

QUADERNS

REVISTA DE TRADUCCIÓ

QUADERNS

27

QUADERNS. REVISTA DE TRADUCCIÓ és una publicació acadèmica adreçada als estudiosos i professionals de la traducció i de les diverses disciplines afins. Té per objectiu la publicació de textos inèdits procedents de la recerca feta per investigadors d'arreu del món relacionats amb la ciència de la traducció; alhora, preveu la difusió de publicacions i d'esdeveniments científics d'especial rellevància. Els originals rebuts són avaluats, anònimament, per avaluadors experts. Editada pel Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, QUADERNS. REVISTA DE TRADUCCIÓ té una periodicitat anual.

Consell editorial

Jean Delisle (Universitat d'Ottawa)
Basil Hatim (Universitat Americana de Sharjah)
José Lambert (Universitat Catòlica de Lovaina)
Joaquim Mallafre (Institut d'Estudis Catalans)
Ian Mason (Universitat Heriot Wat, Edimburg)
Christiane Nord (Universitat de Magdeburg)
Sherry Simon (Universitat de Concordia, Mont-real)
Lawrence Venuti (Universitat de Temple, Filadèlfia)

Consell de redacció

Victòria Alsina (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
Carles Biosca (Universitat Autònoma de Barcelona)
Albert Branchadell (Universitat Autònoma de Barcelona)
Josefina Caball (Universitat Autònoma de Barcelona)
Frederic Chaume (Universitat Jaume I, Castelló)
Xosé Manuel Dasilva (Universitat de Vigo)
Ramon Farrés (Universitat Autònoma de Barcelona)
Judit Fontcuberta (Universitat Autònoma de Barcelona)
Pilar Godayol (Universitat de Vic)
Francesc Parcerisas (Universitat Autònoma de Barcelona)
Sara Rovira (Universitat Autònoma de Barcelona)
Laura Santamaria (Universitat Autònoma de Barcelona)
Joan Sellent (Universitat Autònoma de Barcelona)
Dolors Udina (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Carmen África Vidal Claramonte (Universitat de Salamanca)
Juan Jesús Zaro (Universitat de Màlaga)

Direcció

Montserrat Bacardí (Universitat Autònoma de Barcelona)

Revisió

Alexis Llobet (Universitat Autònoma de Barcelona)

Redacció

Universitat Autònoma de Barcelona
Quaderns. Revista de Traducció
Departament de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 31 24. Fax 93 581 27 62
montserrat.bacardi@uab.cat

Subscripció i administració

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 17 15
sp@uab.cat
www.uab.cat/publicacions

Intercanvi

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Secció d'Intercanvi de Publicació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 11 93. Fax 93 581 32 19
sb.intercanvi@uab.cat

Coberta

Loni Geest & Tone Høverstad

Composició

Gama

Edició i impressió

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 21 31
sp@uab.cat
www.uab.cat/publicacions

ISSN 1138-5790 (paper)

ISSN 2014-9735 (digital)

Dipòsit legal: B. 5.023-1998

Imprès a Espanya. Printed in Spain

Imprès en paper ecològic

Bases de dades en què apareix QUADERNS . REVISTA DE TRADUCCIÓ

— BITRA	— ISOC
— CARHUS Plus+ 2018	— LATINDEX
— CIRC	— MIAR
— DICE	— MLA
— DOAJ	— RACO
— Emerging Sources Citation Index	— RESH
— ERIH Plus	— SCOPUS
— GOOGLE SCHOLAR METRICS	— SJR

Sumari

Quaderns. Revista de Traducció
Núm. 27, 2020, p. 1-216
ISSN 1138-5790 (paper), ISSN 2014-9735 (digital)
Les paraules clau són en llenguatge lliure
<http://ddd.uab.cat/record/40>

Articles

- 5-14 **Fabio Regattin** (Università degli Studi di Udine. Dipartimento di Lingue e letterature, comunicazione, formazione e società)
Skopos et autotraduction littéraire : un rapprochement nécessaire
- 15-27 **Beatriz M.^a Rodríguez Rodríguez** (Universidade de Vigo. Departamento de Traducción y Lingüística)
La recepción literaria de la obra de Washington Irving en gallego
- 29-49 **Caterina Riba; Carme Sanmartí** (Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya)
La recepción de George Sand en España: traducciones y censura (1836-1975)
- 51-75 **Simona Škrabec** (Universitat Oberta de Catalunya)
Paul Celan en España y América Latina
- 77-95 **David Marín Hernández** (Universidad de Málaga. Departamento de Traducción e Interpretación)
*Traducción y propaganda religiosa: la recepción de *Spirite*, de Théophile Gautier*
- 97-110 **Adriana Pintori Olivotto** (Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació); **Joan Fontana i Tous** (Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia i Comunicació)
Què és el que et desitjo, dolça Romania. A propòsit d'una traducció inèdita d'Eminescu
- 111-123 **Keren Manzano** (Universitat de Vic. Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes)
*La censura franquista en la traducció catalana de *Set diàlegs de bèsties*, de Colette*

- 125-141 **José Javier Ávila-Cabrera** (Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura)
Profanity and blasphemy in the subtitling of English into European Spanish: four case studies based on a selection of Tarantino's films
- 143-157 **Gemma Andújar Moreno; Maria Dolors Cañada Pujols** (Universitat Pompeu Fabra. Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge)
Recepció i ús de la traducció jurada en l'administració universitària catalana: observacions preliminars

Experiències

- 161-167 **Joandomènec Ros** (Universitat de Barcelona. Facultat de Biologia)
Traduir ciència
- 169-186 **Bruno Echaury Galván** (Universidad de Alcalá)
Burlando a los censores en el siglo XXI: Reescritura y censura en el aula de traducción a través de una actividad práctica
- 187-195 **Xènia Raya Jiménez** (Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació)
Entrevista a Josefina Caball

Ressenyes

- 197-201 **Angheluță, Mioara; Balaș, Oana-Dana; Draga Alexandru, Maria-Sabina; Llinàs Suau, Joan; Montoliu Pauli, Xavier (ed.).** *Traduccions i diàlegs culturals amb el català*. (Sebastià Moranta Mas)
- 202-203 **Baigorri Jalón, Jesús.** *Lenguas entre dos fuegos. Intérpretes en la Guerra Civil española (1936-1939)*. (Marta Arumí Ribas)
- 204-206 **Bennett, Karen; Queiroz de Barros, Rita (ed.).** *Hybrid Englishes and the Challenges of and for Translation: Identity, Mobility and Language Change*. (Antonio J. Martínez Pleguezuelos)
- 207-209 **Dussol, Vincent; Șerban, Adriana (dir.).** *Poésie-traduction-cinéma = Poetry-translation-film*. (María Cantarero Muñoz)
- 210-212 **Lobato Patricio, Julia; Granados Navarro, Adrián.** *La traducción jurada de certificados de registro civil. Manual para el Traductor-Intérprete Jurado*. (Gemma Andújar Moreno)
- 213-215 **Martínez Pleguezuelos, Antonio Jesús.** *Traducción e identidad sexual: reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer*. (Irene Rodríguez Arcos)

ARTICLES

Skopos et autotraduction littéraire : un rapprochement nécessaire

Fabio Regattin

Università degli Studi di Udine. Dipartimento di Lingue e letterature, comunicazione,
formazione e società

I-33100 Udine

fabio.regattin@uniud.it

ORCID : 0000-0003-3000-3360



Résumé

Dans cet article, nous allons nous servir de la théorie du *skopos*, dans la forme développée par Hans J. Vermeer dans Reiss & Vermeer (2013), pour décrire les choix traductifs des autotraducteurs et des autotraductrices littéraires. Premièrement, nous allons rappeler les bases de la théorie ; nous allons ensuite les mettre en relation avec certaines lectures de l'autotraduction littéraire qui semblent éloigner cette pratique de la traduction *stricto sensu*, afin de montrer comment la théorie du *skopos* peut rendre compte à elle seule de ces différences.

Mots-clés : *skopos* ; Hans J. Vermeer ; autotraduction

Abstract. *Skopos and literary self-translation: a necessary reconciliation*

In this article, we will use *skopos* theory, in the form developed by Hans J. Vermeer in Reiss & Vermeer (2013), to describe the translational choices of literary self-translators. We will first summarize the basics of *skopos* theory; we will then relate them to certain literary self-translation readings that seem to distance this practice from instances of “normal” translation, i.e. translation which is not made by the author of the source text. This will finally lead us to show how *skopos* theory can account for these differences on its own.

Keywords: *skopos*; Hans J. Vermeer; self-translation

Résumé

1. La théorie du *skopos* entre malentendus et réalité
2. La théorie du *skopos* et l'autotraduction littéraire
3. La théorie du *skopos* et la traduction par autrui
4. Conclusions
Bibliographie

Dans plusieurs contributions ayant trait à l'autotraduction littéraire,¹ celle-ci est considérée comme n'étant pas tout à fait de la traduction ; comme une activité douée de spécificités considérables, de règles propres, tant au niveau processus qu'au niveau produit (Parcerisas 2002 ; López López-Gay 2005 ; Mavrodin 2007) ;² de même, l'autotraducteur est vu à son tour comme un traducteur « privilégié » (Tanqueiro 1999).³ Au vu de ces spécificités, les différentes théories (prescriptives) de la traduction devraient se montrer, au moins en partie, inadéquates face à cette activité ; or, il en est une qui semble par contre s'y adapter parfaitement : il s'agit de la théorie du *skopos* (Reiss & Vermeer 2013), avec son insistance sur le but de toute action et — par conséquent — de toute « action translationnelle ». Dans les lignes qui suivent, nous allons premièrement récapituler les principaux éléments de la théorie du *skopos* ; nous allons ensuite les mettre en relation avec certaines lectures de l'autotraduction littéraire, en montrant comment la théorie de Vermeer peut rendre compte à *elle seule* de ses différences par rapport à la traduction littéraire par autrui.

1. La théorie du *skopos* entre malentendus et réalité

Dans ses grandes lignes, l'idée avancée par Hans J. Vermeer dans la première partie de *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (2013[1984]) est connue de tout le monde. Cependant, peut-être à cause de la langue de rédaction, elle l'est souvent de seconde main, et de façon assez superficielle ; c'est pourquoi nous nous attarderons à en fournir un résumé à partir de sa formulation originaire,⁴ en essayant de suivre de près l'argumentation proposée par Vermeer (Reiss & Vermeer 2013 : 7-109).

Vermeer approche la traduction du point de vue du traducteur et de la *production* du texte. Il parle à ce propos de *translational action*, qui fait référence indifféremment à l'acte de traduire *et/ou* d'interpréter,⁵ et de *translatum*, à savoir le

1. Une définition canonique de l'autotraduction est celle de Rainier Grutman, selon lequel « [t]he term "selftranslation" can refer both to the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking » (2009 : 257). Dans la suite de notre texte, nous traiterons uniquement de l'autotraduction de textes littéraires, la pratique autotraductive dans la communication scientifique posant des problèmes différents (voir Jung 2002) qui ne seront évoqués que très rapidement ici.
2. Voir à cet égard également la liste des termes par lesquels quelques autotraducteurs qualifient leur activité (López López-Gay 2007 : 134-135) : récréation, version très libre, réélaboration, nouvelle projection comme auteur dans une autre langue...
3. En réalité, la position de Tanqueiro, ainsi que de tout le groupe AUTOTRAD qu'elle a créé avec Francesc Parcerisas, est assez nuancée : si d'un côté on insiste sur le caractère *privilégié* de l'auteur qui se traduit, de l'autre on remarque que, avant toute chose, « l'autotraduction *est* traduction » (Groupe AUTOTRAD 2007 : 92 ; mais les références pourraient être multipliées).
4. Nous ferons référence à la traduction anglaise de Christiane Nord, publiée en 2013, et non pas au texte allemand. Toutes les citations renverront donc au texte anglais.
5. Selon lui, tout comme selon Danica Seleskovitch et Marianne Lederer à la même époque (1984), l'opération cognitive sous-jacente serait en effet la même pour les deux pratiques, la différence consistant uniquement dans la possibilité (traduction) ou l'impossibilité (interprétation) de revenir sur son travail et de le corriger.

produit de la *translational action*. C'est par ailleurs au niveau des textes, et non à celui de leurs sous-composants, qu'il faut situer l'action du traducteur : « Translational action always deals with texts, so that smaller units are not of our concern here » (Reiss & Vermeer 2013 : 11), et, plus loin, « The primary unit of translation is the text. Words are only relevant to the translator insofar as they are elements of the text » (*Ibid.* : 28).

Dans la suite de son texte (*Ibid.* : 33-84), Vermeer essaie d'arriver à une définition cohérente de l'activité qui l'intéresse, en faisant avant tout la distinction entre deux grands groupes de théories. Le premier, qui serait aussi le plus courant, verrait la traduction comme un processus de communication en deux phases, grâce auquel un texte en langue-source est reçu par un traducteur qui le transcode en langue-cible et l'envoie à son récepteur (la « boîte noire » du processus de traduction, tel qu'il a lieu dans le cerveau du traducteur, n'est pas prise en considération). Le deuxième consisterait à définir une traduction comme étant une information à propos d'un texte rédigé en une autre langue. Vermeer cite ici plusieurs théoriciens, mais la distinction la plus efficace (et qui récapitule en quelque sorte les deux types de théories) est peut-être celle que proposent Hans-Jürgen Diller et Joachim Kornelius (2012), qui parlent de traduction « primaire » (celle qui essaie d'établir une communication entre un émetteur appartenant à la culture-source et un récepteur appartenant à la culture-cible) et de traduction « secondaire » (laquelle donne, à un récepteur qui appartient à la culture-cible, des renseignements à propos d'une communication s'établissant entre un émetteur et un récepteur qui appartiennent, eux, à la culture-source). Les deux théories sont unifiées par Vermeer à l'aide du concept d'*information* : si tout texte est une « offre d'information », un *translatum* sera une offre d'information, pensée pour une culture-cible, sur une offre d'information (dorénavant OI) émise en une culture-source. Une distinction ultérieure est alors introduite pour différencier les OI qui sont explicitement marquées comme telles (des « commentaires » dans la terminologie de Vermeer : il faut réunir ici toute sorte de paraphrase, résumé, etc. qui porte des marques *textuelles* de son caractère, du genre « L'auteur affirme que... » et semblables) et les OI qui ne portent aucune marque textuelle⁶ de leur caractère. L'action translationnelle concernerait alors seulement les textes qui, *n'étant pas explicitement marqués* comme des OI sur une OI, *imitent* une OI conçue dans une autre langue.

L'action translationnelle est avant tout une action ; or, toute action « aims to achieve a goal and thus to alter the current state of affairs » (Reiss & Vermeer 2013 : 85).⁷ Ceci est vrai pour tout discours et, à fortiori, pour toute traduction :

6. Il faut souligner ce « textuelle », puisque les traductions peuvent être marquées comme telles grâce à des « commentaires » (au sens que nous venons de voir) paratextuels. Ainsi, une mention du type « Traduit par X », ou « Traduction de l'américain », n'étant pas inscrite directement dans le texte, constituerait un « commentaire » et ne ferait pas partie, à proprement parler, de la traduction.
7. Des actions peuvent évidemment être entreprises afin qu'une certaine situation *ne change pas*. Pour ce qui est de notre domaine de recherche, on peut penser à l'interdit de traduction qui frappe certains ouvrages. Là encore, toutefois, nous agissons parce que, à tort ou à raison, nous croyons que, en l'absence de notre action, la situation serait autre et nous voulons infléchir le cours des choses dans une certaine direction.

« Each discourse is more or less clearly directed at a goal (intentional) and, as such, it is an instrument for pursuing intentions » (*Ibid.*) ; c'est pourquoi, en définitive, « A translational action is governed by its purpose » (*Ibid.*). Et, plus loin :

Given that translational action is a specific form of interaction, *it is more important that a particular translational purpose be achieved than that the translation process be carried out in a particular way.* (*Ibid.* : 89 ; nous soulignons)

La fin, en somme, justifierait entièrement les moyens. Mais l'action translationnelle, en tant qu'activité sociale, est en général (surtout dans sa variante écrite, qui nous intéresse ici) le fait de plusieurs agents différents : outre le traducteur, il est possible de penser à des commanditaires, des éditeurs, des rédacteurs et ainsi de suite, chacun poursuivant ses propres buts. Selon Vermeer, cela ne pose pas de problèmes pour la théorie : en effet,

In such cases, the general theory will either permit the translator to agree to a *skopos* set by another person, or replace the translator's own *skopos* by someone else's, which would require applying the *skopos* rule twice. In either case, the *skopos* rule itself is not affected. (*Ibid.* : 91)

En conclusion, un résumé : le cœur du livre est bien ce qui est habituellement associé à la théorie du *skopos*, à savoir le fait que le but, le *skopos* de toute action (traductionnelle) prime sur toute autre considération, et ce n'est qu'à la lumière de ce dernier qu'il est possible d'évaluer un *translatum*. Mais dans le livre il y a davantage que cela : notamment, l'idée de traduction comme activité partagée entre plusieurs agents, chacun doué d'un *skopos* personnel, et la division entre traduction « primaire » et traduction « secondaire ». Bien que cette dernière ne soit pas le fait de Katharina Reiss ou de Hans J. Vermeer, et bien que Vermeer cherche à se débarrasser de cette opposition par le concept d'OI, nous verrons qu'elle reste pertinente dans un discours sur l'autotraduction.

2. La théorie du *skopos* et l'autotraduction littéraire

Pour qu'un rapprochement utile entre autotraduction⁸ et théorie du *skopos* soit envisageable, il faut avant tout appliquer à l'autotraduction le bon sous-domaine de la recherche traductologique. Si cette pratique a été étudiée à partir de différentes approches (descriptives, sociologiques...), celle qui nous intéressera dans la suite de ce texte est surtout l'approche textuelle. C'est en effet par l'analyse comparative des *translata* autotraduits et allotraduits que des différences importantes semblent affleurer, du moins à l'époque contemporaine ; et la théorie du *skopos* permet, croyons-nous, de rendre compte entièrement de ces différences. Une précision : *skopos* et autotraduction ont déjà été mis en relation avant notre article. C'est par exemple ce que fait Patricia López López-Gay, dans l'extrait suivant :

8. Par ce terme, il faudra entendre dorénavant « autotraduction littéraire ».

En tant qu'écrivain de l'original, l'autotraducteur bénéficie du droit de création absolu dans son labeur de traducteur. *Il est logique d'affirmer, en même temps, que l'écrivain-traducteur reste fidèle à sa propre intention.* [...] Si la préservation de cette intention constitue la fin ultime ou *skopos* de la traduction, tous les moyens nécessaires pour l'atteindre sont justifiés. (López López-Gay 2007 : 140-141 ; nous *soulignons*)

Le discours est convaincant, mais l'idée même de *skopos* est ici escamotée en prétendant que l'autotraducteur doit forcément rester « fidèle à sa propre intention ». Dans la mesure où intention et but sont ici synonymes, le but de l'autotraducteur serait donc la préservation du but, dans un raisonnement qui devient circulaire... Par ailleurs l'action translationnelle — c'est là la force de l'idée de Hans J. Vermeer — ne saurait pas être limitée à un seul but. Dans cette théorie toute fin est, en soi, légitime, et il est possible de penser à de nombreux buts qu'un autotraducteur pourrait se donner et qui iraient même radicalement au-delà de la fidélité à ses intentions premières. Comme l'affirme Valeria Sperti, en effet, « Les formes de ce dire de soi peuvent varier [...] au gré des motivations personnelles et des situations sociologiques » (2017 : § 3).

Nous souscrivons totalement, par contre, à la première partie de la citation de López López-Gay : « En tant qu'écrivain de l'original, l'autotraducteur bénéficie du droit de création absolu dans son labeur de traducteur ». C'est de cette affirmation (qui fait aujourd'hui l'unanimité, ou presque)⁹ que découle l'utilité de la théorie du *skopos* pour l'étude de l'autotraduction. En effet, le texte autotraduit peut avoir,¹⁰ avec sa source, des rapports qui ne seraient que difficilement accessibles à une traduction par autrui. Dans une étude récente, Xosé Manuel Dasilva (2016 : 110-112) cite plusieurs auteurs qui, tous, insistent sur ce point :

Un auteur peut naturellement prendre toutes les libertés en se traduisant lui-même, quitte à introduire des modifications majeures au texte original. (Oustinnoff 2001 : 33)

Ciertamente, autotraducirse es y no es traducir: el autor traductor de su propia obra actúa en su segunda redacción con una opcional libertad creativa que no le está permitida al traductor de obra ajena. (Santoyo 2002 : 159)

¿De qué hablamos cuando nos referimos a una autotraducción? ¿Se trata de una traducción, de un nuevo original, de una obra en evolución, de una segunda versión, de una versión definitiva que viene a suplantarse a la primera...? (Recuenco Peñalver 2011 : 200)

9. Nous sommes conscients que cette (presque) unanimité est connotée tant du point de vue social que du point de vue temporel. L'utilité de la théorie du *skopos* pour l'autotraduction est certainement située, et ne saurait pas nécessairement être appliquée, par exemple, à des cultures où la notion d'auteur est différente de celle qui est courante aujourd'hui en Occident.
10. Pouvoir n'est pas devoir, toutefois : un autotraducteur pourra très bien adopter des stratégies tout à fait en ligne avec celles qu'utilisent ses collègues « privés de préfixe ».

Ce surplus de liberté de l'autotraducteur, cet éloignement des pratiques traductives courantes se manifeste également par d'autres aspects. Valeria Sperti signale par exemple la richesse hétérolingue de nombreux textes autotraduits, dont ceux de Nancy Huston (Sperti 2014 : 75-76) ou de Vassilis Alexakis, « où le narrateur utilise des mots grecs dans la version française et inversement, affichant des mots français dans la version grecque » (2017 : § 39).

Ces écarts semblent être possibles parce que, contrairement à ce qui arrive dans la traduction par autrui, dans l'autotraduction *tous les buts, ou presque, sont concentrés en un seul individu*.¹¹ L'autotraducteur, en effet, n'est pas seulement le point de convergence (« lugar geométrico por excelencia », Grutman 2011 : 70) du contact linguistique ; il est également le point de convergence de l'agentivité nécessaire pour mener à bien une traduction, puisque, sauf exceptions ponctuelles,¹² c'est lui/elle qui initie le processus traductif. Du coup, le *skopos* n'est que le sien, ou presque : nous pouvons certes imaginer l'autotraducteur comme un acteur rationnel, qui veut produire un texte adapté à son public-cible, mais il s'agit là de sa seule véritable contrainte (qu'il/elle partage par ailleurs avec tout auteur). Ainsi, pour l'autotraducteur, le but prime sur toute autre considération.

La pratique qui nous intéresse permet également de réintroduire (pour l'autotraduction, et seulement pour l'autotraduction, croyons-nous) la distinction entre traductions primaires et traductions secondaires. En effet, les autotraducteurs sont aujourd'hui les seuls, même du point de vue légal, en mesure de réaliser les deux types de traduction (puisque'ils peuvent oblitérer le « commentaire » sur l'OI qui doit nécessairement être partie intégrante de toute traduction littéraire faite par autrui).¹³ La distinction entre l'autotraduction « opaque » et l'autotraduction « transparente » (Dasilva 2016) ou encore l'idée de « pacte zéro » introduite par Alessandra Ferraro¹⁴ ne sauraient être appliquées, sauf exceptions ponctuelles, à la traduction littéraire faite par autrui.

Mais le concept de *skopos* peut nous aider également à un autre niveau, celui de la critique de la traduction — une pratique que l'autotraduction rendrait illégitime selon certains auteurs :

11. Il/elle doit évidemment composer avec le *skopos* de l'éditeur, mais le fait à partir d'une position de force dont le « simple » traducteur ne dispose pas. Il est intéressant à cet égard de découvrir le parcours autotraductif et les expérimentations de Nancy Huston au cours de sa carrière d'écrivaine bilingue, avec plusieurs tentatives (parfois réussies) de mélanger ses deux langues d'écriture (voir Sperti 2014 : 73-79).
12. María Recuenco Peñalver signale par exemple le cas de Fray Luis de León, « quien después de componer [...] la *Exposición del Cantar de los Cantares*, recibió orden de sus superiores de traducirla al latín » (2011 : 196).
13. Il s'agit d'une situation qui se prête sans doute à discussion et qui pourrait évoluer dans les années et décennies qui viennent. On peut penser au débat relativement récent sur l'autoplagiat (voir par exemple Wager 2015), qui toutefois touche davantage le domaine des sciences que celui des arts ; du côté littéraire, il est possible d'évoquer aussi les critiques déjà anciennes (1993) qui ont fait suite, au Canada, à l'attribution du Prix du Gouverneur général à *Cantique des plaines* de Nancy Huston, autotraduit de l'anglais (voir Sperti 2014).
14. « Si rien dans l'apparat paratextuel n'indique que le texte est le résultat d'une autotraduction, nous nous trouvons en face de ce qu'on pourrait nommer un pacte zéro » (Ferraro 2016 : 25).

[H]ay que tener en cuenta que, tradicionalmente, la crítica de la traducción se realiza de acuerdo con lo que se ha dado en denominar “pérdidas y ganancias”; ahora bien, esos dos conceptos resultarían inservibles aplicados al estudio de textos autotraducidos. Si consideramos que el autotraductor, en tanto que autor y traductor a la vez, tiene todos los derechos, no se podrá hablar entonces de pérdidas y ganancias como tal, de defectividad de la lengua meta, sino de transformaciones presentes en el texto autotraducido con respecto al original. ¿Es posible, por lo tanto, hablar de errores de autotraducción? (Recuenco Peñalver 2011 : 203)

Recuenco Peñalver reprend ici à son compte les idées de Michaël Oustinoff, selon lequel faire une critique de l'autotraduction reviendrait à « se condamner à corriger la copie de l'élève Nabokov ou de l'élève Beckett » (2001 : 134). Si l'on accepte cette vision des choses,¹⁵ il faudra admettre que lorsqu'il est question d'autotraduction, l'auteur est roi ; mais le concept de *skopos* semble fournir une issue, à la fois nécessaire et suffisante, qui permettrait quand même de faire une critique de sa démarche. Grâce à leur statut, nombreux sont les autotraducteurs qui expliquent, dans des textes de natures différentes, leur pulsion à se traduire.¹⁶ C'est donc par la mise en rapport de ces « confessions » et des autotraductions qu'il sera souvent possible de faire une critique des textes autotraduits : celle-ci ne devra pas forcément se baser sur l'idée de perte et de gain, comme semble le suggérer Recuenco Peñalver, mais sur l'adéquation entre le *skopos* — à savoir les intentions de l'auteur(e), telles qu'il/elle les aura énoncées — et son accomplissement par et dans le texte autotraduit.¹⁷

3. La théorie du *skopos* et la traduction par autrui

Un premier point, croyons-nous, a été établi. La théorie du *skopos* semble bien adaptée pour parler d'autotraduction, puisqu'elle reflète très bien le poids décisionnel des auteurs-traducteurs dans le processus de traduction et qu'elle permet en même temps de faire une critique de leurs produits. Ce qui est peut-être tout aussi intéressant, c'est que la théorie semble bien mieux équipée pour cette tâche que pour parler de la traduction « normale », faite par des traducteurs qui ne sont pas aussi les auteurs du texte-source. Il est possible en effet de soulever au moins

15. De toute évidence, et contrairement à la position avancée par ces deux auteurs, rien n'empêche de faire une critique qui ne tiendrait pas compte du statut autotraductif d'un texte donné ; c'est d'ailleurs par des critiques de ce genre (non nécessairement destructives) que les différences textuelles systématiques entre autotraductions et traductions par autrui ont pu être découvertes.
16. Valeria Sperti a pu parler à ce sujet du « bruissement des autotraducteurs : un corpus composé de textes et paratextes où les écrivains s'étendent sur leurs mobiles et pratiques autotraductives où le désir de contrôle narcissique et la pulsion à se soumettre à l'activité souvent sisyphesque de l'autre langue se rejoignent dans l'exigence d'être reconnus » (2017 : § 12).
17. Ce qui n'a rien de très original, il faut l'admettre : Antoine Berman ne prônait-il pas déjà l'idée d'une critique qui serait une « analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, *du projet qui lui a donné naissance*, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur » (1995 : 13-14 ; nous soulignons) ?

deux objections majeures à la théorie du *skopos*, et les deux semblent, justement, mal s'appliquer à l'autotraduction.

Une première critique concerne un aspect de la théorie de Vermeer — appelons-le « éthique », faute d'un terme mieux adapté — qui, nous semble-t-il, a été passé sous silence jusqu'à présent : évaluer une traduction uniquement à l'aune de l'accomplissement de son *skopos* escamote la question de la *moralité* de ce dernier. Une action peut très bien avoir un but absolument négatif (sans en arriver forcément à la *Reductio ad Hitlerum*, chaque lecteur pourra penser à une infinité d'actions parfaitement efficaces mais moralement inacceptables). Dans une certaine mesure, c'est un problème qui peut toucher toute traduction : si nous traduisons des *fake news* tout en sachant qu'elles le sont, par exemple, notre *skopos* pourra être pleinement rempli mais cela ne garantira pas l'éthicité de notre démarche. Face à ces aspects, l'autotraduction est neutre : elle est aussi éthique, aussi non-éthique que la traduction par autrui.

Il est par contre un autre cas, où ce reproche adressé à la théorie du *skopos* ne vaut que pour les traductions faites par autrui. Maximiser les ventes d'un texte peut être un *skopos* plus que légitime ; cela peut toutefois conduire à une traduction déformante, qui va à l'encontre des volontés de l'auteur (surtout si celui-ci ne peut plus se plaindre, par exemple parce qu'il est mort...).¹⁸ Ce dernier problème ne se pose pas pour l'autotraducteur, qui peut poursuivre son *skopos* tout en choisissant des stratégies traductives respectueuses de sa propre volonté.

La deuxième critique — que Vermeer prend en considération, mais résout de façon peu convaincante — concerne la multiplication des *skopos* par la multiplication des acteurs qui ont affaire à un texte avant sa publication. Cette multiplication porte nécessairement (et d'autant plus que les *skopos* des différents acteurs sont différents) à une dilution de la responsabilité personnelle face aux choix de traduction : le traducteur n'est qu'un maillon d'une chaîne et, de plus, il est rarement en position d'imposer ses choix aux véritables décideurs (rédacteurs, éditeurs). La position de l'auteur (bien qu'il reste, lui aussi, un maillon de la même chaîne) est beaucoup plus solide, et il/elle aura moins de mal à faire passer *son skopos* comme le plus important.

Dans plusieurs articles portant sur l'autotraduction (et tout particulièrement dans ceux des différents membres du Groupe AUTOTRAD) il est fait mention de situations de ce genre : « [l'autotraduction] est susceptible d'être limitée par des contraintes liées à la commande de traduction », écrit par exemple Patricia López López-Gay (2007 : 141-142). Cela est certainement vrai, croyons-nous, pour tout traducteur, et peut-être *un peu moins vrai* pour les autotraducteurs, qui, eux/elles, jouissent généralement d'une liberté (même contractuelle) plus importante par rapport aux « simples » traducteurs.

18. Mais on peut également penser au cas de la première traduction du roman de Milan Kundera *La Plaisanterie* par Marcel Aymonin, en 1968 (voir Boyer-Weinmann 2009).

4. Conclusions

Dans ces lignes, nous avons essayé de relire l'autotraduction à la lumière du concept de *skopos*. Nous avons vu que, sous plusieurs points de vue, la théorie développée par Hans J. Vermeer semble très bien équipée pour parler d'autotraduction — bien mieux équipée, en fait, pour en parler que pour parler de la traduction « traditionnelle ». D'autres études, portant sur des textes et des contextes réels, pourraient conforter ou réfuter notre lecture. Les études sur l'autotraduction sont de plus en plus développées et, en ce début de XXI^e siècle, les autotraducteurs semblent foisonner : c'est pourquoi, croyons-nous, il ne faudra pas attendre longtemps avant que la théorie du *skopos* soit mise à contribution sur des cas d'étude véritables.

Bibliographie

- BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- BOYER-WEINMANN, Martine (2009). *Lire Milan Kundera*. Paris : Armand Colin.
- DASILVA, Xosé Manuel (2016). « L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques ». In : FERRARO, Alessandra ; GRUTMAN, Rainier (dir.). *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*. Paris : Garnier, p. 103-118.
- DILLER, Hans-Jürgen ; KORNELIUS, Joachim (2012 [1978]). *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Berlin : De Gruyter.
- FERRARO, Alessandra (2016). « “Traduit par l'auteur”. Sur le pacte autotraductif ». In : FERRARO, Alessandra ; GRUTMAN, Rainier (dir.). *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*. Paris : Garnier, p. 121-140.
- GROUPE AUTOTRAD (2007). « L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche ». *Atelier de traduction*, 7, p. 91-100.
- GRUTMAN, Rainier (2009). « Self-translation ». In : BAKER, Mona ; SALDANHA, Gabriela (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd edition). Londres : Routledge, p. 257-260.
- JUNG, Verena (2002). *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*. Francfort [...] : Peter Lang.
- LEDERER, Marianne ; SELESKOVITCH, Danica (1984). *Interpréter pour traduire*. Paris : Didier.
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia (2005). *(Auto)traducción y (re)creación*. Un pájaro quemado vivo, de Augustín Gómez Arcos. Almería : Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería.
- (2007). « Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat sur la traduction ». *Atelier de traduction*, 7, p. 131-144.
- MAVRODIN, Irina (2007). « L'autotraduction : une œuvre nonsimulacre ». *Atelier de traduction*, 7, p. 51-56.
- OUSTINOFF, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)*. Paris : L'Harmattan.
- PARCERISAS, Francisc (2002). « Sobre la autotraducción ». *Quimera*, 210, p. 13-14.
- RECUENCO PEÑALVER, María (2011). « Más allá de la traducción: la autotraducción ». *Trans*, 15, p. 193-208.
- REISS, Katharina ; VERMEER, Hans J. (2013 [1984]). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Tr. Christiane Nord. Londres : Routledge.

- SANTOYO, Julio-César (2002). « El reto del trasvase cultural: cuando el autor es también el traductor ». In : CÓMITRE NARVÁEZ, Isabel ; MARTÍN CINTO, Mercedes (dir.). *Traducción y cultura. El reto de la transferencia cultural*. Málaga : Libros ENCASA Ediciones y Publicaciones, p. 143-168.
- SPERTI, Valeria (2014). « Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston ». *Tradução em revista*, 16 (1), p. 69-82.
- SPERTI, Valeria (2017). « L'autotraduction littéraire : enjeux et problématiques ». *RIEF – Revue italienne d'études françaises*, 7. <<https://doi.org/10.4000/rief.1573>>.
- TANQUEIRO, Helena (1999). « Un traductor privilegiado: el autotraductor ». *Quaderns. Revista de Traducció*, 3, p. 19-27.
- WAGER, Elizabeth (2015). « Why is redundant publication a problem? ». *The International Journal of Occupational and Environmental Medicine*, 6 (1). <<http://www.theijoem.com/ijoem/index.php/ijoem/article/view/530/579>> (07.11.2018).

La recepción literaria de la obra de Washington Irving en gallego

Beatriz M.^a Rodríguez Rodríguez

Universidade de Vigo. Departamento de Traducción y Lingüística

36310 Campus universitario

brodriguez@uvigo.es

ORCID: 0000-0001-7479-7620



Resumen

El objetivo de este trabajo es identificar y analizar las traducciones y adaptaciones literarias al gallego de la obra de Washington Irving. La primera traducción no se publicó hasta 1997 y solo se han traducido o adaptado algunos de los relatos más conocidos de este autor, a pesar del número elevado de textos publicados en castellano. La situación de la lengua y la cultura gallega será, junto con el receptor meta, un criterio clave en el análisis contrastivo de estos textos. Como demuestran los datos, para poder lograr una traducción de calidad en gallego, los traductores se enfrentan al difícil desafío de lograr un equilibrio entre el hecho de tener que respetar y mantener las connotaciones y el estilo del autor, y el papel normalizador que se le atribuye a la traducción a una lengua minoritaria.

Palabras clave: Irving; traducción; adaptación; gallego; normalización

Abstract. *The Galician reception of Washington Irving*

This paper aims at identifying and analysing the translations and adaptations into Galician of Washing Irving's works. The earliest published translation did not occur until 1997. Only certain famous short stories have been translated or adapted into Galician despite the amount of texts transferred into Spanish. The situation of the Galician language and culture is a key criterion to assess these target texts, not ignoring the target reader's role. The analysis proves that translators are required to face a hard challenge so as to balance between respecting the writer's style and connotations, and the normalization aimed by translating into a minority language.

Keywords: Irving; translation; adaptation; Galician; normalization

Sumario

- | | |
|--|----------------------------|
| 1. Introducción | 3. Conclusiones |
| 2. Recepción y análisis de la obra de Washington Irving en gallego | Referencias bibliográficas |

1. Introducción

La traducción de la obra de Washington Irving (1783-1859) al español gira principalmente en torno al relato *The Legend of Sleepy Hollow* y a *Tales of Alhambra*, aunque la producción literaria del autor es muy variada porque incluye la narrativa histórica, la escritura biográfica, el periodismo y la literatura de viajes. La intensa relación del autor con España, la huella de sus viajes, sobre todo su interés por la ciudad de Granada, han contribuido a su reconocimiento en nuestro país y a un número elevado de traducciones y adaptaciones de sus obras en todos los formatos dirigidas a todos los segmentos de público, y publicadas desde el siglo XIX hasta la actualidad (Merino y Santamaría 2014).¹ Sin embargo, a pesar de esta recepción positiva y de la relevancia internacional de la figura de este autor, la primera traducción a la lengua gallega de una obra de Washington Irving no se publicó hasta finales del siglo XX, a lo que hay que añadir que hasta la fecha solo se han publicado algunos de sus relatos o traducciones parciales de ciertas obras. En este trabajo identificaremos y analizaremos dichas traducciones y adaptaciones literarias, gran parte de ellas dirigidas al público infantil y juvenil, lo que supone un primer acercamiento positivo a las novelas de Irving a pesar de las posibles manipulaciones y reducciones.

La situación de la lengua y literatura gallegas es clave para entender la recepción de la obra de Irving y en muchos casos permite justificar las decisiones de los traductores. La traducción a la lengua gallega, como a otras lenguas minoritarias (Branchadell 2011), tiene un papel importante como agente de normalización lingüística en la cultura y sociedad meta (Millán-Varela 2000: 267-268) y revela, en este caso concreto, importantes diferencias entre la traducción literaria al gallego y al castellano (Rodríguez 2016: 269) por su diferente contexto social y lingüístico. Aunque oficialmente Galicia es una comunidad bilingüe, el gallego no se utiliza en todos los ámbitos de la sociedad a pesar de todos los esfuerzos del gobierno y de las diferentes instituciones y colectivos. Por ello la intención de gran parte de las traducciones a la lengua gallega no es solo comunicativa, sino que las traducciones pretenden contribuir a mejorar la relevancia de la cultura y lengua gallegas. La traducción es un compromiso con la lengua y la cultura (ATG 2006: 1). Con frecuencia se considera que el castellano es una lengua rival, por lo que a veces incluso se bajan los precios y se intenta que la traducción al gallego se publique antes.

El papel de la Asociación gallega de editoras (AGE) ha sido esencial en la promoción y apoyo de las traducciones. Esta asociación siempre se ha preocupado por incrementar el número y calidad de los textos traducidos al gallego. La Asociación de traductores gallegos (ATG) también ha contribuido a consolidar la cultura y literatura gallegas con la publicación de gran parte de estos textos en línea (<<http://tradutoresgallegos.com/bivir.html>>), incluidos textos de Irving,

1. Sin embargo, Villoria Prieto (1998: 327-328) considera que las obras de Irving se adaptaron ofreciendo una visión parcial y sesgada de la obra del autor al buscar equivalencias culturales del mundo sajón en el latino, primando de esta forma los temas y aspectos más interesantes para el receptor.

como veremos en el apartado siguiente. Se trata en su mayoría de textos de autores clásicos de la literatura francesa, alemana, inglesa y norteamericana.

Es importante señalar también que un número considerable de las obras y traducciones que se publican en Galicia están relacionadas con las necesidades del sector educativo (Roig 2002: 383), con los libros de texto y libros de lectura de los currícula de enseñanza primaria y secundaria, un hecho que empezó a fortalecer la literatura gallega a partir del año 1978 (Domínguez 2011: 49-57). Además, la literatura infantil y juvenil y sus traducciones sigue siendo un motor esencial del ámbito editorial (Ministerio de Cultura 2018: 36).

En este contexto lingüístico y social, en 1997 se publica por primera vez una obra de Washington Irving en gallego, «A travesía» («The Voyage»), como parte de una colección de relatos que recogen traducciones a la lengua gallega de reconocidos escritores estadounidenses e ingleses titulada *Contos do Mar*. A esta publicación siguieron otras traducciones de relatos de Irving más conocidos como *The Legend of Sleepy Hollow*, *The Tales of Alhambra*, *Rip van Winkle* y «The German Student», traducciones y adaptaciones que mencionaremos a continuación junto las claves del proceso de traducción que se han obtenido tras haber aplicado el modelo de análisis que propone Marco Borillo (2001). El análisis permite evaluar las decisiones del traductor y comprobar si ha tenido en cuenta el tipo de texto y la situación de las dos lenguas (Brunette 2000: 174), el momento histórico (Hatim y Mason 1997: 205), la intención (Hatim y Mason 1997: 15; Nord 1997: 166) y el lector (Hatim y Mason 1997: 5; Brunette 2000: 180). La calidad de la traducción debe basarse en estos aspectos que forman parte también del contexto de situación externo en el análisis evaluativo propuesto y que también indican si es más acertada una tendencia domesticadora o extranjerizante (Venuti 1995).

2. Recepción y análisis de la obra de Washington Irving en gallego

2.1. «The Voyage»

La traducción al gallego de este relato, «A travesía», se publica en el volumen *Contos do mar* (1997), una colección de historias cortas cuyo principal protagonista es el mar, historias de reconocidos escritores ingleses y estadounidenses como Joseph Conrad, Kack London, Henry James y Richard Middleton. En «A travesía» un narrador en primera persona cuenta los sentimientos, pensamientos y experiencias de su viaje de América a Europa. La traducción, dirigida a un público adulto y general, es apropiada porque mantiene las connotaciones semánticas, el ritmo narrativo y el tono poético del texto fuente.

2.2. *The Legend of Sleepy Hollow*

Se han publicado varias traducciones a la lengua gallega de una de sus obras más conocidas: *The Legend of Sleepy Hollow* (1820). Este relato tiene como protagonista a Ichabod Crane, maestro de Tarrytown en el valle de Sleepy Hollow, a ori-

illas del río Hudson. Está enamorado de Katrina Van Tassel, hija de un terrateniente que tiene una gran fortuna. De ella está también enamorado Bran Bones. El padre de Katrina invita a Ichabod a una fiesta en su castillo, pero allí se encontrará con el jinete sin cabeza.

En todas las lenguas se han publicados versiones de este relato en diferentes formatos y dirigidas tanto al público adulto como al público infantil y juvenil, incluso versiones cinematográficas como las de Tim Burton (*Sleepy Hollow*, 1999) y la de Disney (*The Legend of Sleepy Hollow*, 1949). El éxito de este y otros relatos similares de Irving puede deberse a que se trata de historias de fantasmas, efectos sobrenaturales, paisajes lúgubres, cementerios, espectros, muertos en vida y otros elementos característicos del Romanticismo. De hecho, la editorial Urco publicó esta historia como parte de su obra *A lenda de Sleepy Hollow e outros relatos* (2008), un volumen que pertenece a la colección gótica de dicha editorial y que está dirigida al público juvenil y adulto. La traductora es Cristina Felpeto García. La traducción no mantiene ninguna de las imágenes de las diferentes ediciones en lengua inglesa. La imagen de portada del volumen es una fotografía que se titula «gaslight» e incide también en la temática lúgubre de la obra.

La Asociación de traductores gallegos ha publicado en su página web una traducción diferente realizada por José Álvarez Vázquez como parte de su trabajo fin de carrera en Traducción e Interpretación: «A lenda de Sleepy Hollow» (Álvarez 1999).

El análisis de las dos traducciones de las que acabamos de exponer su contexto de situación externo lleva a coincidir con la conclusión del detallado estudio de Lorenzo (2012) sobre este relato en el que afirma que la traducción publicada por Urco editora se ajusta a su receptor, existe un equilibrio entre domesticación y extranjerización (Lorenzo 2012: 350) y cumple con los principales parámetros de calidad y fluidez. A pesar de esto, Lorenzo detecta algunos errores de trasvase y problemas en los topónimos porque la traductora utiliza en algunos casos un equivalente para mantener las connotaciones semánticas y en otros utiliza el préstamo sin ningún tipo de justificación aparente. Destaca el trasvase del topónimo «Sleepy Hollow» (Lorenzo 2012: 352). La traducción de la ATG presta más atención a las connotaciones semánticas del topónimo, que significa «valle adormecido». En la propuesta de Urco editora no está claro que el receptor pueda deducirlo.

esta illada canela é coñecida desde hai moito polo nome de Sleepy Hollow, e aos seus rústicos mozos chámánlles os mozos do val somnolento por todas as terras veciñas. Unha tranquila e somnolenta influencia semella pulular por toda a terra e estenderse pola atmosfera. (Irving 2008a: 19)

este remoto val véñse coñecendo polo nome de Sleepy Hollow, que significa «val durmido» e os rapaces que alí nacen coñécense en toda a rexión como os rapaces de Sleepy Hollow. Existe unha influencia somnífera e adormentadora que semella pender sobre esta terra e que mesmo se estende pola atmosfera. (ATG)

Como indica Lorenzo (2012: 353), el lector no debería perder las connotaciones semánticas del término, que significa «valle adormecido». Por esta razón se debe destacar una de las traducciones más recientes a la lengua gallega ya que en el título se trasvasa el topónimo: *A Lenda da Montana de Durmir: The Legend of Sleepy Hollow* (2015). La relevancia de las connotaciones semánticas del topónimo que aparece en el título se había ignorado también en traducciones y adaptaciones previas al castellano, incluso en aquellas tituladas «La leyenda del jinete sin cabeza», destacando el terror como esencia del relato.

Si continuamos con el análisis de los aspectos lingüísticos de las traducciones publicadas por Urco y ATG, podemos observar que existen algunas diferencias de matices, aunque en general los dos textos mantienen las connotaciones del texto fuente a la vez que se preocupan por cuidar la cultura y lengua meta.

El texto fuente añade una explicación del significado del apellido del personaje protagonista, Crane, para que el lector no pierda las connotaciones. Así, la traducción de Urco propone: «O apelido de Crane ('a grúa') non era aplicábel á súa persoa» (2008a: 22), mientras que la de ATG utiliza un término más característico de la lengua gallega: «Longueirón» (es decir, navaja, molúsculo): «verdade é que o seu apelido, Crane, que quere dicir algo así coma “longueirón”, víñalle moi ben, xa que era alto, moi fraco e estreito de ombros».

En ambas traducciones se observa un interés bastante recurrente por domesticar el texto (Venuti 1995), por acercarlo a los términos más representativos y diferenciadores de la lengua gallega, conservando las connotaciones y estilo del texto fuente. Podemos encontrar otro ejemplo en el trasvase del término «sparking», que significa «cortejar», en un registro coloquial. Las dos traducciones utilizan frases comunes en gallego. Urco editora utiliza la expresión «preparar a leira» («Era un claro sinal de que o seu dono estaba a cortexar ou, como se deu en dicir, *preparando a lareira*», Irving 2008a: 39) que mantiene las connotaciones e incluso la referencia al fuego, a la chimenea («lareira»). Frente a esto, la traducción de la ATG utiliza la expresión «facéndolle as beiras», una expresión más característica de la lengua gallega en ese contexto: «un claro sinal de que o seu amo estaba dentro cortexándoa, ou, como se adoita dicir “facéndolle as beiras”».

Esas diferencias se pueden observar en el ejemplo siguiente, en el que Irving utiliza un refrán para subrayar los estrictos métodos docentes de Crane, a la vez que crea un juego de palabras con el término «spoil».

Ever bore in mind the golden maxim: “Spare the rod and spoil the child’. Ichabod Crane’s scholars certainly were not spoiled”.

Sempre tiña en mente a máxima «A letra con sangue entra». O que estaba claro era que os alumnos de Ichabod Crane non estaban precisamente mimados. (Irving 2008a: 23)

Sempre lembraba o famoso refrán: “non hai razón como a do bastón”, e o certo é que os alumnos de Ichabod Crane xa probaran o bastón unhas cantas veces. (ATG)

La traducción de Urco editora pierde el juego de palabras del texto fuente. Además, puede que al lector le parezca extraña la utilización del término «mimados» en ese contexto, y que en realidad supone un calco del texto fuente. El refrán utilizado en esta traducción es correcto en gallego, pero quizás es más común el refrán incluido en la propuesta de ATG, a lo que tenemos que añadir que este último texto recoge de forma muy acertada el juego de palabras entre «razón» y «bastón», tanto en el refrán como en el párrafo. Por tanto, este texto meta consigue una vez más respetar las connotaciones semánticas del original y la intención crítica del autor, sin perder en ningún momento la singularidad de la lengua gallega.

El análisis revela también un error de traducción detectado en el texto de la editorial Urco en el trasvase del término «china (porcelana)», traducido erróneamente como «porcelana china» (2008a: 35). Aunque el error no es especialmente grave en el contexto, se suma a la falta de coherencia y posible mejora de algunos aspectos de este texto meta.

2.3. *Rip van Winkle*

«Rip van Winkle» forma parte también de la obra *A lenda de Sleepy Hollow e outros relatos* (2008). Traducido por Cristina Felpeto, este relato se publicó por primera vez en el libro de Irving *The Sketch Book* (1819-1820). La historia está ambientada en Estados Unidos en los días previos a la Guerra de la Independencia. Un aldeano de ascendencia holandesa se escapa de su esposa, que siempre le reñía por ir al bosque. Después de diferentes aventuras, se queda dormido bajo un árbol. Despierta 20 años después y el mundo que conocía ya no existe. Esta traducción está dirigida a un público juvenil y al público adulto y se incluye en la colección Urco Gótica.

En gallego la editorial Toxosoutos publicó una adaptación bilingüe inglés-gallego de *Rip Van Winkle* (2011), traducida por David González Couso. Este volumen incluye 23 imágenes en blanco y negro totalmente adaptadas al receptor infantil intercaladas cada tres o cuatro páginas. Estas imágenes infantiles no tienen nada que ver con las del texto original de Irving. De hecho, parecen dibujadas por un niño. El ilustrador, Vault, es también el autor de la portada del libro, una imagen del rostro de Rip van Winkle, la única en color en toda la obra. La adaptación añade un breve prólogo escrito por Milagros Torrado en el que pone de relieve las características principales del autor y del relato en cuestión. El interés pedagógico de la obra es obvio ya que acerca al receptor a un clásico y a las dos lenguas en cuestión.

La ATG publicó en línea la traducción de este relato realizada por José Álvarez, como parte de su trabajo fin de carrera (1999). Se trata de una traducción bien redactada, de fluida lectura que mantiene los matices del texto original y de la lengua gallega. Esta traducción no incluye ilustraciones y está dirigida a un público adulto.

Después de haber expuesto el contexto de situación (Marco 2001) de las tres traducciones/adaptaciones, si comparamos los aspectos lingüísticos y el contexto

de cultura, podemos observar que en general se mantienen las connotaciones del texto original, el lenguaje es fluido y no se simplifica en gran medida la sintaxis ni el léxico, algo que se podría esperar en el caso de la adaptación bilingüe dirigida a un receptor infantil, si bien es verdad que el lenguaje del original es poco complejo. Existen cambios relevantes en cuanto a la estructura de los tres textos meta porque la adaptación bilingüe (2011) es la única que divide el texto en capítulos, quizás porque tiene en cuenta la edad del receptor y de esta forma le facilita la lectura. Dicha adaptación omite el comienzo del relato: la referencia al escrito póstumo de Dietrich Knickerbocker y la cita textual al mismo, pero incluye después de la nota final un *Postscript* (Post scriptum en la versión gallega) de tres hojas en las dos lenguas con notas de viaje del señor Knickerbocker. La traducción de ATG añade la cita después del tercer párrafo.

En la traducción de Urco destaca la nota a pie en referencia a «Woden, Deus dos Saxóns»: «Wensday, no orixinal. O actual Wednesday deriva, etimoloxicamente, desta palabra para identificar o día de Woden, un dos deuses saxóns» (2008a: 83). Dicha nota no parece en absoluto necesaria y distrae la atención del lector.

En cuanto al trasvase del contexto de cultura, destaca el hecho de que, aunque no existe total coherencia en las decisiones de los traductores, la traducción de ATG, dirigida a un receptor adulto, tiende a la extranjerización, mientras que el texto de Urco, dirigido también a un receptor juvenil, y la adaptación bilingüe, dirigida a un receptor infantil, tienden a utilizar un mayor número de estrategias domesticadoras acercándose más a la lengua gallega. Por ejemplo, en el antropónimo Peter Stuyvesant, ATG mantiene el préstamo: «Peter Stuyvesant e acompañaran a este no asedio de Fort Christina», frente a la domesticación seguida en las otras dos propuestas: «Pedro Stuyvesant e que acompañaron no cerco de Forte Cristina» (Irving 2008a: 86-87); «Descendía dos Van Winkle que tanto se dintinguiron non cabelereiros días de Pedro Stuyvesant o que acompañaron o sitio de Forte Cristina» (Irving 2011: 30). Lo mismo se aplica a «Nicholas Vedder», trasvasado como «Nicolás Vedder» en las adaptaciones. Dichas adaptaciones incluso omiten algunos antropónimos y topónimos que no son esenciales para poder así facilitar la lectura del texto al receptor. Se elimina el nombre del párroco holandés Dominie Van Shaick (Irving 2008a: 97; Irving 2011: 73), que sí mantiene el texto de ATG al estar dirigido a un público adulto; en las dos adaptaciones se omite también por la misma razón (Irving 2008a: 105; Irving 2011: 107) la referencia a «Anthony's Nose», el lugar donde se ahogó Brom Dutcher en la batalla de Stony-Point.

2.4. Otros relatos

Volviendo al volumen de relatos de Washington Irving en gallego publicado por Urco editora, cabe destacar que también incluye «O espectro do novio», la traducción al gallego de «The Spectre Bridegroom» (1819), publicado en *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* Este relato narra la historia de amor del conde Von Alterburg, al que asesinan cuando va a conocer a su prometida, hija

de un rico barón alemán. Esa noche llega al castillo un caballero fantasmal del que se enamorará la dama.

La traducción de Cristina Felpeto mantiene el préstamo de los términos en francés que contribuyen a situar el relato en París, aunque añade una explicitación como en el caso de *table d'hôte* explicitando el término: «Como eles lle chaman á cea» (Irving 2008: 115). La traducción es fluida y en general conserva las connotaciones semánticas del texto fuente y del texto meta.

«O demo e Tom Walker» es otra de las traducciones de Cristina Felpeto incluida en el volumen de Urco editora. La historia original se publicó en 1824 en el libro *Tales of a Traveller* con el título «The Devil and Tom Walker». Narra la historia del avaro Tom Walker al que el diablo, disfrazado de leñador, le ofrece un pacto que le permitirá conseguir el tesoro de Kidd el pirata. La traducción es fluida y, aunque en algunos casos parece perder algunas connotaciones semánticas del original, destaca lo acertado de las propuestas en cada contexto de la interjección eufemística «Egad» (Oh, my God). Por ejemplo, cuando el protagonista es consciente de que ha perdido a su mujer a manos del Diablo afirma: «“Egad,” said he to himself, “Old Scratch must have had a tough time of it!”». La propuesta de traducción, «Por todos os ovos da serpe! Até o Demo levou máis dun golpe» (Irving 2008a: 172), utiliza una expresión en gallego especialmente acertada en esta situación.

La editorial Edizer Livros publicó en 2009 una traducción de este mismo relato, «The Devil and Tom Walker», escrita en gallego reintegracionista: *O dianho e Tom Walker*. Se trata de la primera obra publicada por esta editorial y contribuye a enfatizar el papel reivindicativo de la editorial en cuanto al reintegracionismo, corriente lingüística y cultural que sostiene que el gallego y el portugués pertenecen al mismo diasistema lingüístico. Esta traducción se publicó en formato de libro de bolsillo con medidas 110 x 75 mm y unas 50 páginas.

El último relato de esta selección publicada por Urco Editora es «A aventura do estudante alemán» («The Adventure of the German Student»), también traducido por Cristina Felpeto, relato que formaba parte del libro de viajes *Bracebridge Hall or The Humorists* (1822). La ATG publicó también en línea la traducción de José Álvarez Vázquez de este relato: «A experiencia do estudante alemán», nuevamente parte de su trabajo fin de carrera. En esta historia el estudiante alemán Gottfried Wolfgang llega a París donde se obsesiona con un hermoso rostro de mujer a la que salvará de la horca pero que finalmente lo llevará a la locura.

Si comparamos las traducciones de Urco editora y ATG, lo primero que destaca es la diferente connotación de los títulos ya que el término «aventura» de la traducción de Urco parece anticipar una traducción que se ajusta más a las connotaciones e intención del original. Sin embargo, el análisis de los aspectos lingüísticos y del contexto de cultura de los dos textos permite concluir que lo que realmente sucede es lo contrario: la traducción de ATG recoge más matices y detalles; se preocupa más por mantener las connotaciones del texto original sin perder la fluidez de la narración, a la vez que su selección semántica se ajusta en mayor medida a la lengua meta. Por ejemplo, al ver la guillotina el corazón de Wolfgang «sicked with him», traducido en el texto de Urco como «púxose ner-

vioso» (Irving 2008: 190) y por «fixolle sentir noxo» en el texto de ATG. El texto fuente utiliza el término «too intoxicated» para describir la belleza de la dama a la luz de las velas, ya en la habitación del hotel. El texto de Urco lo traduce como «extasiado coa súa beleza» (Irving 2008: 193), mientras que el de ATG: «se sentiu aínda máis envelado pola súa beleza». Aunque las connotaciones semánticas del original recogen las dos acepciones, la propuesta de ATG parece anticipar de forma más acertada el final de la historia y subrayar los rasgos góticos del relato.

2.5. *Tales of Alhambra*

Tales of Alhambra (1832) es una de las obras más emblemáticas de Washington Irving. De temática romántica y con tintes exóticos, se ha traducido y adaptado al español en numerosas ocasiones y en muy diferentes versiones publicadas incluso antes de la Guerra Civil a pesar de la censura existente en España en ese momento. A mediados del siglo xx el número de adaptaciones dirigidas al público infantil y juvenil aumenta por su contenido y culturalidad, y aunque en muchos casos se trata de reediciones en ediciones completas o en selecciones de relatos, se convierte en una de las obras más traducidas (Merino y Santamaría 2014: 216).

La ATG ha publicado en línea la traducción al gallego realizada por Paulo R. Ballesteros, traducción dirigida a un receptor adulto. Se trata de una traducción parcial porque solo se traducen tres relatos: «O gobernador e o escribán» («The Government and the Notary»); «Lenda do príncipe Ahmed al Lamel ou o peregrino de amor» («Legend of Prince Ahmed Al Kamel») y «Lenda do astrólogo árabe» («Legend of the Arabian astrologer»). En los tres casos se hace una traducción completa, sin omisiones ni adaptaciones en cuanto al texto fuente en la que se mantienen los detalles y se selecciona de forma adecuada el vocabulario en lengua gallega, pero se puede observar un exceso de calcos estructurales: se calcan los párrafos, la voz pasiva, los gerundios y los adverbios. Por tanto, la traducción adolece de una cierta falta de fluidez que parece desmerecer la acertada selección semántica del traductor en favor de la lengua gallega. Por ejemplo, si analizamos la propuesta de traducción del último de estos tres relatos, «Legend of the Arabian astrologer», observamos que la expresión «In old times» se trasvasa como «no tempo dos devandeiros»; «languished for repose» se traduce por «devecía polo acougo»; «a damsel of surpassing beauty» por «unha doncela de beleza sobranceira» y la frase «the flashes of her dark eye were like sparks of fire on the withered yet combustible heart of Aben Habuz» se traduce de forma muy acertada como «os lóstregos dos seus ollos faiscentes eran coma muxicas de lume a caeren no murcho, aínda que inflamable, corazón de Aben Habuz».

Siguiendo con este mismo relato de los *Cuentos de la Alhambra*, «Legend of the Arabian astrologer», es necesario destacar que se ha adaptado con éxito a la lengua gallega como libro ilustrado infantil con el título *O astrólogo e a feitiçeira* (2006). El análisis del contexto de situación externo revela las claves de esta obra que se publicó de forma simultánea en castellano, gallego y catalán. El traductor es Paco Liván y la ilustradora Paula Aneiros. El adaptador podría haber tomado

como referencia adaptaciones infantiles previas del relato, como por ejemplo «El astrólogo y la hechicera», incluido en el libro *Leyendas fantásticas* (1974), publicado por la editorial Toray con guion de E. Sotillos y dibujos de María Pascual.

El exotismo del relato y su temática lo hacen muy atractivo para el público infantil. El rey Aben Habuz consigue alejar al enemigo de sus tierras gracias a la ayuda de un talismán construido por el sabio astrólogo a cambio de peticiones de riqueza y lujo. Sin embargo, la aparición de una joven en la corte hará que el rey quede prendado de ella y que el astrólogo incremente todavía más sus exigencias y su avaricia.

Como consta en el propio libro, se trata de una adaptación dirigida a niños de más de ocho años en formato de libro ilustrado. Se ha adaptado el título ya que se omite la referencia a «árabe», la nacionalidad del astrólogo, pero, a pesar de que se pierde un rasgo exótico, la inclusión del término «feiticeira» (hechicera) lo hace mucho más atractivo para el receptor infantil. El texto es muy breve, prevalecen las ilustraciones y el vocabulario es sencillo como cabría esperar teniendo en cuenta la edad del receptor (Shavit 2006). Se han eliminado la mayoría de las referencias culturales e incluso el nombre del rey se menciona en escasas ocasiones. La Alhambra, referencia cultural por excelencia, se mantiene, icono de la ciudad de Granada y un referente que los niños podrían conocer. Se eliminan otras referencias a esta ciudad como «the hill of the Albaycín» y «the pass of Lope». Se simplifica el texto recurriendo también a la omisión de información que no parece necesaria para el lector infantil. Por ejemplo, en la adaptación se omiten estas palabras del narrador:

His name was Ibrahim; he was said to have lived ever since the days of Mahomet, and to be son of Abu Ayub, the last of the companions of the Prophet. He had, when a child, followed the conquering army of Amru into Egypt, where he had remained many years studying the dark sciences, and particularly magic, among the Egyptian priests.

Se elimina también un número importante de referencias religiosas («Allah is great!»), aunque se mantiene la referencia a la peregrinación a La Meca. La obra está, por tanto, totalmente adaptada al público infantil: todas las modificaciones se pueden justificar teniendo en cuenta el receptor y criterios didácticos y pedagógicos (Oiiittinen 2006: 33; Lorenzo 2014).

Las imágenes de esta adaptación son esenciales para ayudar al receptor a disfrutar de la lectura y aprender los valores y aspectos claves del texto (Lathey 2015: 55). La ilustradora es la artista gallega Paula Aneiros. Realiza ilustraciones innovadoras con mucha fuerza que desde una óptica abstracta complementan de forma brillante la narración y los momentos esenciales del relato. El constante juego de colores le permite al receptor dejarse llevar por diferentes sensaciones cromáticas en dibujos muy próximos porque parecen hechos por una persona de su edad. La portada del libro es naranja, pero las ilustraciones juegan con todos los colores y sus tonalidades siguiendo las descripciones y acciones del relato: verde, naranja, amarillo, rojo, negro, rosa, crema, azul y blanco. El hecho de que

se prefiera a una ilustradora gallega contribuye también a darle visibilidad al trabajo de estos profesionales en Galicia.

Otro de los relatos incluidos en los *Cuentos de la Alhambra* es «Legend of the Rose of the Alhambra». Su traducción al gallego se ha publicado en un volumen aparte de Urco editora (2008): *A lenda da rosa da Alhambra*. La traductora es una vez más Cristina Felpeto García. Destaca el formato de bolsillo de esta edición y el hecho de que solo recoja este relato ya que podría haberse incluido en la selección de la editorial publicada ese mismo año, volumen que hemos analizado en páginas previas. A pesar de que está dirigida al público adulto, se puede también pensar en un receptor juvenil. La obra cuenta con una introducción escrita por la traductora y el responsable de diseño y maquetación en la que trazan el argumento y las características de la literatura gótica. En general, la traducción es fluida, está bien escrita, mantiene el tono poético del original y conserva las referencias del contexto de cultura, aunque la estructuración de párrafos en con demasiada frecuencia un calco de la del texto fuente. En algunos casos parece que se subraya el exotismo del relato. Por ejemplo: «the tortoise-shell cat might be some spell-bond princess» se trasvasa como «creu ver no gato a unha princesa moura enfeitizada» (Irving 2008b: 21), añadiendo el adjetivo «moura».

3. Conclusiones

La recepción de la obra de Washington Irving en gallego no es todo lo completa que cabría esperar. La situación de la traducción literaria en Galicia permite entender que no se publicara ninguna traducción o adaptación hasta finales del siglo xx y que el número de las publicadas hasta la fecha no sea muy elevado.

El análisis de los textos ha demostrado que en general mantienen las connotaciones y rasgos del texto original y, excepto en el caso de *Contos da Alhambra*, también la fluidez y naturalidad del texto meta. Los textos demuestran el interés de los traductores por contribuir a la normalización de la lengua gallega mediante una selección muy cuidada de los aspectos lingüísticos, sobre todo léxico-semánticos, y de referencias del contexto de cultura. El hecho de que los relatos enfatizen los aspectos más característicos del exotismo y las historias góticas del Romanticismo implica que tengan buena acogida tanto del público juvenil como del adulto. Este doble receptor juvenil-adulto (Oittinen 2006) contribuye al éxito de las traducciones y adaptaciones publicadas por Urco editorial, textos que en líneas generales mantienen los matices del texto fuente y la fluidez y adecuación del texto meta, pero que deberían mejorar algunos aspectos de coherencia e incluso incidir en la selección del léxico, un hecho que parece haber realizado de forma más acertada Álvarez Vázquez en sus propuestas, dirigidas a un receptor adulto.

Las adaptaciones destinadas al público infantil, *O astrólogo e a feiteiceira* y *Rip van Winkle*, suponen una oportunidad excelente de acercar el receptor gallego a un clásico de la literatura universal mediante adaptaciones cuidadas y excelentes ilustraciones que tienden a la domesticación pensando tanto en el receptor como en la lengua gallega. En general, todos los traductores demuestran su interés por lograr un equilibrio entre el texto fuente y la posibilidad de primar la len-

gua y cultura gallega, de mejorar la situación de una lengua minoritaria mediante la traducción (Parianou 2009; Cronin 2010: 250), prestando especial atención a la selección léxico-semántica, utilizando estrategias domesticadoras y poniendo de relieve el trabajo de los ilustradores gallegos. Todo esto aumenta todavía más las dificultades y decisiones que se deben tomar durante el proceso de traducción, pero a su vez implica una mayor calidad de los textos traducidos al gallego.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- IRVING, Washington (1997). *Contos do Mar*. Trad. Teresa Sanmartín y Equipo Tris Tram. Lugo: Tris Tram.
- (2006). *O astrólogo e a feiteiceira*. Trad. Paco Liván. Pontevedra: OQO editora.
- (2008a). *A lenda de Sleepy Hollow e outros relatos*. Trad. Cristina Felpeto García. Santiago de Compostela: Urco editora.
- (2008b). *A lenda da Rosa da Alambra*. Trad. Cristina Felpeto García. Santiago de Compostela: Urco editora.
- (2009). *O diaño e Tom Walker*. Edizer Livros.
- (2011). *Rip van Winkle*. Edición bilingüe: inglés-gallego. Trad. David Couso. Noia: Toxosoutos.
- (2015). *A Lenda da Montana de Durmir: The Legend of Sleepy Hollow*. Onyx Translations.
- *Contos da Alhambra*. Asociación de Tradutores Galegos (ATG). Trad. Paulo Ballesteros. Disponible en: <http://tradutoresgalegos.com/BIVIR/contos_alhambra.pdf>.
- «A lenda de Sleepy Hollow», «Rin van Winkle» e «A experiencia do estudante alemán». Asociación de Tradutores Galegos (ATG). Trad. José Álvarez Vázquez. <http://tradutoresgalegos.com/BIVIR/sleepy_hollow.pdf> <http://tradutoresgalegos.com/BIVIR/rip_van_winkle.pdf> <http://tradutoresgalegos.com/BIVIR/experiencia_estudiante.pdf>

Fuentes secundarias

- ÁLVAREZ VÁZQUEZ, José (1999). *Tradución e comentario dos relatos 'Rip van Winkle'. 'The Legend of Sleepy Hollow' e 'The Adventure of the German Student'*. Tralaballo fin de carreira. Facultade de Filoloxía e Tradución. Universidade de Vigo.
- ATG (Asociación de tradutores galegos) (2006). «Informe da situación da tradución en Galicia». <<http://tradutoresgalegos.com/documentos/informatraducion.htm>>.
- BRANCHADELL, Albert (2011). «Minority Languages and Translation». En: GAMBIER, Yves; VAN DOORLAER, Luc (eds.). *Handbook of Translation Studies*. Vol 2. Ámsterdam / Filadelfia: Benjamins, p. 97-101.
- BRUNETTE, Louise (2000). «A Comparison of TQA Practices» *The Translator*, 6 (2), p. 169-182.
- CRONIN, Michael (2010). «The Cracked Looking-Glass of Servants: Translation and Minority Languages in a Global Age». En: BAKER, Mona (ed.). *Critical Readings in Translation Studies*. Londres / Nueva York: Routledge, p. 249-262.
- DOMÍNGUEZ PÉREZ, Mónica (2011). «Traducciones de literatura infantil y juvenil al gallego (1968-1978)». *Madrigal*, 14, p. 49-57.

- HATIM, Basil; MASON, Ian (1997). *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge.
- LATHEY, Gillian (2015). *Translating Children's Literature*. Londres: Routledge.
- LORENZO GARCÍA, Lourdes (2012). «Adaptando o terror: 'The Legend of Sleepy Hollow' / 'A lenda de Sleepy Hollow', de Washington Irving». En: ROIG RECHOU, Blanca Ana et al. (coords.). *A narrativa xuvenil a debate (2000–2011)*. Vigo: Xerais, p. 343-358.
- (2014). «Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil». *Trans*, 18, p. 35-48.
- MARCO BORILLO, Josep (2001). «La descripción y comparación de traducciones: Hacia un modelo integrador». *Sendebarr*, 12, p. 129-152.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel; SANTAMARÍA, José Miguel. (2014). «Washington Irving traducido: Cuentos de la Alhambra». En: GARNICA SILVA, Antonio; LOSADA FRIEND, María; NAVARRO RODRÍGUEZ, Eloy (eds.). *De Colón a la Alhambra: Washington Irving en España*, p. 213-237.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2018). «El sector del libro en España». Observatorio de la Lectura y el Libro. <<https://www.cegal.es/wp-content/uploads/2018/05/El-Sector-del-Libro-en-Espa%C3%B1a.-Abril-2018.pdf>>
- MILLÁN VARELA, Carmen (2000). «Translation, Normalisation and Identity in Galicia». *Target*, 12 (2), p. 267-282.
- OITTINEN, Riitta (2006). «No innocent Act: On the Ethics of Translating for Children». En: VAN COILLIE, Jan; VERSCHUEREN, Walter P. (eds.). *Children's Literature in Translation*. Manchester: St. Jerome, p. 35-46.
- PARIANO, Anastasia (2009). *Translating from Major into Minor Languages*. Atenas: Diavlos.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Beatriz (2016). «Translating into Galician, A Minor Language: A Challenge for Literary Translators». En: SERUYA, Teresa; MIRANDA JUSTO, José (eds.). *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition & Culture*. Springer. Colección: New Frontiers in Translation Studies, p. 267-276.
- ROIG RECHOU, Blanca Ana (2002). «La literatura infantil y juvenil en Galicia». En: VILLANUEVA PRIETO, Darío; TARRÍO VALERA, Anxo. *La literatura desde 1936 hasta principios del siglo XXI. Narrativa y traducción*. La Coruña: Hércules XXXIV, p. 382-501.
- SHAVIT, Zohar (2006). «Translation of Children's Literature». En: LATHEY, Gillian (ed.). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 25-40.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.
- VILLORIA PRIETO, J. (1998). *Washington Irving en España: Cien Años de Traducciones*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.

