

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA

CENSURADAS, CRITICADAS...OLVIDADAS: LAS
NOVELISTAS INGLESAS DEL SIGLO XX Y SU
TRADUCCIÓN AL CASTELLANO

M^a GORETTI ZARAGOZA NINET

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2008

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 25
d'abril de 2008 davant un tribunal format per:

- D^a. M^a del Carmen África Vidal Claramo
- D. Barry Pennock González
- D^a. Manuela Palacios González
- D^a. Carolina Sánchez-Palencia Carazo
- D^a. Carmen Toledano Buendía

Va ser dirigida per:
D. José Santaemilia Ruiz

©Copyright: Servei de Publicacions
M^a Goretti Zaragoza Ninet

Depòsit legal:

I.S.B.N.: 978-84-370-7170-1

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I
COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA**



***Censuradas, criticadas... olvidadas:*
Las novelistas inglesas del siglo XX
y su traducción al castellano**

Tesis doctoral presentada por
M^a Goretti Zaragoza Ninet
Dirigida por el
Dr. José Santaemilia Ruiz

Valencia, Febrero 2008

A Cristóbal, mi padre, por haberme infundido la búsqueda de una habitación propia.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría expresar mi más profundo agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. José Santaemilia Ruiz, por el tiempo y el esfuerzo dedicados a este trabajo, por su constante aliento, y por haber contado siempre conmigo.

También desearía agradecer el trato que me brindó el personal de la Biblioteca Nacional de España; gracias por facilitar el trabajo de campo.

No quisiera dejar pasar la oportunidad de expresar mi reconocimiento hacia esas personas que, consciente o inconscientemente, me han inspirado y ayudado a afrontar este trabajo, y, en especial, a Luise von Flotow, Françoise Pellan y M^a Milagros Rivera Garretas.

Por último, agradecer este trabajo a mis personas...

a Mercedes, Violeta, Pilar y Carmen, pilares de mi vida

a José María, mi tío, por su inestimable aportación de material e ideas

a mi hermano, Cristóbal, a Jaume y Ricardo

y a Jose, por su apoyo incondicional.

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1. CUESTIONES GENERALES	
1.1. LAS NOVELISTAS INGLESAS DEL SIGLO XX	12
1.1.1. Las novelistas, olvidadas	12
1.1.2. La excepción: Virginia Woolf	18
1.2. LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO XX	22
1.2.1. La evolución de los estudios de traducción	22
1.2.2. La noción de “corrección”	25
1.2.3. La revisión del concepto de “fidelidad”	27
1.2.4. La Escuela de la Manipulación	28
1.3. MUJER Y TRADUCCIÓN	30
1.3.1. La metáfora del género y la traducción	30
1.3.2. Aproximaciones feministas a la traducción	34
1.3.2.1. El contexto de la traducción feminista	35
1.3.2.2. Postulados teóricos de la traducción feminista	38
1.3.3. La traducción feminista en la práctica	44
1.3.3.1. La transformación de textos de partida	44
1.3.3.2. Estrategias feministas “radicales”	46
1.3.3.3. Estrategias feministas “moderadas”	51
1.3.4. Escritoras y traductoras	56
1.4. LA TRADUCCIÓN DE LA NOVELA DE AUTORAS INGLESAS	59
1.4.1. La novela	59
1.4.2. La recepción de la novela inglesa de mujeres en España	

durante el siglo XX	67
1.4.3. La censura	73
1.4.3.1. Un ejemplo de censura: el caso de Richmal Crompton	83
CAPÍTULO 2. MATERIAL Y MÉTODO	
2.1. MATERIAL	88
2.2. MÉTODO	90
CAPÍTULO 3. LA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE LAS NOVELISTAS INGLESAS DEL SIGLO XX	
3.1. PRIMERA ETAPA: 1901- 1941	99
3.1.1. Marco político, literario, cultural y social	99
3.1.2. La traducción de autoras inglesas del siglo XX entre 1901 y 1941 en España	114
3.2. SEGUNDA ETAPA: 1942- 1979	142
3.2.1. Acontecimientos políticos, literarios y sociales	153
3.2.2. La traducción de autoras inglesas del siglo XX entre 1942 y 1979 en España	149
3.3. TERCERA ETAPA: 1980- 1996	233
3.3.1. Panorama político, literario y cultural	233
3.3.2. La traducción de autoras inglesas del siglo XX entre 1980 y 1996 en España	243
3.4. CUARTA ETAPA: 1997-2000	314
3.4.1. Introducción	314
3.4.2. La traducción de autoras inglesas del siglo XX entre 1997 y 2000 en España	319
3.5. RESULTADOS	325
ÍNDICE	v

3.5.1. Silenciadas	325
3.5.2. Reflexiones en torno al análisis de las traducciones	338
CAPÍTULO 4. UN EJEMPLO DE EVOLUCIÓN TRADUCTOLÓGICA: LAS CUATRO VERSIONES AL CASTELLANO DE <i>TO THE LIGHTHOUSE</i> (1927), DE VIRGINIA WOOLF	
4.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES	346
4.2. DIVERGENCIAS META-TEXTUALES	350
4.2.1. Estrategias centradas en el autor	350
4.2.1.1. Recuperación	350
4.2.1.2. Comentario	352
4.2.1.3. Resistencia	355
4.2.2. Estrategias centradas en el traductor	356
4.2.2.1. Comentario	356
4.2.2.2. Colaboración	368
4.2.2.3. Textos paralelos	369
4.3. DIVERGENCIAS TEXTUALES	370
CONCLUSIONES	398
REFERENCIAS	414
APÉNDICES	434

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar la aportación de las novelistas inglesas del siglo XX y examinar su traducción al castellano. Se enmarca como prolongación y ampliación del trabajo de investigación llevado a cabo durante la fase de investigación del programa de Doctorado de la especialidad de Filología Inglesa en la rama de Lengua y Lingüística Inglesas. Dicho trabajo tuvo como objetivo fundamental un estudio comparativo de las tres traducciones al francés de una obra clave de la novelista inglesa Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, publicada en 1927. Por otra parte, responde, sobre todo, a un interés particular por los estudios de género, por todas aquellas cuestiones relativas a la traducción, y, en particular, la traducción de mujeres, materializado en un recorrido investigador en torno al género y la traducción. Esta investigación traduce, por último, una motivación especial por dar a conocer un buen número de escritoras que han sido relegadas a un estatus inferior al de sus congéneres masculinos por el hecho de representar subgéneros literarios estimados inferiores y tanto en lengua materna como en la lengua de llegada vía traducción, es decir, por medio de la censura, ya sea parcial o total, la no traducción.

Pese a que existen estudios en las mismas líneas de investigación¹, la mayoría son estudios que o bien se centran en determinadas autoras, en su mayoría Virginia Woolf; o bien son estudios en torno al comportamiento y las consecuencias de la censura durante la época franquista, cómo ésta afectó a la

¹ En torno a la traducción y recepción de Virginia Woolf en Europa, véanse Fernández (2004), Taronna (2006), Lázaro (2002), Pellán (2002).

traducción, y, por ende, a la recepción de determinadas autoras estudiadas en este trabajo¹; o bien analizan la traducción y recepción de la novela inglesa en España en periodos anteriores al siglo XX²; o bien son estudios más generales que pretenden esbozar una historia de la traducción en España, excluyendo a menudo la aportación de mujeres escritoras³. Existe, por lo tanto, una necesidad de rellenar huecos en torno a varios ejes fundamentales. En primer lugar, se pretende dar a conocer la aportación de las novelistas inglesas del siglo XX, novelistas –a excepción de unas pocas afortunadas– cuya contribución a la tradición literaria de su país apenas queda manifiesta, como lo confirman numerosas antologías, historias de la literatura y demás manuales críticos consultados. En segundo lugar, nos proponemos analizar el trasvase y la recepción traductológicos de estas novelistas en lengua española, es decir, quiénes han sido traducidas, cómo han sido traducidas y por quién han sido traducidas. De aquí se deriva el tercer eje de investigación, que gira en torno a las propias traducciones, es decir, el paratexto que las acompaña, si existe alguna introducción o material adicional por parte del propio traductor o de otro autor, ya sea en forma de epílogo o notas a pie de página, y si determinados factores definen la mayor o menor inclusión de dicho paratexto.

Para ello, se elaboró una base de datos donde se recogen tanto los títulos originales como las traducciones de las novelistas seleccionadas, según los datos proporcionados por la British Library y la Biblioteca Nacional de España. Esta

¹ Véanse Abellán (1980), Santamaría (2000) o Fernández (2000)

² Véanse Lafarga (1999) o Toledano (2003)

³ Véase Ruiz (2000)

base de datos, elaborada en Microsoft Access y que, dado su tamaño, se incluye como apéndice en CD-Rom, constituye el corpus a partir del cual se elaboró el consiguiente análisis. Se eligió examinar la novela y no otro género, por el carácter pluriforme y abierto de un género literario que engloba a su vez varios sub-géneros, ya sea la novela juvenil, la novela “rosa” o la novela “negra”, que, por otra parte, no fueron en ningún momento excluidos. La elección de la procedencia geográfica de las autoras, el contexto literario y el género literario a analizar responde también a un deseo de ampliar las líneas de investigación iniciadas con anterioridad. Se inició la investigación confeccionando un listado de novelistas nacidas en Reino Unido, con el objeto de limitar el número de autoras a analizar. Lo que en principio parecía una tarea sencilla, elaborar un listado de novelistas inglesas del siglo XX, se reveló una labor compleja. Hojear notas de clase de estudios de licenciatura resultó ineficaz, pues sólo nos encontrábamos con información relativa a escritores. Las antologías, por otra parte, se ocupan de autores como Hardy, Kipling, Yeats, Auden, Hughes o Joyce y, a lo sumo, alguna vez mencionan a Lessing, Plath, Richardson, Woolf o Sackville-West, algunas de las cuales quedaban excluidas dado el requisito geográfico. Pese a poseer una imagen del panorama literario inglés del siglo XX, ésta se limita a la contribución masculina. Se hizo por tanto imprescindible el recurso a antologías específicas de mujeres ya que aquellas supuestamente “universales” no incluían más que un máximo de dos o tres novelistas británicas del siglo XX. La ayuda vino también de artículos en Internet como “100 Great 20th Century Works of Fiction by Women”, que había publicado la revista

Feminista! tras la publicación por parte de la Modern Library de una lista con las mejores novelas del siglo XX en lengua inglesa. Según el comité de selección, formado por 9 hombres y 1 mujer, las 100 mejores novelas del siglo pasado incluían 92 trabajos de hombres y 8 de mujeres. De estos 8 textos, sólo dos, *To the Lighthouse* de Virginia Woolf y *The Heart is a Lonely Hunter* de Carson MacCuller, estaban entre las 50 primeras. Por otra parte, el interés no sólo se centraba en aquellas consideradas como las mejores novelas o novelistas sino en todas aquellas mujeres novelistas que habían publicado textos durante el siglo XX. La información, que se extrajo sobre todo de antologías femeninas como *The Oxford Guide to British Women Writers*, pronto reveló el gran volumen de escritoras y de textos que conforman el panorama de la literatura femenina en lengua inglesa del XX. Es por ello que se hizo necesario limitar el corpus de trabajo de acuerdo con algún tipo de criterio. En primer lugar se decidió incluir a todas las novelistas británicas pero se rechazó por la cantidad de procedencias geográficas que el término “británico” abarca. Como norma temporal reflejamos y estudiamos en el presente exclusivamente aquellas mujeres cuya primera publicación se sitúa dentro del siglo XX, es decir, aquellas cuyos textos fueron publicados entre los años 1901 y 2000. En lo referente al género literario, y, tal y como ya hemos ido yendo anunciando, el estudio se centrará en la traducción de novelas, incluyéndose por tanto, sólo novelistas o escritoras que hayan publicado alguna novela aunque se hayan dedicado también a otros géneros. Por el contrario, quedan excluidas aquellas autoras que, como Enid Blyton, sólo han cultivado un sub-género específico, en este

caso, el de literatura infantil. Huelga decir que, pese a que se ha intentado perseguir la mayor exhaustividad, no se ha podido reflejar la totalidad de escritoras que responden a los criterios fijados. La segunda complejidad fue resultado de la tarea de enfrentar los títulos traducidos con sus originales. Dado que el registro que proporciona el catálogo de la Biblioteca Nacional para cada texto no siempre menciona el título original, se hizo imprescindible consultar los propios libros. Incluso de esta forma, no siempre se pudo conseguir cierta información, sobre todo aquella referente al título de la obra original o el nombre del traductor de la obra porque no siempre se menciona en el texto traducido. Una vez se dispuso de toda la información relativa a las traducciones al castellano de las 111 autoras seleccionadas, se procedió a periodizar el movimiento traductológico por etapas. Las etapas se establecieron a su vez en función del volumen de traducciones por año, para así poder identificar diferentes tendencias. Por último, se eligió un caso práctico conformado por un texto que hubiera sido traducido en varias ocasiones en diversas etapas traductológicas. Se eligió *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, una escritora consagrada dentro no sólo de la literatura inglesa sino dentro de la literatura universal pues este texto ha sido traducido en cuatro ocasiones en lengua inglesa, como detallaremos en el capítulo cuarto. El hecho de haber elegido a una de las pocas autoras “canónicas” de las seleccionadas sirve, a la vez y de forma paradójica, de ejemplo y de contra-ejemplo para nuestra investigación.

Así pues, dedicaremos el capítulo primero, “Cuestiones generales”, a los aspectos teóricos fundamentales en los que se apoya la investigación llevada a

cabo. Este soporte teórico se centra, a su vez en cuatro ejes principales, que dan lugar a los cuatro sub- apartados en los que se divide el capítulo primero. En el apartado 1.1, dedicamos unas líneas a las novelistas inglesas del siglo XX, analizando su mayor o menor presencia en la literatura crítica, es decir, cómo y cuánto se refleja la aportación relativa a las novelistas estudiadas en varios manuales supuestamente “universales” en el apartado 1.1.1, para, en el apartado 1.1.2, centrarnos en la figura de Virginia Woolf, dando las primeras pinceladas en torno a la relación de esta escritora con la traducción, que nos servirá, por otra parte, de marco para el análisis comparativo que se llevará a cabo en el capítulo cuarto. El apartado 1.2 considera las principales tendencias y conceptos teóricos en torno a los estudios de traducción y su evolución durante el siglo XX, que aportan, por su parte, el marco teórico en que se apoyan, no sólo el propio análisis de las traducciones de las novelistas inglesas del siglo XX, desplegado en el capítulo tercero, sino también las principales conclusiones en torno al concepto de traducción, al acto de traducir, a la mayor o menor presencia de paratexto y a otras problemáticas en relación con la figura del traductor propiamente dicha. El apartado 1.3 de este primer capítulo examina la problemática del género y la traducción. Partiendo de la recurrente asociación entre el género y la traducción estudiada en el apartado 1.3.1 por la cual todo lo relativo a la traducción y a la mujer era concebido como secundario, pasivo y reproductivo frente a lo masculino, caracterizado como original, activo y creativo, se examinan las diferentes teorías y prácticas de la traducción feminista iniciadas en los años setenta en los apartados 1.3.2 y 1.3.3. Partiendo

de las más radicales, aquellas que llegaron al punto de entender y practicar la traducción como una transformación del texto original con un claro fin ideológico y que se analizan en el apartado 1.3.3.2, para llegar a aproximaciones más moderadas, que pueden ser aplicadas a textos y contextos más universales y no únicamente a aquellos en los que se desarrolló el entramado de la traducción feminista en su faceta más innovadora y transgresora (apartado 1.3.3.3), las diferentes prácticas de la traducción que aquí se examinan proporcionan el marco teórico-práctico que puede aplicarse en la traducción, recuperación y actualización de textos y escritoras, y, especialmente de aquellas que han sido alejadas del canon. Este sub-apartado también ilustra la aportación de diversas autoras estudiadas en torno a la traducción, tratando de entender la relación entre mujer y traducción desde una óptica menos sexista que con la que se abría el apartado 1.3.1. El apartado 1.3.4 analiza aquellas escritoras de entre las incluidas para la presente investigación que también se dedicaron a la traducción, poniendo de relieve una vez más la relación entre mujer y traducción. El primer capítulo finaliza fijando el marco teórico en que se basa la traducción de las novelistas inglesas estudiadas, examinado, por un lado, el concepto de novela a lo largo del tiempo en el apartado 1.4.1, las primeras pinceladas sobre la recepción de la novela inglesa de mujeres en España durante el siglo XX en el apartado 1.4.2, y concluyendo, en el apartado 1.4.3 con un examen de la censura que afectó la traducción de ciertos textos y autoras, en especial Richmal Crompton (apartado 1.4.3.1), basándonos en el material teórico disponible al respecto, como el trabajo llevado a cabo por la Dra. Rosa

Rabadán y las investigaciones consolidadas por los profesores que conforman el grupo de investigación TRACE. Esto nos dará la base para explicar e ilustrar cómo determinados textos de novelistas fueron corregidos, véase suprimidos parcialmente o incluso en su totalidad.

El capítulo segundo explica el origen y naturaleza del material así como el método adoptado para llevar a cabo la investigación y el posterior análisis de la traducción de la novela inglesa de mujeres del siglo XX, detallando la fase de elaboración de la base de datos que constituye el corpus de la investigación, las dificultades encontradas en su preparación y el método adoptado para configurar la periodización de los diferentes documentos para su posterior examen.

El capítulo tercero analiza el propio corpus formado por las traducciones al castellano de las novelistas inglesas del siglo XX organizado, a su vez, en los cuatro periodos traductológicos que conforman este apartado práctico. Cada sub-apartado, que corresponde a un periodo traductológico establecido, queda contextualizado en una introducción que expone los principales acontecimientos políticos, sociales y culturales que han podido determinar algunas de las tendencias traductológicas que se estudian a continuación. Por lo que respecta al propio análisis de los textos de cada autora en cada franja traductológica identificada, se ha prestado especial atención al material que acompaña a algunas de las traducciones, todo lo relativo a su presentación y el número de reediciones, como portadores de indicios acerca de la recepción de ese texto y por ende de la autora en la cultura de llegada, España en este caso. El

apartado 3.1 examina el periodo entre 1901 y 1941, el apartado 3.2 documenta la franja entre 1942 y 1979, el apartado 3.3, la franja entre 1980 y 1996 y, por último, el apartado 3.4, el espacio comprendido entre 1997 y 2001. El análisis del corpus concluye en el apartado 3.5 con una reflexión en torno a los principales resultados, con un énfasis especial en aquellas novelistas que no han sido traducidas al castellano.

El capítulo cuarto expande el apartado práctico con un análisis comparativo de las cuatro versiones al castellano de la obra *To the Lighthouse* de la novelista inglesa Virginia Woolf. Este caso práctico sirve, por un lado, para ilustrar la evolución del concepto de traducción, y, por otro, como contraejemplo de la tendencia general observada en la investigación.

CAPÍTULO 1

Cuestiones generales

1.1. Las novelistas inglesas del siglo XX

1.1.1. Las novelistas, olvidadas

Si bien son muchas las escritoras inglesas que han contribuido con sus trabajos a perfilar una tradición literaria y novelística del siglo XX, en la realidad no son tantas las que son tratadas y en general incluidas en antologías, historias y manuales críticos de literatura. Nos parece interesante dedicar unas líneas a la presencia y/o ausencia de las novelistas inglesas del siglo XX en la bibliografía para analizar su repercusión y establecer el grado de importancia o popularidad que se le concede a dichas novelistas. Procederemos a este análisis de forma cronológica, es decir empezando por los estudios más antiguos para posteriormente abarcar los más contemporáneos. Así, se pretende investigar si existe un cierto esfuerzo por integrar a ciertas novelistas a medida que se desarrollan los estudios de género y se toma conciencia de los mismos en las distintas esferas sociales. En *The English Novel: From the Pilgrim's Process to Sons and Lovers* (1954), un estudio parcial si tenemos en cuenta el eje temporal tomado para la presente investigación, pero cuya última sección, "1914 and after", parece interesante de cara a nuestro trabajo, se considera únicamente la obra de Virginia Woolf y Dorothy Richardson. *A Critical History of English Literature IV: The Romantics to the Present Day* (1960), analiza solamente la obra de Virginia Woolf, Ivy Compton-Burnett y Muriel Spark. En *The Pelican Guide to English Literature* (1961), sólo una autora merece un apartado separado: Virginia Woolf, frente a las diecisiete secciones empleadas para valorar la obra de Henry James, Joseph Conrad, W.B. Yeats, Bernard Shaw,

Forster, L. H. Myers, D. H. Lawrence, James Joyce, Ezra Pound, T.S. Eliot, W.H. Auden, Evelyn Waugh, Graham Greene y C.P. Snow. Sólo otra autora, que no incluimos en nuestro trabajo por representar un género distinto, se beneficia de un apartado similar: Sylvia Plath. En el apartado “The Novel Today” se repasa, por el contrario, la obra de Ivy Compton-Burnett, Penelope Mortimer, Brigid Brophy, Margaret Drabble, Antonia S. Byatt, Pamela Hansford-Johnson y Olivia Manning, constatándose que “each of whom has made apreciable contributions to modern English Fiction” (Ford, 1961: 529). Sin embargo, no se dispone de ninguna traducción al castellano de la obra de Brigid Brophy o Pamela Hansford-Johnson. Otro ejemplo de la ausencia en cuanto a aportación femenina lo podemos encontrar en la *Historia de la Literatura* (1980) dirigida por Cándido Pérez Gallego en la que de 188 páginas dedicadas al estudio de la literatura inglesa del XX sólo se dedica dieciséis a dar cuenta de la aportación femenina. En dicho manual, Virginia Woolf es la única en ser tratada junto a escritores como Joyce, Lawrence u Orwell, mientras que las ocho otras (y únicas) escritoras aludidas son tratadas en un capítulo separado bajo pretexto cronológico que tiene una extensión de cinco páginas: “Escritoras inglesas contemporáneas”. En dicho apartado se comenta brevemente el papel de Iris Murdoch, Muriel Spark, Doris Lessing, Margaret Drabble, Angela Carter, Beryl Brainbridge, A.S.Byatt, y Christine Brooke-Rose. Cuatro de estas novelistas serán tratadas más tarde en el capítulo relacionado con la traducción. En la edición de 1983 de *The Pelican Guide to English Literature, The New Pelican Guide to English Literature* se añaden apartados dedicados a Iris Murdoch,

Doris Lessing o Nadine Gordimer, ninguna de las cuales ha sido estudiada en este trabajo por no cumplir con los requisitos de inclusión. Sin embargo, en el capítulo “The Post-War English Novel”, se observa un esfuerzo por incluir a otras novelistas, tratando –con mayor o menor grado de profundidad– la obra de Virginia Woolf, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen (que no estudiamos aquí por haberse dedicado a la poesía), Ivy Compton-Burnett, Olivia Manning, Muriel Spark, Margaret Drabble, Barbara Pym, Penelope Mortimer, Brigid Brophy, A.S. Byatt, Beryl Brainbridge, Angela Carter, Christine Brooke-Rose (nacida en Ginebra) y Pamela Hansford-Johnson. En la *Historia de la Literatura Inglesa* (1984) de Esteban Pujals sólo se menciona, en el apartado que nos interesa de cara a la investigación, es decir, el siglo XX, la contribución de Edith Sitwell como poetisa y la labor de Virginia Woolf, Doris Lessing y Iris Murdoch, frente a decenas de páginas analizando el trabajo de novelistas como James Joyce, D.H. Lawrence, E.M. Forster, George Orwell, Malcolm Lowry o William Golding. Por regla general, las mujeres son o bien no incluidas en absoluto o bien muy poco o bien mencionadas en capítulos aparte, a excepción de Virginia Woolf, cuya contribución suele indicarse junto al trabajo de sus contemporáneos masculinos “canónicos”. Se considera pues la aportación femenina como un género aparte, diferente, único, alejado de la contribución hegemónica representada por el trabajo de los escritores masculinos. En *A Short History of English Literature* (1984), se incluye a Virginia Woolf en el apartado “The Birth of the Modern Novel”. En “Depression and War”, se menciona a Winifred Holtby y a Margaret Drabble. En “From the Fifties to the

Eighties” se incluye a Rosamund Lehmann, Barbara Pym, Muriel Spark, Olivia Manning, Penelope Mortimer, Margaret Drabble, Beryl Brainbridge y Fay Weldon en una sección que se nos antoja ‘femenina’ en cuanto a la representación de novelistas se refiere. En *The British Novel since the thirties: An introduction* (1986), un estudio obviamente parcial para los intereses de este trabajo, ya empiezan a verse nuevos apartados para las autoras que en obras como las anteriores habían sido incluidas en el mismo apartado únicamente regido por cuestiones temporales o de género literario. Además, se empieza a constatar un esfuerzo por tratar a estas autoras en apartados junto a escritores masculinos, aunque siempre en minoría en cuanto a la representación por sexos. Así, la obra de Ivy Compton-Burnett es tratada junto a la de Compton Mackenzie y L.H. Myers mientras que Rosamond Lehmann se distingue en el capítulo reservado a escritores también masculinos: John Cowper Powys, Malcolm Lowry y William Gerhardie. La escritora es analizada de nuevo en otro apartado junto a la obra de Henry Green, Elizabeth Bowen, L.P. Hartley y P.H. Newby. En el capítulo “New Women” de “The Novel since the Fifties”, se vuelve a observar la tendencia a colocar en un mismo cajón la obra literaria de mujeres, al discutir en una misma sección la obra de Anita Brookner, Margaret Drabble, Emma Tennant y Fay Weldon. *The Short Oxford History of English Literature* (1994) menciona la obra de Vera Brittain en el apartado “Late Victorian and Edwardian Literature” y la de Woolf en “Modernism and Alternatives”, sección que también dedica un apartado separado a la obra de Dorothy Richardson, analizada junto a la de D. H. Lawrence. En “Post-War and Post-Modern

Literature” se incluye la obra de Rose Macaulay, Rebecca West, Muriel Spark, Stevie Smith, Barbara Pym, Angela Carter y Margaret Drabble. El capítulo final, “Fin de siècle: Notes on Late-Century Fiction” considera el trabajo de Jeannette Winterson y A. S. Byatt. Por su parte, *The Routledge History of Literature in English* (1997) abre su estudio crítico con una cita de Lewis Percy (1989) de Anita Brookner, lo cual ya de entrada es digno de destacar, una obra que, por otra parte, no dispone de versión al castellano. En la sección “The Twentieth Century: 1900-45”, se dedica un apartado a Woolf, quien es tratada junto a Joyce. Tras estudiar a diversos autores masculinos en apartados independientes, se abre una subsección con el nombre de “Women Writers” que incluye de nuevo a Woolf, Dorothy Richardson, Radclyffe Hall –que hasta ahora brillaba por su ausencia en las diversas historias y antologías consultadas–, Rebecca West y Rosamund Lehmann. En la sección “The Twentieth Century: 1945 to the present” se dedica un apartado separado a Muriel Spark, Margaret Drabble, Susan Hill y Fay Weldon. Hay otro apartado digno de comentar: el titulado “Excellent Women”, que repasa la obra de Anita Brookner, Barbara Pym, Barbara Comyns –que no posee ningún título traducido al castellano–, A. S. Byatt, Rose Tremain y Ruth Rendell. Es la primera antología consultada en integrar a esta autora que cultivó el género de novela detectivesca.

De estos ejemplos de antologías, estudios críticos e historias de la literatura inglesa relativos al periodo considerado, debemos recalcar la ausencia en cuanto a la aportación femenina a la historia de la literatura inglesa. En el mejor de los casos, se comenta la obra de dieciséis novelistas, visión, pues, muy

parcial si tenemos en cuenta las 111 autoras seleccionadas para la presente investigación. Por otra parte, también es cierto que la hipótesis con que se iniciaba la presente sección se ha visto confirmada: a medida que se avanza en el tiempo, las historias de la literatura tienden a recoger la contribución de más mujeres. Suponemos, que ello se debe, ciertamente, a los cambios en el contexto socio-político, sobre todo en lo que respecta a la situación de la mujer y el consiguiente florecimiento de los estudios de género sobre todo.