La recepción de George Sand en España: traducciones y censura (1836-1975)*

Caterina Riba

Carme Sanmartí

Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya

08500 Vic

caterina.riba@vic.cat

mcarme.sanmarti@uvic.cat

ORCID: 0000-0001-9099-3648

ORCID: 0000-0003-4354-0157



Resumen

En este artículo nos proponemos recorrer las traducciones de la obra de la escritora francesa George Sand al castellano entre 1836 y 1975. Nos centraremos en las dificultades que encontraron las editoriales que se interesaron por esta autora y analizaremos la censura administrativa y la censura moral de la que fue objeto. El análisis se dividirá en tres períodos: 1836-1863 (desde la primera traducción al español hasta la inclusión de la autora en el *Index Librorum Prohibitorum*), 1863-1938 (desde la inclusión en el *Índice* hasta la Ley de Prensa en plena Guerra Civil) y 1938-1975 (desde la aprobación de la Ley de Prensa del 38 hasta la muerte del dictador).

Palabras clave: George Sand; censura; traducción; novela

Abstract. *The reception of George Sand in Spain: translations and censorship (1836-1975)*

The aim of this paper is to survey the Spanish translations of the works of the French author George Sand published between 1836 and 1975. The article will focus on the difficulties faced by publishers who expressed an interest in this author, as well as the administrative and moral censorship to which her translated works were subjected. The analysis will be divided into three time periods: 1836-1863 (from the first Spanish translation until the inclusion of the author in the *Index Librorum Prohibitorum*), 1863-1938 (from the inclusion of Sand in

* Este artículo se enmarca en las actividades del grupo de investigación consolidado «Grupo de Estudios de Género: Traducción, Literatura, Historia y Comunicación» (GETLIHC) (2017, SGR 136), de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, del proyecto I+D+i «Traducción y censura: género e ideología (1939-2000)», con el número de referencia FFI2014-52989-C2-2-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y de la «Red de Estudios y Datos sobre la Edición Iberoamericana y Transnacional (RED-EDIT)», con el número de referencia RED2018-102343-T, financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

the *Index* to the Spanish Civil War) and 1938-1975 (from the Spanish Civil War to the death of the dictator).

Keywords: George Sand; censorship; translation; novel

Sumario

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| 1. Primer período: 1836-1863 | 4. Conclusiones |
| 2. Segundo período: 1863-1938 | Referencias bibliográficas |
| 3. Tercer período: 1938-1975 | |

La obra de George Sand se introdujo en España a partir de 1836 con la traducción de *Leone Leoni*¹ y desde entonces hasta 1975 se tradujeron y publicaron una cincuenta de sus novelas, algunas de ellas con un éxito fulgurante. Entre las más populares destacan *Un hiver a Majorque*, que en 1975 contaba con doce reediciones y seis retraducciones, y *Le marquis de Villemer*, que en 1967 se había publicado nueve veces en cuatro traducciones distintas. Durante el período analizado, la obra de George Sand fue vertida al español por 51 profesionales de la traducción y se publicó en más de 80 editoriales distintas, mayoritariamente con sede en Barcelona y Madrid.

En este artículo nos proponemos ofrecer una panorámica de las traducciones de Sand al castellano destinadas al público español² con el objetivo de detectar las oscilaciones e interrupciones en la publicación de esta autora y determinar el rol que tuvieron la censura moral y la censura administrativa en su recepción en España. Concretamente, intentaremos responder a las preguntas siguientes: ¿Qué instituciones censuraron la obra de Sand, en qué momentos y por qué medios? ¿Qué motivó que se censurara la producción literaria de esta autora? ¿Qué relación podemos establecer entre la recepción de Sand en España y las fluctuaciones de poder de la Iglesia Católica? ¿Hasta qué punto frenó la censura la introducción de la obra de Sand? ¿Qué valoraciones hicieron de su obra autores y autoras españoles coetáneos? ¿Qué cobertura se dio a la escritora en *La Vanguardia* desde su aparición en 1881 hasta 1975?

Para responder a estas preguntas ha sido preciso elaborar previamente un cuadro, que añadimos en el anexo, en el que hemos recopilado la información bibliográfica disponible de todas las traducciones de Sand al castellano concebidas para el mercado español entre 1836 y 1975. En el cuadro, confeccionado a partir de literatura previa y de la consulta de fondos bibliográficos de distintas

1. También hemos encontrado las versiones *Leoni Leone* y *León Leoni*.
2. Incluimos las ediciones publicadas en las colonias (Cuba y Filipinas) en el siglo XIX y las obras editadas en América Latina que llegaron al mercado español. También trataremos en este estudio cuatro traducciones al castellano publicadas en París que circularon por España.

bibliotecas,³ se incluyen el título original y el traducido, el año de publicación de ambos, el nombre de la persona responsable de la traducción, la editorial y la ciudad de publicación. Las omisiones en el cuadro se deben al hecho de que la información no consta en los libros. En una parte considerable de las novelas en español, por ejemplo, no figura el nombre del traductor o traductora.

Para el análisis, hemos periodizado la recepción de Sand en España en tres etapas en función de la censura administrativa y moral de la que fue objeto. Las tres fases corresponden a los períodos siguientes: 1836-1863, 1863-1938 y 1938-1975. El primero comprende desde el año de la primera traducción de Sand al español, en 1836, hasta 1863, momento en el que el Vaticano incluyó toda su obra en el *Index Librorum Prohibitorum*, conocido en español como *Índice de Libros Prohibidos* o simplemente *Índice*. El segundo período abarca desde este año hasta la Guerra Civil y está marcado por la aparición de guías de lectura de orientación moral elaboradas mayoritariamente por eclesiásticos. El tercer período comprende de 1938, con la instauración de la censura franquista, hasta 1975, año de la muerte del dictador.

1. Primer período: 1836-1863

En Francia, la meteórica carrera de Sand se inauguró en 1832 con la publicación de *Indiana*. Ocho años después, en plena efervescencia creativa de la autora, el tribunal de la Sacra Congregatio Indicis incluyó uno de sus libros, *Lélia*, en el *Índice de Libros Prohibidos* del Vaticano (Decr. 27 Nov.). Al año siguiente, en 1841, se añadieron once novelas más (Decr. 30 Mart.),⁴ y todavía otra, *Spiridion*, en 1842 (Decr. 5 Apr.). Estas trece novelas fueron desaprobadas por amoratorias con algunos aspectos doctrinales coyunturales, excepto en el caso de *Spiridion*, una novela con reflexiones filosóficas y religiosas (Amadiou 2004: 406). En 1863, a los motivos morales y doctrinales se añadieron razones ideológicas y se censuró la obra completa a causa del carácter socialista de algunas de las novelas que Sand escribió durante este período.

Sand defendió durante toda su vida un catolicismo poco ortodoxo y marcadamente anticlerical. Sus personajes, a los que trasladaba sus ideas espirituales, se referían a un Dios justo y magnánimo. En sus obras y su correspondencia abogaba por la libertad de conciencia y negaba el infierno y las penas eternas, incompatibles, según ella, con la bondad de Dios. Simpatizaba con movimientos religiosos de finales de la Edad Media y con las ideas igualitarias del socialismo utópico (Renard 2004).

3. Se ha comprobado la existencia de todas las obras del cuadro y se han contrastado todos los datos que se aportan. El cuadro se ha elaborado a partir de los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Catalunya, el Catálogo Colectivo de las Universidades de Cataluña y la Biblioteca Lambert Mata, y de la siguiente bibliografía: Alonso Seoane (2015), Colonge (1977), Figuerola (2008), Montesinos (1955), Palau y Dulcet (1967), Sánchez García (2016), Santa (2006), Solé Castells (2006).
4. *Lettres d'un voyageur, Les Sept Cordes de la lyre, Gabriel, Le Secrétaire intime, L'Uscoque, La Dernière Aldini, Simon, Les Maîtres mosaïstes, Mauprat, Jacques y Leone Leoni*.

Estas teorías críticas con la doctrina de la Iglesia desagradaron sobremanera la jerarquía eclesiástica, pero a sus ideas políticas y religiosas se añadió la vida nada convencional de la autora y su rechazo al matrimonio y la familia tradicional. Según su biógrafa:

La famille dont rêve Sand, et qu'elle pratique largement, n'a rien de bourgeois et de conventionnel. C'est une famille élargie par les naissances et les couples illégitimes, par les adoptions hors normes, par des cohabitations multiples. Le sang y compte infiniment moins que les choix personnels et la rencontre amoureuse. (Perrot 2018: 25)

Puesto que Sand era un personaje público y todo lo que hacía tenía una enorme repercusión, el Vaticano decidió condenar sin matices en 1863 todo lo que la escritora había publicado hasta el momento. Esta prohibición tuvo lugar durante la ola de condenas masivas de los grandes novelistas decimonónicos franceses —Hugo, Balzac, Flaubert, Zola, etc.—, que fueron incluidos en el *Índice* sobre todo entre 1834 y 1864 (Mollier 2014: 79).

En España, el control de lo que se publicaba había sido gestionado en gran medida por la Inquisición desde 1478, y aunque las Cortes de Cádiz la abolieron en 1812, no se suprimió definitivamente hasta después la muerte de Fernando VII, coincidiendo con la llegada de los liberales en el gobierno. En 1834, la Regenta, María Cristina, declaró abolido el tribunal de la Inquisición y dejó en manos de arzobispos y obispos «la censura de los escritos concernientes a la fe, a la moral y la disciplina» (Gaceta de Madrid, núm. 150, 17 de julio de 1834). Es importante señalar que en las sucesivas Constituciones (1837, 1845, 1869, 1876) se especifica el derecho a emitir opiniones libremente, ya sea de palabra o por escrito, sin sujeción a censura previa, de manera que la fiscalización de las lecturas por parte de obispos y arzobispos no contaba con apoyo gubernamental y, con la disolución del Santo Oficio, el efecto de la censura previa quedó diluido.

No obstante, y a pesar de la pérdida de control sobre la libertad de expresión, la Iglesia mantuvo el monopolio sobre la educación formal y la formación ideológica de las nuevas generaciones, con una incidencia especialmente importante sobre las niñas y las jóvenes (Sanmartí *et al.* 2018). En el Concordato de 1851 entre España y la Santa Sede se reconoció la confesionalidad del Estado (art. 1) y se determinaba que la educación en las escuelas se ajustaría a las directrices de la Iglesia (art. 2). En este contexto el *Índice* se convirtió en un referente moral fundamental que, a partir de la supresión de la Inquisición, había adquirido fuerza de ley tanto en la península Ibérica como en las colonias (Bujanda 2002: 30).

La popularidad de Sand en España fue notable y antes de la condena vaticana ya se habían traducido y publicado diez de sus obras. Aparecieron doce novelas más entre 1842 y 1845, prácticamente de forma simultánea a los informes vaticanos negativos. Justo después, la trayectoria de las obras condenadas se vio afectada por su inclusión en el *Índice*: *Valentina* se editó tres veces, dos en 1837 y una en 1838; *Jacobo* apareció en 1838 y no se volvió a reeditar, y *Espiridión* solamente se publicó en 1843, igual que *Lelia*. Por otra parte, otras novelas no men-

cionadas específicamente en el *Índice* dejaron de publicarse después de la década de los años 1840: *Consuelo* (1842-43, 1844), *Paulina* (1843), *La condesa de Rudolstadt* (1844), *Juana* (1845), *Teverino* (1846, 1847). Durante la década de los años 1850 solo nos consta la traducción y publicación de tres libros nuevos: *La balsa del diablo* (1855), *La hija natural* (1858) y *Un ramo de jazmines* (1859).

La inclusión de la escritora en el *Índice* estaba en consonancia con la opinión de los sectores conservadores católicos españoles, que antes de la condena ya habían expresado su repulsa por Sand. En 1839, *El Semanario Pintoresco Español* había publicado una acérrima crítica contra los novelistas franceses del momento en la que mostraba su preocupación por el efecto que podían causar en las personas de menos formación:

[...] las novelas de Balzac, de Soulié y de George Sand... las cuales, apoderando de las imaginaciones acaloradas, van inoculando en los corazones sencillos su dulce ponzoña. (Montesinos 1955: 147)

En la misma publicación, en 1840, el año de la primera condena, el escritor y periodista Ramón de Mesonero Romanos describía las novelas de Sand como relatos sobre prostitutas, bandidos y asesinos, y afirmaba que «ningún corazón honrado puede dejar tales obras en manos de una doncella o de una mujer joven sin temblar por su virtud y por su felicidad» (Zavala 1971: 234). Si las temáticas de Sand y la forma de abordarlas ya eran problemáticas, su condición de mujer fue, sin lugar a dudas, uno de los aspectos que despertó más recelos. En una sociedad dominada por los hombres, la mera presencia de una escritora en la esfera literaria era motivo de blasco. Mesonero Romanos —que en ese mismo artículo se ensañaba también contra Balzac y Dumas—, añadía refiriéndose a Sand: «¡Y quien así escribe es una mujer!» (Zavala 1971: 234).

Las pocas escritoras españolas que lograron inmiscuirse en el panorama literario del siglo XIX se posicionaron también respecto a Sand. Rosalía de Castro y Gertrudis de Avellaneda, por ejemplo, se valieron de los paralelismos con la francesa para denunciar el ambiente de animadversión y discriminación al que estaban expuestas. En el prólogo de *La hija del mar* (1859), Rosalía de Castro manifestaba su admiración por quien se rebeló «contra la vulgar idea que la mujer solo sirve para las labores domésticas» (Brown 1988: 209). Gertrudis Gómez de Avellaneda se lamentó también repetidamente de la situación de desventaja de las mujeres. En 1860 no se le permitió pasar a formar parte de la Real Academia Española por razón de género, exactamente lo que ocurrió en 1861 en Francia con George Sand, a quien Avellaneda se refería irónicamente como «jefe de todas esas lampiñas disfrazadas» (Brown 1988: 210). También otra escritora contemporánea, Carolina Coronado, alabó la inteligencia y la delicadeza literaria de Sand, a la que llegó a comparar con Safo (Aymes 2004).

En cambio, Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber, se refirió a Sand para desmarcarse de ella. En una carta de 1842 escribió sobre la novela *Lélia*, de Sand: «[...] es de un cinismo asqueroso» (Brown 1988: 212). El conser-

vadurismo de Böhl, totalmente opuesto a las ideas de Sand, influidas por el socialismo, la llevó a desvincularse públicamente de la figura de la francesa y a expresar su disgusto y enojo al ser comparada con ella. En un artículo de 1859 en *La Esperanza*, Cecilia Böhl clamaba que esa asociación le proporcionaba «cruelles mortificaciones» (Brown 1988: 212).⁵

La notoriedad de Sand durante este período es incontestable. Su obra se comentó, entre otras publicaciones, en *El Semanario Pintoresco Español*, la *Revista de Madrid*, la *España Literaria*, *El Panorama* y *La Censura*, en las que la escritora fue, a pesar de su éxito editorial, «plus vilipendiée que célébrée» (Aymes 2004).

2. Segundo período: 1863-1938

El segundo período se inicia con la inclusión en el índice vaticano de la totalidad de la obra escrita hasta 1863. En la España de mediados del XIX, las ideas comunistas y socialistas habían tomado fuerza, la novela se había popularizado y se produjo una alfabetización masiva de la población, incluyendo a las niñas, escolarizadas obligatoriamente a partir de la Ley Moyano de 1857. Estos factores desestabilizaban el modelo de vida católico en horas bajas, y para contrarrestar sus efectos el Papa Pío IX publicó en 1864 el *Syllabus Errorum*, índice que recogía los principales «errores» o retos morales de la época, entre los cuales, el racionalismo, el panteísmo, el indiferentismo, el socialismo, el comunismo y el liberalismo, y reafirmaba el sacramento del matrimonio. El *Syllabus* reprobaba estas creencias e ideologías porque consideraba que cuestionaban el papel de la Iglesia y que pretendían alterar el orden social.

No obstante, cabe señalar que, a pesar de la condena expresa de Sand y todo lo que ella representaba por parte de la Iglesia, durante la década de los años 1860, tal como se observa en el cuadro, se produjo un nuevo empuje editorial con la publicación de *Las damas verdes* (1867, 1869), *Los caballeros de Bois-Doré* (1869), *El marqués de Villemer* (1863, 1864, 1867), *La familia Germandre* (1862, 1866), *Valvedre* (1866) y *Tamarís* (1862, 1866, 1869). De 1863 a 1938 se publicaron 22 obras traducidas más y se reeditaron 37 de sus novelas. Es digno de mención, sin embargo, que, excepto *El secretario íntimo*, *Mauprat*, *Leone Leoni* y *La última Aldini* (editada una vez y en París), las novelas prohibidas específicamente por el Índice no se volvieron a publicar, y que no se tradujera al español ninguna de las obras conocidas como «socialistas» (ni *Le Compagnon du Tour de France*, ni *Le Meunier d'Angibault*, ni *Le Péché de Monsieur Antoine*, por ejemplo). Tampoco se publicó en castellano la célebre *Mademoiselle La Quintinie*, claramente anticlerical, que había desatado en Francia un debate público sobre la Iglesia (Barry 1982: 328-330).

5. En un estudio de 37 manuales escolares del franquismo, José Vicente Salido López muestra que las obras de Fernán Caballero fueron las más estudiadas del período Romántico, puesto que sus enseñanzas morales estaban en consonancia con las del régimen (2019: 86). Evidentemente, George Sand no aparece en los manuales analizados.

Podemos afirmar, pues, que el efecto tanto de la condena como del *Syllabus* fue relativo. Este período coincide con una cierta pérdida de poder de la Iglesia y la expansión de ideologías que propugnaban cambios sociales. Por un lado, el catolicismo había visto limitados sus mecanismos coercitivos para ejecutar de forma efectiva sus mandatos doctrinales y, por el otro, se propagaban nuevas ideas que escapaban a su control. Se publicaban nuevas obras constantemente y los censores vaticanos no daban abasto, de modo que la literatura abría grietas en el sistema moral. Antolín López Peláez afirmaba en 1904, un año antes de ser nombrado obispo de Jaca, que en el *Índice de Libros Prohibidos* «no están todos los que no deberían leerse» (1904: 23). Ante esta situación, muchos juzgaron necesaria la confección de guías de lectura nacionales para aquellos fieles católicos desorientados que quisieran seguir la ortodoxia.

Una de las primeras valoraciones de George Sand por parte de un representante de la Iglesia (al margen del Vaticano) es del sacerdote francés Abbé Bethléem en 1904 en su obra *Romans à lire et romans à proscrire*, una compilación de reseñas y valoraciones morales según los preceptos católicos. En esta obra, el Abbé Bethléem criticaba la forma en que Sand entendía el amor. Y es que, para Sand, el amor era una fuerza soberana e irreprimible que imprimía su propio código moral:

Elle a chanté avec plus d'âpreté [...] la souveraineté absolue de l'amour, c'est-à-dire le droit pour l'individu de s'opposer, au nom de sa passion, aux conventions, aux convenances, au mariage bourgeois, à la société, à la famille, à Dieu, à tout. (1932: 59)

A pesar de las férreas críticas, Bethléem reconocía que Sand tenía un «*style admirable*» y que era una «*romancière extraordinaire*» (1932: 60). De hecho, salvaba de la condena tres de sus novelas campesinas y algunas obras de teatro (Mollier 2014: 179). Debemos tener en cuenta que este sacerdote ocupó un lugar destacado en la prensa y que su influencia en la legislación francesa, belga, canadiense, española e italiana, incluso tras su muerte, demuestran la relevancia de su figura (Mollier 2014: 18).

En 1909, cinco años después de la publicación de la obra del Abbé Bethléem, apareció en España *Novelistas malos y buenos* del jesuita Pablo Ladrón de Guevara, una guía de lectura en la que los autores aparecían alfabéticamente, concebida para el público lector español, obra faro para los libros de orientación moral posteriores. El hecho de que se reeditara varias veces —una segunda edición aumentada en 1910 y dos más en 1928 y 1933— muestra la importancia que tuvo, sobre todo hasta la Guerra Civil. A diferencia de Bethléem, este autor no valoraba la calidad literaria de las obras, sino que se limitaba exclusivamente a la moralidad. Para el jesuita, cuando una obra era reprochable desde el punto de vista moral —según él, la mayoría—, el hecho de que los libros fueran buenos era incluso un agravante:

Queremos, sin embargo, con anteponer el *malos* [*Novelistas malos y buenos*], dar a entender que en eso de novelistas los que más abundan y triunfan son los malos

[...] Juzgamos y sentenciamos las novelas con arreglo a la ley de Dios, siendo para nosotros malas todas aquellas en que la moral o las ideas lo sean. Si los novelistas malos son de grandes talentos, tanto peor. (1933: 4).

En su catálogo, Ladrón de Guevara se mostraba implacable con George Sand. De la escritora, afirmaba: «Casada, divorciada, mal acompañada, incrédula, irreligiosa, impía, socialista, perseguidora del matrimonio, defensora del amor libre contra todas las leyes y contra el mismo Dios, muy deshonesto. Se rebela furiosa y lanza anatemas contra ciertas leyes fundamentales del orden social» (Ladrón de Guevara 1933: 502). Del conjunto de la obra de George Sand, Ladrón de Guevara solamente consideraba moralmente aptas *La Petite Fadette*, «Se puede leer» (1933: 505), y *François le Champi*, «Trata de amores campestres. No hay cosa mala» (1933: 504).

Pese a los intentos de la Iglesia de eliminar las obras de Sand de la esfera pública, la notoriedad de la escritora en España era manifiesta. En 1886-87, Juan Valera, en *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, la consideraba la «escritora más ingeniosa» de los últimos siglos (Brown 1998: 217) y Pedro Antonio de Alarcón afirmaba en 1892, en «La novela novelesca», que, después de Scott, Dumas y Hugo, se aficionó a la lectura de Balzac y Sand, porque los hallaba más profundos (Brown 1998: 2016). También Emilia Pardo Bazán había mostrado públicamente su admiración por la autora, con quien compartía la visión de la educación como motor de transformación social (Brown 1998: 218-219).

Un indicador revelador de su popularidad durante este período son las 66 noticias en las que se citó a Sand en *La Vanguardia* entre 1881, año en que el periódico salió a la luz por primera vez, y 1938. La novelista acostumbraba a aparecer en la sección literaria en la que se publicitó, por ejemplo, la publicación del cuarto tomo de *Cartas de George Sand* (19 abril 1883, p. 10). También se la relacionaba con intelectuales de la época. En una noticia se destacaba la influencia de los personajes de Sand en la obra de Ibsen (9 septiembre 1897, p. 1) y en otra se explicaban anécdotas protagonizadas por Alejandro Dumas y George Sand, a los que unía una profunda amistad (25 abril 1894, p. 1). Otros artículos lamentaban la falta de voces femeninas de la categoría de Madame Staël o la propia George Sand (19 octubre 1895, p. 1; 22 febrero 1912, p. 12) o comparaban el talento de distintas escritoras como Catherine Mansfield, Florence Barclay o Emilia Pardo Bazán, de la que el artículo afirma que Sand era su «fecunda madrastra literaria» (15 junio 1928, p. 16).

El tema más recurrente, sin embargo, fue la estancia de George Sand y Chopin en Mallorca. En numerosos artículos se hacía alusión a la exquisita descripción del paisaje isleño en los escritos de Sand y se comentaba su difícil relación con la población local (23 mayo 1910, p. 6; 20 septiembre 1928, p. 18; 2 enero 1931, p. 7; 7 noviembre 1934, p. 9). El cincuentenario de su muerte se conmemoró con un artículo titulado «Una princesa de las letras», firmado por José Betancort, que recorría la vida y la obra de la novelista (1 octubre 1926, p. 5). En los artículos de *La Vanguardia* se elogiaba encarecidamente el talento literario de

George Sand, se hacía mención a su relación con políticos, escritores y artistas de su época y se comentaban los complejos avatares de su vida en un tono muy alejado del de los índices morales.

3. Tercer período: 1938-1975

El último período abarca el espacio de tiempo comprendido entre la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938 —durante la Guerra Civil— y la muerte de Francisco Franco en 1975. La Ley de Prensa del 1938, obra de Ramón Serrano Suñer, reintroducía la censura previa, uno de los instrumentos que el régimen afianzó, entre otras cuestiones, para velar por la moralidad. Acabada la Segunda Guerra Mundial, la condena explícita del régimen de Franco por parte de los aliados y su exclusión de las Naciones Unidas obligaron al general a efectuar una operación de maquillaje que consistió en rebajar la influencia de los falangistas eliminándolos del gobierno e introducir a dos pesos pesados del catolicismo, Martín Artajo y Fernández Ladreda, en Asuntos Exteriores y en Obras Públicas (Raguer 2012: 558-559). La censura acentuó entonces la supervisión moral de todas las obras que se querían publicar en España o importar del extranjero.

La jerarquía eclesiástica española, con el aval del régimen, desplegó todos los mecanismos represores de los que disponía para inculcar un determinado modelo de sociedad, basado en los valores católicos más retrógrados, y suprimir cualquier enfoque disidente. Las ideas socialistas, comunistas, feministas, etc., fueron anatematizadas y la familia católica se impuso por ley. La legislación franquista reforzó la autoridad del padre y del marido, relegó a las mujeres al hogar, limitó su participación en el ámbito laboral y les otorgó las tareas de reproducción social (García-Nieto 2003: 725).

Pese a que Sand encarnaba todo aquello que el régimen reprochaba, varias editoriales mostraron su interés por publicar o importar obras de esa autora. Entre 1938 y 1960 se presentaron 31 peticiones al gobierno, pero los censores solo autorizaron la publicación de 5 obras: *Episodios históricos*, *El marqués de Villemer*, *Un invierno en Mallorca*, *La familia de Germandre* y *El misterio de las damas verdes*. Sin embargo, solo nos consta que de estas obras se publicaran *El marqués de Villemer* (1940, 1959) y *Un invierno en Mallorca* (1943, 1949, 1951, 1958).

Algunos de los informes que denegaban la publicación de novelas de Sand indicaban simplemente que la autora aparecía en el *Index Librorum Prohibitorum*. La moral católica y los criterios de evaluación, pues, se habían mantenido inalterables a lo largo de más de un siglo, ya que los censores franquistas se basaban en los decretos emitidos en 1840, 1841, 1842 y 1863 por evaluadores vaticanos.

En febrero de 1966, poco tiempo después de clausurarse el Concilio Vaticano II, el papa de Roma suprimió el *Index Librorum Prohibitorum* (Mollier 2014: 21). Un mes más tarde, en España se aprobó una nueva Ley de Prensa que abolía la censura previa. La censura se flexibilizó, aunque es difícil calibrar el efecto de la autocensura tanto de editores como de escritores, temerosos del secuestro de publi-

caciones a posteriori. De 1964 a 1973 aparecieron *Historia de mi vida* (1964, 1969), *La charca del diablo* (1969, 1972, 1974), *Mauprat* (1969), *Tamarís* (1969, 1970), *Francisco el expósito* (1972), *Juan de la Roca* (1972) y *Los dos hermanos* (1973).⁶

Durante la dictadura, la censura administrativa se complementaba con la censura moral, vehiculada mediante las mencionadas guías de lecturas. Aparecieron nuevos catálogos de novelas actualizados y ampliados. El más ambicioso de este período es *Lecturas buenas y malas. A la luz del dogma y la moral* de Antonio Garmendia de Otaola, publicado en 1949, con suplementos que incluían novedades editoriales hasta la década de los sesenta del siglo xx, y *6.000 novelas. Crítica moral y literaria* de González Ruiz, aparecido en 1952. Ambos catálogos parten y se nutren del trabajo de Pablo Ladrón de Guevara, pero añaden muchos otros títulos publicados con posterioridad.

En la entrada dedicada a Sand, Garmendia de Otaola reproduce la valoración de Pablo Ladrón de Guevara, tanto en la apreciación general —negativa, por supuesto— como en los comentarios de las distintas obras. Por otra parte, González Ruiz menciona la inclusión de la escritora en el índice de libros prohibidos y afirma que su obra es de «escasa actualidad» (1952: 98). Alude asimismo a los escándalos que la acompañaron: «Tuvo una vida tempestuosa. De su obra literaria lo mejor es su estilo» (González Ruiz 1952: 98).

También durante el franquismo y pese a la rémora que suponía ser una escritora de moral dudosa, una parte importante del público lector español se interesó por la escritora, como lo acreditan las múltiples tentativas para publicarla, su presencia en la prensa y las adaptaciones cinematográficas.

La Vanguardia publicó entre 1938 y 1975 más de 500 noticias en las que se mencionaba a Sand, mayoritariamente de forma laudatoria. Una de los artículos de este periódico hace referencia al libro *Lélia o la vida de George Sand* que el ensayista y novelista francés André Maurois publicó en 1951. Se trata de una obra en la que Maurois reivindica a la escritora, según él, una mujer avanzada a su tiempo. En el texto de la noticia, Maurois describe a Sand como una mujer «abnegada» con una enorme capacidad para amar que tuvo que enfrentarse a un contexto hostil (2 diciembre 1953, p. 7). Una noticia aparecida un año después declaraba que la escritora había sido calumniada y que ella «amaba el hogar y los hijos» (3 abril 1954, p. 27). Más adelante, en otro artículo se sostenía que Sand «antepuso el amor a los prejuicios y a la conveniencia» (12 marzo 1960, p. 47), actitud que el Abbé Bethléem le reprendía en 1904, pero que en *La Vanguardia* se presentaba como casta y virtuosa.

El periódico también recogía las adaptaciones cinematográficas basadas en sus obras. *La Vanguardia* anunció (21 julio 1961, p. 25) que el director Claude Chabrol había empezado un film sobre la vida de Sand con Françoise Sagan

6. *Los dos hermanos* se publicó en el mismo volumen que *Catissou*, un relato corto que el informe de censura que lo evaluó atribuía a Sand pero que es de Jules Claretie. El libro, publicado en 1973 por Ediciones Mundilibro, también atribuye erróneamente el texto a George Sand, que consta como la autora de ambos relatos.

como guionista, un proyecto que acabó cambiando de rumbo. Ocho años más tarde (27 febrero 1969, p. 59) el mismo periódico publicaba una noticia explicando que el director Jaime Camino empezaba el rodaje de *Un invierno en Mallorca* en Valldemossa. El filme, protagonizado por la actriz italiana Lucía Bosé, abordaba la estancia de George Sand y Frédéric Chopin en la isla.

Por otro parte, *La Vanguardia* hacía publicidad de un jabón procedente de París llamado George Sand (10 junio 1956, p. 29; 19 junio 1957, p. 11) y utilizaba el nombre de la escritora para describir un determinado estilo de vestimenta al cual se refería como modelos «a lo Sand» (14 setiembre 1967, p. 37; 15 abril 1971, p. 45).

4. Conclusiones

La popularidad de George Sand en España a lo largo del período comprendido entre 1836 y 1975 parece indudable a juzgar por la enorme cantidad de ediciones y por su continua presencia en la prensa. A pesar de las fluctuaciones, sus novelas se publicaron de forma ininterrumpida a lo largo de casi un siglo y medio. La aparición de Sand en el panorama literario español se produjo en un momento convulso, en el que emergían nuevas ideas que cuestionaban el *statu quo*. El análisis de la recepción del legado de Sand es revelador, tanto más cuanto que la escritora encarna el pulso entre tradicionalismo y modernidad. Su condición de mujer intelectual y liberada, su anticlericalismo y sus simpatías por el socialismo condensaban todo aquello que los sectores conservadores pretendían neutralizar. Es de suponer que la ferviente oposición que encontró era inversamente proporcional a la sensación de amenaza que sus detractores experimentaron.

La censura moral sobre la obra de Sand se ejerció por parte de la Iglesia Católica, que percibió de inmediato la figura y la obra de la autora como un desafío a sus enseñanzas y tomó cartas en el asunto con celeridad y contundencia. La censura moral se llevó a cabo mediante la prohibición de libros en el *Índice*, la identificación de las ideologías pecaminosas en el *Syllabus* y las guías de lectura, de las que sacerdotes y laicos se servían para orientar a las personas que estaban bajo su responsabilidad o les pedían consejo. Aunque desde la abolición de la Inquisición la Iglesia contaba con menos apoyo gubernamental y social para imponer sus criterios morales, la influencia que profesaba sobre la población española era considerable, y debemos tener en cuenta que los dictados de la Iglesia eran de cumplimiento obligatorio para todos los católicos.

Innegablemente, la recepción de la obra de George Sand en España se vio afectada por la condena de la Iglesia, aunque es difícil determinar hasta qué punto influyó en las decisiones editoriales y qué ascendente tuvo sobre el público lector. Se puede inducir una relación de causalidad entre las primeras condenas y el hecho de que se frenara la avalancha de traducciones de Sand al español —más de veinte novelas en menos de diez años—. Además, es muy probable que la inclusión en el *Índice* de sus *opera omnia* en 1863 y la publicación del *Syllabus* en 1864 entorpecieran la introducción de sus obras «socialistas», que no llegaron a traducirse al español. En un país en el cual una mayoría de la población se

declaraba católica y sobre la que la Iglesia tenía una enorme influencia, la «inmoralidad» de Sand suponía un lastre para las editoriales. Es importante recordar que quien leyera o simplemente poseyera libros incluidos en el *Índice* podía incurrir en penas diversas que podían llegar a la excomunión.

No obstante, la merma del poder de la Iglesia y la disminución de instrumentos represivos para imponer su doctrina alentaron a las editoriales a reanudar la publicación de novelas de la autora francesa durante la segunda mitad del siglo XIX. Las constituciones que se sucedieron defendían la libertad de expresión y el vínculo entre el Estado y la Iglesia se debilitó.

A principios del siglo XX, y a falta de otras medidas, algunos representantes de la Iglesia española confeccionaron índices o catálogos nacionales actualizados con el propósito de atajar la circulación de ciertas obras entre el público español. La valoración negativa de Sand que se hacía en estas guías de lecturas, que recordaban que la autora estaba en el *Índice* y que calificaban sus obras de peligrosas, es muy probablemente la razón por la cual no se incluyeran en ninguna colección de novela rosa, surgidas durante la década de los veinte y destinadas a un público femenino, un colectivo especialmente protegido por su supuesta condición de inmadurez y extrema sensibilidad. A pesar de que muchas de sus obras son novelas sentimentales que acaban en boda, las novelas de George Sand se publicaron en colecciones de literatura universal.

La censura administrativa sobre las novelas se puso en marcha durante el primer franquismo con la censura previa y, a partir de la Ley de Prensa de 1966, con la consulta voluntaria. El franquismo representó la alineación de los intereses de la Iglesia más conservadora con los de la dictadura. El restablecimiento de la censura previa durante el régimen motivó que las ediciones de Sand prácticamente se interrumpieran hasta 1964.

La década de 1960 se caracterizó por la eclosión de movimientos de oposición al régimen que exigían la democratización del sistema político y una ampliación de las libertades individuales, lo que obligó al gobierno a llevar a cabo una cierta apertura. Por otra parte, después del Concilio del Vaticano el régimen se vio forzado a entibiar sus pretensiones en cuanto a moral siguiendo las nuevas directrices papales. También fue durante esta década cuando aparecieron los últimos suplementos de las guías de lectura católicas con valoraciones negativas sobre George Sand.

Durante el período estudiado, la popularidad de Sand ha sido constatada por el debate entre autores y autoras españoles, que se posicionaban a favor o en contra de la escritora y por su continua presencia en *La Vanguardia*. A pesar de la animadversión que suscitó, por ser el emblema de la modernidad que los sectores conservadores querían frustrar a toda costa, y de los intentos por evitar que su obra llegara al mercado español, la publicación de las novelas de Sand en España fue imparable.

Título original	Año	Título traducido	Traductor	Año	Lugar de edición	Editorial
<i>Rose et Blanche</i>	1831	<i>Rosa y Blanca</i>	Emilio Polanco	1843	Ronda	Impr. de la vda. e hijos de D. J. A. Moreti
<i>La Prima Donna</i>	1831	<i>La prima donna</i>	Víctor Balaguer	1845	Madrid	Ayguals de Izco
		<i>La prima donna</i>	Víctor Balaguer	1848	Madrid	Ayguals de Izco
<i>Indiana</i>	1832	<i>Indiana</i>	Juan Cortada	1837	Barcelona	Juan Francisco Piferrer
		<i>Indiana</i>	Eugenio de Ochoa	1837	Madrid	Mañanas de primavera
		<i>Indiana</i>	no consta	1838	Barcelona	Imprenta de Oliva
		<i>Indiana</i>	Eugenio de Ochoa	1888	Madrid	El Cosmos Editorial
		<i>Indiana</i>	Fco. Casanovas	1909		F. Granada y Ca.
		<i>Indiana</i>	Pedro Vances	1923	Madrid	Calpe
<i>Valentine</i>	1832	<i>Valentina</i>	Eugenio de Ochoa	1837	Madrid	Imprenta de I. Sancha
		<i>Valentina</i>	Francisco Altés	1837	Barcelona	Piferrer
		<i>Valentina</i>	P(edro). R(eynés). S(olá).	1838	Barcelona	Impr. de Oliva
		<i>Valentina</i>	Eugenio de Ochoa	1887	Madrid	El Cosmos Editorial
<i>La Marquise</i>	1832	<i>La marquesa</i>	J. M. Toledo (trad. libre)	1844	Sevilla	Álvarez y Cía.
<i>Lavinia</i>	1833	<i>Lavinia</i>	no consta	1840	Barcelona	Librería de A. Pons y cía.
		<i>Lavinia</i>	J. M. Toledo	1844	Sevilla	Álvarez
		<i>Lavinia</i>	no consta	1851	Barcelona	
<i>Lélia</i>	1833	<i>Lelia</i>	J. Tió	1843	Barcelona	Impr. de Juan Oliveres
<i>Jacques</i>	1834	<i>Jacobo</i>	consta	1838	Barcelona	Impr. de Oliva
<i>Le Secrétaire intime</i>	1834	<i>El secretario</i>	Eugenio de Ochoa	1837		Imprenta de F. Pascual
		<i>El secretario</i>	Eugenio de Ochoa	1837	Madrid	Sancha

Título original	Año	Título traducido	Traductor	Año	Lugar de edición	Editorial
		<i>El secretario privado</i>	no consta	1838	Barcelona	Impr. de Oliva
		<i>El secretario privado</i>	arreglado por Isidoro Gil	1841	Madrid	Impr. de Repullés
		<i>El secretario íntimo</i>	no consta	186...?	Madrid	Administración Fuencarral 119
		<i>El secretario</i>	Eugenio de Ochoa	1888		Daniel Cortezo y c.
		<i>Mi secretario</i>	Eugenio de Ochoa	1900	Barcelona	Maucci
		<i>El secretario íntimo</i>	no consta	19...?	Madrid	
<i>Leone Leoni</i>	1834	<i>León Leoni</i>	Fernando Bielsa	1836	París	Rosa
		<i>León Leoni</i>	Eugenio de Ochoa	1837	Madrid	
		<i>León Leoni</i>	no consta	1838	Barcelona	Librería de Oliva
		<i>Leoni Leone</i>	Eugenio de Ochoa	1888	Barcelona	Daniel Cortezo y c.
		<i>Leoni Leone</i>	Eugenio de Ochoa	1900	Barcelona	Maucci
<i>Metella</i>	1834	<i>Metella</i>	J. M. Toledo	1844	Sevilla	Álvarez
<i>André</i>	1835	<i>Andrés</i>	Pedro Reynés Solá	1837	Barcelona	Oliva
		<i>Andrés</i>	no consta	1856	Madrid	Impr. de T. Núñez Amor
		<i>Andrés</i>	Mariano Gelabert y Correa	1857	Madrid	Impr. de Ginés Hernández y Artes
		<i>Andrés</i>	Mariano Gelabert y Correa	1859	Madrid	Impr. de Manuel Álvarez
		<i>Andrés</i>	no consta	1969	Buenos Aires	El Buen Lector
<i>Mattea</i>	1835	<i>Matea</i>	J. M. Toledo	1844	Sevilla	Álvarez
<i>Simon</i>	1836	<i>Simón</i>	Pedro Reynés Solá	1838	Barcelona	Impr. de Oliva
<i>Lettres d'un voyageur</i>	1837	<i>Cartas de un viajero</i>	Pedro Reynés Solá	1838	Barcelona	Imprenta de Oliva
<i>Mauprat</i>	1837	<i>Mauprat</i>	no consta	1845	Madrid	Impr. de A. Espinosa y Cía.

Título original	Año	Título traducido	Traductor	Año	Lugar de edición	Editorial
		<i>Mauprat</i>	no consta	1889	Madrid	El Cosmos Editorial
		<i>El caballero Mauprat</i>	no consta	1930	Madrid	Revista Literaria
		<i>El caballero Mauprat</i>	no consta	1969	Madrid	J. Pérez de Hoyo
		<i>Mauprat</i>	no consta	1972	Madrid	Círculo Amigos de la Historia
<i>La Dernière Aldini</i>	1837	<i>La última Aldini</i>	José Muñoz Escámez	188...?	París	Louis Michaud
<i>L'Uscoque</i>	1838	<i>Orio Soranzo. Historia veneciana</i>	Enrique Gil Carrasco	1838	Madrid	El Correo Nacional
		<i>Orio Soranzo. Novela veneciana</i>	Enrique Gil Carrasco	1844	Madrid	Soc. Tipográfica Minerva
		<i>Orio Soranzo. Novela veneciana</i>	no consta	1844	Habana	Imprenta de La Prensa
<i>Spiridion</i>	1838	<i>Espiridión</i>	J. de Luna	1843	Barcelona	Impr. de Juan Oliveres
<i>Pauline</i>	1839	<i>Paulina</i>	J. A. S. M.	1843	Barcelona	Impr. de Ignacio Oliveres
<i>Un hiver à Majorque</i>	1841	<i>Un invierno en Mallorca</i>	Pedro Estelrich	1902	Palma	Bartolomé Rotger
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	Pedro Estelrich	1932	Palma	Imprenta de José Tous
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	Carmen Gallardo	1934	Madrid	Espasa-Calpe
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	Francisco Madrid	1943	Buenos Aires	Poseidón
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	B. Payeras	1949	Palma de M	Clumba
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	B. Payeras	1951	Palma de M	Clumba
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	Tello Casan	1958	Barcelona	Mateu
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	Tello Casan	1964	Barcelona	Mateu
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	Enrique Azcoaga	1969	Madrid	Edaf
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	Luis Ripoll	1974	Palma M.	Imprenta Mossén Alcover

Título original	Año	Título traducido	Traductor	Año	Lugar de edición	Editorial
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	B. Payeras	1975	Palma M.	Clumba
		<i>Un invierno en Mallorca</i>	B. Payeras	1975	Palma M.	Edicions La Cartoixa
<i>Consuelo</i>	1842	<i>Consuelo</i>	no consta	1842-1843	Madrid	Impr. El Heraldo
		<i>Consuelo</i>	no consta	1844	Madrid	Establ. Tip., de Francisco de P. Mellado
		<i>Consuelo</i>	no consta	1844	Habana	Imprenta de La Prensa
<i>La Comtesse de Rudolstadt</i>	1843	<i>La condesa de Rudolstadt</i>	J. Pérez Comoto	1844	Madrid	Establ. Tip., calle del Sordo, núm. 11
		<i>La condesa de Rudolstadt</i>	J. Pérez Comoto	1844	Madrid	Mellado
		<i>La condesa de Rudolstadt</i>	J. Pérez Comoto	1844	Habana	
<i>Jeanne</i>	1844	<i>Juana</i>	J. Aguirre	1845	Madrid	Impr. de T. Aguado y cía.
<i>Teverino</i>	1845	<i>Teverino</i>	J. M. Andueza	1846	Madrid	Impr. de A. Espinosa y cía.
		<i>Teverino</i>	Andrés Echarri	1847	Madrid	P. Madoz y L. Sagasti
<i>La Mare au diable</i>	1846	<i>La barca del diablo</i>	no consta	1855	Madrid	Impr. de la Soberanía Nacional
		<i>La barca del diablo</i>	no consta	1868	Barcelona	Imprenta de la Corona
		<i>La barca del diablo</i>	no consta	1934		Revista Literaria
		<i>La barca del diablo</i>	no consta	1940	Madrid	Dédalo
		<i>La barca del diablo</i>	no consta	1950		Vilcar
		<i>La barca del diablo</i>	Carlos de Arce	1969	Barcelona	Bruguera
		<i>La barca del diablo</i>	Carlos de Arce	1972	Barcelona	Bruguera
		<i>La barca del diablo</i>	no consta	1974	Barcelona	Bruguera
<i>François le Champi</i>	1848	<i>Francisco el expósito</i>	Juan B. Enseñat	1912	Barcelona	Montaner y Simón

Título original	Año	Título traducido	Traductor	Año	Lugar de edición	Editorial
		<i>Francisco el expósito</i>	Juan B. Enseñat	1912	Barcelona	Montaner y Simón
		<i>Francisco el expósito</i>	Augusto Riera	1929	Barcelona	Iberia
		<i>François el expósito</i>	no consta	1972	Madrid	Círculo Amigos de la Historia
<i>Mont-Revêche</i>	1853	<i>Un ramo de jazmines</i>	Mariano Gelabert y Correa	1859	Madrid	Impr. de Manuel Álvarez
<i>La Filleule</i>	1853	<i>La hija natural</i>	Joaquín M. de Tejada	1858	Madrid	Imprenta de Nieto y Cía.
<i>Histoire de ma vie</i>	1855	<i>Historia de mi vida</i>	Francisca A. de la Barella	ca. 1909		Librería Paul Ollendorff
		<i>Historia de mi vida</i>	Isabel Azcoaga	1964	Madrid	Edaf
		<i>Historia de mi vida</i>	Isabel Azcoaga	1969	Madrid	Edaf
<i>Les Dames vertes</i>	1857	<i>Las damas verdes</i>	no consta	1867	Palma	Impr. de la V. de Villalonga
		<i>Las damas verdes</i>	no consta	1869	Villanueva	Impr. de Leandro Creus
		<i>Las damas verdes</i>	Eleuterio Villalva	1870	Málaga	Correo de Andalucía
		<i>Las damas verdes</i>	no consta	19...?	Barcelona	Viuda de Luis Casso
		<i>El misterio de las damas verdes</i>	no consta	ca. 1910	Barcelona	La novela breve
		<i>Las damas verdes</i>	no consta	1925	Madrid	Prensa Nueva
		<i>El misterio de las damas verdes</i>	no consta	1926	Madrid	La Libertad
		<i>El misterio de las damas verdes</i>	no consta	1940		Dédalo
<i>Les Beaux Messieurs de Bois-Doré</i>	1858	<i>Los caballeros de Bois-Doré</i>	no consta	1869	París	Adm. del Correo de Ultramar
		<i>Los caballeros de Bois-Doré</i>	Magda Donato	1922	Madrid	Calpe

Título original	Año	Título traducido	Traductor	Año	Lugar de edición	Editorial
		<i>Los caballeros del bosque</i>	no consta	ca. 1910	Madrid	La Novela Ilustrada. Impr. A. Marzo
<i>Elle et Lui</i>	1859	<i>Ella y él</i>	Luis Cánovas	1920	Madrid	Estrella
		<i>Ella y el</i>	M. E. A.	1942	Buenos Aires	Acme agency
		<i>Ella y él</i>	Luis Cánovas	1948	Buenos Aires	Emecé Editores
<i>Jean de la Roche</i>	1859	<i>Juan de la Roca</i>	C. San Román	1889	Madrid	El Cosmos Editorial
		<i>Juan de la Roca</i>	Gabriel León Trilla	1921	Madrid	Calpe
		<i>Juan de la Roca</i>	no consta	1930		Revista Literaria
		<i>Juan de la Roca</i>	Gabriel León Trilla	1950	Buenos Aires	Espasa-Calpe
		<i>Jean de la Roche</i>	no consta	1972	Madrid	Círculo Amigos de la Historia
<i>L'Homme de neige</i>	1859	<i>El hombre de nieve</i>	no consta	ca. 1900	Madrid	Administración, calle Valencia, núm. 28
<i>Le Marquis de Villemer</i>	1860	<i>El marqués de Villemer</i>	no consta	1863	Cádiz	Imprenta de la Revista Médica
		<i>El marqués de Villemer</i>	Federico de la Vega	1864	París	Abel Ledoux
		<i>El marqués de Villemer</i>	Manuel de Rovira y Albert	1867	Madrid	Impr. Española
		<i>El marqués de Villemer</i>	Joaquina Balmaseda	1888	Madrid	Imprenta A. Pérez Dubrull
		<i>El marqués de Villemer</i>	Emilio Daguerre	1923	Madrid	Calpe
		<i>El marqués de Villemer</i>	no consta	1933		Revista Literaria
		<i>El marqués de Villemer</i>	no consta	1940	Madrid	Dédalo
		<i>El marqués de Villamar</i>	no consta	1962	Barcelona	Ramón Sopena
		<i>El marqués de Villamar</i>	no consta	1967	Barcelona	Ramón Sopena
<i>La Ville noire</i>	1860	<i>La ciudad negra</i>	Emilio Longan	1900	Barcelona	Casa editorial Maucci

Título original	Año	Título traducido	Traductor	Año	Lugar de edición	Editorial
<i>La Famille de Germandre</i>	1861	<i>La familia de Germandre</i>	M. J. Q	1862	Madrid	Impr. de la Correspondencia de España
		<i>La familia de Germandre</i>	J. F. Sáenz de Urraca	1866	Madrid	Centro general de administración
		<i>La esfinge de oro</i>	Gómez Urquijo	ca. 1930	Madrid	La Novela Ilustrada
<i>Valvèdre</i>	1861	<i>Valvedre</i>	J. F. Sáenz de Urraca	1866	Madrid	Centro general de administración
<i>Tamaris</i>	1862	<i>La marquesa de Elmeval</i>	J. F. Sáenz de Urraca	1862	Madrid	Impr. de Primo Andrés Babi
		<i>Tamarís</i>	J. F. Sáenz de Urraca	1866	Madrid	Centro general de administración
		<i>Tamaris</i>	no consta	1869	Valencia	Impr. de J. Domenech
		<i>La marquesa de Elmeval</i>	no consta	1888	Madrid	La Publicidad
<i>Tamarís</i>		<i>Tamarís</i>	no consta	1970	Madrid	Libra
		<i>Antonia</i>	no consta	1884	Madrid	Impr. de Francisco G. Pérez
<i>La Coupe</i>	1865	<i>La copa. Cuento de hadas</i>	no consta	1876	Barcelona	Impr. de la Renaixença
<i>Le Dernier Amour</i>	1866	<i>El último amor</i>	J. A. R	ca. 1884	Barcelona	Administración Nueva
<i>Césarine Dietrich</i>	1870	<i>Cesarina Diétrich</i>	Joaquina García Balmaseda	1888	Madrid	El Cosmos
<i>Ma soeur Jeanne</i>	1874	<i>Mi hermana Juana</i>	P. San Román	1887	Madrid	El Cosmos Editorial
<i>Les Deux Frères</i>	1875	<i>Los dos hermanos</i>	C. Vidal	1897	Madrid	El Cosmos Editorial
		<i>Los dos hermanos</i>	Costa Clavell	1973	Barcelona	Mundilibro
<i>Flamarande</i>	1875	<i>Flamarande</i>	Joaquina García Balmaseda	1878	Madrid	Impr. de la Correspondencia de España
		<i>El castillo de Flamarande</i>	P. San Román	1887	Madrid	El Cosmos Editorial
<i>Marianne</i>	1875	<i>El corto de genio</i>	no consta	1877	Manila	Impr. de Ramírez y Giraudier
		<i>El corto de genio</i>	no consta	187...?	Madrid	E. de Medina

Referencias bibliográficas

- ALONSO SEOANE, M.^a José (2015). «El contexto literario de las publicaciones de Enrique Gil en *El Correo Nacional*. Enrique Gil traductor de George Sand». En: CARRERA, Valentín (ed.). *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo: actas del Congreso Internacional*. El Bierzo, 14-18 de julio de 2015, p. 387-409.
- AMADIEU, Jean-Baptiste (2004). «La littérature française du XIX^eme siècle à l'Index». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 20014/2 (10), p. 395-422.
- AYMES, Jean-René (2004). «L'image de Sand en Espagne (1836-1850)». En: AYMES Jean-René; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (eds.). *Image de la France en Espagne (1808-1850)*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 243-262.
- BARRY, Joseph (1982). *George Sand ou le scandale de la liberté*. Trad. de Marie-France de Paloméra. París: Seuil.
- BETHLÉEM, Louis (1932). *Romans à lire et romans à proscrire*. París: Éditions de la Revue des lectures.
- BROWN, Penny (1988). «The Reception of George Sand in Spain». *Comparative Literature Studies*, 25 (3), p. 203-224.
- BUJANDA, Jesús M. (2002). *Index Librorum Prohibitorum 1600-1966*. Ginebra: Droz/Médiaspaul.
- Concordato de 1851* (1853). Comentado por el doctor Ramon Fort. Madrid: Imprenta y fundición de don Eusebio Aguado.
- COLONGE, Chantal (1977). «George Sand en Espagne: ses traductions, ses lecteurs». En: DUMAS, Claude (ed.). *Culture et Société en Espagne et en Amérique Latine au XIX^e siècle*. Lille: Université de Lille III, p. 49-61.
- FIGUEROLA, M. Carme (2008). «Valentina de George Sand, en traducción de Eugenio de Ochoa (1837)». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GARCÍA-NIETO, M. Carmen (2003). «Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista». En: DUBY, G.; PERROT, M. (eds.). *Historia de las mujeres. El siglo xx*. Madrid: Taurus, vol. V.
- GARMENDIA DE OTAOLA, Antonio (1949). *Lecturas buenas y malas. A la luz del dogma y la moral*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús.
- GODAYOL, Pilar (2018). «Feminismo, traducción y censura en el postfranquismo. *La Educación Sentimental*, de Anagrama». En: ZARAGOZA, G. et al. (eds.). *Traducción, género y censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada: Comares, p. 13-26.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1952). *6.000 novelas. Crítica moral y literaria*. Madrid: Acción Católica.
- Index Librorum Prohibitorum Ssmi D.N. Leonis XIII iussu et auctoritate recognitus et editus: praemittuntur constitutiones apostolicae de examine et prohibitione librorum*. Roma: Typis Vaticanis, 1880.
- LADRÓN DE GUEVARA, Pablo (1933) [primera edición en 1909]. *Novelistas malos y buenos*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús.
- LÓPEZ PELÁEZ, Antolín (1904). *La censura eclesiástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MOLLIER, Jean-Yves (2014). *La mise au pas des écrivains. L'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*. París: Fayard.
- MONTESINOS, José F. (1955). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo xix. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*. Valencia: Castalia.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1967). *Manual del librero hispanoamericano*. 2.^a edición, tomo XIX. Barcelona: Librería Palau.

- PERROT, Michelle (2018). *George Sand à Nohant*. París: Éditions du Seuil.
- RAGUER, Hilari (2012). «El Nacionalcatolicismo». En: VIÑAS, Ángel (ed.). *En el combate por la Historia*. Barcelona: Pasado y Presente, p. 547-563.
- RENARD, Marie-Reine (2004). «Les idées religieuses de George Sand et l'émancipation féminine». *Archives de Sciences sociales de Religion*, 128, p. 25-38.
- SALIDO LÓPEZ, José Vicente (2019). «Clásicos y modernos para la educación literaria en la España franquista». *Tejuelo*, 29, p. 67-104.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2016). «Eugenio de Ochoa, mediador cultural entre España y Europa». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 14, p. 291-309.
- SANMARTÍ, Carme; SANMARTÍ, Montserrat; RIBA, Caterina (2018). *Dins el tinter*. Vic: Eumo editorial.
- SANTA, Àngels (2006). «Víctor Balaguer, traductor de George Sand». En: LAFARGA, Francisco; PEGENAUTE, Luis (eds.). *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*. Berlín: Peter Lang, p. 435-446.
- SOLÉ CASTELLS, Cristina (2006). «Eugenio Ochoa traductor de George Sand: Leoni Leone y El secretario». En: LAFARGA, Francisco; PEGENAUTE, Luis (eds.). *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*. Berlín: Peter Lang, p. 531-546.
- ZAVALA, Iris M. (1971). *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca: Anaya.

Paul Celan en España y América Latina*

Simona Škrabec

Universitat Oberta de Catalunya

simona.skrabec@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3966-0199



Resumen

Analizando la presencia de Paul Celan en ambos lados del Atlántico, podemos comprobar la relevancia de las aportaciones americanas y la capacidad de los grupos aislados, e incluso de los mediadores individuales, de promover iniciativas que acaban asentando las bases para la posterior recepción amplia de un autor tan complejo como Celan. Por otro lado, dentro de España, los traductores y estudiosos catalanes no solo introdujeron la obra de Celan en catalán, sino que en Cataluña se produjo una relación muy fructífera gracias a la recepción simultánea del autor a través de las dos lenguas, el catalán y el español. El roce tan intenso entre las dos culturas, la española y la catalana, produjo un entorno extremadamente fértil para poner de manifiesto algunas de las cuestiones que la propia obra de Celan plantea. Además del catalán, Celan fue traducido también al gallego y al vasco.

Palabras clave: Paul Celan; José Ángel Valente; José Luis Reina Palazón; Arnau Pons

Abstract. *Paul Celan in Spain and Latin America*

Analysing the presence of Paul Celan on both sides of the Atlantic, we can verify the relevance of American contributions and the capacity of isolated groups, and even of individual mediators, to promote initiatives that end up laying the foundations for the subsequent wide reception of an author as complex as Celan. On the other hand, within Spain, Catalan translators and scholars not only introduced Celan's work in Catalan. In Catalonia, there was a very fruitful relationship thanks to the simultaneous reception of the author through the two languages, Catalan and Spanish. The intense friction between the two cultures, the Spanish and the Catalan, produced an extremely fertile environment to highlight some of the issues that Celan's own work raises. In addition to Catalan, Celan was also translated into Galician and Basque.

Keywords: Paul Celan; José Ángel Valente; José Luis Reina Palazón; Arnau Pons

* Este artículo se inscribe en las investigaciones del Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2017 SGR 1155). Agradezco la ayuda de Arnau Pons y el grupo de investigación GLOBALS de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

Sumario

1. La recepción en España en el período de la transición democrática
 2. Del descubrimiento a la consolidación
 3. La dispersión de iniciativas en Cataluña
 4. La consolidación de Celan en catalán
 5. Paul Celan en América Latina
- Anexo. Resumen bibliográfico de las traducciones de Paul Celan

El ámbito hispánico no es un espacio cultural uniforme, aunque desde fuera del mismo habitualmente se contempla como tal. Las relaciones son densas y existe una posibilidad evidente de que los libros editados en España lleguen a producir impacto en los países de América Latina, pero esa posibilidad no se puede dar por sentada. Tampoco podemos olvidar el camino inverso, que los libros o las traducciones hechas y editadas en la América Latina lleguen a influenciar la cultura española europea. Por otro lado, España es un Estado multicultural, con una producción editorial bien desarrollada en al menos tres lenguas, además del español. Las culturas catalana, vasca y gallega son sistemas literarios completos, capaces de interactuar intensamente con la literatura española.

Analizando la presencia de Paul Celan en ambos lados del Atlántico, podemos comprobar la relevancia de las aportaciones americanas y la capacidad de los grupos aislados, e incluso de los mediadores individuales, de promover iniciativas que acaban asentando las bases para la posterior recepción amplia de un autor tan complejo como Celan. Por otro lado, dentro de España, los traductores y estudiosos catalanes no solo introdujeron la obra de Celan en catalán, sino que en Cataluña se produjo una relación muy fructífera gracias a la recepción simultánea del autor a través de las dos lenguas, el catalán y el español. El proceso de la introducción de su obra funcionaba a modo de dos líneas paralelas, no exentas de tensiones. El roce tan intenso entre las dos culturas, la española y la catalana, produjo un entorno extremadamente fértil para poner de manifiesto algunas de las cuestiones que la propia obra de Celan plantea. Por eso, aunque la mayoría de sus poemarios traducidos y la edición de las *Obras Completas* (1999) y también muchos de los estudios de referencia, se publicaron en Madrid, Barcelona fue el centro neurálgico de la recepción de Celan también en lengua española.

A parte de la complejidad interna del mundo hispano, para entender la presencia de Celan en el mundo hispánico hay que tener presente también la línea divisoria entre, de una parte, las traducciones y los estudios producidos con un apoyo institucional a través de las universidades o de las editoriales capaces de distribuir por todos los territorios de habla española y, de otra, las iniciativas llevadas a cabo desde publicaciones marginales, situadas fuera de las grandes ciudades, sin un claro apoyo institucional, sin visibilidad pública ni distribución asegurada en las librerías o las bibliotecas. Lo más curioso es que el descubri-

miento de la poesía de Paul Celan y su consolidación inicial son básicamente atribuibles a la labor de unos pocos entusiastas.

El Celan canonizado existe indudablemente, pero como un monumento literario que hay que admirar más que analizar. Prevalció la convicción de que hay una sola traducción estándar de su obra, que incluye literalmente toda su producción en alemán, las traducciones de José Luis Reina Palazón para la editorial Trotta de Madrid. Además, la mayoría de las interpretaciones de su obra en español inscriben al poeta en la tradición europea más hermética, accesible solo a unos pocos expertos autorizados a comentarlo. Yannik Llored demostró en un análisis de las prácticas de lectura e interpretación en España (2001) que la valoración de las obras literarias se basa predominantemente en «la legitimación del valor modelo inscrito en la tradición» y «la elaboración de la continuidad del sentido de la historia». A partir de esta tradición, en España Paul Celan fue transformado mayoritariamente en un poeta que guarda el acceso a los misterios más impenetrables.

La imagen en España de ese Celan tan canonizado como inaccesible se debe completar con los productos editoriales diametralmente opuestos. La figura biográfica de Celan se convirtió en un topos, utilizable en la cultura popular como testimonio, por ejemplo, la novela de Andrés Sorel *Y todo es misterio* (2015). Desvinculado de su contexto histórico y convertido en un autor «admirable», el poeta a través de la recepción académica no pudo influenciar mucho las letras españolas ni tampoco la reflexión sobre la Europa en el siglo xx.

A pesar de la petrificación de su figura en ciertos ámbitos, Celan sí funcionó como un auténtico catalizador desde las primeras noticias sobre su obra que aparecieron en España a partir de 1971. En esta primera recepción es destacable sobre todo la enorme influencia que el poeta tuvo en la obra de su traductor, y uno de los poetas españoles más destacados de aquel tiempo, José Ángel Valente (1929-2000).

Muchos otros traductores y estudiosos aprovecharon la complejidad de la escritura de Celan para plantear un combate cuerpo a cuerpo, enriqueciendo tanto las posibilidades expresivas de la lengua de recepción como la necesidad de los debates sobre la historia reciente y sobre las bases filosóficas de la civilización europea. Celan incitaba a pensar y también a escribir desde una audacia prácticamente desconocida hasta entonces. En los intentos de acercarse a la obra de Celan con una apertura e interés genuinos se percibe la consciencia de la energía transformadora de la poesía de Celan. El traductor y exegeta que más lejos llevó la necesidad de aprender a pensar críticamente gracias al ejemplo de Celan es Arnau Pons tanto en sus traducciones y estudios en catalán, como con su intenso trabajo de divulgador de Celan y de los estudiosos de su obra en español.

Además del catalán, Celan fue traducido también al gallego y al vasco. En Galicia, Catuxa López Pato tradujo el poemario *Niemandsrose* (2004) y en el País Vasco se publicó una antología del poeta en traducción de Xabier Montoia Revuelta (2016).

1. La recepción en España en el período de la transición democrática

En España, la obra de Paul Celan fue desconocida antes de su muerte. No hay que olvidar que el país se hallaba bajo la dictadura hasta el 1975 y que la primera recepción de Celan coincide con la transición hacia la democracia y la gran efervescencia desatada en la vida cultural después de largos períodos de contención y censura.

La primera noticia en español sobre Celan llegó el año 1971 a través de la *Revista de Occidente*, fundada el 1923 por José Ortega y Gasset, de la mano de Mauricio D'Ors y estuvo acompañada con la traducción de dos poemas. En esta versión «Todesfuge» se convierte en «Fuga sobre el tema [sic!] de la muerte» y es considerada «el poema ritual para las asociaciones promotoras de la amistad judeo-cristiana». El poema «Engführung» se titula «Strette», como en muchas otras versiones posteriores al español, y representa para el traductor «el vía crucis de la Alemania nazi».

Juan Francisco Elvira Hernández publicó en la editorial Sexifirmo, nacida en la pequeña ciudad de Piedrahita (Ávila), los primeros poemarios íntegros de Celan en español (*Sprachgitter*, 1974; *Niemandrose*, 1976). Anteriormente, el mismo traductor había publicado una antología del poeta (1972) en una importante editorial de Madrid, además de dos antologías de poesía alemana en su pequeña editorial (1974 y 1978), de las cuales la última lleva el curioso y auto-irónico título de *Traiciones del traductor*.

Al final de la década de los setenta, ya en democracia, la revista *Camp de l'Arpa* de Barcelona, que por aquél entonces reunía entre sus colaboradores a figuras tan relevantes como los editores Herralde, Barral, Castellet i Michi Strausfeld, bajo la dirección de Manuel Vázquez Montalbán, publicó una aproximación a la poesía alemana contemporánea de Jenaro Talens en la que destacaba la importancia de las aportaciones de Celan.

Ese mismo año 1978, apareció en Madrid, en el primer número de la revista *Poesía* (1978), impulsada por el Centro de investigación de nuevas formas expresivas del Ministerio de Cultura y editada por la Editora Nacional, la traducción de doce poemas hecha por el poeta y diplomático José Ángel Valente (1929-2000). La revista *Poesía* fue una iniciativa gubernamental para intentar recuperar el espacio de creatividad perdido durante la dictadura. Se publicó hasta el 2006 bajo la dirección del artista gráfico Gonzalo Armero y es un documento de la efervescencia cultural del período de la transición. Es muy relevante que entre los primeros poetas traducidos para fomentar la transformación de la sociedad española figure precisamente Paul Celan.

Valente se convertiría con los años no solo en un traductor destacado de Celan, sino en uno de sus más influyentes intérpretes, basándose principalmente en la filosofía de Martin Heidegger (Mayhew 2009). Debido a que Valente es uno de los poetas españoles más visibles de la postguerra, sus lecturas de Celan adquirieron un valor especialmente notorio. Bajo la influencia de Heidegger, Valente desarrolló sus reflexiones sobre la importancia de la lengua y recuperó de manera tardía el deseo de escribir en gallego con dos poemarios del ciclo *Cán-*

tigas de alén (1981, 1989). Valente reunió sus traducciones de Celan en una antología de 1993, publicada primero en una edición escolar de Segovia y el 1995 bajo el sello de la revista *Rosa Cúbica*. Un recopilatorio de todas las traducciones de Valente se publicó el 2002 en su *Cuaderno de versiones*.

Como traductor, Valente creía en la posibilidad de una comunión con los autores que traducía en el sentido de la pregunta siguiente: «¿Son las palabras intercambiables si la poesía es testimonio de la misma verdad?» (2002: 399). El legado de Valente dio origen a la creación de la Cátedra de Poesía y Estética de la Universidad de Santiago de Compostela en 2000. La Cátedra custodia su biblioteca privada y promueve los estudios interculturales. El interés de los estudiosos por la poesía de Valente mantiene indirectamente también el interés por la obra de Celan, ya sea como parte de tesis doctorales (O Duibhir 2016) o como origen de numerosos artículos académicos (Gutiérrez Girardot 1989; Gómez Pato 2007; Martín Gijón 2011; Gómez Toré 2017).

2. Del descubrimiento a la consolidación

En la década de los ochenta, la presencia de Celan se amplía y diversifica notablemente. Aparecen las traducciones de otros libros, *Atemwende* por Felipe Boso (1983), como también *Mohn und Gedächtnis* (1985) y *Von Schwelle zu Schwelle* (1985) de Jesús Munárriz. Muy poco después, se publica el último poemario de Celan traducido íntegramente al español antes de la edición de la *Obra Completa* (1999). Se trata de la traducción conjunta de Ela María Fernández Palacios y Jaime Siles de *Fadensonnen* (1990).

En los ochenta, la poesía alemana contemporánea empieza a llamar atención en España y se producen algunas antologías colectivas de interés notable, que incluyen también partes de la obra de Celan. Cabe mencionar *21 poetas alemanes* (1980) de Felipe Boso y *Antología de la lírica alemana actual* de José María Mínguez Séndler. En las revistas, Celan sigue ampliando su presencia. Las traducciones son relativamente pocas. Jaime Siles en una revista de escasa difusión (*Septimomiau*, 1981) publica diez poemas que ya anuncian su posterior logro con la traducción íntegra de *Fadensonnen*. La *Revista del Occidente* publicó tres poemas en 1983, sin indicar el traductor, y en 1990 en las páginas de la misma revista apareció una amplia selección de poemas en traducción de Miguel Sáez. El peso de las traducciones de la década de los ochenta se decantó visiblemente hacia la edición de poemarios completos en editoriales consolidadas de Madrid.

En paralelo a esa aparición de libros traducidos íntegramente, empezaron a publicarse artículos sobre la vida y obra de Celan. Rita Gnutzman en la revista *Liminar* fue la primera de mencionarlo junto con Rose Ausländer ya en 1981. En 1983 habla de Celan Carlos Modern desde *Revista del Occidente* y aparecen también dos dossiers amplios en *Químera e Ínsula*, que completan la imagen. En 1983 llegaron a España las primeras traducciones de estudios sobre Celan de otras lenguas, que en las décadas posteriores habrían de llamar tanto o más la atención que la obra del poeta. Al principio, se tradujeron ensayos breves y bási-

camente biográficos de los estudiosos alemanes Hans Mayer, Walter Biemel y Hans Georg Gadamer.

Al inicio de los años de 1990, Celan entró en las páginas de los manuales universitarios de historia literaria (Roetzer-Siguan 1992) y su presencia en las revistas literarias se multiplicó. Entre los comentarios destacan los artículos publicados en las revistas barcelonesas *Hora de Poesía* (1979-1995, dirigida por Javier Lentini) y la ya mencionada *Rosa Cúbica* (fundada en 1987, de la que fueron directores Alfonso Alegre Heitzmann y Victoria Pradilla) que dedicó su número 15-16 (1995) al poeta, con dibujos de Eduardo Chillida (reedición de 2005). Los textos de Celan traducidos en la década de los noventa son obra de los traductores Adan Kovacsics («El Meridiano», 1994), José Ángel Valente (1995), Andrés Sánchez Pascual (1995) y Jaime Siles (1995). Las dos revistas mencionadas, junto con la revista *Quimera* (fundada en 1980 por Miquel Riera Montesinos), consiguieron consolidar la presencia del poeta en ámbito hispánico, aunque se trate de publicaciones autogestionadas, la mayoría de ellas sin mucha distribución.

Hacia finales de la década, la revista *Quimera* pasó a ser gestionada por Ediciones de Intervención Cultural, con sede en la ciudad de Mataró, al norte de Barcelona, y ramificó su producción hasta convertirse en una de las más relevantes publicaciones culturales de España, con influencia notoria también en América Latina, particularmente en países como Argentina, Colombia, México, Chile y Puerto Rico. Bajo el mismo sello apareció entonces también *ER. Revista de Filosofía* (1985-2005). Esas dos revistas serán las portadoras de las más audaces interpretaciones de la obra de Celan, no exentas de tensiones. Destaca en este sentido *Quimera*, durante el período bajo la dirección de Ana Nuño como impulsora de los dossiers dedicados al poeta (2000) y a Jean Bollack (2001).

Alrededor del año 2000, se diversificó también la traducción al español de los intérpretes internacionales de obra de Celan. El comentario de *Atemkristall* de Gadamer apareció en 1999, junto con la traducción del primer libro íntegro de Jean Bollack, *Piedra de corazón*, después de la amplia presencia del pensador en las revistas mencionadas, que continuó con la traducción de *Sentido contra sentido* de 2004. En 2002 apareció también la traducción de *Schibboleth* de Derrida. En 2005, Bollack se consolida como uno de las piedras angulares de la recepción de Celan en España con la traducción y ampliación de su obra *Poesía contra poesía*, en edición de Arnau Pons. Poco después siguen las traducciones de estudios de Peter Szondi y Philippe Lacoue-Labarthe. Los libros de pensadores franceses traducidos se completan con artículos de Bonnefoy (1994), Dupin (1995), Jabès (1995), Patrick Llored (2001), Touard (2001) y Wögenbauer (2005). Con esta extensa gama de estudios de los citados pensadores franceses disponibles en el mercado en español, la mayoría de ellos de orientación crítica, podríamos llegar a la conclusión de que su influencia fue decisiva para la recepción del poeta. Sin embargo, un examen más atento no confirma esta hipótesis, sino que la desmiente. Bollack y otros intérpretes próximos a su mirada, influyeron sobre todo en Arnau Pons, el principal traductor de Celan al catalán, que publica la gran mayoría de sus ensayos originales en esta lengua. En español, esta línea de reflexión no ha resultado tan fructífera.

Los ensayos originales en español siguen la estela abierta por Valente con las diversas aproximaciones al poeta a través de la filosofía de Heidegger. En esta relación, cabe destacar también la traducción de un ensayo de Massimo Cacciari del italiano. Por otro lado, en España es especialmente notoria la influencia de la hermenéutica de Gadamer. Entre las aportaciones más destacadas cabe mencionar la antología de Félix Duque sobre el mal, que incluye un artículo sobre Celan escrito por el conocido traductor de la obra de Peter Handke, Eustaquio Barjau (1993), el libro de Duque *La estrella errante* (1997), el libro de José Manuel Cuesta Abad, *La palabra tardía* (2001), el libro sobre *Las poéticas del vacío* de Hugo Mújica (2002), la biografía de Celan de Marta Rosa Gómez Pato (2007), el estudio de Robert Caner-Liese basado en la lectura de Gadamer (2008) y también los libros *Los hermeneutas de la noche* de Ricardo Forster (2009), *Residuos de lo sagrado* de Félix Duque (2010) y *Tres poetas del exceso* de Amador Vega (2011). A partir de 2015, la frecuencia de estudios estrictamente filosóficos disminuye. Pero Celan continúa estando presente en varios libros ensayísticos (Dogà 2012; Santiago 2013; Fernández-Jáuregui 2015; Suárez 2016; Santiago Sánchez 2018). La huella de los debates filosóficos, así como de las inevitables polémicas que los acompañaron, queda bien recogida en el volumen colectivo *Lecturas de Paul Celan* (2017).

Para completar la imagen de esas cuatro décadas de consolidación de Celan en España, no podemos dejar de mencionar el congreso dedicado a Paul Celan, bajo los auspicios del Instituto Alemán, en 1990 en Madrid, al cual asistieron Allemann, Pöggeler y Jean Bollack, entre otros. En 2000, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid se hizo la exposición que recogía el universo creador y vital de Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange, acompañada de un catálogo con textos de José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna, César Antonio Molina y Barbara Wiedemann.

La vida de Celan fue conocida por los lectores españoles también a través de la edición de la correspondencia con su esposa y su hijo Eric (2004) y la correspondencia con Nelly Sachs (2007). Es interesante observar, en cambio, que la correspondencia con Ingeborg Bachmann, se publicó bajo el título *Tiempo de corazón* en 2011 en América Latina desde donde, evidentemente, fue distribuida y muy leída también en España.

La presencia de las interpretaciones de los estudiosos anglófonos es, en cambio, muy escasa. A parte de la biografía de Felstiner (2002), podemos encontrar un único artículo de Michael Hamburger en una de las revistas (1995) y el libro de Steiner (2012).

En cambio, ya bien entrado el siglo XXI, se despierta en España un repentino interés por la literatura rumana. Aparece así la traducción de sus poemas rumanos de Víctor Ivanovici (2005) y de la biografía de Petre Solomon, además de un ensayo de Norman Manea. La trayectoria de las traducciones españolas se puede comprobar también en la entrada de Pilar Martino sobre el poeta en el *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), editado por Francisco Lafarga y Luis Pegnaute.

El momento más decisivo para la recepción de Celan en España es la publicación de sus *Obras Completas* en la traducción de José Luis Reina Palazón de la

editorial Trotta de Madrid. El mismo traductor siguió con esa ingente tarea, a completar en años venideros, la traducción al español de todos los textos de Celan escritos en alemán (*Obras Completas*, 1999; *Los poemas póstumos*, 2003; *Poemas y prosas de juventud*, 2010; *Microlitos: aforismos y textos en prosa*, 2015). La *Obras Completas* incluyen una detallada introducción biográfica de Carlos Ortega titulada «Que nadie testifique por el testigo». A diferencia de este interés por reconstruir la biografía del poeta, el prologuista no recoge ni la más mínima información sobre la recepción de Celan en español. En su extensa bibliografía de referencias no cita ninguna traducción previa, como si el volumen de Reina Palazón fuera capaz de substituirlos a todos.

Otra realmente curiosa característica de esta introducción es la incapacidad de comprender el entorno multilingüe de Europa Central antes del nazismo. Ortega explica que entre los habitantes de Bucovina «casi la mitad eran judíos de expresión alemana» y «el resto de la población se repartía entre rumanos, ucranianos, húngaros, alemanes, austríacos y polacos que hablaban sus lenguas respectivas». Entre estas lenguas podemos encontrar el rumano y el ruso, pero también la distinción entre el alemán y el suabo [sic], mientras el yiddish no aparece ni tan siquiera mencionado.

El mayor reto para comprender el legado de Paul Celan en España continúa siendo cómo explicar desde una tradición monolingüe, basada en una presión homogeneizadora, la complejidad de las identidades lingüísticas y culturales de Europa que la obra de Celan revela con tanta precisión. La tendencia de interpretar Celan desde el prisma de la tradición mística y la necesidad de encontrar una esencia común de la europeidad se explican probablemente por la incapacidad de aceptar que la diversidad y la interacción entre las distintas tradiciones forma parte de la base de la prosperidad del viejo continente.

3. La dispersión de iniciativas en Cataluña

El poema «Todesfuge» fue traducido por Artur Quintana con el título «Fuga de mort» el 1966, es decir antes de la primera traducción al español, publicada en Argentina (1967). El poema fue incluido en *Antología de poesía alemana*, editada por el mismo traductor y Feliu Formosa. Iniciativas como esa antología son buen ejemplo de cómo la cultura catalana formuló su resistencia al franquismo. El peligro de la desaparición de la lengua catalana fue contrastado con la traducción de autores universales y la capacidad de participar en las reflexiones literarias más actuales y delicadas.

En 1976, justo después de la muerte de Franco, Antoni Pous publicó *Traduccions de Paul Celan*, una amplia antología del poeta y acompañada de un elaborado estudio introductorio. A partir de aquí, la recepción de Celan en catalán se interrumpe hasta los inicios de los años noventa.

Feliu Formosa, poeta, dramaturgo y destacado traductor de alemán fue responsable de una segunda antología, *Poesia alemanya contemporània* (1990). El libro se publicó dentro de la colección de las mejores obras de la literatura universal (MOLU, Edicions 62). Formosa volvió a incluir «Todesfuge» en versión

de Quintana y añadió algunos poemas seleccionados y traducidos por Antoni Pous. Esta antología es una de las pocas publicaciones de los poemas de Celan que tuvieron garantizada una difusión amplia y perlongada en catalán.

Durante la década de los noventa, la obra de Celan en catalán se divulga básicamente en las revistas de muy baja distribución, todas ellas producidas sin ningún apoyo institucional. Jordi Ibáñez en la revista *Arc Voltaic* traduce «Der Meridian» (1990) y la revista valenciana *L'Aiguadolç* (1991) publica una selección de poemas en traducción de Antoni Prats. Son iniciativas puntuales, muy dispersadas por todo el territorio y con poca capacidad de elaborar una verdadera línea interpretativa entorno a Celan. En este sentido destaca que, ya en 1996, Quintana traduce también una selección de los poemas rumanos de Celan para la revista *L'Aiguadolç*. Esa dispersión continúa con las publicaciones de extrema marginalidad como dos poemas traducidos por Arnau Pons para *El pou de lletres* de Manresa (1999) o su traducción del *Discurso de Bremen* en *Rels* de Tortosa (2004).

Los primeros traductores de Celan al catalán son casi todos de origen periférico, y además de traducir escriben poesía propia y ensayos. Son personas que trabajan de manera independiente, alejados de la centralidad de Barcelona. Antoni Pous nació en Manlleu, en Catalunya interior, pero pasó largas estadas en Tubinga y Zúrich. Artur Quintana también estableció su residencia en Alemania. Antoni Prats es valenciano, mientras Arnau Pons y Andreu Vidal son de Mallorca. Una de las consecuencias más notables de la huella de Celan en catalán es que el poeta consiguió tejer una red de relaciones imprevistas, conectando espacios alejados y dando sentido a la labor intelectual individual, que no busca un reconocimiento inmediato ni necesita estructuras estables.

La estela abierta por Antoni Pous, el primer traductor de Celan en España, fue continuada por la revista *Reduccions* (fundada el 1977), que se desarrolló alrededor de los intelectuales del Grupo de Vic, de marcada orientación católica, que durante la dictadura se formaron en las universidades alemanas. El número 65-66 de 1996 representa un punto de inflexión en la recepción de Celan a Catalunya. La iniciativa consiguió aglutinar los colaboradores de orientaciones diversas (Pous, Ibáñez, Müller, Vidal, Quintana, Pons), completada con la traducción de ensayos de Speier y Blanchot. Más tarde, se tradujeron al catalán un estudio de Steiner (2012) y otro de Yves Bonnefoy (2014), pero la presencia de obras de referencia sobre Celan en catalán es escasa.

El primer poemario traducido íntegramente al catalán es obra de Arnau Pons y data de 1995. *Cristal d'alè (Atemkristall)* apareció, acompañado de un dibujo de Francesca Llopis y un epílogo del mismo traductor, en una editorial de vida muy breve. Pronto resultó imposible de encontrar esta traducción en librerías o hasta bibliotecas universitarias. En 2000 la editorial en catalán más consolidada del momento, publicó *Poemes*, una antología de la poesía de Paul Celan en selección de Andreu Vidal y traducida en colaboración con Karen Müller. Esa antología tuvo buena visibilidad, pero la muerte prematura de Vidal el 1998 interrumpió la posibilidad de nuevas aportaciones.

4. La consolidación de Celan en catalán

La poesía de Celan se consolidó en el panorama literario catalán gracias al insistente esfuerzo del poeta y pensador Arnau Pons. Después de su primera traducción de *Atemkristall* (1995), Pons consiguió reanudar su intención de traducir todos los poemarios del poeta en libros editados separadamente gracias a la iniciativa de la editorial LaBreu de Barcelona. Se trata de un sello modesto, fruto del entusiasmo de un grupo de amigos, que impulsó una profunda renovación de la poesía catalana a partir del 2001, con los recitales en el céntrico bar L'Horiginal. *Von Schwelle zu Schwelle* se publicó en 2012, la nueva versión de *Atemkristall* en 2014 y *Sprachgitter* en 2019.

Pons acompaña cada nuevo libro con un extenso aparato de notas y comentarios y un ensayo que siempre sobrepasa el concepto de una mera introducción. En este sentido es especialmente audaz su texto «Complements orgànics» (2014), que acompaña la traducción de *Atemkristall*, donde el pensador afronta sin ningún reparo las frecuentes polémicas en las que se ha visto involucrado.

Además de las traducciones, Pons es también autor de dos libros: *Celan, lector de Freud* (2006), que fue traducido al español y publicado en México (2015), y *Nissaga d'abolits* (2010), que además de Celan reflexiona también sobre la poesía de Khlebnikov (2010). Sus ensayos editados en monografías se completan con una realmente extensa producción ensayística, publicada en las más diversas revistas académicas en catalán. Muy a menudo, Pons junto a Celan estudia también la tradición literaria catalana del mismo período convulso en qué vivió el poeta. La presencia de Arnau Pons en los simposios internacionales sobre la figura de Celan es frecuente, publica sus aportaciones escritas directamente en francés. Algunos de sus ensayos y estudios fueron traducidos también al alemán e inglés.

El hecho que la presencia de Celan se consolidó en Catalunya lo testimonian también dos tesis doctorales, la primera dedicada a su traductor Antoni Pous (Farrés, UAB, 2002) y la otra estudia Celan en relación con la poesía de Hölderlin (Blay, UPF, 2014).

5. Paul Celan en América Latina

En toda la América Latina no se publicó hasta ahora ningún poemario completo de Celan. A partir del 1999, la traducción de *Obras completas* por parte de Reina Palazón resuelve esta necesidad gracias a buena distribución de la editorial Trotta.

No obstante este hecho, los primeros poemas traducidos al español no aparecieron en Europa sino en Argentina en 1967. La traducción fue iniciativa de Klaus D. Vervuert, que posteriormente se convirtió en un destacado editor y un verdadero constructor de los puentes atlánticos. Vervuert contó con la ayuda de Rudolf Alonso para preparar la antología de *Poesía alemana de la postguerra 1945-1966*. El libro se reeditó en 2014.

La mayoría de los poemas de Celan fueron publicados en América en antologías que recogen selecciones de su obra. Así tenemos la selección y traducción

de Patricia Gola (México, 1987), de Rogelio Bazán (Argentina, 1989), de José María Pérez Gay (México, 1998) y de Kenia Leyva (Cuba, 2010). Las antologías del poeta se completan con algunos dossiers en las revistas académicas e inclusión de sus poemas en antologías colectivas. Entre las más destacadas podemos mencionar *Poesía alemana del siglo xx* de Rodolfo E. Modern (Argentina, 1974). En el ámbito de las revistas destacan las revistas argentinas. Escrita publicó «El Meridiano» (1983) en traducción de Silvia Martino. Esta traducción fue recogida posteriormente en la emblemática revista de Hugo Gola *El poeta y su trabajo* (1985). La revista *Nombres* de la Universidad Nacional de Córdoba aportó la traducción «Conversaciones en la montaña» (Romano-Sued, 1993) y «Discurso de Bremen» (Patricia Gola, 1993), que se completan con el ciclo «Contraluz» (1995) en traducción de Susanna Romano-Sued. La misma revista, gracias a una colaboración entre Romano-Sued y Ana María Ashwel, publicó en 1998 la traducción de la correspondencia del poeta con Nelly Sachs en dos números sucesivos.

De los libros producidos en España, se reeditaron en la América Latina *Poemas rumanos*, traducidos por Victor Ivanovici (Zaragoza, España 2005; México, 2010) y la correspondencia entre Paul Celan, su esposa y su hijo (Madrid, 2004; México, 2010). En cambio, la correspondencia entre Celan y Bachmann se publicó en una bella edición de Fondo de cultura económica el 2011 y llegó a España desde otro lado del Atlántico.

La producción de ensayos originales entorno de la obra de Celan no es muy amplia y básicamente limitada a los ambientes académicos. Ferrando Millán menciona Celan en un ensayo sobre la poesía alemana actual en la revista *Metáfora* de México (1981). Hugo Echagüe hizo una aportación en un congreso de literatura comparada en Argentina (1994). Diego Tatián habló de la presencia de la filosofía de Spinoza en obra de Celan en la ya mencionada revista *El poeta y su trabajo* (2010). La presencia del poeta es notable también en los estudios de Susanna Romano-Sued *La escritura en la diáspora* (Argentina, 1998) sobre la traducción y de Rafael Gutiérrez Girardot, *Entre la ilustración y el expresionismo* (Colombia, 2004), que analiza la tradición literaria alemana.

En las revistas académicas de Argentina, como *Último reino*, *Confines* y *Nombres*, y las mexicanas *Poesía y Poética* y *El poeta y su trabajo* se tradujeron también aportaciones de los estudiosos de Celan de otras lenguas, como Beda Allemann, Maurice Blanchot, Jorge Goldszmidt, Emmanuel Levinas, Ives Bonnefoy, Michael Hamburger y la conversación de Patrick Llored con Jean Bollack. En este capítulo resulta especialmente relevante que la edición española de *La Grecia de nadie*, en traducción de Glen Galladro, se produjo en México 1999, desde donde fue distribuida también en España. En 2015 se publicó en México la traducción del libro *Celan, lector de Freud* de Arnau Pons, hecha por Javier Basas desde el catalán.

Anexo

Resumen bibliográfico de las traducciones de Paul Celan

España

Traducciones de libros de Paul Celan al español

1970

Rejas de lenguaje [*Sprachgitter*, 1959]. Traducción de Juan Francisco Elvira Hernández. Piedrahita: Sexifirmo, 1974.

La rosa de nadie [*Niemandrose*, 1968]. Traducción de Juan Francisco Elvira Hernández. Piedrahita: Sexifirmo, 1976.

1980

Cambio de aliento [*Atemwende*, 1967]. Traducción de Felipe Boso. Madrid: Cátedra, 1983.

Amapola y memoria [*Mohn und Gedächtnis*, 1952]. Traducción y notas de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperion, 1985.

De umbral en umbral [*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955]. Traducción y notas de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperion, 1985.

1990

Hebras de sol [*Fadensonnen*, 1968]. Traducción de Ela María Fernández Palacios; Jaime Siles. Madrid: Visor, 1990.

Obras completas. Traducción de José Luis Reina Palazón. Prólogo de Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 1999.

Antologías de Paul Celan en español

1970

Poemas. Traducción de Juan Francisco Elvira Hernández. Madrid: Visor, 1972.

1990

Lectura de Paul Celan: fragmentos. Selección y traducción de José Ángel Valente. Segovia: Instituto de Bachillerato Francisco Giner de los Ríos, 1993; 2ª ed. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995.

2000

Los poemas póstumos. Edición de Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach, Barbara Wiedemann. Notas de Barbara Wiedemann, Bertrand Badiou. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2003.

Los poemas rumanos. Traducción de Víctor Ivanovici. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2005.

2010

Poemas y prosas de juventud. Traducción de Ioana Zlotescu; José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2010.

2015

Microlitos: aforismos y textos en prosa. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2015.

Traducciones españolas de Paul Celan en antologías colectivas

1970

ELVIRA HERNÁNDEZ, Francisco Juan (ed). CELAN, Paul. *Poesía germánica*. Piedrahita: Sexifirmo, 1974.

— (ed.). *Traiciones del traductor. Celan. Rilke. Novalis*. Piedrahita: Sexifirmo, 1978.

1980

«En medio de» [«Du liegst» et al.]. Traducción de Felipe Boso. Boso, Felipe (ed.). *21 poetas alemanes*. Madrid: Visor; Alberto Corazón, 1980, p. 184-231.

«La última bandera» [«Die letzte Fahne?»], «Cenotafio» [«Kenotaph»], «Salmo» [«Psalm»], «¿Qué ha ocurrido?» [«Was geschah?»], «Huracanes» [«Orkane»], «Mandorla», «Tarde con circo y ciudadela» [«Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle»], «Nosotros» [«Wir»], «Había tierra en ellos» [«Es war Erde in ihnen»], «Radix Matrix», «Siberiano» [«Sibirisch»], «Arremangados en la noche» [«Nächtlichgeschürtzt»], «Fuga de la muerte» [«Todesfuge»]. Traducción de José Mínguez Séder. MÍNGUEZ SÉNDER, José María (ed.). *Antología lírica alemana actual*. Barcelona: Los libros de la frontera, 1986.

2000

VALENTE, José Ángel. *Cuaderno de versiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.

Traducciones de Paul Celan en revistas en español

1970

«Fuga sobre el tema de la muerte» [«Todesfuge»], «Stretta» [«Engführung»]. Traducción de Mauricio D'Ors. *Revista de Occidente*, 98 (1971), p. 149-155.

«Doce poemas». Traducción de José Ángel Valente. *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 1 (marzo 1978), p. 36-56.

1980

«Diez poemas». Traducción de Jaime Siles. *Septimomiau*, 2 (abril 1981).

«Tarde y hondo», «Rompiente», «Rejas del habla». Traducción [s.n.]. *Revista del Occidente*, 20 (1983), p. 87-98.

1990

«Todtnauberg», «Un guerrero» [«Ein Krieger»], «Estría» [«Schliere»], «Argumentum e silentio», «Turbera alta» [«Hochmoor»], «Potencias, violencias» [«Mächte, Gewallen»], «Después de renunciar a la luz» [«Nach dem Lichtzwang»], «Bebo vino» [«Ich trink Wein»], «Los viticultores» [«Rebleute»]. Traducción de Miguel Sáez. *Revista de Occidente*, 124 (1991), p. 26-36.

1995

«Salmo» [«Psalm»]. Traducción de José Ángel Valente. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 11.

«Habla también tú» [«Sprich auch du»]. Traducción de José Ángel Valente. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 17, 19.

«Fuga de muerte». [«Todesfuge»]. Traducción de José Ángel Valente. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 25, 27.

«Argumentum e silentio». Traducción de Andrés Sánchez Pascual. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 39, 41.

«Discurso de Bremen». Traducción de José Ángel Valente. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 49-50.

- «Conversación en las montañas». Traducción de Andrés Sánchez Pascual. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 57-60. [Nota de traductor 61].
- «Corona». Traducción de José Ángel Valente. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 63.
- «Estoy solo...» [«Ich bin allein»]. Traducción de Jaime Siles. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 65.
- «Mandorla» (1963). Traducción de José Ángel Valente. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 97.
- «Tubinga, enero» (1963). *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 115.
- «Hebras de sol...» [«Fadensonnen»]. Traducción de Jaime Siles. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 143.
- «Estar a la sombra...» [«Stehen, im Schatten...»]. Traducción de Jaime Siles. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 145.
- «Ciégate para siempre...» [«Erblinde schon heut...»]. Traducción de José Ángel Valente. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 177.
- «El Meridiano». Traducción de Adan Kovacsics, supervisada por Éric Celan. *Hora de poesía* [Barcelona. Director Javier Lentini], 94-95-96, (1994), p. 119-132.

Traducciones de correspondencia de Celan al español

2000

BADIOU, Bertrand (ed.). *Correspondencia 1951-1979*. Selección de cartas de Paul Celan a su hijo Eric. Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange. Prólogo de Francisco Jarauta. Traducción de Mauro Armiño. Traducción de los poemas del alemán Jaime Siles. Madrid: Siruela, 2004.

2005

WIEDMANN, Barbara (ed.). *Celan Paul – Nelly Sachs. Correspondencia*. Traducción de Antonio Bueno Tubía. Madrid: Trotta, 2007.

Exposiciones de arte en España

2000

CELAN-LESTRANGE, Gisèle; CELAN, Paul. *Desde el puente de los años*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sala Goya, (23-9/31-10-2004). [Textos José Ángel Valente, Francisco Jarauta et al.]

Estudios originales sobre Paul Celan en español (selección)

1970

D'ORS, Mauricio. «Poemas de Paul Celan: Noticia». *Revista de Occidente*, 98 (1971), p. 145-148.

TALENS, Jenaro. «Poesía alemana contemporánea». *Camp de l'Arpa*, 58 (diciembre 1978), p. 30-33.

1980

GNUTZMAN, Rita. «Cicatrices de nuestro tiempo: la poesía de Paul Celan y Rose Ausländer». *Liminar*, 9-10 (diciembre 1981), p. 49-58.

MODERN, Carlos. «Paul Celan». *Revista del Occidente*, 20 (1983), p. 87-98.

«Dossier Paul Celan». *Quimera*, 3 (1983), p. 7-46.

AMORÓS, Amparo; MOYANO, Juan Domingo. «La poesía de Paul Celan y sus traducciones al castellano». *Insula*, 437 (abril 1983), p. 3, 5. [Foto: «Paul Celan en Viena, 1947-48»].

- «Dossier Paul Celan». *Quimera*, 33 (1983), p. 29-48.
 GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. «Noticia sobre Paul Celan». *Quimera*, 33 (1983), 30-36.
 — «Celan y Vallejo». *Hispania*, 71/1 (1989), p. 49-54.

1990

- ROETZER, Hans Gerd; SIGUAN, Marisa. *Historia de la literatura alemana 2. Siglo xx: de 1890-1990*. Barcelona: Ariel, 1992, p. 536-539.
 BARJAU, Eustaquio. «Hölderlin. Celan. La consciencia de lo ausente próximo». DUQUE, Félix (ed.). *El mal: irradiación y fascinación*. Barcelona: Serbal, 1993, p. 82-108.
 «Dossier poesía alemana». *Hora de poesía*, 94-95-96 (1994), p. 133-174.
 HIRK, Walter. «Poesía alemana de postguerra». *Hora de poesía*, 94-95-96 (1994), p. 133-140.
 BUENO, Antonio. «Huida y transformación: Nelly Sachs y Paul Celan». *Hora de poesía*, 94-95-96 (1994), p. 159-164.
 ALFARO, Carmen. «Los poemas del encuentro: Paul Celan y Nelly Sachs». *Hora de poesía*, 94-95-96 (1994), p. 159-164.
 REY, Rudolf. «Una postal de Nelly Sachs a Paul Celan». *Hora de poesía*, 94-95-96 (1994), p. 171-174.

1995

- Rosa Cúbica*, 15-16 (1995). Edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Victoria Pradilla. Dibujos de Eduardo Chillida. 179 p. [Reedición 2005]
 ALEGRE HEITZMANN, Alfonso. «La rosa de nadie». *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 7-9.
 CATAÑO, José Carlos. «Semillas para una fosa». *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 51-56.
 DREYMÜLLER, Cecilia. «El meridiano del dolor. La amistad de Nelly Sachs y Paul Celan a través de su correspondencia». *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 147-156.
 PARDILLA, Victoria. «Poesía y trayectoria humana de Paul Celan». *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 67-77.
 SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés. «Celan y Heidegger. Pequeña crónica de un des-encuentro». *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 117-123.
 VALENTE, José Ángel. «Bajo cielo sombrío». *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 21-23.
 GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. «Problemas de la traducción de Paul Celan». *Parallèles. Cahiers de l'École de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève*, 18 (1996), p. 130-133.
 DUQUE, Félix. «El tránsito y la escoria. Las escatologías de Heidegger y Celan». En: *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*. Madrid: Akal, 1997.
 — «Desechos de la rosa: Silesius, Rilke, Celan». *ER. Revista de Filosofía*, 24-25 (1999), p. 153-185.
 ORTEGA, Carlos. «Prólogo. Que nadie testifique por el testigo». CELAN, Paul. *Obras Completas*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, (1999), p. 9-35.
 PÉREZ-UGENA, Julio. «El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente». *Archipiélago*, 27 (1999), p. 55-61.

2000

- «Dossier Paul Celan». *Quimera*, 191 (2000), p. 17-53.
 NUÑO, Ana. «Paul Celan a los treinta años de su desaparición». *Quimera*, 191 (2000), p. 4.
 GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. «Poesía del silencio». *Quimera*, 191 (2000), p. 18-26.
 NUÑO, Arnau. «Cuando un adiós se hace orden (separación y encuentro en la poesía de Paul Celan)». *Quimera*, 191 (2000), p. 30-40.
 CUESTA ABAD, José Manuel. *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid: Trotta, 2001.

- LLORED, Yannick. «Prácticas de lectura e interpretación en España». *Quimera*, 202 (2001), p. 28-39.
- ROMANÍ, Ana. «Entrevista a José Ángel Valente». *Grial*, 151 (2001), p. 421-427.
- MÚJICA, Hugo. *Poéticas del vacío: Orfeo, Juana de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía*. Madrid: Trotta, 2002.
- EGUIZÁBAL, José Ignacio. «Homenaje y memoria. Homenaje a Paul Celan». *Ínsula*, 661-662 (2002), p. 23-27.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio. «Introducción». VALENTE, José Ángel. *Cuaderno de versiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, p. 7-37.

2005

- GÓMEZ PATO, Rosa Marta. *Paul Celan*. Madrid: Liceus, 2007. [Biografía].
- «José Ángel Valente – Paul Celan». FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (ed.). *Referentes europeos en la obra de Valente*. Santiago de Compostela: Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2007, p. 185-215.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. «Introducción». VALENTE, José Ángel. *Obras completas I, Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 9-55.
- CANER-LIESE, Robert. *Gadamer, lector de Celan*. Barcelona: Herder, 2008.
- FORSTER, Ricardo. *Los hermeneutas de la noche: de Walter Benjamin a Paul Celan*. Prólogo de Alberto Suscas. Madrid: Trotta, 2009.
- DUQUE, Félix. «Los incendios del tiempo: memoria y escatología en Paul Celan». *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología: Heidegger/Levinas, Hölderlin/Celan*. Madrid: Abada, 2010, p. 143-182.
- MARTÍNEZ ALBA, Pilar. «Paul Celan». LAFARGA, FRANCISCO; PEGNAUTE, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos, 2009.

2010

- VEGA, Amador. «Paul Celan: lección de tinieblas». *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. Barcelona: Fragmenta, 2011, p. 87-123.
- MARTÍN GILÓN, Mario. «Un demorado diálogo. Las versiones de Paul Celan por José Ángel Valente y los límites de la traducción». *Letras de Deusto*, 131 (2011), p. 123-144.
- DOGÁ, Ulisse. *Port Bou: ¿alemán? Paul Celan lee a Walter Benjamin*. Madrid: Antonio Machado libros, 2012.
- SANTIAGO, José Antonio. *La poesía en Paul Celan. Una experiencia de la distancia*. Madrid: Manuscritos, 2013.

2015

- FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota. *El poema y el gesto. Dactiléticas de Dante, Paul Celan, César Vallejo y Antonio Gamoneda*. Madrid: UAM, 2015.
- SOREL, Andrés. *...y todo lo que es misterio: Paul Celan – Ingeborg Bachmann*. Madrid: Akal, 2015. [Novela].
- SUÁREZ, José Manuel. *Transcoscurecer: las últimas muertes de Paul Celan*. Madrid: Arena, 2016.
- ANÍBAL CAMPOS, José. «Sein Auge ist blau – er trifft dich genau. Idealismo, tecnificación y barbarie en Fuga de (la) muerte», de Paul Celan. *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 27-39.
- CASADO, Miquel. «Ciudad de los nómadas. Notas de una lectura de Paul Celan». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 113-162.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis. «Después de Auschwitz, después de Hiroshima: Celan leído por Valente». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 229-247.

- LAMPERT, Andreas. «Algunas observaciones sobre el humor y lo serio en la obra de Paul Celan». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 163-174.
- MARTÍN GIJÓN, Mario; BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (ed.). «Umbral». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 7-23.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio. «Después del fin: Poesía y rotura en Paul Celan». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 249-260.
- MOGA, Eduardo. «La soledad suicida». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, 175-194.
- GÓMEZ MUNÁRRIZ, Jesús. «Cómo y por qué traduje a Paul Celan». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 41-48.
- NÚÑEZ, Marco Antonio. «La palabra lacerada. Celan desde Derrida». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 261-274.
- ORTEGA, Carlos. «El moribundo enamorado: Guion para una película documental (Primera parte)». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 195-211.
- PONS, Arnau. «Descifrar el idioma, traducir el poema». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 57-81.
- RAMÓN, Esther. «Mística y destrucción: Paul Celan y el hilo separado de la aguja». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 275-299.
- REINA PALAZÓN, José Luis. «Celan traductor y traducido». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 49-56.
- SANTIAGO, José Antonio. «Paul Celan y César Vallejo. Lejanías y cercanías». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 301-322.
- SILES, Jaime. «Lecturas de Celan». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 82-109.
- SUPERLANO-GROSS, Claudia. «La significación de la poesía. Paul Celan en la obra de Rafael Gutiérrez Girardot». *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada, 2017, p. 213-226.
- SANTIAGO SÁNCHEZ, José Antonio. *Un tropiezo en la Casa del Ser. Lenguaje y poesía en Paul Celan y Martin Heidegger*. Madrid: Apeiron, 2018.

Ensayos sobre Celan traducidos al español

Del alemán

1980

- MAYER, Hans. «Recuerdo de Paul Celan». Traducción [s.n.]. *Quimera*, 3 (1983), p. 7-42.
- BIEMEL, Walter. «En los ríos al norte del futuro... Comentario de un poema de Paul Celan». Traducción [s.n.]. *Quimera*, 3 (1983), p. 43-44.
- GADAMER, Hans-Georg. «Desbarbado por... Sobre el último poema de Celan del ciclo Cristal de aliento». Traducción [s.n.]. *Quimera*, 3 (1983), p. 45-46.

1990

- ALLEMANN, Beda. «Max Kychner, descubridor de Paul Celan. Sobre los comienzos de la influencia de Celan en el ámbito lingüístico alemán». Traducción de Miguel Sáez. *Revista de Occidente*, 124 (1991), p. 5-25.
- PÖGGELER, Otto. «La conversación ininterrumpida: Celan y Heidegger». Traducción de Miguel Sáenz. *Revista de Occidente*, 124 (1991), p. 37-58.
- GADAMER, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Traducción de Daniel Najmías; Juan Navarro. Barcelona: Gedisa, 1993.

1995

ALEMANN, Beda. «La poesía de Paul Celan». Traducción de Lucrecia Keim. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 86-95.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard. «Conversaciones y caminatas con Paul Celan». Traducción de Andrés Sánchez Pascual. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 98-113.

DIMITREVA-EINHORN, Marina. «Dónde moran mis pensamientos». Traducción de Cecilia Drey Müller. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 134-141.

SILBERMAN, Edith. «Recuerdos de Paul (Celan – Antschel)». Traducción de Cecilia Drey Müller. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 157-175.

GADAMER, Hans-Georg. *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a Cristal de aliento de Paul Celan*. (1973; 1995). Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Herder, 1999.

2000

PÖGGELER, Otto. «Caminos de Heidegger y Celan». *Sileno*, 11 (2001), p. 67-74.

Del italiano**1990**

VITIELLO, Vincenzo. «Contravoz. Paul Celan y el lenguaje de la poesía». *ER. Revista de Filosofía*, 17-18 (1995), p. 159-179.

CACCIARI, Massimo. *Soledad acogedora: de Leopardi a Celan*. Traducción de Carolina del Olmo; César Rendueles. Madrid: Abada, 2006.

Del inglés**1990**

HAMBURGER, Michel. «Paul Celan». Traducción de José Manuel de Prada. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 124-133.

2000

FELSTINER, John. *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío* (orig. 2001). Traducción de Carlos Martín y Carmen González. Madrid: Trotta, 2002.

2010

STEINER, George. *La poesía del pensamiento: del helenismo a Celan*. Traducción de María Córdor. Madrid: Siruela, 2012.

Del francés**1990**

BONNEFOOY, Yves. «Paul Celan». Traducción de Ferdinand Arnold. *Hora de poesía*, 94-95-96 (1994), p. 149-152.

1995

DU BOUCHET, André. «En torno a la palabra la nieve reunida». Traducción de Clara Genesisio. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 31-39.

DUPIN, Jacques. «Paul Celan». Traducción de Clara Genesisio. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 13-14.

JABÈS, Edmond. «La memoria de las palabras. Cómo leo a Paul Celan». «Recuerdo de Paul Celan». Traducción de Clara Genesisio. *Rosa Cúbica*, 15-16 (1995), p. 42-47, 179.

2000

- SUIED, Allain. «El meollo judío del sujeto: Paul Celan y la amemoria occidental». Traducción de Ana Nuño. *Quimera*, 191 (2000), p. 27-29.
- BOLLACK, Jean. «El norte de la muerte». Traducción de Ana Nuño. *Quimera*, 191 (2000), p. 41-52. [La Grèce de Persone; 1997]
- «De la disolución del lenguaje poético». Traducción de Arnau Pons. *Quimera*, 201 (2001), p. 23-30. [«Hölderlin», *Poésie contre poésie*]
- «Lo trágico y lo verdadero. A propósito de Ifigenia en Áulide». Traducción de Arnau Pons. *Quimera*, 201 (2001), p. 31-33.
- LLORED Patrick; PONS, Arnau. «Conversación con Jean Bollack». *Quimera*, 201 (marzo 2001), p. 34-57. [Entrevista incluida en: Pons 2015, 104-167].
- THOUARD, Denis. «El arte crítico de Jean Bollack». *Quimera*, 202 (2001), p. 20-27.
- BOLLACK, Jean. *Piedra de corazón. Un poema póstumo de Paul Celan «Le Périgord»* (1991). Texto revisado y ampliado con el autor. Traducción de Arnau Pons. Madrid: Arena, 2002.
- DERRIDA, Jaques. *Schibboleth. Para Paul Celan*. Traducción y epílogo Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Arena, 2002.
- BOLLACK, Jean. «La lectura de Paul Celan». Traducción de Arnau Pons. *Sentido contra sentido. ¿Cómo leemos? Conversaciones con Patrik Llored*. Traducción de Ana Nuño. Madrid: Arena, 2004.
- *Poesía contra poesía. Celan y la literatura* (2001). Edición de Arnau Pons, revisada con el autor. Traducción de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued, Ana Nuño. Madrid: Trotta, 2005.
- SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan* (1972). Prefacio y apéndices Jean Bollack. Traducción de Arnau Pons. Madrid: Trotta, 2005.
- WÖGENBAUER, Werner. «Compromiso de Celan». Traducción de Arnau Pons. *Texto!* [en línea] vol. 10, núm. 3 (2005).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poesía como experiencia*. Traducción de José Francisco Megías. Madrid: Arena, 2006.

Del rumano

- SOLOMON, Petre. *Paul Celan y Rumanía. La adolescencia de un adiós*. Traducción de Xavier Montoliu. Palma: Lleonard Muntaner, 2010.
- CASSIAN, Nina. «Epílogo». Traducción de Xavier Montoliu. Solomon, Petre. *Paul Celan y Rumanía*. Palma: Lleonard Muntaner, 2010, p. 191-192.
- MANEA, Norman. *La quinta imposibilidad: judaísmo y escritura*. Traducción de Susana Vásquez y Víctor Ivanovici. Barcelona: Gutenberg, 2015.

Simposios sobre Paul Celan en España**1990**

- «Seminario sobre la vida y obra de Paul Celan». Instituto Alemán. Madrid, 3-5 de diciembre 1990 [Beda Alleman, Otto Pöggeler, Jean Bollack, et al.]

Tesis doctorales sobre Celan en las universidades españolas

- FERNÁNDEZ CASTILLO, José Luis. *El ídolo y el vacío. La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna: Octavio Paz y José Ángel Valente*. Director Selena Millares. Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

MANZUR BERNABÉU, Núria. *Constelaciones meridionales: Lecturas hacia Paul Celan*. Director Michael Pfeiffer. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2014.

O DUIBHIR, Manus. *Between the desert and the garden: inscriptions of alterity in the work of José Ángel Valente*. Director Fernando Cabo Aseguinolaza. Universidad de Santiago de Compostela, 2016. [Tesis en inglés]

Estudios sobre la recepción de Celan en España en otras lenguas

MAYHEW, Jonathan. «José Ángel Valente's Lectura de Paul Celan: Translation and the Heideggerian Tradition in Spain». *The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry 1980-2000*. Liverpool: Liverpool UP, 2009, p. 83-102.

Cataluña

Traducciones de libros de Paul Celan al catalán

1990

Crystall d'alè [*Atemkristall*, 1967]. Traducción de Arnau Pons. Dibujos de Francesca Llopis. Palma: Negranit, Associació Noesis de Catalunya, 1995, 59 p. Edición bilingüe.

2010

De llindar en llindar. [*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955]. Traducción de Arnau Pons. Barcelona: LaBreu, 2012, p. 7-123. Edición bilingüe.

Crystall d'alè [*Atemkristall*, 1965]. Traducción de Arnau Pons. Barcelona: LaBreu, 2014, p. 7-81. Edición bilingüe.

2015

Reixes de llengua [*Sprachgitter*, 1959]. Traducción de Arnau Pons. Barcelona: LaBreu, 2019, p. 7-111. Edición bilingüe.

Traducciones de antologías de Paul Celan al catalán

1970

Traducció de Paul Celan. Traducción de Antoni Pous. Barcelona: Lumen, 1976.

2000

Poemes. Traducción de Karen Müller, Andreu Vidal. Barcelona: Edicions 62; Empúries, 2000. 125 p.

Traducciones en antologías colectivas o revistas

1990

«Sols esfilagarsats. Selecció» [*Fadensonnen*]. Traducción e introducción de Antoni Prats. *L'Aiguadolç*, 14 (1991), p. 67-78.

«Fuga de la mort» [«Todesfuge»], «Tubinga, Giner» [«Tübingen, Jänner»], «Reixa de locutori» [«Sprachgitter»]. Traducción de Antoni Pous. *Reduccions*, 65-66 (1996), p. 24-31.

«Enfosquit» [«Eingedunkelt»]. Traducción de Jordi Ibañez. *Reduccions*, 65-66 (1996), p. 32-53.

«Compta les ametlles» [«Zähle die Mandeln» et al.]. Traducción de Karen Müller, Andreu Vidal. *Reduccions*, 65-66 (1996), p. 54-68.

«Els poemes romanesos». Traducció de Artur Quintana. *L'Aiguadolç*, 22 (1996), p. 91-100.

«Vingué l'avern d'una tempesta». Traducció de Arnau Pons. *El pou de lletres*, K/11-L/12 (1998-99).

2000

«Al·locució pronunciada en motiu de la recepció del premi de literatura de la ciutat lliure hanseàtica de Bremen». Traducció de Arnau Pons. *Rels*, 3 (2004).

«Llença l'any solar» [«Wirf das Sonnenjahr»]. Traducció de Arnau Pons. *Caràcters*, 27 (2004), p. 24.

Estudios originales sobre Celan en catalán

1970

POUS, Antoni. «Sobre la traducció de la poesia». A: CELAN, Paul. *Traduccions de Paul Celan*. Barcelona: Lumen, 1976, p. 9-16.

TORRENTS, Ricard. «Tres apunts a propòsit de traduccions de Paul Celan d'Antoni Pous». *Reduccions*, 1 (1977), p. 42-50.

1980

SUGRANYES DE FRANCH, Ramon. «El vocabulari d'Antoni Pous en les traduccions de Paul Celan». En: *Miscel·lània Antoni M. Badia Margarit*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1985, p. 291-307.

1990

PONS, Arnau. «El diàleg». En: CELAN, Paul. *Cristall d'alè*. Sabadell: Negranit; Noesis, 1995, p. 53-55.

TORRENTS, Ricard. «Llur (Celan/Pons) record de Hölderlin». *Reduccions*, 65-66 (1996), p. 106-114.

QUINTANA, Artur. «Els poemes romanesos de Paul Celan. En ocasió del vint-i-cinc aniversari de la seva mort». *L'Aiguadolç*, 22 (1996), p. 87-90.

2000

FARRÉS, Ramon. «Les traduccions de Paul Celan al català». *Quaderns. Revista de Traducció*, 5 (2000), p. 83-91.

HAC MOR, Carles. *Metafonia. Deslectura de Paul Celan*. Vic: Cafè Central, 2003. 29 p. [Prosa creativa].

PONS, Arnau. «La reescriptura poètica». *Reduccions*, 81-82 (2004), p. 113-155.

— *Celan, lector de Freud. Una conferència*. Palma: Lleonard Muntaner, 2006. 117 p.

— «La traducció, un acte crític». *XIII Seminari sobre la Traducció a Catalunya*. Barcelona: AELC, 2006.

PONS, Pere Antoni. «Entrevista a Arnau Pons. Els ulls de l'estranger». *Rels*, 9 (2007), p. 43-46.

PONS, Arnau. «El xiprer blanc d'una temporada a l'infern. Bartra, Riba, Benn, Celan». *Reduccions*, 93-94 (2009), p. 223-257.

2010

PONS, Arnau. «Nissaga d'abolits». *Nissaga d'abolits, seguit de Rúfol de Khlebnikov*. Palma: Lleonard Muntaner, 2010, p. 7-65.

— «Notes». En: CELAN, Paul. *De llindar en llindar*. Barcelona: LaBreu, 2012, p. 127-188.

— «Poesia i veritat». En: CELAN, Paul. *Cristall d'alè*. Barcelona: LaBreu, 2014, p. 51-84.

— «Complements orgànics». En: CELAN, Paul. *Cristall d'alè*. Barcelona: LaBreu, 2014, p. 123-260.

2015

PONS, Arnau. «Camins, a mitges —i els més llargs. Notes a *Sprachgitter*». En: CELAN, Paul. *Reixes de llengua (Sprachgitter, 1959)*. Barcelona: LaBreu, 2019, p. 115-174.

VILA-VIDAL, Manel. «Poesia i diàleg: les traduccions de Todesfuge, de Paul Celan». *Quaderns. Revista de Traducció*, 25 (2018), p. 165-182.

Estudios sobre Celan traducidos al catalán

1990

SPEIER, Hans Michael. «Existència i càlcul: sobre *Cristall d'alè* de Paul Celan». Traducció de Robert Caner-Liese. *Reduccions*, 65-66 (1996), p. 117-121.

BLANCHOT, Maurice. «Qui parla el darrer». Traducció de Arnau Pons. *Reduccions*, 65-66 (1996), p. 78-105.

2010

STEINER, George. *La poesia del pensament: de l'hel·lenisme a Celan*. Traducció de Josefina Caball. Barcelona: Arcàdia, 2012.

BOLLACK, Jean. «Esbós de comprensió». Traducció de Arnau Pons. En: CELAN, Paul. *Cristall d'alè*. Barcelona: LaBreu, 2014, p. 85-122.

BONNEFOY, Yves. *Allò que va alamar Paul Celan* (2007). Traducció de Ona Rius. Barcelona: LaBreu, 2014.

Tesis doctorales en catalán relacionadas con Paul Celan

FARRÉS, Ramon. *Antoni Pous, poeta i traductor*. Director Joan Fontcuberta. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

BLAY MONTMANY, Eulàlia. *Hölderlin i l'esperit de Píndar*. Director Felipe Martínez Marzoa. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

Estudios en otras lenguas sobre Catalunya y Paul Celan

SCHMÄHLING, Klaus-Peter. «Salvador Espriu, Paul Celan und das Meer». *Revista de Filologia Alemana*, 6 (1998), p. 235-249.

Traducciones de los estudios catalanes en otras lenguas

PONS, Arnau. «D'une lingnée d'abolis». Traducció del autor. *Europe*, 1049-1050 (2016), p. 217-241.

— «Paul Celan (1920-1970)». Traducció de Catalina Girona. A: *Makers of Jewish Modernity*. Princeton: Princeton UP, 2016, p. 535-547.

— *Celan, lector de Freud*. (2006) Traducció de Javier Bassas. México D.F.: Herder, 2015, p. 9-103.

Galicia

Traducciones al gallego

2000

A Rosa de Ninguén. [Die Niemandrose, 1968] Traducció de Catuxa López Pato. Vigo: Galaxia, 2005.

Estudios sobre Paul Celan en gallego

2004

GÓMEZ PATO, ROSA MARTA. «Paul Antschel – Paul Celan». *Moenia*, 10 (2004), p. 49-72.

País Basco

Traducciones al basco

2015

Antologia. Traducción de Xabier Montoia Revuelta. Zarautz: Susa, 2016.

América Latina

Traducciones de libros

No hay libros completos de Celan traducidos y editados en América en español.

Traducciones de Paul Celan en antologías

1980

Antología poética: 1952-1976. Selección y traducción de Patricia Gola. Prólogo de Michael Hamburger. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

Muerte en fuga y otros poemas. Traducción de Rogelio Bazán. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1989.

1990

Sin perdón ni olvido: antología. Traducción de José María Pérez Gay. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

2010

Lejos de todo cielo. Selección y traducción de Kenia Leyva. Holguín (Cuba): Holguín, 2010.

Poemas rumanos. Selección y traducción de Victor Ivanovici. Guanajuato (México): Azafrán y Cinabrio, 2010. [Reedición de Zaragoza: Prensas Universitarias, 2005.]

Traducciones de Paul Celan en antologías colectivas o revistas

1960

VERVUERT, Klaus Dieter (ed.). *Poesía alemana de posguerra: (1945-1966)*. Traducción de Rodolfo Alonso; Klaus Dieter Vervuert. Prólogo de Hans Bender. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

1970

MODERN, Rodolfo E. (ed.). *Poesía alemana del siglo xx*. Traducción de Rodolfo E. Modern. Buenos Aires: Fausto, 1974.

1980

«El meridiano». Traducción de Silvia Martino. *Escrita* [Córdoba, Argentina], 5 (1983). [Reedición: CELAN, Paul. «El meridiano». GOLA, Hugo (ed.). *El poeta y su trabajo IV*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985, p. 47-64.]

1990

- «Conversaciones en la montaña». Traducción de Susana Romano-Sued. *Nombres* [Córdoba, Argentina], 3 (1993).
- «Discurso de Bremen». Traducción de Patricia Gola. *Nombres* [Córdoba, Argentina], 3 (1993).
- «Contraluz». Traducción de Susanna Romano Sued. *Nombres* [Córdoba, Argentina], 6 (1995), 171-173.

2000

- «Los poemas rumanos». Traducción de Víctor Ivanovici. Prólogo de J. L. B. [José Luis Bobadilla]. *El poeta y su trabajo* [Torres de Mixcoac, México], 31 (2009), p. 51-59.

2010

- VERVUERT, Klaus Dieter (ed.). *Poesía alemana de posguerra: (1945-1966)*. Traducción de Rudolfo Alonso; Klaus Dieter Vervuert. Prólogo de Hans Bender. Córdoba (Argentina): Alción, 2014. [Reedición de Buenos Aires: Sudamericana, 1967.]

Traducciones de correspondencia**1990**

- CELAN, Paul; SACHS, Nelly. «Correspondencia (Parte I)». Traducción de Ana María Ashwel; Susana Romano Sued. *Nombres* [Córdoba, Argentina], 11-12 (1998), p. 12-56.
- «Correspondencia (Parte II)». Traducción de Ana María Ashwel; Susana Romano Sued. *Nombres* [Córdoba, Argentina], 13-14 (1999), p. 5-30.

2010

- BADIOU, Bertrand (ed.). *Correspondencia 1951-1970. Selección de cartas de Paul Celan a su hijo Eric*. Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange. Prólogo de Francisco Jarauta. Traducción de Mauro Armiño. Traducción de los poemas del alemán Jaime Siles. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. [Reedición de Madrid: Siruela, 2004.]
- (ed.). *Tiempo del corazón*. Correspondencia Ingeborg Bachmann y Paul Celan. Correspondencia Paul Celan y Max Frisch. Correspondencia Ingeborg Bachmann y Gisèle Celan-Lestrange. Edición de Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll, Barbara Weidemann. Traducción del alemán Griselda Mársico, Uwe Schoor. Traducción del francés Horacio Zabaljáuregui. México D.C.; Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2011.

Estudios originales sobre Paul Celan**1980**

- MILLÁN, Fernando. «Poesía alemana hoy». *Metáfora* [México], 1 (1981), p. 125-127.

1990

- ECHAGÜE, Hugo. «El silencio en las obras de Rimbaud, Bergman y Paul Celan». *II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Mendoza (Argentina), 1994, vol. 1, p. 299-325.
- ROMANO-SUED, Susanna Nelly. *La escritura en la diáspora. Poéticas de traducción. Significancia, sentido, reescrituras*. Córdoba (Argentina): Conicor, 1998.

2000

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Entre la ilustración y el expresionismo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

2010

TATIÁN, Diego. «Spinosa en un poema de Paul Celan». *El poeta y su trabajo* [Torres de Mixcoac, México], 35 (2010), p. 2-22.

Traducciones de los estudios sobre Paul Celan**1970**

ALLEMANN, Beda. *Literatura y reflexión*. Traducción de Ángel Rodríguez de Francisco. Buenos Aires: Alfa, 1975.

1980

ALLEMANN, Beda. «Sobre la poesía de Paul Celan». *Muerte en fuga y otros poemas*. Traducción de Rogelio Bazán. Buenos Aires: Último Reino, 1989.

1990

BLANCHOT, Maurice, «El último en hablar». Traducción de Carlos Riccardo. Buenos Aires: Último Reino, 21.

GOLDSZMIDT, Jorge. «Fragmentos sobre (a) Paul Celan». *Confines* [Buenos Aires], 1, (1995).

LEVINAS, Emmanuel. «Paul Celan. Del ser al otro». Traducción de Ernestina Garbino. *Nombres. Revista de filosofía* [Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Argentina], 6 (1995), p. 175-182.

BONNEFOY, Ives. «Paul Celan». Traducción de E.G. *Nombres*. [Córdoba, Argentina], 6 (1995), 183-188.

HAMBURGER, Michael. «Sobre el poema “Grano de lobo” de Paul Celan». Traducción de Patricia Gola. *Poesía y Poética* [Lomas de Santa Fe, México], 28 (1997), p. 54-56.

BOLLACK, Jean. *La Grecia de nadie*. Traducción de Glenn Gallardo Jordán. México: Siglo XXI, 1999.

2000

BOLLACK, Jean. «Una conversación de Patrick Llored con Jean Bollack» [Sens contre sens, 2000]. Traducción de Enrique Flores. *El poeta y su trabajo* [Torres de Mixcoac, México], 7 (2002), p. 53-70.

PONS, Arnau. *Celan, lector de Freud*. (2006) Traducción de Javier Bassas. México D.F.: Herder, 2015, p. 9-103.

Traducción y propaganda religiosa: la recepción de *Spirite*, de Théophile Gautier

David Marín Hernández

Universidad de Málaga. Departamento de Traducción e Interpretación

dmarin@uma.es

ORCID: 0000-0002-5512-0689



Resumen

En 1865, cuando el movimiento espiritista gozaba de una gran popularidad en Francia, Théophile Gautier publicó la novela corta *Spirite: nouvelle fantastique*. En ella se cuenta la historia de Lavinia, una joven que regresa desde el más allá en forma de espíritu para contactar con Malivert, de quien estaba secretamente enamorada. La novela fue acogida con entusiasmo por los espiritistas españoles, como lo demuestran las diversas traducciones de las que fue objeto en un breve lapso de tiempo. Tras analizar los rasgos más relevantes de la novela y situarla en su contexto histórico, compararemos dos de sus traducciones españolas: la publicada de forma anónima por la revista espiritista *La Irradiación* en 1894 y la versión más reciente, realizada por el poeta Guillermo Carnero en 1971 (ambas se titularon *Espirita*). La comparación de estas dos versiones tan alejadas en el tiempo revela cómo ha influido en los procedimientos de traducción la distinta actitud hacia el espiritismo por parte de ambos traductores.

Palabras clave: Gautier; Spirite; traducción y recepción literaria; espiritismo

Abstract. *Translation and Religious Propaganda: The Reception of Théophile Gautier's Spirite*

In 1865, when the Spiritualist movement enjoyed great popularity in France, Théophile Gautier published the short novel *Spirite: nouvelle fantastique*. It tells the story of Lavinia, a young girl who returns from the beyond in spirit form in order to make contact with Malivert, with whom she was in love. The novel was received with enthusiasm by the Spanish spiritualists, as evidenced by the various translations published in a short period of time. After analyzing the most relevant features of the novel and placing it in its historical context, we will compare two of its Spanish translations: the one published anonymously by the spiritist magazine *La Irradiación* in 1894 and the most recent version, made by the poet Guillermo Carnero in 1971 (both of them were entitled *Espirita*). The comparison of these two versions so distant in time reveals how the different attitude towards Spiritism assumed by both translators has influenced their translation procedures.

Keywords: Gautier; Spirite; Literary Translation and Reception; Spiritism

Sumario

- | | |
|---|---|
| 1. Introducción | 5. Manipulaciones en las traducciones de <i>Spirite</i> |
| 2. <i>Spirite</i> en el contexto espiritista de su época | 6. Intervenciones estilísticas en <i>Espirita</i> |
| 3. Entre el espiritismo y la metaliteratura | 7. Conclusiones |
| 4. <i>Spirite</i> , un eficaz instrumento propagandístico en la España de finales del XIX | Referencias bibliográficas |

1. Introducción

Entre los relatos fantásticos de Théophile Gautier, merece especial atención *Spirite*, la novela corta con la que puso fin a su carrera como escritor (fue publicada apenas seis años antes de fallecer). Al más puro estilo romántico, esta *nouvelle* cuenta la historia de Lavinia d'Aufideni, una joven que tuvo la desgracia de enamorarse a muy temprana edad de Guy de Malivert, el hermano mayor de una compañera de clase. Desafortunadamente, el azar jugaba en contra de nuestra protagonista: por mucho que preparara meticulosamente sus estrategias para entablar conversación con Malivert, siempre sucedía algún infortunio que impedía siquiera que el joven apuesto conociera la existencia de Lavinia. Estos continuos fracasos, unidos a los rumores según los cuales Malivert iba a casarse con la condesa d'Ymbercourt, hicieron desesperar a Lavinia, que acabó ingresando en un convento, donde falleció al poco tiempo.

El componente fantástico de la historia —anunciado ya en su subtítulo: *Spirite: nouvelle fantastique*— comienza a raíz de esta muerte por desamor. Siguiendo la estela espiritista tan de moda en la Francia de aquellos años, Gautier nos cuenta que el espíritu de Lavinia regresó al mundo de los mortales para comunicarse con Malivert y revelararle el amor que nunca pudo manifestarle en vida. Se suceden entonces diversas experiencias espiritistas (manifestaciones del espíritu de Lavinia en un espejo, melodías que suenan sin que nadie esté sentado al piano, suspiros que se oyen sin saber de dónde proceden, fenómenos de escritura automática, etc.) que van venciendo progresivamente las reticencias iniciales de Malivert y lo acaban persuadiendo de que alguien trata de ponerse en contacto con él desde el más allá. Tras percatarse de la belleza del alma de Lavinia, a la que Malivert llama Espirita, este comprende que nada en el mundo de los mortales podrá igualarse a la intensidad de la esfera espiritual, por lo que llega a desear su muerte con tal de acceder al ultramundo. Poco tiempo tardarán en hacerse realidad los deseos de Malivert: en un viaje a Grecia, unos ladrones lo asesinan. Liberados ambos amantes de sus ataduras corporales, pueden ya alcanzar en el más allá el amor absoluto.

La novela se publicó inicialmente por entregas en el *Moniteur Universel* entre el 17 de noviembre y el 6 de diciembre de 1865, y al año siguiente fue editada en

formato libro por Charpentier. El relato generó rápidamente un gran entusiasmo entre los numerosos adeptos franceses a la doctrina espiritista (Lefebvre 1993: 291; Tortonese 1995: 1705). El éxito de *Spirite* cruzó rápidamente los Pirineos. A diferencia de otros relatos fantásticos de Gautier, que tardaron varias décadas en llegar a las librerías españolas en versión castellana, la obra fue traducida de forma inmediata. En 1866, el mismo año en que se editó en Francia en forma de volumen, ya se había publicado en la Librería Alfonso Durán de Madrid la primera traducción española a cargo de Diodoro de Tejada, un reconocido espiritista. Al igual que en Francia, el componente esotérico del relato es clave para entender el interés que despertó en nuestro país, pues también en España esta nueva doctrina estaba de moda y contaba con numerosos adeptos. El prólogo que el propio Diodoro de Tejada redactó para su traducción deja claras las intenciones moralizantes que presidieron esta versión (Giné 1997: 240). Dadas sus críticas al materialismo imperante en la sociedad española de la época, no es extraño que este traductor se identificara moralmente con la historia que se cuenta en *Spirite*, pues en ella se critica de manera sarcástica la frivolidad de la alta burguesía parisina a través de la mirada de Guy de Malivert, joven esteta que, desencantado del estilo de vida de sus contemporáneos, prefiere la plenitud de lo espiritual (simbolizada por Lavinia) antes que la banalidad del mundo terrenal (representada por el personaje de la condesa d'Ymbercourt y las tediosas fiestas que organizaba en su mansión).

En 1890, *Spirite* volvió a ser traducida de forma anónima por la editorial valenciana Pascual Aguilar en su colección «Biblioteca Selecta».¹ Prueba del interés que la novela generó entre los espiritistas españoles es que unos años después, concretamente 1894, esta misma traducción de Pascual Aguilar sería editada nuevamente en una de las publicaciones de propaganda espiritista: *La Irradiación*. El cotejo entre ambas publicaciones demuestra que se trata de la misma traducción, pues solo se observa una ligera modificación al principio del relato: si en la edición de la revista *La Irradiación* se lee «Guy de Malivert hallábase tendido, o mejor, sentado sobre sus espaldas», en la edición de Pascual Aguilar se lee «Guy de Malivert se hallaba tendido, o casi pudiéramos decir, sentado sobre sus espaldas». Al margen de este cambio superficial, el resto del texto es idéntico en ambas ediciones, lo que nos hace sospechar que esta única modificación fue introducida por los responsables de *La Irradiación* en la primera oración del texto para hacer creer a sus lectores que estaban ante una nueva traducción.

De periodicidad quincenal, *La Irradiación* fue fundada en febrero de 1892 por Eduardo Escribano García. Llevaba el subtítulo de *Revista de Estudios Psicológicos* y en su primer número anunciaba claramente su propósito: «venimos a

1. Aunque en el libro no figura la fecha de edición, Óscar M. García Rodríguez ha fechado la publicación de Pascual Aguilar en 1890 en su investigación sobre la bibliografía espiritista española (1957-1936). Sus resultados pueden consultarse en: <<https://grupospiritaisladelapalma.wordpress.com/2014/01/25/bibliografia-espiritista-espanola-1857-1936-iv/>> [Consulta: 18 de octubre de 2018]

sustentar y defender [...] la grandiosa filosofía del espiritismo, que ha de cambiar radicalmente en un plazo más o menos breve la manera de ser de las generaciones humanas en su parte moral, científico-filosófica y social». Para lograr este objetivo, además de publicar los trabajos de sus propios colaboradores nacionales, los redactores se proponían igualmente «dar a nuestros lectores una reseña completa de los periódicos doctrinales de los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Alemania, Bélgica, Italia, de las Repúblicas-Hispanoamericanas y de nuestras provincias de Ultramar; para lo cual contamos con traductores inteligentes de inglés, alemán, francés, italiano» (*La Irradiación*, 27 de febrero de 1892). Al igual que el resto de publicaciones periódicas vinculadas a los círculos espiritistas de la época, también *La Irradiación* recurría fundamentalmente a traducciones para completar sus números. No solo se traducían fragmentos de artículos, de ensayos espiritistas o de experiencias mediúnicas de otros países, sino también novelas extranjeras que se incorporaban a su catálogo propio: la «Biblioteca de Estudios Psicológicos *La Irradiación*». Entre estas traducciones de relatos figuró la mencionada *nouvelle* de Gautier. No cabe duda, pues, de que, independientemente de las creencias personales de su autor, las traducciones de *Spirite* se convirtieron en España (al igual que el texto original en Francia) en un instrumento de propaganda espiritista de gran eficacia. Tanto la rapidez con que la novela fue traducida como el número de ediciones que se publicaron en poco tiempo dan fe de ello.

Aunque el espiritismo fue perdiendo fuerza con el paso del tiempo, la buena recepción de este relato de Gautier entre el público español continuó durante el siglo xx, a juzgar por las numerosas ediciones de las que fue objeto. La editorial Atlante (continuadora de las ediciones de F. Granada y compañía) publicó en 1920 una nueva traducción firmada por «Wenzel».² Más adelante, en 1944, la imprenta Diana Artes Gráficas publicó en Madrid una nueva edición en la colección «Revista Literaria. Novelas y cuentos». Un par de décadas después, concretamente en 1969, Ediciones del Arce publicó en Barcelona una nueva traducción (sin indicar el nombre del traductor) exclusiva para los suscriptores del «Círculo de Amigos de la Historia».³ Y tan solo dos años después, en 1971, la editorial Edhasa publicaba la última traducción, hasta la fecha, en castellano: la realizada por Guillermo Carnero.

2. Este es el único dato que se ofrece del traductor, que también vertió en castellano para esta misma editorial obras del alemán (como *Mensch und Wissenschaft*, de Ludwig Büchner), o del inglés (como *First Principles*, de Herbert Spencer). Esta traducción de *Spirite* realizada por Wenzel se reeditaría posteriormente en México en 1952, concretamente en la editorial Oriente (aunque en la edición mexicana no se menciona el nombre del traductor, el cotejo de ambas versiones demuestra que se trata del mismo texto).
3. Esta nueva traducción de Ediciones del Arce tomaba como texto original el publicado ese mismo año por la editorial suiza homónima Éditions de l'Érable (en la versión española se recurrió incluso a las mismas ilustraciones de Jean Kerleroux que figuraban en la edición original). Esta editorial suiza había creado en 1967 una colección muy exitosa de clásicos del género fantástico y de misterio («Les chefs-d'oeuvre du mystère et du fantastique»), que fueron publicados igualmente por otras editoriales francófonas, como Éditions de Crémille. Fueron concretamente las maquetas de esta última editorial las utilizadas por Ediciones del Arce para publicar su libro.

Aunque la comparación de todas estas traducciones resulta muy interesante para observar la evolución de ciertas normas de traducción (relativas, por ejemplo, a la traducción de las fórmulas de cortesía,⁴ de los nombres propios de los personajes, de los referentes culturales franceses, etc.), en este trabajo nos hemos concentrado en dos traducciones muy alejadas en el tiempo: la publicada en la revista *La Irradiación* (1894) y la realizada más recientemente por Guillermo Carnero (1971). La elección de este corpus de trabajo está motivada por los objetivos de nuestro estudio: observar cómo la distinta aceptación social del espiritismo en cada época ha influido en los procedimientos de traducción. En esta comparación no solo se subrayarán las diferentes modificaciones de las que ha sido objeto el texto francés en función de la actitud hacia el espiritismo que imperaba en cada momento histórico, sino que también se analizarán los cambios introducidos por los traductores para adaptar el texto original a sus juicios estéticos.

2. *Spirite* en el contexto espiritista de su época

Dado el éxito del espiritismo entre muchos intelectuales franceses de finales del siglo XIX (Cuchet 2007: 76), no es de extrañar que esta doctrina religiosa acabara filtrándose en no pocos relatos de la época. La novela de Gautier fue solo una entre las muchas obras que se publicaron sobre esta temática durante la década de los sesenta del siglo XIX. Ahora bien, no debe deducirse de ello que todos los escritores que se sumaron a la moda espiritista profesaran realmente esta doctrina. Como escribió Zola en *L'Événement* en tono de reproche, «décidément, les romanciers, à court d'imagination en ces temps de production incessante, vont s'adresser au Spiritisme pour trouver des sujets nouveaux et étranges. [...] Peut-être le Spiritisme va-t-il fournir au génie français le merveilleux nécessaire à tout époque bien conditionnée» (19 de febrero de 1866).

Spirite es, ante todo, un testamento literario (y, en cierta medida, vital) en el que Gautier cierra algunas de las heridas que permanecían abiertas en sus relatos

4. En la traducción de Wenzel, publicada a principios de siglo XX, Lavinia abandona el voseo reverencial que caracterizó las primeras versiones del siglo XIX, pero sigue tratando de *usted* a su amante («No le había visto a usted desde hacía tres años, pero mi corazón conservaba con exactitud el recuerdo de su semblante», p. 105). En cambio, en la versión más reciente de Guillermo Carnero, se elimina el tratamiento de cortesía y los amantes se tutean según los nuevos usos de la época del traductor («No te había visto hacía tres años; pero mi corazón había conservado exactamente el recuerdo de tus facciones», p. 92). No debe deducirse de estos ejemplos que las fórmulas de tratamiento empleadas por el traductor están determinadas exclusivamente por las costumbres sociales de su época. Nos lo demuestra, por ejemplo, la traducción de Ediciones del Arce. Publicada tan solo dos años antes de la de Guillermo Carnero, el traductor optó por un método arcaizante visible, por ejemplo, en la recuperación del voseo reverencial: «No os había visto desde hacía tres años, pero mi corazón había guardado exactamente la memoria de vuestros rasgos» (p. 121). Esta voluntad de imprimirle al TM una pátina de antigüedad para reflejar el envejecimiento del texto original genera una situación paradójica: la traducción de Ediciones del Arce publicada en 1969 resulta lingüísticamente más antigua que la traducción de la editorial Atlante publicada en 1920, pues en este último caso, al no haber transcurrido todavía mucho tiempo entre el TO y TM, el traductor no se sintió obligado a envejecer artificialmente su texto, ya que seguía leyendo el relato de Gautier como una obra contemporánea.

fantásticos precedentes. En muchas de sus narraciones anteriores, los protagonistas tan solo conseguían entrever la plenitud que les brindaba el mundo de lo sobrenatural, pues los espíritus del más allá se limitaban a mostrarse momentáneamente para regresar de forma definitiva a la esfera del ultramundo. Los pobres mortales que habían atisbado la grandeza de lo infinito quedaban en un estado de frustración de por vida, condenados a consolarse con una realidad mundana incapaz de igualar la perfección de lo espiritual. No sucede así en este último relato: en *Spirite* Gautier parece querer compensar el sufrimiento infligido a sus personajes anteriores y premia a Malivert con la culminación del amor absoluto, aunque para ello tenga que provocar su muerte a manos de unos ladrones griegos. La muerte no se vive en esta ocasión como una tragedia, pues libera al personaje de las ataduras terrenales y le permite fundirse espiritualmente con Lavinia en el más allá. El pesimismo existencial que marcó su producción fantástica inicial es sustituido en este último relato por la visión gozosa de una vida eterna tras la muerte.

La ausencia de humor en *Spirite* a la hora de afrontar el componente fantástico es otra de las diferencias notables que la crítica ha apreciado entre este relato y otros cuentos previos (Fernández Sánchez 1987). El humor era utilizado por Gautier como un mecanismo de distanciamiento ante lo inexplicable. La angustia experimentada ante un más allá amenazante era atenuada por el escritor galo con ciertas dosis de ironía que, en última instancia, venían a sembrar dudas sobre la verdadera existencia de ese más allá. No ocurre lo mismo en *Spirite*, donde el sarcasmo del narrador se vuelca exclusivamente con algunos personajes mortales a los que quiere ridiculizar. Puesto que en esta última novela tanto el protagonista como el narrador acaban por aceptar un mundo sobrenatural donde la perfección es posible, el humor escéptico de sus primeros relatos ya no tiene cabida.

3. Entre el espiritismo y la metaliteratura

Estas particularidades de *Spirite* en relación con otros de sus relatos fantásticos nos llevan a preguntarnos si, al final de su vida, Gautier llegó a profesar realmente las creencias espiritistas. Desde los años cuarenta del siglo XIX se constata el profundo interés de Gautier por el magnetismo (Lefebvre 1993); de hecho, el escritor entrevió rápidamente las posibilidades literarias de estos fenómenos esotéricos. Según los escritos de Lovenjoul, desde 1845 Gautier se planteó el proyecto de escribir una novela sobre el magnetismo, que acabaría fraguando en *Spirite* (Lovenjoul 1894: 41-45). Ahora bien, aunque los contactos de Gautier con los círculos espiritistas parisinos y su conocimiento de esta doctrina están bien documentados, no resulta fácil pronunciarse sobre las creencias personales del escritor. Si bien existen documentos que sugieren que Gautier acabó adhiriéndose a las creencias espiritistas (Lefebvre 1993: 292), el propio autor se mostraba ambiguo cuando se le interrogaba a este respecto. Cuando el poeta Émile Bergerat le preguntó explícitamente si creía en la comunicación con los espíritus del más allá, Gautier respondió: «Non, je n'y crois plus, [...] mais j'y ai cru en écri-

vant le livre [*Spirite*]] (1879: 169). Por otra parte, el subtítulo del relato, que adscribe la obra al género fantástico, hace pensar que el espiritismo fue más bien para Gautier una vía por la que encauzar su vena romántica como escritor. Pensemos que para el protagonista Malivert, *alter ego* de Gautier, la comunicación con el mundo de ultratumba es, ante todo, una manera de distanciarse de la sociedad para encontrarse a sí mismo. Los contactos con Espirita no dejan de ser un instrumento para alejarse de la banalidad de su entorno social y acceder así a su verdadero yo. En definitiva, no parece que *Spirite* fuese concebida como un manifiesto de apoyo al espiritismo. Más bien al contrario, todo apunta a que Gautier utilizó ciertos aspectos de la doctrina espiritista para escribir una novela romántica con un fuerte componente metaliterario. Zola, tras la publicación de *Spirite*, justificó el acercamiento de Gautier al espiritismo como un mero recurso literario, ya que le proporcionaba la oportunidad de «décrire à sa guise des horizons imaginaires» (1969: 370-372).