Queda manifiesto, por lo tanto, que el único medio que tenemos para conocer la contribución de muchas autoras es el recurso a manuales explícitamente femeninos y feministas, como por ejemplo *The Oxford Guide to British Women Writers* (1993), editado por Joanne Shattock, y al que hacíamos referencia en la introducción a este trabajo o páginas web como la del British Council¹ que recogen información biográfica y bibliográfica sobre las escritoras más contemporáneas. Las escritoras, y en general toda la contribución femenina parece ser obviada de las historias más generales que examinan la historia de la literatura desde la óptica de la contribución masculina, llevando a pensar que las mujeres o no escribían o no eran lo suficientemente importantes como para que sus obras y por lo tanto su aportación sea digna de ser tratada. El hecho de que hayamos configurado para el presente estudio una base de datos conteniendo la aportación de 111 novelistas inglesas que publicaron sus obras entre 1901 y 2000 desmiente rotundamente esta posibilidad. Este trabajo es

¹ Véase <http://www.contemporarywriters.com/authors>

sólo un inicio. Habremos de seguir profundizando en su aportación, sus valores, etc. Para concluir, podríamos decir que ni tan siquiera este número es representativo del aún superior número de escritoras británicas del XX incluyendo otros géneros literarios o una visión más amplia de la “literatura británica”, cuya traducción no trataremos en este estudio por razones de abordabilidad.

1.1.2. La excepción: Virginia Woolf

Virginia Woolf es una de las escritoras más leídas y discutidas del siglo XX cuya aportación al modernismo y al experimentalismo es irrefutable. Virginia Woolf perteneció al llamado “Grupo de Bloomsbury”, barrio londinense de artistas del periodo que compartían los mismos principios estéticos y artísticos de clase media-alta. Fue una teórica del arte y de las posibilidades del escritor moderno. Su técnica característica es la del “flujo de conciencia” que es el filtro por el que se somete a la realidad. En su obra, en la que el tiempo interior se opone al tiempo cronológico- se observa, además, una tensión por fijar las relaciones entre el autor, las diferentes voces narrativas y el lector. Como sostiene Aránzazu Usandizaga (1988: 450) viene “mediatizada por su condición social y por su sensibilidad y procede más de su intuición y de su imaginación lírica que de una consideración objetiva de la complejidad psicológica real de sus personajes”. En 1916 publicó su primera novela: *The Voyage Out*, un viaje metafísico de un joven hacia la experiencia y la muerte en la cual se halla una tesis central para la autora: la “tensión existente entre los impulsos

individualizadores y los socializadores en toda persona, entre la necesidad de soledad para realizar toda tarea, y por supuesto toda tarea artística, y la dimensión social” (ibídem).

Virginia Woolf es, por otra parte, una escritora que ocupa uno de los primeros puestos a nivel mundial de la literatura del siglo XX. Pero la crítica nos advierte que esto no fue siempre así. Como explica Marta Pessarrodona (2005), traductora de *Viajes y Viajeros* (2001) de la escritora inglesa y autora de varios prólogos y epílogos de sus traducciones al castellano, como el prólogo que acompaña a la edición de 1976 y 1991 de *Fin de viaje* (*The Voyage Out*, 1915), a pesar de que ya desde su primera novela se le consideró una novelista con ambición artística, “las universidades británicas la olvidaron convenientemente”. Fue por esta razón que su marido, Leonard Woolf, vendió un buen número de sus manuscritos a la New York Public Library con la esperanza de que “futuros estudiosos la colocarían donde le correspondía” (ibídem). Además, la publicación en los años 60 de su biografía por parte del sobrino de la autora, Quentin Bell, que coincidía con el resurgimiento del feminismo a finales de esa década, el “Women’s Lib”, que motivó, por otro lado, la creación de departamentos universitarios de estudios sobre la mujer (posteriormente estudios de género), la convirtió en una autora muy conocida a la vez que “hicieron de su obra y persona una verdadera industria literaria mundial” (ibídem). Marta Pessarrodona escribe que la autora se dio a conocer en lengua castellana de forma muy parcial, incluso “mal” (ibídem), en los años 40 con su primera novela *Fin de Viaje* (*The Voyage Out*, 1915) en la editorial

barcelonesa Caralt. Sin embargo, según los datos de que disponemos para el presente trabajo –datos que se recogen en la Biblioteca Nacional de textos publicados en España– la primera traducción que aparece de este título data de 1976, edición que ya incluye Pessarrodona. La primera traducción publicada en la península de la autora que poseemos es la traducción al catalán de *Mrs Dalloway* (1925) de Cesar August Jordana¹, publicada en 1930. Marta Pessarrodona apunta que se trata de un escritor de experimentación modernista y suegro de Juan Benet. El texto no se publicaría en castellano hasta 1979, cuando lo traduciría Andrés Bosch. En lo que respecta a la primera traducción en español sería el escritor Jorge Luis Borges quien haría hablar a la escritora en dicha lengua por primera vez con las traducciones de *A Room of One's Own* (1929) y *Orlando: a biography* (1928), publicadas en 1936 y 1937 respectivamente como *Un Cuarto propio* y *Orlando* por la editorial bonaerense Sur. La editorial pertenecía a una mujer, Victoria Ocampo, quien había viajado ya a finales de los 30 a Londres a conocer a la escritora, aspecto que derivaría en dos libros más sobre la autora. A estas dos traducciones les seguiría *Al Faro* (1938), traducción de Antonio Marichalar de la novela *To the Lighthouse* (1927) de la misma editorial, traducción que comentamos más detalladamente en el capítulo cuarto del presente trabajo. Esta primera traducción de *To the Lighthouse* no se publica en España hasta 1978, momento que coincide con la publicación de la versión de Carmen Martín Gaité de la misma novela y con el

¹ Véase Godayol (2007)

mismo título, publicada por la editorial Edhasa en la colección “Narrativas Contemporáneas”.

La primera traducción en España de que disponemos, según las fuentes consultadas, sería *Flush* y no *Fin de viaje*, como señala Marta Pessarrodona. *Flush* es una traducción de 1944, publicada en Barcelona por la editorial Destino y realizada por Rafael Vázquez Zamora, quien también tiene a su cargo el prólogo y las notas que se incluyen en la versión. Este texto ya estaba disponible en catalán desde 1938 (cinco años tras la publicación del texto original) publicado en Barcelona por la editorial Edicions de la Rosa dels Vents. En 1946 se publican, también en Barcelona, *Los Años* (*The Years*, 1937) y *El cuarto de Jacob* (*Jacob's Room*, 1922), de Pedro Fraga de Porto y Simón Santainés, respectivamente, ambas de la editorial Lauro. Por último, en 1947 se publicaría *Noche y día* (*Night and Day*, 1919) de Eduardo Guzmán, en la editorial José Janés ubicada en Barcelona, editorial que, por otra parte, pasaría a ser Plaza y Janés cuando en 1959 se crea una sola editorial a partir de los fondos de Germán Plaza y los de Janés, fallecido en accidente. Cabe indicar, además, que al editor José Janés ya le habían denegado en 1943 la traducción de *Old Calabria* (1915), *Vieja Calabria*, de Norman Douglas, por considerarlo la Comisión de Censura de la época “anticatólico muy pronunciado, algo antifascista y de vez en cuando antiespañol” (Santamaría, 2000: 207-227). La prologuista y editora apunta igualmente que sería la edición de Carlos Barral (Seix Barral) quien incorporaría a la autora “tímidamente” en los años 60 con *Una habitación propia* (*A Room of One's Own*, 1929), publicada y traducida por

Laura Pujol pero que sería otra mujer, una editora catalana, Esther Tusquets quien realmente la introduciría a los lectores publicando novelas, diarios y ensayos.

Virginia Woolf no es solamente una escritora que ha sido ampliamente traducida sino que además era ella misma traductora, más específicamente del ruso, habiendo traducido a Tolstoy y Dostoevsky y cuya idea de la pérdida que entraña el proceso de traducción puede deducirse de la siguiente reflexión: “when you have changed every word in a sentence from Russian to English, have thereby altered the sense a little, the sound, weight, and accent of the words in relation to each other completely, nothing remains except a crude and coarsened versión of the sense” (Woolf, 1966: 238-239).

1.2. La Traducción en el Siglo XX

1.2.1. La evolución de los estudios de traducción

Hasta los años 80, la traducción era considerada una duplicación del texto original. La calidad, y por lo tanto, validez de esta “reproducción” se medía en términos de fidelidad y equivalencia con el texto original. Los traductores y traductoras eran desconocidos, sujetos invisibles que hacían posible esta labor y su actividad era considerada como una actividad secundaria, mecánica y subordinada al trabajo creativo y original del autor o autora que había producido el texto original.

Por otra parte, la traducción se limitaba a su eficacia en el aprendizaje de una lengua extranjera. Pero dichas concepciones de la traducción fueron evolucionando progresivamente gracias a la inspiración que tuvieron de otras disciplinas como la crítica literaria o la filosofía y el traductor dejó de esconderse y de ser desconocido para ser finalmente considerado como co-creador del texto meta. Estos cambios se originaron principalmente en las teorías de Barthes y Foucault, especialmente en la tesis bartesiana de la “muerte del autor” (Barthes, 1982) que insinúa que cada texto es eterno porque sugiere diferentes percepciones a múltiples lectores y no sólo un sentido a diferentes intérpretes, convirtiendo así al lector en un productor del texto en las antípodas de su rol como mero consumidor.

El interés creciente y el desarrollo de la disciplina se materializó, por otra parte, en los múltiples esfuerzos por otorgarle un nombre, que fue finalmente el de “estudios de traducción” que había sugerido James Holmes (1972). Pero independientemente del nombre que se le diera a la disciplina, había un aspecto indudable, la evidencia que el concepto de equivalencia estaba siendo cuestionado, como puede deducirse de la siguiente afirmación de Holmes: “no matter how hard he [the translator] may try, not even the optimum translation can ever fully and entirely match its original, ever be more than a map to it” (Holmes, cit. en Vidal, 1998: 29).

Cuando se iniciaron los primeros estudios en la disciplina en los años 60, éstos seguían una aproximación lingüística y los académicos parecían defender la tesis que cuanto más próxima se hallara la traducción del texto original mejor

era. El principio que reposaba tras el proceso de traducción era el de equivalencia, rigor científico y objetividad. Pero pronto dichas consideraciones cambiaron de un análisis desde abajo hacia arriba para defender una perspectiva de arriba hacia abajo, de la descripción del sistema del lenguaje a su uso. La base de las reflexiones pasó a ser el texto, materializado en la teoría funcional de la traducción de Vermeer y Reiss (1996) por la cual el texto pasó a ser el sujeto de deliberación para ser posteriormente sustituido por la cultura como unidad de traducción, describiendo así el acto de traducir como un proceso intercultural. Los estudios de Snell-Horby (1997) entre otros defendían la teoría que la traducción era, ante todo, un acto de comunicación y no tanto un proceso de transcodificación. Todas las deliberaciones se centraban en la función del texto en la cultura meta, como por ejemplo la teoría “skopos”, introducida por primera vez por Hans Vermeer en 1978, y que se centraba en el texto en contexto como la parte verbalizada de una cultura y no un hecho lingüístico aislado. Una traducción está pues condicionada por el contexto socio-cultural en el que se encuentra inmersa. Tal y como Toury ha señalado:

The initial question is not whether a certain text is a translation (according to some preconceived criteria which are intrinsic to the system under study) but whether it is regarded as a translation from the intrinsic point of view of the target literary system, i.e., according to its position within the polysystem. (Toury, 1980: 43)

Estas observaciones ayudaron a alterar el concepto de equivalencia. Y, con el abandono del concepto de equivalencia como principio rigiendo las

traducciones, se empezó a constatar que, del mismo modo que no existe una sola lectura de un texto, no existe una única traducción sino que más bien el contexto, el lugar y el periodo histórico pueden explicar las diferentes traducciones de un texto en particular. La relación entre texto origen y texto meta está determinada por una serie de normas y es el estudio de estas normas lo que sustituirá la búsqueda de la equivalencia.

1.2.2. La noción de “corrección”

Las normas determinan el grado de corrección de una traducción. Tal y como ha subrayado Theo Hermans: “the notion of what constitutes ‘correct’ behaviour, or ‘correct’ linguistic usage, or ‘correct’ translation, is a social and cultural construct” (Hermans, 1996: 36). Considerar las normas y ser consciente de éstas es esencial en el proceso de traducción porque determinan el tipo de traducción que se producirá. La estrategia o estrategias de traducción dependerán por lo tanto del reconocimiento de estas normas. Ser conocedor de las mismas nos permitirá poder comunicar de forma adecuada en la cultura meta, por lo que se impone la necesidad de identificar estas normas y adquirirlas antes de iniciar el proceso traductológico, en palabras de Toury: “the acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behaviour and for manoeuvring between all the factors which may constrain it, is therefore a prerequisite for becoming a translation within a cultural environment” (Toury, 1995: 53). Las normas, además, indican que existe una red de relaciones de poder en el seno de todo proceso de traducción. Traducir consistiría, pues, en la manipulación de un

texto origen de modo que el texto meta se adapte a un cierto modelo y a una idea concreta de “corrección” para asegurarse la aceptación social. Como Rosa Rabadán ha apuntado: “no existen las traducciones objetivas o ideológicamente neutras, cualquier elección del traductor obedece a una lectura personal y por tanto a algún modo de manipulación en la interpretación por lo que respecta a los receptores meta” (Rabadán, 1994: 129). Una traducción correcta es aquella que incorpora las nociones de corrección que prevalecen en un sistema particular, como apunta Hermans (1993). Uno de los problemas que entrañan las normas es que éstas no son directamente observables. El traductor posee dos fuentes para reconstruirlas, el primer camino que podría tomarse para la identificación de las normas implicaría una perspectiva textual que tendría como objetivo el análisis de los textos traducidos, mientras que una segunda vía perseguiría un enfoque extra-textual y consistiría en una evaluación de los comentarios realizados por los editores y los traductores. Además, las normas cambian de la misma forma que lo hacen las ideologías, los valores sociales y las tradiciones literarias, por lo que existe el imperativo, por parte del traductor, de estar al corriente de estas fluctuaciones y poder así adaptar su estrategia de traducción a los nuevos contextos. Las normas definen la traducción como un acto de interacción social. El “cultural turn” de los estudios de traducción fue responsable de la remodelación del papel del traductor que empezó a ser considerado como un mediador cultural, un vehículo para la transmisión de valores de una cultura a otra. Como Álvarez y Vidal explican: “If we are aware that translating is not merely passing form one text to another, transferring

words form one container to another, but rather one entire culture to another with all that it entails, we realize just how important it is to be conscious of the ideology that underlies a translation” (Álvarez & Vidal, 1996: 5). Traducir ya no representa la substitución de material textual de una lengua origen por material equivalente de la lengua meta sino más bien la localización de equivalentes en la lengua meta que sean culturalmente correctos en el contexto de llegada.

1.2.3. La revisión del concepto de “fidelidad”

“Since languages express cultures, translators should be bicultural, not bilingual” (Lefevere & Bassnett, cit. en Vidal, 1998: 51). Esta afirmación de Lefevere y Bassnett es significativa de los cambios que se operaron en el campo de los estudios de traducción a partir de los años 80. El “giro cultural” de los estudios de traducción defendieron la idea de la cultura como unidad de traducción. El traductor se redefine como alguien que ha de poseer un conocimiento de las dos culturas implicadas en todo proceso de traducción y ya no tanto como una persona conocedora de dos lenguas. Se abandona la equivalencia lingüística en favor de un enfoque descriptivo de la traducción. Lingüistas como Lefevere o Holmes empezaron a desviar el interés hacia las implicaciones performativas de la traducción, planteándose la siguiente pregunta: ¿qué realizan las traducciones? Todas estas consideraciones se materializaron en el abandono de las oposiciones binarias, tal y como ocurrió en el campo del género y el lenguaje. Se puso el acento en el proceso y no en el producto de la traducción.

Pero el aspecto más importante en que todo esto derivó fue la revisión del concepto de fidelidad. Cuando se revisó este concepto que había sido hasta entonces clave en todo proceso de traducción, se redefinió el proceso de traducción en base a la función del texto en su contexto y ya no como una búsqueda de fidelidad al texto original en términos de equivalencia lingüística. La fidelidad lingüística se subordinó a factores ideológicos y culturales. La actividad traductológica fue pues redefinida como una manipulación del texto para adecuarse a requerimientos culturales existentes. El abandono del concepto de traducciones fieles implicó el rechazo de la posibilidad de una “translatio”, es decir, un intercambio de significados, a favor de una “transductio” que tuviera en cuenta factores culturales.

1.2.4. La Escuela de la Manipulación

La escuela de la manipulación (“School of Manipulation”) representada por Toury, Lefevere y Holmes entre otros, describe el proceso de traducción como una actividad que, lejos de ser inocente, adquiere un significado especial dado que tiene en sus manos el poder de modificar o alterar corrientes literarias y cánones de la cultura meta. Uno de los problemas que se plantea antes de iniciar el proceso de traducción es a quién traducir. Las reflexiones en el seno de este contexto teórico defienden el proceso de traducción como una transferencia intercultural. Tal y como Lefevere (1992) subraya, la traducción es una reescritura, una operación interpretativa que ha de tener en cuenta factores tales como variables económicas, aspectos ideológicos, restricciones poéticas,

peculiaridades lingüísticas así como el texto original y el universo del discurso. Esta idea, la posibilidad de re-escribir y manipular el texto original en el proceso de traducción en base a una serie de criterios ideológicos, será una pieza clave en la traducción feminista dado que “all rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way” (Lefevere & Bassnett, 1993: vii).

Re-escribir es pues llevar a cabo una manipulación emprendida al servicio del poder y que puede, además, favorecer la evolución de una literatura y de una sociedad. Las re-escrituras pueden introducir nuevos conceptos, nuevos géneros o mecanismos, y la historia de la traducción es, pues, la historia de la innovación lingüística y del poder reestructurador que puede ejercer una cultura sobre otra. Por otra parte, se debe considerar los aspectos textuales elocutivos, otorgándole, así, un enfoque comunicativo a la traducción paralelamente al desarrollo de los estudios de lingüística y priorizando una aproximación funcionalista a la traducción alejada de una perspectiva locutiva que tendría en cuenta las reglas gramaticales necesarias para alcanzar la precisión semántica.

Los traductores se definen pues como individuos conscientes de que la traducción no es inocente dado que comunica y por ende pueden optar por informar de forma incorrecta o incluso no informar. Teóricos de la traducción como Venuti (1995) han analizado la “violencia etnocéntrica de la traducción” que puede darse cuando una cultura “inferior” es absorbida por la cultura “superior”, por ejemplo cuando se traduce del hindú al inglés en lugar de promover, a través de la traducción, un aprendizaje o conocimiento de la lengua

y la cultura “secundarias”. Puesto que la traducción implica siempre dos lenguas y dos culturas, siempre pueden originarse fenómenos de domesticación, familiarización o exotismo. En relación con esta idea, Berman (1984) ha subrayado que la traducción, y, por lo tanto, el texto meta, han de evocar siempre al “otro”. Como Venuti sostiene:

My goal is not an essentialising of the foreign, but resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism. Hence, my project is the elaboration of the theoretical, critical and textual means by which translation can be studied and practiced as a locus of difference, instead of the homogeneity that widely characterizes it today. (Venuti, cit. en Gaddis-Rose, 1996: 211)

1.3. Mujer y Traducción

1.3.1. La metáfora del género y la traducción

Tradicionalmente se consideraba que la traducción podía ser bella o fiel. La traducción y el género estaban relacionados de forma metafórica, la fidelidad definiéndose como un contrato entre traducción –mujer– y original, concebido como marido, padre o autor. De la misma forma, los textos eran concebidos en términos femeninos, como prueban los trabajos del Conde de Roscommon o Thomas Francklin, el traductor frecuentemente descrito como un macho cuyo texto simbolizaba una mujer cuya castidad debía ser protegida, tal y como ha sugerido Lori Chamberlain (1988). Por otro lado, las mujeres eran a menudo relegadas a la labor de traducir porque se consideraba esta actividad como secundaria, derivativa y marginal, en contraste con el acto de escribir que

entrañaba un proceso activo, original y creativo. Paralelamente, las novelas de mujeres son a menudo y, como explica Judith Gardiner (1982: 185), tildadas de autobiográficas, descritas como autobiografías de mujeres o simplemente “novelísticas”.

La traducción constituía, por otro lado, la única vía lícita por la cual algunas mujeres podían acceder a la literatura. En la Edad Media o durante el Renacimiento inglés, primero con textos de temática religiosa para más tarde alcanzar escritos seculares. La primera traducción no religiosa es la traducción del texto *Antoine* de Garnier por Mary Sydney, una novela donde el género era ya un factor esencial ya que cuestionaba las concepciones tradicionales de virtud femenina y masculina. Ya desde el Renacimiento, los prólogos se fueron convirtiendo en un espacio idóneo para prerrogativas feministas, como muestra el prólogo de Margaret Tytler a su traducción *A Mirror of Princely Deeds and Knighthood* (1578) de Diego Ortúñez de Calahorra, donde criticaba los problemas a los que cualquier mujer de letras se enfrentaría si se atrevía a transgredir los límites impuestos por las divisiones patriarcales de género. A través de la traducción, las mujeres no sólo encontraron una forma de ganarse la vida sino también el medio a través del cual introducir y difundir nuevas ideas y géneros, como es el caso de Margaret Tytler, que fue responsable de la difusión la novela de caballería en Gran Bretaña o Aphra Behn, que, durante la Restauración, traducía del latín o del francés para expandir las nuevas ideas científicas y racionalistas. Behn consideraba la traducción como una contribución importante para el acceso de la mujer a la cultura y a la educación

y, del mismo modo, justificaba la inclusión de un prólogo para subrayar el papel esencial de la traducción, recordando, por ejemplo, que Cicerón y Virgilio, grandes autores clásicos, fueron también traductores. Por otra parte, aprovechó este espacio para observar la falta de equivalencia entre distintas lenguas, lo que sugiere que el prólogo es también el “locus” donde los traductores pueden plasmar sus reflexiones sobre el acto de traducir en sí mismo o bien incluir consideraciones acerca del autor o de la autora que están introduciendo, o incluso emplear este apartado para justificar las razones por las cuales han elegido traducir un texto o un autor en particular.

Esto se extendió hasta los siglos XVIII y XIX cuando la traducción se transformó en el vehículo de la lucha contra la esclavitud y para la divulgación de ideas políticas progresistas y liberales. Madame de Staël, por ejemplo, difundió, el romanticismo alemán en Francia con textos como “De la literatura” (1800) a la vez que plasmó sus reflexiones en torno a la traducción en el ensayo “De l’esprit des traductions” (1816) donde defendía que la traducción no es un mero acto mecánico de intercomunicación sino que se puede promover la creación trazando conexiones entre los textos traducidos y aquellos que pertenecen al sistema literario de llegada.

Otra mujer que contribuyó a expandir la literatura europea en los Estados Unidos en el siglo XIX fue Margaret Fuller, principalmente a través de sus traducciones de Eckerman, las cartas de Bettina von Arnim con la poetisa Karoline von Gunderrode, y, con la redacción y edición de la publicación *Journal* donde se publicaban traducciones del alemán. Además, Fuller tradujo

Madame Bovary (1857) de Flaubert, desafiando la moral tradicional establecida, *A Doll's House* (1879) y *An Enemy of the People* (1882), introduciendo, de esta forma a Henrik Ibsen y sus temas sociales.

Más recientemente, el redescubrimiento de dos autoras de peso, la anteriormente mencionada Germaine de Staël y Georges Sand, y en cuestión la publicación y traducción de textos desconocidos hasta los 90, como el relato “Mirza” (1823) de Mme de Staël ha contribuido a toda una tradición de escritura femenina lo mismo que al Idealismo y Romanticismo franceses. En palabras de Françoise Massardier-Kenney: “because these writers have been published and translated, the outline of French literary history has shifted” (Massardier-Kenney, 1997: 59).

Por otra parte, a las mujeres se les permitía traducir porque la traducción se consideraba una actividad secundaria inferior y opuesta al acto de escribir que significaba un trabajo activo, creativo y original. Al contrario, traducir implicaba duplicar los contenidos de un texto original, es decir, una actividad pasiva y reproductiva. Además, el hecho que la traducción y el género hayan estado relacionados de forma metafórica sugiere que existe un entramado de relaciones de poder implicadas en la actividad, lo que explicaría que la traducción, como la mujer, haya sido relegada a un estatus secundario mientras que el acto de escribir, la autoría, haya estado siempre conectada al sexo masculino, representante de la gran literatura, y quien, por ende, ha esculpido el canon literario a través de los tiempos.

Cuando las reflexiones en torno a la disciplina cambiaron siguiendo una evolución paralela a otros campos como el de la lingüística o la crítica literaria, los estudios adquirieron una nueva orientación que redefinió el concepto de fidelidad, y esto permitió considerar dicha actividad -previamente reproductiva- como una labor productiva. Este aspecto fue también altamente respaldado por la noción bartesiana de la “muerte del autor”, que supuso una subversión del concepto de diferencia, origen de la oposición original/reproducción, proclamando la interdependencia de la escritura y de la traducción. La diferencia se convierte en un topos positivo, como afirma Derrida (cit. en Vidal, 1998: 83) y el hecho de que siempre haya más traducciones y re-traducciones es un aspecto beneficioso y enriquecedor pues promueve la proliferación de la diferencia. Con la erosión de la diferencia entre original/traducción y autor/traductor se empieza a cuestionar la noción de fidelidad, concepto clave para la disciplina. La gran pregunta que dicha noción planteará a las traductoras feministas es si su traducción deberá priorizar la fidelidad al texto original (percepción tradicional de la traducción) o, por el contrario, su propia subjetividad e ideología.

1.3.2. Aproximaciones feministas a la traducción

A partir de los años ochenta, la traducción se define como un proceso de mediación o como una transferencia cultural. Durante la misma época, y a consecuencia del “movimiento de las mujeres”, las cuestiones de género comienzan a mezclarse con cuestiones de tipo lingüístico. Los estudios que

posteriormente se denominarían “Estudios de Género” y los estudios de traducción son espacios académicos interdisciplinarios. Una vez se relaciona el género con la traducción, surgen cuestiones de identidad, diferencia y alteridad. Es probable que la traducción feminista sea la tendencia que mejor ha teorizado y puesto en práctica la relación entre género y traducción. En este capítulo se analizan las características contextuales que han originado un enfoque feminista a la traducción así como sus postulados teóricos, aspectos que serán ampliados en el apartado 1.3.3 con una exploración de las estrategias feministas de traducción.

1.3.2.1. El contexto de la traducción feminista.

La aproximación feminista a la traducción parece haberse desarrollado como una forma de traducir la crítica del lenguaje “patriarcal” de las escritoras feministas de Québec. Hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta, escritoras de Québec como Nicole Brossard o France Théoret entre otras, se hallaban produciendo un tipo de trabajo muy experimental en un esfuerzo por subvertir el lenguaje convencional que percibían como inherentemente misógino. La traducción de estos textos se inició en 1976 con *La nef des sorcières* (1976), escrito por un número de escritoras y actrices y cuyo texto “L’Écrivain”, de Nicole Brossard fue traducido por Lise Gaboriau como “The Writer” en 1979, y, *Les fées ont soif* (1978), de Denise Boucher, traducido por Alan Brown en 1982 como *The Fairies are thirsty*.