En efecto, bajo la historia de amor, subyacen continuas reflexiones sobre la naturaleza del Arte como instrumento para cristalizar intuiciones que se resisten a ser formalizadas mediante el lenguaje verbal de carácter analítico. Especialmente en los capítulos finales del relato, el espiritismo parece por momentos un pretexto cuya verdadera función es la de suscitar las reflexiones estéticas de Gautier. La comunicación plena de las almas en una esfera sobrenatural conduce a la desconianza de los románticos hacia el lenguaje verbal. Tras haber experimentado la fusión absoluta con Espirita, Malivert se siente frustrado cuando regresa a la esfera terrenal y tiene que volver a expresarse con el torpe instrumento de su lengua humana: «Las antiguas formas, los viejos moldes estallaban, y algunas veces la frase en fusión brotaba y se desbordaba, pero en salpicaduras soberbias, parecidas a rayos de estrellas destrozadas» (132; tanto en esta como en las siguientes citas recurrimos a la traducción de Guillermo Carnero). Estos «estallidos» de los engranajes del idioma no dejan de ser un buen resumen de la doctrina simbolista (y, si avanzamos algo más en el tiempo, de una poética surrealista). No en vano, en algunos párrafos de estos capítulos metaliterarios se entrevé fácilmente la teoría de las correspondencias de Swedenborg —tan cara a los simbolistas—, como cuando Malivert percibe sinestésicamente la melodía que Espirita interpreta al piano «en vibraciones visibles y coloreadas, esparciéndose a través de la atmósfera del gabinete en ondulaciones luminosas, como las que matizan el radiante espectáculo de las auroras boreales» (131-132).

La novela de Gautier es, pues, un excelente ejemplo de que la doctrina espiritista no se circunscribe al ámbito estrictamente religioso, sino que lo desborda para expandirse en otros terrenos. La creencia de que existe un más allá con el que los mortales pueden entrar en contacto tiene, como se ve, evidentes repercusiones en la concepción de la inspiración artística, lo que nos permite hablar de una «poética del espiritismo», perfectamente ilustrada en este relato de Gautier. De la misma manera que los espiritistas separan el alma pura de sus ataduras terrenales, también Gautier separa, en el proceso de creación artística, el fondo de la forma: concibe la inspiración del artista como una iluminación incorpórea que solo adquiere forma en el proceso creativo. La inspiración, desde esta perspecti-

va, preexiste al lenguaje artístico a través del cual se manifiesta. Por eso *Espirita*, tras leer los escritos de Malivert, es capaz de trascender los ropajes verbales en los que estos se envuelven y consigue, así, remontarse al impulso originario del que surgieron. Y una vez *captado* dicho origen creativo, la admiradora de Malivert consigue reexpresarlo de nuevo a través del lenguaje musical, esbozando en el piano una melodía afín al texto de Malivert.⁵ Fue esta poética (y no tanto las creencias en mesas giratorias u otras prácticas esotéricas) las que atrajeron hacia el espiritismo a no pocos escritores románticos, que no dudaron en aprovechar las posibilidades literarias que les ofrecía el extramundo, tanto desde una perspectiva temática como, sobre todo, estética (Sangsue 2011).

4. *Spirite*, un eficaz instrumento propagandístico en la España de finales del XIX

La rapidez en ser traducida y el número de ediciones que se realizaron en España dejan constancia del éxito de *Spirite* entre los lectores españoles (Giné y Palacios 2005: 122-123). Junto con *Avatar*, estamos ante la novela de Gautier más traducida en nuestro país durante el siglo XIX. La llegada de esta obra a España se produce cuando el género fantástico ya había echado raíces en nuestro país. Es cierto que durante la primera mitad del siglo XIX perduraban algunos factores que impidieron que la literatura fantástica gozase en España del mismo éxito del que disfrutaba en otros países: la persistencia de una concepción neoclásica de la literatura (que seguía priorizando la verosimilitud del relato) trabajaba en contra del carácter transgresor del género fantástico, como también lo hacía el peso del catolicismo en la sociedad española, que contribuía a que el público receptor (y los propios narradores) se sintiesen incómodos con el componente sobrenatural propio de este género. Ahora bien, a medida que fueron traduciendo en España las obras de los grandes autores extranjeros de relatos fantásticos, tanto la crítica como el público hispano adquirieron la competencia literaria necesaria como para comprender y aceptar la función que desempeña lo sobrenatural en estas narraciones, por lo que el género fue adquiriendo prestigio y empezó a cultivarse por los escritores nacionales (Roas 2000: 725-735). Así pues, cuando *Espirita* se publica en España, el género ya gozaba del suficiente recorrido como para que sus lectores dispusiesen de las claves de lectura necesarias para asumir y desentrañar adecuadamente su componente fantástico.

5. En estos pasajes metaliterarios del relato de Gautier no es difícil entrever la huella de las críticas musicales publicadas unos años antes por Baudelaire, en especial las dedicadas a Wagner. Algunas de las descripciones que *Espirita* ofrece a Malivert sobre el más allá recuerdan a las reflexiones de Baudelaire sobre las evocaciones que experimentaba al escuchar a Wagner: «[...] me pinté involuntariamente el delicioso estado de un hombre presa de una ensoñación grandiosa en una soledad absoluta, pero una soledad con un inmenso horizonte y una amplia luz difusa; la inmensidad sin más decoración que ella misma. Pronto experimenté la sensación de una claridad más viva, de una intensidad luminosa que crecía con tal rapidez que los matices ofrecidos por el diccionario no bastarían para expresar aquel incremento de ardor y blancura que se reproducía sin cesar. Entonces vislumbré plenamente la idea de un alma moviéndose en un medio luminoso, de un éxtasis hecho de voluptuosidad y conocimiento, que se cernía por encima y muy lejos del mundo natural» (1861 [1975]: 784-785).

Al margen de que este género narrativo ya estuviese bien asentado en el sistema literario español, todo apunta a que la fuerza con la que había arraigado el espiritismo en España en la segunda mitad del siglo contribuyó decisivamente a la atención que se le prestó a esta novela corta. El propio argumento de la obra y el especial protagonismo que Gautier le concedió a la dimensión espiritual del ser humano encajaban bien con el auge del esoterismo durante aquellos años, que se ha explicado como una respuesta «al vacío espiritual heredado del cientifismo positivista. La sociedad occidental, abrumada por el peso de la inteligencia, busca consuelo en doctrinas antiguas que carecen del dogmatismo de las religiones oficiales y cuyas prácticas eluden el análisis empírico» (Fraga 2010: 8).

No obstante, a la hora de explicar el entusiasmo del que gozó el espiritismo en la España de finales del XIX no puede obviarse el fuerte componente sociopolítico de esta doctrina. La fascinación que ejerció en algunos círculos de la élite social española se debió en parte a su base regeneracionista. Al margen de sus creencias sobre la posibilidad de comunicarse con los espíritus, las numerosas sociedades espíritas creadas en la segunda mitad del siglo XIX desarrollaron una filosofía de vida acorde con los valores liberales que propugnaban los sectores más reformistas. Las múltiples publicaciones periódicas que surgieron en esta época en el seno de estas comunidades espiritistas no se limitaban a dar noticia de las experiencias mediúmnicas, sino que también contribuyeron a difundir una doctrina social de corte claramente liberal. Así lo atestiguan algunas de las resoluciones del Primer Congreso Internacional Espiritista, celebrado en Barcelona en septiembre de 1888, en el que se defendió, por ejemplo, la enseñanza laica, una reforma penitenciaria que facilitara la integración social de los presos, el matrimonio civil, la supresión gradual de las fronteras políticas en aras de un movimiento supranacional, la abolición de la pena de muerte, o la igualdad entre géneros y la liberación de la mujer.

La novela de Gautier encajaba bien en este ideario sociopolítico del espiritismo, en especial en las reivindicaciones por la igualdad de la mujer. Pese a que el escritor francés ha sido objeto de diversos reproches por algunos pasajes aparentemente misóginos en sus relatos, lo cierto es que en *Spirite* se pueden leer duras críticas a los rituales amorosos de la época, que condenaban a la mujer a asumir una actitud pasiva sin poder tomar la iniciativa para entablar relaciones. Espirita se lamenta de que la mujer solo pueda permanecer a la espera de las manifestaciones sentimentales del hombre: «¡Qué triste es la suerte de las mujeres! Condenadas a la expectativa, a la inacción, al silencio, no pueden sin faltar al pudor manifestar sus simpatías; es necesario que asuman el amor que inspiran, y jamás deben declarar el que ellas sienten» (105). El papel subordinado que se le asigna a la mujer en las relaciones sentimentales vuelve a denunciarse más adelante en la novela de forma indirecta, cuando Espirita siente que debe pedir perdón por haber sido ella quien tomara la iniciativa en amar a Malivert: «Yo no quería entre nosotros ningún intermediario. Tú debías reparar en mí, adivinarme: sólo a ese precio podía yo ser dichosa y perdonarme el haber sido la primera en amarte. Era necesario ese consuelo y esta excusa a mi pudor de joven. Esto no era orgullo ni coquetería, sino un simple sentimiento de *dignidad femenil*» (107; cursivas añadidas).

Además de respaldar la doctrina de Allan Kardec, la novela de Gautier también proporcionaba argumentos para las duras controversias que los grupos espiritistas mantenían con la Iglesia Católica, especialmente en España, donde los enfrentamientos no eran solo verbales (a través de continuos ataques y respuestas en la prensa), sino que llegaron a la quema de libros espiritistas que llegaban de Francia. El capítulo IX, en el que Espirita cuenta su reclusión en el convento y la dura vida que llevó en él, podría leerse como un duro alegato contra estas instituciones religiosas católicas. En estas páginas, Gautier no se concentra únicamente en describir la desgracia personal de la protagonista, sino que, a través de esta, nos ofrece una visión espeluznante de la vida de los conventos. Las religiosas están condenadas a una muerte en vida, y el autor se recrea en estos pasajes descriptivos. El convento se presenta como una institución lúgubre concebida para eliminar todo aquello que no esté directamente vinculado con el amor a Dios. En una de las numerosas referencias metaliterarias diseminadas en la novela, Gautier advierte de la diferencia entre la visión romántica de los conventos que ofrece cierta literatura y la dura realidad a la que se enfrenta la protagonista del relato: «La religiosidad que trata de apuntalar el Cristianismo en su aspecto pintoresco y poético, no encontraría [en el convento] ningún tema que describir a la manera de Chateaubriand» (111). Teniendo en cuenta las constantes diatribas entre el espiritismo y el catolicismo oficial, estas críticas hacia una institución católica seguramente les resultarían oportunas a los espiritistas españoles.

5. Manipulaciones en las traducciones de *Spirite*

Este contexto social, político e ideológico es determinante para entender la traducción de *Spirite* que se publicó de forma anónima en el catálogo de la revista madrileña *La Irradiación*. Tal como se ha señalado en páginas anteriores, no puede perderse de vista que esta publicación se fundó en 1892 como instrumento de propaganda del espiritismo (fue una de las numerosas publicaciones periódicas, de carácter más o menos efímero, que los círculos espiritistas de la época crearon para divulgar sus creencias). Tanto los artículos que se publicaron en la revista como los libros que se incluyeron en su biblioteca tenían, pues, la evidente finalidad de dar a conocer los fundamentos de esta doctrina y contribuir a su difusión en España. La decisión de volver a editar la novela Gautier (recordemos que ya había sido traducida por primera vez en 1866 por el espiritista Diodoro de Tejada) se sumaba a este objetivo propagandístico, y algunos de los procedimientos de traducción a los que se recurrió en esta versión se explican desde esta perspectiva. El más evidente es, sin duda, la eliminación del subtítulo de la novela. El título completo de la obra en francés es *Spirite: nouvelle fantastique*, pero a los responsables de esta publicación no les interesaba presentar la historia de Lavinia y Malivert como una «novela fantástica». Para un espiritista convencido, nada de «fantástico» había en la comunicación entre espíritus y mortales, de manera que el subtítulo que Gautier añadió a su relato perjudicaba los objetivos de la traducción. *Spirite* no podía adscribirse al género fantástico: aunque se tratara de una ficción romántica, la historia que había imaginado Gautier podía ser real, en la

medida en que reflejaba fielmente las prácticas habituales de los espiritistas. Así pues, el anónimo traductor de la revista *La Irradiación* eliminó de su versión el mencionado subtítulo. En su edición, la novela de Gautier se tituló únicamente *Espirita*.

No fue esta la única modificación que el traductor sintió la necesidad de introducir en el texto de Gautier para que este se adaptara mejor al ideario espiritista. Aunque, de forma general, la traducción de *La Irradiación* se muestra bastante fiel al relato de Gautier (incluso ha optado por traducir literalmente las referencias culturales francesas para mantener el relato en su atmósfera parisina), lo cierto es que se observan alejamientos puntuales que podrían obedecer a motivaciones ideológicas. Uno de ellos lo encontramos en uno de los pasajes en los que Gautier vuelca sus críticas contra los gustos de la nueva burguesía francesa. Malivert es un burgués desencantado que necesita evadirse de su mundo, de ahí que acabe aceptando fácilmente la existencia de lo sobrenatural: Espirita no solo significa para él un amor pleno imposible de encontrar en la grisácea realidad de París, sino también una vía de escape de su aburrido círculo social. Bajo la romántica trama de amor eterno entre los protagonistas, subyace una evidente crítica social. Aunque algunas descripciones de Gautier dejen entrever una cierta fascinación por el lujo de la alta burguesía, lo cierto es que se aprecia también una crítica a los rituales sociales de este estamento. La obra no se llega a convertir nunca en un alegato agresivo porque Gautier prefiere adoptar una actitud indulgente ante sus contemporáneos, pero lo cierto es que en algunos párrafos el autor no oculta su desagrado ante la hipocresía de estos sectores biempensantes.

Son justamente estos dardos que Gautier lanza contra la burguesía los que parecen haber incomodado a nuestro anónimo traductor, hasta el punto de que, en alguna ocasión, ha preferido ocultarlos su versión. Esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando en el capítulo II el narrador (que comparte criterio con Malivert y, por ende, con Gautier) se complace en criticar la decoración del salón de la condesa de Ymbercourt, repleto de muebles sin gusto que reflejan su falta de personalidad. El lujo ostentoso de la condesa desagradaba totalmente a Malivert, que compara el salón con el de un banquero, un abogado o un americano [sic]. Dadas sus inclinaciones artísticas, nos dice Gautier, Malivert «trouvait ce luxe affreusement *bourgeois*» (1866: 22; en esta y en las siguientes citas las cursivas son añadidas). Resulta interesante que esta crítica directa a la burguesía haya sido borrada por el traductor al eliminar la referencia a esta clase social: «Guy [...] encontraba aquel lujo horriblemente *cursi*» (1894: 19). La base social del espiritismo en España comenzó siendo fundamentalmente burguesa, lo que podría explicar que se haya borrado en el TM un reproche tan evidente a la clase social de la que provenían los destinatarios esenciales de la traducción. No debe olvidarse que el espiritismo fue un movimiento esencialmente urbano. Aunque los círculos espiritistas acabaran siendo socialmente heterogéneos (de Mateo 2011: 185), lo cierto es que arraigó con especial fuerza entre la burguesía urbanita (Sharp 1999), lo que se ha explicado por la mayor influencia que los sacerdotes ejercían en las parroquias rurales: allí donde los círculos católicos eran más estrechos y el control del párroco resultaba más poderoso, las nuevas religiones esoté-

ricas tenían más dificultad en penetrar. La mayor porosidad social de las ciudades facilitó en ellas la divulgación de las ideas de Allan Kardec (Cuchet 2007: 86).

No ha sido esta la única ocasión en la que la novela de Gautier ha sufrido modificaciones en el proceso de traducción. La particular interpretación que cada traductor realiza del texto original influye decisivamente en la forma de reescribirlo. En el polo opuesto al ejemplo que acaba de citarse encontramos la traducción de Guillermo Carnero (1971). La comparación de ambas traducciones resulta útil para ilustrar dos formas radicalmente diferentes de abordar la obra francesa. Mientras que la versión publicada en la revista *La Irradiación* trataba de mitigar las críticas a la burguesía, Carnero, por el contrario, trata de intensificar continuamente estos reproches sociales. En el capítulo VI, por ejemplo, se nos ofrece una descripción costumbrista de los paseos que las clases altas daban alrededor del lago helado del Bois de Boulogne para hacer ostentación de la elegancia de sus pieles y de la calidad de sus trineos, y así aparecer en las crónicas de sociedad de la prensa parisina. La expresión concreta que utiliza Gautier para describir este tipo de encuentros es «bal masqué» (1866: 82), esto es, «baile de máscaras». Guillermo Carnero ha optado por reforzar el tono crítico contra estas imposturas y la mencionada expresión de Gautier ha sido traducida por «mascarada» (1971: 68) para subrayar, mediante las connotaciones negativas de esta palabra, la farsa que subyace en estos rituales sociales.

Es en el capítulo sexto de la novela donde Guillermo Carnero nos ofrece una de las intensificaciones más llamativas de su traducción. En este capítulo Gautier denuncia las miradas de desprecio que las mujeres adineradas dedican a las menos pudientes por la escasa calidad de sus carruajes. El novelista nos presenta a unas mujeres tan acostumbradas al lujo que ni siquiera se detendrían a recoger un broche de diamantes si se lo encontraran tirado en el suelo. En estos pasajes tan poco halagüeños para con las burguesas de la capital encontramos un juego de palabras de difícil traducción. Al ironizar sobre la costumbre femenina de asomarse por las portezuelas de los carruajes para exhibirse ante los demás, Gautier compara el peinado de algunas mujeres con el del bichón habanero, una raza de perro muy de moda entre la burguesía parisina de la época: «[...] montrant à sa portière un *bichon* de la Havane et une tête de *biche* coiffée à la chien» (1866). El autor juega con la paronomasia entre *bichon* (raza de perro) y *biche* (apelativo cariñoso en la lengua francesa para dirigirse afectivamente a una mujer, que podría traducirse por el español *tesoro* o *cariño*). Perro y mujer quedan, pues, doblemente identificados, tanto por la semejanza formal de ambas palabras como por su parecido al asomar la cabeza al exterior del carruaje. Ante el desafío que plantea la traducción de este juego de palabras, Guillermo Carnero se decanta, una vez más, por reforzar la crítica social de Gautier. Además de explicar en una nota a pie de página el juego de palabras en francés, Carnero ha traducido *biche* por *zorra*, lo que supone sustituir el tono irónico de Gautier por una actitud de desprecio hacia las burguesas de clase alta: «[...] mostrando en la portezuela un falderillo de la Habana y una cabeza de zorra peinada con flequillo» (1971: 69).

Las modificaciones que Carnero introduce en el texto original no solo pretenden subrayar las críticas de Gautier. En varias ocasiones, se observa por parte de

este traductor la intención de poner en tela de juicio las creencias espiritistas a través de las equivalencias que propone para ciertas expresiones del TO. En el capítulo IX, Espirita le cuenta a Malivert cuánto le costó conciliar el sueño la primera noche en la que ambos coincidieron en la ópera tras la salida del convento de aquella. La joven, que seguía igual de enamorada del apuesto galán, pasó horas acurrucada en la cama «en attendant le sommeil qui ne venait pas, mais qui descendit vers le matin sur mes yeux, mêlé de *songes sans suite* et de vagues harmonies» (1866: 123). Estos «sueños sin hilación» creaban en Espirita una confusión que la mantenía en un estado de duermevela en el que lo real se mezclaba con sus fantasías, de suerte que las ensoñaciones se entreveraban unas con otras, fundiéndose en unas armonías borrosas, difusas. Resulta interesante observar las distintas traducciones que han propuesto para el sintagma destacado Guillermo Carnero, por una parte, y el traductor de la revista *La Irradiación*, pues muestran dos actitudes muy diferentes ante el espiritismo: mientras que Carnero subraya el carácter irreal y condena al fracaso la fantasía del espiritismo, en la traducción de la revista espiritista se prefiere potenciar las posibilidades sin límite del mundo imaginario, en el que todo es posible. Carnero traduce: «[...] mezclado de fantasías *sin futuro*» (1971: 92), mientras que *La Irradiación* propone una versión bien distinta: «mezclado con sueños *ilimitados*» (1894: 85).

La actitud por parte de Guillermo Carnero de menoscabar la supuesta infinitud del mundo espiritual es una constante observable en distintos fragmentos de su traducción. A través de ligeras modificaciones en el texto francés, el traductor español se aparta de la idea esencial defendida por Gautier en *Spirite*. Mientras que el escritor francés defiende en este relato la plenitud de un amor sobrenatural (frente a las miserias de lo terrenal), nuestro traductor toma partido por lo terrenal y recela de la supuesta infinitud del más allá, aunque para ello tenga que retocar algunas frases del TO. Otro ejemplo de estos retoques lo encontramos en el capítulo X, cuando Malivert, tras lamentarse por no haber sabido percibir el amor que Espirita sentía por él en vida, se consuela pensando que la fusión de sus espíritus tras la muerte les concederá una plenitud sentimental de la que nunca habrían podido gozar como mortales: «La passion qu'il éprouvait n'était-elle pas plus noble, plus poétique, plus étherée, *plus rapprochée de l'éternel amour?*» (1866: 138). «Más cercana al amor eterno», dice Gautier en el sintagma que se ha destacado. Sin embargo, así ha traducido Carnero la pregunta retórica que se plantea Malivert: «[...] más poética, más etérea, *más aproximada al amor terrestre?*» (1971: 102). Justo lo contrario de lo que dice Gautier.

6. Intervenciones estilísticas en *Espirita*

Con los ejemplos anteriores se ha incidido en las modificaciones que ha sufrido el relato de Gautier en dos ámbitos de especial importancia en la obra: la doctrina espiritista y la crítica social a la burguesía francesa. Pero los cambios que ha experimentado el TO en el proceso de traducción se no se explican únicamente por cuestiones ideológicas, sino también estéticas. Estas alteraciones resultan especialmente llamativas en la versión de Guillermo Carnero, que se ha permiti-

do retocar en no pocas ocasiones el estilo del autor francés. Ya en el prólogo que antecede a su traducción,⁶ el poeta español se muestra muy crítico con ciertos rasgos estilísticos de Gautier que considera propios de las caducas modas literarias del XIX. Piensa Carnero que el escritor francés «está poseído de una insoponible manía de describir y enumerar [...] Persigue el pintoresquismo por encima de todo» (1971: 14). Y de la misma manera que en su traducción Carnero ha modernizado ciertos rasgos lingüísticos y culturales del TO,⁷ también ha optado por retocar estas marcas de estilo que considera anticuadas y tanto le molestan, de ahí que en algunos pasajes descriptivos el traductor español haya prescindido de ciertas pinceladas «pintorescas» para abreviar estas descripciones. En el capítulo 8, por ejemplo, cuando Espirita le ofrece a Malivert un minucioso cuadro del entorno en el que vivió al salir del convento, Guillermo Carnero suprime algunos de los detalles: desaparecen de su traducción frases relativas al jardín en el que paseaba Espirita, como «Dans l'allée de sable fin, *moirée comme un ruban avec les dents du rateau*», o como la referencia al tipo de césped del jardín: «tapis de velours vert en ray-grass d'Angleterre» (p. 108 del TO y 84 del TM).

En relación con estas modificaciones que el traductor se permite realizar para dejar su huella personal en el relato de Gautier, cabe destacar igualmente otro procedimiento al que Carnero recurre con cierta frecuencia: explicitar ideas sobrentendidas en el TO para que la lectura de este resulte más sencilla o para subrayar matices implícitos. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en la última oración del capítulo IX: «Il vit le reflet de Spirite qui lui souriait» (p. 136). En la traducción española, a la sonrisa de Espirita le surge un complemento: «Vio el reflejo de Espirita que le sonreía *tiernamente*» (p. 136). Los estudios descriptivos de Traducción vienen señalando desde hace tiempo que la explicitación es un recurso ampliamente utilizado en todo tipo de traducciones y por traductores de todas las épocas, hasta el punto de que ha sido presentado en ocasiones como un «universal de la traducción» (Blum-Kulka 1986: 19), si bien esta supuesta universalidad ha sido matizada (Álvarez Lugris 2001: 22-23). Independientemente de que estemos ante un universal o ante una mera tendencia, lo cierto es que las explicitaciones

6. Las distintas actitudes desde las que los traductores abordan su labor no solo dejan huella en el texto objeto de la traducción, sino también en los paratextos que lo acompañan y que, lógicamente, condicionan la actitud con la que los lectores se acercan al relato de Gautier. Al cotejar el citado prólogo de Diodoro de Tejada con el de Guillermo Carnero saltan a la vista las diferencias: en el primer caso estamos ante un moralista que presenta la obra de Gautier como un instrumento pedagógico para aleccionar a una sociedad que considera descarriada, mientras que Guillermo Carnero, por su parte, nos ofrece una introducción propia de un escritor e historiador de la literatura; esto es, una introducción que trata de ubicar la obra francesa en su contexto histórico-literario y destacar sus rasgos estilísticos más relevantes.
7. Nos referimos, por ejemplo, a la eliminación del tratamiento de cortesía entre los amantes, que en su versión española, como ya se ha dicho, se interpelan usando el pronombre *tú*; o a la modernización de algunas expresiones, como «*petites dames aux toilettes tapageuses*» (1866: 40), que es traducida por Carnero como «muchachas *alegres de cascos* vistosamente vestidas» (1971: 42); o a la actualización de ciertas fórmulas sociales: «*Madame est servie*» (1866: 141) se traduce como «la cena está servida» (1971: 103), a diferencia de la versión de *La Irradiación*, que se mantiene en estos casos más cerca del original: «La señora está servida» (1894: 97).

son constantes en la versión de Guillermo Carnero. Uno de los mecanismos que más utiliza para hacer aflorar en su versión relaciones semánticas implícitas en el TO son los dos puntos. A través de este signo de puntuación, el traductor vincula de forma causal oraciones que en la novela de Gautier están separadas por comas o puntos. Un par de ejemplos representativos de esta estrategia:

TO: «[...] un nuage de contrariété obcurcissait son front ordinairement serein et les coins de ses lèvres s'étaient légèrement abaissés. Une de ses bonnes amies venait de la quitter [...]» (p. 37).

TM: «[...] un velo de contrariedad oscurecía su frente, generalmente serena, y las comisuras de su boca estaban ligeramente fruncidas: una de sus buenas amigas acababa de dejarla [...]» (p. 40).

TO: «[...] il eût joui de cette félicité suprême et rare d'être uni, dès cette terre, à l'âme faite pour son âme [...]» (p. 137-138).

TM: «[...] hubiera gozado de esa suprema y rara felicidad: la de estar unido en este mundo al alma hecha para su alma [...]» (p. 101).

En aras de este allanamiento del TO, a veces Carnero introduce aclaraciones sobre realidades culturales que considera ajenas al lector moderno:

TO: «Bah! C'est *mon angora* qui aura poussé une plainte en dormant» (p. 15).

TM: «¡Bah! Habrá sido un quejido lanzado en sueños por *mi gato de angora*» (p. 26).

En ocasiones, la estrategia no consiste únicamente en introducir un añadido que facilite la comprensión, sino en sustituir alguna referencia puntual por otra más genérica que aclare el sentido del texto:

TO: «[...] elle ne pouvait supposer qu'un garçon qui venait assez régulièrement *a ses mercredis* depuis trois ans [...]» (p. 194).

TM: [...] no podía suponer que un hombre que a menudo *frecuentaba su casa* desde hacía tres años [...]» (p. 137).

Este impulso de Guillermo Carnero por ofrecer a los lectores de su versión un texto más asequible se aprecia igualmente en la estrategia que emplea en ocasiones para traducir las metáforas de Gautier: no las mantiene literalmente en el TM, sino que las *explica*. En el capítulo VII, por ejemplo, se describe una de las experiencias mediúmnicas que sufre Malivert; se trata concretamente de uno de los episodios de escritura automática, en los cuales el espíritu de Lavinia se apodera del cuerpo de Malivert y, manejando su mano, escribe el mensaje que desea comunicarle. Los músculos de Malivert son descritos por Gautier como «sirvientes» que se ponen a la orden de un alma ajena: «Une autre âme, ou du moins une autre pensée se substituait à la sienne et commandait à *ses serviteurs* qui, pour agir, attendent l'ordre du maître inconnu» (págs. 97-98). Parece que el traductor ha temido que la metáfora resulte excesivamente compleja para los lectores españoles, de ahí que haya optado por una aclaración: «Otra alma o al menos otro

pensamiento, sustituía al suyo y *disponía de sus órganos*, como de esclavos que esperan la orden del amo desconocido» (p. 77).⁸

También modifica Carnero a veces los vínculos a los que Gautier recurre para hilvanar sus oraciones. Por ejemplo, el escritor galo describe a uno de los personajes de la trama como «fort aimable, *quoique* savant» (p. 142). En la traducción de *La Irradiación* se mantiene la sarcástica conjunción concesiva mediante la cual Gautier cuestiona la posibilidad de que las personas amables sean sabias: «muy amable, pero sabio» (p. 98). Sin embargo, Carnero no asume en su versión que amabilidad y sabiduría puedan presentarse como opuestas, por lo que opta por modificar el nexo entre ellas para ofrecer una descripción que juzga más coherente: «muy agradable, además de sabio» (p. 104). Ciertamente, se puede ser sabio y amable al mismo tiempo, pero al apostar por una traducción más lógica, se pierde el sarcasmo de Gautier.

Los esfuerzos de Guillermo Carnero por facilitar la lectura del TO lo llevan en ocasiones a prescindir de algunas expresiones en las que Gautier se muestra un tanto críptico. Esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando el escritor francés sugiere que la protagonista de su relato sufre una posible enajenación sentimental por culpa de un exceso de lecturas románticas: «Les plus dépités allèrent, je crois, *jusqu'à me soupçonner de poésie*» (p. 140). La traducción de esta frase ha generado discrepancias entre los traductores españoles. De todas las versiones españolas que hemos consultado, tanto la editada en Atlante como la publicada en Ediciones del Arce han interpretado esta oración como una acusación velada a la literatura: «Los más despechados llegaron a acusarme de ser demasiado poética» (p. 124) y «Los más despechados llegaron incluso, creo, a sospechar que hacía versos» (p. 124). Por el contrario, la traducción de *La Irradiación* ha optado por la dirección opuesta: «Los más despechados creo que llegaron hasta creerme falta de poesía» (p. 101). Guillermo Carnero, por su parte, ha preferido una vez más simplificar la oración de Gautier y ha optado por eliminar la enigmática afirmación del escritor galo: «Los más despechados creyeron que no tenía corazón» (p. 106-107).⁹

8. También en la traducción de la revista *La Irradiación* se observan algunas explicaciones de las metáforas de Gautier. Para describir los colores que adopta el cielo en la puesta del sol, Gautier dice: «ces places du ciel qu'au crépuscule envahissent *les violettes du soir*» (1866: 66). Aunque la metáfora habría podido mantenerse en español («las violetas de la tarde»), nuestro anónimo traductor ha preferido explicar el tropo a sus lectores: «esos trazos del cielo que a la hora del crepúsculo invaden *los tonos violáceos de la tarde*» (1894: 48). Este mismo tono didáctico lo adopta también cuando Gautier recurre nuevamente al lenguaje metafórico para describir el color rosáceo de las mejillas de las muchachas cuando hace frío: «ces jolies visages *fardeés par les roses du froid*» (1886: 82). La hermosa metáfora del escritor galo («las rosas del frío») se convierte una vez más en una mera explicación prosaica en manos del traductor: «amoratados por el frío» (1894: 59).
9. Los ejemplos que acaban de citarse no deben hacer pensar que todas las alteraciones en el TO que ha realizado Guillermo Carnero consisten en simplificaciones semánticas o estilísticas. En ocasiones, se permite introducir modificaciones en la dirección contraria; esto es, embellece el TO con metáforas propias. Veámoslo con un ejemplo: «ses idées s'en allaient hors de vue» (p. 97) se convierte en «sus ideas se alejaban de *la órbita de su ser*» (p. 77).

7. Conclusiones

Como se ha visto, tanto el contexto sociopolítico como los gustos literarios imperantes en cada momento histórico condicionan las sucesivas reescrituras de los clásicos literarios. El cotejo de las dos versiones de *Spirite* analizadas en este trabajo (la publicada en 1894 de forma anónima por la revista *La Irradiación* y la realizada en 1971 por Guillermo Carnero) pone de manifiesto cómo influyen en el proceso de traducción las ideas previas (religiosas o estéticas) desde las que el traductor aborda el texto original. Como consecuencia, las diversas retraducciones de las que es objeto una obra literaria nos ofrecen información muy provechosa sobre los valores predominantes en la cultura de llegada en cada época, en la medida en que estas nuevas versiones forman parte del sistema literario en el que fueron concebidas. Este doble carácter *metonímico* de las retraducciones¹⁰ nos permite presentarlas no como una mera mutilación del TO, sino como una ampliación de la obra original, en la medida en que las reescrituras van incorporando las diversas aportaciones interpretativas que la obra extranjera ha ido suscitando en la cultura meta. Este enriquecimiento del TO a través de sus reescrituras nos recuerda la estrategia de Francis Bacon de exponer sus cuadros tras una urna de cristal. Cuando los críticos le reprocharon que esta urna podía alterar la visión de sus pinturas, Bacon respondió que, al contrario, «ganan al ser vistas detrás de un vidrio, pues permiten al espectador ver reflejado allí su propio rostro» (Sylvester 2003: 80). Las retraducciones españolas de *Spirite*, como los vidrios de Bacon, nos permiten ver reflejada nuestra propia historia literaria en la obra de Gautier.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- GAUTIER, Théophile (1866). *Spirite : nouvelle fantastique*. París: Charpentier. Citamos por la 4ª edición de 1877.
- (1866). *Espirita*, trad. anónima. Madrid: Biblioteca de la revista psicológica *La Irradiación*, 1894.
 - (1866). *Espirita*, trad. de Wenzel. Barcelona: Atlante, 1920.
 - (1866). *Espirita*. Madrid: Imprenta Diana Artes Gráficas, 1944.
 - (1866). *Espirita*. Barcelona: Ediciones del Arce, 1969.
 - (1866). *Espirita*, trad. de Guillermo Carnero. Barcelona: Edhasa, 1971.

10. El traductor, al optar por una vía interpretativa u otra, selecciona en el TO aquellos elementos (ideológicos, estilísticos, etc.) que a su juicio mejor representan *el todo*, esto es, la obra en cuestión que está reescribiendo. Al mismo tiempo, la traducción, como todos los textos literarios, «evoke metonymically the larger literary and cultural contexts from which they emerge» (Tymoczko 1999: 5). Así pues, la traducción constituye un doble texto metonímico: remite tanto al TO que trata de reproducir como al contexto histórico en el que se integra (Tymoczko 1999: 282).

Fuentes secundarias

- ÁLVAREZ LUGRIS, Alberto (2001). «Hipótesis de explicitación: ¿universal de la traducción o tendencia? Estudio sobre el corpus tectra de traducciones del inglés al gallego». En: BARR, A.; MARTÍN RUANO, M.R.; TORRES DEL REY, J. (eds.) (2000). *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 22-33.
- BERGERAT, Émile (1879 [1996]). *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*.
- BAUDELAIRE, Charles (1861). «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris». En: *Oeuvres Complètes*. Vol. 2, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. París: Gallimard, 1975, p. 784-785.
- BLUM-KULKA, Shoshana (1986). «Shifts of Cohesion and Coherence in Translation». En: Juliane HOUSE y Shoshana BLUM-KULKA (eds.). *Interlingual and Intercultural Communication. Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. Tübinga: Gunter Narr Verlag, p. 17-35.
- BORDEAU, Catherine (2007). «Gender and Universal Fluid in Théophile Gautier». *French Forum*, 32, ½, p. 89-102.
- CUCHET, Guillaume (2007). «Le retour des esprits, ou la naissance du spiritisme sous le Second Empire». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 54 (2), p. 74-90.
- DE MATEO AVILÉS, Elías (2011). *Espiritistas y teósofos en Andalucía (1853-1939)*. Málaga: Sarriá.
- FERNÁNDEZ-SÁNCHEZ, Cristina (1987). «Lo fantástico y lo humorístico en *Spirite. Nouvelle fantastique*, de Théophile Gautier». *Estudios de lengua y literatura francesa*, 1, p. 67-85.
- FRAGA FERNÁNDEZ-CUEVAS, María Jesús (2010). «La huella de lo esotérico en la novela *La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 28, p. 1-26.
- GINÉ JANER, Marta (1997). «Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier: análisis y perspectivas». En: Jaume PONT IBÁÑEZ (ed.). *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Lérida: Milenio, p. 235-248.
- (2015). «*Spirite* de Théophile Gautier, en una traducción anónima de 1894 (Biblioteca de *La Irradiación*)». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsr0t3>> [Consulta: 18 de octubre de 2018].
- GINÉ JANER, Marta; Concepción PALACIOS (2005). *Traducciones españolas de relatos fantásticos franceses, de Cazzotte a Maupassant*. Barcelona: PPU.
- LEFEBVRE, Anne-Marie (1993). «Gautier et les spirites et illuminés de son temps». *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 15, p. 291-322.
- LOVENJOL, Charles (1894). *Les Lundis d'un chercheur*. París: Calman-Lévy.
- ROAS DEUS, David (2000). *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral defendida en la Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en formato electrónico: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/4902>> [Consulta: 18 de octubre de 2018]
- SANGSUE, Daniel (2011). *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*. París: José Corti
- SHARP, Lynn L. (1999). «Fighting for the afterlife: spiritists, catholics, and popular religion in nineteenth-century France». *Journal of Religious History*, 23 (3), p. 282-295.
- SYLVESTER, David (2003). *Entrevista con Francis Bacon*. Trad. De Álvarez Flórez y Ángela Pérez Gómez. Barcelona: De Bolsillo.

- TORTONESE, Paolo (1995). «Chronologie». En: Théophile GAUTIER. *Œuvres. Choix de romans et de contes*. París: Robert Laffont, p. XXXIII-LII.
- TYMOCZKO, Maria (1999). *Translation in a postcolonial context. Early Irish Literature in English Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- ZOLA, Émile (1969). *Œuvres complètes*. Edición de Henri Mitterand. París: Éditions Nouveau Monde, vol. X.

Què és el que et desitjo, dolça Romania. A propòsit d'una traducció inèdita d'Eminescu*

Adriana Pintori Olivotto

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
adriana.pintori@uab.cat

Joan Fontana i Tous

Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia i Comunicació
08007 Barcelona
joan_fontana@ub.edu
ORCID: 0000-0002-9577-6201



Resum

Aquest treball pretén donar a conèixer un manuscrit inèdit de Josep Matas Perpiñá (1899-1972): ens referim a la traducció catalana de la poesia de Mihai Eminescu (1850-1889) *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* ['Què és el que et desitjo, dolça Romania'] (1867). Tot i que hi manquen els dos darrers versos de la quarta, i última, estrofa, cal considerar aquesta versió com un acte pioner de gran valor simbòlic en l'anostrament del màxim poeta romanès a la cultura catalana. L'article, en primer lloc, ofereix una breu semblança biogràfica tant del traductor, Josep Matas (apartat que culmina amb la reproducció de l'esmentat manuscrit inèdit), com del poeta Mihai Eminescu. A continuació, s'apunten alguns detalls sobre la publicació i el contingut de la poesia romanesa original. Clou l'article un apèndix que presenta tant la transcripció de l'original romanès d'Eminescu com de la traducció catalana de Matas, acompanyades de quatre versions complementàries d'altres traductors al castellà, llatí, anglès i italià.

Paraules clau: Mihai Eminescu; Josep Matas Perpiñá; traducció inèdita; *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*; llengua romanesa; llengua catalana

Abstract. Què és el que et desitjo, dolça Romania. *About an unpublished translation of Eminescu's Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*

The aim of this article is to present the edition of an unpublished manuscript by Josep Matas Perpiñá (1899-1972) containing a Catalan translation of Mihai Eminescu's poem (1850-

* El nostre reconeixement més sincer a la Carme, l'Àngels, la Mercè, la Conxita i el Joan, que van tenir la gentilesa de cedir el corpus traductològic de llur germà, Josep Matas Perpiñá, a la Dra. Pintori. Igualment, agraïm a Maria-Reina Bastardas la lectura atenta de l'article, així com els seus sempre valuosos consells.

1889) *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* [‘What I wish you, sweet Romanian land’] (1867). Even though two verses are missing (the last two of the fourth stanza), this version must be considered a pioneering landmark in the process of introducing the greatest Romanian poet into Catalan culture. Firstly, the article provides a short biographical note on the translator, Josep Matas Perpiñá (section that culminates with the reproduction of the aforementioned manuscript), as well as on Mihai Eminescu. Then, some details are given on the publication and contents of the original Romanian poem. Finally, the reader will find an appendix with the text of Eminescu’s original poem and the transcript of Matas’ Catalan version, accompanied by four complementary translations into Spanish, Latin, English and Italian by other translators.

Keywords: Mihai Eminescu; Josep Matas Perpiñá; unpublished translation; *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*; Romanian language; Catalan Language

Sumari

1. Justificació	4. <i>Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie</i> [‘Què és el que et desitjo, dolça Romania’]
2. Josep Matas Perpiñá (1899-1972). Breu semblança biogràfica	Referències bibliogràfiques
3. Mihai Eminescu (1850-1889). Breu semblança biogràfica	Apèndix

1. Justificació

En el marc de la Facultat de Traducció i d’Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, el 27 d’octubre de 2016 la doctoranda Cornelia Camelia Dinică va llegir la tesi intitulada «Las marcas de coloquialidad en la traducción novelística del español peninsular actual al rumano: fraseología y léxico»,¹ dirigida pel Dr. Miquel Edo Julià. Formaven part del tribunal Adriana Pintori (presidenta; Universitat Autònoma de Barcelona), Joan Fontana (secretari; Universitat de Barcelona) i Oana-Dana Balaș (vocal; Universitat de Bucarest). Més enllà de la part purament acadèmica, l’acte va incentivar un profitós intercanvi cultural. Entre els diversos temes tractats, cal destacar l’anunci de la Dra. Pintori en relació amb unes traduccions inèdites (de mitjan segle xx) del gran poeta romanès Mihai Eminescu, material del qual ella disposava, ja que eren obra de Josep Matas Perpiñá, oncle del seu marit.

Al cap d’unes quantes setmanes, i encara amb la mel als llavis de l’anunciada troballa traductològica, la Dra. Pintori va convidar el Dr. Fontana per posar en solfa el patracol de traduccions eminesquianes. El recompte total va mostrar noranta-vuit poemes traslladats al castellà i quatre al català.² Pel que fa a la nostra

1. La tesi és accessible en línia a l’enllaç següent: <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/399238>>.

2. Es tracta, en concret, de *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* [‘Què és el que et desitjo, dolça Romania’], *La mijloc de codru des* [‘Al bell mig del bosc espès’], *La steaua* [‘Fins a l’estel’] i

llengua, la descoberta de la Dra. Pintori pren més relleu perquè ens descobreix que Eminescu, inèdit encara avui en dia en català, ja es troba traduït, si bé esparçament, en una versió, pel cap baix, de mig segle enrere.

En aquest article, a part d'oferir una breu semblança biogràfica del traductor, Josep Matas Perpiñá, així com del poeta romanès Mihai Eminescu, autor no necessàriament conegut pel públic català, presentem la reproducció del manuscrit inèdit que conté la traducció de la poesia *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* ['Què és el que et desitjo, dolça Romania'].³ Completem la contribució uns apunts sobre aquesta poesia d'Eminescu i un apèndix amb la transcripció de l'original romanès, del manuscrit de Josep Matas i quatre traduccions més (al llatí, a l'anglès, al castellà i a l'italià).

2. Josep Matas Perpiñá (1899-1972). Breu semblança biogràfica

Josep Matas Perpiñá va néixer a Barcelona l'any 1899, segon fill de Lluís i Mercedes, en una família de vuit germans. Pel que fa als seus estudis,⁴ després d'obtenir el títol de *Bachiller por el Instituto General y Técnico* (30 de juny de 1916), es va matricular a la Facultat de Dret (15 de maig de 1917) amb la qualificació de *sobresaliente*. El 25 de maig de 1922 va obtenir el grau de *Licenciatura* gràcies a dos treballs: un sobre el *Fuero Juzgo* i un altre a l'entorn de *La Responsabilidad Civil*. Des d'aleshores, i fins a la seva jubilació, va treballar com a advocat del Consell d'Administració del *Metro Transversal de Barcelona*, que, posteriorment, es va fusionar amb la *Compañía del Gran Metro de Barcelona* i van constituir així una nova societat privada municipalitzada. Josep Matas va morir solter el 22 de juliol de 1972 i va ser enterrat al cementiri de Montjuïc.

Estudiós apassionat de la literatura nostrada i estrangera, va dedicar el seu temps lliure a la lectura, l'estudi i la traducció de grans clàssics, com, per exemple, Shakespeare, del qual va versionar alguns poemes. La descoberta de les obres d'Eminescu es produeix a la dècada de 1920, moment en què encarrega a Bucarest diversos volums, entre els quals el famós *Dicționar universal al limbii române* ['Diccionari universal de la llengua romanesa'], publicat el 1896 pel lingüista Lazăr Șăineanu (1859-1934), i reeditat manta vegada; en efecte, la passió per Eminescu⁵ esdevindrà tan vehement que el nostre traductor sentirà la necessitat d'aprendre romanès per accedir sense mitjancers al pensament del poeta de Botoșani. Josep Matas no només assolirà aquest objectiu, de manera totalment autodidàctica, sinó que, posteriorment, es dedicarà a traduir les composicions

Lacul ['El llac'], poesia de la qual només va traduir la primera estrofa. A aquestes versions catalanes caldria afegir la d'una poesia d'Aron Cotruș (1891-1961), que aquest poeta romanès havia publicat a la revista *Lamura* (7-8, any 1924) amb el títol *O, plecările...* ['Oh, les partides'].

3. De les quatre poesies traslladades al català per Josep Matas, aquesta és, cronològicament, la primera que escrigué Eminescu; si a això afegim el valor simbòlic, el lector entindrà per què ens hi hem decantat.
4. Agraïm a la Secretaria de la Universitat de Barcelona que ens hagi proporcionat les dades següents.
5. Per a un primer tast de la poesia eminesquiana, en recomanem l'edició bilingüe romanès-castellà a càrrec de Dana Mihaela Giurcă i José Manuel Lucía Megías (vegeu Eminescu 2004).

eminesquianes del romanès al castellà (noranta-vuit poesies) i, ocasionalment, al català (quatre poesies).⁶ En l'esmentat corpus traductològic figuren quatre precisions cronològiques que corresponen a traduccions al castellà: *Deja olvidado a tu mundo (Lasă-ți lumea ta uitată)*, datada l'1 de febrer de 1948; *En la misma callejuela (Pe aceeași ulicioară)*, octubre de 1948; *Venus y Madona (Venere și Madonă)*, 18 d'octubre de 1948; i *Tan tierna (Atât de fragedă)*, 19 de març de 1949. Segons aquestes referències, no seria forassenyat considerar els anys entorn de 1950 com els més fructífers pel que fa a la tasca traductològica del nostre autor.

Figura 1. Anvers i revers del full (21,5 cm. x 14 cm.) que conté la traducció, inèdita, a càrrec de Josep Matas, de les quatre estrofes (exceptuant-ne els dos darrers versos) de la poesia de Mihai Eminescu intitulada *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*

Què és el que et desitjo, dolça Romania?
 Què és el que et desitjo, dolça Romania,
 pàtria de glòria, pàtria d'enyor?
 Visca en els braços, púixança en les armes,
 gran, com ton passat, l'esdevenidor.
 Bulli et vi en les copes, escumi la cratera,
 si això pot gallardar els teus fills nodis,
 car el pensat acosta si passa l'orada
 dolça Romania, això jo et desig.
 Somni de rorenja negra com la Tomba;
 Té esbasa de sang hostil flamejant;
 i assobee la destra, amb el vent blategui
 ton somni de glòria altiu triomfant.
 A tot el món dignin tricolrat banderes,
 dignin qui és el gran poble romanès
 gran, s'agrada, encen sa càndida flama
 dolça Romania, això per tu auhèl.
 d'àngel de l'amor, l'àngel de la pau
 l'altar de Vestra secret somrient,
 que a Haus, el fereny, el deixi eixorbat
 mentre el món adlarat i vola, rabent.
 Que ell fini a ta sina, verge eucas, davall
 quosti uba gaubanca cibr de para dis.
 Tu ostreny tot en els braços, tu altars en l'aina-li:
 dolça Romania, això jo et desig.

Què és el que et desitjo, dolça Romania,
 jorencana espasa, nise, nostre amor.
 Beu talment celeste o aviones del dia
 risquir els teus fills sempre en germanos.
 Perpetual viure, glòria, alegria,
 púixança en les armes, ànim romanès,
 gran, com ton passat, l'esdevenidor.
 Bulli et vi en les copes, escumi la cratera,
 si això pot gallardar els teus fills nodis,
 car el pensat acosta si passa l'orada
 dolça Romania, això jo et desig.
 Somni de rorenja negra com la Tomba;
 Té esbasa de sang hostil flamejant;
 i assobee la destra, amb el vent blategui
 ton somni de glòria altiu triomfant.
 A tot el món dignin tricolrat banderes,
 dignin qui és el gran poble romanès
 gran, s'agrada, encen sa càndida flama
 dolça Romania, això per tu auhèl.
 d'àngel de l'amor, l'àngel de la pau
 l'altar de Vestra secret somrient,
 que a Haus, el fereny, el deixi eixorbat
 mentre el món adlarat i vola, rabent.
 Que ell fini a ta sina, verge eucas, davall
 quosti uba gaubanca cibr de para dis.
 Tu ostreny tot en els braços, tu altars en l'aina-li:
 dolça Romania, això jo et desig.

Finalment, ens agradaria subratllar que la versió catalana de Matas demostra un bon coneixement de la llengua romanesa, així com una afuada sensibilitat poètica. Com és lògic, el català del traductor presenta algunes, no pas gaires, vacil·lacions ortogràfiques (l'ús de la dièresi, per exemple), pròpies de mitjans del segle passat, època en què estem temptats d'ubicar el manuscrit inèdit.

6. Vegeu la nota 2.

3. Mihai Eminescu (1850-1889). Breu semblança biogràfica⁷

Mihail Eminovici, més conegut com a Mihai Eminescu,⁸ va néixer a Ipotești, Botoșani, localitat romanesa de Moldàvia, el 15 de gener de 1850.⁹ Va ser el setè dels onze fills de Gheorghe Eminovici, originari de Călinești (vila que, en aquella època, formava part de l'imperi austrohongarès), i Raluca Iurăscu, filla d'una família aristocràtica moldava. Malgrat la bona educació rebuda tant a Cernăuți (1858-1863) com a Blaj (1866), no va finalitzar els estudis de batxillerat, ja que es mostrava més interessat a estudiar per amor a la cultura que no pas a adquirir diplomes. A més, l'esmentada època coincideix amb les visites a Cernăuți de la companyia teatral ambulat Tardini-Vlădicescu, amb la qual un encisat Eminescu adolescent va fugir durant uns mesos (el 1864, del maig al setembre; el 1865, del març a principis de tardor), aprofitant així l'avinentesa de viatjar per diversos indrets de Romania.

Per copsar la importància de la poesia objecte d'estudi, ultra el periple amb la companyia Tardini-Vlădicescu, cal destacar el fet que l'any 1867 reprengué els seus viatges per tot el país, en aquesta ocasió, en solitari, si bé acompanyat per la seva inseparable maleta farcida de llibres,¹⁰ i exercint tota mena de feines (tant de camàlic al port de Giurgiu com de mosso d'estable en un hotel, per posar-ne dos exemples). A despit de dur un estil de vida desordenat que, de ben segur, no va ajudar gens ni mica el seu ja inestable estat de salut, Eminescu va eixamplar encara més el coneixement i l'estima al propi país.

D'altra banda, del 1869 al 1874 va assistir, com a oient, a diversos cursos de les universitats de Viena (1869-1872) i Berlín (1872-1874). La instrucció que hi va adquirir li va permetre convertir-se, amb menys de vint-i-cinc anys, en el primer traductor de Kant al romanès,¹¹ per no parlar de l'aprofundiment assolit en l'estudi dels clàssics grecs i llatins, de la filosofia alemanya i de la cultura índia.

Quan va tornar a Berlín, va treballar, entre d'altres oficis, com a professor, director de la biblioteca de Iași o inspector escolar; probablement, el 20 de octubre de 1877 entrà en la redacció del diari bucarestia *Timpul* ['el Temps'], on esdevindrà una figura de referència entre els periodistes romanesos, per mor de les observacions polítiques que traspuen els seus articles. Tanmateix, la ingent quantitat de feina realitzada el durà al caire del marasme.

Entre d'altres activitats, en destacarem una de caire polític que evidencia el sentiment patriòtic d'Eminescu: el 1882 va participar en la creació de la *Societatea Carpații*, partit que militava a favor de la reunificació de Transsilvània amb

7. De ben segur, alguns lectors d'aquesta pinzellada biogràfica trobaran a faltar episodis o noms com ara el de Veronica Micle (1850-1889). En el nostre descàrrec, apuntarem que hem maldat de destacar els aspectes biogràfics que poguessin ajudar a entendre la poesia analitzada, de caire patriòtic, no pas amorós (al·ludim, ben entès, a l'amor humà). Als interessats en la vida i miracles d'Eminescu, els recomanem la biografia novel·lada que en redactà Călinescu (1973).

8. Vegeu la nota 22.

9. Si bé aquesta és la data que s'ha pres com a canònica, cal apuntar que hi podria haver un cert desfasament entre la data real de naixement i la d'inscripció al registre.

10. Entre els quals, del poeta alemany Friedrich von Schiller, de qui va traduir algunes composicions.

11. En concret, va traduir bona part de la *Crítica de la raó pura* (*Critica rațiunii pure*).

Romania i proposava als estudiants de nacionalitat romanesa d'aquesta regió que s'impliquessin en la tasca de formació d'una opinió pública favorable a una «Gran Dàcia».¹²

Dissortadament, el 1883, degut a la feina excessiva i a una vida desendregada, aparegueren els primers símptomes d'una malaltia de caràcter depressiu que s'agreujaran fins a desembocar en un final tràgic. El diagnòstic de «mania aguda» en motivarà l'internament, el 28 de juny de 1883,¹³ al sanatori del doctor Șuțu a Bucarest, on la matinada del 15 de juny de 1889, després que les crisis violentes que el sacsejaven esdevinguessin com més va més freqüents, el poeta es va morir.¹⁴ Sota un lleu plugim, el dissabte 17 de juny va ser enterrat al cementiri Bellu, entre un til·ler i un avet, arbres icònics en la poesia d'Eminescu (vegeu el setè vers de la poesia següent) i en el folklore romanès, respectivament.

Per cloure aquesta breu semblança biogràfica, i deixar ben palesa la importància d'Eminescu en l'ideari cultural romanès, no ens reca gens recórrer a una selecció de la preciosa oda que Marin Sorescu (1936-1996)¹⁵ dedica al nostre autor, intitulada *Trebuieaiu să poarte un nume* ['Havien de dur un nom'], de la qual espigolem els versos següents (Sorescu 1979: 60-64):

Eminescu n-a existat.

A existat numai o țară frumoasă

La o margine de mare

Unde valurile fac noduri albe.

(...)

Au mai existat și niște codri adânci

Și un tânăr care vorbea cu ei,

(...)

Au mai existat și niște tei,

(...)

12. El grup adherit a aquesta societat va ser titllat d'extremista pels serveis secrets austríacs. En realitat, hi havia hagut fets similars a Itàlia, el 1820, amb la societat secreta *La Carboneria*, quan alguns *Federats* com Federico Confalonieri o Silvio Pellico van ser arrestats i tancats a la presó de Spilberk (avui, Brno).
13. Resulta ben curiós constatar que l'internament del poeta, talment com la caiguda d'un superheroï després d'haver assolit el cim, es produeix només dos mesos després de publicar el seu poema cabdal, *Luceafărul* ['l'Estel'], composició que va originar l'eloqüent antonomàsia d'Eminescu: «Luceafărul poeziei românești» ['l'Estel de la poesia romanesa'].
14. La malaltia i la mort del poeta han representat tothora, i ho segueixen fent, un misteri farcit d'hipòtesis i polèmiques. A dreta llei, durant molt de temps, es va creure que la família del poeta estava «maleïda» per una malaltia mental hereditària que ja havia conduït al suïcidi dos germans d'Eminescu abans de manifestar-s'hi el brot de malaltia neurològica que li fou diagnosticat com a «mania aguda», i que, probablement, es desencadenà a conseqüència de la sífilis que patia. Per a més detalls, vegeu Nica (1972) o Georgescu (2012).
15. Un dels poetes romanesos més traduïts a d'altres llengües, definit per Francesc Parcerisas, en el pròleg de la premiada traducció catalana de Corina Oproae i Xavier Montoliu, com a «un escriptor amb una habilitat molt personal al qual el lector arriba amb facilitat, sense gaires entrebancs, però en la lectura del qual queda empantanegat per la força inesperada del sentit que se'ns ofereix i que se'ns amaga» (Sorescu 2016: 17).

Și niște păsări ori niște nouri
 (...)

 Și pentru că toate acestea
 Trebuiau să poarte un nume,
 Un singur nume,
 Li s-a spus
 Eminescu.¹⁶

4. *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* [‘Què és el que et desitjo, dolça Romania’]

En el famós article *Direcția nouă în poezia și proza română* [‘La nova direcció en la poesia i la prosa romanesa’] (1872), el prestigiós crític literari Titu Maiorescu (1840-1917) introdueix a contracor, dins del cànon poètic romanès, el nom d’Eminescu a continuació del venerable Vasile Alecsandri (1821-1890).¹⁷ Maiorescu (1966: 90) considera que Eminescu encara està una mica verd, per bé que hi intueix un veritable poeta.¹⁸

En aquest sentit, *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* pertany a aquest primer període de creació literària, el de tempteig i error, a què Maiorescu al·ludia. La poesia, de la qual no existeix cap manuscrit, es publicà per primera vegada en el número III, 14, corresponent al període del 2 al 14 d’abril de 1967, de la revista *Familia* [‘la Família’].¹⁹ Per entendre el carés d’aquesta publicació, i l’escaiença de la poesia eminesquiàna, apuntarem que, a la portada de l’esmentat número,²⁰ hi apareixia la imatge i la biografia del diputat Sigismundu Borlea (1827-1883),²¹ en qualitat de conspicu defensor de «la nostra santa causa nacional»; a l’interior de la revista, per exemple, hi trobem escrits d’aire més desenfadat, com ara el de

16. N’oferim la traducció de Tăutu (Eminescu 1979: 61-65): «Eminescu no existió. [/] Hubo sólo un país hermoso [/] Al margen del mar [/] Donde las olas hacen nudos blancos (...) Hubo también unos oquedales profundos [/] Y un joven que les hablaba (...) Hubo también unos tilos (...) Y unas aves y unas nubes (...) Y puesto que todo esto [/] tenía que llevar un nombre [/] [Un único nombre] Se lo llamó [/] Eminescu».

17. L’any 1888, Alecsandri, al crepuscle de la seva vida, publicà la significativa poesia *Unor critici* [‘A uns crítics’], en què reconeixia el talent d’Eminescu i, no sense recança, s’hi inclinava.

18. L’article de 1872 s’ha d’acompanyar, necessàriament, d’un altre escrit complementari de Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui* [‘Eminescu i les seves poesies’], redactat el 1889, any de mort del poeta. Heus-ne aquí un fragment: «Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești» (Maiorescu 1966: 475) [‘Pel que humanament es pot preveure, la literatura poètica romanesa encetarà el segle vint sota els auspicis del seu geni, i la forma de la llengua nacional, que, fins ara, ha trobat la seva millor realització en el poeta Eminescu, serà el punt de partença per a qualsevol desenvolupament futur de l’hàbit del pensament romanès’].

19. Podeu consultar una versió digitalitzada de l’esmentada revista, que havia començat la seva edició el 1865 a Pest (ciutat hongaresa pertanyent a l’Imperi dels Habsburg), a l’enllaç següent: <<https://tipariturioromanesti.wordpress.com/2014/02/25/mihai-eminescu-ce-ti-doresc-eu-tie-dulce-romanie-din-revista-familia-pesta-2-aprilie-1867/>>.

20. Per a una descripció detallada del número en qüestió, vegeu Eminescu (1939: 255-256).

21. Reconeixem el nostre astorament en comprovar que, si bé a la revista consta com a data de naixement l’any 1828, d’altres fonts consultades coincideixen a citar el 1827.

la processó del Papa Pius IX o el de l'arribada en carrossa de l'emperadriu Eugènia, amb un gran pom de violetes, la seva flor preferida. Ara bé, en consonància amb la citada portada, voldríem remarcar unes línies d'agraïment al nacionalista italià Giuseppe Garibaldi de part de la joventut romanesa que estudiava a Torí, i que felicitava el general italià per la seva aferrissada lluita en pro de la independència; els joves romanesos, orgullosos llatins descendents de Roma, auguraven que, ben aviat, la ciutat eterna pogués esdevenir la capital de la nova nació.

És, doncs, en aquest ambient marcadament «nacionalista», tant a Romania (pensem en la portada de la revista, dedicada a Sigismundu Borlea) com a la resta d'Europa (no oblidem l'escrit que els alumnes romanesos de Torí adrecen a Garibaldi, alliberador d'Itàlia), que la revista *Familia* decideix incloure la poesia d'un jove de disset anys²² no en va intitulada *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* ['Què és el que et desitjo, dolça Romania'], en un clar ressò dels esdeveniments històrics contemporanis.²³ De fet, convé recordar que aquesta poesia es considera l'única composició estrictament patriòtica²⁴ del corpus poètic d'Eminescu. Si bé és cert que l'amor patriòtic trufa moltes d'altres poesies, com ara la famosa *Scrisoarea a III-a* ['La tercera carta'], en cap, però, no n'esdevé el motiu principal. En la present composició, el poeta, més enllà de l'amor per la pàtria, palesa el desig d'assegurar-se que el seu país es troba sa i estalvi; no endebades, la divisa de la poesia coincideix amb el vers de valor gnòmic que clou cadascuna de les quatre estrofes: *Dulce Românie, asta țî-o doresc* ['Dolça Romania, això jo et desig' / 'Dolça Romania, això per tu anhel'].

A grans trets, la poesia se'ns presenta en quatre estrofes de vuit versos, escrites en peus trocaics de dos temps (metre d'herència grecollatina) amb rima A – B

22. Aclarim que aquest no va ser pas el primer cop que el nostre poeta publicava una poesia a *Familia*. A principis de l'any 1866, la redacció de la revista va rebre una carta d'un tal Mihail Eminovici, estudiant de l'Escola Superior de Cernăuți, acompanyada d'algunes poesies que el remitent, aficionat a escriure versos, desitjava veure publicades. El talent del jove de setze anys va sorprendre el redactor i editor de la revista, Iosif Vulcan (1841-1907), que, en el número 6 (del 25 de febrer al 9 de març de 1866), va publicar una de les composicions enviades: *De-aș avea* ['Si tingués']. Al mateix temps, Vulcan redactà una nota de presentació per als lectors en què encoratjava l'autor a continuar enviant les seves creacions. El jove Mihail, malgrat la satisfacció d'haver pogut publicar una poesia a la revista, hi detectà un error: la firma que hi apareixia no era «Eminovici», sinó «Eminescu». L'editor argumentà que el cognom «Eminovici» posseïa una desinència eslava que l'allunyava de la sonoritat romanesa, motiu pel qual va preferir adaptar-lo i transformar-lo. Vet aquí com el nom «Eminescu» esdevindrà, des d'aquell moment, una referència ineludible en els annals de la literatura.
23. En èpoques més recents, esdevé ben significatiu que *Federația asociațiilor de români din Europa* (FADERE) ['la Federació de les associacions romaneses d'Europa'], el 15 de gener de l'any 2015, i per celebrar l'efemèride del 165è aniversari del naixement del poeta, publicà un vídeo (<<https://www.unitchimbam.ro/copii-din-diaspora-recita-ce-ti-doresc-eu-tie-dulce-romanie/>>) protagonitzat per nens menors de deu anys que, des de Chicago, Madrid, Verona, Londres, Viena, Brussel·les, Chișinău, Nuremberg, Montreal i Nova York, recitaven de cor, entusiàsticament i gràciosa, els versos de *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*.
24. No endebades, Eminescu s'ha posat en relació amb un poeta ben nostrat, Verdaguer, precisament perquè «Como últimos románticos, los dos refuerzan las tradiciones nacionales con aliento épico y las impregnan de profundo lirismo» (Ionescu 1996: 20).

– A – B – C – D – C – D. De les cinc traduccions proposades, la llatina, que respecta el metre clàssic, i la italiana són sense rima, mentre que la castellana i l'anglesa la segueixen escrupolosament, circumstància que, en certs casos, constreny la traducció a certes giragonses, potser excessives, que perjudiquen la fidelitat a l'original eminesquià (vegeu, per exemple, en castellà, l'últim vers de la primera estrofa: *¡Viva tu mañana si se va tu ayer!*). Pel que fa a la versió de Matas, si bé no se sotmet a la cotilla de la rima, en ocasions n'aprofita l'evidència, com ara: *flamejant – triomfant, somrient – rabent o Romania – dia*.

Temàticament, l'anhel d'elevació de Romania manifestada a la primera estrofa es realitza progressivament a còpia de recórrer a la 3a persona del subjuntiu abreujat, és a dir, eliminant-ne la partícula *să*, amb l'absència de la qual aquest esdevé un pseudoimperatiu: *fiarbă* ['bullí'], *spună* ['digui'], *trăiască* ['visqui'], etcètera. D'altra banda, cal destacar el penúltim vers de la primera estrofa, *Căci rămâne stânca, deși moare valul* ['Car roman la roca, malgrat mori l'ona'],²⁵ pel seu valor simbòlic; el vers, en efecte, recorda el refrany romanès *Apa trece, pietrele rămân* ['L'aigua passa, les pedres romanen'] (vegeu, per exemple, Cuceu 2008: 37, núm. 153), i insisteix en el braó de Romania (*pietrele*) que, a despit de les vicissituds (*apa*), romandrà sempre ferma.

D'altra banda, no voldríem passar per alt el fet rellevant que Eminescu, en aquesta abranda poesia dedicada a Romania, esmenti (al final del segon vers) el sentiment més característic del poble romanès; ens referim al *dor*,²⁶ un mot polèdric que els nostres traductors han afrontat diversament: mentre que Matas opta per *enyor* i Levițchi per *bold aspiration* ['aspiració valenta'],²⁷ Ortiz es decanta per *amor* (molt en sintonia amb l'amor patriòtic que amara la poesia) i Georgiadi, que no es veu amb cor de prendre partit, prefereix deixar-hi el *dor* original.²⁸ Finalment, Lăzărescu, constret per les exigències mètriques de la seva versió llatina, canvia tot el vers, bo i desitjant una pàtria que llueixi de bell nou.

A tall de conclusió, en aquest estudi hem maldat per oferir al públic de casa nostra una breu semblança biogràfica del màxim poeta romanès, Mihai Eminescu, bo i prenent com a excusa la descoberta d'una versió inèdita en català, datada als anys 50 del segle passat, de la poesia *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, a càrrec

25. En aquest cas, hem optat per una traducció nostra, més literal que no pas la de Matas: *Car el penyal resta si passa l'onada*.
26. Vet aquí un mot que, manta vegada, s'ha considerat intraduïble en d'altres llengües. En aquest sentit, i a títol il·lustratiu, oferim «una possible rastellera d'equivalents catalans, segons el context, del *dor* romanès: 1. enyor, enyorança, enyorament; 2. nostàlgia, melangia, malenconia; 3. marriment, tristesa, tristor; 4. desig, anhel; 5. afany, deler, delera, frisança, ànsia, pruija; 6. neguit; 7. recança; 8. entrenyor; 9. amor; 10. mal, dolor» (Cioran 2017: 240). Per a més detalls, vegeu l'article «El *dor* romanès: entre l'enyor i el desig» (Fontana 2020).
27. Enyor i desig, o aspiració, són les dues cares principals del *dor*, com afirma Fontana (2015: 44): «a semejanza del dios Jano, el *dor* rumano se nos muestra bifronte, con su doble mirada dirigida hacia el pasado (añoranza), pero también hacia el futuro (deseo)».
28. Georgiadi (Eminescu 1989: 318-319) justifica la seva tria amb una llarguíssima, i no per això poc interessant, nota, de la qual extraiem l'inici: «*Dor* sería la *añoranza* española, significando la aflicción causada por la ausencia de algo indeterminado; la nostalgia o la soledad interior, pero, al mismo tiempo, algo más. O sería, a lo mejor, la *saudade* de los portugueses».

de Josep Matas, de qui també oferim un breu apunt biogràfic. Seria el nostre desig que l'excelsionalitat de la troballa no passés inadvertida i que la present traducció de Matas esdevingués el llindar d'entrada de *Luceafărul poeziei românești* ['L'Estel de la poesia romanesa'; antonomàsia d'Eminescu] a la nostra llengua.

Referències bibliogràfiques

- CĂLINESCU, George (1973). *Viața lui Mihai Eminescu*. Bucarest: Eminescu.
- CIORAN, Emil (2017). *El crepuscle dels pensaments*. Trad. de Joan Fontana, Virgil Ani, Gemma Cervera, Teresa Suñol, Federico Ferreres. Barcelona: Viena Edicions.
- CUCEU, Ion (2008). *Dicționarul proverbelor românești*. Bucarest - Chișinău: Litera.
- EMINESCU, Mihai (1939). *Opere I (ediție critică îngrijită de Perpessicius)*. Bucarest: Fundația pentru Literatură și Artă «Regele Carol II».
- (1950). *Poesie*. Trad. de Ramiro Ortiz. Florència: G. C. Sansoni.
- (1980). *Poezii / Carmina (ediție bilingvă româno-latină)*. Trad. de Traian Lăzărescu. Bucarest: Minerva.
- (1989). *Poesías*. Trad. de Valeriu Georgiadi. Bucarest: Minerva.
- (1999). *Poezii / Poems (ediție bilingvă)*. Trad. de Leon Levițchi i Andrei Bantaș. Bucarest: Teora.
- (2004). *Poesías*. Trad. de Dana Mihaela Giurcă i José Manuel Lucía Megías. Madrid: Cátedra.
- FONTANA, Joan (2020). «El dor romanès: entre l'enyor i el desig». *Estudis Romànics*, 42 (en premsa).
- (2015). «A falta de fresas, buenas son hojas. Bocados de dor en el refranero rumano». *Paremia*, 24, p. 43-52. Accessible en línia: <https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/024/004_fontana.pdf>.
- GEORGESCU, Nicolae (2012). *Boala și moartea lui Eminescu*. Bucarest: Babel.
- IONESCU, Andrei (1996). «Relació entre Verdager i Eminescu». A: AYMAR, Jaume. *Mos-sèn Cinto, mar enllà: en el 150è aniversari del naixement de Mn. Jacint Verdager*. Badalona: Museu Ramon Pané, p. 20-22.
- LOMBARD, Alf (1974). *La langue roumaine. Une présentation*. París: Editions C. Klincksieck.
- MAIORESCU, Titu (1966). *Critice*. Bucarest: Editura pentru literatură.
- NICA, Ioan (1972). *Eminescu: structura somato-psihică*. Bucarest: Eminescu.
- SORESCU, Marin (1979). *Tinerețea lui don quijote / La juventud de don quijote*. Trad. de Lolita Tăutu. Bucarest: Eminescu.
- (2016). *Per entre els dies: antologia poètica*. Trad. de Corina Oproae i Xavier Montoliu. Palma: Lleonard Muntaner.