La escritura de Québec en los años setenta recurría a un tipo de lenguaje experimental que buscaba “deconstruir” el lenguaje patriarcal, “an attack on conventional language” (Flotow, 1991: 72). Esto se materializó en un proyecto común de elaboración de una “escritura en femenino” cuyo objetivo residía en escribir “l’inédit”. El término, al que se refiere Flotow para definir la escritura de Brossard, por ejemplo, se refiere a aquello que no puede ser inscrito debido a una ausencia de lenguaje apropiado y que se compensa mediante una serie de estrategias léxicas y gramaticales como, por ejemplo, el uso de la *e* muda en francés para marcar el femenino, o desarmando palabras para explorar o exponer significados ocultos. Un ejemplo de esto es el uso de guiones en Brossard, que puede llegar a convertir un término como “*délire*” (delirio) en “*dé-lire*” para referirse a la vez a “the delirious and uncontrolled expression of women’s realities and fantasies as well as the process of un-reading” (Flotow, 1991: 73), un juego de palabras facilitado por el sentido añadido del verbo francés “lire.” Como explica Flotow (1997), desde el feminismo de posguerra en los años sesenta, simbolizado por la afirmación de Simone de Beauvoir “*on ne naît pas femme, on le devient*”, enfatizando el hecho que es la sociedad quien hace a los individuos femeninos, el género ha sido analizado como la construcción sociocultural de ambos sexos. Los estudios de género surgieron del sentimiento que las mujeres estaban excluidas de la vida pública y académica. En consecuencia, lingüistas y mujeres de diversas disciplinas adoptaron una perspectiva centrada en la mujer que tenía como objetivo rescribir la historia, la historia literaria, la sociología y la filosofía desde una

perspectiva femenina. Estas consideraciones se vieron animadas y respaldadas por la revolución cultural cuyos efectos más notorios se localizaron en Francia y en Québec. El movimiento de las mujeres se asoció a cuestiones lingüísticas desde el momento en que las mujeres percibieron que el lenguaje era una herramienta de manipulación, el vehículo a través del cual se les había inculcado un rol subordinado en el mundo, una causa de la opresión femenina. La escritura feminista radical de los setenta en Canadá tenía como objetivo subvertir el lenguaje alimentado por las instituciones, una forma de deconstrucción lingüístico-semántica por medio de, por ejemplo, la creación léxica. Así, se favoreció la formación de neologismos como “l’amèr” (Brossard, 1977) para representar tres elementos homófonos de una sola vez: “mère” (madre), “mer” (mar) y “amer” (amargo). Dichas preocupaciones fueron compartidas por lingüistas como Mary Daly (1978) que mostraron que palabras de gran importancia para las mujeres habían sido degradadas por las sociedades patriarcales y que se podía llevar a cabo una rehabilitación de términos “ginocéntricos” a través de la innovación lingüística, como en el caso de las traductoras feministas, y de la exploración etimológica. La manipulación lingüística se convirtió así en una herramienta productiva para subrayar la presencia femenina en el lenguaje. La creación léxica y sintáctica permitió la expresión, por medio de las palabras, de las experiencias inherentemente femeninas y una forma de exaltar el cuerpo femenino, un cuerpo hasta entonces descrito, como bien señala Hélène Cixous “in terms of the lover (whore), devoted unsexed mother or the untouchable Holy Virgin” (Cixous, cit. en

Flotow, 1997), para convertirlo así en topos significativo: “women must write through their bodies” (ibídem). La celebración del cuerpo femenino se vio acompañada igualmente de numerosos intentos por crear un nuevo vocabulario para las partes censuradas de la anatomía femenina junto con una revisión de las definiciones patriarcales de los diccionarios, que derivó en la proliferación de diccionarios para mujeres. La acuñación de nueva terminología para aludir a las experiencias, las cuestiones y los intereses femeninos fue conseguido por medio de juegos de palabras y la formación de neologismos que perseguían, además, la precisión lingüística recurriendo a afijos griegos y latinos. Otros mecanismos como las dislocaciones gramaticales o la alteración sintáctica fueron empleados para alimentar el proyecto común de un vocabulario para mujeres.

1.3.2.2. Postulados teóricos de la traducción feminista

La traducción feminista es una práctica que nació en un contexto particular y se desarrolló paralelamente al tipo de escritura experimental de Québec, en palabras de Flotow:

Feminist translation is a direct spin-off from the experimental work by Quebec women writers; it is a phenomenon intimately connected to a specific writing practice in a specific ideological and cultural environment, the result of a specific social conjuncture. It is an approach to translation that has appropriated and adapted many of the techniques and theories that underlie the writing it translates.

(Flotow, 1991: 74)

Esta afirmación plantea diversas cuestiones. En primer lugar: ¿existen consideraciones teóricas que subyacen a este tipo de práctica? En caso afirmativo, ¿cuáles son los fundamentos teórico-prácticos en que se basan las traductoras feministas? En segundo lugar, ¿es esta práctica legítima en cualquier contexto? Por otra parte, ¿cuáles son las estrategias que pueden emplearse y adaptarse a un fin ideológico? Finalmente, si esta práctica está en relación con un tipo de escritura ya de por sí subversiva, ¿podría funcionar en beneficio de un tipo de escritura menos experimental? La práctica de la traducción feminista fue propiciada por una serie de factores, como la revisión del concepto de equivalencia o el de fidelidad, tal y como hemos avanzado en el apartado anterior. Además, contribuyeron otros aspectos como la erosión de la noción de autoría y la disolución de las oposiciones binarias en los discursos post-estructuralistas y deconstruccionistas –la muerte del autor y del sujeto, que promovió un resurgimiento de lo secundario, del “otro”– y la segunda ola de feminismo, que originó la exploración de un léxico coherente con la sexualidad femenina.

La traducción feminista se define como una “transformance” o re-escritura en femenino. Defiende la idea que, más allá de fidelidad al texto origen, el traductor o la traductora debe ser, en primer lugar y ante todo, fiel a otro tipo de planteamientos como su ideología particular y la defensa de su propia identidad como co-creador/a del texto meta, que se materializa, a su vez, en una firma manifiesta que simboliza el rechazo categórico al traductor

invisible. La traducción feminista persigue, pues, un claro objetivo ideológico, la subversión del lenguaje patriarcal o del monologismo del discurso dominante, para defender y subrayar lo femenino: “reconnaissons les marques phalliques et ajoutons le double du sexe qui manque” (Gagnon, cit. en Godard, 1990: 87-88). Rosa Rabadán (1994) ha subrayado las diferentes funciones que puede desempeñar una traducción. Así, la traducción técnica persigue el principal objetivo de presentar una historia o documento. Por otra parte, la traducción poética prioriza el estilo y punto de vista del autor original. Además, la traducción puede perseguir la introducción de nuevos elementos en la cultura meta, este tipo de traducción puede observarse en la traducción de literatura no occidental que a menudo incluye glosarios y anotaciones para introducir y explicar elementos pertenecientes a ese nuevo y particular contexto socio-cultural que se está exhibiendo por medio del acto de traducción. Este es también el tipo de traducción que analiza y defiende Appiah (1993). Otra función de la traducción es la de salvar barreras lingüísticas, como la traducción interlinear. Además, una traducción puede convertir el texto origen en un texto nativo en la cultura meta, como por ejemplo las traducciones francesas del siglo XVII que Georges Mounin bautizó como “les belles infidèles” (Mounin, 1955). Y, finalmente, se encuentra la traducción cuya función es defender, difundir y reforzar una ideología concreta. Este último tipo de traducción es la que adoptan las feministas canadienses o la que fue llevada a cabo por la censura del régimen franquista en España que se materializó, por ejemplo, en la no traducción –como veremos en el apartado 1.4.3– y en la subtitulación de

películas. Pero la pregunta es: ¿pueden todos estos tipos de traducción considerarse traducción? ¿Con qué criterios y con qué derecho podemos producir una traducción que subvierte los contenidos del original a favor de una defensa de intereses personales? ¿Cuál es la ética que subyace al proceso de traducción? La respuesta depende, obviamente de lo que entendamos por traducción. Si la traducción se define en términos de equivalencia al texto origen, una traducción que trate de defender una ideología en detrimento de una reproducción fidedigna de los contenidos (y/o forma) del texto de partida, la traducción será tachada de falsa, incorrecta, inadecuada y subversiva. Si, por el contrario se concibe la traducción como un proceso de mediación o de transferencia cultural o el lugar para la defensa de una causa justa de un traductor o traductora que se hace responsable, muestra y justifica los cambios deliberados operados sobre el texto original, entonces no tendremos más remedio que admitir que estaremos frente a un tipo “diferente” de traducción, pero traducción al fin y al cabo.

Una de las cuestiones que más ha preocupado a las traductoras feministas o, por lo menos, a aquellas sensibles hacia las cuestiones de género, es la cuestión de la identidad, que está estrechamente relacionada con conflictos de tipo ideológico. Se considera y no solamente se otorga importancia a aquel o a aquella que traduce pero también se cuestiona para quién se traduce. Traducir supone transponer una cultura en otra, más que un texto en otro, lo que podría desembocar en un proceso conflictivo en lugar de una mediación sutil y democrática. Sherry Simon (1996) subraya que las

traducciones de mujeres han de ser analizadas por lo que pueden informarnos acerca de su intervención en corrientes culturales e intelectuales de la época, aludiendo, por ejemplo al trabajo de Madame de Staël como mediadora cultural en el siglo XIX. La traducción, considerada en su contexto social, político, e intelectual, se centra en una actividad que puede conllevar consecuencias políticas, transmitir y crear literatura y, por lo tanto, promover una serie de valores sociales y estéticos. El concepto de diferencia es de extrema importancia en el trabajo de las traductoras feministas que analizan los conflictos culturales de la traducción. La preocupación reside en que cuando se traduce, se está importando una cultura e implantando ésta sobre la cultura de llegada, por lo que se ha de buscar la diferencia en el proceso de traducción si se quiere impedir que la cultura fuerte acabe absorbiendo a la más débil. Cuando se traduce, por ejemplo, literatura oriental al inglés, existe el riesgo de que el texto meta penetre en la cultura fuerte sin ningún vestigio del texto de partida y, por lo tanto, de la cultura a la cual pertenece. Este caso de apropiación lo describe Venuti (Venuti, cit. en Vidal, 1998: 59) como la fuerza etnocéntrica de la traducción. Se puede evitar este colonialismo vía traducción manteniendo un cierto grado de exotismo en el texto traducido, aspectos de cualquier índole que evoquen a la cultura de partida y que, de lo contrario, se perderían en la versión en favor de la cultura más fuerte. No es de extrañar que existiendo este peligro Simon (1996) se pregunte si la traducción es una forma de hospitalidad o más bien la expresión de la ley del más fuerte. Gayatri Spivak propone conservar la retórica de la literatura no-occidental en la traducción ya que, a menudo, dicha

literatura es reducida al mensaje en el proceso traductológico. La traducción debe pues constituirse como un proceso de negociación en lugar de una manipulación o una monopolización de la diferencia social.

La aproximación feminista a la traducción se convierte así en un “womanhandling” de un texto con un objetivo social e ideológico específicos. Se describe como una práctica emancipatoria, una actividad política dirigida a la creación de nuevos significados y que se opone al contexto social y político de patriarcado. En la práctica, esto se traduce por un “resexing” del lenguaje, por medio de una serie de estrategias como comentamos brevemente en el apartado 1.3.2.1. Una estrategia gramatical empleada por Susanne de Lotbinière-Harwood (1991) consiste en añadir “female” para marcar el género en expresiones como “female Robinson Crusoe” o estrategias léxicas como la creación del neologismo “fatherland” para traducir “patrie”. Otras estrategias, explica la autora, exploran mecanismos sintácticos como, por ejemplo, enfatizar el femenino situándolo en primera posición en series como “her/his” que justifica por “la logique de l’ordre alphabétique” y así “establish a logic that disturbs our androcentric reading posture, disrupting the normal English order”. Otras estrategias incluyen la exploración de mecanismos tipográficos como la inserción de paréntesis en frases como “flight attendants_(women all)_ para aludir a las azafatas. Se presta un cuidado especial al ritmo y a la precisión en cuanto a las elecciones léxicas puntuales.

1.3.3. *La traducción feminista en la práctica*

1.3.3.1. La transformación de textos de partida

La traducción desde una perspectiva de género constituye pues una subversión de un texto de partida juzgado sexista con el objetivo de “corregir” su contenido misógino. Esta forma de traducción consiste en una manipulación, una corrección consciente de un texto y de las ideas o sentimientos del autor en nombre del feminismo. Flotow alude a una frase de *La Nef des Sorcières* –“Ce soir, j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe”– para definir al traductor o la traductora feminista:

There are two translators available for the job: one with more or less traditional views on the importance of ‘fidelity’ and equivalent in translation, who believes that a translator’s work should be seen through, and not heard about. The other is a feminist translator. The more traditional translator renders this line from the play as follows: *this evening I’m entering history without pulling up my skirt* [...]. The feminist translator, on the other hand, translates as follows: *this evening I’m entering history without opening my legs*. (Flotow, 1991: 69-70)

Este tipo de práctica se define, pues, como “an anti-traditional, aggressive and creative approach to translation” (Flotow, 1991: 70). En el caso de Suzanne Jill Levine, por ejemplo, esta práctica le llevó a traducir a un escritor como Guillermo Cabrera Infante cuya literatura considera “oppressively male” (Levine, 1992) argumentando que el hecho de que el autor juegue con el lenguaje le permite a ella, como traductora, hacer lo mismo con el texto original

con el fin de exponer su “intencionalidad fálica”. Enfrentada a un texto como *Habana para un infante difunto*, donde las mujeres brillan por su ausencia, la traductora se pregunta: “where does this leave a woman as translator of such book? Is she not a double betrayer to play echo to this Narcissus, repeating the archetype once again?” (Levine, 1992). Su elección reside en subvertir el texto, indicando los cambios que va operando. El título neutro del original se convierte en *Infante’s Inferno*; cuando el autor quiere expresar “no one man can rape a woman”, interviene para matizar “no *wee* man can rape a woman”, los “fines de siglo” se convierten en “the gay nineties” y un capítulo ensalzando la masturbación titulado “Amor propio” se transforma en “Love Thyself”, sirviéndose de la Biblia para exponer el contenido narcisista del mismo. Para Levine, la traducción adquiere así un efecto catártico, “a voyage through which a writer/translator may seek to reconcile fragments: fragments of texts, of oneself” (Levine, 1992), insistiendo en la labor creativa de la traductora-tradittora. Este tipo de traducción se describe como un “hijacking”, un secuestro de un texto original que la traductora hace suyo cambiando títulos, frases, expresiones y hasta fragmentos para alterar su contenido sexista. Esto nos hace concluir que no siempre el traductor o la traductora tienen la posibilidad de poder elegir a quien traducir, la traducción literaria es un trabajo costoso y limitado económicamente hablando y, en la mayoría de los casos, es también una actividad que deja muy poco espacio de intervención a un traductor que ha de limitarse a seguir las condiciones de la casa editorial para la cual está prestando un servicio. A no ser, por supuesto, que se dé el caso idóneo

en que exista una colaboración, fruto de una complicidad entre editor/a-traductor/a e incluso autor/a. Para Carol Maier (1985), por ejemplo, la opción de no traducir a alguien con quien no comparte ni un solo sentimiento supondría imponer un silencio, una forma de censura similar a la sufrida por la literatura de mujeres.

1.3.3.2. Estrategias feministas “radicales”

La primera estrategia que nos llama la atención es la de “supplementing” que se describe como una adaptación del mensaje al lenguaje meta para mostrar que dicho lenguaje es sexista. Las diferencias entre lenguas se ven compensadas gracias a esta técnica. Un ejemplo del modo de operar de esta estrategia puede observarse en un ejemplo de la traducción de *L'Euguélonne* (1976) de Louky Bersianik, traducida por Howard Scott en 1996. Una frase del texto sobre el aborto –“le ou la coupable doit être punie”– donde la *e* adicional apunta que a la que se castiga es claramente la mujer, se convierte en inglés como “the guilty one must be punished, whether she is a man or a woman” (Scott, cit. en Flotow, 1991: 75), es decir que el traductor compensa la concordancia en género en inglés añadiendo un elemento extra en el texto meta, interviniendo pues conscientemente y haciendo que la crítica sea igualmente apreciable para la audiencia anglófona. Esta estrategia recordaría a la clásica estrategia de *compensación* definida por Vinay y Darbelnet (1995) como una estrategia que busca mantener el tono del texto meta por medio de una figura estilística en otro lugar del texto para sustituir la figura que no pudo ser traducida en el lugar

donde apareció en el texto origen pero con un claro propósito o contenido ideológico, de ahí que haya sido criticada por no ser inherentemente feminista.

Otra estrategia feminista son los prefacios, concebidos como un espacio donde los traductores o traductoras feministas reflexionan sobre su actividad. Es, por tanto, una verbalización consciente y deliberada de las estrategias puntuales escogidas. Pero, además, en este espacio, se pueden añadir comentarios sobre el autor o la autora que se está traduciendo o poner de manifiesto las razones que llevaron a traducir un texto en particular, contextualizando a la vez autor/a, texto y traducción. En *Letters from an Other* (1989), la traducción de *Lettres d'une autre* (1987) de Lise Gauvin, la traductora, Susanne de Lotbinière-Harwood dedica la apertura a la traducción para reconocer su propia actividad como traductora feminista, una actividad que está lejos de ser invisible y mecánica. Además, hace hincapié sobre el marco que rodea al trabajo de traducción, por lo que el contexto adquiere así una importancia esencial ya que determina el grado de feminización del texto meta. Su permisividad para cometer ciertas apropiaciones del texto se ve respaldada por el hecho que trabaja en colaboración con la autora, con quien comparte la misma ideología:

Lise Gauvin is a feminist, and so am I. But I am not her. She wrote in the generic masculine. My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every possible feminist translation strategy to make the feminine visible in

language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about.

(Lotbinière-Harwood, 1990: 9)

Este matiz ideológico explica divergencias entre los dos textos, como por ejemplo el uso de “Québécois-e-s” donde la autora empleó el masculino genérico “Québécois” o, por el contrario, la especificación de aquellos casos en los que se ha de leer una determinada unidad en masculino insertando “men”, por ejemplo, detrás de pronombres posesivos neutros: “they (men)”.

Otro tipo de estrategia que se puede adaptar para una causa feminista consistiría en las anotaciones que funcionarían como una explicación de la intervención del traductor o de la traductora en el texto meta y que pueden servir igualmente para aclarar ciertas referencias del texto origen. En *These Our Mothers* (1983), Godard incluye notas explicatorias que hacen referencia al intertexto, como las alusiones a *L'Étranger* de Albert Camus (Godard, 1983: 25) o a *Confessions d'un promeneur solitaire* de Jean Jacques Rousseau (Godard, 1983: 83). Para Godard, pues, “the feminist translator seeks to flaunt her signature in italics, in footnotes and in prefaces, deliberately womanhandling the text and actively participating in the creation of meaning (Godard, 1990: 93-94)”. Esta estrategia puede observarse también en *The Aerial Letter* (1988), traducción realizada por Marlene Wildeman de *La lettre aérienne* (1985), de Nicole Brossard, donde las notas a pie de página tienen como objetivo primordial subrayar y explicar el intertexto no facilitado por la

autora, proporcionando detalles bibliográficos exhaustivos de referencias a Roland Barthes, Gertrude Stein, Luce Irigaray o Stéphane Mallarmé, que de esta forma son destacados en el texto meta, y, así, “the feminist translator becomes an educational tool supported with scholarly research”(Flotow, 1991: 77). Aunque constituyen un claro ejemplo de una estrategia de traducción que puede enriquecer y servir para subrayar el intertexto femenino, también es cierto que los prefacios y las anotaciones no son estrategias inherentemente feministas ya que podrían ser empleadas para cualquier otro designio.

Quizá la única estrategia que sea inherentemente feminista es el “hijacking”, la corrección ideológica de un texto origen o feminización de un texto meta. El “hijacking” se erige como una manipulación o intervención de corte político con el objetivo de reflejar un deseo del traductor o de la traductora de hacer visible –y de esta forma defender– lo femenino en el producto de traducción. Dicha estrategia se opone diametralmente al de fidelidad al texto origen, ni siquiera la fidelidad entendida desde el punto de vista de la función comunicativa o cultural del texto origen puesto que cuando se “secuestra” un texto, el traductor o la traductora feminista está siendo fiel a su propia ideología. En *These Our Mothers* (1983), cada vez que la autora emplea la palabra “histoire”, la traductora lo transforma en el subversivo “His-tory” o por ejemplo cuando la autora usa el término “laboratoire” para subrayar la ausencia de las mujeres en las actividades ahí consagradas, la traductora compensa la pérdida deliberada de la *e* muda en francés con otros juegos de palabras en otros lugares del texto más accesibles para la audiencia meta, véase el término

“re(her)ality” invitando, pues, a leer la palabra en femenino. Otros ejemplos puntuales de feminización –además de los casos que hemos analizado en el apartado 2.3.3.1– sería la traducción de “la victoire de l’homme” por “our victory” o la anteposición del elemento femenino en series como “women and men” or “her/his”.

La feminización de un texto constituye para otras traductoras como Massardier-Kenney “an act of violence” porque “the term hijacking itself seems to suggest an act of terrorism involving physical violence by which the source text is taken hostage for the purpose of feminizing it” (1997: 58). Además, Rosemary Arrojo ha debatido y criticado esta práctica subversiva. Arrojo critica la estrategia del secuestro, arguyendo que el concepto tiene un doble rasero: “on what grounds” –se cuestiona– “can one justify that ‘womanhandling’ is objectively positive while ‘manhandling’ it is to be despised? In what terms is the trope of translation as ‘hijacking’ non-violent? Why isn’t the feminist translator’s appropriation of the ‘original’ also a symptom of ‘the need to retain the ownership’ of meaning?” (Arrojo, 1994: 157). La autora explica que las estrategias feministas son sólo legítimas dentro del contexto político que luchan por deconstruir y que “the approval comes from the communities that are ready to accept emerging women’s culture and which share the same values and political interests” (Arrojo, 1994: 154). Cabe además, y a modo de crítica o matización de esta práctica de traducción, la siguiente cuestión: ¿qué es más feminista –si el feminismo se puede medir de alguna forma–, es decir qué es más positivo para la lucha por una causa común como es la presencia de lo

femenino en el lenguaje y de las mujeres en todas las esferas de la vida: la transformación de un texto sexista en uno que hable por las mujeres a cuenta de crear un texto que no recuerde nada de las ideas (sexistas) de su autor o exponer a toda luz el contenido sexista de un texto y pues las ideas del autor que lo concibió y desmarcarse así de esta ideología añadiendo, si la editorial nos lo permitiese, una nota o un prefacio que aludiera a esta divergencia de opiniones? A nuestro modo de ver, existen autores y textos que son inherentemente sexistas (la Biblia, por ejemplo) y que la feminización no consiste en transformar o feminizar textos sino en educar las mentes. La traducción concebida así como el lugar donde reflejar ciertos contenidos o usos del lenguaje no igualitarios para excluirse de estos por medio de una nota o prefacio aclaratorios –que además podrían reflejar ciertas estrategias de traducción que se hubieran empleado de haberse tratado de un texto más tolerante o sensible a cuestiones de género– nos parece más positiva y democrática.

1.3.3.3. Estrategias feministas “moderadas”

Una conclusión obvia de nuestro análisis de las estrategias que pueden trabajar al servicio de lo femenino es que éstas nos parecen únicamente legítimas en contextos muy particulares y dadas una serie de circunstancias sociales, políticas e ideológicas. El problema es pues qué estrategias podrían ser adaptadas en la traducción de textos que expresan una sensibilidad femenina pero que no se incluyen en este marco particular de trabajo colaborativo y/o subversivo como el de Québec donde escritoras y traductoras comparten la

misma ideología además de trabajar de forma similar y para la misma causa. Se plantean pues diversas dudas: ¿existen otras estrategias que puedan ser empleadas en la traducción de textos de tiempos más lejanos, es decir de mujeres que ya no están vivas (caso que nos ocupa para el presente trabajo, es decir la traducción de textos de autoras inglesas tanto vivas como fallecidas)? ¿Cuáles son éstas y cómo pueden ser adaptadas en la traducción de textos de mujeres? ¿Mejoraría el producto de traducción la conciencia e incluso el uso de las mismas?

Para examinar las estrategias que pueden ser habilitadas en la traducción de textos más pretéritos y que expresan una sensibilidad femenina analizaremos de cerca el “modelo” de Françoise Massardier-Kenney (1997) quien explora los medios por los cuales la traducción puede ser utilizada al servicio de lo femenino a través de un examen de una práctica de traducción identificada como *femenina* además de un esfuerzo por redefinir el término *feminista*. La autora expresa que la traducción feminista –como quiera que sea ésta definida– adapta estrategias ya existentes más que inventar estrategias nuevas. Dichas estrategias se dividen en estrategias centradas en el autor o la autora y en estrategias centradas en el traductor o la traductora. Las estrategias centradas en el autor o la autora tienen como objetivo hacer más fácil la tarea de la lectura, es decir, tienen como función conducir al lector a un grado de comprensión más alto del texto. La primera estrategia, la “recuperación” (“recovery”) puede ser empleada para rescatar (vía publicación del texto en su idioma original y/o traducción) textos de autoras que fueron (o incluso aún

permanecen) excluidas del canon, como por ejemplo el trabajo de Germaine de Staël o de Georges Sand. Como Massardier-Kenney señala, gracias a que estas autoras han sido traducidas, es decir recuperadas, “the outline of French history has shifted” (1997: 59). En las mismas líneas de “recuperación” de literatura de mujeres se situaría el proyecto llevado a cabo por Iris Zavala y Miriam Díaz-Diocaretz en un intento por establecer una historia feminista de la literatura española en lengua castellana. La técnica del “comentario” (“commentary”) implica el uso del metadiscurso que acompaña a la traducción para hacer más explícita la importancia de lo femenino en el texto traducido. Un ejemplo de esto puede observarse en la traducción *Memoirs of Leticia Valle* (1994) realizada por Carol Maier de la obra de Rosa Chacel. Maier emplea un epílogo para presentar e introducir a la autora, Chacel, a los lectores y lectoras, además de situarla analizando la relación de Chacel con cuestiones de género. Massardier-Kenney hace bien en subrayar el rol esencial del traductor o la traductora quien “is a critic responsible for introducing and marketing a specific ‘image’ of that writer” (1997: 60). Este rol del traductor como responsable de una cierta imagen del autor, es lo que pretendemos analizar analizando el paratexto que acompaña a las traducciones de las novelistas inglesas del siglo XX en el capítulo cuarto. La tercera y última estrategia centrada en el autor o la autora es la “resistencia” (“Resistancy”). El término “resistencia”, acuñado por primera vez por Lawrence Venuti (1992), describe el acto de hacer visible la labor de traducción a través de medios lingüísticos. Sin embargo, esta estrategia se aplica principalmente a la traducción de trabajos experimentales como los de

Québec en los años setenta, por lo que dicha estrategia ha de ser adaptada para ser aplicada a textos que no recurren con tanta frecuencia al uso de la innovación lingüística y gramatical para explorar temas o cuestiones de género. Esta estrategia podría ser la “thick translation”, de especial interés para el presente trabajo pues podría aplicarse a la traducción de textos de autoras inglesas del siglo XX, especialmente en la traducción de textos de autoras que todavía y hasta la fecha de hoy no han sido traducidas al castellano y son por lo tanto desconocidas para la audiencia hispano-hablante. Según Appiah, el crítico que ha introducido esta noción, esta práctica “seeks with its annotations and its accompanying glosses to locate the text in a rich cultural and linguistic context” (1993: 817), en un esfuerzo por explorar “the harder project of a genuinely informed respect for others” (Appiah, 1993: 818). Se trata de una forma de traducción esencialmente académica que no trata el texto como algo para ser comprado y devorado sino, tal y como señala Massardier-Kenney (1997: 62), como un acontecimiento lingüístico, político, comercial, histórico y marcado en lo que al género (gramatical, léxico o simplemente social) se refiere. Esta estrategia no se limita a la traducción de textos de lenguas más minoritarias donde la inclusión del glosario por parte del traductor no sólo parece una herramienta necesaria sino que además ayudaría a evitar esa colonización vía traducción a la que hacíamos alusión en el apartado 1.2.4, sino que puede ser aplicada a textos de lenguas más mayoritarias. Un ejemplo de esto puede observarse en las traducciones de Rosario Castellanos por Maureen Ahern quien presenta a la autora ya desde la introducción que acompaña a la traducción

poniendo de manifiesto su especificidad como escritora mejicana. Además, la traductora describe las estrategias feministas empleadas por la autora y su uso de referencias intertextuales, mientras pone de manifiesto que su propia elección de estrategias de traducción viene determinada por la ideología feminista de la autora y la importancia de su “exploration of the other, whether that other be woman, indigenous culture, language, silence, or writing itself” (Ahern, cit. en Massardier-Kenney, 1997: 62). Explorando el contexto en que trabaja la escritora y explicando como precisamente estas circunstancias han motivado la selección de estrategias de traducción, la “thick translation” de Ahern enriquece el texto original y la traducción.