Apèndix

En aquest apartat final, oferim l'original romanès d'Eminescu,²⁹ transcrivim el manuscrit inèdit de Matas i complementem ambdues versions amb traduccions en

29. Presentem el text en versió normalitzada. Tinguem en compte, per exemple, que a l'original del poema apareixia «Romanía» en lloc de «România»; no endebades, eren els anys en què estudiosos com Titu Maiorescu maldaven per resoldre el problema de l'ortografia romanesa, tot substituint l'alfabet ciríl·lic pel llatí. Aquest procés va originar alguna dificultat ben sonada, i és que,

italià (1950), llatí (1980), castellà (1989) i anglès (1999), que presentem en ordre cronològic.

CE-ȚI DORESC EU ȚIE,
DULCE ROMÂNIE,

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,
Țara mea de glorie, țara mea de dor?
Brațele nervoase, arma de țarie,
La trecutu-ți mare, mare viitor!
Fiarbă vinu-n cupe, spumege pocalul,
Dacă fiii-ți mândri aste le nutresc;
Căci rămâne stânca, deși moare valul,
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

Vis de răzbunare negru ca mormântul
Spada ta de sânge dușman fumegând,
Și deasupra idrei fluture cu vântul
Visul tău de glorie falnic triumfând,
Spună lumii large steaguri tricolore,
Spună ce-i poporul mare, românesc,
Când s-aprinde sacru candida-i vâlvoare,
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

Îngerul iubirii, îngerul de pace,
Pe altarul Vestei tainic surâzând,
Ce pe Marte-n glorie să orbească-l face,
Când cu lampa-i zboară lumea luminând,
El pe sânu-ți vergin încă să coboare,
Guste fericirea raiului ceresc,
Tu îl strânge-n brațe, tu îi fă altare,
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

QUÈ ÉS EL QUE ET DESITJO,
DOLÇA ROMANIA?

Què és el que et desitjo, dolça Romania,
pàtria de glòria, pàtria d'enyor?
Virior en els braços, puixança en les armes,
gran, com ton passat, l'esdevenidor.
Bulli el vi en les copes, escumi la cràtera,
si això pot gallards els teus fills nodrir;
car el penyal resta si passa l'onada
dolça Romania, això jo et desig.

Somni de revenja negra com la tomba;
ta espasa de sang hostil flamejant;
i assobre la hidra, amb el vent bategui
ton somni de gloria altiu triumfant.
A tot el món diguin tricolors banderes,
diguin qui és el gran poble romanès
quan, sagrada, encén sa cànvida flama
dolça Romania, això per tu anhel.

L'àngel de l'amor, l'àngel de la pau
l'altar de Vesta secret somrient,
que a Mars, el ferreny, el deixi eixorbat
mentre el món aclara i vola, rabent.
Que ell fins a ta sina, verge encar, davalli;
gusti una gaubança com de paradís;
tu estreny-lo en els braços, tu altars enlaira-li
dolça Romania, això jo et desig.

seguint un criteri etimològic, al característic fonema romanès, anomenat per Alf Lombard «i posterior» (vegeu Lombard 1974), corresponien fins a quatre grafemes diferents, «â», «ê», «î» i «û», segons la vocal present en l'ètim llatí (així doncs, ROMANUS > român, VENTUS > vânt, RIDERE > rîde o ADUNCUS > adûnc). Aquest desori lingüístic, que obligava a posseir bons coneixements etimològics per escriure dignament, es va intentar esmenar el 1904 amb l'eliminació de les grafies «ê» i «û» (de manera que al citat fonema li corresponien «només» dues grafies: «â» i «î»). L'esmentada via arribà al seu final quan l'any 1953 el criteri fonètic va triomfar sobre l'etimològic i es va determinar que la «i posterior» s'escrigués amb una única grafia, concretament, la més acostada a la seva entitat fonètica: «î». Aquesta solució, doncs, obligava a escriure el nom del país («Romínia») o el gentilici («romín») amb una «î» que n'emascarava qui-sap-lo l'origen romà (no oblidem que Romania és l'únic país de la Romània que manté en el seu nom l'al·lusió a la ciutat eterna). Uns anys més tard, el 1965, es va acordar una solució de mínims: recuperar la grafia «â» en mots amb forta càrrega sentimental, com ara «România» o «român». I no fou fins al 1993 que s'aprovà l'actual normativa: la «i posterior» s'escriurà amb «î» quan es trobi a inici («înger») o a final de mot («coborî»), quan la precedeixi un prefix («preîngrij»), o bé a l'interior de paraules compostes en què iniciï el segon element («bineînteles»); en la resta de casos, el fonema es representarà mitjançant el grafema «â» («pâine»).

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,
 Tânără mireasă, mamă cu amor!
 Fiii tăi trăiască numai în frăție
 Ca a nopții stele, ca a zilei zori,
 Viața în vecie, gloriei, bucurie,
 Arme cu tărie, suflet românesc,
 Vis de vitejie, fală și mândrie,
 Dulce Românie, asta ți-o doresc!

Mihai EMINESCU

QUAI VOTI IO FO PER TE, O DOLCE
 RUMANIA?

Quai voti io fo per te, o dolce Rumania,
 o patria mia di gloria, o patria mia d'amor?
 che le braccia tue nervose tu armi di fortezza,
 che al passato tuo grande risponda l'avvenir.
 Che il vino brilli nelle coppe ed il boccacal
 spumeggi,
 poi che questi doni i figli tuoi ti fan,
 giacchè riman la rupe, anche se passa l'onda
 o dolce Rumania, questo io ti vo' impetrar.

Un sogno di vendetta nero quale un sepolcro
 sia la spada tua d'avverso sangue intrisa
 e, sopra l'idra di vendetta, al vento
 fluttui superbo il sogno tuo di gloria,
 ed al gran mondo dicano i tricolor vessilli,
 dicano ch'è un gran popolo il popolo
 rumeno,
 quando la sacra fiaccola dell'amor patrio
 squassa.
 O dolce Rumania, questo io ti vo' impetrar.

Quando poi l'angel d'amore, l'angelo di
 Pace
 che sull'altar di Vesta misticamente
 sorride,
 che fa impallidir sin Marte in tutta la sua
 gloria,
 che vola illuminando il mondo colla sua
 fiaccola,
 discende sul seno tuo di vergine divina;
 tu gusta allora la felicità incolpevole
 dell'Eden,

Què és el que et desitjo, dolça Romania,
 jovençana esposa, mare, nostre amor?
 Que talment estels o aurores del dia,
 visquin els teus fills sempre en germanor.
 Perpetual viure, glòria, alegria,
 puixança en les armes, ànim romanès,

Josep MATAS

QUID TIBI PERCUPIO, DULCIS
 ROMANIA

Quid tibi percupio, dulcis Romania, vates,
 Patria cara mea, in gloria claruit usque?
 Fortia percupio tibi brachia, fortia tela,
 Praeteritis magnis addant se magna futura!
 Ferveat in cyathis temetum, pocula spument,
 Si tua progenies animo fovet haec
 peramanter;
 Namque manet scopulus, quamquam
 fluctus moriuntur,
 Hoc tibi percupio, dulcis Romania, vates.

Ulciscendi animum nigrum similemque
 sepulcro
 Fumantemque tuum gladium hostis
 sanguine spurco
 Atque super hydram semper ventis agitetur
 Magnifice clarae tua gloriae imago
 triumphans,
 Toto orbi terrae dicant tricoloria signa,
 Dicant quid valeat Valachorum natio magna,
 Candidus huic sancte quotiens accenditur
 ignis,
 Hoc tibi percupio, dulcis Romania, vates.

Angelus amoris, pacis placidae angelus
 ille.
 Mystica subridens in Vestae altaribus
 altis,
 Quae clarum Martem facit occaecare
 subinde,
 Cum volat alta orbem terrarum lampade
 lustrans,
 Ille in virgineum gremium descendat
 amanter,
 Delicias gustet caelestis tunc paradisi,

tu stringilo fra le braccia, tu ergigli un
altare.

O dolce Rumania, questo io ti vo'
impetrar.

Quai voti io fo per te, o dolce Rumania?
o sposa giovinetta, o madre amorosa?
Che i tuoi figli vivan sempre d'accordo
come le stelle della notte, come i raggi
dell'aurora,
e poi eterna vita, gloria, e giorni lieti,
armi di buona tempra, animo rumeno,
sogni d'eroismo, splendore, potenza,
dolce Rumania, questo io ti vo' impetrar.

Ramiro ORTIZ (Eminescu 1950: 8-9)

YO A TI BRINDO, DULCE RUMANÍA...

Yo a ti brindo, dulce Rumanía,
Mi país de glorias, mi país de dor,
¡Brazos nerviosos, palmas, valentía
Y a tu gran pasado, porvenir mayor!
Vino en copas hierva y viva tu dueño,
El pueblo rumano fama de tu ser.
Dulce Rumanía, tierras de ensueño,
¡Viva tu mañana si se va tu ayer!

Negro como tumba, sueño de venganza,
Sable sangriento, terror del rival,
Tu bandera libre, alta esperanza,
Sueño glorioso, sueño triunfal.
Hable todo el mundo de tus tricolores,
Gran país rumano y de tu valor.
Dulce Rumanía, pueblo de grandores,
¡Cándido se encienda, sacro de tu ardor!

Tu hunc recipe in gremium, tu aras huic
exstrue grata,
Hoc tibi percupio, dulcis Romania, vates.

Quid tibi percupio, dulcis Romania, vates,
O iuvenis nupta, o mater plenissima amoris!
Progenies tua iam fraterne vivat in aevum
Aeternam vitam, fortunam laetitiamque,
Ut vivunt noctis stellae atque aurora diei,
Fortiaque arma, animum vere Valachicum
et usque
Virtutem claram, famamque animumque
ferocem,
Hoc tibi percupio, dulcis Romania, vates.

Traian LĂZĂRESCU (Eminescu 1980: 31-33)

WHAT I WISH YOU, SWEET
ROMANIAN LAND

What I wish you, homeland, sweet
Romanian land,
Land of peerless glory and bold aspiration:
As your mightiest weapon strong and
active hands,
For your past, a future worthy of our nation!
Let the wine flow freely, let the goblet
sparkle
If such boons are cherished by your
children true;
For the cliff shines ever though the wave
may darkle,
Sweet Romanian homeland, this I wish to
you.

A great dream of vengeance, black as is
the grave,
And your broadsword reeking with the
blood of foes;
May, above the hydra, in the breezes wave
Your great dream of glory and triumphant
blows,
May tricoloured banners, far and wide
unfurled,
Tell of what may happen when our mighty
nation
Burns with sacred fire, tell to the whole
world –
This, o sweet Romania, is my dedication.

Sean tus parajes de amistad y calma
 Anhelado reina de felicidad
 Y la suave Venus, amorosa alma,
 A tu virgen seno baje con bondad.
 Su fulgor divino que le ciega a Marte,
 Atroz y brillante padre del terror,
 Abraze al mundo y le haga parte
 Del edén celeste y de su calor

Yo a ti brindo, dulce Rumanía,
 Madre cariñosa, novia de amor,
 Que tus hijos vivan sólo en armonía,
 Cual de noche estrellas y del día albor.
 ¡Vida larga, eterna, glorias, alegría,
 Armas invencibles, alto corazón,
 Sueño de bravura, fama, altanería,
 Dulce Rumanía, mi noble nación!

Valeriu GEORGIADI (Eminescu 1989: 16-17)

May, therefore, Love's angel, Peace's
 go-between,
 Smiling – never proudly – on mild Vesta's
 shrine,
 Dazzle Mars the warlike by his glorious
 sheen
 When his lamp is flying, lighting land and
 brine,
 On your virgin bosom may he still alight,
 May he taste the blessings of the heavenly
 dew,
 May you close embrace him, make him
 altars bright,
 Sweet Romanian homeland, this I wish to
 you.

What I wish you deeply, my Romanian
 land,
 Girt with a bride's halo, with a mother's
 love:
 May your sons live ever with ill-feelings
 banned,
 Like the gorgeous daybreak, like the stars
 above;
 Infinite existence, glory, exultation,
 The most trustful weapons, a Romanian
 heart,
 Deeds of greatest bravery, honour and
 elation –
 This is what I, dearest, wish you on my
 part!

Leon LEVIȚCHI (Eminescu 1999: 31-33)

La censura franquista en la traducció catalana de *Set diàlegs de bèsties*, de Colette*

Keren Manzano

Universitat de Vic. Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes

keren.manzano@uvic.cat

ORCID: 0000-0002-2448-7832



Resum

El 1948 una breu onada de permisos atorgats per la censura franquista va esperonar la represa de la traducció catalana. Establerts els precedents de les primeres autoritzacions, l'editorial Aymà va sol·licitar el permís per publicar la traducció al català de *Sept dialogues de bêtes* (1905), de l'autora francesa Colette. Després d'una negociació entre Aymà i el Director General de Propaganda, Florentino Pérez Embid, el Ministerio de Información y Turismo (MIT) va autoritzar la publicació, en edició de bibliòfil i tiratge reduït, a condició que l'editor suprimís una part cabdal del text. L'obra, traduïda per Joan Oliver i publicada l'any 1952 a Barcelona, constitueix una de les escasses traduccions catalanes autoritzades pel franquisme de la primera etapa. Aquest article ressegueix el trajecte de *Set diàlegs de bèsties* dins dels circuits de la censura administrativa, mostra els criteris pels quals es van regir les recomanacions dels censors i presenta les estratègies que va emprar l'editor per obtenir-ne el permís.

Paraules clau: història de la traducció; traducció al català; censura; Joan Oliver; Colette

Abstract. *The Catalan translation of Colette's Set diàlegs de bèsties under the Francoist censorship*

In 1948, a brief wave of authorizations given by Franco's censorship boosted the renewal of Catalan translations. Once these first approvals were established, the publishing company Aymà requested permit to publish the Catalan translation of *Sept dialogues de bêtes* (1905) by French author Colette. After a negotiation between Aymà and the General Director of propaganda Florentino Pérez Embid, the Ministry of Information and Tourism (MIT) authorized the publication as a part of a limited collector's edition on condition that the editor would remove a crucial part of the text. The work was translated by Joan Oliver and it was published in 1952 in Barcelona. It is one of the rare Catalan translations allowed in the first period of Franco's regime. This paper focuses on the path that *Set diàlegs de bèsties* followed through the administrative censorship of that time. It shows the criterion that censors used in their recommendations and it illustrates the strategies applied by the editor in order to obtain the permission.

Keywords: history of translation; translation into Catalan; censorship; Joan Oliver; Colette

* Aquest article s'inscriu en les activitats del Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació (GETLIHC) (2017, SGR 136) de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya.

Sumari

- | | |
|---|--|
| 1. Introducció | 5. L'expedient de censura de <i>Set diàlegs de bèsties</i> |
| 2. L'autora i <i>Set diàlegs de bèsties</i> | 6. Conclusions |
| 3. Aymà, l'editor | Referències bibliogràfiques |
| 4. El traductor, Joan Oliver | |

1. Introducció

Acabada la guerra, el règim franquista va paralitzar la cultura catalana i va començar un procés d'uniformització ideològica i lingüística en l'àmbit cultural i editorial. Per mitjà de la censura, el primer govern de Franco va maldar per destruir el públic lector català, i va prohibir la llengua per mitjà d'una llei «no escrita» (Gallofré 1991a: 177). Va rebutjar, fins al 1948, les traduccions al català —tret d'algunes excepcions en tiratge i impressió de bibliòfil—, atès que aquest tipus de publicacions atorgaven a la llengua un caràcter modern i universal, oposat a la condició folklòrica a la qual es pretenia reduir (Bacardí 2015: 160). I va destruir o segrestar a tot l'Estat qualsevol lectura que pogués semblar nociva per a l'adoctrinament moral de la població (Abellán 1980: 17).

Nous nomenaments en l'organigrama ministerial del govern franquista el juliol de 1951 van portar un esperit d'una certa liberalització en l'àmbit cultural i educatiu.¹ En aquesta conjuntura, van formular-se noves normes en matèria d'idiomes regionals que eixamplaven el marge per a la publicació de les reedicions d'obres traduïdes al català (Gallofré 1991b: 9). Malgrat tot, la presumpta permissivitat de la nova legislació no va tenir una repercussió tangible en les resolucions de la censura. Els nous criteris es van aplicar principalment i durant més d'una dècada en aquelles escasses traduccions que, a ulls delsensors, van constituir recreacions del text original o, com ells s'hi referien: «típicas formas de creación literaria» (Gallofré 1991a: 398). En aquest article ens proposem investigar els efectes de la censura institucional que es va aplicar, al principi dels anys cinquanta, en l'obra *Sept dialogues de bêtes* (1952), de Colette, i resseguir les circumstàncies històriques en les quals l'editorial Aymà va publicar la versió de Joan Oliver, considerada avui un cas excepcional en la història de la traducció catalana del franquisme (vegeu, entre d'altres, Arbonès, 1995; Bacardí, 2012, 2015; Cornella-Detrell, 2010, 2012, 2013; Estany, 2016; Gallofré, 1991a, 1991b, 2013; Godayol, 2013, 2015, 2016a, 2016b, 2018; Hurlley, 1986; Llanas, 2006; Mañes, 2016 i Vallverdú, 2013). Per mitjà de l'estudi de l'expedient de censura, n'examinarem dos aspectes. D'una banda, les dificultats a què va fer front la traducció catalana durant la dictadura franquista dels anys cinquanta; de l'altra, els

1. Es va designar Juan Aparicio López com a Director General de Prensa; Florentino Pérez Embid com a Director General de Propaganda i Jesús Suevos Fernández com a Director General de Radiodifusión.

critèris predominants pels quals es van regir els censors del Ministerio de Información y Turismo (MIT) i les estratègies que va emprar Aymà per obtenir el permís de publicació dels *Set diàlegs de bèsties*.

2. L'autora i *Set diàlegs de bèsties*

Nascuda en el si d'una família de lliurepensadors establerts a França (Saint-Sauveur-en-Puisaye, Borgonya, 1873), Sidonie-Gabrielle Colette va esdevenir una escriptora consagrada de la literatura francesa. Així ho constaten els honors institucionals rebuts dins del món de les lletres gal·les: el 1945 va ser elegida membre de l'Académie Goncourt i el 1949 en va ser designada presidenta. La seva extensa obra literària consta de més de setanta volums de ficció, principalment novel·les i narracions curtes, a més de publicacions de caràcter autobiogràfic, cròniques, articles periodístics, peces teatrals i guions cinematogràfics.

Es va educar a l'escola pública femenina fins a setze anys. Les seves experiències d'infantesa a la institució laica li van proveir prou material per al seu primer llibre, *Claudine à l'école* (1900), escrit a petició del seu marit, el periodista Henry Gauthier-Villars, conegut popularment com a Willy (Colette 2000: 21). La novel·la, signada per Willy, va reportar substanciosos beneficis a l'editorial Ollendorff, encarregada de la publicació. En dos mesos, Ollendorff va vendre 40.000 exemplars de *Claudine à l'école* a França, una xifra que convertia el llibre en un dels grans *best-sellers* de la literatura francesa de tots els temps (Thurman 2006: 14). No va ser fins el 1905, coincidint amb la publicació dels *Sept dialogues de bêtes* (*Le Mercure de France*), que l'escriptora va començar a signar els seus llibres sota el nom de Colette Willy.

L'autora va afirmar en una entrevista que havia escrit el llibre per animar el seu marit després de la mort del gat d'angora que la parella tenia en comú (Thurman 2006: 200). Aquesta intenció es manifesta en el to humorístic de les converses que Colette havia imaginat entre els seus animals domèstics. El llibre aplega una col·lecció de set capítols en els quals el gos bulldog, Toby, i el gat d'angora, Kiki-la-Doucette, conversen sobre les seves preocupacions quotidianes i interpreten el comportament humà a través dels actes dels seus propietaris. Colette descriu poèticament l'ambient en el qual es desenvolupen les reflexions de Toby i Kiki i situa els animals en escenaris domèstics: un dia calorós al jardí, el moment del sopar, l'estona en què acompanyen la mestressa mentre resta al llit malalta, el primer cop que els amos encenen la llar de foc a la tardor, un dia de forta tempesta i el moment en el qual reben una visita inesperada. En aquest darrer diàleg, titulat «Une visite», el quefer ordinari dels animals queda interromput per la presència d'una gosseta anglesa que captiva l'atenció del bulldog. Indiferent davant de les evasives de la nouvinguda, el gos s'entesta a seduir-la amb comentaris metafòrics i picants.

La premsa francesa va publicar crítiques favorables sobre els *Sept dialogues de bêtes*. La cèlebre escriptora Marguerite Vallette-Eymery —Rachilde dins del món literari— va enaltir la figura autorial de Colette i va referir-s'hi com a «dona de lletres» i «literata» en una ressenya del llibre que va publicar a *Le Mercure de France* (Poskin 2000: 117). El poeta catòlic Francis Jammes va escriure

al prefaci dels *Sept dialogues de bêtes* que Colette era «una autèntica poeta» (Jammes 1909: 11). Els crítics francesos van identificar a l'obra un imaginari femení, representat mitjançant el món natural i animal, que va acabar constituint un tret distintiu de l'autora. Va ser precisament el caràcter suposadament feréstec de l'escriptura de Colette el que el periodista Léon Blum va elogiar al diari *Comœdia* (1907-1914) el 1909, coincidint amb una reedició dels *Sept dialogues de bêtes*:

Chez elle, rien de calculé, de réfléchi, de volontaire. Son talent est fruste, sauvage, ingénu. Elle est un être naturel, dans le double sens du mot, c'est-à-dire un être très sincère et très proche de la nature, en qui l'on croit sentir la persistance de la grâce, de la spontanéité animale. Et cela est rare et charmant. (Blum 1909: 3)

El mateix any, l'historiador Jules Bertaut consolidava la vinculació entre l'escriptura de Colette i la feminitat. Bertaut va incloure l'autora entre les «écrivains-femmes les plus “femmes” que l'on puisse rencontrer», al seu llibre titulat *La littérature féminine d'aujourd'hui* (1909) (Bertaut a Poskin 2000: 118). El 2004 Julia Kristeva interpretava els *Sept dialogues de bêtes* com un producte de la sensibilitat exquisida de l'autora. Segons Kristeva, Colette està dotada de la capacitat singular de submergir-se en un estat salvatge que li permet acostar-se a les percepcions i als desitjos d'un animal:

Colette wants to describe the extreme destitution of her own sensibility, pushed to the limits of animality. Savage intuitions and brutalities dwell within her. She immerses herself in that universe, unknown or repressed by most of us, in that archaic dimension of the psyche of us 'Two-legged Ones', with our 'soft furless skin'. (2004: 85)

Els *Sept dialogues de bêtes* van ser traduïts a l'anglès per Marie Kelly (1913) i retraduïts a la mateixa llengua per Enid McLeod (1951). Posteriorment, es van traslladar, entre altres llengües, a l'alemany, per Emmi Hirschberg (1928); al català, per Joan Oliver (1952), i al castellà, en una versió ampliada, per E. Piñas (1963). En els últims anys l'obra ha estat traduïda a l'italià per Adelina Galeotti (2009) i al polonès per Beata Geppert (2013).² La versió oliveriana va ser la primera traducció al català de Colette, a la qual van seguir *El blat tendre* (1964), *Els animals i la tortuga* (1984) i *La dona amagada* (1985). Els *Set diàlegs de bèsties* van veure la llum a Barcelona en una edició de bibliòfil de la qual es van imprimir només 200 exemplars, a preu unitari de 300 pessetes. En una carta a Josep Ferrater Mora, el traductor va afirmar que el llibre s'havia convertit en «una mena de joia rara» (Ferrater Mora i Oliver 1988: 88). Era tan car i exclusiu que

2. Vegeu Willy, Colette (1913). *Barks and purrs*, Wisconsin: D. Fitzgerald; Colette (1951). *Creatures Great and Small*, Michigan: Farrar, Straus & Cudahay; Colette (1928). *Sieben Tierdialoge*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer; Colette (1964). «Doce diálogos de animales». A: Colette. *Obras Completas*, Vol. 3, Barcelona: Plaza & Janés; Colette (2009). *Cane & gato. Croce e delizia di una vita in comune*, Roma: Donzelli Editore i Colette (2013). *Dialogi zwierząt*, Varsovia: W.A.B.

només va poder quedar-se'n un exemplar. Tot i que l'escàs tiratge assegurava una repercussió exigua del llibre, *La Vanguardia Española* (1939-1978) va dedicar una ressenya a l'obra i a la traducció. El periodista Juan Ramón Masoliver (1953: 11) va elogiar «la sensibilidad, la descripción atinada y la sombra de benévola ironía» de Colette i va comparar el talent de Joan Oliver amb el de Carles Riba —que quatre anys abans havia incorporat a la literatura catalana la seva versió de l'*Odissea*— i amb el de Josep M. de Sagarra, que havia traslladat al català la *Divina Comèdia* (1947-1951). Un col·laborador del setmanari de literatura *Destino* (1937-1980) va descriure els *Set diàlegs de bèsties* com «una de las joyas más luminosas de la literatura moderna francesa» i va escriure sobre la traducció: «[...] que no se ha perdido ninguna de las sutilidades y transparencias de la prosa de Colette —tan difícil en su misma simplicidad— queda dicho de la traducción todo lo que puede decirse. No menos podría esperarse, por otra parte, del talento del traductor» (P.C. 1953: 20).

3. Aymà, l'editor

L'editorial Aymà va ser una iniciativa empresarial escamesa per Jaume Aymà i Ayala (1882-1964) i Jaume Aymà i Mayol (1911-1989), pare i fill, respectivament, quan van perdre la feina un cop acabada la guerra civil (Aymà 2011: 165).

L'activitat editorial dels Aymà va arrencar l'any 1939 i estava impulsada per l'anhel de publicar en català quan la dictadura enretirés el veto (Llanas 2011: 177-178). Tot i que d'entrada les autoritats van prohibir les edicions escrites en el que anomenaven «idiomas regionales» (Gallofré, 1991: 248), els Aymà van aconseguir publicar el primer llibre en català de la postguerra sota el segell de l'Editorial Alcides, fundada l'abril del mateix any. Van començar publicant edicions clandestines per mitjà de subterfugis. Entre els primers títols s'hi troben *L'aperitiu*, de Josep M. de Sagarra, amb peu d'impremta fals a Perpinyà, i *L'íntim recés*, de Gimeno-Navarro, amb data d'edició del 1936. L'any 1940 van fundar Editorial Atlántida i van posar a la venda clàssics de la literatura espanyola i traduccions de lectures heterogènies al castellà, sobretot d'autors francesos (Llanas 2011: 180). Les mateixes col·leccions d'Atlántida van constituir el punt de partida d'Ediciones Aymá, el nou segell editorial constituït el 1941 amb la participació de dos socis capitalistes. La nova societat va aconseguir un èxit sense precedents a partir de la publicació el 1942 del *best-seller* nord-americà *Lo que el viento se llevó* (Munné i Torrents, 1985: 13). Julio Gómez de la Serna, que era íntim amic dels Aymà, va traduir l'obra al castellà i, contra tot pronòstic —considerant que la pel·lícula havia estat prohibida i no es va poder estrenar fins a l'any 1950—, va ser autoritzada per la censura.

Quan l'editorial va presentar al MIT la traducció dels *Set diàlegs de bèsties*, l'aparell censor encara rebutjava qualsevol text traduït al català, a excepció de les obres que es corresponien amb la fórmula de l'esmentada «creación literaria» i que es van imprimir majoritàriament en tiratges reduïts (Gallofré 1991b: 9-10). Els arguments que l'editor va fer valer en els seus recursos al MIT indiquen que estava al corrent del fet que els tiratges reduïts, les edicions de bibliòfil i els preus

de venda elevats generalment obtenien un percentatge moderat d'autoritzacions entre els anys 1948 i 1949, tot i que allò implicava una distribució privada i exiguua de l'edició. Aquestes van ser, precisament, les condicions amb les quals Joan Oliver havia obtingut el permís per publicar la traducció al català d'*El misantrop*, de Molière, l'any 1950. El traductor havia demanat un tiratge de 100 exemplars de bibliòfil i adjuntava a la sol·licitud un informe del delegat de Barcelona, en què deixava constar el seu suport a la petició d'Oliver perquè la traducció del text de Molière era una «recreació», és a dir, una «cooperació personal, una quasi independència de verdadero creador» (Gallofré 1991a: 386).

4. El traductor, Joan Oliver

Joan Oliver, poeta i dramaturg català, nascut l'any 1899 al si d'una família burgesa d'industrials i propietaris rurals establerts a Sabadell (Gibert 2001: 156), és avui un referent de l'activisme cultural d'oposició al franquisme i l'únic poeta combatiu i de protesta (Turull a Malé 2009: 221). Tot i que es va considerar a si mateix com un dramaturg vocacional (Porcel 1966: 74), les traduccions constitueixen més d'un terç de la seva obra (Malé 2009: 212) i han estat reconegudes pel seu gran valor literari (Gibert 2001: 160). El sabadellenc va traduir principalment escriptors i escriptores franceses, a banda d'algunes obres contemporànies i clàssics de la literatura britànica, russa, alemanya, italiana i grega, que traslladava majoritàriament al català emprant el francès com a pont (Mañes 2016: 49).

Oliver va fugir de la persecució franquista l'any 1939, quan va exiliar-se a Santiago de Xile amb altres intel·lectuals catalans (Riera 2000: 108). En tornar a Barcelona el 1948, es va lamentar pel deteriorament que havia afectat la llengua catalana després del «procés de depuració» executat pel poder civil franquista (Gallofré 1991a: 51). En una carta de l'any 1948, Oliver expressava al seu amic Xavier Benguerel la frisança que patia quan sentia parlar la gent als carrers de Barcelona: «La corrupció de la llengua parlada avança a una velocitat de bòlid. Sense premsa, sense llibre barat, sense escola, sobretot sense escola, ningú no té punts de referència» (Oliver a Riera 2000: 143).

Oliver considerava que publicar en català era imprescindible per transmetre un model lingüístic i estilístic de la llengua estàndard que, segons el seu parer, convenia implementar immediatament. Segons ell, el segle d'or de la literatura catalana quedava obsolet i afirmava que el seu estil no es podia prendre com a referència per a la creació (Mañes 2016: 51). Davant d'això, confiava que les traduccions servien de model per a la construcció de la cultura nacional catalana (Oliver a Gibert 2009: 44), i es va servir d'autors francesos, com Molière, com a referents per abordar el seu projecte de consolidació de la literatura catalana. Oliver va traduir, fruit de la seva pròpia iniciativa, *El banyut imaginari*, *El misantrop* i *El Tartuf*, trilogia de Molière que l'editorial Aymà va publicar en un sol volum l'any 1973. La mateixa editorial va publicar la traducció oliveriana d'*El misantrop* el 1951, un any abans que els *Set diàlegs de bèsties* veiessin la llum. No hi ha proves que suggereixin que la traducció de Colette s'inscrivís en el projecte personal d'Oliver, tot i que, en una carta datada el novembre de 1952, el

dramaturg va transmetre a l'amic Ferrater Mora la satisfacció que sentia per la traducció de l'obra que —tal com va fer amb *El misantrop*—, va imprimir ell mateix: «Crec que he fet una versió magistral. És un tiratge de dos-cents exemplars, però com els imprimeixo jo mateix, en trauré un per tu» (Oliver i Ferrater Mora 1988: 69). Oliver va traduir també, durant el franquisme, *Les belles imatges* (1968), de Simone de Beauvoir, que va rebre la consideració d'autora perillosa pel règim (Godayol 2015: 17) i que, igual que Colette, va aixecar reticències entre els lectors del MIT.

5. L'expedient de censura de *Set diàlegs de bèsties*³

Els documents que es conserven a l'Archivo General de la Administración d'Alcalá de Henares contenen cartes, oficis i altres documents administratius que permeten reconstruir el transcurs de l'expedient dels *Set diàlegs de bèsties* dins dels engranatges de la censura. Mostren, en definitiva, el procediment habitual que havien de seguir els editors per poder publicar els llibres. Generalment, els tràmits els començava l'editorial a partir d'una sol·licitud d'autorització adreçada al Ministerio de Información y Turismo, en què es demanava el permís per poder editar la publicació. En virtut d'aquest procediment, el 9 d'abril de 1952 el representant de l'editorial Aymà a la capital espanyola, Federico Martínez de la Madrid, va enviar una sol·licitud d'autorització al MIT per publicar la traducció al català dels *Set diàlegs de bèsties*. Al formulari de l'editorial, Martínez hi indicava un tiratge de 1.000 exemplars i no n'especificava el preu de venda. Com a resultat de la demanda, el MIT va obrir un expedient i va entregar les galerades amb la traducció a un lector-funcionari.

Per motius que desconeixem, a l'expedient no hi consten les valoracions dels censors als quals es va encarregar l'informe dels *Set diàlegs de bèsties*. Tanmateix, segons un ofici expedit pel MIT el dia 5 de maig, l'expedient de l'obra va quedar pendent de resolució definitiva, a condició que l'editor suprimís una part cabdal del text i la substituís per un altre fragment d'invenció pròpia. Les supressions afectaven, concretament, el final de l'últim diàleg, titulat «Una visita», un fragment particularment copiós en al·lusions de caràcter eròtic. Davant de l'esmentada petició, el dia 6 de juny Aymà va escriure una carta a Florentino Pérez Embid, que aleshores ostentava el càrrec de Director General de Propaganda, en què li expressava el torbament que li generava el fet d'haver de mutilar el final d'un dels diàlegs i s'oposava al suggeriment d'inventar un final alternatiu:

Ya en mi poder las galeradas 38 y 39 de la obra, que son las afectadas por las referidas tachaduras, la solución del caso me tiene preocupado. Si se suprime lisa y llanamente, sin más, lo indicado con lápiz rojo, que es el final de uno de los diálogos, este final queda absolutamente ininteligible y, además, se huele de una legua el corte. Inventar nosotros otro final y ponerlo en lugar de lo tachado (previa aprobación de Censura, naturalmente), no nos parece lícito.

3. Archivo General de la Administración, Sección de Cultura, expediente 2046, caixa 21/09882.

L'editor proposava un terme mitjà que assegurava l'eliminació del contingut eròtic del text:

Dándole vueltas al texto tachado, me parece ahora que he dado con la solución, solución que a mi parecer consiste en alterar un poco el orden en el propio texto de Colette, y en suprimir, desde luego, más de la mitad del mismo, un trozo quizá excesivamente crudo. Usted puede ver en las hojas adjuntas la solución que yo propongo. Si le parece aceptable, y lo deseo con toda el alma, porque de otra forma no veo por ahora cómo resolver el caso, le estimaré tenga la bondad de decírmelo.

Aymà va acompanyar la carta de dos fulls on apareixen el text original que pertanyia al final del capítol censurat i la modificació proposada per l'editor. Davant de la proposta, el 27 d'agost el censor va anotar sobre les pàgines adjuntes la següent resolució: «Incorpórese al texto, resolviendo autorizar obra con las modificaciones propuestas». La negociació entre Aymà i el MIT va prosperar. La proposta de l'editor va ser acceptada per la censura el 19 d'agost de 1952 i el dia 27 del mateix mes —un cop presentades les noves galerades—, el MIT va expedir-ne l'autorització.

5.1. *Primera versió dels Set diàlegs de bèsties, presentada a censura*

A continuació es presenta el fragment guixat pel censor en les primeres galerades —38 i 39— i que l'editorial va suprimir:

«TOBY: —Ja ho veureu. Començo. Dret damunt les meves potes estirades, pico de peus, i us volto de petits udols melodiosos. La meva cua cargolada vibra; els meus flancs, rebaixats per una respiració neguitosa, es fan més prims i, per un art involuntari, les meves orelles crispades semblen plantades darrere el meu clatell...

»LA GOSSETA: No us acosteu! Estic torbada...

»TOBY: Ara, anant ja a l'empresa definitiva completa, la meva pota poderosa subjecta els vostres llocs...

»LA GOSSETA, *apartant-se*: Ai! Bàrbar!

»TOBY, *afanyós*: És que un tampoc no és petit com vós! No podríeu pujar dalt d'un tamboret?

»KIKI, *irritada*: Mai no perdonaré als meus ulls l'enllordar-se amb semblant espectacle! Aquests preludis són una trista paròdia dels nostres amors salvatges... Crits de degollat, danses lascives, desfilada silenciosa en la qual la meua cua s'arrossega com un mantell reial, abraçades on la voluptat gemega marti-

ritzada... Hauré d'averkonyir-me de tot això per culpa d'aquest parell de...
cínics?

»TOBY, *més decidit que cortès*: Apa, vinga, no em facis glatir més, tros de
posturera! Ja hi hem jugat prou a cuït i a amagar! Vine, no et recarà gens...

»LA GOSSETA, *aterrida i temptada*: Déu meu! És terrible! Feu de mi el que
vulgueu...

»KIKI, *dreta dalt del piano, formidable*: Suposo que no ho fareu aquí!

»La gosseta busca d'on ve la veu paorosa, s'adona de la bèstia imprecadora, del
monstre desconegut i ratllat, eriçat de mostatxos i de celles, il·luminat per uns ulls
que llancen la mort... La bestiola fuig tot cridant: "Auxili! Auxili! Hi ha un tigre
dalt del piano!..."

»i es desmaia en braços de la seva mestressa que acaba d'entrar, la qual la conso-
la amb volubilitat en el llenguatge consuet: "Fifí! La meva zezeta! Tan rosseta, la
meva quiquisseta, la fafona titinona, el meu esquix, el meu pollet finolis, la meva
tetà i la meva tutú", etc., etcètera. La sessió continua».

5.2. Segona versió presentada per Aymà i acceptada per la censura

En aquesta segona versió, el fragment indicat pel funcionari del MIT quedava
eliminat i s'introduïa una nova frase per atenuar el to eròtic del text.

«TOBY: Ja ho veureu. Començo. Dret damunt les meves potes estirades, pico de
peus, i us volto de petits udols melodiosos. La meva cua cargolada vibra; els meus
flancs, rebaixats per una respiració neguitosa, es fan més prims i, per un art invo-
luntari, les meves orelles crispades semblen plantades darrere el meu clatell...

»LA GOSSETA: No us acosteu! Estic torbada...

»KIKI, *dreta dalt del piano, formidable*: Hauré d'averkonyir-me de l'amor per
culpa d'aquest parell? (als de baix) Cínics!

»La gosseta busca d'on ve la veu paorosa, s'adona de la bèstia imprecadora, del
monstre desconegut i ratllat, eriçat de mostatxos i de celles, il·luminat per uns ulls
que llancen la mort... La bestiola fuig tot cridant: "Auxili! Auxili! Hi ha un tigre
dalt del piano!..."

»i es desmaia en braços de la seva mestressa que acaba de entrar, la qual la conso-
la amb volubilitat en el llenguatge consuet: "Fifí! La meva zezeta! Tan rosseta,
la meva quiquisseta, la fafona titinona, el meu esquix, el meu pollet finolis, la
meva tetà i la meva tutú", etc., etcètera. La sessió continua».

5.3. Els efectes de la censura en els *Set diàlegs de bèsties*

La traducció al català dels *Sept dialogues de bêtes* va ser «autorizada con tachadura», tal com consta a l'expedient. Amb la finalitat d'obtenir l'autorització del MIT, Aymà Editors va reduir el tiratge de 1.000 exemplars a 200 i va suprimir un fragment significatiu del text amb contingut eròtic que el censor havia assenyalat en la primera revisió. Desconeixem si l'encarregat de suprimir el fragment i modificar completament una frase de l'original per suavitzar la connotació sexual de l'escena va ser Oliver o Aymà. Tanmateix, sabem que el traductor tenia constància de les sensibilitats i la burocràcia de l'aparell censor quan l'editorial va sol·licitar el permís per publicar els *Set diàlegs de bèsties*. En una carta adreçada a Ferrater Mora, Oliver explica que s'havia encarregat de les diligències amb el MIT abans de publicar *El misantrop* (Oliver a Riera 2000: 159). A més, Jaume Aymà va mantenir correspondència directa amb el Director General de Propaganda, Florentino Pérez Embid, que mostrava una certa flexibilitat amb les iniciatives catalanes. Tal com assenyalava Maria Josepa Gallofré, la relació entre l'editor i el dirigent podria haver facilitat l'autorització dels *Set diàlegs de bèsties* (Gallofré 1991b: 12).

6. Conclusions

El 1948 l'aparell censor va atenuar parcialment el refús de les traduccions al català que el règim havia palesat, dos anys abans, amb la resolució negativa de les *Obres completes* de Ruyra i altres títols denegats (Gallofré 1991a: 262). Durant el breu període de relativa tolerància, la censura va atorgar els primers permisos per publicar traduccions en edició de bibliòfil. Maria Josepa Gallofré documenta casos concrets: l'*Odissea*, de Carles Riba, i la *Divina Comèdia*, de Josep Maria de Sagarra, totes dues concebudes com a recreacions més que com a traduccions; les *Obres completes* de Maria Antònia Salvà, que inclouen una traducció del poema èpic *Mireia* de Frederic Mistral (1991a: 382); *Les rondalles immortals: Lull, Mistral i Verdaguer* —que elsensors van jutjar com a text original—, i *El criteri*, de Jaume Balmes, que, segons Montserrat Bacardí, probablement també va passar per una obra catalana (2012: 385). El 1949 la situació de les traduccions va retrocedir. Només hi ha constància de dues sol·licituds aprovades durant aquell any: les *Obres completes* de Ruyra i *El misantrop*, traduït per Joan Oliver (Gallofré 1991a: 386). A partir de l'estiu del 1951, quan el control de la censura —fins aleshores exercit per les Subsecretarías de Prensa y Propaganda, Educación Popular, o la Vicesecretaría de Educación Popular—, va passar a mans del Ministerio de información y Turismo, el marge de permissivitat per a la publicació d'obres traduïdes al català no va eixamplar-se significativament. Les «nuevas normas en materia de idiomas regionales» formulades pel nou ministeri només van afectar les traduccions reeditades. Com a resultat de la nova política censora, entre el 1951 i el 1952, la censura va autoritzar nombroses reedicions, la majoria d'obres clàssiques (Gallofré 1991b: 9-10). Al marge de les reedicions, el 1952 el MIT va autoritzar l'*Eneida*, *Robinson Crusoe* i els *Set diàlegs de bèsties*. La ver-

sió oliveriana consta, per tant, com l'única traducció catalana d'una obra no clàssica i no reeditada que va obtenir el permís el 1952, i com una de les escasses iniciatives de les mateixes característiques que van aconseguir l'autorització entre el 1948 i el 1952. A més, els *Sept dialogues de bêtes* es van traduir per primera vegada al català sense l'existència prèvia d'una versió castellana. Aquesta circumstància incrementa l'excepcionalitat del cas, atès que nombroses traduccions catalanes no obtenien el vistiplau de la censura fins que no havien estat publicades en castellà prèviament (Arbonès 1995: 88).

Juan Ramón Masoliver, el crític de premsa que va fer-se ressò de la publicació de l'obra, en destaca l'autonomia de la traducció oliveriana respecte del text original. És probable que la fórmula de la «creación literaria», que va afluir, en algunes ocasions, les resistències de la censura afavorís l'aprovació del text. Malgrat tot, aquesta circumstància no va ser prou contundent perquè la censura donés el vistiplau a Aymà. D'una banda, l'editorial va haver de reduir el tiratge de la impressió a una xifra mínima que condemnava l'obra a una distribució exigua i, per tant, de nul·l impacte en el restabliment del públic lector català; de l'altra, va haver de suprimir una part cabdal del text. Aquest recurs, que la censura havia emprat de manera «gairebé supèrflua» en edicions catalanes fins al juliol de 1951 (Gallofré a Bacardí 2012: 38), atemptava contra la integritat de l'obra, però tanmateix implicava una certa permissivitat controlada. Per contra, l'eliminació del fragment esmentat, conjuntament amb la introducció d'una nova frase transformaven completament el sentit del text i n'eliminaven la connotació sexual. Aquestes supressions confirmen la fermesa amb la qual es van aplicar els criteris de moral sexual i el rebuig de les autoritats a tot el que posés en perill els bons costums i els principis imperants de l'integrisme catòlic. Cal destacar que Colette no personificava el virtuosisme prototípic de la dona del franquisme (Morcillo 2000: 5). Davant de l'absència de l'informe en què havien de constar les valoracions dels censors, ignorem si la reputació de l'autora va influir en la resolució de la censura, com va passar en altres casos.⁴ Tot i així, és probable que els funcionaris del MIT en coneguessin l'obra, atès que l'any 1952 ja hi constaven vuit peticions per publicar llibres de l'autora.⁵

Aquest article s'ha proposat mostrar la «situació anòmala, preocupant o perillosa» (Gallofré 1991b: 12) de la traducció catalana al principi dels anys cinquanta per mitjà de la revisió del cas singular de l'expedient de censura dels *Set diàlegs de bèsties*. L'actuació de l'aparell censor, que des del principi va mostrar-se inflexible amb la literatura forana, no va estar exempta d'excepcions i esclètxes. Malgrat que l'autorització de *Set diàlegs de bèsties* constitueix un cas excepcional entre les iniciatives editorials que van maldar per publicar traduccions al català, la resolució no transgredeix, sinó que confirma els preceptes de la censura.

4. Nombrosos informes de Colette inclouen judicis pejoratius sobre l'autora; els censors criticaven sovint el seu criteri moral i la seva expressió desacomplexada de la sexualitat.
5. AGA, SC, expedient 5874, caixa 21/07003; AGA, SC, expedient 4264, caixa 21/07198; AGA, SC, expedient 881, caixa 21/07591; AGA, SC, expedient 5292, caixa 21/07728; AGA, SC, expedient 5319, caixa 21/07909; AGA, SC, expedient 5274, caixa 21/08110; AGA, SC, expedient 463, caixa 21/08150; AGA, SC, exp. 4131, caixa 21/08825.

Referències bibliogràfiques

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ARBONÈS, Jordi (1995). «La censura sobre les traduccions a l'època franquista». *Revista de Catalunya*, 97, p. 87-96.
- AYMÀ, Jordi (2011). «Jaume Aymà i Mayol, editor». *Anuari TRILCAT*, 1, p. 163-173.
- BACARDÍ, Montserrat (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum.
- (2015). «Apunts sobre exili, llengua i traducció». *Capdelletra*, 58, p. 159-182.
- BLUM, Léon (1909). «En Camarades. Comédie en deux actes, de Mme Colette Willy». *Comœdia* (23 gener), p. 3.
- COLETTE (1952). *Set diàlegs de bèsties*. Barcelona: Aymà.
- (2000). *Mis aprendizajes*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2010). «Traducció i censura en la represa cultural dels anys 60». *L'avenç*, 359, p. 44-51.
- (2012). «La censura després delsensors: algunes reflexions sobre aspectes no resolts de l'herència cultural del franquisme». *Anuari TRILCAT*, 2, p. 46-47.
- (2013). «L'auge de la traducció en llengua catalana als anys 60: el desglaç de la censura, el XVI Congreso Internacional de Editores i el problema dels drets d'autor». *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 47-67.
- ESTANY, Lara (2016). «Els efectes de la censura franquista en la traducció catalana d'*Els nus i els morts*, de Norman Mailer». *Quaderns. Revista de Traducció*, 23, p. 121-131.
- FERRATER MÓRA, Josep; OLIVER, Joan (1988). *Joc de cartes. Epistolari 1948-1984*. Barcelona: Edicions 62, p. 69-77.
- GALLOFRÉ i VIRGILI, Maria Josepa (1991a). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1991b). «Les 'nuevas normas sobre idiomas regionales' i les traduccions durant els anys cinquanta». *Els Marges*, 44, p. 5-17.
- (2013). «Autarquia i localisme: les traduccions a la immediata postguerra». *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 60-75.
- GIBERT, Miquel (2001). «Joan Oliver, traductor de Molière». A: LAFARGA, Francisco; DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.). *Los clásicos franceses en la España del siglo xx*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, p. 155-191.
- (2009). «Els Molière de Joan Oliver». *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 43-53.
- GODAYOL, Pilar (2013). «Simone de Beauvoir en català». *Bulletin Hispanique*, 115 (2), p. 669-684.
- (2015). «Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista: las traducciones al catalán». *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 20, p. 17-34.
- (2016a). «Censorship and the Catalan translations of Jean-Paul Sartre». *Perspectives*, 24 (1), p. 59-75.
- (2016b). *Tres autores censurades. Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Mary McCarthy*. Barcelona: Punctum.
- (2018). «Translating Simone de Beauvoir before the "Voluntary Consultation"». A: GODAYOL, Pilar; TARONNA, Annarita (eds.). *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, translation and censorship*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 168-193.
- HURTLEY, Jacqueline (1986). *Josep Janés. El combat per la cultura*. Barcelona: Curial.
- JAMMES, Francis (1909). «Préface». A: COLETTE. *Dialogues de bêtes*. París: Mercure de France.

- KRISTEVA, Julia (2004). *Colette*. Nova York: Columbia University Press Books.
- LLANAS, Manuel (2006). *L'edició a Catalunya: el segle xx (1939-1975)*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- (2011). «Traduir al castellà en un compàs d'espera. Les editorials Aymà i M. Arimany en els anys 40 i 50». A: COLLVINENT, Sílvia; EISNER, Cornèlia; GALLÉN, Enric. *La traducció i el món editorial de postguerra. III Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum & Trilcat, p. 177-213.
- MALÉ, Jordi (2009). «Joan Oliver (Pere Quart)». A: *Panorama crític de la literatura catalana. VI. Segle XX: de la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives, p. 210-215.
- MAÑES BORDES, Maria del Mar (2016). *Joan Oliver: traductor. Estudi de l'adaptació lliure de Pygmalion de G.B. Shaw*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MASOLIVER, Juan Ramón (1953). «Traductor; no traidor». *La Vanguardia Española* (30 setembre), p. 11.
- MUNNÉ, Antoni; TORRENTS, Ramon (1985). «Jaume Aymà, entre la llengua i la literatura». *L'Avenç*, 79 (febrer) p. 10-14.
- MORCILLO, Aurora (2000). *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. DeKalb (Ill.): Northern Illinois University Press.
- P.C. (1953). «Set diàlegs de bèsties». *Destino* (febrer), p. 20.
- PORCEL, Baltasar (1966). «Joan Oliver, decapitador verbal». *Serra d'Or*, 2, p. 74.
- POSKIN, Anne (2000). «Colette et 'l'Argus de la presse'». *Études françaises*, 36 (3), p. 113-126.
- RIERA, Ignasi (2000). *Joan Oliver/Pere Quart. L'inventor de jocs*. Barcelona: Proa.
- THURMAN, Judith (2006). *Secretos de la carne. Vida de Colette*. Ediciones Siruela: Madrid.
- VALLVERDÚ, Francesc (2013). «La traducció i la censura franquista: la meua experiència a Edicions 62». *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 9-16.

Profanity and blasphemy in the subtitling of English into European Spanish: four case studies based on a selection of Tarantino's films

José Javier Ávila-Cabrera

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura

28040 Madrid

josejaav@ucm.es

ORCID: 0000-0001-5338-3584



Abstract

The combination of profanity and blasphemy can be said to be one of the most delicate taboos to deal with on the screen. It is in the context of audiovisual translation (AVT) where professionals have to make challenging decisions when transferring these elements. Thus, should audiovisual translators be faithful to the source text or is it legitimate that they tone down the load of profanity and blasphemy? This paper describes the subtitling into European Spanish of a corpus composed of some of Tarantino's films on the grounds of profane and blasphemous phrases which could provoke a strong reaction from the audience. Among the main goals of this paper are: scrutinising (1) if the religious phrases under analysis are transferred faithfully; and (2) whether or not cases of blasphemy in the target text have been encountered. In a nutshell, this study aims to explore the treatment of profanity and blasphemy in the subtitles produced for the Spanish audience.

Keywords: blasphemy and profanity; interlingual subtitling; Descriptive Translation Studies; faithfulness; self-censorship

Resum. *Profanitat i blasfèmia en la subtitulació de l'anglès al castellà europeu: quatre estudis de cas basats en una selecció de les pel·lícules de Tarantino*

La combinació de la profanitat i la blasfèmia es pot dir que és una de les categories de tabús més delicades per tractar a la pantalla. És en el context de la traducció audiovisual (TAV) on els professionals han de prendre decisions desafiantes a l'hora de transferir aquests elements. Per tant, els traductors audiovisuals haurien de ser fidels al text original o és legítim que suavitzin la càrrega de la profanitat i la blasfèmia? En aquest article es descriu la subtitulació a l'espanyol europeu d'un corpus format per algunes de les pel·lícules de Tarantino a causa de sintagmes profans i blasfems que poden provocar una forta reacció del públic. Entre els objectius principals d'aquest article es troben: examinar (1) si els sintagmes religiosos analitzats es transfereixen fidelment; i (2) si s'han trobat o no casos de blasfèmia en el text de destinació. En resum, aquest estudi pretén explorar el tractament de la profanitat i la blasfèmia en els subtítols produïts per a l'audiència espanyola.

Paraules clau: blasfèmia i profanitat; subtitulació interlingüística; estudis de traducció descriptiva; fidelitat; autocensura

Summary

1. Introduction	5. Results and discussion
2. Theoretical framework	6. Conclusions
3. Research design	Bibliographical references
4. The corpus and data analysis	Filmography
	Appendix

1. Introduction

Tarantino's films are a good source for analysing a myriad of terms which can be considered offensive, inasmuch as they are aimed at insulting, releasing anger, etc., and taboo terms, those words which may be unwelcome on the basis of the addressee and medium. This paper focuses on religious referents which appear as profanities, that is, references to Jesus Christ, God, etc. in vain, and also blasphemies, which in certain cases would go a step further in provoking a significant reaction from the audience, given that these religious figures are vilified. Accordingly, attention is paid to the manner some of Tarantino's films were subtitled in their DVD/Blu-ray versions for the market in Spain: *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Inglourious Basterds* (2009) and *The Hateful Eight* (2015).

Following the Descriptive Translation Studies (DTS) paradigm (Toury 2014), this study aims to describe the way religious referents were transferred to European Spanish subtitles with no prescription on the manner the subtitles were produced. As far as the type of research is concerned, this study is based on quantitative data in the form of the instances looked into via several case studies. The final aim is based on two research questions whose main aim is assessing whether the subtitles tend to be faithful to the screenplay or some type of self-censorship or (ideological) manipulation has taken place, and if blasphemies are encountered in the European Spanish subtitles.

2. Theoretical framework

The main topic of this study revolves around the subtitlers' discretion when having to choose between different options when transferring religious referents to a different culture and language. Two main areas concern this study: (1) religion which can be considered a taboo topic on the screen, especially when profanity and blasphemy are part of the equation; and (2) subtitling as an Audiovisual

Translation (AVT) mode which condenses information in an attempt to transfer the gist of the original.

2.1. *Religion and taboos*

The origins of the word *taboo* date back to 1768 when explorer Captain James Cook set out on an expedition to the Pacific Ocean. He adapted this term, from the original Togan language, into English. In the words of Hughes (2006: 462), “the adjectival use referred to physical locales that were sacred [...] gods, kings, priests, or chiefs, and therefore prohibited for general use”. Exploring the roots of the word *taboo*, it concerns forces and creatures that are not to be named, especially the name of God, the Devil, death, etc. Nowadays, *taboo* terms are used to describe a variety of categories such as religion, sex, death, excretion, etc. which may not be welcome in certain contexts, cultures and languages.

Religious references can be considered a cultural aspect which defines individuals' identities. For example, in the Muslim world, Allah cannot be represented in art, therefore aniconism and proscription are the norm in the case of Islam. There are other religions in which mentioning the Lord's name in vain, i.e. God or Jesus Christ, is considered a sin, as is the case in Catholicism and, what is more, vilifying the name of religious figures among Christians can be considered highly offensive depending on the addressee, medium and mode. Hughes (2006) highlights the direct reference to God as a *taboo* deed, such as in Judaism and Brahmanism. As *taboo* elements, there is also a variety of cultures where there is no room for swearwords, as is the case with the Native Americans, the Japanese, the Malaysians and most Polynesians. This is the reason why every religion has its own idiosyncrasies as every culture can observe the same phenomenon from different angles and perspectives. Cultural identity is therefore a crucial element when hearing or reading terms which are prone to offend the audience.

2.2. *Research on taboo language and AVT*

Having to deal with swearwords and taboos can entail an extra difficulty in AVT since some of the decisions made by audiovisual translators can make a strong impact on the audience. This can be the case of blasphemies in European Spanish, for example. Sometimes it is the client who provides translators with a black list of terms to be avoided but this is not always the case.

The way to modulate certain *taboo* terms is addressed by Allan and Burridge (2006: 1) in the form of “orthophemism (straight talking), euphemism (sweet talking) and dysphemism (speaking offensively)”. In this sense, these authors acknowledge political correctness and prescription as elements of *taboo* conduct. Applying these concepts to religious referents, *Jesus* would be an orthophemism, in order to avoid this direct term *Lord* could be used as a euphemism and *Christ!* —as an exclamation— would be a dysphemism (ibid: 34). There are, consequently, diverse manners to intensify the terms to be used in accordance with the linguistic context.

Different phrases have been considered by diverse scholars to define terms which can overlap each other, for example dirty language (Jay 1980), strong language (Lung 1998), bad language (McEnery 2006), foul language (Wajnryb 2005), rude language (Hughes 2006), taboo language (Allan and Burridge 2006), emotionally charged language (Díaz Cintas and Remael 2007), offensive language (Díaz Cintas 2012), or offensive and taboo language (Ávila-Cabrera 2015a), among others. In order to draw a distinction between offensive and taboo language, the following definitions are regarded as follows:

Offensive language refers to those linguistic terms or expressions made up of swearwords, expletives, etc., which are normally considered derogatory and/or insulting [and] taboo language is related to terms that are not considered appropriate or acceptable with regard to the context, culture, language and/or medium where they are uttered. (Ávila-Cabrera 2016b: 28)

Dealing with religious terms is therefore a taboo topic when profanity and blasphemy interact in the dialogue exchanges. In order to distinguish between these two terms, profanity is defined as “(an example of) showing no respect for a god or religion, especially through language” (Cambridge Dictionary: online), while blasphemy is defined by the New Oxford Dictionary of English as “the action or offense of speaking sacrilegiously about God or sacred things” (2001: 185). Hughes (2006: 31) also refers to blasphemy as “the contemptuous use of religious symbols or names, either by swearing or abuse” and pinpoints that in British English usage, profanity is used less frequently while in American English it is more used when generally referring to swearing. For the purposes of this paper and in an attempt to avoid lexical ambiguities, profanity is regarded as mentioning religious figures in vain while blasphemy is considered the abuse of the aforementioned figures.

It is in this context of subtitling where audiovisual professionals will have to make difficult decisions. For instance, in an attempt to avoid a faithful rendering of the blasphemy *Jesus fucking Christ*, they may include some offensive terms to balance the load of this phrase, therefore avoiding a more abusive direct allusion to Jesus Christ. When a faithful translation for the aforementioned phrase is viewed in its written form by a Spanish audience, it could have a stronger impact than when orally uttered, as written language can often be more powerful than oral language (Díaz Cintas 2001). When there is some sort of manipulation of the original, in which the client is not involved, Díaz Cintas (2012) refers to this edulcorating formula as ideological manipulation, which can also be referred to as self-censorship, that is, a technique or solution chosen by the audiovisual translator to avoid a direct insult to God or Jesus Christ.

Although research on taboo language in AVT is not very extensive, more studies have been conducted in the last few decades which delve into this field (Díaz Cintas 2001, 2012; Mattsson 2006; Martínez Sierra 2015; Soler Pardo 2015; Ávila-Cabrera 2015a, 2015b, 2016a, 2016b). However, there are significantly fewer studies on the presence of religious terms in AVT.

ElShiekh (2016) analyses both cultural and technical problems when subtitling religious elements from English into Arabic in the case of some channels of the Arab Gulf. The researcher sheds some light on the Arabic equivalents chosen to transfer English religious terms, which include God, Satan, angels, and demons.

Taboo language in Persian fansubbing is delved into by Khoshsaligheh, Ameri and Mehdizadkhani (2017). They focus their study on the strategies defined as maintaining, deleting, mitigating, substituting and amplifying. All in all, this study reveals how fansubbers give more importance to the source culture norms despite the fact that the Iranian society is reluctant to show taboo terms on the screen.

Despite the fact that more research is expected to be conducted, the above studies on religion and AVT are worthy of mention as they are opening new research avenues beyond Occidental frontiers.

3. Research design

This study is based on the DTS paradigm, which aims to observe the manner in which profane and blasphemous content is subtitled into Spanish for the audience in Spain. The corpus is composed of some of Tarantino's films, from some of his earliest works to some of his more recent ones. The first three films are analysed in their DVD version, while the final one has been analysed in its Blu-ray version. In any case, all versions are meant for domestic use.

With the aim of observing the transfer of profanity and blasphemy, this study resorts to techniques (Hurtado Albir 2011), understood as the result of a translation, leaving translation strategies aside, given that the main focus is on the TT as a result. Accordingly, the observation relies on the fact that the profane and/or blasphemous load of the source text (ST) is transferred to the target text (TT) or if by contrast such load does not materialise. Table 1 indicates the techniques observed based on previous studies (Ávila-Cabrera 2017).

Table 1. Taxonomy of techniques

Techniques utilised	
Transfer	Toned up
	Maintained
	Toned down
Non-Transfer	Neutralised
	Omitted

As shown in the above table, it can be inferred that there are three categories for cases in which the profane and blasphemous load of the original is transferred to the TT. If the result in the TT is even stronger, it can be said to be toned up; when the result contains a load that is compensated or transmitted in similar terms, it is maintained; sometimes transfers tend to be softened, although there is an effort made by the professional translator to render it in an approximate man-

ner, for which reason the result can be defined as toned down. However, it is when the load of the original is not visible in the TT that two things can occur: the result can be said to be neutralised with a rendering whose effect is different from the original and does not offend the audience; or it can be omitted when it is deleted in the subtitles.

In order to establish the core of the study, two research questions have been established with the aim of exploring the data under analysis:

- (1) Are the profane and blasphemous phrases transferred in a faithful way or by contrast some of the techniques used tend to neutralise or omit their load?
- (2) Are there any cases of blasphemy encountered in the TT?

The quantitative data will allow us to address the above research questions which can shed some light on the manner in which religious elements are treated, considering the sensitive nature of the language under analysis. In this particular case, this paper concerns the Spanish viewers who consume DVD and Blu-ray versions of Tarantino. It cannot be denied that subtitling, as an AVT mode, is subject to technical constraints which determine the number of characters used per subtitle on the basis of the reading speed and because of this, when the exchanges are peppered with a considerable number of offensive and/or taboo words, there is a tendency to condense and even delete linguistic elements which overload the screen (Díaz Cintas and Remael 2007).

This study, based on four case studies, aims to reveal if audiovisual translators tend to use religious elements in a special manner on the basis of the effect that written language can have on viewers. In addition, when the original abuses directly towards Jesus Christ or God, the Spanish viewer may feel uncomfortable with faithful renderings. To this aim the second research question is addressed.

4. The corpus and data analysis

4.1. *The corpus*

This experiment takes a corpus composed of several case studies which correspond to *Reservoir Dogs* (1992) with 31 instances, *Pulp Fiction* (1994) with 29 instances, *Inglourious Basterds* (2009) with 7 instances and finally *The Hateful Eight* (2015) with 31 instances encountered (see Appendix). The first three films were analysed in their DVD version, while the latter corresponds to the Blu-ray version.

4.2. *Data analysis*

This section shows some of the most significant examples which have been scrutinised in this study. All tables include the ST and TT with the taboo terms in bold type, along with the taboo category (profanity or blasphemy), if the transfer

was made possible or not, and the technique (toned up, maintained, and toned down; neutralised and omitted) utilised. In the case of the TT, a back translation is included below to illustrate the linguistic changes and subtleties.

Table 2. Sample 1 from *Reservoir Dogs*

Example 1. <i>Reservoir Dogs</i>	
ST: Oh, Jesus Christ!	TT: ¡Hostia puta! [Fucking host/bloody hell!].
Taboo (profane) > transfer (toned up)	

In Western European English culture, using the name of God or Jesus in vain can be said to be offensive, regardless of one's religious background. This is not necessarily the same in the language of the target culture. In the example above, the subtitler might have resorted to a formula to avoid the direct reference to *Jesus Christ* in the TT, but which combines a religious word with a swearword, that is, ¡*Hostia puta!* [Fucking host/bloody hell!]. The transfer has therefore materialised and the technique used can be said to have toned up the phrase, considering that the ST mentions *Jesus Christ* in vain, but does not incorporate any other offensive word.

Table 3. Sample 2 from *Reservoir Dogs*

Example 2. <i>Reservoir Dogs</i>	
ST: Oh my God!	TT: ¡Dios mío! [My God!]
Taboo (profane) > non-transfer (neutralised)	

The table above is a clear example of how cultures can differ when dealing with the same phrase. While mentioning God in the ST can be considered making use of a taboo term, in the Spanish TT the expression ¡*Dios mío!* [My God!] becomes neutralised. This can be explained as mentioning God in the terms above in the target culture when feeling despair, pain, and the like is not taboo. The transfer then has not been made in similar terms.

Table 4. Sample 1 from *Pulp Fiction*

Example 3. <i>Pulp Fiction</i>	
ST: Oh, Jesus fucking Christ!	TT: ¡Me cago en la puta! [I shit on the whore!]
Taboo (blasphemous) > transfer (toned down)	

The blasphemy *Jesus fucking Christ* is a recurrent expletive in some of Tarantino's screenplays and it could have a serious impact on the Spanish audience if subtitled faithfully. The TT has resorted to a toning down of the original phrase

although some offensive terms are made visible in *¡Me cago en la puta!* [I shit on the whore!] with the aim of fulfilling somehow the function that the phrase in the ST has. In any case, the transfer has been made via the toning down of the original phrase and it must be highlighted that no blasphemy formula is present in the TT. This could be therefore considered a case of ideological manipulation or self-censorship.

Table 5. Sample 2 from *Pulp Fiction*

Example 4. *Pulp Fiction*

ST: Goddamn , that's a pretty fucking good milkshake!	TT: Es un batido bastante cojonudo . [It's such a bitching milkshake!]
--	---

Taboo (profane) > non-transfer (omitted)

The ST contains the profane term *Goddamn!* The subtitler may, however, have decided to delete it given that load of the subtitle considering that *fucking*—as an offensive element— appears as well. Making use of the term *cojonudo* [bitching] can be said to combine the essence of the taboo and offensive term of the original, that is, *Goddamn* and *fucking* without the need of overloading the TT with more taboo/offensive terms. Accordingly, the decision to use the technique of omission may have to do with the necessity of having to abide by the spatio-temporal limitations of subtitling.

Table 6. Sample 1 from *Inglourious Basterds*

Example 5. *Inglourious Basterds*

ST: but I sure as hell didn't come down from the goddamn Smoky Mountains	TT: pero yo no bajo de las montañas [but I don't come down from the mountains]
---	---

Taboo (profane) > non-transfer (omitted)

The adjective *goddamn*, which alludes to God's damnation, is omitted in the TT. This is a case of non-transfer as the taboo term is not visible in the subtitle. It could be inferred that the number of characters included in the subtitle might jeopardise the comfortable reading of it, for which reason a solution may be omitting the taboo term, which is very frequently used by this character.

Table 7. Sample 2 from *Inglourious Basterds*

Example 6. *Inglourious Basterds*

ST: Goddamn you! Get off!	TT: ¡ La madre que os parió! [The mother that gave birth to you]
----------------------------------	--

Taboo (profane) > transfer (maintained)

The expletive *Goddamn you!* has been subtitled by means of a reformulation which compensates and maintains the tone of the original *¡La madre que os parió!* [The mother that gave birth to you]. Albeit the result in the TT may be considered a taboo expression, it does not refer to God directly.

Table 8. Sample 1 from *The Hateful Eight*

Example 7. *The Hateful Eight*

ST: and my wrist is gonna stay cuffed to hers, and she ain't never gonna leave my goddamn ride	TT: Y voy a seguir pegado a ella y ella pegada a mí [And I'm going to continue stuck to her and she to me!]
---	--

Taboo (profane) > non-transfer (omitted)

Goddamn, as an adjective, has been directly omitted in the TT. Given the length of the dialogue exchange, the subtitler may have opted to delete this term in order to condense all the information of the original. This is a case of non-transfer because of the omission of this profane term.

Table 9. Sample 2 from *The Hateful Eight*

Example 8. *The Hateful Eight*

ST: I'll be a goddamn dog in the manger	TT: ¡Que me lleven los demonios! [May the demons take me away]
--	--

Taboo (profane) > transfer (maintained)

The adjective *goddamn* preceding the noun *dog* has been reformulated in the TT as *¡Que me lleven los demonios!* [May the demons take me away]. The subtitler may have needed to avoid the religious reference in favour of providing the TT with an idiomatic reformulation. Thus, the transfer can be said to have materialised without a direct reference to God; instead there has been an antagonistic reference to demons.

As shown in all the examples above, no blasphemy cases have been encountered. This information is crucial in order to address the second research question. In the next section, further information is provided in this regard.

5. Results and discussion

The results shown in this section are primarily presented as different case studies. First, information on the quantitative results in an attempt to address the first research question is presented. Second, the cases of profanity vs. blasphemy are further discussed.

5.1. *Reservoir Dogs*

The results which indicate the techniques utilised by the subtitler along with the instances found and analysed are included in Table 10.

Table 10. Results from *Reservoir Dogs*

<i>Reservoir Dogs</i>	Instances	Percentage
Toned up	2	6%
Maintained	5	16%
Toned down	4	13%
Transferred – Total	11	35%
Neutralised	2	6%
Omitted	18	58%
Non-transferred – Total	20	65%
Grand total	31	100%

The data provided above clearly presents that more than half of the cases including religious elements have not been transferred to the TT, and these account for 65%. As only in 35% of the cases the transfer has been possible, in the majority of cases the tendency is not to subtitle religious terms in the Spanish European subtitles of this film.

5.2. *Pulp Fiction*

The data obtained in this case study shows a similar tendency as the previous one, considering that in 73% of the cases the religious elements transfer has not materialised.

Table 11. Results from *Pulp Fiction*

<i>Pulp Fiction</i>	Instances	Percentage
Toned up	0	0%
Maintained	3	10%
Toned down	5	17%
Transferred – Total	8	27%
Neutralised	4	14%
Omitted	17	59%
Non-transferred – Total	21	73%
Grand total	29	100%

As the above table shows, there is consequently a lower percentage of the cases in which some type of transfer was done on the basis of maintained and toned down terms/expressions.

5.3. *Inglourious Basterds*

The quantitative data of this film shows a slight tendency to transfer some more religious referents in opposition to the previous case studies, as shown in Table 12.

Table 12. Results from *Inglourious Basterds*

<i>Inglourious Basterds</i>	Instances	Percentage
Toned up	0	0%
Maintained	1	14%
Toned down	2	29%
Transferred – Total	3	43%
Neutralised	1	14%
Omitted	3	43%
Non-transferred – Total	4	57%
Grand total	7	100%

Although in more than half of the cases (57%), the religious referents have not been transferred to the TT, 43% of the samples have. Although the difference is not considerably significant, the reduced number of cases encountered, only seven, must be highlighted. For this reason, this case study has presented very few examples of religious references in the original dialogue.

5.4. *The Hateful Eight*

The results obtained in this case study are also more or less balanced. In 52% of the cases the transfer has been completed as shown by Table 13.

Table 13. Results from *The Hateful Eight*

<i>The Hateful Eight</i>	Instances	Percentage
Toned up	0	0%
Maintained	14	45%
Toned down	1	3%
Transferred – Total	15	48%
Neutralised	6	19%
Omitted	10	33%
Non-transferred – Total	16	52%
Grand total	31	100%

The information provided in Table 13 presents another case study in which there is a tendency to not fully transfer religious terms. These examples have been mainly treated via neutralisation and omission.