Las estrategias centradas en el traductor incluyen el “comentario”, el uso de textos paralelos y la colaboración. La primera de ellas, el ‘comentario’ (“Commentary”) puede emplearse para describir o ilustrar, por ejemplo, los motivos que han llevado a un determinado traductor o traductora a escoger la traducción de un texto en particular y la forma en que estas consideraciones afectan el texto meta “in order to avoid reproducing a textual power structure which genders the translator as the male confessor of the text” (Massardier-Kenney, 1997: 63). La estrategia de “colaboración” (“Collaboration”) se entiende como el hecho de trabajar con uno o más traductores. Esta estrategia, como bien matiza Massardier-Kenney, debe de ser entendida como una cooperación con el texto y no tanto una lucha individual y solitaria por dominar o “secuestrar” el texto original. Además la posibilidad de trabajar con más traductores significa que el sentido se ve constantemente negociado por lo que podría enriquecer el

producto. La última estrategia centrada en el traductor, el uso de “Textos paralelos” (“Parallel texts”) es descrita como “texts in the target language which have been produced in a situation similar to that in which the source text was produced” (Massardier-Kenney, 1997: 64). Esta es la estrategia que empleó por ejemplo Richard Philcox para traducir *La traversée du Mangrove* (1989) de Maryse Condé que tradujo con el título *Crossing the Mangrove* (1995) y para la cual se sirvió de una voz paralela a la de la autora de Guadalupe que fuera significativa en la lengua y cultura meta que halló finalmente en la escritora Virginia Woolf. El traductor explicó esta compatibilidad basándose en la importancia del género en ambas autoras. Por supuesto, para dar con una voz compatible con la de una escritora en el sistema meta es necesario conocer la tradición literaria, de ahí la importancia de estar al corriente del intertexto femenino o feminista como bien ha apuntado de Lotbinière-Harwood (1991: 126).

1.3.4. Escritoras y traductoras

Varias son las novelistas inglesas del XX que tuvieron un rol importante no sólo como escritoras sino también como traductoras, lo cual pone de relieve, una vez más, el lazo existente entre mujer, novela y traducción. Dedicamos pues este apartado a “recuperar” esta faceta de escritoras incluidas en la base de datos elaborada ya que si éstas son poco conocidas en su faceta como novelistas, lo son todavía menos en su rol como traductoras y mediadoras de otros textos, autores y culturas.

La pasión que sentía Anita Brookner, nacida en 1928 y autora de *Hotel du Lac* (1984), por este arte, queda materializada en su traducción del francés *The Fauves* (1962), originalmente de Jean Crespelle, o *Gauguin* (1963), un texto de Maximilien Gauthier. Annie Ellerman Bryher (1894-1983) introdujo al poeta clásico Bion de Smyrna a través de su traducción *Lament for Adonis* (1918). Angela Carter, autora de *Nights at the Circus* (1984) y cuyo trabajo es una combinación de teorías literarias post-modernistas y de políticas feministas, seleccionó, tradujo y adaptó cuentos clásicos dándoles una visión feminista., como por ejemplo, “The Company of Wolves”, incluido en *The Bloody Chamber* (1979), a partir de *Red Riding Hood*. También tradujo el relato “The Debutante” de Leonora Carrington, incluido en *Wayward Girls and Wicked Women* (1986) y *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1977) o *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales* (1982), basado en relatos de Perrault y de la escritora francesa del siglo XVIII Jeanne Marie Leprince de Beaumont. Maureen Duffy tradujo a *A Blush of Shame* de Domenico Rea pero ninguno de sus trabajos originales, como por ejemplo *The Erotic World of Faery* (1972), están disponibles en castellano o en catalán. La poetisa y novelista Elaine Feinstein tradujo del ruso los poemas de Nika Turbina en colaboración con otra mujer, Antonia W. Bouis, una estrategia que puede ser tipificada como “feminista”, tal y como hemos estudiado en el apartado 1.3.3.3. También fue responsable de introducir a una de las más importantes poetisas rusas del siglo XX, políticamente implicada como miembro de la resistencia francesa y que pasó dos años presa en Alemania para finalmente suicidarse en 1945: Marina

Tsvetaeva, que explora temas como la sexualidad femenina y la tensión existente entre las emociones privadas de las mujeres y sus roles sociales. La antología *Selected Poems of Marina Tsvetaeva* (1994) incluye, además, versiones literales de Angela Livingstone y otros traductores. Por último, también ha traducido e introducido a otras tres poetisas rusas: Margarita Aliger, Yunna Moritz y Bella Akhmadulina (*Three Russian Poets*, 1979). Sólo existen dos traducciones al castellano de Elaine Feinstein: *Ilusiones* (1995) (*Dreamers*, 1994) y *La confesión de Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Confession*, 1995). Sin embargo, trabajos como *The Border* (1984) o *Mother's Girl* (1988) permanecen desconocidos para la audiencia de habla hispana. Rosamond Lehmann, autora de *The Weather in the Streets* (1936), tradujo *Geneviève* (1947) de Jacques Lemarchand y *Les enfants terribles* (1929) (*Children of the Game*, 1955) de Jean Cocteau, mientras que Nancy Mitford produjo una nueva versión de *La princesse de Clèves* (1678), introduciendo y contextualizando a su autora, Madame de Lafayette. Pero quizá, una de las traductoras más influyentes es la novelista, poetisa y feminista escocesa Willa Muir. Frecuentemente eclipsada por su marido, Edwin Muir, principal firmante de la mayoría de las traducciones realizadas en colaboración, consiguió trazar puntos de interdependencia entre los campos literarios y sociales (Simon, 1996). Fue responsable de la introducción de Kafka –quien causaría, a partir de entonces, un gran impacto en la literatura británica–, Alfred Neumann, Herman Broch, Shalom Ash, Lion Feuchtwanger, Ernst Glaeser, Heinrich Mann o Curt Heuser entre otros. En *Through a man's Eyes* (1940), una traducción del húngaro Zsolt

Harsányi, incluyó una reproducción fotográfica en tamaño reducido con el título “Through the Eyes of a Woman” (ver base de datos en apéndice). No obstante, el trabajo original de Willa Muir permanece sin traducirse al castellano o al catalán. Textos como *Women, an Enquiry* (1925), publicada por Leonard y Virginia Woolf en su serie de los “Hogarth Essays”, *Mrs Grundy in Scotland* (1936), o volúmenes de poesía como *Imagined Selves* no han sido traducidos a ninguna lengua peninsular. Otras novelistas inglesas incluidas en nuestro estudio que también se dedicaron a la traducción son Dorothy Miller Richardson –quien trajo a Gran Bretaña textos de Joseph Kanstein o Robert de Traz–, Sylvia Townsend Warner –traductora de Marcel Proust o Leopoldo Urrutia–, y Virginia Woolf, traductora de autores rusos como Tolstoy y Dostoevsky. La última de este grupo sería Antonia White, autora de *Frost in May* (1933), quien se encargó de introducir a la autora francesa Colette en Gran Bretaña junto a otras escritoras francesas como Christine Arnothy, Fanny Rouget, Julie Storm, Thérèse de Saint-Phalle, Eveline Mahyère o Marguerite Duras.

1.4. La traducción de la novela de autoras inglesas

14.1. La novela

Antes de avanzar algunas conclusiones generales con respecto a la traducción al castellano de la novela de autoras inglesas del siglo XX, tema que nos ocupa en el presente trabajo, nos parece conveniente precisar el concepto de novela así como analizar algunos aspectos en torno a este género. Pese a que resulta

complicado definir con exactitud este género, se entiende por novela, un texto que escrito en prosa y que se construye con unas ciertas categorías gramaticales: los personajes, las acciones y el cronotopo, una unidad conjunta de espacio y tiempo. Por otra parte, toda novela cuenta con una historia y un argumento desarrollados por un narrador que estructura el discurso y sus voces. Así,

La definición podría concretarse diciendo que la novela es un relato de cierta extensión que tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la ‘dominante’ en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto [...]. (Bobes, 1993: 14)

Según Carmen Toledano, la novela es un género que

inyecta en los modelos de representación del mundo una tensión capaz de subvertir las normas, de renovar los géneros, de superar el idealismo, de abrir las fronteras y disolver las comunidades, de desmaterializar la moral y naturalizarla, de despertar el deseo y ‘terrenizarlo’, de responsabilizar al lector con su propia vida y con la posibilidad de convertir la novela en mucho más. (Toledano, 2003: 202)

La novela es pues un género múltiple, polifacético, capaz de encerrar mil y un misterios. Es un género, además, ligado firmemente a la polémica, lo subversivo, lo anti-tradicional, la pluralidad de formas. No en vano explica Toledano que en la España del siglo XVIII la novela se volvió la vía principal

para la introducción de la obscenidad: “El conjunto de factores que convertían a la novela en un peligro potencial dan un salto cualitativo, a los ojos de la Iglesia y el Estado, cuando apuntan su capacidad de incidir en estratos más desfavorecidos de la sociedad; hasta tal punto era así que el mismo género comenzaba a resultar obsceno” (2003: 198). La novela pasó a ser considerada como un género indecente, hecho que fue agravado por la popularización del libro que se dio en el mismo momento y gracias al desarrollo de la industria editorial española que hizo de este medio un bien muy asequible. La novela era “un género impropio tanto desde el punto de vista poético como ideológico” (Toledano, 2003: 194). La literatura correcta era para los más clasicistas aquella escrita en verso, es decir la que se podía encontrar en los dos grandes géneros de la época: la poesía y el teatro. La prosa, explica la autora, no poseía valor estético o prestigio literario, razón por la cual se intentó adaptarla de acuerdo con los principios de los géneros a los que se asimilaba: los textos históricos, religiosos o morales y la literatura popular. Para ello se fijaron una serie de normas que toda novela debía seguir: debía contar la verdad (cuyo matiz tradicional nos recuerda demasiado a la clásica regla teatral de la verosimilitud) y debía poseer un cierto matiz didáctico (que también evoca la lección de moral o moraleja a extraer en el teatro o la poesía clásicos).

Por otra parte, la novela constituía un género novedoso, no poseía una serie de convenciones poéticas, lo cual por un lado aseguraba una mayor libertad de creación, tanto con respecto a la forma como al contenido, pero, por otro, se consideraba un género fácil, poco literario y amoral. Suponía, para los

críticos más tradicionalistas, una ruptura con los principios estéticos establecidos y con la poética de la época. Fue, por ende, sometida a una persecución, ya que se entendía el género como un vehículo de transmisión de ideas. La novela debía descubrir la realidad y esta “descripción que la novela hace de la realidad trasluce una serie de discursos que son reflejo de esos cambios filosóficos, morales y políticos que se están produciendo en el siglo XVIII. Estos discursos son, a su vez, la voz de un nuevo individuo que defiende un concepto de moral influida por el pragmatismo” (Toledano, 2003: 196).

La popularización del libro a la que hemos hecho alusión, hizo que el acto de leer se convirtiera en un hecho privado pues hasta la aparición de la imprenta, la literatura era transmitida de forma oral. Como señala Toledano: “ahora se podía leer en privado; esto es, se podía interpretar” (2003: 199). La novela era pues un mecanismo vehicular de transmisión de ideas y formas alejadas de lo establecido, de lo canónicamente moral y, como apunta la autora, a esto se añadió el rechazo que se sentía más en particular a la novela traducida: “la traducción de novelas, obviamente extranjeras se considera en sí misma una práctica doblemente perversa en el orden de lo cultural, lo social y lo lingüístico” (Toledano, 2003: 204). La traducción se entendía como una forma de invasión de otras modas y costumbres, invasión que amenazaba la esencia de lo español y sus tradiciones. También esta amenaza se extendió al ámbito lingüístico ya que traducir podía suponer un riesgo para la lengua española. Esto hizo que intelectuales de la época como Feijoo o Cadalso se lamentasen “del empobrecimiento que estaba sufriendo el español a causa de esa práctica, de la

escasa calidad de las traducciones y de la abundancia y falta de profesionalidad de los traductores” (Toledano, 2003: 205).

El lazo que existe entre mujer y novela ha llevado a muchos a cuestionarse si, efectivamente, existe un tipo de escritura esencialmente femenina¹:

The formulation that female identity is a process stresses the fluid and flexible aspects of women’s primary identities. One reflection of this fluidity is that women’s writing often does not conform to the generic prescriptions of the male canon. Recent scholars conclude that autobiographies by women tend to be less linear, unified, and chronological than men’s autobiographies. Women’s novels are often called autobiographical, women’s autobiographies, novelistic [...]. (Gardiner, 1982: 185)

Otros estudios centrados en la posibilidad de una relación entre el género y la escritura, subrayan el papel decisivo del lector puesto que colabora en la construcción del género discursivo:

Apart from the power relations in which a text is located, I have also stressed the reader’s role in the production of meaning. A feminist poetics will interpret every text as a political gesture, and through textual analysis, will probe the codes of oppression and the opportunities of resistance. (Palacios, 2002: 252)

¹ Véase Bobes (1994) o Blanco (1998)

Por lo que respecta a la literatura de mujeres en la España de mediados del siglo XIX, las escritoras de la domesticidad, cuyos preceptos estaban recogidos en *El ángel del hogar* (1859), vinieron a oponerse al proyecto novelístico para la mujer que se describe en el primer número de la revista *La violeta* (1862), donde la novela trasciende el hogar doméstico para relacionarse con lo social. Ambas tendencias, aunque opuestas, son ilustradoras del vínculo existente entre mujer y novela:

La mujer y la novela, constituidas aquí análogamente a través del discurso de la domesticidad, son ubicadas en el centro del universo moral como la fuerza iluminadora cuya actividad principal es la de apoyar y consolar a todos a su alrededor. Las redactoras de *La violeta* crean un espacio discursivo singular para la mujer y la novela en el cual su función moral y cultural son idénticas, esenciales y centrales para el progreso de España. Esta propuesta para el proyecto novelístico de la mujer muestra claramente la manera en que las escritoras de medio siglo concebían que su ‘misión’ como mujeres y escritoras estaba intrínsecamente fundida a la de la novela”. (Blanco, 1998: 38)

Finalmente, se observa una relación marcada entre el género novelístico y el mercado literario. Podríamos afirmar, en este sentido, que la novela es un género “que vende”, lo cual explicaría que las novelas de Elinor Glyn o Georgette Heyer –autoras analizadas en este trabajo y que representan un sub-género bien definido dentro de la novela– aparezcan con la especificación “novela” pospuesta al título de la obra. Esto se subraya, en lo que parece toda una

maniobra editorial, en la propia portada del libro. También se ha observado este aspecto en escritoras menos “comerciales” como Winifed Holtby, Vita Sackville-West o Muriel Spark (véase apéndice: Base de datos).

Por lo que respecta al siglo XX en la novela inglesa, no existen grandes cambios al cambio de siglo, puesto que estos ya se habían producido al final del siglo XIX. En el siglo XIX se dio un desarrollo enorme de la prosa, género de la Inglaterra burguesa e industrial. El siglo XX es el siglo del Modernismo, movimiento cultural internacional que supone un rechazo de los valores de la literatura victoriana, sobre todo del hecho que la ficción deba presentar una imagen de la realidad. Ya a finales del XIX cambia el concepto de autor y la relación del mismo con su obra. El autor de finales del XIX difiere del autor victoriano pues se torna un sujeto mucho más crítico que trata de definir la tarea artística y describir las funciones del arte. Un ejemplo de esto lo podemos observar en el ensayo “The Art of Fiction” (1884) de Henry James, una obra de esquema cerrado, completo y armónico con métodos de análisis exhaustivos y connotaciones metafóricas y simbólicas. Además, ya no se trata de grandes volúmenes publicados por entregas, la prosa tiende a ser más breve, estructurada y armónica. Se narra una historia, y los autores se ciñen a este argumento, pues critican que es precisamente de esto de lo que carecían las novelas del realismo inglés, como opinó, por ejemplo, Henry James a propósito de las novelas de George Eliot. Hay una preocupación teórica, se destaca la importancia de la labor del escritor como descubridor de la verdad y la responsabilidad que ello conlleva, lo cual se opone diametralmente a la

intrusión del autor en la obra como ocurría en el pasado. Por otro lado, se buscan nuevos modos de expresión. Pero no todos los autores del siglo XX siguieron esta corriente literaria. Los que efectivamente no lo hicieron se sitúan en una tradición de prolongación de la tradición novelística del XIX, *The Great Tradition*, de F.R. Leavis, sería una obra de referencia.

A partir de los años 20 surgen los mejores ejemplos de novela modernista de autores que fueron, en su mayoría, muy fructíferos, como *A Passage to India* (1924), *Ulysses* (1922) o las mejores obras de Virginia Woolf. El modernismo supone una revolución del lenguaje, como se ha dicho de Virginia Woolf, “ese era su gusto por la tolerancia, la honestidad intelectual, el rechazo a la vulgaridad y la aceptación de la belleza y del amor y la dulzura de las palabras, que nunca está de más, serviría de ejemplo” (Metri, 2007: 4-5). El centro de la efervescencia artística del movimiento modernista se fija en París y ya no Londres. En los años 30 los autores expatriados vuelven a Inglaterra y entran en una especie de crisis, ya que comienzan a sufrir más el peso de la responsabilidad histórica que el anhelo experimental de la década anterior. El rasgo más característico de la novela modernista es el “stream of consciousness” o monólogo interior¹ como herramienta para ampliar el panorama de la realidad dada la sensación común de que una sola perspectiva ya no es suficiente.

¹ Véase Gutiérrez (2000)

1.4.2. La recepción de la novela inglesa de mujeres en España durante el siglo XX.

Como analizaremos en detalle en la sección 3, la mayoría de novelistas inglesas del siglo XX no se dio a conocer en España hasta pasadas varias décadas después de la publicación del texto original en Inglaterra. Esto se aprecia de forma más notable en el caso de autoras más sensibles a cuestiones de género que publicaban sus obras en la cultura de partida en un momento en que existía una sólida maquinaria censora en la cultura de llegada, por lo que muchos de estos textos no fueron publicados en España en castellano hasta los años de la democracia. Así, por ejemplo, las novelas de Ivy Compton-Burnett no se dieron a conocer en España hasta, en ocasiones, más de cuarenta años tras la publicación del texto original, como es el caso de *Parents and Children*, cuya primera edición es de 1941, y que no se tradujo al castellano hasta 1985 con el título *Padres e hijos*, una traducción de Antonio Mauri. La única versión disponible en castellano de la obra de Naomi Mitchison, *Memoirs of a Spacewoman* (1962), no fue traducida al castellano hasta veinte años más tarde como *Memorias de una mujer del espacio*, de David Rosebaum. Lo mismo ocurre con obras de Mary Renault. Por ejemplo, *The Charioteer* (1953), no estaría disponible en castellano hasta 1989 cuando María José Rodellar la traduciría bajo el título *El Auriga*; *The King must die* (1958) sería traducida en 1972 como *El rey debe morir*, y *North Face, a Novel* (1948) sería traducida cuarenta y un años más tarde como *Ladera Norte* por Jordi Beltrán. La única traducción de Dorothy Richardson, *Tejados Puntigudos*, aparecería en 1982,

es decir, sesenta y siete años tras la publicación del texto original, *Pointed Roofs* (1915), pues sería objeto de censura en 1944, tal y como detallaremos más adelante. *Toda pasión apagada*, una traducción de Beatriz García Ríos de la novela de Vita Sackville-West, fue publicada en 1990, mientras que el original, *All Passion Spent*, es de 1931. Esta tendencia puede observarse también en el caso de la novelista Rebecca West, cuyo texto *Return of the Soldier*, de 1918, no se publicó hasta 1982 como *El retorno del soldado*, una versión de Enrique Hegewicz. *Black Lamb and Grey Falcon: a Journey through Yugoslavia*, editada en 1941 y reeditada en nueve ocasiones, no estaría disponible en castellano hasta 2001, traducida con el título *Cordero negro, halcón gris: un viaje al interior de Yugoslavia*, por Luis Murillo Fort. Asimismo, las primeras traducciones de Virginia Woolf fueron publicadas en Argentina en la editorial Sur, como es el caso de *Un cuarto propio* (*A Room of One's Own*, 1929), de *Orlando* (*Orlando*, 1928), publicadas en 1936 y 1937 respectivamente, ambas traducciones del escritor Jorge Luis Borges, o incluso *Al Faro* (*To the Lighthouse*, 1927), traducida en 1938 por Antonio Marichalar.

Lo que acabamos de observar contrasta profundamente con aquellos textos originales cuya publicación en la cultura de partida coincidía con la etapa de la democracia en España. En este caso, se aprecia la tendencia contraria: el espacio de tiempo entre publicación del texto original y de la traducción tiende a disminuir de forma notable. Así, todas las novelas traducidas de la escritora Fay Weldon fueron traducidas poco después de la aparición del original, caso de *Praxis*, publicada en 1980, tan sólo dos años tras la publicación del título

original, *Praxis*, de 1978, o *Vida y amores de una diablesa*, de 1985, publicada dos años después de la aparición del texto original, *The Life and Loves of a She-Devil* (1983). Lo mismo puede observarse en el caso de la escritora Angela Carter, que es un claro ejemplo del hecho que acabamos de comentar o cuyas novelas, publicadas entre 1970 y 1990, fueron traducidas al castellano inmediatamente tras la publicación en lengua origen mientras que aquellas que fueron publicadas en la década de los sesenta tuvieron que esperar una veintena de años para ver la luz en castellano. Por poner un ejemplo, *La pasión de la nueva Eva* fue publicada en 1982, sólo cinco años más tarde que el texto original, *The Passion of New Eve*, de 1977, mientras que *Héroes y Villanos*, de 1989, fue publicada veinte años tras la edición del título original, *Heroes and Villains*, de 1969.

Si hay una excepción del hecho que acabamos de apuntar, ésta responde al nombre de Richmal Crompton, autora que hemos incluido en el presente estudio porque, a pesar de que es mayoritariamente una escritora de género juvenil, también escribió novelas para adultos. Efectivamente, y a pesar de que en la mayoría de casos también se da una gran lapso temporal entre original y traducción, Richmal Crompton fue muy traducida durante la época de los sesenta, como demuestran muchos títulos de la colección de “William” como *Guillermo hace de las suyas* (*William again*, 1923) publicada en 1963, *Guillermo y el cohete a la luna* (*William and the Moon Rocket*, 1954), del mismo año, o *Guillermo y la bruja* (*William and the Witch*, 1964) y *Guillermo y la guerra* (*William at War*, 1995), ambas de 1965. Sin embargo, incluso esta

escritora de género juvenil sufrió la censura. Como explica Marisa Fernández (2000), las novelas de la autora empezaron a publicarse a partir de los años cuarenta y durante toda la dictadura franquista. Las aventuras de William Brown, el personaje-héroe creado por Crompton eran leídas tanto por adultos como por niños, lo cual de entrada suponía un caso poco frecuente. Fueron inicialmente concebidas por la autora para adultos como relatos cortos en colecciones o revistas para el hogar en Inglaterra y, como el sector editorial se percató del éxito que tal personaje podía sembrar entre el público más joven, empezaron a publicarse como colecciones de aventuras a partir de la década de los veinte. Cada volumen incluía de seis a diez aventuras. Fernández indica que

el status de Crompton siempre fue más alto que el de otros autores considerados más populares. Su humor ofrece doble lectura dependiendo de la edad del lector. Para un adulto muchos de sus relatos son sátiras de la sociedad del momento a través de las aventuras de un niño. Este sería el nivel de lectura más profundo y requiere un conocimiento de la realidad social británica en el periodo de entreguerras. A un nivel más superficial, la lectura se centra en juegos de palabras sencillos y, sobre todo, en los tremendos embrollos en que se mete el personaje.”
(Fernández, 2000: 237)

Pero Crompton no se libró de la censura -ni siquiera respaldándose por la práctica común de los censores de publicar traducciones de textos de literatura juzgada como infantil en literatura para adultos, lo cual explica que *William the Dictator*, de 1938, no cuenta hasta la fecha con una versión en castellano.

Explica Marisa Fernández que “la historieta narra el intento de Guillermo por obtener ‘extra living space’ dentro de la más cruda ideología fascista invadiendo los jardines de sus vecinos” (2000: 238). Junto a su banda, derrota al enemigo que pretendía “conquistar” el jardín de su tía. Como apunta la autora: “parece evidente que la censura franquista, al menos en los años de mayor actividad, no llegó a conocer la existencia de este volumen en el que se satirizaban los movimientos fascistas de la Europa de finales de los treinta. En caso contrario no se concibe que se hubiera podido publicar casi toda la obra de la autora” (Fernández, 2000: 237). Además, el editor, Molino, que sí tenía conocimiento de la existencia de esta historieta, la mantuvo en la sombra hasta la fecha, ya que tuvo el poder de manipular los textos suprimiendo o sustituyendo alguno de los textos de cada volumen sin que ningún lector o censor se percatara de ello. Por ello, y pese a que en la Biblioteca Nacional el texto aparece *Guillermo el luchador* (1962) como la traducción de *William the Dictator*, debemos suponer, dada la evidencia, que el volumen no incluye esta historia en particular. Asimismo, la historia “William and the Nasties”, escrita en 1934 y que forma parte del volumen *William the Detective*, de 1935, fue anulada en la siguiente edición por el editor, McMillan, por supuestos conflictos con la Embajada alemana dado que los “nasties” eran en realidad los nazis, adjetivo que empleaba Guillermo para referirse a sus aliados los “Outlaws” cuando atacan el comercio de golosinas del pueblo regentado por un judío.

Existen, por otra parte, historias de Crompton que sí fueron publicadas pero que no se libraron tampoco de una censura que se afanó en suprimir partes

de textos como uno de *Just William* (1922) (*Las travesuras de Guillermo*, 1935) en que una chica, Ninette en la versión española, pide a Guillermo un beso. La superioridad del editor frente al traductor queda patente cuando Marisa Fernández concluye que dicha depuración parece ser fruto de una autocensura por parte del editor y que, por lo tanto, no parece posible que la supresión textual sea obra del traductor, Guillermo López Hipkiss.

Por otra parte, estudiar la recepción de la novela inglesa escrita por mujeres es tarea harto complicada. Por un lado, existen estudios relativos a traducción y recepción pero lamentablemente consideran otras épocas¹ y otros autores, en su mayoría hombres². O también existen investigaciones que nos ofrecen una visión demasiado parcial, al centrarse únicamente en una autora³, como la investigación llevada a cabo por Ana Fernández, estudio al que por otra parte no se ha podido tener acceso por tratarse de una Tesis Doctoral inédita hasta la fecha. Efectivamente, Virginia Woolf es quizá la única autora que ha dado pie a un análisis en torno a traducción y recepción⁴. Otros estudios más generales que tienen como objetivo establecer una historia de la traducción en España⁵, se centran más en aspectos relativos a traductores, autores, editoriales y, aunque su aportación ha sido muy enriquecedora para la presente investigación, no han podido despejar cuestiones de interés en torno a la recepción de las novelistas inglesas del XX en España, de ahí que una de las

¹ Véase Pajares (1999)

² Véase Pegenaute (1999)

³ Véase Fernández (2004)

⁴ Véase Lázaro (2002)

⁵ Véase Lafarga & Pegenaute (eds.) (2004)

aportaciones de nuestro trabajo vaya precisamente en la línea de colmar dicha carencia.