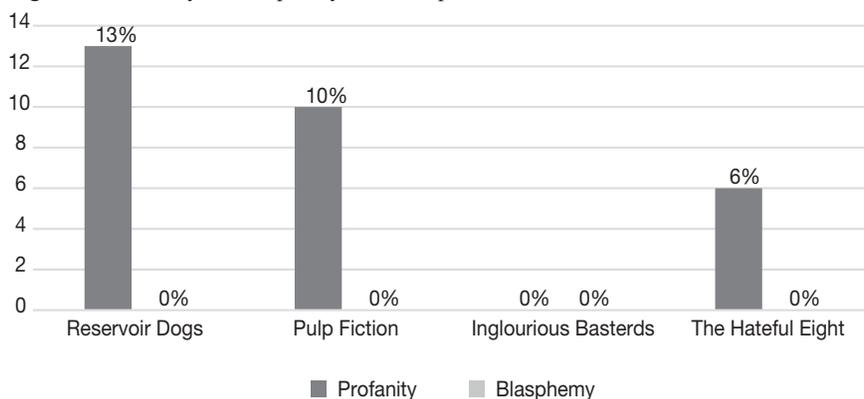
Based on all the quantitative data provided by the previous sections, there is a common tendency to not transfer religious elements in the form of profanity and

blasphemy to the European Spanish subtitles. The first research question is then addressed by highlighting this tendency, which has been a common feature in the analysis of the four case studies. The ensuing section is devoted to further exploration of the treatment of profanity and blasphemy.

5.5. Profanity vs. blasphemy

The second research question is based on evaluating whether any blasphemy were found in the subtitles. In order to address this question, Figure 1 includes the results on the basis of the four cases studies.

Figure 1. Profanity vs. blasphemy in the corpus



Based on the data shown above, there are outstanding results which provide some insight into the study conducted. First, if all the cases of profanity are considered as a whole, it can be argued that there are very few cases present in the TT (29 cases out of the 98 analysed, including both profanity and blasphemy) which were transferred through the use of religious elements. This indicates a tendency which reinforces the results obtained quantitatively, that is, profanity tends not to be transferred in the subtitles in favour of using some other formulas where the use of God, Jesus or Jesus Christ is not the norm or is not expressed as taboo. In addition, the importance of technical constraints must be acknowledged as subtitlers have to condense the ST in order to include the essential elements in the subtitles. In many cases taboo elements, particularly in the form of religious referents, are likely to be omitted.

Second, it is important to note that in none of the case studies analysed, were direct religious figures vilified, that is, no instances of blasphemy were encountered in the European Spanish subtitles. This fact can therefore support the argument that subtitlers tend to self-censor when having to deal with blasphemy in a faithful way. Other techniques, nonetheless, are used to transfer these terms but avoid a direct insult to religious figures, as shown in some of the examples ana-

lysed in this paper. Accordingly, the second research question is answered by the fact that no blasphemy was visible in the subtitles probably with the aim of avoiding negative reactions by viewers.

6. Conclusions

The objective of this paper was to look into the treatment of profanity and blasphemy in four case studies from a selection of Tarantino's films which were subtitled into European Spanish. The main goals were to address two research questions via a quantitative analysis of the samples under study and utilising the DTS approach. Firstly, it cannot be said that profane and blasphemous phrases are fully transferred faithfully in the subtitles given the quantitative results obtained. In *Reservoir Dogs* 65% of the cases were not transferred, in *Pulp Fiction* 73%, while in *Inglourious Basterds* and *The Hateful Eight* the results were more balanced as 57% and 52% of the cases respectively were not transferred. It is in the second question when it can be observed that no cases of blasphemy were encountered in the subtitles. What is more, when analysing the aforementioned quantitative data, it was revealed that the examples involving both profanity and blasphemy were transferred in the form of profanity as follows: in only 13% of the cases in *Reservoir Dogs*, 10% in *Pulp Fiction*, there were no cases in *Inglourious Basterds*, and only in 6% in *The Hateful Eight*.

The analysis conducted in these four case studies reveal that the manner of subtitling the aforementioned films, regardless of the significant span of time, completely avoids the use of direct expressions vilifying religious figures. This can be explained by the need to avoid a negative impact on the viewers of the target culture. Accordingly, it can be inferred from this study that self-censorship or ideological manipulation has an outstanding presence when dealing with terms such as God, Jesus Christ and the like. On the one hand, referring to God in the target culture and language—and in the terms observed in the samples—neutralises its effect as it can be used as a way of asking for divine intervention or help. In addition, the importance of not including blasphemy in the TT supports the idea of avoiding these direct religious offenses. Last but not least, in subtitling, word-for-word translation is not expected and this is the reason why reformulations which differ from the ST often take place. Regarding religious references, it has been proved that the tendency is to make use of idiomatic renderings along with other (non-)offensive phrases or expressions, and to abide by technical constraints in favour of linguistic condensation.

In summary, this study has provided a small glimpse into the manner in which profanity and blasphemy are subtitled into European Spanish. This corpus, while not conclusive, makes a small contribution to the literature of taboo language, specifically in the field of religion and AVT. Further studies on larger corpora would provide researchers with more conclusive results on this less explored field of research.

Bibliographical references

- ALLAN, K.; BURRIDG, K. (2006). *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. New York: Cambridge University Press.
- ÁVILA-CABRERA, J.J. (2015a). "An account of the subtitling of offensive and taboo language in Tarantino's screenplays". *Sendebare*, 26, p. 37-56. <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebare/article/view/2501>>
- (2015b). "Subtitling Tarantino's offensive and taboo dialogue exchanges into European Spanish: the case of Pulp Fiction". *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, 10, p. 1-11. <<http://dx.doi.org/10.4995/rlyla.2015.3419>>
- (2016a). "The subtitling of offensive and taboo language into Spanish of *Inglourious Basterds*: A case study". *Babel*, 62 (2), p. 211-232. <<https://doi.org/10.1075/babel.62.2.03avi>>
- (2016b). "The treatment of offensive and taboo language in the subtitling of *Reservoir Dogs* into Spanish". *TRANS*, 20, p. 25-40. <http://www.trans.uma.es/Trans_20/Trans_20_A2.pdf>
- (2017). "La subtitulación del lenguaje ofensivo y tabú. Estudio descriptivo". In: MARTÍNEZ SIERRA, J.J. (ed.). *Fotografía de la investigación doctoral en traducción audiovisual. Volumen 2*. Madrid: Bohodón Ediciones, p. 13-31.
- Cambridge Dictionary. Online. <<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/profanity>>
- DÍAZ CINTAS, J. (2001). "Sex, (sub)titles and videotapes". In: LORENZO GARCÍA, L.; PEREIRA RODRÍGUEZ, A.M. (eds.). *Traducción subordinada II: el subtitulado (inglés - español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo, p. 47-67.
- (2012). "Clearing the smoke to see the screen: ideological manipulation in audiovisual translation". *Meta*, 57 (2), p. 279-293. <<https://doi.org/10.7202/1013945ar>>
- DÍAZ CINTAS, J.; REMAEL, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome.
- ELSHIEKH, A.A.A. (2016). "Problems in English to Arabic subtitles translation of religious terms—*Bruce Almighty* and *Supernatural* on MBC & Dubai One: A case study". *International Journal of English Linguistics*, 6 (1), p. 38. <<https://doi.org/10.5539/ijel.v6n1p38>>
- HUGHES, G. (2006). *An Encyclopedia of Swearing: The Social History of Oaths, Profanity, Foul language, and Ethnic Slurs in the English-Speaking World*. New York and London: M.E. Sharpe.
- JAY, T.B. (1980). "Sex roles and dirty word usage: a review of the literature and a reply to Haas". *Psychological Bulletin*, 88 (3), p. 614-621. <<https://doi.org/10.1037/0033-2909.88.3.614>>
- KHOSHALIGHEH, M.; Ameri, S.; MEHDIZADKHANI, M. (2017). "A socio-cultural study of taboo rendition in Persian fansubbing: an issue of resistance, language and intercultural communication". *Language and Intercultural Communication*, p. 1-18. <<https://doi.org/10.1080/14708477.2017.1377211>>
- LUNG, R. (1998). "On mis-translating sexually suggestive elements in English-Chinese screen subtitling". *Babel*, 44 (2), p. 97-109. <<https://doi.org/10.1075/babel.44.2.02lun>>
- MARTÍNEZ SIERRA, J.J. (2015). "La traducción de Nigger en *Django Desencadenado*: Un enfoque ideológico". In: CHAUME, F.; RICHART MARSET, M. (eds.). *Traducción, ide-*

ología y poder en la ficción audiovisual. *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 9, p. 81-98.

- MATSSON, J. (2006). "Linguistic variation in subtitling: The subtitling of swearwords and discourse markers on public television, commercial television and DVD". In: CARROLL, M.; GERZYMISCH-ARBOGAST, H.; NAUERT, S. (eds.). *MuTra 2006–Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*. Copenhagen, p. 47-56.
- MCENERY, T. (2006). *Swearing in English. Bad Language, Purity and Power from 1586 to the Present*. London and New York: Routledge.
- New Oxford Dictionary of English (2001). New York: Oxford University Press.
- SOLER PARDO, B. (2015). *On the Translation of Swearing Into Spanish: Quentin Tarantino from Reservoir Dogs to Inglourious Basterds*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- TOURY, G. (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- WAJNRYB, R. (2005). *Expletive Deleted: A Good Look at Bad Language*. New York: Free Press.

Filmography

- Reservoir Dogs* (1992). Quentin Tarantino. Live Entertainment and Dog Eat Dog Productions Inc. USA.
- Pulp Fiction* (1994). Quentin Tarantino. A Band Apart, Jersey Films, and Miramax Films. USA.
- Inglourious Basterds* (2009). Quentin Tarantino. Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, Zehnte Babelsberg, and Visiona Romantica. USA and Germany.
- The Hateful Eight* (2015). Quentin Tarantino. Visiona Romantica, Double Feature Films, and FilmColony. USA.

Appendix

The examples below correspond to the ST of the corpus analysed. The religious terms can be seen in bold type.

<i>Reservoir Dogs</i>	<i>Pulp Fiction</i>	<i>Inglourious Basterds</i>	<i>The Hateful Eight</i>
Jesus Christ, these ladies aren't starving to death	Oh, Jesus fucking Christ	Goddamn Nazi farts, sons of bitches!	I said above your hat, Goddamn it
All you can do is pray for a quick death... Ah, God!	Oh, Jesus Christ!	Goddamn you! Get off!	up to this goddamn mountain
Fuck jail, man!... I swear to fucking God , man.	Oh, God ... Yes, I've fucking looked	I sure as hell didn't come down from the goddamn Smoky Mountains	You are the onehanded her my goddamn letter
Jesus Christ!	He's dead. Oh my God!	that orchard would be a goddamn sniper's delight.	You aren't no goddamn lady

<i>Reservoir Dogs</i>	<i>Pulp Fiction</i>	<i>Inglourious Basterds</i>	<i>The Hateful Eight</i>
Oh God!	Jesus Christ.	I'm gonna ask you one last goddamn time	I'll be a goddamn dog in the manger
I don't wanna know it. Jesus Christ , I ain't gonna tell you mine.	I said goddamn! Goddamn! Goddamn!	You didn't say the goddamn rendezvous was in a fucking basement	Not a goddamn thing to nobody
Jesus Christ! What the fuck is your problem, man?	Goddam!	you'd wear that goddamn uniform for the rest of your pecker-sucking life.	You're going to realize every goddamn thing
Jesus!	Come on. Do it, goddamn it!		Jesus!
I mean, Jesus Christ , how old do you think that black girl was? Twenty?	I don't remember asking you a goddamn thing!		Jesus Christ , that's awful!
I swear to God , I think I'm fucking jinxed.	Say "what" one more goddamn time!		Christ almighty
Jesus Christ , I was worried about mug shot possibilities as it was	Get your asses on in here. Goddamn , nigger?		You're doing stable work in a goddamn blizzard
Jesus Christ .	Not a goddamn thing		Goddamn it!
Jesus Christ , give me a fucking chance to breathe.	Goddamn , that's a pretty fucking good milkshake!		Jesus Christ! That door is a whore
Jesus Christ!	The goddamn phone's ringing!		You lift your ass even one inch off this seat, I'll put a bullet right in your goddamn throat
Jesus Christ , Joe. Fucking forget about it.	It's 1:30 in the goddamn morning		You Goddamn son of a bitch
Jesus! I'm fucking blind.	We'll find out for goddamn sure		Warren, Goddamn it, you leave that old man alone!
Holy shit , Orange is dead.	You're right. You're goddamn right.		Goddamn it!

<i>Reservoir Dogs</i>	<i>Pulp Fiction</i>	<i>Inglourious Basterds</i>	<i>The Hateful Eight</i>
Goddam you, Joe	Now you just wait a goddamn minute, now!		You're a goddamn lie
goddam breakfast	Hold it right there, goddamn it.		down this goddamn throat
just cough in your goddam buck	Did you forget that someone was in there with a goddamn hand cannon?		Oh my God!
Say the goddamn words	Goddamn it.		Goddamn it!
Say the goddamn fucking words	the towel didn't look like no goddamn maxi-pad!		Like me, Goddamn it
We're awful goddamn lucky	Goddamn , Jimmie!		I'm pretty Goddamn sure that chair's going with him
he'll tell you he started the goddamn Chicago Fire!	Goddamn , this morning air is some chilly shit.		and put it in the hands of a Goddamn Mexican
After waiting three goddamn days	This ain't none of your goddamn business!		down the bitches' goddamn throat
This ain't a goddamn fucking city council meeting	Goddamn it, what is it?		the goddamn game
All you guys got the goddamn message?	don't do a goddamn thing		Ah Jesus! Fuck!
It's so goddamn mad hollering at you guys	He ain't gonna do a goddamn , motherfucking thing!		Goddamn right!
			Unless the goddamn ass is nailed to the floor

Recepció i ús de la traducció jurada en l'administració universitària catalana: observacions preliminars

Gemma Andújar Moreno

Maria Dolors Cañada Pujols

Universitat Pompeu Fabra. Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge
08018 Barcelona

gemma.andujar@upf.edu

mariadolores.canada@upf.edu

ORCID: 0000-0003-3966-2717

ORCID: 0000-0002-8204-1679



Resum

La traducció jurada s'ha caracteritzat com una modalitat de traducció condicionada per particularitats formals específiques, amb un major reconeixement social derivat del caràcter oficial de les traduccions i de la condició de fedatari públic de traductor jurat. Malgrat els nombrosos estudis traductològics que existeixen sobre aquesta matèria, hi ha poques dades sobre com es fan servir les traduccions jurades en els contextos administratius en els quals intervenen. Mitjançant tres entrevistes fetes a membres del personal d'administració i serveis de tres universitats públiques catalanes, en aquest treball presentem una observació preliminar de la recepció i l'ús de traduccions jurades de documents acadèmics en processos de matrícula de postgrau. Els resultats revelen un notable desconeixement de la figura del traductor jurat i del marc normatiu que en regula l'activitat professional a Catalunya, així com la situació d'inferioritat del català com a llengua d'arribada en traduccions jurades de documents acadèmics universitaris.

Paraules clau: traducció jurada; recepció; administració universitària catalana; documents acadèmics

Abstract. *Reception and use of sworn translations in the Catalan university administration: preliminary observations*

Sworn translation has been considered a modality of translation conditioned by specific formal particularities, with a greater social recognition derived from the translations' official status. Despite the research that has been done in the frame of Translation Studies, there are few data on how sworn translations are used in the administrative contexts in which they appear. In this paper we present a preliminary observation focused on the reception and use of sworn translations of university transcripts in postgraduate enrolment processes. The research draws on three interviews with members of the administration and services staff of three Catalan public universities. The results show a lack of knowledge about the figure of the sworn translator and the

legal framework that regulates this professional activity in Catalonia, as well as the inferiority situation of Catalan as target language in sworn translations of academic transcripts.

Keywords: sworn translation; reception; Catalan university administration; academic transcripts

Sumari

1. Introducció	5. Anàlisi de les dades
2. La traducció jurada com a camp de recerca per als Estudis de Traducció	6. Discussió
3. La traducció jurada en l'Administració universitària catalana	7. Conclusions
4. Mètode	Referències bibliogràfiques
	Legislació

1. Introducció

La internacionalització de les societats actuals ha convertit la traducció jurada de determinats documents en una exigència per dur a terme activitats en altres països. És freqüent, doncs, que les persones físiques i jurídiques necessitin traduir documents perquè tinguin efectes legals fora del seu territori, com també és habitual que calgui traduir documents estrangers perquè puguin ser vàlids en el nostre país. En aquestes situacions comunicatives intervé la figura del traductor jurat, un professional reconegut per l'Administració que produeix una traducció legalment vàlida en el país de destinació. Malgrat el coneixement actual sobre la traducció jurada (Lobato i Granados 2018; Andújar i Cunillera 2017), hi ha poques dades sobre quina n'és la recepció en els processos administratius en els quals intervé, quines expectatives tenen els usuaris sobre aquests documents i quin ús en fan. En aquest treball ens interessarem per aquestes qüestions centrant-nos en l'àmbit de l'Administració universitària catalana.

2. La traducció jurada com a camp de recerca per als Estudis de Traducció

El volum considerable de producció científica relacionada amb la traducció jurada demostra que és un camp de recerca que no ha deixat d'interessar els investigadors. A Catalunya, la recerca s'ha centrat en descriure el procés que va culminar amb l'establiment d'un marc jurídic que regula l'habilitació en traducció i interpretació jurades d'altres llengües al català, un cop la Generalitat va assumir la competència plena en aquesta matèria l'any 1994 (Salvador 1993, 1996, 2006 i 2007; Xirinachs 1997). En l'àmbit estatal, les modificacions introduïdes amb el temps en la normativa per part del Ministeri d'Afers Exteriors també han estat analitzades per nombrosos autors, que n'han ofert visions gene-

rals dels aspectes legals (Cruces 2011; Galanes 2010; Vigier 2010), així com d'aspectes pràctics relacionats amb l'habilitació i les diferents vies d'accés a la professió (Lobato 2010; Vigier 2008, 2009 i 2011).

La pràctica professional de la traducció jurada s'ha caracteritzat per una manca de sistematització, tant en la metodologia com en les tècniques de traducció que s'hi apliquen. Com a resultat, han proliferat estudis que ofereixen pautes d'actuació per a resoldre problemes concrets en diversos tipus de textos: documents acadèmics nord-americans o britànics (Mayoral 1991; Way 1997 i 2005); documents registrals francòfons (Casas 2000); certificats d'antecedents penals indis (Navarro 2007) o documents registrals francesos i britànics sobre naixements i defuncions (Barceló i Delgado 2014; Mayoral 2012). A més, s'ha intentat establir ponts amb la pràctica professional plantejant propostes de normalització (Duro 2008; Márquez 1997a i 1997b) o tractant de descriure les tècniques traductores que s'apliquen en aquests encàrrecs (Andújar i Cunillera 2017).

Aquest volum de recerca contrasta amb un buit investigador pel que fa a la recepció i ús d'aquests documents, tot i que Mayoral (2003b: 21) ja considerava fa temps que «resulta urgente el estudio de la recepción de la traducción jurada por clientes y destinatarios». Tanmateix, són pocs els treballs que han tractat de respondre a aquesta urgència. El primer, d'Hermelinda González (2007), pretén definir millor la situació de la traducció jurada a Mèxic a partir d'una enquesta a deu jutges sobre traduccions jurades d'actes de naixement. En l'àmbit peninsular, Ingrid Gil (2010) també ha optat per un estudi empíric amb qüestionaris per definir les expectatives de dotze juristes andalusos i la seva satisfacció amb les traduccions jurades que reben. A diferència d'aquests estudis centrats en l'àmbit jurídic, aquest nostre treball s'interessa per l'Administració universitària, on és freqüent que les traduccions jurades de documents acadèmics siguin un requisit per a matricular-se, sobretot, en estudis de postgrau.

3. La traducció jurada en l'Administració universitària catalana

Actualment, gràcies a l'augment de la mobilitat dels estudiants, existeix una considerable demanda de traduccions jurades que són exigides per les universitats com a requisits en determinats processos administratius en els quals intervenen documents estrangers. Examinarem a continuació el marc legal que regula la intervenció dels traductors jurats i presentarem els contextos de l'àmbit universitari català on s'emmarca la gestió de les traduccions jurades objecte d'estudi d'aquest treball.

3.1. *El marc legal*

Tal i com determina l'article 6 del títol preliminar de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya, el català i el castellà són llengües oficials a Catalunya i, per tant, vehicles de comunicació amb les administracions públiques en igualtat de condicions. Això implica que, en les relacions amb aquestes administracions, són vàlides les traduccions jurades de documents estrangers cap a qualsevol de les dues llengües

oficials. L'actuació dels traductors jurats cap al castellà i cap al català és determinada per la normativa estatal i autonòmica sobre aquesta matèria. El document legal que va regular per primera vegada l'habilitació en traducció i interpretació jurades d'altres llengües al català és el Decret 87/1994. En aquest primer text legal, la Generalitat de Catalunya equiparava el català i el castellà pel que fa a drets i deures dels ciutadans i concretava les regulacions dels exàmens d'accés a l'habilitació i de la creació del registre de professionals habilitats. El 30 de març de 2000 la Generalitat va aprovar el Decret 119/2000, que derogava l'anterior i introduïa modificacions en el marc legal. S'hi preveia el reconeixement específic del caràcter oficial de les traduccions i interpretacions jurades; la direccionalitat; l'obligació de certificar-ne la fidelitat i l'exactitud; un increment del nivell acadèmic exigít per a presentar-se a les proves d'habilitació; i, finalment, l'eliminació de la possibilitat d'accedir-hi amb un postgrau en traducció jurídicoadministrativa. L'adaptació del marc legal català a la configuració dels graus universitaris de l'Espai Europeu d'Educació Superior, la simplificació de les proves d'habilitació i l'actualització del registre a la normativa sobre protecció de dades personals ha fet necessària la publicació del Decret 129/2018, que deroga l'anterior després de vint anys de vigència.

El nomenament de traductors jurats en llengua espanyola està regulat per l'Oficina d'Interpretació de Llengües (OIL), del Ministeri d'Afers Exteriors, Unió Europea i Cooperació (MAEUEC). Aquesta oficina és competent per a l'exercici de les funcions atribuïdes al Ministeri en matèria de traducció i interpretació. El text normatiu que configura el marc legal estatal és el Reial Decret 2002/2009, que modifica el Reial Decret 2555/1977. L'Ordre AEC/2125/2014 regula l'estructura de les proves d'habilitació, així com les característiques del segell, la certificació i el carnet acreditatiu. La dispersió normativa i l'adaptació a les directives europees constitueixen les principals raons que van justificar l'actualització del marc legal. El Reial Decret 2002/2009 va oficialitzar un canvi en la denominació d'aquests professionals: el que anteriorment es coneixia com a «intèrpret jurat» passa a ser «traductor-intèrpret jurat» per a recollir més clarament la doble condició que atorga el nomenament.¹ Igualment, s'elimina l'exempció d'examen per als titulats en traducció i interpretació.

3.2. Contextos d'aparició

El nostre treball se centra en el sector públic català, del qual formen part les universitats públiques i les seves entitats institucionals, regides per la Llei orgànica 6/2001 d'universitats i la Llei 1/2003 d'universitats de Catalunya. El sistema català està format per dotze universitats, vuit de les quals són públiques. El principi d'autonomia universitària implica que cada centre pot determinar els criteris d'admissió, el règim de permanència i la verificació de coneixements dels estudiants, per la qual

1. Malgrat les diferents denominacions d'aquests professionals en altres territoris (Mayoral 2003a: 6), en aquest treball emprarem el genèric «traductor jurat» perquè ens centrem en el vessant escrit d'aquesta modalitat de traducció.

cosa els processos administratius d'accés als estudis poden variar d'una universitat a una altra. Per aquest motiu, les informants provenen de diferents universitats públiques, que voluntàriament no precisarem per tal de garantir-ne l'anonimat.

Les primeres observacions del context universitari ens han permès constatar que la recepció de traduccions jurades és més habitual en els estudis de postgrau. Cada universitat gestiona els aspectes administratius de l'accés a aquests estudis i en fa publicitat des dels ens responsables. Atès que molts dels futurs estudiants són a l'estranger quan fan la preinscripció, la informació sobre els requisits i la gestió de la documentació necessària se sol fer en línia, tot i que els documents també s'acaben presentant en paper.

A les webs dels nombrosos màsters que ofereixen les universitats catalanes, s'informa els futurs estudiants de la necessitat de presentar els documents oficials legalitzats i traduïts en els casos que correspongui. La informació, més o menys detallada, se sol fer en diversos idiomes: català, castellà, anglès i, en alguns casos, àrab i xinès. Els candidats fan la preinscripció i lliuren els documents en línia, amb les corresponents legalitzacions i traduccions, si escau, als serveis administratius que s'encarregaran de tramitar-los. Són precisament les persones que fan aquesta gestió les que hem considerat com a informants adients per analitzar el procés de recepció de les traduccions jurades en l'àmbit universitari.

4. Mètode

El treball que presentem se situa en el marc de la recerca qualitativa l'objectiu de la qual no és generalitzar a partir del fenòmens observats, sinó descriure i entendre la realitat que s'estudia. L'instrument de recollida de dades és l'entrevista qualitativa, entesa com una «conversation with a purpose» (Kvale 2006: 483) que permet a l'investigador crear les condicions perquè les dades emergeixin (Woods 1996). Hem optat per entrevistes individuals i semidirigides, un format que permet recollir dades de bona qualitat enfocades a l'objectiu del treball gràcies a l'establiment d'una relació social de col·laboració entre l'investigador i la persona entrevistada (Cabra *et al.* 2000).

Hem entrevistat tres informants: la Roser, l'Helena i la Neus (noms ficticis), personal d'administració i serveis a tres universitats públiques catalanes. La Roser i l'Helena treballen en la gestió acadèmica a dues facultats, mentre que la Neus ho fa a l'Oficina de Postgrau i Doctorat de la seva universitat. Els serveis en els quals treballen estan formats per equips d'entre tres i set administratius o tècnics. Les tasques que realitzen se situen en l'àmbit de la gestió administrativa acadèmica, és a dir, preinscripció, matrícula i, en un cas, tots els tràmits dels estudiants fins a l'obtenció del títol.

Les tres entrevistes van ser enregistrades (un cop signat un consentiment informat) per facilitar-ne l'anàlisi. Les durades van ser de 54 minuts, 33 minuts i 54 minuts; és a dir, 2 hores i 18 minuts. Per citar les paraules de les informants, n'hem fet una transliteració, atès que ens interessa més el que diuen que com ho diuen, i n'hem eliminat les referències a universitats i estudis per preservar-ne l'anonimat.

L'anàlisi s'ha fet amb el programa QDA (Qualitative data Analysis) Atlas-ti, mitjançant la tècnica coneguda com a anàlisi de contingut: «Content analysis is a research technique for making replicable and valid inferences from texts (or other meaningful matter) to the contexts of their use» (Krippendorff 2004: 18). En concret, les preguntes de recerca que aquest treball es proposa respondre són les següents:

- 1) Quins tipus de documents requereixen mediació lingüística en el context?
- 2) Quin és el procés de gestió administrativa de les traduccions jurades?
- 3) Quines creences hi ha al voltant de la figura del traductor jurat en el context administratiu objecte d'estudi?

A l'apartat següent analitzarem les dades recollides segons la metodologia exposada per tal de respondre aquestes preguntes.

5. Anàlisi de les dades

5.1. La traducció jurada en els processos administratius objecte d'estudi

Les universitats catalanes reben cada any més de 26 000 estudiants de fora de l'Estat que es matriculen en estudis oficials; això representa el 10% del total (Gallucci 2017). Pel que fa a l'origen dels futurs estudiants de postgrau, les tres informants coincideixen que venen d'arreu del món i que són més nombrosos cada any. Els estudiants de la resta de l'Estat són minoritaris i els sud-americans, que predominaven fa uns anys, han estat substituïts per estudiants asiàtics i originaris de països emergents com Rússia, Egipte o Turquia. La Roser ha observat una relació entre àmbits de coneixement i nacionalitats; per exemple, els estudis de dret solen rebre molts estudiants d'Amèrica del Sud; els d'estudis migradors, nombrosos turcs i l'àmbit de les llengües sol acollir molts xinesos. La Neus explica, en canvi, que en un dels màsters s'observa la tendència contrària, és a dir, absència d'asiàtics i presència generalitzada d'europaus i americans, la qual cosa es deu als objectius del màster, que exigeixen un bon coneixement de les llengües pròpies i de dues llengües europees. Els estudiants xinesos són mencionats per les tres informants: el nombre n'augmenta cada any i en algun màster en què el xinès és llengua de treball i/o objecte d'estudi, poden arribar al 75% del total.

El procés de traducció jurada i legalització de la documentació és similar en els tres casos, atès que és determinat per les normatives ministerial i universitària. La casuística, però, és heterogènia en les tres universitats i varia segons la procedència del document. En general, hi ha quatre situacions en funció de si el document procedeix de països de la UE o signataris d'un acord bilateral; de països signataris del Conveni de l'Haia (1961); de països que han subscrit el Conveni Andrés Bello (CAB); o d'altres països que no entren en les tres situacions anteriors. L'idioma de redacció del document, que pot coincidir o no amb l'idioma del país de procedència, també n'és un factor determinant.

Segons les dades de la Roser, el volum de traduccions jurades s'ha reduït en el procés d'admissió als màsters de la seva universitat perquè quan els documents

que cal presentar són en castellà, català, anglès o en alguna de les llengües romàniques (excepte el romanès), s'admeten sense traducció, segons un acord del Consell de Govern. A més, hi ha països on els centres ja emeten la documentació directament en anglès. Només es demana traducció jurada, doncs, en la resta de casos.

A la universitat de l'Helena cal legalitzar els documents de fora de la UE i de països europeus no membres de la UE. En el cas de documents de països no signataris del Conveni de l'Haia, la documentació es legalitza en el país d'origen per via diplomàtica. Si el país n'és signatari, el procés és automàtic. En el cas de documents bilingües o trilingües en què un dels idiomes és l'anglès, no cal traducció jurada, segons la normativa universitària; per exemple: un document francès no necessita legalització, però sí traducció jurada si el document no és bilingüe en anglès.

La majoria dels documents que rep la Neus procedeixen de la Xina, un país no signatari del Conveni de l'Haia. Per tal que tinguin validesa, han d'estar protocol·litzats davant un notari xinès, legalitzats posteriorment pel Ministeri d'Afers Exteriors xinès i, finalment, pel consolat o l'ambaixada espanyols en aquell país. Això implica que no se'n fa una traducció jurada, sinó que el notari mateix elabora una acta notarial amb una traducció al castellà. Com a segon cas més freqüent, la Neus destaca els documents estrangers bilingües que ja contenen una versió en anglès. La normativa de la seva universitat també permet acceptar-los sense traducció jurada.

5.2. Documents objecte de traducció jurada i volum de traduccions rebudes

Els documents exigits en la preinscripció i la matrícula estan detallats en les webs dels diferents màsters. L'Helena s'hi refereix com a «documents bàsics»: passaport o DNI, títol de graduat, certificat o expedient acadèmic i, en alguns casos, certificats d'idiomes; són els mateixos documents que indiquen les altres dues informants. Només la Roser esmenta les cartes de motivació i de recomanació que es demanen en alguns màsters de la seva universitat. Excepte aquestes cartes, que solen redactar-se en alguna de les llengües de docència, els altres documents s'han de presentar amb traducció jurada.

El volum de traduccions jurades que reben les informants al llarg del curs és variable, tot i que cap de les tres informants no ens ha pogut facilitar dades numèriques precises. Com hem esmentat, dues de les tres treballen en facultats i una a nivell de tota la universitat. Tanmateix, el tipus d'unitat administrativa no implica tendències similars pel que fa a l'evolució del nombre de traduccions. La Neus ha observat una tendència decreixent, fet que explica per què s'ha reduït el nombre de places d'accés als màsters que rebien la majoria d'estudiants internacionals (xinesos, en el seu cas). Per la seva banda, l'Helena explica que el volum de traduccions ha augmentat des de l'any 2009 perquè han augmentat els estudiants a qui se'ls exigeix presentar traduccions jurades. Totes dues constaten el gran nombre de traduccions provinents de la Xina.

Atès que totes les universitats utilitzen plataformes informàtiques, els documents arriben per via telemàtica. Però, en formalitzar la matrícula, els candidats

admesos han de presentar la documentació en paper: els originals i les traduccions, juntament amb les còpies, que es compulsen *in situ* i s'arxiven a l'expedient de l'estudiant.

5.3. *La figura del traductor jurat*

Una bona part de les traduccions jurades que rep l'Administració universitària no estan fetes per professionals locals, ja que la majoria d'estudiants internacionals, sobretot si inicien la preinscripció al país d'origen, recorren a traductors del seu país. Si ja són a Catalunya, els estudiants poques vegades demanen ajuda a l'Administració per trobar un traductor jurat. L'Helena és l'única que s'hi troba sovint i el que fa és facilitar a l'estudiant la llista del registre del MAEUEC i no el de la Generalitat, l'existència del qual desconeix. Tot i que el català i el castellà són llengües oficials i sense restar vàlides a les traduccions cap al català, l'Helena considera normal que prevalgui el castellà, com justifica a l'exemple següent:

El Ministeri d'Educació és el que marca el sistema de legalització i de traduccions. Per tant, entenc que la Generalitat, en aquest sentit, tampoc no té prou capacitat per..., en aquests moments, exigir un altre tipus de... En principi, quan tu demanes la traducció jurada, podria ser al català o al castellà, perquè ambdues són llengües oficials de la universitat, però en principi la llista de traductors que facilita el Ministeri d'Afers Exteriors, que és per qui fan les oposicions per accedir al cos de traductors jurats oficials, és en castellà.

A més, justifica aquesta exclusivitat dels traductors habilitats pel MAEUEC: els estudiants estrangers acabats d'arribar a Catalunya sovint no en coneixen la situació lingüística, una bona part de la docència dels màsters s'imparteix en castellà i resulta senzill accedir al registre actualitzat del MAEUEC. Quan la Neus rep traduccions no fetes al país d'origen, comprova que el traductor figuri en aquest registre, però tampoc no consulta mai el registre de la Generalitat, encara que sí que en coneix l'existència.

Les tres informants també han revelat que no és freqüent que l'Administració detecti casos de suplantació de funcions; és a dir, traduccions que es presenten com a «oficials» quan no estan fetes per un professional reconegut. Quan hi ha sospites, la consulta del registre és l'única via per garantir que el professional en qüestió està degudament habilitat, però l'Helena diu no tenir eines per confirmar si el número de registre correspon a la persona que certifica la traducció.

5.4. *La gestió de les traduccions jurades per part de l'Administració universitària*

Un cop rebuda la traducció jurada, totes tres informants afirmen que la lectura i la posterior comprovació del contingut amb el document original depèn exclusivament de la competència lingüística de la persona que gestiona la documentació. Això podria explicar que la resposta de l'Administració sigui heterogènia, ja que

oscil·la entre verificar que es tracta del document exigít (Roser i Neus) i una comparació més exhaustiva on, a més del contingut, es contrasten signatures, segells o postil·les:

Contrasto l'original i la traducció, és clar, perquè, si no, per exemple, tu no saps si aquesta signatura està recollida o no; o, per exemple, les postil·les també les han de traduir, perquè, és clar, si a mi em ve una postil·la en xinès o em ve en rus [...], jo he de saber qui ha fet això; necessito saber exactament què està dient. (Helena)

En els casos més problemàtics, l'Helena fa una recerca per establir la «traçabilitat» inversa del document: n'investiga el recorregut dins de la cadena administrativa del país d'arribada fins al país d'origen. Tot i això, les tres informants reconeixen que sempre cal refiar-se de l'actuació dels traductors jurats quan no entenen l'idioma original: «Fem actes de fe: si és un traductor oficial serà una traducció que està ben feta» (Roser). L'aval que suposa l'habilitació del MAEUEC és considerat una garantia de qualitat, perquè qui fa la traducció «és un traductor jurat, no és qualsevol traductor» (Helena). En general, estan satisfetes de la qualitat de les traduccions i les valoren positivament. No és el cas dels documents que aporten molts estudiants xinesos, certificats amb acta notarial; l'Helena considera la seva qualitat «ínfima», per la qual cosa sol·licita després una traducció jurada feta per un traductor local.

5.5. *Característiques textuais i paratextuals de les traduccions jurades*

Els documents acadèmics tenen per objectiu acreditar un acte, un fet o uns efectes i la seva funció pragmàtica és informativa, atès que són expeditos a petició de l'estudiant per a deixar constància d'informacions acadèmiques. Tot i això, també estan revestits de la força il·locutiva que els confereix la institució emissora. Les informants no verifiquen elements textuais que podrien ser determinants per al procés administratiu, com, per exemple, la denominació dels estudis previs o les qualificacions obtingudes, ja que això és competència dels coordinadors dels màsters.

Com ja hem apuntat, la qualitat de les traduccions és valorada positivament, tot i que, en observar-ne la dimensió textual, es troben amb textos que, des del punt de vista macrotextual, presenten una «redacció deficitària» (Roser) o bé errors menors de caràcter microtextual. La Neus, per exemple, indica que s'han trobat traduccions «sui generis», certificades per notari i ambaixada, amb errors de morfologia, però, si l'error no impedeix que la traducció compleixi la seva funció pragmàtica, s'accepta «perquè l'alumne no en té la culpa» (Neus), o bé perquè, «que no estigui redactat com redactaríem d'una manera natural nosaltres, no vol dir que no interpretem el que volen dir» (Roser).

Els aspectes paratextuals més generals de les traduccions jurades estan vinculats a l'encàrrec i són de caràcter metodològic: el suport físic, la certificació, el segell, la data i signatura del traductor jurat, i la fotocòpia de l'original a partir del qual s'ha traduït. Les entrevistes revelen algunes creences interessants sobre

aquest conjunt d'elements. Quant al suport físic, els documents han de portar obligatòriament el segell i la signatura manuscrita del traductor jurat, per la qual cosa sempre es lliuren en paper. Les normatives estatal i autonòmica no es pronuncien sobre l'obligatorietat de fer servir un tipus determinat de paper, de manera que és habitual emprar un foli DIN A4. Tot i això, les informants confirmen que també és freqüent que, quan el castellà és la llengua d'arribada, es faci servir paper timbrat de l'Estat: «Si són traduccions oficials, tenen paper oficial. El traductor o la traductora ha de tenir paper..., fins i tot a vegades va numerat. No és un full qualsevol, és un paper oficial» (Helena). La Roser afirma que no és necessari un paper determinat i no creu que el paper timbrat sigui l'opció majoritària. No fer-lo servir sí que constitueix un motiu per rebutjar la traducció jurada en el cas de la Neus: «El paper timbrat de l'Estat és el que utilitzen els traductors jurats. [...] És obligatori. Si no utilitzen aquest paper, no val la traducció».

La normativa estatal (Ordre AEC/2125/2014, de 6 de novembre) obliga a incloure a les traduccions jurades la certificació literal, la signatura del traductor jurat a la darrera pàgina i el lloc i la data de realització de la traducció. Igualment, per comprovar l'original a partir del qual s'ha traduït, és obligatori acompanyar la traducció jurada amb una fotocòpia d'aquest original, amb segell i data a totes les pàgines. Pel que fa al segell, a més de les dades personals del traductor i les combinatòries lingüístiques de treball, s'hi ha d'incloure el número de registre. En general, les traduccions jurades que reben les informants acostumen a respectar aquests requisits, tot i que poden faltar-hi elements, com ara el número de registre o la certificació. Per exemple, sobre aquest últim element, l'Helena considera que «si és un bon traductor jurat, si és formal, ho posa, però no tots els traductors jurats ho fan». En cas d'alguna omisió, es comprova que el traductor figuri al registre i, si és el cas, s'accepta la traducció, actuant en benefici de l'estudiant. En canvi, si no hi consta, la traducció és rebutjada.

Atès que les informants, tret de l'Helena, no confronten els originals i les traduccions, no s'han recollit dades significatives sobre si es tradueixen i com a elements paratextuals propis dels gèneres acadèmics (segells, escuts, logotips o emblemes). Tot i això, les informants sí que destaquen altres aspectes paratextuals, com la reproducció en la traducció del format i la disposició dels elements originals. La legislació no explicita cap criteri sobre aquesta qüestió, tot i que sol ser una pràctica generalitzada fer-ho, especialment en llengües de partida com el xinès o l'àrab, tal i com corroboren les tres informants. L'objectiu és que el destinatari pugui identificar amb garanties amb quina part de l'original es correspon cadascun dels elements de la traducció. L'Helena subratlla la utilitat d'aquesta pràctica com a guia de lectura:

Si aquí en el document original, en aquesta línia, diu no sé què i aquí em diu no sé què més, doncs vull entendre que això realment es correspon. És clar, he de confiar en el traductor jurat que està avalat pel Ministeri. [...] Ha de tenir el mateix format. Fins i tot en els certificats acadèmics, han de tenir les caselles perquè tu et situïs.

La Roser també destaca la informació entre parèntesis que aporta el traductor jurat per descriure elements gràfics o icònics com una altra guia de lectura. Així, en el cas de no comprendre la llengua de partida, la Roser afirma:

Sí que em fixo, per exemple, en coses que no són traduïbles, allò que posen [els traductors jurats] entre parèntesis; per exemple, «firma il·legible del no sé què». Això sí que ho acostumo a mirar, perquè em crida l'atenció. O «sello» o «foto del estudiant», «timbre de tal». [...] Tots aquests elements gràfics que descriuen els traductors.

En canvi, cap de les tres no esmenta elements ortotipogràfics com negretes o cursives, que també poden guiar la lectura per la seva funció de destacar informació textual i paratextual.

Les dades obtingudes confirmen també que les tres informants esperen que les traduccions jurades recullin tot el contingut de l'original, independentment de la seva pertinença per al procés administratiu: «La traducció ha de traduir absolutament tot el que diu l'original. No es pot deixar res, res» (Helena).

6. Discussió

La diversa procedència dels futurs estudiants de postgrau a les universitats catalanes implica processos administratius diferents que poden exigir o no la presentació de traduccions jurades. La llengua en què s'han expedit els documents també n'és un factor determinant: hem constatat que els processos d'internacionalització i la presència creixent de l'anglès al món han provocat que es redueixi el volum de traduccions jurades que arriben als serveis administratius universitaris. Paral·lelament, la presència creixent d'estudiants xinesos fa que hagin disminuït considerablement les traduccions jurades fetes per traductors locals a favor de traduccions amb acta notarial. Es tracta d'una realitat el pes de la qual va en augment i que valdrà la pena explorar en recerques futures.

Les dades obtingudes han fet palès un notable desconeixement de la figura del traductor jurat i del marc normatiu que en regula l'activitat professional. En primer lloc, les informants confonen traductor jurat i traductor de l'Estat: mentre que el primer és un professional independent habilitat per a fer traduccions de caràcter oficial, el segon és un funcionari que ha hagut d'aprovar unes oposicions per ingressar al Cos de Traductors i Intèrprets de l'Estat, cos depenent de l'OIL, que s'encarrega de respondre a les necessitats de traducció i interpretació dels òrgans superiors de l'Administració estatal.

En segon lloc, les dades també mostren una certa confusió entre els elements de les traduccions jurades que són obligatoris per normativa estatal i els que queden a criteri del traductor jurat. Per exemple, fer constar a la traducció jurada la certificació, el segell i la data no depèn de la professionalitat del traductor jurat, com defensen les informants, sinó que són elements imprescindibles perquè la traducció tingui validesa. Especialment greu resulta l'omissió de la certificació o del segell, ja que permeten al traductor jurat complir la funció principal que li

atribueix la legislació: «donar fe» que traducció i original es corresponen en continguts. En canvi, en ser facultatiu l'ús de paper timbrat, no hauria de ser motiu de rebutjament.

De les dades també es desprèn la importància que s'atorga al registre del MAEUEC com a filtre per acceptar o rebutjar traduccions jurades. El fet que el traductor jurat figuri al registre fa que s'acceptin traduccions encara que no respectin la normativa. El raonament que hi ha darrere d'aquest fet és actuar en benefici de l'estudiant per evitar-li les molèsties que implica haver de repetir traduccions jurades. Pel que fa al registre, la informació en línia que publiquen dues de les tres universitats sobre els requisits de la matrícula de màster permet explicar la preeminència de la normativa estatal respecte de l'autonòmica. Per exemple, en una de les webs s'indica que s'accepten traduccions jurades tant cap al castellà com cap al català, però també s'hi precisa que el traductor jurat ha de formar part de la llista del MAEUEC, sense esmentar el registre de la Generalitat. D'altra banda, s'hi fa constar també que el contingut de la traducció oficial ha de coincidir amb la totalitat de l'original. Això justifica que les informants esperin traduccions completes, tot i que, com afirma Mayoral (1998: 4), per guanyar eficàcia comunicativa i abaratir-ne els costos, la traducció jurada es podria limitar al contingut exigent per la naturalesa del tràmit administratiu.

7. Conclusions

Les dades recollides mitjançant entrevistes en profunditat fetes a tres membres del personal d'administració i serveis de tres universitats públiques catalanes responsables de gestionar la matrícula de màsters han permès una primera aproximació al procés de recepció de traduccions jurades en l'Administració universitària. Tot i que la documentació que s'ha de traduir és similar en tots tres casos, el nombre de traduccions rebudes és variable en cada màster.

Les dades obtingudes posen de manifest un cert desconeixement de les informants sobre el caràcter oficial de les traduccions jurades, la qual cosa fa que no es consignin elements imprescindibles de l'encàrrec de traducció jurada establerts en la normativa estatal, o a sobrevalorar-ne d'altres. Caldria plantejar-se la necessitat d'una informació precisa d'allò que és indispensable perquè les traduccions jurades tinguin validesa legal, especialment la certificació o el segell del traductor jurat.

Pel que fa a les creences al voltant de la figura del traductor jurat, hem constatat una certa «divinització» d'aquests professionals, com si l'habilitació del MAEUEC impliqués sempre una garantia de qualitat. El major reconeixement social que sol atorgar-se a aquesta disciplina per la condició de fedatari públic del traductor jurat fa que les traduccions que fan aquests professionals es considerin sempre vàlides, sense entrar a jutjar-ne ni el contingut ni la forma. És obvi que les persones que fan d'intermediàries entre els futurs estudiants i els responsables acadèmics no poden conèixer totes les llengües d'origen i, per tant, avaluar-ne el contingut. Tanmateix, hi ha d'altres aspectes formals necessaris per a la validesa de les traduccions que són fàcilment detectables i que caldria controlar. En aquest

sentit, fóra bo que els docents universitaris d'aquesta disciplina fessin èmfasi en la importància dels aspectes que més faciliten la lectura de les traduccions jurades als destinataris, com la disposició dels elements textuais o la descripció dels elements paratextuals propis dels gèneres acadèmics.

Finalment, resulta sorprenent constatar la diferència de tractament que reben les dues llengües oficials a Catalunya a l'Administració universitària catalana. Tot i que fa vint-i-cinc anys que la Generalitat va assumir la competència d'habilitar traductors jurats d'altres llengües al català, no s'informa mai de la possibilitat de fer traduir els documents cap al català, ni de l'existència d'un registre públic de la Generalitat on consten els traductors habilitats. S'haurien d'engegar les accions informatives necessàries per recordar que totes dues llengües han d'estar, com a mínim, en igualtat de condicions en les relacions entre el ciutadà i l'Administració universitària.

Referències bibliogràfiques

- ANDÚJAR, Gemma; CUNILLERA, Montserrat (2017). *Traducció jurídica i jurada francès-català: teoria i pràctica*. Vic: Eumo Editorial.
- BARCELÓ, Tanagua; DELGADO, Iván (2014). «Certificados de nacimiento francófonos. Aspectos de su superestructura y traducción al español». *Sendeban. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, 25, p. 39-58.
- CAMBRA, Margarida; CIVERA, Isabel; PALOU, Juli; BALLESTEROS, Cristina; RIERA, Montserrat (2000). «Creencias y saberes de los profesores en torno a la enseñanza de la lengua oral». *Cultura y Educación*, 17-18, p. 25-40.
- CASAS, Francisco J. (2000). «Las dificultades de la traducción jurada al español de documentos registrales procedentes de países francófonos». A: *Legal Translation: history, theory/ies and practice*. International colloquium, 17-19 February 2000 [en línia]. <<http://www.tradulex.com/Actes2000/casas.pdf>> [consulta: 05.10.2015].
- CRUCES, Susana (2011). «Interpretación jurada en España. Cambios recientes y perspectivas futuras en Europa». *Ibero-Americana Pragensia*, 27, p. 199-208.
- DURO, Manuel (2008). «La traducción jurada: propuesta de normalización estilística aplicada a inglés-español/español-inglés y francés-español/español-francés». A: ORTEGA, Emilio (coord.). *La traducción e interpretación jurídicas en la UE. Retos para la Europa de los ciudadanos*. Granada: Comares, p. 675-708.
- GALANES, Iolanda (2010). «La acreditación de traductores y/o intérpretes jurados en España: novedades, contrastes e incoherencias». *Sendeban*, 21, p. 251-270.
- GALLUCCI, Carlo Maria (2017). «La internacionalització universitària». *El Periódico de Catalunya*, <<https://www.elperiodico.cat/ca/opinio/20170419/la-internacionalitzacio-universitaria-5982051>> [consulta: 19.04.2018].
- GIL, Ingrid (2010). «Aplicación didáctica de un estudio piloto: la recepción de traducciones juradas por parte de juristas». *Puentes*, 9, p. 37-48.
- GONZÁLEZ, Hemelinda (2007). «Por una mejor definición de la traducción jurídica en México: encuesta a jueces». *Puentes*, 7, p. 31-40.
- KRIPPENDORFF, Klaus (2004). *Content Analysis. An Introduction to Its Methodology*. Newbury Park: Sage.
- KVALE, Steinar (2006). «Dominance Through Interviews and Dialogues». *Qualitative Inquiry*, 12 (3), p. 480-500.

- LOBATO, Julia (2010). «Réalité professionnelle de la traduction assermentée en Espagne». *Traduire*, 223, p. 49-65.
- LOBATO, Julia; GRANADOS, Adrián (2018): «Repertorio bibliográfico sobre traducción jurada: aspectos metodológicos». *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 35, p. 1-27.
- MÁRQUEZ, Luis (1997a). «Orientaciones metodológicas para la realización de traducciones juradas». A: SAN GINÉS, Pedro; ORTEGA, Emilio (ed.). *Introducción a la traducción jurídica y jurada francés-español*. Granada: Comares, p. 95-101.
- (1997b). «Orientaciones metodológicas para la certificación y legalización de traducciones juradas». A: SAN GINÉS, Pedro; ORTEGA, Emilio (ed.). *Introducción a la traducción jurídica y jurada francés-español*. Granada: Comares, p. 117-124.
- MAYORAL, Roberto (1991). «La traducción jurada de documentos académicos norteamericanos». *Sendebarr*, 2, p. 45-58.
- (1998). «Formas alternativas de traducir para el traductor jurado» [en línea]. <http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Formas_Alternativas.pdf> [consulta: 27.3.2019].
- (2000). «(Official) Sworn Translation and Its Function». *Babel*, 46 (4), p. 300-331.
- (2003a). *Translating Official Documents*. Manchester: St. Jerome.
- (2003b). «Visión crítica de la investigación en traducción jurada» [en línea]. <https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Critica_Investigacion_Juridica.pdf> [consulta: 29.01.2019]
- (2012). «Guía para la traducción jurada de documentos de registro civil (nacimiento y defunción) del inglés al español». *Panace@*, 13 (36), p. 212-228.
- NAVARRO, Minerva (2007). «La traducción jurada de certificados de antecedentes penales de India». *Puentes*, 7, p. 41-54.
- SALVADOR, Sever (1993). «L'establiment dels certificats de traducció i interpretació jurades d'altres llengües al català: un projecte en execució». *Revista de Llengua i Dret*, 20, p. 117-131.
- (1996). «El certificat de traducció i interpretació jurades i el registre de traductors i intèrprets jurats: de projecte a realitat». *Llengua i ús. Revista tècnica de política lingüística*, 5, p. 51-54.
- (2006). «Les proves d'habilitació per a la traducció i la interpretació jurades». A: MONZÓ, Esther (ed.). *Les plomes de la justícia. La traducció al català dels textos jurídics*. Barcelona: Pòrtic, p. 65-87.
- (2007). «L'habilitació professional de la traducció i interpretació jurades en llengua catalana». *Papers Lextra*, 3, p. 25-30.
- VIGIER, Francisco (2008). «¿Qué formación en traducción jurídica reciben los intérpretes jurados en la universidad?». *Redit: Revista electrónica de didáctica de la traducción y la interpretación*, 2 [en línea]. <http://www.redit.uma.es/Archiv/antiores/redit2_2009.pdf> [consulta: 23.01.2017].
- (2009). «La profesión de Intérprete Jurado en la actualidad y el acceso mediante acreditación académica: estudio de la formación específica impartida en los centros universitarios españoles». *Interlingüística*, 18, p. 1134-1143.
- (2010). «La nueva normativa de la profesión de traductor-intérprete jurado: ¿un paso adelante o un paso atrás». *La Linterna del Traductor*, 4 [en línea] <<http://www.lalinternadeltraductor.org/n4/traductor-interprete-jurado.html>> [consulta: 23.01.2017].
- (2011). «La realidad profesional de los licenciados como traductores-intérpretes jurados de inglés». *Sendebarr*, 22, p. 309-327.

- WAY, Catherine (1997). «The Translation of Spanish Academic Transcripts: Implications for Recognition». A: SIMMS, Carl (ed.). *Translating Sensitive Texts. Linguistic Aspects*. Amsterdam: Rodopi, p. 177-185.
- (2005). «La traducción como acción social. El caso de los documentos académicos (español-inglés)». Tesis doctoral: Universitat de Granada.
- WOODS, Peter (1996). *Researching the Art of Teaching: Ethnography for Educational Use*. Londres: Routledge.
- XIRINACHS, Marta (1997). «La habilitación profesional de traductores e intérpretes jurados en Cataluña». *Senez*, 19 [en línia]. <<https://eizie.eus/es/publicaciones/senez/19970101/xirinachs2>> [consulta: 27.03.2019].

Legislació

CATALUNYA. Decret 129/2018, de 26 de juny, de la traducció i la interpretació jurades (DOGC, núm. 7652, 28.6.2018).

CATALUNYA. Decret 119/2000, de 20 de març, de traducció i interpretació jurades (DOGC, núm. 3110, 30.3.2000).

CATALUNYA. Decret 87/1994, de 19 de abril, de traducció i interpretació jurada d'altres llengües al català (DOGC, núm. 1892, 04.05.1994).

CATALUNYA. Llei 1/2003, de 19 de febrer, d'universitats de Catalunya. (DOGC núm. 3826, 20.02.2003).

CATALUNYA. Llei orgànica 6/2006, de 19 de juliol, de reforma de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya (DOGC, núm. 4680, 20.07.2006).

ESPANYA. Ley orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades (BOE, núm. 307, 24.12.2001).

ESPANYA. Orden AEC/2125/2014, de 6 de noviembre, por la que se dictan normas sobre los exámenes para la obtención del título de Traductor-Intérprete Jurado (BOE, núm. 277, 15.11.2014).

ESPANYA. Real Decreto 2555/1977, de 27 de agosto, por el que se aprueba el Reglamento de la Oficina de Interpretación de Lenguas del Ministerio de Asuntos Exteriores (BOE, núm. 241, 8.10.1977).

ESPANYA. Real Decreto 2002/2009, de 23 de diciembre, por el que se modifica el Reglamento de la Oficina de Interpretación de Lenguas del Ministerio de Asuntos Exteriores, aprobado por el Real Decreto 2555/1977, de 27 de agosto (BOE, núm. 309, 24.12.2009).

EXPERIÈNCIES

Traduir ciència

Joandomènec Ros

Catedràtic emèrit d'Ecologia
Universitat de Barcelona. Facultat de Biologia
08028 Barcelona
jros@ub.edu

President de l'Institut d'Estudis Catalans
Institut d'Estudis Catalans
08001 Barcelona
jros@iec.cat



Resum

Traduir textos científics, siguin manuals universitaris, llibres o articles de divulgació científica o assaigs, obliga a una literalitat que quan es tracta de traduir ficció (i en especial poesia) no cal que sigui respectada. La fidelitat al text original, tal com el concebé l'autor, sempre necessària, és absoluta quan allò que es transmet és ciència. Tanmateix, en alguna ocasió aquesta fidelitat pot ser mal interpretada pel lector. Es presenten alguns casos, en especial un en el qual l'autor fou acusat de censurar el text original.

Paraules clau: traduir ciència; divulgació científica; modificació dels originals; censura; opinió dels lectors; Stephen J. Gould; Yuval N. Harari; Edward O. Wilson

Abstract. *Translating science*

Translating scientific texts, whether they are university textbooks, books or papers popularizing science or scientific essays, requires a literal meaning that when it comes to translating fiction (and especially poetry) it does not have to be respected. Fidelity to the original text, exactly as the author devised it, always necessary, is absolute when conveying science. However, sometimes the reader can misinterpret this fidelity. Some cases are presented, especially one in which the author was accused of censoring the original text.

Keywords: translating science; popularizing science; modifying originals; censorship; readers input; Stephen J. Gould; Yuval N. Harari; Edward O. Wilson

Sumari

Trair a qui es tradueix	Les raons de la «traïció»
Traducció i censura	Referències bibliogràfiques

Un traductor diplomat, que diu que si tingués un cèntim per cada cop que ha obert un diccionari seria més ric que el rei del petroli, el rei del safrà, el rei de la seda i el virrei Amat.

Un traductor compulsivament infidel, a qui es perdonen les seves infidelitats escandaloses a causa d'una suposada influència que vindria de molt amunt...

(ALBERT JANÉ, *Calidoscopi informal*, p. 35 i 37)

Des de fa molts anys (gairebé cinc dècades) he fet de torsimany de diferents autors, sobretot de científics que escriuen manuals universitaris, que divulguen la ciència que conreen o que escriuen assaig sobre ciència, cultura o societat, però també de periodistes especialitzats en divulgació científica. La llengua de partida ha estat sobretot l'anglès (però també el francès, l'italià i el castellà) i la d'arribada majoritàriament el castellà, i en menor mesura el català (coses del mercat!). El resultat: gairebé dos centenars de llibres i tres-cents articles d'autors diversos, recercadors, universitaris i divulgadors que feien i fan quelcom més que escriure per les revistes especialitzades dels seus camps científics respectius o per als estudiants universitaris: ho fan per al gran públic, convençuts que cal que coneixin les beceroles de la ciència. És una convicció que comparteixo. Es tracta sobretot de biòlegs (genetistes, zoolòlegs, antropolòlegs, ecolòlegs, naturalistes en definitiva), però també metges, físics, geòlegs, astrònoms i historiadors.

Molts d'aquests autors van molt més enllà de la divulgació o la docència: aboquen en els seus llibres assaigs sobre ciència, i ho fan no només a partir dels seus coneixements sectorials concrets, sinó pujant gairebé en tots els àmbits de les ciències, les humanitats i la cultura. Alguns han obtingut els premis més valorats dels seus àmbits, inclosos els Nobel; tots escriuen molt bé (han guanyat també premis a l'excel·lència literària, com el Pulitzer, l'Aventis, el Lewis Thomas o el Michael Faraday), i eren o són personalitats respectades en els seus cercles acadèmics; els seus llibres són èxits de vendes a tot el món. He gaudit traduint-los, pel que explicaven i per com ho feien, però també molts m'han fet patir, precisament pel seu domini de la llengua i de la cultura universal.

Entre aquests autors n'hi ha de clàssics, com Charles Darwin, Rachel Carson i G. Evelyn Hutchinson, i de contemporanis, com Hugh Aldersey-Williams, Walter Alvarez, Francisco J. Ayala, Michael Brooks, Antonio R. Damasio, Richard Dawkins, Christian de Duve, Freeman Dyson, Clive Finlayson, Richard Fortey, Adam Frank, Yuval N. Harari, Richard C. Lewontin, Ramon Margalef, J. Maynard Smith, Howard T. Odum, John Postgate, Martin Rees, James D. Watson, David Wootton. I, sobretot, Stephen J. Gould i Edward O. Wilson. Precisament, s'ha dit de mi que soc el «traductor oficial» de Stephen J. Gould (deu llibres traduïts, i uns altres tants de revisats o compilats), però es podria dir el mateix d'Edward O. Wilson (set llibres), Charles Darwin, Antonio R. Damasio, Michael Brooks i Yuval N. Harari (tres de cadascu), etc. (Ros 2003, 2006, 2016, en premsa).

Trair a qui es tradueix

Són nombrosos els exemples de tot tipus que avalen la dita segons la qual *Traduttore, traditore*: el traductor traeix l'autor original i li fa dir coses que realment no digué (o no escrigué). Això pot deure's a alguna de les raons següents: *i*) per tal de cercar una millor adequació a l'entorn social i cultural del lector; *ii*) per conservar la rima (en el cas de la poesia); *iii*) per modificar conscientment (i, per tant, estrafar o censurar) el text original: alguns traductors se senten sovint autors complementaris dels autors reals que tradueixen, i s'hi creuen autoritzats. Sense descartar, és clar: *iv*) les limitacions pròpies del traductor en la llengua de partida o en la d'arribada: d'on no n'hi ha, no en pot rajar, diu el refrany.

No he traduït mai poesia, de manera que no he tingut ocasió d'extrafer obra poètica original (opció *ii*). Pel que fa a l'opció *iv*, algun cop he rebut, directament o a través de l'editorial corresponent, missatges de lectors a qui no ha agradat la meva traducció, en general o per algun aspecte concret. Solen ser observacions adients, de les que n'he tret ensenyaments útils (més que de les persones que m'han elogiat aquesta o aquella traducció... que també n'hi ha, entre ells els mateixos autors!). Aquests lectors disconformes es queixen sovint d'algun fals amic que inadvertidament s'ha introduït en el text, o de construccions lèxiques que revelen que la meua llengua materna és la catalana. Com que jo mateix no m'he estat de criticar, públicament, traduccions equivocades (Ros 1999), accepto els meus errors, quan hi són.

I, també sovint, hi ha lectors que es queixen sense motius, per exemple perquè el traductor (i l'editorial) han fet cas de les darreres modificacions ortogràfiques de la Real Academia Española o de l'Institut d'Estudis Catalans, tant pel que fa als accents que es perden com per la transliteració d'alguns termes forans. O bé perquè els coneixements del lector són limitats: recordo un cas concret en què qui es queixava ho feia, entre altres coses, perquè, a parer seu, el cognom del filòsof Baruch Spinoza (Damasio 2005) havia de ser Espinosa (!). Un altre lector es queixava perquè jo havia traduït massa literalment unes frases de l'autor (Wilson 2018), i no s'entien: calia que jo hagués estat més «creatiu» (*ergo*, que strafés l'original) en benefici dels lectors. Les frases concretes eren aquestes (les acompanyo de la meua versió, que l'editorial va respectar, i d'altres opcions possibles):

Original: *And as the moon rose higher the inessential house began to melt away until gradually...*

La meua traducció: Y mientras la luna se elevaba cada vez más, la casa innecesaria empezó a difuminarse hasta que gradualmente...

Dels diccionaris: *inessential*: superflua, innecesaria

Original: *In yet another medium, photography, Rachel Sussman's collection The Oldest Things in the World presents candidate trees and other plants thousands of years in age.*

La meva traducció: Todavía en otro medio, la fotografía, la colección *The Oldest Things in the World*, de Rachel Sussman, presenta árboles y otras plantas candidatas de miles de años de edad.

Dels diccionaris: *candidate*: candidato, postulante, aspirante

Original: *Some of the best signatures within the creative arts do not just surprise the aesthetic sense, they astonish it.*

La meva traducció: Algunas de las mejores rúbricas en el seno de las artes creativas no solo sorprenden el sentido estético, lo asombran.

Amb alguns dels autors que he traduït —pocs— hi he mantingut contactes, epistolars o directes quan hem coincidit personalment, per aclarir algun dubte dels seus llibres o articles; altres autors, o els editors, han demanat expressament que un manual universitari o una guia de camp s'adaptessin a la realitat espanyola, mediterrània o europea, segons els casos, la qual cosa vol dir que, a més de traductor, he fet d'adaptador o de coautor (per exemple, Campbell 1977; Cognetti *et al.* 2001; Primack i Ros 2002).

De vegades són els mateixos autors de les obres originals els qui suggereixen als traductors, de manera genèrica, les adaptacions que poden fer (la qual cosa correspon al primer dels casos citats més amunt: *i*). Això és el que sol fer Yuval Noah Harari, en cadascun dels tres llibres d'aquest autor israelià que he traduït a l'espanyol: *Sapiens. De animales a dioses* (Harari 2014a), *Homo Deus* (2016) i *21 lecciones para el siglo XXI* (2018). Per exemple, en una «Nota per als traductors» d'aquest últim llibre, Harari suggereix:

Si vostès troben [en els originals de l'autor] alguns exemples amb els quals el públic local podria estar poc familiaritzat, sentin-se lliures de suggerir en el seu lloc algun exemple local similar, però, si us plau, acordin aquest canvi amb mi.

No obstant això, mai he fet cas de tals suggeriments, ni d'Harari ni dels altres autors que he traduït (excepte els casos concrets, suggerits pels autors o els editors, esmentats més amunt), ni m'he pres tals llibertats pel meu compte. Traduir ciència (encara que sigui per divulgar-la, és a dir, escrita en un llenguatge no tan envitricollat com els textos tècnics de les ciències, especialment de les dites «dures») obliga a ser molt respectuós amb l'original, molt més que quan es tradueix ficció i, no diguem, poesia. En qualsevol cas, sempre queda el recurs d'afegir una nota del traductor explicativa, encara que sense abusar d'aquesta possibilitat per no entorpir-ne la lectura.

Traducció i censura

Però anem a l'opció *iii* que jo distingia més amunt: la modificació a consciència d'un text per raons espúries. Vet aquí que en un article de Manuel Peña Díaz, «Traducción y censura» (2018), els exemples històrics que aquest autor propor-

ciona de la censura en diferents traduccions literàries culminen amb una referència gens agradosa a una de les meves traduccions d'Harari, en concret de *Sapiens*. El Sr. Peña es fa ressò d'un article previ (Anònim, 2018) que jo no vaig conèixer fins que vaig llegir el del Sr. Peña. Segons aquest darrer, he exercit una suposada «censura» en haver substituït presumptament les ciutats angleses d'Oxford i Cambridge per Madrid i Barcelona en un context de cultures contraposades. Tant el Sr. Peña com l'anònim autor de *Dolça Catalunya* s'equivoquen de mig a mig.

El fragment de l'original anglès que jo vaig traduir, a partir del pdf que l'editorial israeliana va facilitar a l'editorial espanyola (Harari, 2012), diu textualment:

For example, there's every reason to believe that a forager band that lived 30,000 years ago on the spot where Madrid now stands would have spoken a different language from one living where Barcelona is now situated. One band might have been belligerent and the other peaceful. Perhaps the Castilian band was communal while the Catalan one was based on nuclear families. The ancient Castilians might have spent long hours carving wooden statues of their guardian spirits, whereas their Catalan contemporaries may have worshiped through dance. The former perhaps believed in reincarnation, while the latter thought this was nonsense. In one society, same-sex sexual relationships might have been accepted, while in the other they were taboo. (Harari 2012: 57)

La meva versió fou aquesta:

Por ejemplo, existen razones para creer que una banda de cazadores-recolectores que viviera hace 30.000 años en el lugar en el que ahora se encuentra Madrid habría hablado un lenguaje diferente de una cuadrilla que viviera donde ahora está situada Barcelona. Una banda pudo haber sido belicosa y la otra pacífica. Quizá la banda castellana era comunal, mientras que la catalana se basaba en familias nucleares. Los antiguos castellanos pudieron haber pasado muchas horas esculpiendo estatuas de madera de sus espíritus guardianes, mientras que sus contemporáneos catalanes quizá adoraran mediante la danza. Quizá los primeros creyeran en la reencarnación, mientras que los otros creyeran que esto eran tonterías. En una sociedad, podrían haberse aceptado las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo, mientras que en la otra podrían haber sido tabú. (Harari 2014a: 60-61)

En aquest i en altres passatges de les obres d'Harari és palès l'ampli coneixement d'aquest autor d'èxit, no solament de la història universal, sinó de molts aspectes culturals, socials, etc., de països diversos, com Espanya, la qual cosa fa tan interessants les seves anàlisis del passat i del present i les seves perspectives del futur (i explica les nombroses edicions dels seus llibres). El text anterior és, ho diu l'autor, un exemple que vol explicar l'aïllament cultural en les comunitats humanes del passat, i va triar aquestes dues ciutats com podia haver triat Milà i Roma, París i Lió, Bagdad i Damasc o, efectivament, Oxford i Cambridge. Però va triar Madrid i Barcelona, i així ho vaig deixar en la meva traducció.

Però anem al penjament que el Sr. Peña i l'anònim autor previ em dediquen injustament.

Suposo que en l'edició anglesa del Regne Unit (Harari 2014b) l'adaptador (o editor, ja que no traductor: l'original era en llengua anglesa) va canviar les ciutats originals de Madrid i Barcelona d'Harari per Oxford i Cambridge (p. 45; de fet, s'hi esmenta «la Universitat d'Oxford» i «la ciutat de Cambridge»), perquè potser va pensar que «el públic local podria estar poc familiaritzat» (tal com deia Harari en la seva «Nota per als traductors») amb les dues ciutats espanyoles i amb la seva pugna cultural (com la que existeix des d'antic entre les dues ciutats universitàries angleses).

Alguna cosa semblant va fer el traductor de la versió catalana (Harari 2014c: 74) en substituir Madrid per Lleida, tot deixant la Barcelona de l'original, amb la qual cosa feia més local (i menys sagnant) la comparació original. He comentat irònicament aquest últim cas en la meva presentació de dos volums sobre la identitat catalana coordinats per Flocel Sabaté (2015a, b).

És lamentable, d'altra banda, que, consultada per l'autor anònim de *Dolça Catalunya* l'editorial responsable de les publicacions d'Harari en espanyol sobre aquesta suposada tergiversació del text original, la resposta d'aquesta (que es va fer sense consultar-me) donava per descomptat que, efectivament, jo havia alterat la traducció: «...l'autor va demanar que s'adaptessin els exemples en les traduccions...», «...utilitzem Madrid i Barcelona per ser dues de les ciutats de parla hispana més conegudes del món». Ja he explicat què deia, l'original de *Sapiens*.

Les raons de la «traïció»

Què podria haver-me impel·lit a efectuar aquest suposat canvi de ciutats en l'exemple d'Harari? L'autor anònim de *Dolça Catalunya*, i després el Sr. Peña, creuen saber-ho: resulta que sóc el president de l'Institut d'Estudis Catalans, que he fet declaracions a ràdio i televisió sobre quin hauria de ser l'idioma preferent (el català, és clar) en una futura Catalunya independent, i que vaig «promoure» (acollir a la seu de l'IEC, realment) el simposi «Espanya contra Catalunya» (Sobrequés 2015). Tot això, segons ells, explica la meva malèvola (i censurada) traducció. En resum: segons aquests dos sagaços escriptors en mitjans de la premsa digital groga, he volgut afegir més llenya al foc a la manca d'acord entre Catalunya i Espanya.

Potser no cal dir que, quan vaig exercir el meu dret de rèplica i vaig enviar al mitjà en què havia sortit l'article del Sr. Peña una nota demanant que rectificuessin el text o que em publiquessin la nota aclaridora dels fets (molt més curta que aquest escrit), no vaig tenir cap resposta.

En resum, de censura en la meva traducció, cap; simplement, fidelitat total a l'original. Aquest ha estat el meu lema al llarg del gairebé mig segle d'exercici de torsimany. Si el Sr. Peña i/o l'autor anònim de *Dolça Catalunya* volien estar informats de la meua manera de traduir podrien haver compulsat amb els originals respectius qual-sevol dels llibres o articles de divulgació científica o assaig que he traduït al llarg de la meua vida activa. O, encara millor: per saber-ho de primera mà m'ho podien haver preguntat directament a mi; o, encara, podien haver consultat les meves reflexions d'un traductor científic sobre la grandesa i la servitud de l'ofici, publicades en dos articles (Ros 2004, 2005) i reproduïdes en un dels meus llibres (Ros 2006).