1.4.3. La censura

La censura, supresión o la no traducción de ciertos textos, autores, aunque, en su mayoría, autoras, no es algo nuevo, es decir que ya ocurría frecuentemente antes de la época franquista, momento en que se dieron numerosas censuras de versiones de textos de autores y autoras ingleses. Críticas¹, traductoras, y escritoras en general vienen, desde hace tiempo, demostrando la censura sufrida por escritoras, como, por ejemplo, escritoras feministas francesas de la talla de Marguerite Duras o Simone de Beauvoir quienes sufrieron, en las traducciones al inglés realizadas por Richard Seaver y Howard Parshley respectivamente, diferentes supresiones de textos y traducciones incorrectas de sus obras más importantes e influyentes. Las mujeres, o no han sido traducidas (en algunos casos tampoco publicadas siquiera) o, si lo han sido, han sido mal o parcialmente traducidas. Un caso de no traducción podría ser el caso Germaine de Staël, Claire de Duras o Olympe de Gouges, autoras francesas del siglo XIX algunos de cuyos textos no fueron publicados y traducidos al inglés hasta 1994 (Kadish & Massardier-Kenney, 1994). El catálogo de la British Library no contiene ninguna referencia de traducciones al inglés de textos de estas autoras. Su lectura ha sido posible únicamente gracias a la publicación de la antología

¹ Véanse, por ejemplo, Simon (1996) y Flotow (1997)

Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823, que no solamente supuso la publicación en lengua original de textos abolicionistas inéditos hasta la fecha, pero, además, su versión en inglés. Como Massardier-Kenney, editora y traductora de esta antología, afirma:

Recently the works of two major women authors, Germaine de Staël and George Sand have been rediscovered and their contribution both to a tradition of women writing and to French Romanticism and Idealism has been established through the publication of translations of their works [...]. (Massardier-Kenney, 1994: 59)

Esto es, si cabe, más significativo si tenemos en cuenta la repercusión que puede llegar a tener la publicación y traducción de algunos textos y autoras para un determinado sistema literario. Así, “because these writers have been published and translated, the outline of French literary history has shifted” (íbidem).

Efectivamente, el hecho de no traducir, de silenciar, tiene como consecuencia una visión parcial de la historia literaria de una cultura y parece que este hecho suele afectar con más frecuencia a los textos de mujeres. Luise von Flotow (1997) ha debatido acerca del silencio al cual se ha sometido a la literatura de mujeres a lo largo de la historia. Su análisis de las diversas relecturas y reescrituras de la Biblia es muy esclarecedor. La autora destaca también aquellos aspectos que surgen cuando se comparan traducciones anteriores a la “era del feminismo” y versiones posteriores que sufrieron

medidas “correctoras” patriarcales, ilustrando este argumento con el trato procurado a las escritoras Sappho y Louise Labbé.

En nuestro estudio sobre las dos traducciones al francés existentes de la obra *To the Lighthouse* de Virginia Woolf¹, una versión de 1929 firmada por Maurice Lanoire y una segunda traducción más moderna, de 1996 y llevada a cabo por Françoise Pellan, observamos cómo el traductor de 1929 había, de forma reiterada, omitido y hasta incluso suprimido, elementos de especial relevancia en el texto origen que con demasiada frecuencia estaban relacionados con la descripción de los personajes femeninos o de las figuras masculinas de forma que la agresividad y soberbia de los personajes masculinos quedaba a menudo atenuada y, por el contrario, las mismas atenuaciones en el caso de los personajes femeninos hacían que éstos pareciesen más secundarios y dependientes. De dicho análisis se extrajeron las siguientes conclusiones:

The first French version of *To the Lighthouse* (*La Promenade au Phare*) revealed itself highly receptor-oriented. Lanoire’s literary style, his vastly polished syntax, his careful observation of French grammatical rules (especially his avoidance of repetitions) suggest that his version was aimed at a highly literary public, whom might have been largely upper middle class, and had firmly established expectations about literary style. This would explain why Lanoire gave priority in his translation to grammatical and syntactical correctness, rather than highlighting those elements inherent to the specific and unique characteristics apparent in the writings of Woolf. This is an evident consequence of his largely “haute-bourgeoisie”

¹ Zaragoza (2002)

readership, to whom such faithfulness may have seemed awkward. However, the second version (*Vers le Phare*) was rather source-text oriented, since the translator showed a concern to remain as faithful as possible to the source text prose and especially to Woolf's particular use of stylistic and emphatic narrative strategies. Pellan's translation appeared to be aimed at a wider readership, not necessary an academic one, but a more popular audience with the main purpose of –as she confirms in her correspondence– allowing those not familiar with the English language to have an impression of the beauty present in Woolf's writing. She overwhelmingly succeeded in this task. Moreover, Lanoire by leaving behind him only but a few footnotes on particular source text culture-specific references, appeared to be a rather invisible translator. Conversely Pellan, by including, and adorning with her signature, a comprehensive preface highlighting the magnitude of the work and the significance and peculiarity of the style and the life of Virginia Woolf, affirmed her visible and engaged labour on the text. Her intention was to orientate the non-specialist reader through specifically important and symbolical moments of the narrative. Furthermore, she reflected on her translation task which, though modest confession, contributed to manifesting and consolidating the importance of the role the translator assumes as responsible for introducing in the target culture a specific image of the writer s/he is translating. Her long and detailed endnotes highlighting the importance of the feminine both in terms of the narrative and as regarding the author, revealed that her version was a rather “thick-translation” which aimed at *recovering* and expanding certain aspects of special significance in Woolf which were neglected in the first version [...]. It is clear from the ideas expressed in this paper that in order to attempt a translation making use of feminist translation strategies (in order to highlight those elements particular and specific to women's writings), there is a need to reconstruct the inner definition of what a translator is. Reducing the task to a mere exposition of

the function and contents of the original text produces a rather limited version, whereas the taking into account of a series of feminist translation strategies enriches the text and turns translation into the place where several gender aspects can be highlighted rather than omitted. This is of particular importance in literary translation and more precisely in the translation of women's texts where the translator can resort to a series of licences –given the subjectivity inherent to this type of writings– in order to emphasise through the act of translating itself, the feminine present in the author, the text and the translation task, and hence, transforming the activity from a mechanical and neutral one into an active, creative and ideological locus where we can fight against patriarchal language whilst highlighting and recovering feminine texts that are otherwise lost and thus absent from literary traditions.

Dichas atenuaciones, supresiones o faltas de consideración hacia signos de puntuación o el uso particular de ciertos caracteres tipográficos como los corchetes para señalar un cambio de punto de vista narrativo tan característico de la escritura de Woolf, es un aspecto que ya ha sido observado por críticos como Kathleen Shields (1995) con respecto a las dos traducciones al francés de *The Waves* de la misma escritora, publicada en 1931 y traducida en 1937 por Marguerite Yourcenar con el título *Les Vagues* y, en 1993, por Cécile Wajsbrot con el mismo título. Shields alude a una crítica, Viviane Forrester, quien en un artículo publicado en el diario *Le Monde* acusó al segundo traductor de haber vuelto a Woolf incomprensible para el lector francófono. La razón de esta acusación se halla en el hecho que Wajsbrot había eliminado en su traducción “non seulement des adjectifs, voire des pans de phrases, mais élimine

systematiquement les répétitions constantes voulues par Woolf et qui, incantatoires, fondent la dynamique de l'œuvre [...]. Éliminés aussi les pronoms, les adverbes qui apportaient liens et sens” (Shields, 1995 : 15).

También Carmen Toledano ha mostrado la censura que ejerció la Inquisición durante el siglo XVIII y parte del XIX. Esta censura –o, como la llama la autora, “silencio impuesto”– afectó a todos los géneros novelísticos pero más en particular al de la novela erótica, es decir a aquellos textos cuyo tema principal era el amor en cualquiera de sus facetas. Uno de estos silencios impuestos a los que hace referencia la autora es el caso de *Fanny Hill* o *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749) de John Cleland, novela que no se traduciría al castellano hasta 1918.

Parte del periodo que nos ocupa en este trabajo, es decir, el siglo XX, está determinado por una serie de mecanismos o hechos políticos que condicionaron el propio hecho de traducir o, más específicamente, la publicación de traducciones: la censura oficial. La censura fue muy activa durante toda la etapa franquista, es decir, entre 1939 y 1975, lo cual es todavía más significativo si se tiene en cuenta que esto ocupa 36 años del periodo que hemos analizado. José Santamaría (2000) anticipa las primeras conclusiones de un trabajo más extenso que trata de observar y analizar la influencia de la censura franquista en sus diferentes etapas y sus repercusiones en la actividad de traducción y de publicación. Este trabajo ha sido posible ya que contrariamente a lo que se suponía, es decir, la quema y destrucción de toda la documentación relativa a las peticiones de traducción/publicación de texto traducido de narrativa inglesa del

siglo XX, el material se conserva casi de forma intacta. Este estudio adquiere una mayor importancia por el hecho que la censura tuvo un papel primordial en la importación e incorporación de la literatura extranjera ya que fueron los llamados “lectores” y, en general, la Comisión de Censores del Departamento de la Delegación Nacional de Propaganda los que elegían qué autores y qué textos traducir de entre las solicitudes que los editores les enviaban. Esta comisión de censura englobaba tres poderes: el político, el religioso y el militar. De estos, el segundo, era el que ejercía la máxima influencia, sobre todo, en comparación con el poder militar que pronto quedó incluido en el poder político. Uno de los ejemplos de censura se puede encontrar en el caso de *Mandoa, Mandoa!* (1933), de Winifred Holtby y *Pilgrimage* (1915) de Dorothy Richardson, autoras británicas del siglo XX incluidas en la presente investigación, cuyas traducciones fueron censuradas en 1943. Santamaría incluye, además, una carta de Enero de 1944 en la cual el Director del Instituto Británico solicita la devolución de dichos textos –puesto que se les había denegado la petición de publicación– por lo que podemos deducir que otra de las prácticas de la Comisión de Censura consistía en una apropiación que llegaba hasta el punto de no devolver los textos que les llegaban junto con la solicitud de publicación. Los casos de Winifred Holtby y de Dorothy Richardson nos parecen aún más serios puesto que se trata de dos traducciones que inicialmente se iban a publicar en 1944 y que tomaron rumbos diferentes. En primer lugar, la traducción de *Mandoa, Mandoa!* (1933) jamás llegó a publicarse, a pesar de que, como acabamos de apuntar, ya se disponía de una versión en castellano en 1944, sólo

once años después de la publicación del título original. En segundo lugar, y en lo que respecta al texto de Richardson, *Pilgrimage*, sabemos que existe una traducción de 1982 con el título *Tejados Puntiguados (Pointed Roofs)*, que es de Montserrat Millán. Este texto constituye uno de los tres textos que componen *Pilgrimage I*, compendio publicado en 1938. Si nos guiamos por estos datos, hicieron falta treinta y nueve años para disponer del primer texto del volumen que la autora publicó en 1915 como *Pointed Roofs, Pilgrimage, A Novel*, de la cual, y como acabamos de ver, se disponía de traducción ya desde 1943. En los comentarios redactados por los lectores en las respuestas a las solicitudes de publicación se alude frecuentemente y sin molestias a la palabra “censura” a la vez que se incluyen observaciones sobre el origen de dicha denegación de autorización. Estas consideraciones pueden ser de tipo religioso, como es el caso del texto *Evangelí i Revolució social*, traducción de *Évangile et Révolution sociale* en el que aparece como autor Antonio B. Frago, cuya traducción solicitó la editorial Nova Terra a la que, por otra parte, ya se le había denegado la publicación del texto en castellano el año anterior. Pero estas observaciones pueden tener también un matiz moral, como ocurrió con *Prostitució, l'ofici més vell del món* de Rosa María Arquimbau. Muchas veces también, cuando “se hace referencia a cuestiones de moral sexual u ofensas explícitas a los valores del régimen”, “se puede llamar a la supresión de forma a posibilitar más tarde la autorización” (Santamaría, cit. en Rabadán, 2000: 222). Este fue el caso de *Rosa Vagabunda (Rambling Rose, 1972)* de Calder Willingham en cuyo expediente puede leerse: “Sólo una treintena de páginas pudieran quedar sin

supresiones. Contenido: Repugnante. La tesis del autor sobre la vida sexual es plenamente rechazable. OBRA NO PUBLICABLE” (Santamaría, cit. en Rabadán, 2000: 223). Sin embargo, y teniendo en cuenta el desacuerdo de criterios que con frecuencia se da en los diferentes censores, un segundo lector observó en otro informe que “no se trata de una obra repugnante como la denomina nuestro colega sino de un relato de alta calidad literaria que enfrenta a un adolescente que se inicia en el sexo [...]” pero como “las escenas sexuales están descritas con un enorme realismo y especialmente la escena de una masturbación entre la sirvienta y el chico” y “como estas escenas se prodigan a lo largo del libro es imposible salvar la obra por muchos párrafos que suprimiéramos. En conclusión: DENEGADA” (Santamaría, cit. en Rabadán, 2000: 224).

Santamaría apunta igualmente que no existía entonces una censura de tipo lingüístico sino que cualquiera que fuera la lengua en que estuviera traducido el texto original la censura operaba de acuerdo con el contenido de la misma. Por último, cabe destacar una de las conclusiones de este importante trabajo de investigación, a saber: la “clara distinción entre obras infantiles y juveniles, permitiéndose publicar destinadas a un público juvenil obras que se prohíben para niños” (Santamaría, cit. en Rabadán, 2000: 224).

Si tenemos en cuenta que el hecho de no traducir puede suponer igualmente un caso de censura, de las 111 novelistas inglesas analizadas para el presente trabajo, 39 no han sido traducidas o fueron censuradas, como veremos con más detalle en las conclusiones del trabajo. La censura en la traducción de literatura

en lengua inglesa en España durante el siglo XX y, en particular, la época franquista, es el tema de investigación del proyecto de investigación denominado TRACE, que reúne a investigadores de las universidades de León y País Vasco y que se ha materializado en la creación de una base de datos en torno al movimiento traductológico en la narrativa, el cine y el teatro. A pesar de que no se ha podido tener acceso a dicha base de datos por constituir material de acceso restringido a sus integrantes, el material publicado por los distintos colaboradores y estudiosos de la traducción fruto de dicha investigación nos ofrece una perspectiva enriquecedora en torno a lo que supuso la censura franquista para la traducción de la literatura inglesa en la época y, por ende, para nuestro análisis.

Por otra parte, Luis Pegenaute distingue dos tipos de censura, la censura externa y la censura interna. La censura externa es aquella que opera sobre el texto ya traducido “y que tiene por objeto salvaguardar los intereses políticos, económicos, religiosos, morales, etc., de un determinado sistema social” mientras que la censura interna “puede ser debida a las propias convicciones del traductor si éste está de acuerdo con la ideología dictada desde el poder [...] pero también puede tener su origen en la mera concienciación de la existencia de la censura externa [...]”(1999: 1). La censura que operó durante el régimen franquista, explica el autor fue un subtipo de censura interna que Pegenaute describe como previa “examen y aprobación que anticipadamente hace la autoridad gubernativa de ciertos escritos antes de darse a la imprenta” y que resultó en la supresión de fragmentos en ciertas traducciones de la saga de

Guillermo de Richmal Crompton, por ejemplo, tal y como detallamos a continuación.

1.4.3.1. Un ejemplo de censura: el caso de Richmal Crompton

Para ilustrar cómo afectó y operó la censura franquista en una de las novelistas estudiadas para la presente investigación, hemos elegido el caso de Richmal Crompton porque hay investigación y pruebas concretas de cómo perjudicó dicha censura en las traducciones de la autora inglesa. Sin embargo, son muchas las que podrían haber sido objeto de tal silenciamiento o supresión o corrección. Esto explicaría los casos en que varias décadas separan el texto original de su traducción, como veremos en el apartado cuarto o incluso el hecho de que algunas autoras no hayan sido traducidas al castellano. ¿Cómo sabemos si alguno de los textos de estas autoras no fue en su día propuesto para traducción y vetado por completo y a fecha de hoy no se hubiera producido aún su publicación? A falta de una exploración más exhaustiva del trabajo desarrollado en el marco del proyecto TRACE, esta hipótesis queda sin resolver.

Como afirma Fernández, “la literatura infantil y juvenil ha sido y sigue siendo pues la más afectada por los fenómenos censores aplicados sea por el autor, el editor (en el caso de traducciones el binomio traductor-editor en el sistema de llegada) o el censor final (familiar, bibliotecario, maestro) que selecciona y acepta o veta la lectura de un determinado texto” (Fernández, 2000: 233). Los textos de Richmal Crompton efectivamente fueron afectados por la censura franquista, y en general la literatura infantil y juvenil, lo cual

resulta en parte paradójico por representar un género “seguro” “al estar dominado, vigilado y dirigido por criterios conservadores” (Fernández, 2000: 233). Mientras que en la etapa previa a la contienda, la literatura infantil y juvenil no fue afectada por la censura, quizá por “lo inocuo de los textos o el poco interés que inicialmente la censura mostró por este tipo de narrativa, ya que su preocupación estaba en otros campos considerados más peligrosos” (Fernández, 2000: 234), sí que operó en los años posteriores al conflicto: “a partir de los años cuarenta y durante toda la etapa franquista, la publicación de la peculiar producción de Richmal Crompton donde sí existen problemas censoriales hace necesario el análisis de esta serie” (Fernández, 2000: 237). Consideremos, en primer lugar, qué representaba la saga de Guillermo y su autora, para, en segundo lugar, analizar cómo afectó la censura franquista a esta producción en lengua española.

Si en algo convergen críticos y prologuistas¹, es que en la literatura de Crompton prevalece la dualidad de los lectores. Se trata de un tipo de literatura destinada, por un lado, a un público infantil, y, por otro, a un público adulto, de ahí que su humor ofrezca una doble lectura en función de la edad del lector:

Para un adulto muchos de sus relatos son sátiras de la sociedad del momento a través de las aventuras de un niño. Este sería el nivel de lectura más profundo y requiere un conocimiento de la realidad social británica en el periodo de entreguerras. A un nivel más superficial, la lectura se centra en juegos de palabras

¹ Véase prólogo de Santiago Puig a la edición de las *Obras Selectas* (1982) de Richmal Crompton

sencillos y, sobre todo, en los tremendos embrollos en que se mete el personaje.

(Fernández, 2000: 237)

En lo referente a la autora, “el status de Crompton siempre fue más alto que el de otros autores considerados más populares” (Fernández, 2000: 237). Crompton es, pues, una autora conocida y la saga de Guillermo una producción que goza de una fama notable, tanto en la cultura de partida como en la de llegada.

Por lo que respecta a la censura, uno de los casos más incuestionables para ilustrar cómo ésta operó es la ausencia de traducción española del texto *William the Dictator* (1938). La problemática se inicia ya desde la portada del libro, a la que de inmediato se relaciona con la Alemania nazi al verse el personaje central “saludando a la romana con pantalón azul roto, camisa parda y un brazalete verduoso sujeto a una manga por un imperdible, frente a sus ‘aguerridas’ huestes, los *Outlaws* [...]” (Fernández, 2000: 238). Aunque parece que la censura franquista, en sus años de mayor actividad, ignorara la existencia de este volumen, ya que de lo contrario no podría explicarse la publicación de casi toda la obra de la autora, los estudios indican que la editorial, Molino, sí la conocía, por lo que la habría preservado en el anonimato hasta la actualidad. Efectivamente, “el editor tuvo la ventaja de poder manipular los textos sin problemas ya que siendo los diferentes volúmenes recopilaciones de relatos cortos se podía suprimir o sustituir alguno de ellos sin que ningún lector, o incluso censor, se percatara de la manipulación y colocara a la escritora en el

grupo de autores disolventes” (Fernández, 2000: 238). Esto explica que “William and the Nasties” (que no eran otros que los nazis), incluido en *William the Detective* (1935) fuera retirado por el editor –Macmillan– en la siguiente edición, reapareciendo en sucesivas ediciones y siendo eliminada de nuevo en los años 80. Esta historieta nunca se publicó en España, ni en *Guillermo detective* (1960), una traducción de Jaime Elías, ni en ninguna otra recopilación.

Los siguientes casos de censura ya no operaron silenciando un texto al completo sino que se maniobró depurando partes de textos, suprimiendo fragmentos. Textos que fueron susceptibles de tal maniobra censora fueron, entre otros: *Las travesuras de Guillermo* (1935), traducción de *Just William* (1922), en la se eliminó un fragmento que describía una escena con “elementos de cierto erotismo” (Fernández, 2000: 240) o *Guillermo el atareado* (*William’s Crowded Hours*, 1931), una traducción de 1959 firmada por C. Péraire del Molino, en la cual se suprime un párrafo en el que el protagonista se lamenta de la actitud de unos misioneros que debían haberle pagado un dinero que pensaba destinar a la compra de una pistola de juguete. La censura que sufrieron los textos de Crompton parece contagiar incluso a una de sus mayores traductoras al castellano, Conchita Péraire del Molino, quien firma todas sus traducciones con una más que invisible y huidiza inicial “C”.

CAPÍTULO 2

Material y método

2.1. Material

El corpus de esta investigación está compuesto de una base de datos de escritoras inglesas. Para limitar el campo de estudio, se decidió, en primer lugar, centrarse en aquellas escritoras de prosa y, dentro de la prosa, en aquellas escritoras dedicadas sobre todo a la novela. Habiendo pues encontrado la variable del género textual –cuya traducción se estudiaría en el apartado práctico de la investigación– se procedió a matizar el material bibliográfico en función del año de publicación de los textos originales y de sus posibles traducciones. De este modo, y dado el objeto de estudio, es decir, la traducción al castellano de las novelistas inglesas del siglo XX, se recogieron únicamente aquellas escritoras cuya primera publicación en lengua origen tenía lugar ya en el siglo XX, es decir, a partir de 1901.

Aunque la investigación se habría beneficiado considerablemente de la inclusión y, por lo tanto, del estudio de la traducción al castellano de todas las escritoras “británicas”, es decir, aquellas nacidas en las antiguas colonias y de aquellas que, pese a haber nacido en otros países, tomaron después la nacionalidad, nos hemos tenido que limitar, por una mera cuestión de abordabilidad, a aquellas escritoras nacidas en el Reino Unido.

Habiendo pues escogido los factores que limitarían el campo de estudio, se procedió a elaborar un listado de novelistas inglesas del siglo XX. Para dicha tarea se recurrió a antologías como *The Oxford Guide to British Women Writers* (Shattock, 1993) que se centran más en profundidad en la aportación femenina ya que son pocas las escritoras que se pueden ver incluidas en antologías más

generales o supuestamente neutras, como hemos observado en el apartado 1.1.1., luego complementado por otros caminos de búsqueda. Pese a que se ha tratado de elaborar un corpus lo más completo posible, éste no podrá reflejar el extensísimo grupo de escritoras que conforman –pese a lo que muchos parecen pensar– la tradición novelística femenina de la Inglaterra del siglo XX. Cabría matizar, por último, que dentro del género novelístico se han descartado –por una cuestión de accesibilidad y para limitar el volumen de escritoras y de publicaciones– aquellas escritoras únicamente centradas en un género particular, como el de literatura juvenil o el género detectivesco.

La base de datos elaborada recoge un total de 111 autoras, a saber en orden alfabético:

Aiken, Joan	Cooper, Lettice
Bagnold, Enid	Crompton, Richmal
Bainbridge, Beryl	Dane, Clemence (Winifred Ashton)
Barker, Pat	Delafield, E.M.
Beer, Patricia	Dell, Ethel May
Benson, Stella	Dickens, Monica
Bentley, Phyllis Eleanor	Douglas, O (Anna Buchan)
Bottome, Phyllis	Drabble, Margaret
Bridge, Ann	du Maurier, Daphne
Brittain, Vera	Duffy, Maureen
Brookner, Anita	Ellis, Alice Thomas
Brophy, Brigid	Evans, Margiad
Bryher (Annie Winifred Ellerman)	Fairbairns, Zoë (Ann)
Butts, Mary Francis	Farjeon, Eleanor
Byatt, A. S.	Feinstein, Elaine
Carrington, Leonora	Fitzgerald, Penelope
Carter, Angela	Foakes, Grace
Cartland, Barbara	Forrester, Helen (June Bhatia)
Colegate, Isabel	Forster, Margaret
Compton-Burnett, Ivy	Gardam, Jane
Comyns, Barbara	Gee, Maggie
Cookson, Catherine	Gibbons, Stella

Glyn, Elinor
Godden, Rumer
Goudge, Elizabeth
Hall, Radclyffe
Handl, Irene
Heath, Catherine
Heyer, Georgette
Hibbert, Eleanor
Hill, Susan
Holme, Constance
Holtby, Winifred
Howard, Elizabeth Jane
Howatch, Susan
Huxley, Elspeth Josceline
Jacob, Naomi Ellington
Johnson, Pamela Hansford
Kaye-Smith, Sheila
Kazantzis, Judith
Kennedy, Margaret Moore
Lehmann, Rosamond
Leslie, Josephine (R.A. Dick)
Macaulay, Rose
Mannin, Ethel Edith
Manning, Olivia
Mitchell, Gladys
Mitchison, Naomi
Mitford, Nancy
Mortimer, Penelope
Muir, Willa
Olivier, Edith (Maud)
Pym, Barbara
Quin, Ann
Renault, Mary (Eileen Mary
Challans)

Rendell, Ruth
Richardson, Dorothy Miller
Roberts, Michèle
Robertson, Eileen Arnot
Rubens, Bernice
Rumens, Carol
Sackville-West, Vita
Sharp, Margery
Sitwell, Edith
Smith, Dodie (Dorothy Gladys)
Smith, Stevie (Florence Margaret)
Smith, Zadie
Spain, Nancy
Spark, Muriel
Stern, Gladys Bronwyn
Storm Jameson, Margaret
Struther, Jan
Sulter, Maud
Sutcliff, Rosemary
Taylor, Elizabeth
Tennant, Emma
Thirkell, Angela
Thompson, Alice
Trefusis, Violet
Tremain, Rose
Trollope, Joanna
Warner, Marina
Warner, Sylvia Townsend
Webb, Mary Gladys
Weldon, Fay
West, Rebecca (Dame)
White, Antonia
Winterson, Jeanette
Woolf, Virginia

2.2. Método

Una vez se hubo determinado el conjunto de novelistas que respondían a los criterios de selección, se procedió a recoger todas las publicaciones de dichas autoras en inglés. Para ello se extrajo la información de la Biblioteca Británica por medio de consulta en el “British Library Public Catalogue”. El volumen de

publicaciones se fue trasladando a una base de datos elaborada en Microsoft Access. Aquí, se fueron incluyendo uno a uno el título de cada obra original, el año de la primera publicación y de sus posteriores reediciones junto al nombre de la autora correspondiente. La base de datos se incluye como apéndice en forma de Cd-rom debido a su extensión.

La consulta del material bibliográfico se vio en muchas ocasiones dificultado por el hecho que, a menudo, una misma escritora aparece reflejada en el catálogo de la British Library bajo nombres diferentes. Además, en cada entrada se incluye material diferente o adicional. Se ha preseguido, de forma deliberada, reflejar las consecutivas reediciones de la obra original para obtener una imagen de su significancia y poder recurrir a esta información a la hora de examinar la recepción de un texto original en particular y de su traducción al castellano para así comparar la menor o mayor relevancia de una obra en lengua origen con su mayor o menor repercusión en la cultura de llegada. La base de datos recoge un total de 4243 obras publicadas en lengua inglesa.

En una tercera fase, se procedió a reflejar en la base de datos las traducciones al castellano de las novelistas seleccionadas, incluyendo también las traducciones al catalán cuando las hubiera, según el catálogo de la Biblioteca Nacional. El hecho que un texto esté disponible en más de una lengua oficial peninsular aporta información acerca de la importancia de esta obra. Para ello se extrajo la información de la Biblioteca Nacional de España, institución que recoge todas las referencias bibliográficas publicadas a partir de 1831, realizando una consulta en el catálogo autora por autora y descartando las

publicaciones que no hiciesen referencia a una traducción. Los diversos registros fueron consecutivamente trasladados a Word para así poder ordenar la información. Este paso fue quizá el más complicado. Como el catálogo de la Biblioteca Nacional no refleja en muchas ocasiones, más de las deseables, datos de extrema relevancia en una traducción, como el nombre de su autor o el título de la obra original, en muchos casos no se podía concretar a qué versión correspondía cada reedición del texto meta. Por lo tanto, en muchos de los casos se hizo imprescindible consultar de forma personal los diversos textos en la Biblioteca Nacional y, ni siquiera de esta forma, lograron despejarse muchas incógnitas, o bien porque la información ni siquiera viene en el texto o bien porque en el caso de algunas autoras, como Barbara Cartland, la bibliografía en castellano está siendo recatalogada, por lo que no se pudo consultar un número elevado de textos de los cuales se desconoce el título original o el nombre de la persona responsable de la traducción.

Posteriormente, se fue trasladando la misma a la base de datos de Microsoft Access. Ahí se reflejan los datos relativos a cada traducción, es decir, el título de la obra traducida, el año de la primera edición, las consiguientes reediciones –en caso de haberlas– y nombre del traductor o traductora. También se refleja el material adicional que acompaña a cada traducción y el autor o autora responsable del mismo, ya sea edición, prólogo, epílogo o notas. Esta información fue progresivamente plasmada junto a la información referente a la obra original. Esta forma de proceder nos permitió observar ya desde la elaboración del corpus de la investigación, factores como la no-traducción de

ciertos textos, la presencia de más de una traducción de un mismo texto o el éxito de una determinada obra en la cultura meta, apoyándonos en el número de reediciones de una obra traducida como factor indicativo del mayor o menor éxito de un texto. La tarea de enfrentar las traducciones a sus textos originales fue, como hemos comentado, quizá la más penosa de todas ya que, con demasiada frecuencia, el catálogo de la Biblioteca Nacional de España no incluye en la descripción de una referencia en particular el título de la obra original, aspecto que se agrava por el hecho que, también en muchos casos, se da un gran desajuste entre el título del texto original y el de la traducción. Este hecho dificultó particularmente la labor en el caso de Barbara Cartland, como acabamos de explicar.

Dejando de lado el número de reediciones, se han recogido (hasta el año 2000 inclusive) un total de 758 textos meta, cifra que ya a priori contrasta de forma muy marcada con el volumen de textos originales, 4243. Se podría concluir, pues, que es bastante notorio qué sólo se haya traducido el 17.8% de la bibliografía seleccionada. Esta cifra no incluye segundas, terceras y en algunos casos hasta cuartas versiones de un mismo texto original, por lo que aumentaría ligeramente si tuviéramos en cuenta las sucesivas versiones de un mismo texto.

Una vez se fue afianzando la base de datos, se procedió a una periodización del movimiento o tendencia traductológica. Para ello, se creó un documento en Word con una columna con 99 filas, una fila correspondiendo a cada año entre 1901 y 2000, donde se fueron colocando posteriormente los diferentes textos traducidos (segundas, terceras y cuartas versiones de un

mismo texto comprendidas) en sus años respectivos de publicación. De esta forma pudieron apreciarse diferencias notables en cuanto al volumen de traducción por año. Los resultados confirmaron la existencia de cinco etapas netamente discernibles correspondientes a cinco etapas donde se observa una tendencia traductológica separada, de acuerdo con la evolución del volumen de traducciones publicadas. Así, se distinguió una primera etapa que abarcaría los años de 1901 a 1941, que, a su vez, podía subdividirse en dos etapas: de 1901 a 1925, una fase de ausencia de movimiento traductológico apenas aliviada por la presencia de una traducción en 1915, y una segunda etapa, que iría de 1926 a 1941, que refleja un periodo incipiente en cuanto al movimiento de traducciones publicadas; una segunda etapa, entre 1942 y 1979, que constituiría el “despegue” del flujo de publicación de traducciones; una tercera etapa, situada entre 1980 y 1996, donde se concentran el mayor número de traducciones publicadas; y, por último, una cuarta y última etapa que recogería los últimos años del siglo XX, de 1997 a 2000, en la que se advierte una disminución flagrante del número de traducciones publicadas.

Para completar el análisis de las traducciones de las novelistas inglesas del siglo XX, se procedió a la elección de un “caso práctico” que sirviera a modo de ejemplo de traducción de un periodo en cuestión. Dicho “caso práctico” refleja un caso de doble-traducción que no solamente puede funcionar como un modo de traducir o una concepción diferente de la actividad en un determinado periodo, pero que, además, ofrece la posibilidad de llevar a cabo un análisis comparativo que, aparte de dilucidar diferencias en la forma de abordar la

traducción de un mismo texto por diferentes traductores o traductoras y de su conocimiento, uso u omisión de ciertas estrategias o herramientas de traducción, permite observar diferencias en cuanto al momento en que se perfila la traducción en el caso en que las dos versiones de un mismo texto original pertenezcan a distintos periodos traductológicos. Finalmente se optó por *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, por varias razones. En primer lugar, por ser de las pocas escritoras que se considera como canónica a pesar de los valores feministas que se desprenden de sus obras y cuyo estatus literario es importante tanto en la cultura de partida como en la cultura de llegada, a juzgar por el volumen de traducciones al castellano 33 (sin tener en cuenta segundas, terceras o cuartas versiones) de un total de 95 obras publicadas en lengua inglesa, un 35%. En segundo lugar, porque la novela, publicada en 1927 posee cuatro versiones al castellano, situadas cada una en las distintas etapas traductológicas identificadas: una primera, publicada en 1938, es decir, en la primera etapa traductológica, una segunda, de 1978, que se situaría en la segunda etapa, una tercera, de 1993, situada en la tercera etapa y una cuarta, de 1999, que se incluiría en la cuarta etapa traductológica seleccionada. Al situarse cada versión en una etapa distinta, pueden servir como ejemplo de traducción de la etapa a la que pertenece, y, del mismo modo, el hecho de existir cuatro versiones diferentes del texto nos permite el análisis comparativo cualitativo, pero, sobre todo, cuantitativo, es decir, un análisis metatextual y no tanto intratextual. Por último, la elección de este texto resultaba sugerente como

ampliación del análisis comparativo de las versiones al francés de la misma obra en una investigación anterior.

Efectivamente, uno de los objetivos de esta investigación es el análisis del material que acompaña a la traducción, los indicios de mayor o menor presencia del traductor en el texto, y, en suma, todo lo relativo a la edición del mismo. Para ello, se ha examinado cuidadosamente el material que acompaña a cada traducción, es decir, el paratexto: la portada, contraportada, las cubiertas, los prólogos y epílogos, las notas, páginas de créditos, introducciones, etc., con el fin de extraer la máxima información sobre el objetivo comercial que se persigue con cada texto, y, en general, en torno a todo aquello que el material que acompaña a la obra nos puede aportar acerca de la autora original, la labor de traducción, el traductor o la empresa editorial. Hemos puesto especial atención al trato que se presta al traductor de cada texto observando su mayor o menor presencia en el texto traducido. También se han leído y estudiado los prólogos a las traducciones, entendidos como el tipo de paratexto que mejor puede aportar información acerca de la importancia de una autora tanto en la cultura de partida como en la cultura de llegada, así como ilustrativo de aspectos relativos a la recepción de una autora en el sistema literario meta.

CAPÍTULO 3

La traducción al castellano de las novelistas inglesas del siglo xx

Previo al análisis de las traducciones de las novelistas inglesas del siglo XX en España, nos parece conveniente apuntar una serie de acontecimientos políticos, sociales y literarios ocurridos durante cada etapa traductológica identificada, de forma a definir brevemente el marco socio-político y literario de la cultura de llegada, es decir, aquella que acoge las traducciones y donde éstas se integran una vez publicadas. La importancia de precisar este contexto viene determinada por varios factores. En primer lugar, los acontecimientos políticos pueden influenciar la traducción de ciertos textos a favor de otros, o incluso promover la no-traducción de ciertos textos o de autoras en particular. En segundo lugar, determinadas tendencias literarias de la cultura de llegada pueden llegar a afectar o incluso impulsar un tipo o estilo de traducción frente a otro. Y, en tercer lugar, parece interesante convenir hasta qué punto la evolución de los estudios de traducción tal y como ha sido comentado en el apartado 1.2., e incluso la iniciación de una práctica de traducción feminista, tal y como hemos analizado en el apartado 1.3., ha podido incidir en la forma de aproximarse a la traducción o incluso promover la re-traducción, léase, recuperación, de ciertos textos y/o autoras. Por último, en este espacio, se pretende igualmente reconocer la aportación de escritoras, periodistas, traductoras, abogadas y políticas españolas, cuya labor al servicio de la mujer no siempre ha sido estimada, como en el caso de sus homólogas inglesas

3.1. Primera etapa: 1901- 1941

3.1.1. Marco político, literario, cultural y social

Durante esta etapa, España arrastra la “crisis de fin de siglo” del siglo anterior. Los graves problemas de convivencia entre españoles de ideologías opuestas y la decadencia general llevan a la pérdida de las últimas colonias en ultramar y culminan con el desastre de 1898. La primera sub-etapa, que iría de 1901 a 1925, coincide con el reinado de Alfonso XIII (1902-1923), una época marcada por un fuerte desarrollo industrial, y, a un nivel más social, por el nacimiento y afirmación del proletariado. Los enfrentamientos sociales y las crisis ministeriales de la época desembocarían en la dictadura de Primo de Rivera que se extendería entre los años 1923 y 1931. Los acontecimientos políticos que constituyen el marco de la segunda sub-franja, es decir de 1926 a 1941, vienen influenciados por la prolongación de la dictadura de Primo de Rivera, que finalizaría en 1931, año en que se proclama la II República, vigente hasta 1939. Pero quizá el acontecimiento más importante de la tercera década del siglo sería la guerra civil española que tuvo lugar entre los años 1936 y 1939 y la posterior dictadura franquista que pondrá fin a los avances conseguidos durante la etapa de la II República además de instaurar la censura a todos los niveles. Este periodo de entre-guerras fue también la época de instauración de los movimientos fascistas en Europa. Otro acontecimiento que marcó la sociedad del momento fue la crisis mundial de 1929.

Analizar el contexto literario de la cultura de llegada no solamente puede aportar datos acerca de las corrientes y tendencias más significativas de un

momento particular en la historia de una cultura sino que, además, nos parece aún más conveniente de cara a enfrentar este contexto con el movimiento traductológico. Tener un conocimiento de aquello que se estaba publicando en el sistema literario de llegada en el momento que se publicaba otra literatura, es decir, en el momento que se importaba y que, por lo tanto, se daba a conocer vía traducción la literatura de autoras inglesas, podría aportar datos sobre la influencia o el impacto de una literatura sobre otra, responder a ciertas preguntas como, por ejemplo, por qué se traducían ciertos textos y no otros, etc. Por todo esto, una visión de ambos sistemas literarios –el sistema literario de partida y el sistema literario meta– podría resultar esclarecedora.

En lo que se refiere al contexto literario de la cultura de llegada, durante esta primera etapa, en la primera sub-franja (1901 a 1925) se dio en España la presencia y actividad de una serie de escritores que pasaron a denominarse la “Generación del 98”. Escritores como Miguel de Unamuno, Pío Baroja o Rubén Darío encarnaron el espíritu de protesta y de amor al arte. Inspirados por las corrientes simbolistas y parnasianas, llevaron a cabo una renovación literaria. En general se distancian del cuidado de la retórica y del prosaísmo de la generación anterior. Muy influidos también por los clásicos (Fray Luis de León, Miguel de Cervantes, Francisco Quevedo, etc.) y por la literatura medieval, proclaman el uso de la innovación estilística y el recurso a una menor cantidad de palabras para decir más, para ir al fondo, a las ideas. No es de extrañar, pues, que rescaten palabras del léxico tradicional para así aumentar el caudal léxico. Se trata de una literatura en general muy afectada por el subjetivismo y el

lirismo. La innovación que supone esta generación afecta igualmente al género literario: los escritores de la Generación del 98 defendían el ensayo como el género óptimo para reflexionar y ahondar en diferentes temas. Dicha innovación se extendió también al género novelístico. Supusieron, por tanto una renovación estética, un movimiento que pasó a llamarse la “Edad de Plata” y que también cedió la voz a las mujeres en la literatura.

De hecho, en esa misma época cambia la imagen de la escritora a la vez que nace la figura de la mujer periodista, como puede reflejarse en el papel que ocupó Carmen de Burgos con su campaña de sensibilización a favor del voto femenino en *El Heraldo* de Madrid. Pero también, y pese a lo que suele reflejarse en las antologías y en los libros de texto en general, hubo también un grupo de escritoras que, pese a que no son consideradas como parte de esa Generación del 98 masculina, sí enriquecieron el panorama literario con su aportación:

Una de las características innovadoras de esta época fue la incorporación de la mujer a la literatura, esto es, la incorporación de la voz femenina a la corriente general de la literatura. A partir de entonces, numerosas mujeres, entre las que se distinguió un nutrido grupo de novelistas, se sumaron a las letras españolas y empezaron a publicar regularmente sus obras, lo que provocó una fuerte oposición por parte de amplios sectores de la conservadora sociedad española, contrarios al ingreso de la mujer en el mercado de trabajo. Se agudizó así la polémica sobre la cuestión femenina, pero pese a ello, durante el primer tercio del siglo muchas de aquellas mujeres vivieron de su trabajo, promovieron la aparición de un nuevo tipo

de novela, la novela corta, que alcanzó gran difusión, y se convirtieron en escritoras profesionales. No obstante su existencia literaria fue efímera, pues si su voz se oyó en las letras españolas durante los tres primeros decenios del siglo, después de la guerra civil fueron ‘silenciadas, exiliadas y olvidadas’ por la dictadura franquista, como si no hubieran existido jamás. (Hurtado, 1998: 140)

Pese a que en muchos manuales se advierte que las “escritoras del 98” no tenían, como sus análogos masculinos, una ideología o proyecto común, sí compartían una misma forma de entender la vida y la literatura. Nos referimos a mujeres como Concepción Espina, Sofía Casanova, Caterina Albert, María de la O Lejárraga o Carmen de Burgos –también traductora de escritores como Giacomo Leopardi–, que, a su vez, tenían como precursoras a mujeres como Concepción Arenal (1820-1893), considerada como una de las primeras feministas españolas, Rosalía de Castro (1837-1885) o Emilia Pardo Bazán¹ (1851- 1921), una de las pocas escritoras que se incluye en alguna de las corrientes de la literatura española aunque no siempre se le dé la misma importancia que a sus coetáneos Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas Clarín o Juan Valera. Pardo Bazán fue una gran defensora de las mujeres y la feminista más significativa del siglo anterior. Por otra parte, y lo que nos parece si cabe más significativo, Emilia Pardo Bazán, tradujo *La esclavitud femenina* (1892), de John Stuart Mill, además de editar otros textos de este autor y de otros

¹ Véase Cabrera (1988)

muchos autores, en su mayoría alemanes y rusos¹, como subraya Julia Escobar (2002). Concepción Espina (1869-1955), escritora más relacionada con el movimiento realista, era conocida por ser la primera mujer española que consiguió vivir de su trabajo como escritora. Fue nominada al Premio Nobel en dos ocasiones. Otra escritora de esta época, Sofía Casanova (1862-1958), fue muy activa en el movimiento de las mujeres, sobre todo en lo referente a salud femenina. Caterina Albert (1869-1966) tuvo que refugiarse tras la máscara del escritor masculino con el seudónimo de “Victor Català” para combinar, en sus escritos, temas rurales y las técnicas del naturalismo. Maria de la O Lejárraga (1874-1974) publicó, junto a su marido, cuentos y novelas –siempre firmados por éste pese a que en ella recaía toda la labor– donde planteaba para las mujeres otros caminos además de la vida doméstica. Por último, Carmen de Burgos (1867-1932) fue una mujer separada que mantuvo una gran actividad intelectual participando en tertulias a la vez que estuvo muy dedicada a la causa femenina en su labor como presidenta de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas. Escribió un buen número de trabajos y novelas como *El divorcio en España* (1904), *El hombre de negro* (1912) o *La rampa* (1917), acerca de la condición de la mujer en la época.

Por lo que respecta al contexto literario de la segunda sub-etapa, es decir de 1926 a 1941, y mientras se empiezan a observar las primeras traducciones de autoras inglesas del siglo XX (recordemos que en la anterior sub-etapa sólo se publicó una traducción) como Elinor Glyn, Stella Benson, Richmal Crompton,

¹ Véase Scanlon (2004)

Daphne du Maurier y las primeras versiones de una incipiente Virginia Woolf – aunque sus primeras traducciones, como ya hemos apuntado, fueron llevadas a cabo y publicadas en Argentina–, en España se abrió paso la “Generación del 27”.

La “Generación del 27” estaba constituida por autores como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Lorca, Dámaso Alonso –traductor, bajo el nombre de Alfonso Donado, de la versión al castellano de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce como *El artista adolescente (Retrato)* (1926), acompañada de un “importante ensayo sobre el arte de la novela de Joyce firmado por Antonio Marichalar”, autor de la primera versión al castellano de *To the Lighthouse* (1927) que estudiaremos en detalle en el capítulo cuarto, como bien señala Miguel Gallego Roca (2004: 516)– Luis Cernuda o Rafael Alberti, escritores que eran tan seguidores de la tradición como vanguardistas. Bajo un modelo común, Luis de Góngora, estos autores perseguían la perfección formal y conceptual en busca de un equilibrio que quedaba reflejado en el interés común por un empleo más adecuado de la forma y del lenguaje. Sin embargo, a partir de 1927 y hasta la guerra civil y bajo la corriente europea del momento, estos escritores abandonaron en gran medida su empeño formalista, lo que daría paso a las primeras obras surrealistas que escondían inquietudes sociales y existenciales. Efectivamente, se observan en la “Generación del 27” tres fases¹ separadas en base a las características de la literatura que se producía: una etapa de iniciación (de 1920 a 1927) y

¹ Véase Lázaro (1995)

“deshumanización” de la poesía, de búsqueda de la perfección formal, con influjo de Góngora, Bécquer y, sobre todo, de Juan Ramón Jiménez, un periodo de madurez (de 1928 a 1936) y de “rehumanización” de la poesía, del surrealismo, del compromiso, con influencia de Pablo Neruda, y, finalmente, una fase de disgregación y angustia a partir de 1936 tras el auge de la etapa anterior y con la irrupción de la Guerra Civil. En esta línea de literatura comprometida que aborda y se preocupa de temas sociales, se encuentra la escritora Rosa Chacel (1898-1994). Chacel se formó en la Escuela de Artes y Oficios, y, posteriormente, en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. En torno a 1918 comenzó a frecuentar el Café Granja del Henar y el Ateneo de Madrid –el mismo Ateneo donde María Milagros Rivera Garretas presentaría en 2003 la tercera versión al castellano de *A Room of One’s Own* de Virginia Woolf, una traducción manifiestamente feminista–, donde daría su primera y polémica conferencia sobre “La mujer y sus posibilidades”. En 1930, publicó su primera novela, *Estación de ida y vuelta*. Sin embargo, y como tantos otros escritores y escritoras, tuvo que emigrar a Sudamérica al acabar la guerra civil. Durante esta etapa traductológica, publicó también dos cuentos: *Chinina Migone* (1928) y *El juego de las dos esquinas* (1929), la colección de poesía *A la orilla de un pozo* (1936) y, ya en Buenos Aires –donde curiosamente también se publicaban en el mismo momento las primeras traducciones de Virginia Woolf– una novela, *Teresa* (1941). Esta etapa se vio igualmente favorecida por la aportación de la escritora María Teresa León Goyri (1903-1988). La escritora estudió en la Institución Libre de Enseñanza, para posteriormente licenciarse en Filosofía y

Letras. Escribió en el *Diario de Burgos* bajo el seudónimo de “Isabel Inghirami” y fue secretaria de la Alianza de Escritores Antifascistas. En España publicó varios relatos como *Cuentos para soñar* (1928) o *La bella del mal de amor* (1930). Tras la derrota republicana se exilió en Francia, Argentina –donde publicó la novela *Contra viento y marea*, de 1941– e Italia. Durante su exilio en París trabajó junto con su marido, Rafael Alberti, como traductora de la radio Paris-Mondial y fue traductora igualmente de literatura, a juzgar por sus traducciones de los poemas de Henri Michaux, Louis Aragon o Mikhail Svetlov. Maria Teresa León es un claro ejemplo de traducción por motivaciones ideológicas,: “las traducciones realizadas por Rafael Alberti (1902-1999) – muchas de ellas en colaboración con María Teresa León (1904-1988)– responden casi siempre a circunstancias personales (históricas e ideológicas) [...]” (Ruiz, 2000: 482). Fue miembro del Lyceum Club de Madrid, fundado en 1926 por María de Maeztu, Ella Palencia, Victoria Kent, Carmen Baroja y otras cincuenta fundadoras, el “punto culminante de los nuevos aires femeninos de la época¹”. Otra escritora de esta etapa es la catalana Mercé Rodoreda (1908-1983), quien publicó durante esta época la novela *Alorna* (1938), que obtuvo el premio Creixells de novela, o escribió *Quanta, quanta guerra*, que no se publicaría hasta 1980, *Sóc una dona honrada* (1932) o *Un día en la vida d'un home* (1934). Acabada la guerra, escaparía de Barcelona exiliándose durante muchos años. Llama la atención el gran número de lenguas a las que se ha traducido esta escritora.

¹ Véase Castillo-Martín (2007)

Si existe un aspecto importante de recalcar en lo que se refiere a las escritoras españolas del siglo XX, es su ausencia en los estudios de licenciatura, ausencia que recuerda a la de sus análogas inglesas:

Si he hablado de la experiencia en otras áreas de conocimiento en este país ha sido para demostrar que, al igual que las académicas norteamericanas, las españolas sintieron la misma necesidad vital de coherencia entre un proyecto personal ('lo personal es político') y una opción profesional. Pero, insisto, ¿Cómo es que esta experiencia no se produce en el terreno de la literatura española? O si se produce, es tan reciente e ínfima su repercusión que muchas mujeres aún no la hemos sentido como colectivo. Y quisiera dejar muy claro que no defiendo, únicamente, el estudio de las escritoras desde la pluralidad teórica del feminismo. Hay muchas investigaciones e investigadores que lo hacen a partir de otras aproximaciones analíticas. Lo importante es que se las estudie. El método interpretativo es una opción personal". (Duplaá, 2000: 140)

Por lo que respecta a la condición social de las mujeres en los primeros años del siglo XX, la educación no tuvo un papel importante para ellas hasta después de la Revolución de 1868 –conocida también como *La Gloriosa* o *La septembrina*–. Entre 1900 y 1930, más de la mitad de las mujeres españolas son iletradas mientras se observa una disminución considerable en el porcentaje de analfabetismo femenino en las primeras décadas del siglo, pasando de un 36% en 1900 a un 24% en 1923, aunque existen datos alternativos: “En 1900 figuraban en las estadísticas oficiales un 36% de mujeres analfabetas y un 27%

de hombres, en 1930 la proporción se había reducido a 24% y 18%, respectivamente; es decir, se había reducido a un tercio. Otros estudios recuerdan que en esa misma fecha la cifra de analfabetas estaba aún en torno al 44%”(Cuesta, 2003: 39).

En aquella época se disponía de la “Escuela Normal”, que representaba la educación estatal, y la “Asociación para la Enseñanza de la Mujer”, creada en 1919. El siglo XX trae consigo dos novedades en el sector de la educación: la coeducación (la primera escuela mixta abre en 1901) y la educación superior: en 1910 la matrícula se vuelve libre aunque esto no originó un mayor número de registros por parte de las mujeres. El mayor problema se centra en el derecho de la mujer a trabajar, con excepción de los puestos de maestra o actriz. La escritora Emilia Pardo Bazán sería una de las impulsoras de la lucha a favor del estudio de la carrera de Medicina. Así, en 1882 se doctoró en Medicina la primera mujer. Concepción Arenal, por su parte, se dedicó a la pugna por la libertad de poder instruirse en la carrera de Derecho. Las mujeres que trabajaban, pues, lo hacían más bien por necesidad, contratadas por lo general en fábricas donde se les pagaba muy poco: “Un segundo grupo [regional] estaría formado por Cataluña y el País Vasco, donde el elevado nivel de industrialización incentivó a los empresarios a emplear mano de obra femenina, máxime si tenemos en cuenta que ésta recibe remuneraciones muy por debajo de la mano de obra masculina” (Folguera, 1997: 479).

El movimiento femenino se convierte en un movimiento organizado durante el siglo XX y, con la llegada de la primera Guerra Mundial, coexisten en

España diferentes formas de feminismo. Esta división impidió que el movimiento se desarrollara de forma independiente. Efectivamente, la primera guerra mundial marcó la historia del feminismo español: “Sin embargo, me parece que hay un momento clave en la historia del feminismo español, porque sus consecuencias se dejaron sentir profundamente en el entorno de la mujer española. Me estoy refiriendo al comienzo y desarrollo de la primera guerra mundial. Aun cuando España se mantuvo neutral en este conflicto, las importantes consecuencias que este hecho tuvo repercutieron de forma importante en nuestro país” (González, 1988: 51). La política feminista difería, según el posicionamiento o la ideología. El feminismo más progresista abogaba por la emancipación total de la mujer mientras que el más tradicionalista se centraba sobre todo en mejorar la educación de la mujer aunque basándose en fundamentos patriarcales. A principios del siglo XX, las únicas organizaciones femeninas están compuestas por mujeres de la clase alta dedicadas a la caridad. En 1912, se forma en Madrid la Agrupación Feminista Socialista. Las mujeres comienzan a participar en debates y a colaborar en revistas como *El pensamiento femenino* que perseguía, sin embargo, una línea conservadora, entendiendo el feminismo como un movimiento humanitario y caritativo. Se crea en 1918 el ANME (Asociación Nacional de Mujeres Españolas), la organización femenina más importante de España y compuesta por maestras, escritoras y en general, mujeres de clase media en el seno de la cual destacarían mujeres como Clara Campoamor, María de Maetzu o Victoria Kent: “Si bien se propuso admitir en su seno a mujeres de todas las tendencias, y aunque

aseguraba ser algo parecido a un partido de centro al margen de extremismos, sus posturas eran claramente derechistas” (González, 1988: 54). Se crearon también otras asociaciones, como por ejemplo la “Cruzada de Mujeres españolas”, colectivo en el que desempeñó un papel importante Carmen de Burgos y que protagonizaría la primera manifestación callejera a favor del voto en España con un manifiesto que sería firmado por un número prominente de mujeres. Éstas y otras organizaciones estaban sobre todo motivadas por los cambios sociales que se iban produciendo, como aquellos que afectaban a la educación y al sufragio femenino en los distintos países tras la primera Guerra Mundial. Sin embargo, el progreso hacia la obtención de los derechos de la mujer hasta 1931 fue lento pues hasta la República no se consiguieron mejoras notables.