Referències bibliogràfiques

- (2018). «Un nacionalista falsea una traducción para decir que hace 30.000 años en ‘Madrid’ eran ‘belicosos’, pero en Barcelona ‘pacíficos’». (6 març). <<https://www.dolcacatalunya.com/2018/03/nacionalista-falsea-una-traduccion-decir-30-000-anos-madrid-belicosos-barcelona-pacificos>>.
- CAMPBELL, A. C. (1977). *Guía de campo de la flora y fauna de las costas de España y de Europa*. Barcelona: Omega.
- COGNETTI, G.; SARÀ, M.; MAGAZZÙ, G. (2001). *Biología marina*. Barcelona: Ariel.
- DAMASIO, A. (2005). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica.
- HARARI, Y. N. (2012). *Sapiens. From Animals into Gods. A Brief History of Humanity*. Jerusalem [sense menció d'editorial]. Barcelona: Crítica.
- (2014a). *Sapiens. De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. Barcelona: Debate, Penguin Random House.
- (2014b). *Sapiens. A Brief History of Humankind*. Londres: Harvill Secker.
- (2014c). *Sapiens. Una breu història de la humanitat*. Barcelona: Edicions 62.
- (2016). *Homo Deus. Breve historia del mañana*. Barcelona: Debate, Penguin Random House.
- (2018). *21 lecciones para el siglo XXI*. Barcelona: Debate, Penguin Random House.
- JANÉ, A. (2017). *Calidoscopi informal*. Girona: Edicions de la Ela Geminada.
- PEÑA DÍAZ, M. (2018). «Traducción y censura». A: *Letra global* (31 maig). <https://croni-caglobal.elespanol.com/letra-global/el-dossier/traduccion-censura_144221_102.html>
- PRIMARCK, R. B.; ROS, J. D. (2002). *Introducción a la biología de la conservación*. Barcelona: Ariel.
- ROS, J. D. (1999). *Proposicions il·luminadores i insensates. Reflexions sobre ciència*. Barcelona: Empúries.
- (2003). «El evolucionista laureado de América». A: ROS, J. D. (ed.). *Stephen Jay Gould. Obra esencial*. Barcelona: Crítica.
- (2004). «Reflexons de um tradutor científico sobre a grandeza e a servidom do ofício». A: GARRIDO, C. (ed.). *Ferramentas para a tradução*, p. 11-26. Ourense: Associação Galega da Língua.
- (2005). «Reflexiones de un traductor científico sobre la grandeza y la servidumbre del oficio». *Panace@*, 6 (19), p. 4-10.
- (2006). *Exploració, joc i reflexió. Assaigs sobre ciència*. Lleida: Pagès.
- (2015a). «Presentació». A: *Anàlisi històrica de la identitat catalana* (F. Sabaté, ed.) :7-8. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (2015b). «Preface». A: *Historical Analysis of the Catalan identity* (F. Sabaté, ed.) :7-11. Berna, etc.: Peter Lang.
- (2016). *La saviesa combinada. Reflexions sobre ecologia i altres ciències*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- (en premsa). «L'assaig científic vist per l'autor i pel traductor».
- SOBREQUÉS, J. (ed.). (2015). *Vàrem mirar ben al lluny del desert. Actes del simposi «Espanya contra Catalunya: una mirada històrica (1714-2014)»*. Barcelona: Departament de la Presidència, Generalitat de Catalunya. Centre d'Història Contemporània de Catalunya.
- WILSON, E. O. (2018). *Los orígenes de la creatividad humana*. Barcelona: Crítica.

Burlando a los censores en el siglo XXI: Reescritura y censura en el aula de traducción a través de una actividad práctica

Bruno Echaury Galván
Universidad de Alcalá
bruno.echaury@uah.es
ORCID: 0000-0002-7055-5699



Resumen

El presente artículo detalla una experiencia docente articulada en torno a dos fragmentos de dos obras distintas: *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift (1726/1892), y *1984*, escrita por George Orwell (1949/1979). La reescritura del primero sirve como iniciación y toma de contacto para la actividad principal, centrada en reescribir y traducir la distopía de Orwell. Esta propuesta busca consolidar las explicaciones teóricas referentes al concepto de reescritura y a los procesos de censura ocurridos en nuestro país durante la dictadura franquista a través de una actividad práctica que aúne también creatividad y pensamiento crítico. Con ella, se espera que los alumnos aprendan a reconocer la diferencia entre traducir y reescribir y apliquen procedimientos de traducción propios de las obras censuradas como la amplificación o modificaciones de distinto tipo. Asimismo, la implementación de una actividad de estas características en el programa de la asignatura Fundamentos de la Traducción pretende alcanzar varios de los objetivos generales y específicos del curso y amenizar la enseñanza de la traducción a través de una acción docente que pueda resultar atractiva y motivadora.

Palabras clave: traducción; reescritura; censura; creatividad; pensamiento crítico

Abstract. *Dodging Censors in the 21st Century: A Practical Activity on Rewriting and Censorship in the Translation Classroom*

The present paper describes a teaching experience based on two different literary fragments: firstly, an excerpt retrieved from *Gulliver's Travels*, by Jonathan Swift (1726/1892) and, secondly, a passage from *1984*, the famous novel written by George Orwell (1949/1979). The rewriting of the former paves the way and serves as testing ground for the core of this pedagogical activity, focused on translating and rewriting Orwell's dystopia. This initiative, which also blends creativity and critical thinking, seeks to cement several theoretical grounds related to the concept of rewriting and the censorship processes occurred during Franco's dictatorship. With its completion, it is expected that students will learn to recognize the differences between translating and rewriting and to apply different translation procedures traditionally associated to book censorship, such as amplification or various types of modifications. In addition, implementing this sort of activity in the syllabus of the subject Fundamentos de la Traducción can

help reach some of the general and specific objectives of the module while it may boost students' motivation and liven up the teaching and learning experience.

Keywords: translation; rewriting; censorship; creativity; critical thinking

Sumario

0. Introducción	4. Resultados y discusión
1. Fundamentos teóricos	5. Conclusiones
2. Aspectos metodológicos	Referencias bibliográficas
3. Desarrollo	Anexo

0. Introducción

Resulta realmente complejo (y probablemente, desaconsejable) disociar teoría y práctica en la enseñanza de la traducción. Si bien es cierto que puede ser relativamente sencillo llevar ciertos aspectos teóricos a la praxis, en otros casos el salto se torna algo más complicado. Sin embargo, son estas situaciones en las que la docencia se convierte en reto, las que, probablemente, más atraigan a un profesor. En coyunturas así, diseñar actividades que conjuguen de manera eficaz teoría y práctica supone un esfuerzo creativo (palabra clave en este artículo) y de planificación que, bien ejecutado, puede generar resultados positivos y beneficiosos para todas las partes involucradas en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

La experiencia educativa que se describe en este artículo busca precisamente aunar creatividad, pensamiento crítico, teoría y práctica en la enseñanza de la traducción. Esta acción docente se llevó a cabo en la asignatura Fundamentos de la Traducción impartida en la Universidad de Alcalá durante el primer cuatrimestre del curso 2018-2019 dentro del grado en Lenguas Modernas y Traducción. La realizaron un conjunto de 33 alumnos, que trabajaron en equipos de un máximo de tres estudiantes (12 grupos en total). En lo concerniente a su temporización, los distintos pasos que componen la propuesta en su totalidad abarcan un total de cuatro semanas. En esta ventana temporal, se utilizan 3 semanas para explicar los contenidos teóricos, así como para presentar y realizar una actividad inicial con otro texto que servirá como piedra de toque. Durante la cuarta semana se discuten sus resultados, se presenta la actividad principal y se comienza a trabajar en clase. A partir de ese momento, los alumnos tienen una semana para completar y entregar sus textos meta (TM en adelante).

Los contenidos teóricos sobre los que se estructura la acción docente y que busca reforzar son, básicamente, los siguientes: el concepto de reescritura y su diferencia con la traducción propiamente dicha, el papel de la censura durante la dictadura franquista y los procedimientos de traducción más básicos que pueden identificarse en la reescritura de varios textos censurados. A partir de estos funda-

mentos, se propone una actividad en la que los estudiantes deberán traducir primero y reescribir después (siempre del inglés al español) un pasaje de la novela de George Orwell (1949/1979) *1984*. Conviene señalar que, como se explicaba en el párrafo anterior, esta actividad se organiza como prolongación de otra previa —centrada en reescribir un pasaje de *Gulliver's Travels* (Swift 1726/1892)— cuyo propósito es eminentemente formativo y que ayuda a familiarizar a los alumnos con la mecánica y expectativas ligadas al proceso de reescritura.

La premisa sobre la que se construye esta experiencia educativa es la siguiente: el trabajo de traducción y reescritura en dos contextos histórico-culturales diferentes ayudará a los alumnos a fijar conceptos teóricos y prácticos relacionados con ambos procesos y reforzará sus competencias creativas y de pensamiento crítico. En esta línea, la propuesta que nos ocupa se orienta a alcanzar los siguientes objetivos (generales y específicos) del curso, recogidos en su guía docente:

- Mejorar la capacidad de los alumnos para comunicarse y trabajar en grupos.
- Desarrollar el pensamiento crítico.
- Conocer y distinguir las principales teorías y corrientes de la historia de la traducción. Dentro de este apartado, se busca fundamentalmente consolidar el concepto de reescritura y dar a conocer la relación entre censura y traducción en la época franquista.
- Traducir textos con distintos propósitos y de acuerdo a distintos modelos teóricos. En este sentido, se espera que el alumno identifique la importancia del contexto de recepción, asimile las diferencias entre traducir y reescribir e interiorice los distintos mecanismos que operan a la hora de llevar a cabo estas dos tareas.

Asimismo, se busca que una actividad de este tipo ayude a potenciar la creatividad de los estudiantes, factor que, como exponen las páginas siguientes, resulta relevante en distintos planos de su formación.

1. Fundamentos teóricos

En esta sección se presentan los principales conceptos teóricos que la actividad busca consolidar a fin de que el lector conozca (siquiera someramente) los fundamentos con los que trabajaron los alumnos. En este sentido, conviene aclarar que este apartado no busca ofrecer una discusión o análisis pormenorizado de las líneas teóricas presentadas en el aula; se trata únicamente de introducir el andamiaje conceptual que busca reforzarse a través de esta experiencia educativa.

El primer pilar teórico a tener en cuenta es el concepto de reescritura acuñado por Lefevere (1992). Para este autor, reescribir supone producir un texto en base a una obra preexistente con el objetivo de adaptarlo a una determinada ideología, poética o, habitualmente, a ambas. Aunque en primera instancia se tienda a pensar en este proceso como algo negativo, lo cierto es que sus consecuencias en un polisistema concreto pueden ser muy distintas. Es cierto que las reescrituras son un mecanismo represor que permite controlar y distorsionar contenidos, frenar la

innovación o impedir la entrada de elementos nuevos en el sistema. La censura, proceso alrededor del cual orbita esta acción docente, es un caso paradigmático en ese sentido. Sin embargo, como el propio Lefevere (1992) señala, reescribir también puede ser la puerta de entrada para géneros, conceptos o movimientos novedosos (sirvan como ejemplo la traducción feminista y sus potenciales aportaciones a un sistema literario concreto, tanto a nivel de enfoque, como en recursos traductológicos e implicaciones sociales).

Según Lefevere (1992), los principales factores que determinan la reescritura de un texto original (TO en adelante) son cuatro: la poética, el universo discursivo, el mecenazgo y la ideología. El primer factor hace referencia a la configuración de la literatura en un sistema social específico y se divide en el componente funcional (cómo debe ser esa literatura y los temas que fundamentalmente debe abordar) y el inventario literario (los géneros, personajes, simbolismo, estructuras... más comunes dentro de ese sistema concreto). Por su parte, el universo discursivo engloba toda la red de creencias, valores, costumbres, usos de la lengua, ideologías y un largo etcétera de elementos propios de una comunidad determinada. En síntesis, podría definirse también como su marco sociocultural, compuesto por aspectos que pueden variar considerablemente de una comunidad a otra.

Los dos últimos factores son los que juegan un papel más relevante en la consecución de la actividad que presenta este artículo, por lo que se explican con mayor detalle a continuación. El mecenazgo abarca, según Lefevere (1992), todos los poderes, individuales e institucionales, capaces de determinar la lectura, escritura y reescritura de la literatura de un sistema dado. Esta influencia puede ser ejercida por grupos sociales o religiosos, medios de comunicación, editoriales y también, como en el caso que nos ocupa, por gobiernos. El poder de estos mecenas se sustenta sobre tres pilares básicos: el ideológico [o capacidad para decidir el contenido y forma de los (re)escritos], el económico (esto es, su influencia sobre las condiciones económicas y vitales de escritores o traductores) y el estatus (el impacto que los mecenas pueden tener sobre el éxito laboral de los profesionales mencionados anteriormente). Contextos como el de la dictadura franquista se prestan a un mecenazgo indiferenciado, en el que el patrón tiene un gran control sobre los tres factores citados arriba. Por contra, en sistemas más innovadores, suele darse un mecenazgo diferenciado donde la ideología no es un condicionante tan grande en el mundo editorial y los mecenas no tienen tanta capacidad para determinar el éxito profesional y/o económico de un traductor o escritor.

Como se puede entrever leyendo los párrafos previos, la ideología juega un papel central en el proceso de reescritura. Para Lefevere (1992), el uso del lenguaje es casi siempre ideológico y, en consecuencia, la traducción no puede desgajarse de la ideología. En esta misma línea, Lefevere defiende que este factor es la mano que ha guiado la traducción en muchas ocasiones a lo largo de la historia y que permea este proceso a distintos niveles. Por un lado, nos encontramos con la propia ideología del traductor/reescritor que influirá en las decisiones a tomar en aspectos como el léxico o la omisión y explicitación de cierta información, entre otros. Por otro, entra en juego la ideología dominante, esto es, aquella que

prevalece en una comunidad concreta. Representada y ejercida por mecenas como los mencionados en el párrafo previo, este condicionante determina aspectos tan relevantes como la selección de temas a promover y a opacar, la elección de textos a traducir, el empleo que se hará de los TM y, en relación a todo lo anterior, las directrices que los traductores recibirán antes de abordar sus encargos.

El peso que el factor ideológico tiene en la reescritura entronca con el siguiente apartado teórico a explicar: el papel de la censura durante la dictadura franquista. A este respecto, las explicaciones en el aula se orientan fundamentalmente a presentar el contexto legal y los principales mecanismos de funcionamiento del sistema censor español de la época a fin de que el alumnado pueda «trasladarse» a este período histórico, entienda las limitaciones con las que deberá trabajar en parte de la actividad propuesta y acabe reescribiendo el fragmento de la novela de Orwell siguiendo unos parámetros lógicos y, al mismo tiempo, «aceptables para el régimen».

El primer paso de calado en el establecimiento de un sistema censor fuerte se da en 1938 con la aprobación de la Ley de Prensa, también conocida como Ley Suñer. Su contenido estaba básicamente orientado a consolidar un fuerte control sobre la prensa y el sistema editorial del país, incluyendo medidas como la monitorización de contenidos, el examen previo de cualquier obra que quisiese imprimirse o la necesaria adhesión de todos los escritos publicados a los principios de ortodoxia, ética y rigor político del régimen (Jiménez 1977).

A esta ley le sucedió la Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta, también llamada Ley Fraga. Este nuevo texto, supuestamente aperturista y promotor de la libre expresión, mantenía sin embargo numerosas trabas a la pluralidad e independencia de prensa y autores. La supuesta libertad de expresión se veía coartada por su artículo 2, en el que se establecían limitaciones como el respeto a la verdad, a la moral y a las instituciones o el acatamiento de las leyes y principios del régimen, entre otras. En una línea similar, desaparece la censura previa, pero se establece el depósito «opcional» de material publicable. El carácter discrecional de esta medida pierde su valor ante las consecuencias legales que el autor podía enfrentar en caso de difundir contenidos con los que los mecanismos de control no estuvieran de acuerdo. En 1977, la Constitución pasa a reconocer la libertad de expresión efectiva y la difusión de ideas por cualquier medio, pero no sería hasta el año 1985 cuando parecen desaparecer todas las trabas ideológicas y controles administrativos a la publicación de nuevos materiales impresos (Pajares Infante 2007).

Según Santamaría López (2000), el aparato censor español operaba de la siguiente manera. Los llamados censores o lectores eran los encargados de examinar el texto en primera instancia. Su decisión, sin embargo, no era definitiva, sino que se elevaba, normalmente, a un director general y, en ocasiones, incluso al ministro. Las principales omisiones que se llevaban a cabo estaban relacionadas con alusiones de carácter sexual o con ofensas contra los valores del régimen. Del mismo modo, la decisión de prohibir la publicación de un libro solía fundamentarse en la afiliación política de sus autores o en las «desviaciones» en materia moral o ideológica de su contenido. Estos filtros se aplicaban igual a obras

españolas que a trabajos venidos del extranjero. Sin embargo, resulta cuando menos llamativo que las obras destinadas a mercados internacionales no pasasen este proceso de censura.

Dibujado el contexto de trabajo, antes de presentar la actividad principal a realizar, se da un último paso dentro del espectro teórico de la acción docente que nos ocupa: enfatizar la diferencia entre reescritura y traducción. Este punto es fundamental ya que, como se explicará con más detalle en el apartado 3.3, los estudiantes tendrán que completar ambos procesos con un mismo pasaje. Para resaltar esta distinción, se recurre a las reflexiones de Eco (2003/2008), quien explica que traducir y reescribir no son la misma cosa. Una traducción lleva implícita la búsqueda del respeto a lo dicho por el autor (aunque el propio Eco reconoce, ya en el título de uno de sus libros, que decir exactamente lo mismo en dos lenguas distintas es un objetivo irrealizable) y, por lo tanto, se orienta a reformular de la mejor y más exacta manera posible lo dicho en el texto original. Cosa distinta serían, según el mismo autor, las adaptaciones y reescrituras, en las que existe una mayor libertad a la hora de omitir, modificar y, en definitiva, «jugar» con la historia. A través de la actividad propuesta, se espera que los alumnos se den cuenta de las diferencias teóricas y prácticas entre ambos procesos.

En línea con lo anterior y dada la importancia del contexto en la construcción y consecución de esta actividad, se retoma también un concepto impartido en unidades previas: el encargo de traducción o *translation brief*. Para Nord (1997), este breve informe debe incluir las siguientes categorías: la potencial función del TM; su audiencia de destino; el prospectivo momento y lugar de recepción; el medio a través del cual se transmitirá el texto y el motivo para su recepción y producción. De cara a la elaboración de la actividad, los alumnos deberán trabajar con dos encargos diferentes (ver apartado 3.3.), situados en contextos histórico-culturales distintos y cuyas características condicionarán el proceso que deberán llevar a cabo (traducción o reescritura) y las decisiones a tomar en cada caso. En consecuencia, la toma en consideración de los datos recogidos en el encargo de traducción será esencial para enfocar y completar la actividad que se propone con éxito.

2. Aspectos metodológicos

El global de la experiencia educativa descrita en este artículo combina distintos enfoques metodológicos. El principal marco en el que se encuadra es un enfoque deductivo, ya que su estructura fundamental se basa en la presentación inicial de conceptos teóricos generales para su posterior puesta en práctica a través de un caso concreto. Sin embargo, la actividad también incluye un aspecto inductivo que, en este caso, puede identificarse en la deducción de los procedimientos a emplear a la hora de reescribir el segundo TO (ver apartado 3.1). Esta mezcla de enfoques busca aportar variedad a la actividad y alcanzar algunos de los principales beneficios que las metodologías inductivas pueden introducir en el aula: conseguir que el estudiante se sienta parte del proceso de enseñanza, incrementar su

motivación y conectar el aprendizaje con una necesidad sentida (Prieto, Díaz y Santiago 2014).

Asimismo, a través de esta fase de inferencia, se consigue incluir otra de las piezas esenciales en la consecución de la actividad: el pensamiento crítico. Existe poco consenso en cuanto al concepto detrás de este término, pero, en base a las distintas ideas recogidas por López Aymes (2012) y sin intención de alcanzar una definición concluyente y comprensiva, podría explicarse como un proceso racional, reflexivo y finalista basado en la identificación de problemas, su aprehensión y su resolución. Este proceso incluye muy distintas habilidades, varias de las cuales serán empleadas por el alumno a lo largo de la actividad propuesta: comprensión, análisis, capacidad de realizar inferencias o habilidad para categorizar fenómenos, entre otras.

De este modo, el pensamiento crítico juega un papel fundamental en distintas fases de la acción docente, ya que, por ejemplo, condicionará tanto la ya citada deducción, como la subsiguiente implementación de varios procedimientos de traducción aplicables a la reescritura ideológica. Del mismo modo, conviene señalar la dificultad añadida que supone tener que trabajar en un contexto histórico-cultural distinto al que conocen. A este respecto, se espera que al binomio formado por el encargo de traducción (que dibujará el escenario concreto en el que se enmarcarán su reescritura y los potenciales lectores) y las lecciones teóricas sobre la censura en la España franquista (que aportarán conocimientos necesarios para posibilitar una toma de decisiones coherente y razonada a la hora de reescribir) se una la reflexión crítica por parte de los alumnos para poder completar la actividad de forma exitosa.

Otro factor clave en la consecución de esta acción docente es la creatividad, vehiculada principalmente a través de los procesos de reescritura. Según López Calichs (2006), las competencias creativas resultan fundamentales en el proceso de aprendizaje, puesto que desarrollan nuevas formas de pensar que ayudan al alumno en la identificación y resolución de problemas. A estos argumentos, de por sí suficientes para apoyar su implementación en las actividades del curso, hay que sumar la potencial aridez de la asignatura en cuestión. Su naturaleza eminentemente teórica y la presentación constante de fundamentos de la traducción muy diferentes entre sí pueden llegar a desconcertar y sobrecargar al alumno. En este sentido, la inclusión de actividades creativas en distintas fases del semestre cumple un doble papel. Por un lado, pretende aligerar y hacer más atractiva la alta carga teórica de la asignatura. Por otro, en línea con los beneficios listados por López Calichs (2006), busca convertirse en un canal a través del cual incrementar la motivación de un alumnado enfrentado a muchos conceptos nuevos, favorecer una adquisición significativa de dichos conocimientos y trabajar competencias que puedan ayudarles en su futuro desempeño profesional como son la originalidad, la independencia o la imaginación.

En línea con este último propósito, conviene resaltar que el valor de la creatividad en el aula de traducción va más allá de los beneficios generales que puede aportar a casi cualquier curso o estudiante. Y es que las competencias creativas juegan un importante papel en la labor del traductor profesional. El giro cultural

(*cultural turn*) de los estudios de traducción en los 90 reivindica, a través de corrientes como el poscolonialismo o la traducción feminista, la importancia de este factor en la tarea del traductor, especialmente en el ámbito de la literatura. De esta forma, aunque de manera diferente, tanto un texto original como su TM pasan a considerarse el resultado del esfuerzo creativo de dos agentes: el autor por un lado y el traductor por otro (Paz citado en Bassnett 2002: 5).

La relevancia de la vertiente creativa de la traducción puede verse reflejada en múltiples aspectos. Así, Lefevere (1992) defiende la creatividad como herramienta para descodificar y recodificar adecuadamente un texto original. Otros autores como Venuti (1995) consideran fundamental este instrumento a la hora de llevar a cabo con éxito procesos como la extranjerización de una obra, aunque la creatividad también tiene un rol prevalente en el fenómeno opuesto, i.e., la domesticación. Del mismo modo, según expone Rodríguez Monroy (1999), la creatividad resulta crucial para alcanzar un equivalente funcional del TO, esto es, conseguir un efecto artístico análogo en los distintos niveles que componen una obra. Estos tres breves ejemplos sirven como botón de muestra del impacto de la creatividad en la labor del traductor literario. Por consiguiente, ejercitar este músculo no solo redundaría en beneficio de las dinámicas de clase o de competencias transversales como las mencionadas anteriormente, sino que también puede considerarse pieza necesaria en la formación específica de todo buen traductor.

El último elemento a destacar en la consecución de esta actividad es su organización en torno al trabajo colaborativo en pequeños grupos. Si el trabajo cooperativo resulta adecuado para el aprendizaje memorístico en el que el cuestionamiento juega un papel menos relevante, los modelos colaborativos son más eficientes a la hora de abordar actividades centradas en el razonamiento y la discusión para realizar un proyecto común (Bruffee 1995) como la que aquí se propone. Asimismo, el trabajo colaborativo implica canalizar esfuerzos, talentos y competencias a través de una labor equilibrada, recíproca y consensuada que posibilite la consecución de los objetivos iniciales (Maldonado Pérez 2007). Por todo ello, se espera que este modelo de organización pueda ayudar a impulsar las habilidades sociales y de trabajo grupal del alumnado y a que los distintos fundamentos y competencias que esta propuesta pretende movilizar y consolidar acaben cristalizando en un resultado óptimo.

A este respecto, la unión entre creatividad y colaboración tiene el potencial de generar múltiples beneficios para el alumnado. Según el estudio llevado a cabo por Palazón Pérez de los Cobos, García Gallego, García Gallego, *et al.* (2011), las experiencias activas y colaborativas, aplicadas en la universidad de forma eficiente, pueden mejorar significativamente la calidad del aprendizaje y los resultados académicos de los alumnos. La combinación de pensamiento crítico y creatividad vehiculada a través del tipo de trabajo en grupo que propone esta actividad, busca, en última instancia, crear una experiencia que consiga estas mejoras al tiempo que logra una mayor implicación y motivación por parte de los estudiantes.

3. Desarrollo

3.1. Experiencia y trabajo previo

En primer lugar, conviene describir la actividad realizada anteriormente con el texto de Jonathan Swift, ya que se considera piedra de toque y campo de pruebas para la etapa posterior. En ese caso, el trabajo a realizar por el alumno consistía en una reescritura de un pasaje de *Gulliver's Travels*. La elección de esta obra en concreto responde a varios criterios. En primer lugar, dado el peso del componente creativo en la consecución de la actividad, debe tratarse de un texto literario que permita un mayor margen de maniobra a los alumnos en este apartado. Por otro lado, resulta aconsejable que el extracto a reescribir pertenezca a una obra relevante que los estudiantes puedan conocer y cuya temática pueda despertar su interés por traducirlo y reescribirlo. A este respecto, la formación de los estudiantes en etapas previas del grado, que incluye asignaturas de cultura y literatura inglesa, permite presuponer una cierta familiaridad, siquiera superficial, con la obra de Swift.

Otro factor importante a la hora de optar por esta novela fueron los cambios introducidos en muchas reescrituras para adaptar la obra a un público infantil y adolescente. Tal y como expone Toledano Buendía (2013), la traducción de literatura infantil y juvenil ha estado históricamente marcada por su (pre)supuesta función educativa y por la libertad concedida al traductor a la hora de abordar el TO en base a esta premisa. Todo ello derivaba en claros intentos de manipulación y naturalización de los textos para tratar de adaptarlos a los requisitos formales, conceptuales y pedagógicos de la cultura receptora. Esto puede verse reflejado en varios pasajes de algunas traducciones/reescrituras de *Gulliver's Travels* que han llegado hasta nuestros días. Para esta actividad en particular, se escogió uno en el que el protagonista orina sobre los aposentos reales para apagar un fuego. El extracto en cuestión fue directamente suprimido en varias traducciones al español. En su caso, los alumnos debían reescribir el original en inglés de forma que el TM resultase «políticamente correcto», pero limitando o tratando de evitar la omisión como recurso principal.

Esta actividad previa, al margen de familiarizar al alumnado con la dinámica y expectativas de la que realizarán posteriormente, cumple otra doble función, puesto que se convierte en elemento de análisis y debate en el aula. Tras su entrega al profesor, los trabajos son devueltos sin correcciones muy concretas, simplemente apuntes encaminados a describir si el resultado ha sido positivo o no. En lugar de por correcciones detalladas de mano del docente, se opta por debatir en clase sobre el trabajo realizado, explorando la relación entre el resultado y los propósitos de la actividad y obligando a los alumnos a determinar en qué y por qué habían fallado. En relación a estos errores, los alumnos infieren dos conclusiones relevantes: algunos trabajos no cumplen con el criterio de reescritura «políticamente correcta», puesto que no logran opacar el contenido supuestamente desagradable del original; en otros casos, el uso de la omisión, desaconsejado de antemano, resulta excesivo y el TM se acerca demasiado a las traducciones en las que el pasaje en cuestión desaparece por completo.

Esta última reflexión prepara el terreno para el proceso de deducción de algunos procedimientos de traducción aplicables a este tipo de tareas. En línea con lo mencionado en el apartado 2, se busca plantear a los alumnos una situación a la que ellos mismos tengan que dar respuesta. En este caso, a través de la discusión y en base a su experiencia previa con *Gulliver's Travels*, los alumnos llegan a la conclusión de que son tres los principales procedimientos a emplear en estos casos: omitir aquellos pasajes que no se consideren adecuados para el público meta (la ya citada omisión), añadir nueva información (ampliación) y/o modificar los extractos conflictivos para crear imágenes nuevas (modificación). Una vez discutidas sus propias opiniones e inferencias, se intenta aquilatar la categorización propuesta por los alumnos incluyendo algunos procedimientos adicionales que profundicen en sus comentarios y que puedan a su vez servirles como pistas y apoyo a la hora de completar la actividad posterior.

Así, dentro de la omisión, se incluyen procedimientos como el resumen o la «implicación» (Chesterman 1997), consistente en omitir conscientemente una pieza de información asumiendo que el lector será capaz de inferirla. En lo que a la adición se refiere, siguiendo con los procedimientos de Chesterman (1997), se ofrecen posibilidades como la explicitación, algo más compleja que el simple añadido de detalles y centrada en expresar aquello que está implícito en el TO. Por último, en lo concerniente a las modificaciones, se presentan fenómenos como la ambigüedad, el eufemismo, la neutralización o la sustitución, todos ellos propuestos por Serrano Fernández (2003). En este punto, la acción docente no pretende establecer una taxonomía compleja, sino, simplemente, dar más instrumentos a los alumnos para completar la actividad y posibilitar que asocien lo que ya hicieron y lo que van a hacer a etiquetas teóricas concretas.

3.2. Segundo texto: 1984

En lo concerniente a la elección de este segundo extracto, se siguen los mismos criterios citados en el apartado anterior. Además, a fin de que el TO encaje con todos los contenidos teóricos introducidos en el aula, la obra escogida tendrá que haber sido sometida a un proceso de censura previo a su publicación durante la época franquista.

Sobre estas premisas, se elige un pasaje de *1984*, la famosa distopía de George Orwell (1949/1979) en la que el autor describe un sistema autoritario y controlador en el que toda acción y pensamiento se encuentran monitorizados y teledirigidos. En este caso, se espera que la temática de la obra en cuestión, sus paralelismos con ciertos rasgos de la sociedad actual y el renacido interés del público por esta distopía [no hay que olvidar que *1984* fue, tras la llegada de Trump, el único clásico en colarse entre los 50 ejemplares más vendidos en nuestro país en 2016 (Altares 2017)] sirvan para multiplicar el potencial atractivo del objeto de trabajo. En cuanto al último criterio mencionado en el párrafo anterior, conviene señalar que esta novela fue censurada a su llegada a España en 1950 fundamentalmente por su contenido erótico (Lázaro Lafuente 2002). Su primera versión completa no aparecería publicada en español en nuestro país hasta, iróni-

camente, 1984 (Lázaro Lafuente 2002). El extracto en cuestión (ver anexo I) describe el primer encuentro amoroso entre los protagonistas Winston Smith y Julia O'Brien. En la obra censurada, concretamente en la edición publicada en 1952, gran parte de este pasaje fue omitido, quedando reducido a un simple «Esta vez, no hubo dificultad» (Lázaro Lafuente 2002).

3.3. *Directrices*

Tras la discusión centrada en el texto de Swift y la presentación del nuevo objeto de trabajo, se introducen las directrices a seguir para completar esta segunda actividad. En este caso, los alumnos deben traducir primero y reescribir después el pasaje de la obra de Orwell. Para ello, el encargo de traducción cumple un papel determinante. Los alumnos encuentran dos encargos distintos en los que se detallan aspectos fundamentales a la hora de orientar adecuadamente cada una de las partes de la actividad: propósito del TO y del TM, audiencia de destino, tiempo y lugar de recepción y medio de publicación. El primero de estos encargos sitúa el TM en la actualidad, mientras que el segundo retrotrae al alumnado al año 1960, en plena época franquista, contexto en el que deberá ajustar su reescritura a los parámetros de idoneidad de las autoridades censoras con respecto a la obra. Finalmente, se recuerda a los estudiantes que la omisión de largos pasajes de texto será penalizada y que la reescritura debe ser coherente con la trama tejida por Orwell. Esto implica que no cualquier modificación o añadido es válido, sino que debe encajar dentro de la lógica de la obra y ser sostenible en una reescritura a mayor escala.

Dado que esta propuesta se organiza como una actividad de trabajo colaborativo, se señala a los alumnos que, antes y durante su realización, deberán tener en cuenta ciertos condicionantes. Así, se enfatiza que se trata de un trabajo conjunto en el que las decisiones deben ser grupales, sin una división de tareas excesivamente marcada. En la misma línea, no se busca que el resultado final sea la suma de las piezas creadas por cada estudiante, sino la consecuencia de un esfuerzo común y constante. Se encuentran, por consiguiente, ante un proceso dialógico en el que la reciprocidad y responsabilidad de los integrantes del grupo son factores principales para el éxito. En este sentido, jugará también un rol fundamental la capacidad de los alumnos para haber aprendido de la experiencia anterior y ser capaces de compartir y canalizar ese conocimiento dentro del grupo.

Pasada una semana, los alumnos deberán entregar tanto esta actividad como, de nuevo, la centrada en *Gulliver's Travels*. La primera se corrige por completo y con minuciosidad desde el principio, mientras que la segunda se somete a un proceso de revisión adicional a través del que incluir comentarios más detallados. La labor de evaluación se lleva a cabo en una semana a fin de ofrecer una valoración exhaustiva y ágil que permita a los alumnos identificar sus debilidades y fortalezas sin un desfase temporal amplio entre entrega y corrección.

3.4. Criterios de evaluación

Los criterios para evaluar la calidad del trabajo realizado por los alumnos fueron los siguientes. En primer lugar, todo TM tiene que ajustarse a los datos presentados en cada encargo de traducción. En esta línea, siguiendo los postulados de Eco (2003/2008) mencionados en el apartado 2, la traducción deberá tratar de reproducir con la mayor fidelidad posible lo dicho en el TO. De este modo, en la evaluación de esta primera parte de la actividad, se penalizarán las omisiones, cambios de significado, deficiencias estilísticas y, por supuesto, los errores gramaticales, ortográficos y ortotipográficos.

El proceso de evaluación de la reescritura resulta, en este caso, más complejo. Sin descuidar la corrección gramatical y la reproducción de un estilo «orwelliano», el alumno deberá hacer uso de su creatividad y de los procedimientos de traducción explicados en el aula. Así, todo lo que sea omitir grandes pasajes de texto sin sustituirlos por modificaciones, eufemismos, dobles sentidos u otro procedimiento similar será penalizado. Este proceso debe, además, cumplir las dos premisas expuestas en el enunciado: velar el contenido sexual del fragmento al tiempo que se crea un pasaje coherente con el resto de la historia. No se podrán por tanto hacer modificaciones que no encajen en el contexto de la obra de Orwell. Una reescritura adecuada en todos estos sentidos supondrá un ejercicio creativo que implica necesariamente la comprensión del contexto histórico-cultural en el que se está trabajando, por lo que creatividad y pensamiento crítico se evaluarán a la par en este punto de la acción docente.

Finalmente, la comparación entre el resultado de la traducción y de la reescritura permitirá dilucidar si los estudiantes han comprendido bien las diferencias entre ambos procesos y, sobre todo, si han sabido llevarlos a la práctica satisfactoriamente cumpliendo con los objetivos de cada uno de ellos. A este respecto, cabe mencionar que, en la puntuación final, traducción y reescritura pesaron un 50%; sin embargo, la actividad no podía superarse sin obtener al menos 5 puntos en cada una de las partes.

4. Resultados y discusión

Concluida la acción docente, se prepara una sencilla estadística con los resultados de la evaluación. Con el fin de determinar la efectividad de la propuesta, se llevará a cabo un doble proceso de análisis. Por un lado, se estudiarán los resultados obtenidos en la consecución de esta actividad en cuestión. Por otro, para comprobar la evolución del alumnado en la asimilación de conceptos y la implementación adecuada del pensamiento crítico y la creatividad, se compararán los resultados derivados de esta actividad con los que produjo la anterior, orquestada alrededor del extracto de *Gulliver's Travels*.¹

1. Pese al propósito básicamente formativo de esta parte de la acción docente, se decide darle una calificación final a los trabajos para impulsar su utilidad como herramienta de comparación. Esta calificación, sin embargo, no repercute en la nota final de los estudiantes.

Antes de entrar en disquisiciones cualitativas, conviene aportar ciertos datos cuantitativos que ayuden a enmarcarlas. La tabla 1 (elaboración propia) que se presenta a continuación refleja las calificaciones en tanto por ciento obtenidas por los 12 grupos que completaron la actividad centrada en el texto de Orwell:

Tabla 1. Resultados traducción y reescritura *1984*

Calificación	N.º de grupos	% aproximado
Sobresaliente	7	58,3%
Notable	3	25%
Aprobado	2	16,6%
Suspense	0	0%
Total	12	100%

La segunda tabla (elaboración propia) replica el modelo anterior, pero esta vez recoge los resultados de la actividad individual centrada en el texto de Jonathan Swift. Como se comentaba anteriormente, estos datos servirán para una posterior comparación entre los resultados de ambas actividades:

Tabla 2. Resultados reescritura *Gulliver's Travels*

Calificación	N.º de alumnos	% aproximado
Sobresaliente	5	15,1%
Notable	14	42,4%
Aprobado	8	24,2%
Suspense	6	18,1%
Total	33	100%

Un análisis pormenorizado de los resultados recogidos en la primera tabla permite establecer varias conclusiones en relación a los objetivos que se perseguían con esta actividad. En lo referente a las traducciones, cabe subrayar la calidad de la mayor parte de los textos entregados. A pesar de las dificultades que presenta el extracto escogido (fundamentalmente centradas en las descripciones de los pensamientos y observaciones del protagonista), todos lograron realizar una labor encomiable en la traducción del TO. Al margen de fallos menores en aspectos como la puntuación o alguna selección de vocabulario mejorable en ejemplos concretos, no hay que resaltar omisiones o cambios de significado graves ni errores gramaticales, ortográficos o estilísticos significativos.

En lo referente a los procesos de reescritura, los resultados generales tuvieron también una calidad destacable, en especial en 10 de los 12 grupos participantes. En gran parte de sus trabajos (4 grupos, aproximadamente un 33%), los alumnos optaron por realizar una modificación basada en la sustitución que consistió en alterar el pasaje cambiando el eje alrededor del cual se organiza esa parte de la trama. Así, el sexo se sustituye por besos, por la idea de amor verdadero o por transgresiones de tipo político como la revelación de secretos o la discusión de

temas prohibidos por el Partido. En todos estos casos, la reescritura resultaba creíble y coherente dentro del argumento central de la novela (aunque retoques en otros puntos del libro serían lógicamente necesarios).

Un porcentaje aún mayor (6 grupos, el 50%) decidió emplear el eufemismo como principal estrategia. Así, el acto sexual pasa a denominarse «encuentro», se evitan las referencias a la desnudez, se sustituye todo lenguaje que pueda conectarse con el sexo (e.g., «estar en este sitio» en lugar de «hacer esto» o la voluntad de «romper las normas» en lugar del «deseo» y el «instinto animal» mencionados en el original) y se reformulan ciertos pasajes para darles un aire más «casto». El alto porcentaje de reescrituras y traducciones adecuadas sirve también para confirmar el entendimiento de los diferentes mecanismos que operan a la hora de abordar ambas tareas.

En lo negativo, cabe mencionar algunos grupos (los dos restantes, esto es, alrededor de un 16%) en los que la calidad de la reescritura no llegó a corresponderse con la alcanzada en la traducción. El problema en estos casos no puede achacarse a la falta de creatividad o al apoyo excesivo en la omisión, sino a la necesidad de mejorar la coherencia de su trabajo con respecto al resto de la obra original. Las escenas elaboradas por estos alumnos resultaban más difíciles de encajar dentro de la trama creada por Orwell e incluir reescrituras de este tipo habría supuesto retocar innecesariamente la historia en otros puntos.

El uso generalmente adecuado de los procedimientos de traducción discutidos en clase en el proceso de reescritura presenta una derivada interesante en lo que al pensamiento crítico se refiere. Y es que la apropiada aplicación de estos procedimientos tiene detrás, no solo un proceso creativo, sino también una importante labor de reflexión. Antes de poner a trabajar su creatividad, el alumno debe tomar consciencia del contexto en el que está operando y determinar el enfoque que mejor se ajuste a los objetivos de su labor. Así, los datos del encargo de traducción, las explicaciones teóricas y las directrices de la actividad ponen a los estudiantes en una disyuntiva en la que deben escoger qué procedimientos aplicar (y cuáles descartar) para llevar a cabo una reescritura exitosa. En este sentido, el hecho de que casi todos los grupos realizaran un cribado adecuado es algo que conviene subrayar.

La comparación con la actividad anterior (ver tabla 2) sirve además para constatar la evolución de los alumnos en los distintos planos descritos en los párrafos anteriores. Si bien una confrontación cuantitativa entre una actividad en grupo y una individual puede resultar engañosa, los resultados, con un menor porcentaje de meros aprobados, ningún suspenso y una mayor proporción de sobresalientes, permiten observar una tendencia positiva en el conjunto de la clase. Pero son las explicaciones detrás de las cifras lo que realmente conviene analizar en este estadio. Así, en lo que respecta al proceso de reescritura, la segunda actividad presenta un mayor número de alumnos que optaron por la sustitución, el eufemismo o la ambigüedad en detrimento de la omisión. Incluso los casos en los que la reescritura tuvo una puntuación más baja (nunca por debajo de 5), mostraron una mejor aplicación de los procedimientos de traducción comentados en el aula.

Este factor puede analizarse desde distintos ángulos. En primer lugar, refleja un progreso en la comprensión de la naturaleza y propósito de estas actividades, lo cual puede conectarse a su vez con una asimilación más significativa de los aspectos teóricos sobre los que se han construido ambas acciones docentes. Pero de la mejoría en la implementación de procedimientos de traducción adecuados, también puede colegirse un proceso de pensamiento crítico más eficiente: los alumnos, en base a sus experiencias anteriores y de los objetivos a conseguir, son capaces de analizar y comprender sus errores previos y aplicar las herramientas necesarias para resolverlos. El trabajo colaborativo resulta una pieza fundamental en este proceso, ya que las (intencionadamente) escasas directrices del profesor a la hora de sugerir pautas de mejora tras la primera actividad (ver apartado 3.1) obligan a los distintos grupos a reflexionar sobre sus prácticas anteriores y modificarlas para conseguir un texto final más ajustado a las expectativas. Por consiguiente, la evolución positiva de los resultados generales puede relacionarse a su vez con una labor efectiva en la organización y ejecución del trabajo en grupo.

5. Conclusiones

Como se ha expuesto a lo largo del artículo, esta experiencia educativa permite fijar, a través de la práctica, distintos conceptos teóricos impartidos en el aula. Pero, al mismo tiempo, también pone en funcionamiento varias competencias que, por su transversalidad, resultan útiles más allá de los encargos de traducción que los alumnos puedan enfrentar en el futuro (dentro o fuera de la universidad). Por un lado, se fomenta el trabajo en grupo y la cooperación entre iguales, elementos que han permitido una mejora sustancial a la hora de replicar las bases de una actividad anterior sobre un encargo nuevo y ligeramente distinto. En esta colaboración exitosa, el pensamiento crítico es otra pieza clave, ya que los estudiantes han demostrado capacidad para realizar inferencias lógicas, aprender de la experiencia y canalizar sus conocimientos hacia la consecución efectiva de sus objetivos.

Por otro lado, la acción docente descrita a lo largo de estas páginas hace funcionar los resortes creativos de los estudiantes, algo que, como se mencionaba en apartados anteriores, puede redundar positivamente en varios niveles: preparación para encarar ciertos desafíos académicos y profesionales, motivación, atractivo de la asignatura y mejora de la dinámica en el aula. Pese a que quizás se trate de una apreciación subjetiva, creo conveniente subrayar que los tres últimos elementos de la lista se han visto potenciados a lo largo de todo el cuatrimestre con la implementación de estas y otras actividades de naturaleza semejante. Basándome en experiencias previas en la impartición de materias similares, considero que estas prácticas ayudan a mejorar la forma en la que el alumno se relaciona con asignaturas de alta carga teórica y tienen un impacto significativamente positivo en el desarrollo del cuatrimestre y la asimilación de conceptos.

En definitiva, todo lo descrito anteriormente permite confirmar la premisa de partida, en tanto en cuanto el trabajo con dos encargos de traducción tan diferentes ha llevado a los alumnos a consolidar conceptos teóricos y prácticos al tiempo que ejercitaban sus competencias creativas y de pensamiento crítico. Vistos los

resultados, la preparación de acciones docentes similares que integren los elementos descritos en estas páginas se plantea como una opción interesante para aquellos profesores que impartan asignaturas de alto contenido teórico en el ámbito de la traducción. Como toda propuesta, esta presenta también aspectos susceptibles de mejora que, sin embargo, podrán seguro perfeccionarse en iniciativas posteriores o a través del refinamiento que otros compañeros puedan lograr aplicando (parte de) sus bases para sus propios fines.

Referencias bibliográficas

- ALTARES, Guillermo (2017). «La llegada de Trump convierte 1984 en superventas en EEUU». *El País* (27 enero). <https://elpais.com/cultura/2017/01/26/actualidad/1485423697_413624.html>.
- BASNETT, Susan (2002). *Translation Studies* (3rd ed.). Londres; Nueva York: Taylor & Francis.
- BRUFFEE, Kenneth A. (1995). «Sharing our toys: Cooperative learning versus collaborative learning». *Change: The Magazine of Higher Learning*, 27 (1), p. 12-18.
- CHESTERMAN, Andrew (1997). *Memes of translation*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- ECO, Umberto (2008 [2003]). *Decir casi lo mismo* (Helena Lozano Millares, trad.). Barcelona: Lumen.
- JIMÉNEZ, Pedro (1977). «Apuntes sobre la censura durante el franquismo». *Boletín AEPE*, 17, p. 1-8.
- LÁZARO LAFUENTE, Alberto (2002). «La sátira de George Orwell ante la censura española». En: FALCES SIERRA, Marta; DÍAZ DUEÑAS Mercedes; PÉREZ FERNÁNDEZ, José M^a (eds.). *Proceedings of the XXVth AEDEAN Conference*, p. 1-15. Granada: Universidad de Granada.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of the literary frame*. Londres: Routledge.
- LÓPEZ AYMES, Gabriela (2012). «Pensamiento crítico en el aula». *Docencia e Investigación*, 22, p. 41-60.
- LÓPEZ CALICHS, Ernesto (2006). «El proceso de formación de las competencias creativas. Una necesidad para hacer más eficiente el aprendizaje de los estudiantes universitarios». *Revista Iberoamericana de Educación*, 40 (3), p. 1-13.
- Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. Boletín Oficial del Estado, número 67, de 19 de marzo de 1966. p. 3310 - 3315. <<https://www.boe.es/eli/es/l/1966/03/18/14>>. [Consulta: 12 diciembre 2018].
- MALDONADO PÉREZ, Marisabel (2007). «El trabajo colaborativo en el aula universitaria». *Laurus: Revista de Educación*, 13. <<https://www.redalyc.org/pdf/761/76102314.pdf>>. [Consulta: 14 enero 2019]
- NORD, Christiane (1997). *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St Jerome.
- ORWELL, George (1979 [1949]). *1984*. Nueva York: Harcourt.
- PAJARES INFANTE, Eterio (2007). «Traducción y censura: *Cumbres borrascosas* en la dictadura franquista». En: MERINO ÁLVAREZ, Raquel (ed.). *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, p. 49-104
- PALAZÓN PÉREZ DE LOS COBOS, Alfonso; GÓMEZ GALLEGO, María; GÓMEZ GALLEGO, Juan Cándido; PÉREZ CÁRCELES, M^a Concepción; GÓMEZ GARCÍA, Juan (2011). «Rela-

- ción entre la aplicación de metodologías docentes activas y el aprendizaje del estudiante universitario». *Bordón*, 63 (2), p. 27-40.
- PRIETO, Alfredo; DÍAZ, David; SANTIAGO, Raúl (2014). *Metodologías inductivas: El desafío de enseñar mediante el cuestionamiento y los retos*. Editorial Océano.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia (1999). *El saber del traductor: Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona: Montesinos.
- SANTAMARÍA LÓPEZ, José Miguel (2000). «La traducción de obras narrativas en la España franquista: panorama preliminar». En: RABADÁN, Rosa (ed.). *Traducción y censura inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, p. 207-227.
- SERRANO FERNÁNDEZ, Luis (2003). *Traducción y censuras de textos cinematográficos inglés-español 1970-1985*. León: Universidad de León.
- SWIFT, Jonathan (1892). *Gulliver's travels into several remote nations of the world*. Londres: George Bell&Sons. (Obra original publicada en 1726).
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen (2013). «Traducción y adecuación de la literatura para adultos a un público infantil y juvenil». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 27, p. 103-120.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The translator's invisibility*. Londres: Routledge.

Anexo

Quickly, with an occasional crackle of twigs, they threaded their way back to the clearing. When they were once inside the ring of saplings she turned and faced him. They were both breathing fast, but the smile had reappeared round the corners of her mouth. She stood looking at him for an instant, then felt at the zipper of her overalls. And, yes! it was almost as in his dream. Almost as swiftly as he had imagined it, she had torn her clothes off, and when she flung them aside it was with that same magnificent gesture by which a whole civilization seemed to be annihilated. Her body gleamed white in the sun. But for a moment he did not look at her body; his eyes were anchored by the freckled face with its faint, bold smile. He knelt down before her and took her hands in his.

‘Have you done this before?’

‘Of course. Hundreds of times – well scores of times anyway.’

‘With Party members.’

‘Yes, always with Party members.’

‘With members of the Inner Party?’

‘Not with those swine, no. But there’s plenty that *would* if they got half a chance. They’re not so holy as they make out.’

His heart leapt. Scores of times she had done it: he wished it had been hundreds -- thousands. Anything that hinted at corruption always filled him with a wild hope. Who knew, perhaps the Party was rotten under the surface, its cult of strenuousness and self-denial simply a sham concealing iniquity. If he could have infected the whole lot of them with

leprosy or syphilis, how gladly he would have done so! Anything to rot, to weaken, to undermine! He pulled her down so that they were kneeling face to face.

‘Listen. The more men you’ve had, the more I love you. Do you understand that?’

‘Yes, perfectly.’

‘I hate purity, I hate goodness! I don’t want any virtue to exist anywhere. I want everyone to be corrupt to the bones.’

‘Well then, I ought to suit you, dear. I’m corrupt to the bones.’

‘You like doing this? I don’t mean simply me: I mean the thing in itself?’

‘I adore it.’

That was above all what he wanted to hear. Not merely the love of one person but the animal instinct, the simple undifferentiated desire: that was the force that would tear the Party to pieces. He pressed her down upon the grass, among the fallen bluebells. This time there was no difficulty. Presently the rising and falling of their breasts slowed to normal speed, and in a sort of pleasant helplessness they fell apart. The sun seemed to have grown hotter. They were both sleepy. He reached out for the discarded overalls and pulled them partly over her. Almost immediately they fell asleep and slept for about half an hour. (Orwell 1949/1979, p. 119-120)

Entrevista a Josefina Caball

Xènia Raya Jiménez

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona)
xeniarij20@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3495-6110



Resum

Josefina Caball és traductora de l'anglès i professora de traducció a la Universitat Autònoma de Barcelona. Al llarg de la seva carrera professional ha traduït més de cent cinquanta obres al català. En aquesta entrevista, Josefina Caball ens parla de la seva carrera professional des d'un punt de vista personal, la qual cosa ens permetrà conèixer la seva formació, el mètode de traducció que segueix, les tasques complementàries que fa a banda de la traducció i la seva opinió respecte a qüestions fonamentals de la traducció.

Paraules clau: Josefina Caball; traducció catalana; traducció literària; història de la traducció; literatura

Abstract. *Interview with Josefina Caball*

Josefina Caball is a translator of English and French and a translator professor at the Autonomous University of Barcelona. She has translated more than one hundred and fifty works into Catalan throughout her professional career. In the following interview, Josefina Caball talks about her professional career from a more personal point of view which will help to know better how she became a translator, the method she follows when translating, what else she does apart from translating and her opinion about essential aspects of translation.

Keywords: Josefina Caball; Catalan translation; literary translation; history of translation; literature

Josefina Caball és traductora de l'anglès des de l'any 1987. Des de ben jove ha tingut ben clar que la traducció i les llengües eren la seva passió i, quan era adolescent, amb un diccionari va començar a traduir perquè volia saber què deien les lletres dels seus cantants preferits. Pertany a les primeres generacions que van poder estudiar traducció a l'Escola de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, la primera d'aquestes característiques de l'Estat espanyol. El 1987 va iniciar la seva trajectòria professional traduint llibres infantils i juvenils per a l'Editorial Molino i des d'aleshores no ha deixat mai de tra-

duir. Els primers anys va traslladar sobretot literatura infantil i juvenil: autors com Enid Blyton, Ann M. Martin o Michael Coleman i, més recentment, autors com Geraldine McCaughrean, Neil Gaiman o Philip Pullman. En el camp de la novel·la ha traduït, entre d'altres, obres de Richard Ford, Don DeLillo, Eudora Welty, Richard Yates o Tom Sharpe, i en el de l'assaig, autors com George Steiner, Zygmunt Bauman i Ngũgĩ. wa Thiong'o. Des de l'any 1999 combina la traducció amb la docència i és professora associada de la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

El 29 de gener del 2019 ens vam reunir al seu despatx de la Facultat de Traducció i d'Interpretació per fer aquesta entrevista. La seva senzillesa i professionalitat es van fer paleses des de les primeres preguntes. No és l'objectiu d'aquesta entrevista, però, parlar de les seves traduccions, sinó conèixer una mica més la persona. Comptem amb excel·lents professionals de traducció literària en llengua catalana, tot i que sovint desconeixem què amaguen darrere. Per aquest motiu, en aquestes pàgines, repassarem la seva trajectòria, i anirem més enllà de les obres que ha traduït per viatjar als seus inicis, descobrir algunes peripècies de la seva carrera professional i conèixer més a fons la seva manera de treballar.

Quins van ser els motius que et van impulsar a ser traductora?

Des de sempre he tingut clar que era un camp que m'agradava. Recordo que a les classes de llatí de l'escola ja m'apassionava traduir. A més, quan era adolescent, volia saber què deien les lletres dels meus cantants preferits, la majoria dels quals cantaven en anglès, i a quinze i setze anys agafava un diccionari i començava a traduir pel meu compte cançons dels Beatles, de Bob Dylan o de Leonard Cohen; encara guardo aquelles primeres traduccions. D'altra banda, m'encanta llegir, i per a mi la traducció sempre ha anat lligada a la literatura. Pensava en els meus llibres preferits, com per exemple *Jude the Obscure*, de Tomas Hardy, i estava segura que allò s'havia de traduir, que s'havia de conèixer.

Quan vas començar a estudiar traducció a l'Escola Universitària de Traductors i d'Intèrprets ja havies traduït de manera professional?

No vaig començar a estudiar traducció així que vaig acabar COU. En primer lloc, no coneixia l'existència de l'Escola Universitària de Traductors i Intèrprets (EUTI) i, a més a més, per raons personals, estava una mica desorientada i no volia anar a la universitat. Així que dels disset anys fins als vint-i-cinc vaig dedicar-me a estudiar llengües i a treballar, tot i que no eren feines relacionades amb la traducció, i també vaig viure una temporada a Anglaterra. Quan en vaig fer vint-i-cinc em vaig adonar que no podia dedicar-me tota la vida a fer feines esporàdiques i em vaig plantejar tornar a estudiar. Tenia clar que no volia fer filologia perquè no volia dedicar-me a l'ensenyament en un institut, sinó que volia traduir. Vaig sentir a parlar de l'EUTI i vaig optar per estudiar traducció. Des de sempre m'havien agradat molt les llengües. Ja havia fet francès al batxillerat i n'havia estudiat a l'Escola Oficial, i des dels disset anys que aprenia anglès pel meu

compte i en acadèmies. Pel que fa al meu primer encàrrec de traducció, no va arribar fins l'any 1987, just quan vaig tornar d'una estada a la capital de Carolina del Sud, als EUA, en un programa d'intercanvi que l'EUTI tenia amb la universitat d'aquell estat.

Va ser fàcil aprendre una nova llengua en comparació amb les oportunitats amb què comptem avui dia?

Quan vaig començar a estudiar anglès tenia disset anys i ho feia en una acadèmia, però no era gens fàcil sentir parlar una persona nadiua, així que l'única opció era buscar la BBC a la ràdio. Jo m'aprenia les lletres de les cançons, però només les entenia a mitges; tot suposava un esforç més gran. En canvi, ara hi ha més oportunitats de sentir i parlar anglès. Gràcies a la televisió i a Internet es pot accedir a l'àudio original i això és una meravella. D'altra banda, pel que fa a la comunicació oral, tampoc no era tan fàcil. Avui dia hi ha molt més contacte entre les persones, hi ha més varietat de gent a tot arreu, i també hi ha més possibilitats per practicar la llengua. Fa uns anys tot això costava molt més.

Però era possible estudiar altres llengües més llunyanes?

Cap al final dels anys vuitanta i principi dels noranta no hi havia tanta varietat de llengües al meu entorn. Jo vaig estudiar anglès a Manresa, i també hi vaig poder començar a estudiar rus, ja que des de sempre m'havia interessat molt la literatura russa i la centreeuropea. Però no va ser un curs oficial, sinó una iniciativa voluntària d'un professor manresà. Si volies estudiar altres idiomes menys comuns, t'havies de desplaçar a Barcelona.

Ets de les primeres generacions que vau poder estudiar traducció d'una manera professional i en un centre universitari. Quines competències vas aprendre durant la formació que et van ser útils per a la vida professional?

Tant en la carrera de traducció com en qualsevol altra, una bona part del que aprens depèn de tu mateix, de les ganes que en tinguis. A banda d'això, he de dir que em van ajudar a adquirir una formació teòrica assignatures com lingüística, català o castellà. En les assignatures més pràctiques, com les de traducció, vam tenir professors amb molta experiència que sempre ens van insistir que el català de les nostres traduccions havia de lliscar bé, que no havia de ser encarcerat; ens van ensenyar a fiar-nos de la nostra intuïció lingüística, procurant que en la traducció no es traslluís el text original.

Com van ser els teus inicis en el camp de la traducció?

Va ser tot ben bé de casualitat. Quan vaig acabar els estudis a l'EUTI, l'any 1986, vaig tenir l'oportunitat d'anar als Estats Units en un programa d'intercanvi que l'EUTI tenia amb la Universitat de Carolina del Sud. Just quan en vaig tornar,

gràcies a un conegut, vaig posar-me en contacte amb Luis Antonio del Molino, el director de l'Editorial Molino. Fins aleshores aquesta editorial havia traduït molt al castellà, però començava també a traduir al català, i van acceptar fer-me una prova de traducció. Els va agradar i des d'aquell moment vaig treballar per a ells durant uns quants anys traduint llibres infantils i juvenils d'autors com Enid Blyton i Ann M. Martin.

Ara és molt més senzill promocionar-nos gràcies a les xarxes socials, però com era possible fer-se un lloc en el mercat?

Bàsicament s'aconseguia per mitjà de contactes i també per casualitat. Calia enviar molts currículums malgrat que sovint no rebies resposta, però era imprescindible moure't. També hi havia la possibilitat de proposar a les editorials la traducció de títols concrets, però normalment, si no hi havies tingut cap contacte previ, no servia de res.

Per tant, va ser difícil establir contacte amb les editorials?

La veritat és que vaig tenir sort, perquè era molt difícil introduir-te en el món editorial. En primer lloc, s'ha d'admetre, era essencial conèixer gent. Jo no en coneixia perquè la meua família no era de Barcelona i no tenia coneguts en el món editorial. Afortunadament alguns professors ens van ajudar. Per exemple, el recordat Joan Fontcuberta ens va suggerir que anéssim a l'Editorial Barcanova perquè ens farien proves de traducció, i així també vaig fer algunes traduccions per a ells. D'una manera semblant vaig començar a treballar per a Columna.

I, pel que fa als editors, com ha estat la teua relació amb ells?

Com ja he dit, vaig treballar molts anys per a l'Editorial Molino, amb el director de la qual tenia un tracte directe i respectuós. Quan treballaves per a grans grups editorials que tenen diferents segells, depens de l'editor de taula, que és qui busca el traductor i amb qui tens tractes. Al llarg dels anys m'he trobat de tot. He tingut la sort de treballar amb persones que m'han tractat bé i han respectat els terminis de les traduccions, però també n'he trobat que no em tenien gaire en compte i que canviaven parts de la traducció sense consultar-m'ho o bé escurçaven els terminis de lliurament. També hi ha el problema que sovint canvien els editors de taula, cosa que fa que hi perdís el contacte. En canvi, això no passa amb les editorials petites, perquè hi ha una relació més propera i, sobretot, més respectuosa.

El primer encàrrec de traducció és difícil d'oblidar. Quin va ser el teu i com el vas afrontar?

El primer encàrrec va ser un llibre que signaven Isaac i Janet Asimov. Era una novel·la que formava part d'una col·lecció juvenil protagonitzada per un robot. Estava nerviosa perquè era la primera traducció que seria publicada, i vaig fer

molts esborranys i moltes correccions, tenint en compte que aleshores s'havia d'escriure a màquina i no hi havia la possibilitat d'esborrar i tornar a començar com amb els ordinadors. Quan va sortir publicat el llibre, em va fer molta il·lusió.

Consideres que hi ha grans diferències lingüístiques entre les primeres traduccions i les més recents?

Normalment no repasso les primeres traduccions, la veritat és que em fa un cert respecte. Però sí que hi faria modificacions. Tot canvia amb el pas del temps; jo mateixa tinc criteris sobre la traducció diferents i més clars que quan vaig començar. De tota manera, crec que puc dir que des de les primeres traduccions he intentat aconseguir naturalitat; recordo que demanava a persones properes que en llegissin algunes pàgines per veure si sonava bé el que traduïa.

Has pogut triar allò que volies traduir o sempre has treballat per encàrrecs fixats?

Normalment, la proposta m'ha vingut de l'editorial. Amb els anys, i quan ja tens una certa experiència, comences a fer propostes, a dir que t'agradaria traduir tal llibre, i a vegades les tenen en compte, però les editorials ja tenen organitzada una programació anual amb els llibres que volen publicar i és difícil modificar-la.

En qualsevol traducció, sempre ens trobem amb dificultats i cal buscar la millor manera d'afrontar-les. Tens la sensació que, amb el pas dels anys, continues tenint les mateixes? I les resols seguint el mateix mètode?

La principal dificultat, a més de la solidesa de la llengua, era la documentació. Quan vaig començar, no hi havia ordinadors i el principal recurs eren les biblioteques. A més, molta de la informació no era en català, fet que dificultava encara més la feina. Hi va haver un temps que vaig traduir un bon grapat de llibres de divulgació científica i d'història per a l'Editorial Molino, i aleshores passava moltes hores a les biblioteques per trobar informació i terminologia especialitzada. De vegades també calia recórrer a experts en el camp que traduïes, cosa que encara ara faig, sobretot quan no acabo d'entendre algun concepte més tècnic. Pel que fa als problemes lingüístics i a les expressions locals, a vegades era més difícil trobar una solució. Internet també ha ajudat molt en aquest aspecte. Abans recorria a amics de llengua anglesa per a resoldre aquesta mena de dubtes. Hi contactava per telèfon o per carta, i sovint em podien donar una solució. Ara també hi recorro a vegades, però no tant, perquè moltes coses ja les puc trobar gràcies a la xarxa.

Com definiries el teu model de llengua?

Intento que la llengua sigui rica, és a dir, planera però no empobrida, i em deixo portar molt per la meva intuïció lingüística i pel català que he sentit parlar, tot i

que a vegades, això també pot ser enganyós, perquè, segons quin català has rebut, pot ser molt pobre i, per tant, insuficient. Per a mi el més important és que no soni encarcerat, ni que sigui molt llunyà del català viu. També evito els arcaïsmes, però de vegades, en funció del text original, hi puc recórrer. I intento recuperar expressions que es van perdre. N'hi ha que eren ben vives fins fa ben poc, i aquest empobriment m'entristeix.

Et decantes més per la «fidelitat» o per la «llibertat» a l'hora de traduir?

Procuro ser fidel a l'autor, encara que fidelitat no vol dir forçosament literalitat. Si a l'original l'autor fa servir el color groc per descriure una cinta, jo no diré que és daurada o del color del sol només perquè em sembla que queda més bonic. Quan un autor fa servir estructures sintàctiques peculiars, procuro reproduir aquell estil aprofitant els recursos de la nostra llengua perquè sigui llegible i natural en català. De vegades és difícil trobar aquest equilibri. Hi ha qui creu que cal simplificar el text per facilitar-ne la lectura, però no hi estic gaire d'acord. Si, per exemple, a l'original l'autor fan servir frases molt llargues i paràgrafs seguits amb poca puntuació, cal respectar-ho. El traductor procura que el text sigui llegible, però això no vol dir prescindir de l'estil original. No s'ha de tractar el lector com si fos incapaç de llegir paràgrafs de més de cinc línies seguides.

Quin és el teu mètode de traducció?

No sabia dir amb certesa si tinc un mètode, sempre depèn molt del temps de què dispo. Normalment no llegeixo els llibres abans de traduir-los. Quan vaig començar, ho feia si tenia temps, però ara no ho faig tant. Quan rebo un encàrrec, llegeixo un parell de capítols abans de començar per veure de què tracta i fer-me una idea de l'estil de l'autor. A partir d'aquí ja començo a traduir. Així, mentre faig una primera lectura, també faig el primer esbós de la traducció i soluciono els dubtes que van sorgint, tant els sintàctics i terminològics com els relacionats amb els referents culturals. La major part del temps, la dedico a les revisions. La repasso dues vegades a l'ordinador, després imprimeixo la traducció i la torno a repassar, i de vegades encara la torno a imprimir. Tot depèn del llibre, però sempre faig un mínim de tres revisions. Quan reviso l'última versió encara tinc temptacions de fer-hi retocs; no acabaries mai.

Els terminis de publicació que estableixen les editorials són assolibles?

Hi ha editors (sovint grans grups editorials) que es pensen que és possible traduir 300 o 400 pàgines en dos mesos. Potser hi ha traductors que ho poden fer, però jo no en sóc capaç. Per a mi el més important és entregar una traducció de qualitat i, si el termini és curt, no ho puc assolir. Sóc molt perfeccionista i pateixo si un encàrrec no l'he pogut repassar bé; per això necessito temps. Quan comences, vols tenir feina i acceptes els encàrrecs amb terminis justos que et proposen. És estressant, però el que vols és obrir-te camí. Amb l'edat vas canviant i no traduei-

xes al mateix ritme; per això, si ara em venen amb presses, rebutjo l'encàrrec perquè no podré fer-lo com m'agradaria.

És possible viure exclusivament de la traducció literària?

Sempre ha estat molt difícil. Si comptes les hores que hi passes, no és una professió ben pagada perquè has de dedicar-hi molt de temps. Ara les quotes encara són baixes, oscil·len entre els deu i els quinze euros les trenta línies, però fer una pàgina i deixar-la polida requereix moltes hores. Depèn molt del ritme de treball de cadascú. Se'n pot viure, però austerament.

No només ets traductora, sinó també professora a la Universitat Autònoma de Barcelona. Què et va portar a dedicar-te a la docència?

La feina a la universitat també em va venir de casualitat. Un professor de la FTI va demanar excedència i van cobrir la seva plaça contractant dues professores, una de les quals vaig ser jo. Traduir pot ser una feina molt solitària, i vaig pensar que estar en contacte amb gent més jove i poder transmetre'ls alguna cosa de la meva experiència, així com també estar en contacte amb col·legues del món de la traducció, seria positiu per a mi.

Impartir classes a la universitat t'ha ajudat a l'hora de traduir?

Estic convençuda que sí. M'ha ajudat molt per a aprofundir els coneixements de llengua i les decisions que es prenen en traduir. Quan comento textos a classe amb els alumnes, reflexiono més sobre tots els processos de traducció, i sovint aprenc de les solucions que aporten. És un intercanvi, i jo, sens dubte, hi he sortit guanyant.

L'ensenyament que s'ofereix avui a les facultats de traducció és adequat per a la formació de traductors?

És difícil respondre aquesta pregunta; a més, jo només et puc parlar basant-me en la meva experiència a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, que és on treballo. Potser hi trobo a faltar més teoria, al pla d'estudis, assignatures com lingüística o teoria literària. És cert que m'ho miro molt des del camp al qual em dedico i entenc que el camp de la traducció és molt ampli i que és difícil abraçar-ho tot, però crec que hi manca més marc teòric. Tampoc no em sembla gaire positiu que es deixi de fer llengua a partir de segon. La llengua és un continu, no deixes mai d'aprendre'n. Sempre es diu que és molt important el domini de la llengua estrangera, però crec que ho és tant o més aprofundir el coneixement de la llengua a la qual es tradueix.

Els traductors sempre han estat presents en la història de les lletres catalanes, però cap als anys vuitanta es van «professionalitzar». Com era el seu perfil?

La figura del traductor era pràcticament desconeguda. Aquesta és una de les batalles que a poc a poc es va guanyant, sobretot gràcies a les associacions de traductors, que són les que lluiten més perquè es tingui en consideració la nostra feina. Abans la gent només era conscient dels traductors quan se'n detectaven errors. Això ha anat canviant d'ençà dels anys noranta. Fa uns anys gairebé cap traductor apareixia a la coberta d'un llibre, tret que es tractés d'algun escriptor conegut.

De fet, ara, editorials noves com Raig Verd, Edicions del Periscopi o L'Altra inclouen als webs la biografia dels traductors que treballen amb ells, com és el teu cas. La figura del traductor literari cada cop es valora més?

La veritat és que sí; les petites editorials hi han ajudat en gran mesura, i a poc a poc la professió cada cop està més valorada. A més, el sorgiment d'associacions de traductors també ha comportat una millora de les condicions econòmiques i laborals. És cert que la situació ha millorat molt, però no és un camí fàcil.

Les editorials van tenir un paper clau en la recuperació de la literatura catalana després de tants anys de silenci. Encara mantenen aquest mateix esperit?

Abans de la guerra civil les editorials havien estat molt actives i hi havia un gran interès per traslladar les grans obres de la literatura universal a la llengua catalana; als anys cinquanta i seixanta, quan els anys més foscos del franquisme van deixar pas a una petita obertura, es va reprendre la traducció al català, i als anys setanta i vuitanta hi va haver molta activitat en aquest camp. Avui dia crec que les traduccions continuen tenint un gran pes, però els motius o objectius poden variar segons les editorials. Els grans grups editorials solen tenir més possibilitats de contractar llibres que han tingut un gran èxit en el país d'origen o premis Nobel, mentre que les editorials petites se centren més a descobrir nous talents o recuperar obres interessants que, per alguna raó, estan descatalogades.

La llengua també sempre està en constant evolució. Des dels vuitanta la qualitat de les traduccions al català ha «millorat» o ha «empitjorat»?