Por lo que respecta a la situación de la mujer en España durante la segunda sub-fase de esta etapa traductológica (1926-1941), podemos observar que todo progreso que en materia social se había alcanzado en la primera mitad del siglo XX se ve sofocado con el comienzo de la guerra civil y, sobre todo, con la llegada de Franco al poder: “La guerra civil, por último, supuso la pugna entre dos modelos femeninos distintos. Con la victoria del bando nacional venció también la mujer modelada por la Sección Femenina, un ser sumiso y dócil en cuerpo y alma al nuevo régimen franquista a partir de 1939” (Morcillo, 1988: 57). En abril de 1931 y con el inicio de la República, la igualdad de sexos empezó a ser considerada como una posibilidad real con la aprobación de la nueva constitución y gracias al esfuerzo de parlamentarias como Clara Campoamor,

quien consiguió que se enmendaran ciertos artículos que únicamente reconocían “en principio” la igualdad de derechos: “En España destacaron dentro de esta corriente figuras como Clara Campoamor, Victoria Kent, Margarita Nelken o María Martínez Sierra. Lo que tenían en común todas ellas era su concepción liberal del feminismo que se pone de manifiesto en el tono condescendiente con que exhortan a las mujeres a cooperar en la construcción de la nueva España republicana” (Morcillo, 1988: 60). Además, la nueva constitución eliminaba la discriminación en puestos oficiales (artículo 40), declaraba que el trabajo era una obligación social (artículo 46), que sería protegido por una ley que regularía entre otros el trabajo de las mujeres y de los jóvenes y, especialmente, garantizaba la protección de la maternidad a la vez que otorgaba los mismos derechos electorales a hombres y mujeres mayores de veintitrés años. En cuanto a la familia, el artículo 43 precisaba que el matrimonio se fundaría en la igualdad de derechos para ambos sexos, con la posibilidad de “disolución” por mutuo consenso y con alegación de “causa justa”. En lo referente al divorcio, la ley, una de las más progresistas hasta la fecha, fue aprobada en 1932¹. Clara Campoamor, Diputada por el Partido Radical y elegida en las elecciones de junio de 1931, sería, como acabamos de anticipar, la más habitual defensora de los derechos de la mujer y del sufragio femenino. Las mujeres españolas participarían por primera vez en unas elecciones en el año 1933. Habría que esperar cuarenta años para que las mujeres recobrarán el punto de partida que supuso la conquista del voto en

¹ Véase Morcillo (1988)

1931: “El 1 de abril de 1939 acababa la guerra civil; ese mismo mes, ocho años antes, se había proclamado la II República que había significado para las españolas la posibilidad de emancipación. Ahora, abril traía consigo el franquismo, los años oscuros para el feminismo” (Morcillo, 1988: 83).

En cuanto a la traducción se refiere, como señala Miguel Ángel Vega, “los años 1930 habían estado determinados por el surgimiento de una acendrada conciencia del hecho traductológico, de sus problemas y de sus efectos” (2004: 529), aludiendo, por ejemplo, a la creación en Alemania, en 1934, del primer centro destinado a la enseñanza de la disciplina, el nacimiento en 1932 del “Index Translationum”, una base de datos que recoge los títulos que se publican anualmente en todas las lenguas del mundo, y ya a nivel nacional, la generalización de las ferias del libro, que tendrán una influencia decisiva en la comercialización y difusión de la literatura, la creación de premios nacionales e internacionales de traducción –que tendrían una repercusión en cuanto a la calidad traductológica y supondrían un reconocimiento a la labor del traductor-, y, por último, el surgimiento de las asociaciones profesionales de traductores (ACEtt y APETI).

Previo a esta toma de conciencia de la actividad traductológica, existía, en la España de principios de siglo, “un gran impulso” (Vega, 2004: 532) en cuanto a la labor se refiere, favorecido por la denominada “Edad de Plata”. De esta etapa es también la especialización de los traductores, como señala Vega, “bien autorial, bien temática” (2004: 533). Esto explica que algunos traductores se consagren a un escritor específico –lo cual explicaría, por ejemplo, la

recurrencia de un mismo traductor para un mismo autor, como veremos más abajo en el análisis del movimiento traductológico de la novela inglesa de mujeres al castellano, caso, por ejemplo, de Manuel Vallvé con Elinor Glyn–, y otros, por el contrario, se dediquen a un género en particular, caso de la traductora Conchita Peraire del Molino con la literatura juvenil. Esta “Edad de Plata” se verá, como veremos más adelante también, suspendida por la Guerra Civil española de un lado y la Guerra Mundial de otro. No es de extrañar, en ese sentido, que la mayoría de traducciones de novela inglesa de mujeres de la época traducida durante esta etapa sean traducciones publicadas en Argentina – como ocurrió con las primeras traducciones de Virginia Woolf al castellano–, o bien se trate de textos censurados y/o corregidos, como es el caso de Dorothy Richardson o de Richmal Crompton, como ilustraremos más adelante. Sin embargo, durante la etapa que va desde la guerra civil hasta los años cuarenta, España se recuperó un poco en cuanto a traducción se refiere.

Otro hecho que llama la atención de esta etapa traductológica es el gusto de España por la literatura de habla inglesa, a pesar de las tensas relaciones del Régimen con el mundo anglosajón. Así, “el interés de las editoriales españolas por los escritores y títulos en inglés es abrumador y en ciertos momentos no deja de parecer injustificado, aún en el caso de que venga apoyado, como a menudo sucede, por filmaciones exitosas” (Vega, 2004: 549). Vega se apoya en el ejemplo de Joyce o Eliot para ilustrar que autores de mayor talla literaria hayan tenido que esperar hasta hace muy poco “a ingresar por la puerta grande de las letras españolas” (2004: 550), mientras que otros de menor calado como

H. Belloc cosechaba numerosas ediciones durante los 40. Ejemplos de nuestro trabajo como *El pozo de la soledad*, la obra maestra de Radclyffe Hall, publicada en 1928, no fue traducida hasta 1989 mientras que las obras de Elinor Glyn – escritora que cultivaba el *romance*– se publicaban con escaso lapso temporal entre la aparición del texto en lengua inglesa y la versión al castellano, caso de *Man and Maid Renaissance* (1922), traducida como *Hombre y mujer* en 1927 por Piedad de Salas de Lifchuz.

3.1.2. La traducción de autoras inglesas del siglo XX entre 1901 y 1941 en España

En la primera sub-fase identificada, aquella que engloba los años entre 1901 y 1921, sólo se aprecia una traducción, de ahí que el primer periodo, de 1901 a 1941, haya sido dividido en dos fases: una fase de “sequía”, que encarnaría esta primera sub-etapa, lógica, en cierto modo, si tenemos en cuenta que las escritoras seleccionadas para el presente estudio no habían hecho más que empezar a publicar en su lengua durante estas primeras décadas del siglo, y una segunda etapa donde, aunque de forma todavía muy incipiente, se observa el surgimiento de la actividad traductológica con respecto a las novelistas inglesas observadas.

Predomina en esta etapa la publicación de novela de corte romántico. No es de extrañar si tenemos en cuenta el contexto socio-político, sobre todo en torno a los años 40. Ciertamente, “numerosas obras de lo que podemos considerar literatura popular fueron [...] poblando el panorama editorial

español. Se trataba en su mayoría de obras de temática del oeste, de aventuras, detectives o rosa que constituían una lectura fácil y muy adecuada para evadirse y llenar los pocos ratos de ocio de que disponían los españoles de aquellos años” (Gómez, 2006: 4). La traducción que se publica en 1915 corresponde a un texto de la escritora Ethel May Dell (1881-1939) y cuyo género predilecto era la novela romántica. Incluimos a esta escritora en el presente estudio ya que, a pesar de ser una novelista más pretérita, publicó su primera novela en lengua inglesa en 1912, es decir, dentro del periodo seleccionado. El conservadurismo y afán por la novela romántica son dos notas predominantes en esta autora:

Her novels invariable had happy endings, designed to comfort rather than challenge. The marriage bond was supreme, class lines strictly adhered to, her heroes chivalrous, and love idealized. Sexual attraction was presented in coded form. Her heroines ‘quivered’, ‘thrilled’, or were ‘scorched’ by passion but rarely succumbed to sex before marriage. They did occasionally say ‘damn’ and ‘hell’.”

(Shattock, 1993: 133)

Resulta sorprendente que sea precisamente ésta, *The Way of an Eagle* (1912), la primera y única novela traducida de la escritora. La versión al castellano aparece tan sólo tres años más tarde, traducida por José Pérez Hervás bajo el título *El vuelo de un águila* (1915). A pesar de ser el texto que introduce por primera vez en España a Ethel May Dell, no se observa ninguna introducción – ya sea del traductor o del editor– prólogo o cualquier tipo de material adicional. Sí encontramos, por el contrario, y a pesar de que se trata de la obra más

antigua de las recogidas en este trabajo, una voluntad explícita por indicar el nombre de la persona responsable de la traducción. Así en la primera página de la obra, aparece el nombre del traductor junto al de la autora: “Obra escrita en inglés por Ethel M. Dell y Versión española de José Pérez Hervás”. El gran éxito comercial de la novela en la cultura de partida –se observan seis reediciones, en 1916, 1927, 1973, 1977 y 1979 (edición a cargo de la también novelista Barbara Cartland) y 1996– que por otra parte había sido devuelta en lengua original a la autora en trece ocasiones para ser enmendada, podría explicar esta motivación traductológica.

De la segunda sub-franja de este primer periodo y que comprende los años entre 1922 y 1941, llama la atención el hecho que de 1926 a 1930 todas las traducciones publicadas corresponden a obras de Elinor Glyn (1864-1943). Es característica de esta escritora su inclinación por las historias románticas situadas en entornos lujosos y con argumentos poco verosímiles. Glyn entró en la alta sociedad británica al tiempo que se casaba con un rico terrateniente. Sus novelas giran en torno a ese mundo social en que se movía. *Three Weeks*, publicada en 1907 y reeditada en 1908, 1913, 1929, 1961, 1974 y 1996 –traducida en 1927 con el título *Tres semanas*– trata sobre una relación adúltera entre un caballero inglés y una misteriosa noble extranjera. A partir de 1908 mantuvo a su marido –que se había gastado su fortuna– y a sus dos hijas con lo que obtenía de las novelas. Publicó veintidós novelas, tres volúmenes de relatos cortos y catorce libros de otra índole, todos acerca de la vida, del amor y del matrimonio. Al morir su marido viajó a Hollywood, donde trabajó con la que

posteriormente sería la Paramount como autora y productora de varias películas. Pero quizá el aspecto más destacable de esta novelista es que inauguró un nuevo tipo de sexualidad femenina: “Swanson encontró una inesperada mentora en Elinor Glyn, la escritora que fijó el tipo de la nueva sexualidad femenina de la ‘era del jazz’” (Weinrichter, 2004: 1). Las novelas presentaban a la mujer en un papel protagonista y activo, incluso en lo que a sexualidad se refiere: “Suas heroínas eram todas ruivas e sexualmente instigantes” (Tiezzi, 2006: 3), y, además, están cargadas de una fuerte dosis de sensualidad insinuada: “A escritora Elinor Glyn seria a fonte da qual viria um novo mito sexual. Seus romances mostravam a mulher como personagem principal e esta era sempre misteriosa [...]. Livros como *Three Weeks* (1907) e *This passion called Love* [publicada en 1925 y de la que no se dispone traducción al castellano] tratavam do mesmo tema, com uma boa dose de ousadia e muita sensualidade sugerida” (Tiezzi, 2006: 3). Efectivamente, la novelista inglesa escribiría guiones para Gloria Swanson, actriz que protagonizaría junto a Rodolfo Valentino *Beyond the Rocks* (1922), basado en la obra de la escritora: “El argumento de Glyn para *Beyond the Rocks* era un vínculo concebido específicamente para Swanson y Valentino. La muy contemporánea trama sobre la pasión –y la tentación del divorcio, en un momento en que éste hacía estragos en la sociedad americana– frente a la conveniencia social, deja, sin embargo, un resquicio en un flash-back para que los dos protagonistas se vistan de época según la más pura fantasía hollywoodiense” (Weinrichter, 2004: 1). Así, en 1922 se publica su primera traducción al castellano: *Las visitas de Isabel* (*The Visits*

of Elizabeth, 1900), publicada por la editorial Ramón Sopena y en cuya portada se descubre a una mujer en actitud pensativa mientras escribe y en cuya primera página se indica el nombre del traductor de la obra, J. Mateos. Por otra parte, la editorial Edita publica esta obra en 1930, una versión en cuya primera página se muestra la imagen de una mujer exhibiendo un libro debajo del cual se hace alusión a la colección a la que pertenece dicha novela, la “Colección popular”. Dado que únicamente se indica que la traducción es propiedad de la editorial Edita, desconocemos si podría tratarse efectivamente de la versión que en 1922 realizara J. Mateos.

Tras un espacio de cuatro años en los que no se aprecia ninguna traducción publicada, ya sea de Elinor Glyn o de otra cualquier otra novelista inglesa incluida en el presente trabajo, en 1926 se publica *Amor Triunfante*, una traducción de Alfonso Nadal que se reeditaría en 1928 y 1951 y cuyo título original es *Beyond the Rocks*, de 1906 y reeditado en 1912. En este mismo año se publica *El gran momento*, otra obra de Elinor Glyn, cuyo traductor no aparece reflejado en la traducción, donde únicamente se especifica que la obra en castellano es propiedad de Edita S. A., “en cuanto se refiere a los derechos exclusivos de traducción al español y a la presente traducción hecha por dicha sociedad” (Glyn, 1928: 4). Pertenece a una colección de mismo nombre que la editorial y que se vende como “Las novelas preferidas por los lectores de buen gusto” –que se publican a razón de una por mes– a pesar de que en el primer capítulo del prólogo se alude a las lectoras y no a los lectores como objetivo de esta literatura: “Cuando quien lee no es lector, sino lectora, al interés se añade la

muy femenina, y a veces fecunda, curiosidad. Curiosidad redoblada cuando quien habla, quien escribe es otra mujer” (Glyn, 1928: 5). La versión fue reeditada por la misma editorial en 1928 y 1955. Ambas reediciones incluyen un prólogo de M^a Luz Morales que consta de tres partes: “La mujer y la obra”, “La pantalla y el libro” y “¿Una filosofía del amor?”. En “La mujer y la obra”, la autora es presentada, ante todo como una gran dama inglesa, “bella, elegante y rica” (1928: 5) como los personajes de sus novelas. De hecho, uno de los aspectos más interesantes del prólogo se halla justamente en la definición de la mujer según Glyn: “Férvida enamorada de la vida, de la verdad, de la Belleza – es entusiasta del pensamiento y del arte helenos–, labora incesantemente, viaja estudia, trabaja, ensancha sus horizontes hasta lo infinito [...]” (Morales, cit. en Glyn, 1928: 5), definición que nos parecería bastante progresista de no ser porque esa mujer tiene una posición económica que le proporciona este tipo de vida: “Y así, no le basta su belleza, su riqueza, su elegancia” (ibídem). En cuanto a la recepción de esta autora, se nos advierte que Glyn es “el autor cuya personalidad suscita actualmente más curiosidades” tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos y “en nuestro país, desde ahora, de fijo” (ibídem). El interés suscitado en Estados Unidos viene avalado por una serie adaptaciones cinematográficas de las novelas de la escritora que han tenido el mismo éxito que su obra literaria, y que, además, han motivado una serie de transformaciones en la cinematografía norteamericana, como se explica en el segundo capítulo: “La película de series, dislocada y absurda [...] ha cedido paso a un género más distinguido, más delicado y más noble: la alta comedia

cinematográfica moderna y, dentro de ella, la que los americanos llaman ‘comedia matrimonial’, de la cual es Elinor Glyn portavoz” (Morales, cit. en Glyn, 1928: 6). Por último, cabe destacar el análisis en torno al tema del amor que se hace en el último capítulo, tema que define la obra de Glyn y de novelas como las de esta colección, donde se afronta de un modo “noble, franco, apasionado, con valentía que acaso entre nosotros parezca algo osada, sin otros velos que los que la dignidad del autor y lector requieren” (Morales, cit. en Glyn, 1928: 8), subrayándose de nuevo la complicidad entre la escritora y la lectora. El texto de partida, *The Great Moment*, data de 1923 y ha sido reeditado en cuatro ocasiones: en 1925, 1934, 1978 y, finalmente en 1980 por la célebre escritora, también de novela romántica, Barbara Cartland.

Son traducciones de 1927 *Hombre y mujer* (reeditada en 1929 y en 1951 por Edita), que es una traducción de Piedad de Salas de Lifchuz y cuyo título original es *Man and Maid Renaissance* (1922); *La carrera de Catalina* (*The Career of Catherine Bush*, 1916), de Pablo M. de Salinas (reeditada en 1928 y 1950); *La filosofía del amor* (*The Philosophy of Love*, 1920), de Alicia Rey, reeditada en 1929 por Giró y por Clarasó; *¿Por qué?* (*The Reason Why*, 1911), reeditada en 1929 y en 1951 y cuyo traductor o traductora no aparece reflejado en ninguna edición del texto; *Las aventuras de Evangelina* (*The Vicissitudes of Evangeline*, 1905), de Piedad de Salas de Lifchuz y reeditada en 1928, 1929 y 1952; y, por último, *Tres semanas* (*Three Weeks*, 1907), “the sexually explicit story of an affair between an Englishman and a Balkan queen” (Shattock, 1993: 180) y cuyo traductor o traductora tampoco aparece reflejado en la obra que

incluye, por otra parte, en la primera página, la ilustración de un hombre arrodillado frente a una mujer. El texto fue reeditado en 1929 y 1931. Un aspecto destacable de *Las aventuras de Evangelina* es que convertiría a la actriz Clara Bow, quien protagonizaría la versión cinematográfica de la película, *Red Hair* (1928), en un mito sexual: “Clara se tornou um mito sexual, ajudada pelo papel de suas personagens sempre irresistiblemente atrativas sexualmente das quais não há possibilidade de fuga do ‘it’ que elas tinham” (Tiezzi, 2006: 4). La misma actriz protagonizaría *Three Weekends* (1928), basado en la novela *Three Weeks* (1907), en un papel rotundamente subversivo e innovador para la época y en cuanto al papel de la mujer se refiere:

Clara ficaria eternamente conhecida como a It-Girl, a garota que tinha ‘aquilo’ que ninguém explicava, mas era seducido. Na tela, em *Three Weeks*, Clara vivia uma lady que desapontada como o casamento, trai o marido com um jovem aristocrata inglês. A infiel personagem mantinha as características feministas de Elinor, e mais uma vez compromisso e fidelidade sexual voltavam às telas de cinema com sucesso absoluto. (Tiezzi, 2006: 4)

Todas las traducciones de Glyn han sido publicadas originalmente por la editorial Edita. Las cubiertas de las diversas ediciones no son nada sugerentes, son más bien monocromáticas y con el único detalle del logotipo de la editorial. Sin embargo, el hecho de que el título no aparezca en la cubierta sugiere que las obras pudieron haberse acompañado de una cubierta adicional que, debido a la

antigüedad de la misma, la Biblioteca Nacional podría haber optado por eliminar.

En 1928, se publican *Las reflexiones de Ambrosina* (*The Reflections of Ambrosine*, 1902), reeditada en 1930 (una versión de la editorial Edita en su “Colección popular” y que incluye en la primera página otra ilustración de una pareja de los años veinte) y publicada a su vez en 1943 y 1953; *Alcione* (*Halcyone*, 1912), que incluía retratos de Lord Curzon, admirador de la autora y antiguo virrey de la India y de otro admirador, el filósofo F.H. Bradley, que reeditada en 1929 y 1952 y cuyo traductor o traductora no aparece indicado en la obra, donde sólo se especifica que se trata de una versión española de la editorial Edita; *Ello* (*It and Other Stories*, 1927) –posiblemente la más conocida de sus historias románticas y que fue posteriormente llevada al cine–, una traducción de Manuel Vallvé reeditada en 1930; *Ceguera de amor* (*Love’s Blindness*, 1926), reeditada en 1929; *Seis Días* (*Six Days*, 1924), una traducción “propiedad de Edita” reeditada en 1930 y 1945; *El precio de las cosas* (*The Price of Things*, 1919), una versión de Edita igualmente cuya ilustración, en la primera página del libro de un hombre y de una mujer de los años veinte rodeados de una serpiente mordiendo una manzana augura ya el tipo de novela al que se enfrenta el lector; y, por último, *Eterna juventud: consejos para conseguirla y conservarla* (*The Wrinkle Book or How to Keep Looking Young*, 1927), una traducción de Edita que incluye un prólogo de la autora traducido al castellano en torno a las diferentes edades de la mujeres y que concluye con “un buen consejo”: una invitación explícita a las lectoras a leer la obra para así ir

“acumulando un caudal tal de sentido práctico en cuestiones amorosas que difícilmente se os podrá hacer víctimas de ninguno de esos terribles engaños en que cayeron y aún caen bastantes muchachas inocentes y confiadas” (Glyn, 1928: 4).

Manuel Vallvé fue “un prolífico traductor de los años veinte y treinta” (Gallego, 2004: 514), autor de versiones al castellano de textos de Charles Dickens, cuentos de E.T.A Hoffmann y alguna narración de Arthur Conan Doyle. Sin embargo, poco o nada se sabe de sus traducciones de narrativa inglesa de mujeres, a pesar de que, como iremos viendo, tradujo numerosas obras de Elinor Glyn. Tampoco Miguel Ángel Vega aporta ningún dato al respecto al reseñar la importancia que tuvo este traductor, junto a otros, en cuanto al volumen de traductografía producida hacia 1934 (Vega, 2004: 532).

En 1929, se publican *Cartas a Carolina* (*Letters to Caroline*, 1914), cuya traducción es propiedad de la editorial, Edita, y *Su hora*, elaborada por Manuel Vallvé (y reeditada en 1957), del título original *His Hour* (1910), considerada como una de sus mejores historias románticas y en cuya primera página – también en la editorial Edita– aparece la ilustración de una pareja de época rodeados de un paisaje propio de Egipto, lo que sugiere un deseo expreso de exotismo.

En 1930, aparece *Ritzi* cuyo título original no aparece reflejado en la traducción y cuya versión española pertenece a la editorial Edita, como así se especifica en la primera página.

Entre los años 1933 y 1941, traducciones de nuevas novelistas inglesas (Stella Benson, Daphne du Maurier, Richmal Crompton y Virginia Woolf) se incorporan a las de Elinor Glyn.

En 1933 se publica la primera y única traducción de la escritora Stella Benson (1892-1933) cuya madre era la hermana pequeña de la novelista Mary Cholmondeley (1859-1925). Antes de la primera Guerra Mundial, trabajó en el East End londinense para “The Charity Organisation Society” y tomó mucho interés por el sufragio femenino. Sus primeras novelas fueron *I Pose* de 1915 y *This is the End* (1917), que escribió al tiempo que regentaba una tienda en Hoxton. También trabajó en Estados Unidos como tutora en la Universidad de California para más tarde recorrer el lejano Oriente. *Tobit Transplanted* (1930) le hizo ganar el premio “Femina Vie Heureuse”. Críticos como Martin Seymour-Smith (1976) la han descrito como una escritora de gran imaginación cuyas cualidades no han sido del todo reconocidas. Tenía entre sus amistades a las también escritoras Winifred Holtby y Vera Brittain. La novela *El moderno Tobías*, cuyo título original es *Tobit Transplanted* (1931), publicada por primera vez en Nueva York como *The Far-away Bride* también en 1931, es una traducción de Fermín de Casas Gancedo que incluye un prólogo del mismo traductor. Ésta, que, como ya hemos comentado, fue su “obra maestra”, ganó además del premio “Femina Vie Heureuse”, la “A.C. Benson Silver Medal” de la “Royal Society of Literature”. La novela está basada en la comunidad blanca rusa de la región de la Manchuria. La primera idea que se destaca en el prólogo, escrito por el propio traductor, es la fidelidad de la traducción al texto original:

“todos los episodios que ocurren en el Extremo Oriente, hasta en sus más pequeños detalles, son idénticos a los que nos describe el libro de Tobías” (de Casas, cit. en Benson, 1933: 5). A continuación, el traductor detalla minuciosamente el argumento de la novela y concluye con una valoración sobre la autora de la que resalta el arte de la descripción: “Stella Benson pinta a sus personajes y describe los lugares con detallado acierto, relata los episodios con exactitud real y emocionante” (de Casas, cit. en Benson, 1933: 6) y a la que resume como “genial”. No hay, por tanto, ninguna reflexión acerca de su labor como traductor a excepción de las primeras líneas del prólogo que citábamos más arriba, de las que se deduce un deseo de dejar constante, en la antesala a la novela, que se ha limitado a volcar en castellano los diversos episodios del relato con la mayor exactitud y fidelidad posibles, concepción más tradicional de la traducción. Por otra parte, el traductor estaría haciendo uso de la técnica de “comentario” como estrategia centrada en el autor según Massardier-Kenney (1997) al incluir, de forma expresa, unas líneas introduciendo a la novelista y su obra.

En 1935 se introduce en la cultura meta a la escritora Richmal Crompton a quien incluimos en el presente trabajo, ya que a pesar de ser una novelista que ha cultivado fundamentalmente el género juvenil, también escribió novelas para adultos. Además, la autora merece una atención especial dada la significación del personaje de Guillermo para una época, su gran popularidad tanto en la cultura de partida como en la de llegada y por la censura que afectó a la

traducción de algunas de las historias del conocido protagonista, como hemos analizado en el apartado 1.4.3.1. Efectivamente,

con anterioridad a la Guerra Civil el número de traducciones del inglés en el campo de la Literatura Infantil y Juvenil en España es sumamente escaso y casi siempre son adaptaciones en las que se omite el nombre del traductor. A partir del segundo cuarto de siglo y hasta el comienzo de la Guerra Civil, Juventud y Molino van a editar narrativa inglesa traducida. Mientras que la primera editorial dará a conocer obras de importancia de *Peter Pan y Wendy* (1925) de Barrie, la segunda comenzó a publicar las primeras novelas de “Guillermo”, hoy en día un clásico dentro del panorama de la literatura infantil y juvenil. (Fernández, 2000: 234)

Sin embargo, y como hemos comentado en el apartado dedicado a Richmal Crompton, mientras que durante esta etapa previa a la guerra, los escritos no fueron afectados por la censura, sí lo fueron en la época posterior a la contienda. Richmal Crompton nació en Bury en la región de Lancashire en 1890 y falleció en 1969. Uno de sus primeros relatos acerca de un colegial bruto y anárquico llamado William fue publicado en el *Home Magazine* en 1919. Otras historias aparecerían en dicha publicación y más tarde el *Happy Mag* hasta que en 1922 Georges Newmes publicara dos de sus “selected stories”, *Just William y More William*. La enorme popularidad de dichas historias y un ataque de polio en 1923 la animaron a dejar la enseñanza y dedicarse a escribir. Produjo treinta y ocho relatos entre 1922 y 1969 que hacia mediados de los años setenta ya habían vendido cerca de nueve millones de copias y habían sido traducidos a trece

idiomas. A pesar que dichas historias representaban un ataque a los valores conservadores, Crompton fue una conservadora incondicional y miembro de la Iglesia de Inglaterra. La escritora se dio a conocer en España con los mismos textos que la harían popular en la cultura de partida, las historias de Guillermo, con la traducción de *Just William and other Stories* (1922) como *Las travesuras de Guillermo*, una traducción de 1935 de Guillermo López Hipkiss (quien ha traducido, junto a C. Peraire del Molino, la práctica totalidad de los relatos del joven rebelde) y que fue reeditada en 1968, 1979, 1980, 1999, 2001 y 2002. Este texto sería varios años más tarde, en 1988, traducido al catalán como *L'insuportable Guillem* por Aurèlia Manils. También en 1935 se publica *Los apuros de Guillermo* (*William in trouble*, 1927), una traducción de Guillermo López Hipkiss igualmente y reeditada en prácticamente los mismos años que el título anterior: 1969, 1979, 1985, 1999, 2001 y 2002. Dado el número de reediciones de los textos de esta autora en la cultura de llegada, podemos deducir que tanto los textos como sus traducciones supusieron un gran éxito comercial en España. Además, y a juzgar por las últimas reediciones, las aventuras de Guillermo, a pesar de haber sido concebidas en los años veinte, parecen seguir vigentes también hoy en día y ser todavía del agrado de un público más contemporáneo¹.