En primer lloc, ens hem de plantejar què entenem per bona traducció i per qualitat. Hi ha hagut corrents que han titllat d'encarcarat i anacrònic el català de les traduccions dels anys seixanta, setanta i vuitanta (recordem la polèmica del català *light* i del català *heavy*). Em costa considerar que una traducció és dolenta pel fet que hi hagi algun *quelcom* o algun *puix*; abans de rebutjar-la, s'ha de veure el conjunt d'aquella traducció i analitzar si realment s'allunya molt de l'estil de l'obra original. Pel que fa a la qualitat; jo diria que, en general, es fan bones traduccions. Entre persones d'una certa edat, que van estar escolaritzades en caste-

llà, hi ha l'opinió general que a les traduccions en català, a diferència de les traduccions en castellà, s'escriu d'una manera diferent de com es parla, i que per tant són encarcarades, poc naturals, amb la qual cosa no hi estic gens d'acord. Si troben que el castellà escrit és més natural és perquè és la llengua en què han llegit sempre, i termes i expressions gens habituals en el llenguatge oral els semblen ben naturals senzillament perquè hi estan més habituats. Però és difícil combatre aquesta prevenció contra les traduccions en català. A banda d'aquests casos, crec que les traduccions al català cada cop són més valorades. Els criteris han canviat i la idea que cal acostar la llengua de traducció a una llengua viva és més present que anys enrere. S'ha de tenir en compte, d'altra banda, que hi ha un empobriment general de la llengua, i en aquest sentit, cal recuperar traduccions dels anys trenta, cinquanta i fins dels seixanta que, tot i certs arcaïsmes, són d'una gran riquesa tant pel que fa al vocabulari com als recursos estilístics.

Què sents quan penses que, gràcies a la teva tasca, has pogut fer arribar als lectors obres d'autors tan rellevants com Richard Ford o George Steiner?

Em fa una mica de por veure com són rebudes, però alhora em fa il·lusió. Encara que la majoria d'obres no les tries tu, sempre n'hi ha algunes que t'agraden més que d'altres, i és bonic veure com llibres que a tu t'han agradat moltíssim tenen una bona acollida per part del públic. Si un llibre ha agradat vol dir que has sabut traslladar en part el que vas rebre quan el vas llegir i traduir.

Quins són els teus projectes actuals? S'allunyen molt dels primers encàrrecs?

He d'acabar una novel·la d'una autora nord-irlandesa, per a Edicions de 1984, i després faré una novel·la d'un autor d'origen argentí per a l'Editorial Periscopi. Ara mateix treballo en un assaig sobre ecofeminisme per a l'editorial Raig Verd. Tots tres projectes són per a editorials petites, i tots tres presenten temes, registres i estils molt variats que plantegen reptes molt diferents. Això és el que fa apassionant aquesta feina.

Com serà el futur per als traductors literaris? Alguna recomanació per als futurs traductors?

El futur és incert, però crec que ara és un moment bastant bo perquè es tradueix molt. És veritat que la llengua de la qual s'ha traduït més és l'anglès i que, per tant, aquest camp està més explotat, però també és cert que moltes editorials noves s'interessen per literatures menys traduïdes com les esclaves, germàniques o orientals, i que, per tant, aquí hi ha camí per recórrer. El que recomanaria als futurs traductors literaris és que llegeixin molt i també que facin propostes de novel·les de llengües més llunyanes que puguin interessar a aquestes editorials. I sobretot que hi hagi entusiasme; si hi ha passió i ganes, te'n pots sortir.

RESSENYES

ANGHELUȚĂ, Mioara; BALAȘ, Oana-Dana; DRAGA ALEXANDRU, Maria-Sabina; LLINÀS SUAÚ, Joan; MONTOLIU PAULI, Xavier (ed.)

Traduccions i diàlegs culturals amb el català

Bucarest: Editura Universității din București, 25, 2018, 200 p. (Romanica)

ISBN 978-606-16-0979-6

El Departament de Llengües i Literatures Romàniques, Filologia Clàssica i Neogrega de la Facultat de Llengües i Literatures Estrangeres de la Universitat de Bucarest s'ha convertit en un centre destacat de la catalanística europea, des d'on es va impulsar recentment la celebració del XVIII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Bucarest, juliol de 2018). El llibre que ens disposem a ressenyar constitueix el resultat imprès del congrés internacional «Llengües i cultures en contacte: el català i l'Europa d'avui. Diàlegs culturals mitjançant traduccions literàries» (17-18 d'abril de 2015), organitzat pel Centre de Lingüística Comparada i Cognitivisme de la mateixa universitat, la Institució de les Lletres Catalanes i l'Institut Ramon Llull, amb la col·laboració de les editorials Meronia i Meteorpress. Aleshores es van reunir a Bucarest una quarantena d'investigadors i professors interessats en la recerca en un àmbit de confluència entre els estudis catalans, la traductologia i el diàleg intercultural. El volum miscel·lani —número 25 de la col·lecció «Romanica» de l'editorial uni-

versitària— aplega catorze articles, corresponents a una selecció dels treballs presentats al col·loqui, incloent-hi en primer lloc les dues conferències plenàries a càrrec de Jana Balacciu Matei i D. Sam Abrams; els altres dotze apareixen per ordre alfabètic del cognom dels col·laboradors (i, per limitacions d'espai, aquí només podrem donar unes poques pinzellades de cada un). Tres dels estudis se centren en aspectes o episodis que, situats en moments històrics diversos, es poden encabir estrictament en el ventall d'intercanvis culturals entre Catalunya i Romania (ens referim als treballs de Montoliu, Moțoc, i Pinyol i Vilardell). Farem tot seguit una breu descripció de cada article, respectant l'estructura del recull, del qual han tingut cura els cinc membres del comitè organitzador del simposi.

Jana Balacciu Matei signa el treball «La traducció: una invasió subtil que arrela ben endins. El cas català» (p. 9-18). L'autora hi fa un elogi de la cultura catalana concebut com «un muntatge amb salts en l'espai i en el temps» (p. 9), en què sobre-

surten una sèrie de fites de la traducció literària com a eina de creació d'una literatura nacional i element de reafirmació identitària. Aquest viatge en dues direccions —traduccions del català i al català— comença amb els clàssics medievals: el *Llibre de l'orde de Cavalleria* fou traduït per William Caxton, primer impressor anglès; d'altra banda, el que distingeix Ramon Llull «entre els seus contemporanis és (...) el recurs sistemàtic a la traducció de les seves obres, un procés en el qual ell mateix va participar o va encomanar als seus deixebles» (p. 18). El text fa referència, entre d'altres, als episodis següents: les versions medievals de la *Commedia* (Andreu Febrer), Petrarca i Boccaccio; la revaloració tardana d'Ausiàs March; el redescobriment del *Tirant* en els segles xx i xxi, que es reflecteix en el trasllat a catorze llengües entre el 1969 i el 2013; el gust dels modernistes pel teatre de Maeterlinck i d'Ibsen, i els títols estrangers de la «Biblioteca Popular de L'Avenç»; l'elenc de traduccions impulsades pel programa cultural del Noucentisme; les versions alemanyes de llibres catalans a partir dels anys quaranta de segle XIX, que cal situar, en primer lloc, en el context de l'interès romàntic per les literatures nacionals, i després en el conreu de la lingüística i la filologia romàniques, i els intercanvis entre prohoms de la cultura alemanys i catalans; les més de mil traduccions d'obres literàries al català aparegudes entre el 1962 i el 1968; i, en els darrers anys, el remarcable èxit d'abast europeu d'algunes novel·les de Jaume Cabré.

El text de la conferència de D. Sam Abrams, «La glòria certa d'*Incerta glòria*» (p. 19-30), ens parla de «l'impacte que el ressò internacional de les traduccions estrangeres —al francès, al castellà, al neerlandès, a l'anglès, al romanès— ha tingut sobre la recepció crítica de l'obra mestra de Joan Sales (...) al sistema literari català» (p. 20). Un cas singular, propi d'una comunitat cultural que arrossega complexos d'inferioritat i dependència, en

què el caràcter canònic d'un text literari —«la novel·la catalana més important del segle XX» (p. 20, 30)— no acaba d'obrir-se camí en el seu espai originari mentre no arriba la validació externa, els «experts estrangers» que hi donen l'empenta necessària. Abrams afirma, taxatiu, que la novel·la i l'autor han passat de tenir una posició marginal a ocupar un lloc central en el cànon literari català; i tot això, en bona part, gràcies al ressò que les traduccions esmentades, publicades entre el 1962 i el 2014, van tenir als països respectius. De fet, durant decenniis la recepció crítica d'*Incerta glòria* a Catalunya havia estat condicionada greument per una «llarga i accidentada història creativa i editorial» (p. 20) que va retardar el procés de fixació del text definitiu. Alguns paràgrafs de l'article es dediquen a resseguir els aspectes principals d'aquesta enrevesada història textual, fins que Maria Bohigas va establir l'itinerari de lectura de l'obra mitjançant la catorzena edició d'*Incerta glòria* (2014) i una publicació separada d'*El vent de la nit* (2012). Abrams connecta aquestes dades amb unes reflexions a banda sobre el paper determinant de la traducció literària en totes les tradicions culturals. Tria com a exemple el marc referencial que li és més proper, els Estats Units, i explica com la construcció d'una tradició cultural i literària nord-americana, nacional i independent, va passar per distanciar-se dels models colonials subsidiaris de la Gran Bretanya; i, alhora, per recuperar els intercanvis amb els principals països europeus, sovint per mitjà de traduccions. Això el duu a afirmar el següent (tanmateix, obviant el caràcter tot sovint descompensat d'aquests intercanvis): «Les relacions entre les cultures i les literatures dels diferents països del món és una porta que s'obre en dos sentits, de dins cap a fora i de fora cap a dins. La traducció literària és la porta en els dos sentits» (p. 23). Tornant a la magna novel·la de Sales, l'autor dedica una sèrie de comentaris incisius a la peculiar situació interna de la crítica literària catalana a

partir dels anys seixanta. La percepció d'*Incerta glòria* havia anat fluctuant d'ençà d'aleshores entre els «bàndols», aparentment irreconciliables, de Joan Triadú i Joaquim Molas (i els seguidors respectius), fins que ha acabat prevalent la línia del primer, en el sentit de reconèixer sens dubte el valor excepcional del llibre. Abrams també para esment en l'èxit d'*Incerta glòria* en el mercat literari anglòfon, que apunta a «l'excel·lència de l'original i l'espectacularitat de la versió anglesa de Peter Bush» (p. 29) i, sobretot, als bons oficis de l'editor, Christopher MacLehose. El parer entusiasta del crític veu en aquest «assalt al món anglo-saxó, un dels mercats del llibre més difícils de penetrar des de fora» (p. 29) un resultat doble: situa Sales, de ple dret, en la tradició literària europea i internacional, i li assegura de resultes d'això un lloc de referència en el mapa interior de les lletres catalanes.

De Mioara Adelina Anghelută és l'article «Quan una paraula es converteix en "marca registrada": el cas de *Guanyem Barcelona*» (p. 31-50), un treball d'anàlisi discursiva en el marc de les lluites electorals entre partits de la política municipal. L'autora reflexiona sobre les implicacions subjectives del canvi de nom del partit d'Ada Colau a les eleccions del 2014 —de l'inicial *Guanyem Barcelona* al posterior *Barcelona en Comú*— arran d'un cas de suposada «usurpació» de marca, en haver-se registrat per als comicis un altre partit anomenat *Ganemos*. Sílvia Aymerich-Lemos i Kathleen McNerney signen a quatre mans «*Versions múltiples*: un projecte de traduccions literàries mútues entre autors contemporanis» (p. 51-69), en què descriuen la tasca de coordinació d'un programa d'intercanvi i traducció en xarxa d'autors, traductors i col·laboradors a través del blog *e-Versions*, sorgit arran d'un congrés del Pen Club Hongarès a Budapest el 2012. Una iniciativa innovadora que permet la difusió ràpida a través de la xarxa i la promoció mútua creuada dels escriptors adscrits al projecte i els seus traductors.

Núria Busquet Molist ha escrit l'article «*Jerusalem*: traduir l'anglicitat (Translating Englishness)» (p. 71-84), en què mostra una sèrie d'exemples concrets que il·lustren la dificultat de traslladar les referències culturals lligades a la llengua de partida en textos teatrals; l'obra en qüestió és *Jerusalem*, de Jez Butterworth, escenificada a Londres d'ençà del 2009 amb gran èxit de crítica i traduïda al català per Busquet.

La figura de Joan Sales torna a aparèixer, ara en la funció d'editor i mediador cultural, en el treball de Trinidad Escudero Alcamí «L'esforç de Joan Sales i les polítiques de subvenció en la traducció de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda» (p. 85-94). La canonicitat de la novel·la més difosa de Rodoreda es confirma per la gran quantitat de llengües, trenta-tres, a què ha estat incorporada. Escudero ressegueix aquest llarg procés de projecció internacional i en destaca dues línies d'acció: en una primera etapa, els esforços de Sales com a responsable de Club Editor; i en segon lloc, els programes de subvenció a la traducció literària a càrrec de la Institució de les Lletres Catalanes i l'Institut Ramon Llull. Montserrat Franquesa i Joaquim Gestí són els autors del treball «Hereus d'una llarga tradició. El diàleg entre Catalunya i Grècia a través de les traduccions literàries» (p. 95-106). Franquesa i Gestí, traductors a quatre mans de narrativa neogrega al català —de les novel·les de Petros Màrkaris, i altres autors com ara Skiadaresi, Triandafil·lu, Valtinós, Staikos, Kokanzis—, ofereixen una panoràmica de les versions literàries del grec modern al català i la seva recepció, i s'aturen breument en la tasca d'alguns grecistes notables. Una trajectòria que, malgrat que s'inicia el 1881, fins als anys vuitanta és molt incompleta, escassa i fragmentària (hi destaquen, és clar, els poemes de Kavafis a cura de Carles Riba, i Kazantzakis versionat per Joan Sales i Jaume Berenguer Amenós); però que en els dos darrers decennis s'ha incrementat de manera indiscutible, amb diversitat d'interessos per part

dels traductors i els editors, i una certa preferència per la prosa. L'article es complementa amb un paràgraf sobre la recepció literària catalana a Grècia, fins fa poc més d'una dècada encara molt migrada; i amb dos índexs de traduccions: un de literatura neogrega en català (2000-2015) i l'altre de versions d'obres catalanes en grec (2008-2014). L'article de Coman Lupu «Els cultismes en el català del segle XVIII» (p. 107-112) examina els préstecs del llatí a partir d'un corpus de vint-i-un cultismes basat en el *Dictionnaire des emprunts latins dans les langues romaniques* (2004), coordinat per Sandra Reinheimer Rîpeanu. Lupu remarca que els condicionants extralingüístics i l'expandiment progressiu del castellà a partir del 1714 expliquen la quantitat reduïda de mots llibrescos en el català de l'època. Víctor Martínez-Gil participa en el recull amb el text «Catalunya i Portugal: traduccions i identitat nacional» (p. 113-128). Es comença preguntant sobre la conveniència de traduir o no traduir literatura del portuguès al català (i, per extensió, de les altres llengües romàniques de què un lector culte pot assolir un grau d'intercomprensió òptim); i conclou que traduir és necessari, perquè cada bona versió sempre enriqueix l'idioma d'arribada i, de retop, també aporta nous punts de vista sobre el text original. Centra l'article l'anàlisi de les connexions entre la literatura portuguesa traduïda al català i les ideologies que hi han intervingut, ja que la traducció sovint forma part d'un programa d'acció cultural i presa de consciència nacional i política. Martínez-Gil es fa ressò de diversos tipus d'iberisme a partir de Joan Maragall, que amb el temps han derivat en un lusocatalanisme que es manifesta amb expressions nacionalistes o independentistes. Aquesta anàlisi ideològica el duu a considerar amb detall les implicacions culturals i simbòliques del mot *saudade* —identificat sovint com a culturema, fins i tot com una expressió essencialista de l'imaginari ètnic portuguès—, així com a recercar paral·lelismes lexicosemàntics

amb altres llengües del nostre entorn (les romàniques i l'alemany). Xavier Montoliu Pauli, d'altra banda, és l'autor de «*Catalonia vista per Nicolae Iorga: o mică țară latină*» (p. 129-150). Montoliu presenta de manera minuciosa, amb notes molt documentades, les circumstàncies d'escriptura i publicació del volum *O mică țară latină: Catalonia și expoziția din 1929. Note de drum și conferințe* [Un petit país llatí: Catalunya i l'exposició de 1929. Notes de viatge i conferències] (1930), de l'historiador, acadèmic i polític romanès Nicolae Iorga, que l'any anterior havia visitat Barcelona i algunes localitats pròximes. Una visita breu, de menys de deu dies, acompanyat sovint per Josep Puig i Cadafalch, que permetrà al diplomàtic romanès ampliar la informació de primera mà sobre Catalunya inclosa en el llibre *Cîteva zile în Spania* [Alguns dies a Espanya] i donar al territori un caràcter més individualitzat. El text de Iorga, que consta de noranta-tres pàgines, està dividit en tres apartats: I. Notes de viatge; II. Dues conferències sobre Catalunya; i III. Tast de traducció de poesia catalana. Diana Moțoc signa «Traduccions literàries catalano-romaneses: un diàleg intercultural» (p. 151-162). Proposa un repàs diacrònic d'anada i tornada als contactes entre les llengües (i cultures) catalana i romanesa, que s'han vist obstruïts històricament per la condició perifèrica de totes dues dins l'Europa neollatina, i pels règims respectius de signe dictatorial i autàrquic durant bona part del segle xx. Quant a les versions català-romanès, aquesta tendència es va capgirar de manera molt substancial a partir dels anys noranta, sobretot amb la creació de la molt fructífera «Biblioteca de Cultură Catalană» de l'editorial Meronia a Bucarest i altres iniciatives editorials posteriors. Si ens atenim a l'intercanvi en sentit invers, romanès-català, és evident que durant molts anys no es podia parlar de reciprocitat. Per sort, sembla que durant la darrera dècada hem assistit a una certa normalització de les traduccions de poesia (en edició bilingüe) i de

narrativa del romanès al català; ja ho insinuaven les publicacions d'Eliade, Sorescu i Blandiana, entre altres (i ho confirmen les més recents d'Istrati, Cărtărescu o Stănescu, posteriors a la redacció del treball de Moțoc). Ramon Pinyol i Torrents i Laura Vilardell Domènech són els autors de «La censura franquista contra un intel·lectual addicte al règim. El cas del romanès Vintilă Horia i la traducció al català de *Déu ha nascut a l'exili*» (p. 163-178). L'estudi ressegueix la singular peripècia d'aquest lletraferit exiliat, escriptor en romanès, francès i castellà, que el 1953 es va establir a Madrid i a partir de llavors es va convertir en un intel·lectual promocionat pel règim de Franco. La novel·la esmentada li reportà el Premi Goncourt el 1960 i, després d'una llarga polèmica a França a causa del perfil filofeixista de l'autor, l'editorial Vergara la va publicar en català, dins la col·lecció «Isard». Però Horia no sempre pogué restar al marge dels efectes de la censura: l'article recull en dos annexos el pròleg, censurat, que l'autor havia escrit expressament per a l'edició catalana; i unes galerades d'un text, coincident en part amb aquell, que es conserven a la Biblioteca de Montserrat. Dària Serés ha contribuït al llibre amb «Dificultats de traducció: interjeccions i frases expressives com a elements culturals i signes lingüístics» (p. 179-188). La reflexió metalingüística sobre les frases interjectives catalanes, de les quals es destaca la semàntica sovint difusa i el component subjectiu, es combina amb una anàlisi contrastiva de com s'han tractat en textos de ficció traduïts al castellà i a l'anglès (en concret, a partir d'un

corpus de contes de Quim Monzó). Jaume Silvestre Llinares, finalment, presentà en el simposi la seva versió de la novel·la *A esmorga* [La gresca], d'Eduardo Blanco Amor, publicada per El Gall Editor (Pollença) el 2014, des de la perspectiva de la interculturalitat. El treball «La traducció al català d'*A esmorga*, un diàleg català-gallec» (p. 189-200) s'ocupa dels contactes culturals entre Blanco Amor i la literatura catalana —es posa en relleu sobretot la relació humana i literària amb el dramaturg Ricard Salvat—, a fi d'explicar l'escaiença de traduir la novel·la i justificar-ne l'interès. Després s'atura a glossar l'estat de la qüestió quant a les versions entre el gallec i el català, en el context precari de l'intercanvi directe entre les cultures minoritzades d'Espanya: la percepció de la crítica és que, més enllà d'uns pocs escriptors consagrats, com Suso de Toro i Manuel Rivas, l'oferta és escassa i poc rellevant. El darrer apartat es dedica a exemplificar algunes solucions adoptades en traduir *A esmorga*, amb atenció especial als cultuemes i la fraseologia, fruit de l'àgil recreació de l'oralitat en la novel·la.

Certament, aquest volum no fa sinó evidenciar la cada vegada més estreta cooperació cultural catalano-romanesa i posa a l'abast del públic un conjunt de contribucions la riquesa del qual rau en la mateixa heterogeneïtat dels continguts.

Sebastià Moranta Mas
 Philipps-Universität Marburg
 Institut für Romanische Philologie



BAIGORRI JALÓN, Jesús

Lenguas entre dos fuegos. Intérpretes en la Guerra Civil española (1936-1939)

Granada: Editorial Comares, 2019, 216 p.

ISBN 978-84-9045-840-2

Desentrañar las intervenciones de los intérpretes tiene interés para conocer la historia en general

(Baigorri 2019: 2)

La interpretació de conferències està de celebració. L'estiu del 1919 se signava el Tractat de Versalles, que posava fi a la Primera Guerra Mundial i comportava la creació de la Societat de Nacions i de l'Oficina Internacional del Treball. Alhora, s'iniciava una nova era de la diplomàcia multilateral en què la presència dels intèrprets de conferència es començava a fer necessària en moltes cimeres i reunions.

En aquest moment en què la professió celebra el centenari, apareixen dos llibres que agradarà tenir a les mans a intèrprets i a historiadors, però també a estudiants i a investigadors en general. D'una banda, l'Associació Internacional d'Intèrprets de Conferència (AIIC) ha presentat *Birth of a Profession. The first sixty-five years of the International Association of Conference Interpreters*, que és el resultat del treball del Grup d'Història d'aquesta institució.

Des de l'any 1997 aquest grup ha furgat en els seus arxius i ha entrevistat testimonis de primera mà que han permès reconstruir els primers seixanta anys de l'associació, que avui agrupa més de 3.000 intèrprets de tot el món i que va ser clau en la definició de la professió i en la defensa dels principis ètics que avui la regeixen.

A la primera part, el lector hi trobarà un repàs cronològic dels principals esdeveniments dels primers temps, i una sèrie de biografies curtes, que recullen les trajectòries dels fundadors de l'associació i dels intèrprets d'aquells anys. En la segona part, diversos autors tracten els temes sobre els quals ha treballat l'associació

aquests anys: des de qüestions de confidencialitat i el procés de gestació dels acords amb les principals organitzacions intergovernamentals, fins al treball amb noves tecnologies i els estudis sobre interpretació remota. El llibre conté, també, un bon recull fotogràfic, testimoni d'aquests cent anys de la professió.

Coincidint amb una altra data assenyalada, els vuitanta anys de la fi de la Guerra Civil espanyola, Jesús Baigorri ha publicat *Lenguas entre dos fuegos. Intérpretes en la Guerra Civil española (1936-1939)*. Com ha fet en els seus dos llibres anteriors, Baigorri posa nom a intèrprets anònims, poliglots del moment que l'atzar va portar a interpretar perquè coneixien més d'un idioma.

Este estudio aspira a recuperar la voz silente de los intérpretes, cuyo concurso fue imprescindible a veces para la comprensión entre los participantes directos en la contienda. (Baigorri 2019: 12)

Els intèrprets foren jueus que coneixien dues o més llengües, a causa de la diàspora familiar, i voluntaris balcànics que havien viscut en comunitats on se'n parlaven diverses. Tots ells, lluny de la notorietat de les organitzacions internacionals que es començaven a forjar, van ser mediadors desconeguts, que han passat desapercebuts en els llibres d'història de la guerra, però que foren necessaris per a la intermediació lingüística i cultural entre els dos bàndols enfrontats. Perquè, a més

de la gran quantitat d'espanyols mobilitzats a cada bàndol, hi van participar milers de combatents estrangers que desconeixien la llengua espanyola.

A més a més d'elogiar la labor dels intèrprets, el llibre és una bona reflexió sobre com la llengua i el coneixement de llengües diverses són una arma per a la guerra. I no sols una arma en sentit figurat. Com diu Baigorri (2019: 17), la llengua parlada i escrita es pot tergiversar en el discurs polític —que per definició no és neutre— per a instigar la polarització i la violència.

Davant la impossibilitat d'accedir a fonts directes, l'autor ens exposa, en la introducció, les fonts primàries d'informació de què s'ha servit: arxius públics on ha treballat físicament, arxius d'accés electrònic, i fons privats i públics, com la documentació digitalitzada del Comitè Internacional de la Creu Roja.

Pel que fa a les fonts secundàries, esmenta les memòries dels protagonistes directes i les fotografies, que han permès identificar intèrprets que difícilment apareixen esmentats en d'altres fonts. Sens dubte, però, un dels testimonis de més valor sentimental són els contactes personals amb els descendents d'alguns dels intèrprets.

El llibre s'estructura en cinc capítols, a part del pròleg, la introducció i l'epíleg. Després de la introducció, al capítol segon, l'autor reflexiona sobre les llengües com a obstacles i com a eines de comunicació. Al tercer, analitza les funcions dels intèrprets com a agents de comunicació a la Guerra Civil espanyola. Al quart, descriu els contextos en què es va desplegar la interpretació. Des de l'enquadrament i la instrucció de combatents i d'assessors fins a la retirada final de les tropes estrangeres, passant per entorns com el pròpiament militar, el sanitari, el judicial o el dels camps de concentració. Al cinquè i últim capítol, Baigorri

presenta els perfils biogràfics d'intèrprets de la Legió Cóndor, dels assessors soviètics (la meitat van ser dones) o de les Brigades Internacionals.

En aquesta última part fa un homenatge a la figura de la dona en la interpretació. Si, en general, els intèrprets ja són personatges marginals en els conflictes bèl·lics, encara ho han estat més quan han estat dones. Baigorri destaca la francesa Teresa Debernardi, que va ser nomenada alferes el juliol de 1937, així com el paper de les moltes intèrprets russes, que no sols van fer tasques de mediació lingüística, sinó que van ser polifacètiques, fent tasques d'espionatge i de propaganda.

A l'epíleg Baigorri ens transporta al temps immediatament posterior a la Guerra Civil. A Espanya, van continuar existint presos estrangers que necessitaven interpretació. Alguns dels intèrprets de la Legió Cóndor van continuar vivint-hi com a espies durant la II Guerra Mundial i centenars de milers d'espanyols es van exiliar a països en els quals s'enfrontaren a barres lingüístiques. Durant aquesta Hitler s'entrevistaria amb Franco a Hendaia amb intèrprets, i aquests continuarien essent necessaris per a la comunicació de la coneguda *División Azul* amb els militars alemanys, tant com amb els russos, bielorussos i ucraïnesos, amb els quals toparien en l'avanç cap als centres neuràlgics de la Unió Soviètica.

Baigorri escriu amb la pulcritud i l'elegància a la qual ens té acostumats, però, més important encara, traspua l'empatia de qui s'estima l'ofici. I, perquè se l'estima, en reconstrueix la història i la identitat per a llegar-les a les generacions d'avui i de demà.

Marta Arumí Ribas

Universitat Autònoma de Barcelona



BENNETT, Karen; QUEIROZ DE BARROS, Rita (ed.)
Hybrid Englishes and the Challenges of and for Translation: Identity, Mobility and Language Change
 Londres / Nueva York: Routledge, 2019, 238 p.
 ISBN 978-1-138-30740-7

Hybrid Englishes and the Challenges of and for Translation, editado por Karen Bennett y Rita Queiroz de Barros (Routledge, 2019), da respuesta a muchas de las cuestiones que plantea el cambio presente de paradigma sobre la hibridación de la lengua, en el caso concreto del inglés, cuando se emplea como vía en las relaciones interculturales actuales, en un escenario mundial cada vez más mediatizado, conectado y expuesto a la globalización. Sus capítulos abordan una amplia variedad de perspectivas dentro de los estudios de traducción tanto teóricos como descriptivos y prácticos, con especial incidencia en los aspectos éticos y profesionales que surgen al traducir la hibridación en nuevos escenarios culturales y lingüísticos como la literatura-mundo, la intraducibilidad, la multimodalidad o la autotraducción. Tal y como señala Bennett en la introducción, la hibridación ha pasado de ser algo negativo a celebrarse en muy diversas manifestaciones artísticas y literarias, pero resulta urgente plantearse qué implicaciones arrastra para la traducción.

En la búsqueda por atajar estos retos, el libro incluye tres secciones diferenciadas. La primera se centra en el papel de la traducción en la construcción de identidades contemporáneas, especialmente en relación con los flujos migratorios en terrenos diaspóricos de frontera, encuentro y conflicto. Tras la introducción, Fiona Doloughan explora el concepto de autotraducción ampliándolo desde un prisma espacio-temporal en el análisis de tres obras de Xiaolu Guo que suponen la reescritura de la propia identidad en y para una nueva cultura. Desde un interesante punto de vista, esta forma de traducción se describe como un puente de entendimiento intercultural que permite descubrir la iden-

tidad de Guo como sujeto transcultural sometido a las asimetrías entre la cultura china y la británica.

En sintonía con el hilo conductor de este primer bloque, África Vidal Claramonte aborda el lenguaje *mestizo* en *Borderlands/La frontera* de Anzaldúa para analizar la traducción de *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios*, de Moraga, como producto concebido en más de una lengua para distintos públicos. Desde un anclaje teórico sólido y profundo, la autora estudia las incipientes formas de representación que surgen en los espacios de contacto para definir las identidades híbridas que pueblan las sociedades actuales. Para comprobarlo, el capítulo concluye con el estudio del libro de Moraga y una interesante reflexión sobre la vida en traducción de las identidades mestizas.

La construcción y reivindicación identitaria a través del hip-hop árabe ocupa la propuesta de Stefania Taviano. Se trata de una investigación de corte interdisciplinar que contribuye a repensar y expandir las fronteras de los estudios de traducción. La autora se aproxima al papel fundamental de la traducción en el hip hop como espacio multimodal de lucha y resistencia identitaria y, mediante los ejemplos incluidos, analiza la combinación de diferentes órdenes semióticos para entenderlos desde los estudios de recepción como una forma de traducción. Las narrativas locales coexisten en las canciones con narrativas globales, cuyo carácter híbrido se concibe como un acto político capaz de crear imaginarios identitarios alternativos de resistencia.

El capítulo de Sohomyjit Ray cierra esta primera parte con una interesante investigación sobre el multilingüismo que impera en *Sea of Poppies*, de Amitav Ghosh, y la

imposición de la lengua y cultura anglófono en el encuentro entre este polo de poder y otras sociedades periféricas en el contexto colonial. El autor aporta una novedosa interpretación de la literatura-mundo y del papel de la traducción como agente (in)visibilizador de los encuentros y solapamientos lingüísticos que desafían la acomodada visión monocultural a la que nos hemos habituado en Occidente. A partir del aparato teórico de *Against World Literature* de Apter, Ray cuestiona el carácter intraducible de la obra de Ghosh causado por la cantidad de acentos que penetran en la lengua inglesa en busca de una respuesta por parte del lector más allá de la doxa monolingüe normativa.

El segundo bloque del libro trata la hibridación lingüística desde un enfoque microtextual, prestando atención a los retos y dificultades que se plantean en la traducción de obras que combinan más de una lengua. Así, Isabel Oliveira, Margarida Vale y Conceição Castel-Branco estudian la literatura diaspórica surgida de la experiencia migratoria del pueblo portugués y de su expansión, además de otros tipos de desplazamientos. Las autoras proponen un análisis interesante de la representación del desplazamiento y del dolor que este implica a través de la traducción de textos del inglés al portugués extraídos del proyecto *PEnPAL (Portuguese-English Platform for Anthologies of Literary Translation)*.

A través del encuentro del inglés con otras lenguas y dialectos africanos en la obra de Chimamanda Ngozi Adichie, Elena Rodríguez Murphy presenta desde un análisis riguroso y bien fundamentado cómo la creatividad en la prosa de Adichie se convierte en un reflejo cultural de la sociedad nigeriana. En concreto, emplea ejemplos de la inclusión de interjecciones en igbo con un significado particular que dificultan la tarea del traductor, quien ha optado, en buena medida, por una serie de estrategias que exotizan la obra.

Los dos siguientes capítulos ahondan en el componente ético de la traducción y

en su capacidad para construir narrativas e identidades en los textos traducidos. Franck Miroux aborda la traducción al francés de *Kiss of the Fur Queen*, de Tomson Highway, y estudia el discurso híbrido del texto original, que combina cree e inglés, y las dificultades microlingüísticas que surgen en la traducción de dicho texto, convertido en un puente hacia el acercamiento entre las culturas implicadas. En su análisis, Miroux desgrana los ecos del multilingüismo en la versión en francés, reformulado ahora para un nuevo público. Su trabajo, profundo y consistente, muestra con rigurosidad las consecuencias derivadas de emplear una vía heteroglósica minoritaria como forma artística de expresión y respuesta al poder dominante. Por su parte, Remy Attig observa desde una novedosa perspectiva intercultural el proceso de doblaje de la película *Coco*. Su protagonista, Miguel, como define Attig, se erige como uno de los primeros personajes de la cantera Disney en mostrar el acento latino sin la carga negativa que arrastra hasta ese momento, revelando el *spanGLISH* como un territorio fronterizo para la comunidad latina que vive en Estados Unidos. La presencia del inglés se convierte así en un elemento definitorio de la identidad de esta comunidad, y sigue apareciendo en las versiones dobladas al francés y al portugués brasileño, pero queda invisibilizado en la propuesta en español al no optar por una versión que incorpore el *code-switching* del original. La repercusión política y social de esta opción de traducción no es cuestión baladí para la representación transnacional de toda una comunidad, lo que crea una narrativa identitaria distinta en la traducción.

Este segundo bloque concluye con la investigación de Cristina Carrasco sobre *L'últim patriarca*, de Najat El Hachmi, escrito en catalán con palabras en tamazight, español e inglés como muestra de su realidad multilingüe, y su traducción al español y al inglés. Las implicaciones políticas del uso de lenguas como el catalán o

el inglés reflejan unas dinámicas de poder que no deben escapar al ojo del traductor por su capacidad para configurar la realidad heterogénea y multilingüe de diferentes comunidades. Carrasco incide en que la naturalización o extranjerización en la traducción de distintos fragmentos de la novela repercuten en la experiencia lectora del público meta, borrando en gran medida el rastro multilingüe que aflora en el original. Por ello, la autora concluye con la propuesta de desarrollar estrategias cosmopolitas de traducción respetuosas con los nuevos modelos sociales y culturales.

La tercera sección se acerca a las implicaciones de la traducción en la evolución lingüística, considerando la hibridación como parte de este proceso orgánico. Así, esta última parte incluye el capítulo de Rita Queiroz de Barros, que toma como punto de partida la influencia de la traducción en los cambios que se han producido en el inglés a lo largo del tiempo en su posición central y dominante en el mundo. Aborda la traducción de *El Quijote* a esta lengua en las 18 versiones realizadas hasta el momento. La originalidad de la propuesta de Queiroz de Barros muestra cómo diferentes fenómenos como el *code-switching*, los préstamos interlingüísticos o el bilingüismo en distintas regiones son parte intrínseca de la historia del inglés por su continuo contacto con otras culturas. Tomando como referencia el *Oxford English Dictionary*, la autora analiza la tendencia seguida en la inclusión de préstamos que han permeado en la lengua inglesa desde el español y vincula dichos

resultados con las sucesivas traducciones de *El Quijote*. De este modo, descubre que gran parte de los nuevos términos incorporados son el fruto de distintos procesos de traducción, lo que abre una vía de investigación casi inexplorada desde la disciplina.

Karen Bennett finaliza el volumen con un capítulo que ofrece una reflexión sobre el libro en su conjunto, recordando que el inglés híbrido que leemos y escuchamos en la actualidad pone en jaque a las identidades y los discursos puros que permitían una total transparencia en su entendimiento y aproximación en Occidente. La globalización, explica Bennett en una argumentación inspiradora, impone consigo una realidad impura, con trazas visibles y evidentes de otras culturas, otras lenguas y, por tanto, forzosamente traducida. Por ello, el inglés deja de considerarse un mero idioma limitado por un conjunto de normas, lo que supone una reconceptualización que juega con la idea de «transparencia» cuando el lector se topa con elementos extraños en inglés. Los retos de este inglés opaco para la traducción nacen del poder performativo de la lengua por su capacidad para representar identidades, recrear significados poco conocidos para la cultura meta o recibir al Otro en su mismidad. En definitiva, tareas que contribuyen a reconfigurar y reformular, esto es, a traducir, las realidades del futuro.

Antonio J. Martínez Pleguezuelos
Universidad Complutense de Madrid



DUSSOL, Vincent; ŞERBAN, Adriana (dir.)*
Poésie-traduction-cinéma = Poetry-translation-film
Limoges: Lambert-Lucas, 2018, 358 p.
ISBN 978-2-35935-263-4

Adriana Serban, junto a Vincent Dussol, ambos profesores de la Universidad Paul Valéry de Montpellier, coordinan una miscelánea de capítulos en torno a la poesía, el cine y la traducción. Los tres ámbitos, en apariencia relacionados solo de manera simbólica, se exploran en profundidad desde diferentes perspectivas en esta obra colectiva. Así, se embarcan en la difícil tarea de formular las redes de relaciones tangenciales, como explicitan los coordinadores en el propio prólogo, presentado en inglés y francés. Para ello, cuentan con la colaboración de Lambert Barthélémy, François Bovier, Bénédicte Chorier-Fryd, Peter S. Cook, Marta Kazmierczak, Juha-Pekka Kilpiö, Tom Konyves, Mathias Kusnierz, Hoi Lun Law, Kenny Lerner, Cécile Marshall, Philippe Marty, Loïc Millot, Miriam Nathan-Lerner, Eithne O'Neill, Nicolas Sanchez y Zoë Skoulding. Estos autores tejen las conexiones de los procesos de creación, trasvase y combinación de la poesía, la traducción y el cine a través de los silencios y los sonidos, los enfoques y los planos, el ritmo y la musicalidad. Por supuesto, no obvian cuestiones como la traición, la (in)visibilidad, la creatividad y las licencias de autores y traductores. Asimismo, amplían una de las bibliografías más escasas en los estudios de traducción y la ponen en común, además de compilar una excelente filmografía, abriendo nuevos enfoques y perspectivas de estudio.

La traducción de poesía y de cine ya presentan dificultades propias, por lo que analizar sus relaciones con y desde el marco

de los estudios de traducción es un reto que explican los coordinadores. Por ello, a lo largo de toda la obra también cobrarán especial relevancia los aspectos semióticos de la traducción. El resultado de estas investigaciones es una antología dividida en tres partes, con algunos capítulos bilingües (francés e inglés). La traducción se presenta como escritura y como hermana de la poesía en tanto que no agota el sentido ni los significados posibles. Por lo tanto, ya desde el inicio, se ponen en jaque los límites de la traducción en su sentido más amplio. De hecho, van mucho más allá al explicar que las fronteras que traspasa la traducción no son solo culturales sino que, con la audio-descripción, el doblaje, el *voice-over* o el subtítulo, también tienen un carácter social. En la primera parte de este volumen, se amplía el concepto de discurso y se definen otras nociones que se desarrollarán a lo largo de la obra, así como los antecedentes históricos que servirán de punto de partida. Para ello, François Bovier, encargado del primer capítulo, utiliza como ejemplos las películas vanguardistas de los años veinte y treinta. El autor expondrá la traducción verbo-icónica y la escritura «pictográfica» hasta llegar a las películas «textuales» de Hollis Frampton. Mathias Kusnierz, por su parte, hablará de los procesos de *antraducción*, montaje rítmico y traducción intermedial con una ampliación del plano teórico de las transferencias entre poesía y cine vanguardista americano. El tercer y cuarto capítulo (en inglés y su traducción al francés por Vincent Dussol, respectivamente) presentan

* Esta reseña se enmarca dentro del proyecto «Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global» (FFI2015-66516-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Asimismo, también se inscribe dentro de las investigaciones del Grupo de Investigación Reconocido TRADIC (Traducción, Ideología y Cultura) de la Universidad de Salamanca.

Videopoesía: un manifiesto, publicado por primera vez en 2011, del escritor, poeta, videopoeta y teórico Tom Konyves, en el que se pretende definir este género híbrido, así como sus especificidades y formas de expresión. De esta forma, se amplían los conceptos y nociones que estarán presentes a lo largo de toda la obra, y se guía al lector hasta los siguientes dos capítulos (del mismo autor y traductor) en los que presentan el manifiesto en retrospectiva, tal y como indica el propio título. En ellos exponen las raíces teóricas del manifiesto, así como las limitaciones que presentaba y que han despertado el interés de teóricos que han seguido este campo de estudio.

La segunda parte presenta cinco capítulos de diferentes propuestas teóricas en las que se imbrican los conceptos analizados anteriormente. Así, Marta Kazmierczak abre esta sección enlazando poesía y cine desde el prisma de la traducción. Su contribución induce a aclarar la noción de los aspectos intersemióticos de la traducción analizando los mismos en *Panna Anna*, *Lilith* y *Missy Trissy*, en los que los conceptos de traducción intersemiótica o de adaptación se tornan insuficientes. La autora se enfrenta a la reticencia de los teóricos del cine de tratar la adaptación cinematográfica como un tipo de traducción. En el siguiente capítulo, Juha-Pekka Kilpiö introduce la *kinekphrasis* a través de *The manchurian candidate*, un remake de Bob Perelman. Mediante esta obra, se embarca más allá de la poesía cinemática, de la traducción intersemiótica y de la transposición de Jakobson y amplía el concepto de la intermedialidad a través de la poesía posmodernista. La autora explica los conceptos de *ekphrasis* y *cinematic poetry* para acuñar el neologismo *kinekphrasis*, que define este tipo de conexiones intermediales.

Lambert Berthélémy continúa con esta obra embarcándose en el lirismo de la imagen y el devenir lírico del cine mediante el desplazamiento hacia el Otro, presentando la traducción en un marco cosmopolita de transformación continua. La interacción, la

mundialización, la conversión, la alteración de las identidades son conceptos esenciales en su contribución. Empleando también los términos empleados por Berthélémy, la acomodación, la duración y el movimiento principalmente, Philippe Marty introduce en el décimo capítulo el vocabulario común a las tres prácticas (poesía traducción y cine). Para ello, se sirve de una secuencia de *Alice dans les villes* (Wim Wenders) y de un poema de Pierre Reverdy, *Ardoises du toit*. Por su parte, Hoi Lun Law desarrolla la función poética, el dramatismo y las relaciones semánticas y sintácticas de las imágenes. En este capítulo, el autor retomará los conceptos de la primera parte de la antología desarrollando el uso de lo poético desde el vanguardismo en el cine europeo hasta las producciones comerciales de Hollywood. Para el traductor, la libertad de adaptación supone también una dificultad de elección y requiere una especial delicadeza por su parte. De esta forma, el final de la segunda parte abre una reflexión en torno a lo poético, que vuelve a expresarse como devenir, redefinición, viaje y diálogo.

Peter S. Cook, Kenny Lerner y Miriam Nathan Lerner abren la tercera parte de este volumen en la que se explorarán los trabajos pioneros de las creaciones que combinan traducción, poesía y cine. En este sugerente capítulo, se trata el cuerpo del intérprete de signos como una película en sí mismo; así, utilizan al cineasta soviético Dziga Vertov para explicar cómo las cámaras pueden crear gramática, sintaxis y forma visuales, el «*film language*». La semiótica y las técnicas cinematográficas se unen en una aportación que analiza producciones en las que el guion como texto escrito no existe. Distanciándose de este tipo de producciones, Nicolas Sanchez hace un repaso por las rimas y el ritmo en el subtítulo de Shakespeare en Francia de la mano de Jacqueline Cohen, encargada de la mayoría de estas adaptaciones. Tomándolas como ejemplos, el autor explica cómo el traductor dibuja un nuevo texto con frases melódicas y ecos sonoros que no lo alejan

de la poesía. De ahí que la sensibilidad y la creatividad del subtitulador se vuelvan a poner de relieve. Continuando con el estudio de los subtítulos, Zoë Skoulding expondrá la relación entre técnicas visuales y auditivas que invitan a la audiencia a hacer un viaje entre dos sonidos, dos ecos, los del noruego y el inglés en la obra *Drift*.

En el siguiente capítulo, Eithne O'Neill analiza un documental (cine-ensayo) de conversaciones entre Michael Gondry y Chomsky. En él, la animación se mezcla con la realidad, la lingüística y la poesía, de forma que se atraviesan las barreras tradicionales de la narratividad. Las características de esta obra contribuyen a la percepción poética de la misma y permiten que sea cotejado con las teorías de la traducción, del cine y de la poesía. Cambiando de temática y de punto de partida, Loïc Millot, expone la polisemia de las imágenes, y la relación imagen-texto. El autor explicará cómo, en cada secuencia, todos los elementos significan, comunican, y transmiten sentido. Para ello, reformulará la traducción en términos de la religión cristiana como «encarnación» o «sacrificio» a través de un análisis de las producciones de Tarkovski.

Cécile Marshall, por su parte, expone los trabajos de Tony Harrison, desde sus inicios. De ellos, se analizará la mezcla de formas poéticas, prosodia y rima además de la dicción. Así, la estructura y la reiteración de imágenes líricas en las que se mezclan las representaciones con la poesía servirán para ejemplificar los métodos creativos posibles en las adaptaciones dramáticas y en el cine combinado con la poesía. La traducción no queda atrás, pues ha sido un aspecto importante de la actividad de Harrison en los aspectos técnicos y estéticos. Se volverán a subrayar en este capítulo las nociones de fijeza y cambio en las que están imbricadas la traducción y la creación. En el capítulo de cierre, de Bénédicte

Chorier-Fryd, se muestran las relaciones entre poesía visual, cine y traducción a través de las imágenes poéticas de Fanny Howe. La dimensión antropológica de la creación poética y cinematográfica se ponen de manifiesto; de hecho, la traducción formulada en este capítulo es la propia traslación de ideas en la que intervienen la re-composición y la re-presentación. De esta forma, el último de los capítulos nos muestra cómo la libertad del traductor implica también una segunda mirada.

En conclusión, este volumen teje a lo largo de sus páginas las conexiones entre poesía, traducción y cine desde distintas perspectivas. Los ejemplos, las referencias y la filmografía ayudan al lector a seguir de manera ágil esta unión de conceptos que puede resultar demasiado compleja *a priori*. El resultado es un trabajo en grupo completo, en el que cobran relevancia conceptos que, a veces, son los grandes olvidados de la traducción, como pueden ser el ritmo, los silencios, las pausas, las imágenes verbales y líricas, las palabras imágenes y las representaciones sin guion. En definitiva, toda una red de conexiones semióticas que inspiran y seducen, creadas para la gran pantalla o para la lectura y visionado en privado. Los esfuerzos de los autores en plasmar estos complejos enlaces entre poesía, traducción y cine guían al lector a entender, más allá de su intención primera, que la traducción no rompe solo con barreras culturales y que está presente incluso en las formas más sutiles y codificadas, pero, sobre todo, que no es calco sino creación y que enriquece las obras más de lo que el público general puede pensar que les hace perder.

María Cantarero Muñoz*
Universidad de Salamanca



* La autora es beneficiaria de una ayuda para la Formación de Profesorado Universitario, que financia un contrato predoctoral, concedida por la Universidad de Salamanca y cofinanciada por el Banco Santander.

LOBATO PATRICIO, Julia; GRANADOS NAVARRO, Adrián
La traducción jurada de certificados de registro civil. Manual para el Traductor-Intérprete Jurado

Berlín: Peter Lang, 2018, 145 p. (Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation, Band 123)

ISBN 978-3-631-74314-0

La traducción jurada se ha considerado tradicionalmente, por lo menos en el ámbito español, una modalidad de traducción caracterizada por la falta de sistematización, tanto en la metodología como en las técnicas de traducción que se aplican. Esta circunstancia se ha visto favorecida a lo largo del tiempo por el hecho que el organismo regulador en España, el Ministerio de Asuntos Exteriores, no ofrece en su normativa pautas concretas sobre las características del proceso de traducción jurada, ni tampoco sobre el producto final, más allá de algunas consideraciones generales sobre los elementos que confieren validez legal a una traducción jurada. Esta particular situación justifica plenamente la utilidad de una obra como *La traducción jurada de certificados de registro civil. Manual para el Traductor-Intérprete Jurado*, cuyos autores son Julia Lobato Patricio y Adrián Granados Navarro, docentes de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. El objetivo de este libro, como los propios autores señalan en la introducción, es tender puentes entre la práctica profesional de la traducción jurada y los aspectos más teóricos de esta disciplina ofreciendo al lector, ya sea profesional, docente o traductor en formación, una guía normativa y metodológica para la realización de traducciones juradas entre el inglés y el español de certificados registrales relativos a nacimiento, matrimonio y defunción.

La obra se estructura en nueve capítulos, que, a nuestro entender, responden a dos grandes bloques temáticos. El primero de ellos englobaría los cuatro primeros capítulos, que constituyen el marco conceptual y normativo general donde va a desarrollarse la tarea del traductor jurado

que trabaja con certificados registrales de ámbito civil. El bloque se inicia con una introducción donde se justifica la pertinencia de una obra de estas características, por la ya comentada falta de criterios metodológicos unificados en la práctica de la traducción jurada, así como la idoneidad de los géneros discursivos escogidos como objeto de estudio, por su recurrencia como encargo profesional real. A continuación, los autores definen en el segundo capítulo qué son los documentos públicos y el proceso administrativo de legalización al que deben someterse para que surtan efectos legales los documentos públicos extranjeros como los certificados registrales. En el tercer capítulo se presenta una descripción de la estructura y el funcionamiento de los organismos que expiden estos certificados de ámbito civil en la combinatoria lingüística de trabajo: el Registro Civil español, así como la General Register Office (GRO) y la Office of Vital Records, los organismos que desempeñan funciones similares en el Reino Unido y los Estados Unidos. La perspectiva engloba, pues, tres culturas jurídicas con características particulares. Sin embargo, los autores no se limitan a la mera descripción de estos organismos, sino que también ofrecen ya al lector algunas muestras de los certificados que emanan de ellos, unos documentos de gran utilidad como textos paralelos para el profesional de la traducción jurada al que se dirige la obra. El cuarto capítulo esboza una panorámica general de la normativa vigente en España en materia de traducción jurada, para que el lector pueda hacerse una idea sucinta de los requisitos exigidos para acceder a la profesión de traductor-intérprete jurado.

Tras este primer bloque de carácter más descriptivo, los autores presentan seguidamente el núcleo temático más relevante y, a nuestro juicio más interesante, de la obra: la descripción superestructural de una traducción jurada, el análisis macroestructural de los certificados registrales, las orientaciones metodológicas concretas para la traducción jurada de estos documentos, junto con la descripción de los problemas de traducción más frecuentes y las técnicas aplicadas para resolverlos, así como algunos ejemplos de encargos reales. Este segundo bloque se inicia en el capítulo quinto, que tiene como centro de interés la superestructura de una traducción jurada; es decir, el formato específico y la forma predeterminada de presentar y ordenar la información que se exige en un encargo de estas características. Se describen aquí los elementos que confieren carácter oficial a la traducción jurada, tales como el título o encabezado, la fórmula fedataria, la firma y el *visé* del traductor jurado, la fecha y el sello, las notas aclaratorias, el anexo con la copia del original objeto de traducción y el tipo de papel empleado. Las indicaciones que ofrecen los autores sobre estas cuestiones, al ser universales y, por lo tanto, independientes del género discursivo objeto de traducción, son aplicables a cualquier traducción jurada en cualquier combinatoria que tenga el español como lengua de llegada, por lo que constituyen una orientación valiosa para los traductores jurados en formación.

A continuación, en el capítulo sexto, los autores profundizan en el análisis contrastivo de los certificados registrales de ámbito civil interesándose por las características macroestructurales de estos documentos. Aunque, como es lógico por tratarse de un encargo de traducción jurada, se aboga por una traducción jurada de tipo documental que responde a las coordinadas jurídico-administrativas de la cultura de partida, se aconseja redactarla adaptando la terminología y la fraseología a las propias del género discursivo de la cultura meta.

Para facilitar esta tarea, ofrecen al lector una exhaustiva comparación de la macroestructura de los certificados de nacimiento, matrimonio y defunción en las tres culturas jurídicas en juego. La exposición de este análisis contrastivo en forma de tablas donde se detallan los bloques temáticos generales de cada tipo de documento en el orden de presentación de la información, junto con la fraseología y la terminología que pueden adscribirse a cada uno de estos bloques, hacen de estas tablas una valiosa herramienta para todo aquel que desee profundizar en el conocimiento de este tipo de textos, ya sea con la traducción o con la redacción multilingüe como objetivo final.

En el capítulo séptimo, los autores se apoyan en su amplia experiencia como traductores-intérpretes jurados, y en los escasos trabajos que hasta la fecha abordan la metodología de la traducción jurada, para ofrecer orientaciones concretas sobre cómo resolver los aspectos más problemáticos de este tipo de certificados. Se comentan aquí cuestiones que tradicionalmente los traductores-intérpretes jurados han resuelto recurriendo a la ayuda de otros profesionales más experimentados o a estudios traductológicos dispersos sobre dificultades específicas: por ejemplo, qué hacer cuando en el original aparecen palabras en otros idiomas, cómo introducir aclaraciones en la traducción jurada, hasta qué punto deben imitarse el formato y el orden del original, cómo tratar los elementos paratextuales, cómo reproducir fragmentos tachados, ilegibles o manuscritos, qué tratamiento dar a firmas, números, fechas, abreviaturas o direcciones postales o cómo gestionar en la traducción culturemas del sistema jurídico de partida como denominaciones de organismos e instituciones, referencias a legislación o normativas extranjeras, entre otros. A partir de estas orientaciones, los autores sistematizan de un modo forzosamente sucinto las técnicas de traducción más frecuentes, tanto simples como mixtas, que ayudan a resolver los problemas de equivalencia que plantean estos certificados.

Este segundo bloque, más vinculado a la práctica profesional, concluye con una selección de nueve encargos de traducción jurada reales compuesta por cuatro certificados de nacimiento, tres de matrimonio y dos de defunción, tanto británicos como estadounidenses. Se ofrece al lector el texto original redactado en inglés junto con la correspondiente traducción jurada real que se entregó en el registro civil correspondiente. Las referencias bibliográficas utilizadas para la elaboración de la obra conforman el noveno y último capítulo.

Se trata, en conclusión, de un libro eminentemente práctico, en el que, tomando como objeto de estudio la traducción jurada de certificados de registro civil británicos y estadounidenses, no se desdeñan aspectos teóricos y metodológicos más generales, por lo que constituye una obra de mayor envergadura y utilidad, cuya publicación cabe celebrar. Al basarse en la

realidad del mercado laboral de la traducción jurada, y en las necesidades reales de los profesionales, puede ser de gran ayuda para docentes y estudiantes de traducción, traductores noveles que se inicien en este ámbito, traductores más experimentados que necesiten resolver dificultades puntuales o investigadores que deseen profundizar en este campo del conocimiento. Asimismo, la claridad y el rigor en la exposición, aderezada con abundantes ejemplos, hacen de esta obra un recurso de referencia para todos aquellos que deseen recorrer los complejos caminos de la traducción jurada, donde confluyen el Derecho, la traducción, la lingüística y, en definitiva, la cultura.

Gemma Andújar Moreno
Universitat Pompeu Fabra



MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, Antonio Jesús

Traducción e identidad sexual: reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer

Granada: Comares, 2018, 140 p.

ISBN 978-84-9045-730-6

En un momento histórico en el que el feminismo y la comunidad LGTBIQ han logrado obtener voz y reconocimiento en una gran parte de las sociedades globalizadas, la configuración de las identidades (y entre ellas las sexuales), a través de narrativas y discursos, se revela como un tema urgente y necesario en diferentes ámbitos epistemológicos. Uno de ellos, en tanto que herramienta de análisis de ideología y lenguaje, son los Estudios de Traducción. A pesar de que el campo ya viene incorporando desde hace varios años valiosos aportes de la sociología, no se habían dedicado esfuerzos a abordar la identidad representada de ciertos colectivos en concreto; una construcción que se halla, en gran medida, mediada por el lenguaje y, por lo tanto, por la traducción.

De esta forma, el libro que presenta Martínez Pleguezuelos, al igual que hace la traducción, recuerda la necesidad de no acomodarse y de seguir actualizando los objetos de estudio de la disciplina (Bassnett 2014). Así, partiendo del estudio de la identidad como constructo lingüístico y mutable (Hall 1996) en una época de globalización, cambio, hibridación e interseccionalidad, el autor recuerda cómo ciertas redes de poder han tendido a moldear discursivamente ciertas identidades minoritarias como una forma de desviación de la norma heterosexual imperante. Sin embargo, estas representaciones (que a su vez trataban de invisibilizar sexualidades disidentes) son históricas y contingentes; y al igual que mediante el lenguaje se puede ejercer el distanciamiento y la producción de estereotipos, también es posible ir en nuevas direcciones e introducir motores de cambio en las culturas gracias a la entrada de nuevos discursos mediante la vía de la traducción.

Por esta razón, en el primer capítulo el autor nos obliga a cuestionarnos el para-

digma del binarismo de género que se ha heredado a través de ciertas narrativas de la biología para plantear que las identidades sexuales se reconstruyen continuamente a través de prácticas discursivas. En este sentido, recuerda que nombres ya canónicos del feminismo, como Wittig, Irigaray, Cameron o Butler han estudiado y criticado las representaciones (muchas veces fijadas lingüísticamente) de ciertos colectivos en una sociedad alojada en una gran matriz heterosexual.

En el segundo capítulo, de la mano de la mencionada Butler y de los Gay and Lesbian Studies, así como de la Queer Theory, introduce una metodología que le permite analizar con ojo crítico las representaciones mediáticas que introduce posteriormente. Principalmente recurre a la teoría de la performatividad enunciada por la feminista estadounidense, que configura a los sujetos y a su identidad como resultados de diferentes actos de habla. Este planteamiento, de clara influencia posestructuralista, bebe a su vez de autores como Derrida o Foucault, que obligan a cuestionar la neutralidad del lenguaje como elemento constructor de realidades. Así, conviene en dudar de la estabilidad del género y el binarismo imperante, ya que, como las identidades sexuales, no deja de ser un constructo histórico y contingente. Además, encontramos un amplio estudio sobre la formación de la comunidad y del movimiento LGTBIQ en Estados Unidos; un modelo, no obstante, que se ha importado y traducido al ámbito español de forma descontextualizada, por lo que resulta urgente analizar las implicaciones de esta articulación entre lo global y lo local para no caer en universalizaciones perniciosas para la identidad sexual en otras localizaciones culturales.

Este intento de negociación es el que le lleva a introducir un tercer capítulo acerca de la globalización de los Gay and Lesbian Studies y de la Teoría Queer, como una corriente que ha fluido desde un centro estadounidense hacia otras culturas periféricas. Y aunque es cierto que ciertos discursos han servido para crear unidad en la lucha de derechos LGTBIQ, así como para que algunas voces obtuvieran el reconocimiento que se les había negado hasta el momento, otros alertan del carácter monolítico que se le puede haber otorgado a la comunidad, al no haber incorporado matices interseccionales que tengan en cuenta diferencias raciales o sexuales. Legitimando las oportunidades que ofrece la globalización a la hora de exportar ciertas representaciones a contextos en cuyos espacios públicos o medios de comunicación resulta difícil o imposible observar sexualidades disidentes, el autor entiende que se ha de prestar atención a estos transvases, en términos de procesos de traducción cultural. De esta manera, como ya han hecho otros autores (Gentzler 2017) en el panorama de la traductología, recuerda que los territorios de la hibridación constituyen un excelente espacio para la apertura; un diálogo que tome en consideración las historias locales, pero que igualmente haga repensar las fronteras identitarias y sexuales para introducir nuevas ideas en el tejido cultural por medio de la traducción. Así, inaugura un terreno sin duda fértil para que sigan proliferando los trabajos en los Estudios de Traducción.

De cara a paliar esta escasez en el análisis de la traducción de ciertos discursos que implican consecuencias de índole ética y social para un colectivo que aún tiene que seguir luchando por obtener derechos y diverso tipo de reconocimiento en muchos puntos del globo, en el cuarto capítulo encontramos un estudio sobre la representación de las identidades LGTBIQ en los medios de comunicación de masas. No en vano se han dedicado estudios a este subcampo de la traducción (Martín Ruano y Vidal Claramonte 2016), en tanto que los

medios funcionan como potentes agentes globalizadores que moldean la opinión pública mediante la imposición (y eliminación) de contenidos, ideologías y narrativas. En el caso concreto de series televisadas, dado su fácil acceso, se celebra la inclusión de personajes de ciertas identidades sexuales, que permiten a muchas personas reconocerse y mirarse en ellos. Sin embargo, cuando estas representaciones atraviesan fronteras, la traducción puede correr el riesgo de caer en el estereotipo, en la medida en la que fija ciertos patrones de habla como único rasgo definitorio del colectivo.

De ahí que en el quinto capítulo el autor incluya estudios sobre el *gayspeak* y el *camp talk*, que advierta del uso que ha venido haciendo la comunidad de ciertos patrones lingüísticos de forma transgresora o subversiva y alerte de cómo ciertas estrategias de traducción, empleadas de forma descontextualizada, contribuyen a fijar aún más el estereotipo. Sin embargo, al igual que con el paso de los años las parrillas televisivas han ido incluyendo representaciones en las que la identidad sexual no es el único rasgo definitorio de los personajes, ni la trama central, sino que los guionistas han ido incorporando historias reales y poliédricas, el autor también prefiere pensar en la traducción como motor de cambio. Así, encontramos alternativas y estrategias que permiten caminar en nuevas direcciones, o preguntas estimulantes sobre cómo traducir ciertos actos de habla que pueden activar múltiples identidades. Especialmente interesante resulta la apropiación del término *injerto* desarrollada por Kristeva, que entiende que la traducción es capaz de germinar en un nuevo ambiente, con diferentes nutrientes al del lugar de los textos de origen, y que permite reescribir ciertos discursos de forma ética y comprometida con el colectivo LGTBIQ.

Referencias bibliográficas

- BASSNETT, Susan (2014). «Translation Studies at a Cross-Roads». En: BREMS,

- Elke; MEYLAERTS, Reyne; VAN DOORSLAER, Luc (eds.). *The Known Unknown of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 17-27.
- GENTZLER, Edwin (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. New York / London: Routledge.
- HALL, Stuart (1996). «Who Needs ‘Identity’?». En: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (eds.). *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage Publications Ltd., p. 1-17.
- MARTÍN RUANO, Rosario; VIDAL CLARAMONTE, M.ª del Carmen África (2016) (eds.). *Traducción, medios de comunicación, opinión pública*. Granada: Comares.
- Irene Rodríguez Arcos*
 Universidad de Salamanca
 Facultad de Traducción y Documentación



Normes per a la presentació d'originals

S'admetran originals en català, castellà, anglès i francès, que s'hauran d'enviar a la redacció de la revista:

Quaderns. Revista de Traducció
 Departament de Traducció i d'Interpretació
 Universitat Autònoma de Barcelona
 Edifici K. 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
 montserrat.bacardi@uab.cat

L'extensió dels articles serà d'entre 10 i 15 planes o d'entre 20.000 i 30.000 espais aproximadament. En el cas de les ressenyes, d'entre 3 i 4 planes o 6.000/8.000 espais aproximadament. Els articles aniran acompanyats d'un **resum** de 10 línies, així com entre 3 i 6 **paraules clau** en la llengua de l'article i en anglès.

El **títol del manuscrit** s'indicarà al començament del text i anirà seguit del nom complet de l'autor i de la institució a la qual pertany, si escau, o bé de la seva activitat professional. Cal incloure al final del text l'adreça completa i el **número d'ORCID** de l'autor.

Les **il·lustracions, els gràfics o les taules** s'inclouran dins el text, al lloc adient, o bé es dibuixaran amb nitidesa en fulls a part, clarament numerats i amb indicació del lloc del text on han de figurar.

Les **notes a peu de pàgina** hauran de ser les mínimes imprescindibles i s'inclouran a peu de pàgina. Els números volats que facin referència a les notes aniran després dels signes de puntuació.

Les **expressions estrangeres o que es vulguin destacar** aniran en format de cursiva. Feu servir cometes baixes o llatines (« ») per a les citacions, i cometes altes o angleses (“ ”) en cas que calgui fer ús de cometes dintre d'una citació.

Les **citacions** de més de dues línies d'extensió s'han de fer en paràgraf sagnat i en un cos més petit que la resta del text, deixant una línia blanca abans i després de la citació.

Les **referències bibliogràfiques** s'indicaran per mitjà del nom de l'autor o editor de l'obra citada, seguit de l'any de publicació i, en cas de citacions, s'hi afegirà la pàgina corresponent de l'original, tot això entre parèntesis. Ex.: (MORRIS 1993b: 154-155).

La bibliografia contindrà les obres citades al text, en ordre alfabètic i pel sistema d'autor i data, és a dir, indicant, per aquest ordre, el nom de l'autor o editor, l'any de publicació, el títol complet (en cursiva si es tracta d'un llibre o publicació periòdica i entre cometes si es tracta d'un article), el lloc de publicació i l'editorial. Ex.:

LEFEVERE, André (1992). *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nova York: The Modern Language Association of America.

VERMEER, Hans-J. (1978). «Sprache und Kulturanthropologie». *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 4, p. 1-21.

MOUNIN, Georges (1963). «La notion de qualité en matière de traduction littéraire». A: CARY, Edmon i JUMPELT, Rudolph (eds.). *Quality in Translation*. Nova York: Macmillan.

Drets de publicació

- a) *Quaderns. Revista de Traducció* es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat «Reconeixement (cc-by): sempre que es reconegui l'autoria de l'obra, aquesta pot ser reproduïda, distribuïda i comunicada públicament».
- b) Així, quan l'autor/a envia la seva col·laboració accepta explícitament aquesta cessió de drets d'edició i publicació. També autoritza *Quaderns. Revista de Traducció* a incloure el seu treball en un fascicle de la revista per a la seva distribució i venda. Aquesta cessió sobre el treball es duu a terme a fi que sigui publicat a *Quaderns. Revista de Traducció* en un termini màxim de dos anys.
- c) Amb l'objectiu d'afavorir la difusió del coneixement, *Quaderns. Revista de Traducció* s'adhereix al moviment de revistes d'Open Access, i lliura la totalitat dels seus continguts a diferents repositoris sota aquest protocol; per tant, la remissió d'un treball perquè sigui publicat a la revista pressuposa l'acceptació explícita, per part de l'autor/a, d'aquest mètode de distribució.

Guidelines for contributors

Contributions should be submitted in Catalan, Spanish, English or French, and should be sent to the editor of the journal:

Quaderns. Revista de Traducció
Departament de Traducció i d'Interpretació
Universitat Autònoma de Barcelona
Edifici K. 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
montserrat.bacardi@uab.cat

Articles should be between 10 and 15 pages long (approximately 20,000-30,000 spaces). Reviews should be between 3 and 4 pages long (approximately 6,000-8,000 spaces). Articles should be accompanied by a 10-line **summary** and 3-6 **key words**, both in the language in which the article is written and in English.

The **title of the manuscript** should be given at the beginning of the text, followed by the full name of the author and the institution to which he or she belongs, or the author's profession, as appropriate. The full address and the **ORCID number** author's should be included at the end of the text.

Illustrations, graphs and tables should either be included in the appropriate place within the text or drawn clearly on separate sheets and numbered clearly, with a corresponding indication in the text at the point where they should appear.

Footnotes should be kept to a minimum and should appear at the end of the text or on a separate sheet. Numbers in the text corresponding to the footnotes should be placed after the punctuation.

Foreign words or phrases, or those that the author wishes to emphasise should be in italics. Double inverted commas (" ") should be used for quotations, while single inverted commas (' ') should be used whenever inverted commas are required within a quotation.

Quotations longer than two lines should be indented and in a smaller type than the surrounding text. A space of one line should be inserted both before and after the quotation.

Bibliographical references should consist of the name of the author or editor of the work concerned, followed by the year of publication and, in the case of quotations, the original page number, all of which should be written in brackets, as in the following example: (MORRIS 1993b: 154-155).

The bibliography should contain the works quoted in the text, in alphabetical order, according to author and date, that is, indicating, in this order, the name of the author or editor, the year of publication, the full title (in italics in the case of a book or periodical, and between commas in the case of an article), the place of publication and the publisher. Example:

LEFEVERE, André (1992). *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America.

VERMEER, Hans-J. (1978). «Sprache und Kulturanthropologie». *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 4, p. 1-21.

MOUNIN, Georges (1963). «La notion de qualité en matière de traduction littéraire». In: CARY, Edmon i JUMPELT, Rudolph (eds.). *Quality in Translation*. New York: Macmillan.

Publication rights

1. *Quaderns. Revista de Traducció* is published under the licence system Creative Commons, according to the modality «Attribution(cc-by): you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use».
2. Therefore, everyone who sends a manuscript is explicitly accepting this publication and edition cession. In the same way, he/she is authorizing *Quaderns. Revista de Traducció* to include his/her work in a journal's issue for its distribution and sale. The cession allows *Quaderns. Revista de Traducció* to publish the work in a maximum period of two years.
3. With the aim of favouring the diffusion of knowledge, *Quaderns. Revista de Traducció* joins the Open Access journal movement, and delivers all its contents to different repositories under this protocol; therefore, sending a manuscript to the journal also entails the explicit acceptance by its author/s of this distribution method.



BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Apartat postal 20. 08193 Bellaterra (Barcelona). Espanya
Tel. 93 581 10 22. Fax 93 581 32 39. sp@uab.cat

Nom i cognoms

Institució

Direcció

Població Província CP

Telèfon Fax NIF

Vull subscriure'm a la revista QUADERNS. REVISTA DE TRADUCCIÓ a partir del número

PVP exemplar: 12 €

Despeses d'enviament: tots els enviaments incrementaran el seu preu d'acord amb les tarifes de correus.

FORMA DE PAGAMENT

Contra reembors

Domiciliació bancària

VISA

Data de caducitat: __ / __ / __

MASTERCARD

Data de caducitat: __ / __ / __

Data

Signatura

DOMICILIACIÓ BANCÀRIA

Senyors,

Els agrairé que, a partir d'aquesta data, i fins a nova ordre, vulguin atendre amb càrrec al meu compte els rebuts que a nom meu presenti la revista QUADERNS. REVISTA DE TRADUCCIÓ del Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona

Nom del titular

Banc/Caixa Codi

Agència Codi

Número del compte corrent o de la llibreta (tots els dígit)

Adreça de l'agència

Població Província CP

Data

Signatura

QUADERNS

REVISTA DE TRADUCCIÓ

Núm. 27, 2019, p. 1-216
ISSN 1138-5790 (paper), ISSN 2014-9735 (digital)
<http://ddd.uab.cat/record/40>

Articles

Skopos et autotraduction littéraire : un rapprochement nécessaire. **Fabio Regattin**

La recepción literaria de la obra de Washington Irving en gallego. **Beatriz M.ª Rodríguez Rodríguez**

La recepción de George Sand en España: traducciones y censura (1836-1975). **Caterina Riba; Carme Sanmartí**

Paul Celan en España y América Latina. **Simona Škrabec**

Traducción y propaganda religiosa: la recepción de *Spirite*, de Théophile Gautier. **David Marín Hernández**

Què és el que et desitjo, dolça Romania. A propòsit d'una traducció inèdita d'Eminescu. **Adriana Pintori Olivotto; Joan Fontana i Tous**

La censura franquista en la traducció catalana de *Set diàlegs de bèsties*, de Colette. **Keren Manzano**

Profanity and blasphemy in the subtitling of English into European Spanish: four case studies based on a selection of Tarantino's films. **José Javier Ávila-Cabrera**

Recepció i ús de la traducció jurada en l'administració universitària catalana: observacions preliminars. **Gemma Andújar Moreno; Maria Dolors Cañada Pujols**

Experiències

Traduir ciència. **Joandomènec Ros**

Burlando a los censores en el siglo XXI: Reescritura y censura en el aula de traducción a través de una actividad práctica. **Bruno Echauri Galván**

Entrevista a Josefina Caball. **Xènia Raya Jiménez**