En este mismo año, 1935, se traduce por primera vez en español a la escritora Daphne du Maurier. Novelista, biógrafa y dramaturga, du Maurier

¹ Se puede consultar una bibliografía inglés/castellano/catalán/de la autora en: <http://www.jviader.com/libres/guillermo/html>

nació en Londres en el seno de una familia relacionada con las artes. Durante su vida publicó, sobre todo, novelas de suspense y de corte romántico situadas en la costa de Cornualles donde falleció en 1989 y que le inspiraba por su clima tormentoso y su pasado salvaje. Es conocida sobre todo por la novela *Rebecca* (1938), que fue llevada al cine dirigida por Alfred Hitchcock en 1940 y que Orson Wells adaptó también para la radio obteniendo gran éxito de audiencia. La novela ha sido descrita como la última y más famosa adaptación de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Lectora voraz y fascinada por los mundos imaginarios de niña, se creó un alter ego masculino, aspecto que desembocaría en el uso y presencia de un narrador también masculino en muchas de sus novelas. Su primera novela, *The Loving Spirit* (1931), fue seguida de *Jamaica Inn* (1936), un relato histórico de contrabandistas que sería comprado por la industria cinematográfica y llevado al cine por Hitchcock, quien también sacó partido de su relato *The Birds* (*The Birds and other Stories*, 1963), un cuento tenso de la naturaleza que adquiere características humanas. *Frenchman's Creek* (1941), una historia de piratas romántica, fue rodada en 1944 y *My Cousin Rachel* (1951) en 1952. Le fue otorgada la distinción de Dama del Imperio Británico en 1989. La no traducida *Growing Pains* es su autobiografía publicada en 1977 a los setenta años de edad. Su interés por lo sobrenatural, que fue en aumento a finales de los años cincuenta, puede deducirse de relatos como “The Blue Lenses” (*The Blue Lenses and other Stories*, 1959) o “The Pool”, recogida en *The Treasury of du Maurier Short Stories* (1960). El primer texto de Daphne du Maurier que se publica en España es *Jamaica Inn*, que aparece

en 1935 bajo el título *La posada de Jamaica* que sin embargo no es la primera novela de la autora ya que previamente, en 1931, había publicado *The Loving Spirit* –que se traduciría en 1949– entre otras. Dicha traducción aparece firmada por Versiones del Centro Literario y cuenta con once reediciones firmadas por el mismo organismo: en 1943, 1956, 1959, 1963, 1966, 1967, 1969, 1973, 1977, 1983, 1984, 1990, 1993, y 1995. La edición de 1990, por ejemplo, aparece sin más detalles sobre el nombre del traductor que el de “Versiones del Centro Literario” y en su dorso (o cuarta página de cubierta) encontramos un resumen hablando de la “autora de Rebeca”. Es la primera edición de esta versión en la editorial Plaza y Janés cuya segunda edición es de 1993. La edición de 1995, que pertenece a la Colección “Novelas de cine” de la editorial Orbis, contiene en la primera página una presentación de la autora, “especialista de la novela gótica” y de la obra, de la cual se subraya que fue “llevada al cine por Alfred Hitchcock en 1939”. Se indica también en esta edición que el título original es “Jamaica Inn” y se recuerda que es una traducción llevada a cabo por “Versiones del Centro Literario”. Existe también un título idéntico de 1951, firmada por José Rodríguez Arias. El nombre del traductor aparece especificado en la página de créditos. Es una edición de Planeta en su colección “Goliat”. La edición, bastante antigua, no presenta ninguna particularidad en la cubierta principal o en el dorso, quizá porque antiguamente le acompañaría una cubierta externa que la Biblioteca Nacional no incluiría ya por deterioro de la misma, como parece ocurrir también con las novelas de Elinor Glyn. Si algo parece obvio es el rotundo éxito que supuso la novela tanto en inglés, pues se reeditó en

1956, 1962, 1965, 1971, 1976 y 1992, como en castellano: un total de catorce publicaciones que superarían, por lo tanto, a las seis reediciones en inglés. También cabe destacar la estrecha relación que guarda esta autora con el cine pues parte del éxito de sus novelas podrían deberse a las adaptaciones cinematográficas que de ellas hizo el director Alfred Hitchcock hasta el punto que pocos son los que hoy en día asocian a la escritora inglesa con títulos como *Rebeca* o *Los pájaros*.

Las primeras traducciones al castellano documentadas de las obras de Virginia Woolf datan del periodo de la Guerra Civil española. La novelista y crítica nació en Londres en 1882. Hija de un filósofo victoriano y hombre de letras y de su segunda mujer, fue educada en casa por sus padres al tiempo que se convertía en una lectora voraz. Tras la muerte de sus padres viviría con sus hermanos en diferentes casas de Bloomsbury que posteriormente se convertiría en el núcleo de artistas, escritores e intelectuales, el “Grupo de Bloomsbury”. En 1905 la escritora empezó a publicar con regularidad en el *Times Supplement* y en 1912 se casaría con Leonard Woolf con quien establecería *The Hogarth Press* a partir de la cual darían a conocer a escritores como Katherine Mansfield, T.S. Eliot o E.M. Forster. Para entonces Woolf ya escribía ficción y en 1915 se publicaría *The Voyage Out*, su primera novela, a la que seguirían otros muchos títulos como *To the Lighthouse* (1927), que la situarían en la primera línea del movimiento modernista. Su aportación incluye también ensayos que constituían respuestas personales sagaces a mujeres durante muchos años olvidadas que además revalorizaba. Su mayor contribución a la causa de la escritura femenina

es *A Room of One's Own*, publicada en 1929. Temiendo un nuevo achaque mental, se ahogó en el río Ouse cerca de su casa de Sussex en 1941.

En 1936, aparece el primer título en castellano de la autora, *Un cuarto propio*, una traducción de *A Room of One's Own* (1929) del también escritor Jorge Luis Borges. La versión de *A Room of One's Own* de Borges no se publicaría en España hasta 1991, por la editorial madrileña Ediciones Júcar D.L., edición que Alianza Editorial reeditaría a su vez en el 2003. Pero para entonces, ya se había publicado en España la segunda versión de este texto (*Una habitación propia*, de Laura Pujol) que apareció en 1967, editada por Seix Barral y reeditada en 1986, 1997, 2001 y 2002. Hace sólo unos años, en 2003, la editorial feminista Horas y Horas, ubicada en Madrid, ha publicado la tercera versión de este texto. La traducción y el prólogo de esta última versión de la obra son de María-Milagros Rivera Garretas y será comentada con más detalle en el apartado 3.2.2.

En 1937 se publica *Orlando* (*Orlando, a Biography*, 1928), también a cargo de Jorge Luis Borges, y el año siguiente, aparece *Al Faro*, la primera traducción al castellano de *To the Lighthouse* (1927), firmada por Antonio Marichalar¹, traductor de la “Biblioteca Nueva” que pone en funcionamiento en 1910 el editor Ruiz-Castillo Franco con el objetivo de dar cabida a un buen número de autores de las literaturas europeas, como apunta Miguel Gallego Roca (2004: 483) y de autores como T.S. Eliot, cuya traducción del ensayo sobre el obispo Lancelot Andrews (1934) “supone una de las tempranas apariciones de

¹ Véase Gallego y Serrano (1998)

T.S. Eliot en el panorama de las revistas españolas” (Gallego, 2004: 512). Tal y como señala Ruiz (2000: 510), Borges (1899-1986) tradujo para revistas españolas y argentinas durante los años 1920 y 1930, redactó textos acerca de la traducción y sobre traductores al tiempo que realizaba traducciones de Virginia Woolf –tal y como acabamos de apuntar– Franz Kafka, Herman Melville y Walt Whitman, por mencionar a unos cuantos. Explica Ruiz que en 1976, en una encuesta que se le hizo acerca de la traducción, Borges contestaba a doce cuestiones. De sus respuestas a estas interrogaciones se destacan los aspectos que se detallan a continuación. Acerca de la traducción poética Borges opinaba que “por más que siempre se pierdan muchas cosas, traducir verso libre es mucho más fácil que traducir verso rimado” y que la traducción no puede sino ser una recreación, “tomar el texto como pretexto” (Ruiz, 2000: 510). Además, y por lo que respecta a la traducción de la prosa, Borges¹ optaba por una traducción no literal. Por último, en lo referente a las lenguas, Borges apunta que “el error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo” (Ruiz, 2000: 510), que recogería la idea anterior, a saber el imperativo que el traductor ha de interpretar o recrear el texto original. Según Patricia Willson “nadie traduce como Borges” (Willson, 2001: 1). Ciertamente,

siendo como fue el héroe de proezas difícilmente repetibles en el campo de la teoría y la práctica de la traducción, Borges quedó elevado (y circunscrito) a mito de

¹ Véase también: Gargatagli (2004)

origen de la profesión en la Argentina: a los nueve años tradujo a Oscar Wilde [...]; exceptuando a Proust, tradujo a los mayores narradores del siglo; anticipó en ensayos de los años veinte y treinta, varias de las problemáticas que décadas más tarde serían debatidas por diversas corrientes teóricas de la traducción; escribió relatos que figuran entre los más citados por los teóricos de la traducción. (Willson, 2001: 1)

Así, ya cuando Borges iniciara la traducción de los dos primeros textos de Woolf en castellano, el escritor y traductor latinoamericano defendía la idea de la visibilidad del traductor tal y como fue sostenida y expandida en los discursos teóricos acerca de la actividad de traducir cuando ésta empezó a ser considerada como una disciplina académica aparte, tal y como hemos comentado en el apartado 1.2.1. Como sostiene Willson: “Lawrence Venuti afirma que, de todas las modalidades de traducción, la más exitosa, la más difundida en el siglo veinte, es aquella que postula la invisibilidad del traductor como enunciador segundo de un texto escrito en otra lengua [...]. El análisis de las traducciones de Borges –su relevamiento y cotejo con los textos fuente– permite ver que el mito de origen de la práctica de la traducción en la Argentina está marcado por varios gestos de extrema visibilidad” (Willson, 2001: 2). Varias son las formas por las cuales el autor-traductor alcanza esa visibilidad. Una de ellas sería a través de determinadas elecciones léxicas que producirían en la traducción dos efectos contrarios que, sin embargo, contribuirían a ese efecto de transparencia: la aclimatación y la exotización. Como señala Willson en referencia a la última

página del *Ulysses* de Joyce que Borges tradujo y publicó en la revista *Proa* en 1925, “en primer lugar, la aclimatización de los términos que sirven para la construcción del paisaje evocado por Molly en la última página del *Ulysses* –la aclimatización de ese paisaje a la planicie de la pampa–. En segundo lugar, el procedimiento contrario, es decir, la exotización del léxico mediante la inclusión de préstamos del inglés [...]” (Willson, 2001: 3). Otro ejemplo de cómo este aspecto se despliega y opera en las traducciones de Borges puede observarse en la traducción de un relato incluido en *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, texto que nos preocupa en esta sub-franja temporal:

En esa serie de conferencias, en las que hace un recorrido muy personal por la obra de algunas escritoras inglesas, Woolf introduce un texto de una autora involuntaria: Dorothy Osborne, joven de la época isabelina conocida por las emotivas cartas que le escribía a su futuro marido. Las vacas que pastan en un “campito” (common), una joven que confiesa no ser “animosa” (nimble) son otras tantas elecciones de traductor por las cuales el tono rioplatense se vincula con lo afectivo, en un contexto en el cual la palabra de Virginia Woolf-conferenciante es traducida desde una norma lingüística cuidada y neutra. (Willson, 2001: 4)

A propósito de la traducción del segundo texto traducido al español de Virginia Woolf que hemos señalado anteriormente, es decir, *Orlando*, Willson señala que quizá uno de los aspectos que aseguran la calidad de la traducción en Borges está íntimamente ligado a su lectura, véase interpretación personal particular: “Los traductores de la tradición suelen traducir desde la norma lingüística; dado

que una traducción es la escritura de una lectura, ¿no significaría eso que el traductor tradicional también lee desde una norma –una lectura consagrada, una valoración compartida-?” (Willson, 2001: 6). Gargatagli y López describen la técnica de Borges como una “infidelidad creadora” (1992: 7): “Aunque no ignora la literalidad, sus versiones, bastante ‘autónomas’, pretenden reproducir una ‘emoción estética’ que sea tan verosímil como la del original” (1992: 7). Un ejemplo de la versión de *Orlando* sirve para ilustrar esta técnica particular: “O, en el *Orlando*, leemos que las libélulas pasan ‘en un destello tornasolado’, cuando en inglés se limitan a pasar como un rayo (‘the dragonflies shot past’)” (1992: 7). Borges quizá traduce como nadie porque lee como nadie, afirma Willson (2001: 1):

En la década del veinte y del treinta, la literatura de Virginia Woolf aparecía como un paso más adelante en la representación de la realidad; según Victoria Ocampo, y también según E.M Forster, André Maurois y Marguerite Yourcenar, esa literatura ‘descosía el botón’ del realismo clásico representando la realidad ‘en toda su complejidad’, a la manera de los impresionistas. Borges aparta a Woolf del problema de la mimesis traduciendo la novela que se ubica nítidamente en la línea del fantasy, *Orlando*, y afirmando sobre ella, al igual que sobre *Un cuarto propio*, que es un texto musical. (Willson, 2001: 6)

Esa lectura única e intransferible, esa musicalidad en la cual se apoya y de la cual se sirve el traductor parece ser la misma que la traductora de la segunda

versión de *To the Lighthouse* al francés observara y en la cual se refugiara para llevar a cabo su labor de traducción:

En bref, et vous l'aurez compris, je ne suis pas une théoricienne de la traduction. Mon approche est toute pragmatique. J'ai essayé de mettre à profit ma connaissance de l'oeuvre entière de V.Woolf, et pas seulement de ce texte, pour être le moins infidèle possible, préserver le maximum d'éléments signifiants et je me suis particulièrement attachée au rythme, à la musicalité du texte, lisant toujours à haute voix différentes possibilités avant d'arrêter mon choix. Travail passionnant, qui m'a donné quelques grandes joies et beaucoup de frustration...¹

Pero la visibilidad del Borges traductor no se limita únicamente a determinadas opciones léxicas que producen ciertos efectos que llaman la atención del lector, sino que su presencia va más allá del texto, afirmándose igualmente en el contexto, en el metadiscuso que acompaña a la traducción, en la elaboración e inclusión de un prólogo que, como hemos comentado en el apartado 1.3.3.3, puede ser considerado una estrategia de traducción puede incluso adquirir matices políticos: “otra evidencia de que leía como nadie (y sobre todo como nunca se espera que lean los traductores de la tradición) es el carácter polémico de sus prólogos. En su breve artículo sobre el *Ulises* de Joyce, que antecede la página traducida y que funcionaría como ‘un prólogo del traductor’ confiesa abiertamente no haber leído toda la novela” (Willson, 2001: 7). Pero quizá, el aspecto que más llama la atención de la práctica traductológica de Borges es un

¹ Ver apéndice “Entrevista a Françoise Pellan”

aspecto señalado también en el apartado 1.3.3.3 cuando se analizaba otra estrategia de traducción, la “recuperación”, que consiste en la capacidad y el poder del traductor –como fue en el caso de Borges– de introducir, vía traducción, nuevos géneros literarios y tendencias que pueden suscitar un impacto y una influencia decisivos en el sistema literario meta:

Suzanne Jill Levine señala, en un artículo de 1970, el peso que tuvo lo que podríamos llamar ‘el Orlando de Borges’. Si bien la hipótesis queda empañada por un empecinamiento en conectar a Borges mecánicamente con los autores del boom latinoamericano, Levine lee en esa traducción un mecanismo de introducción del ‘género’ biografía imaginaria. Orlando sería, así, un antecedente europeo del coronel Aureliano Buendía; Borges, mediante su traducción de Woolf, los relatos de Marcel Schwob que publica en la *Revista Multicolor*, pero también mediante sus propios relatos de Historia universal de la infamia, sería el catalizador que hizo posible el establecimiento del linaje. (Willson, 2001: 8)

Estas críticas positivas acerca de esta primera traducción de Woolf en castellano elaborada por el escritor Jorge Luis Borges contrastan, sin embargo, con la opinión de otros estudiosos de la traducción:

A propósito: qué falta nos hace una traducción buena, y por tanto nueva, de la mejor novela de Woolf, *Orlando*). Por fortuna, Borges no quiso o no pudo manipular los ensayos de Virginia Woolf, de modo que, como ensayista, su voz no está pasada por el chino bonaerense, y en vez de puré disponemos de toda la materia prima, sea en traducciones como las de Andrés Bosch y Marta

Pessarrodona, sea primeramente en su versión original. (Martínez-Lage, 2005:

2)

Sin embargo, todas estas primeras versiones en castellano de la autora son ediciones sudamericanas, publicadas en Argentina por la Editorial *Sur*. Cabe destacar que fue Victoria Ocampo, quien fundó y dirigió la revista, una de las más importantes revistas literarias en lengua española y que se inició en 1931:

Ocampo inicià una gran aventura literària a Buenos Aires: el 1931 fundà la revista *Sur* i, més tard, el 1933 l' editorial amb el mateix nom, que es van concebre amb l'objectiu d'exercir de pont cultural entre Amèrica i la resta del món. L'1 de gener de 1931 va sortir al carrer el primer número de *Sur*, que també es va vendre a Madrid i a París. Ocampo n'era la directora. El comitè asesor incloïa intel·lectuals de primera fila, com ara Jorge Luis Borges, María Rosa Oliver, Pierre Drieu de la Rochelle, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Waldo Frank i José Ortega i Gasset. (Godayol, 2005: 139)

Efectivamente, “a través de su revista, hábil descubridora de talentos, dio a conocer en nuestro continente a numerosos escritores y hombres del viejo mundo, y viceversa. La mayoría de ellos alcanzó la fama. Muchos recibieron el premio Nobel¹” (2005: 2). Pero además de escritores, a Victoria Ocampo le debemos las primeras traducciones de Virginia Woolf en castellano. Victoria Ocampo no eligió publicar estas primeras traducciones al castellano de la

¹ Véase “Villa Ocampo. Guía para visitantes” (2005) en: <http://www.unilat.org/dtil/siit/guia.htm>

novelista inglesa al azar. Al contrario, sentía una profunda admiración por Virginia Woolf¹:

El 1929 Sylvia Beach, la primera editora de James Joyce a França, li havia recomanat fervorosament *Una cambra pròpia* i, fascinada i esbalaïda, des de la seva lectura, no va parar fins a conèixer l'autora, que d'entrada va pensar que Ocampo era 'una d'aquelles milionàries opulents de Buenos Aires'. De fet, la presentació de les dues dones no fou una casualitat. Aldoux Huxley sabia que el matrimoni Woolf assistiria a l'exposició i hi va portar l'amiga Ocampo per poder fer realitat el seu somni. A pesar dels mots pejoratius que li dedica en el diari aquells dies, Ocampo tampoc no fou indiferent a Woolf. (Godayol, 2005: 138)

La importancia de Victoria Ocampo no se restringía a su papel de mensajera cultural estableciendo, con la creación de *Sur*, un puente literario entre América y el resto del mundo –de la misma forma que la Hogarth Press de Leonard y Virginia Woolf ejercía, con sus traducciones, de plataforma de muchos autores extranjeros– sino que era, además, una activa feminista: “En esclatar la guerra civil espanyola, el 1936, creà amb altres companyes la Unión de Mujeres Argentinas i esdevingué un estándar per al feminismo sud-america i els drets de les dones al seu país” (Godayol, 2005: 136). Esto también queda reflejado en su deseo manifiesto de escribir como una mujer: “Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer [...]”. En todo caso, estoy tan convencida como usted de que una mujer no logra

¹ Véase Ocampo (1993)

escribir realmente como esa mujer sino a partir del momento en que esa preocupación la abandona, a partir del momento en que sus obras, dejando de ser una respuesta disfrazada a ataques, disfrazados o no, tienden sólo a traducir su pensamiento, sus sentimientos, su visión” (Ocampo, 1993: 111). Tal era su deseo de dar a conocer nuevas tendencias artísticas que trabajó también como traductora, traduciendo al castellano autores y autoras capitales como Colette, Albert Camus, William Faulkner, Paul Claudel o Graham Greene, aunque ninguno de estos autores influenciaría tanto su mundo como Woolf: “Victoria Ocampo va traduir molts autors de parla inglesa, però mai cap obra de la seva estimada Virginia. La va llegir i rellegir. Del viatge al món de Woolf va sortir amb un cabal immesurable que guiaria el seu món intel·lectual i literari” (Godayol, 2005: 141). Si bien Ocampo no llevó a emprender ninguna traducción de la obra de Woolf, fue ella quien encargó a Jorge Luis Borges la traducción de *Un cuarto propio*: “La primera traducció castellana d’ una obra completa de Virginia Woolf fou *Un cuarto propio*, traduïda pero Jorge Luis Borges per encàrrec de Victoria Ocampo. Borges havia estat un dels grans col·laboradors d’Ocampo des de la fundació de la revista *Sur* [...] i compartia amb la directora la necessitat de fer accessibles autors i autors consagrats europeus al públic lector argentí” (Godayol, 2005: 142), de la misma forma que serían *Sur* y *Sudamericana* las editoriales que se encargarían de continuar publicando la obra de Virginia Woolf en castellano. En cuanto al argumento de *Orlando*, el héroe/heroína de la novela es Vita Sackville-West, escritora también incluida en este trabajo y compañera de Woolf: “Su encuentro homosexual no constituye la

única clave del lugar que ocupaba Vita en la vida de Virginia. Vita es el héroe de su novela *Orlando*. Este personaje, a la manera de Tiresias, es un hombre que se vuelve mujer; y a partir de ese viraje, cambia alternativamente de sexo. Vaivén que expresa la falta significativa que le hubiera permitido a Virginia diferenciar el hombre de la mujer” (Tendlarz, 2007: 1). La primera versión de *Orlando*, también de Jorge Luis Borges, fue publicada por primera vez en España en 1977 por Edhasa y sería reeditada en 1982, 1983, 1986, 1990, 1995, 2002, 2003 y 2004. Es, pues, la primera versión que se conocerá ya que la segunda, de Enrique Ortenbach, data de 1993 y fue publicada por la editorial barcelonesa Lumen y reeditada en 1994 (con epílogo de Nora Catelli en una edición para Círculo de Lectores) y en 1995 por RBA. Como señala Pilar Godayol (2005), las circunstancias que rodean estas dos primeras traducciones al castellano de dos de las obras capitales de la novelista inglesa son algo obscuras, ya que la crítica argentina siempre dudó que Borges fuera el único traductor, ambigüedad que el propio escritor había alimentado y que ha sido comentada en algún que otro trabajo¹: “Ahora voy a confiarle, ya que estamos solos los dos, un secreto, y es que ese libro [*Un cuarto propio*] lo tradujo realmente mi madre. Y yo revisé un poco la traducción, de igual modo que ella revisó mi traducción de *Orlando*. La verdad es que trabajábamos juntos...” (Godayol, 2005: 143).

De 1938 es, pues, la primera traducción de *To the Lighthouse* (1927): *Al Faro*, de Antonio Marichalar, reeditada en 1978, 1982, 1995 y 1996. La segunda edición coincide con la publicación en España de la segunda versión de este

¹ Véase Gargatagli (1993)

texto (*Al Faro*) de la escritora Carmen Martín Gaité que publicó la editorial Edhasa en su colección *Narrativas Contemporáneas*. Las diferentes versiones de *To the Lighthouse* (1927) serán analizadas en el capítulo cuarto.

En 1939 –año con el que se concluye esta segunda sub-etapa de la primera gran etapa traductológica (pues no se observan traducciones en los años 1940 y 1941)– sólo se observan traducciones de Richmal Crompton, todos textos al castellano de la saga de Guillermo: *Guillermo el incomprendido* (*More William*, 1923), de Guillermo López Hipkiss y reeditado en 1966, 1970, 1999 y 2002; *Guillermo el genial* (*William the Fourth*, 1924), también de Guillermo López Hipkiss y reeditado en 1942, 1970, 1979, 1999 y 2002; y, finalmente, *Guillermo el proscrito* (*William the Outlaw*, 1927), del mismo traductor y reeditado en 1970, 1979, 1980, 1999 y 2002.

3.2. Segunda etapa: 1942- 1979

La segunda etapa de nuestro análisis de la traducción de novelistas inglesas del siglo XX englobaría los años entre 1942 y 1979. La motivación de esta división responde a un criterio cuantitativo, pues es a partir de 1942 cuando se empieza a observar un “despegue” en cuanto al volumen de traducciones publicadas por año. Así, y salvo un receso durante los años 1953 a 1959, se observan por lo general una media de ocho traducciones por año durante los años que conforman esta segunda franja temporal, cuyo contexto político, literario y social puntualizamos a continuación.

3.2.1. Acontecimientos políticos, literarios y sociales

Esta segunda gran etapa traductológica coincide con la época de la posguerra y con la instauración del franquismo tras la guerra civil que se prolongó hasta la muerte del dictador en 1975.

La victoria franquista supuso la salida de España de muchos artistas e intelectuales, la “España peregrina”, que desarrolló una gran labor en países hispanoamericanos entre otros. La época de la posguerra fue una época de gran penuria, hambruna, miedo y en general de atonía intelectual y artística. Supuso igualmente el aislamiento de España de la esfera internacional. Hacia 1950 comienzan a reanudarse las relaciones diplomáticas junto a un despegue económico, al tiempo que empieza a darse una fuerte emigración, el éxodo rural. Por esta época y como resultado del reestablecimiento progresivo de las relaciones exteriores, empieza a desarrollarse el turismo extranjero. En 1975, muere Franco y el príncipe Juan Carlos es nombrado Rey de España. Asimismo en 1977 se dieron las primeras elecciones que dieron paso al proceso democrático. A nivel internacional, dicha etapa coincide con el final de la segunda guerra mundial y la posterior guerra fría.

Por lo que respecta al panorama literario, a partir de 1950, se observan los primeros indicios de una renovación en la literatura española, ya que tras la guerra civil, la tendencia literaria había sido más bien tradicional, a excepción de casos aislados como Carmen Laforet, Camilo José Cela o Miguel Delibes. Efectivamente, a partir de esta etapa, la literatura se irá nutriendo cada vez más de la aportación femenina: “cuando en 1944 se otorga el primer Premio Nadal a

una joven y desconocida escritora Carmen Laforet por su novela *Nada*, se abre, a la vez, un nuevo capítulo en la historia de la literatura española. A partir de ese año va a aumentar el número de nombres femeninos cuya obra literaria dejaría de ser marginal, para pasar a convertirse en una parte íntegra y estable del mundo literario de España” (Alchazidu, 2001: 32). En los años cincuenta, y con la guerra fría, España se abre a las relaciones exteriores, siempre en la órbita de los Estados Unidos. Comienza a darse entonces un progresivo desarrollo económico e industrial. Sin embargo, esto no mermó la mirada crítica de aquellos que vivieron la guerra civil de niños, sobre todo en los círculos obreros y universitarios. La novela empieza entonces a dar voz a las preocupaciones sociales, inquietudes que empiezan a suplantar la antigua visión existencial. A partir de 1950 y hasta los años sesenta comienza a aumentar en la literatura el realismo social, aspecto que puede observarse en los trabajos de escritores y escritoras como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité (traductora de *Al Faro* de Virginia Woolf y ganadora del Premio Nadal en 1957 por la novela *Entre visillos*), Josefina Aldecoa o Juan Goytisolo. El tema principal era, pues, la sociedad española, la crudeza de la vida en el campo, las miserias del trabajo manual e industrial, la explotación de los trabajadores, lo banal de la vida burguesa, etc. La expresión del realismo se apoyó en la utilización de un lenguaje sobrio, sencillez que alcanzó incluso a la técnica narrativa.

En cuanto a la condición de la mujeres durante las tres décadas que conforman esta segunda etapa traductológica, durante la posguerra, el peso de la Iglesia aumentó de forma notable, tratando de mermar lo que se había

conseguido durante la Segunda República, como por ejemplo el divorcio, que fue prohibido, al tiempo que se promovía la legalización de las parejas que no estaban casadas obligándolas a contraer matrimonio. El objetivo era pues recuperar la unidad familiar. Para ello se prohibió el aborto y la esterilidad voluntaria, se promovieron las ayudas para aquellas mujeres que se dedicaran a ser madres, se apoyaban los matrimonios jóvenes con numerosas ventajas destinadas a la vivienda, se potenció la natalidad al tiempo que se prohibían los colegios mixtos.

Escritoras de este periodo son Josefina Aldecoa, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Rosa Chacel (cuyas novelas fueron censuradas por la dictadura), Elena Soriano, Mercé Rodoreda, Eulalia Galvariato, M^a Dolores Boixadós, Mercedes Salisachs y Mercedes Formica, que tuvo el apoyo de lo franquistas por haber pertenecido a La Falange, y, por otra parte, escritoras que se dieron a conocer en los años setenta como Carmen Riera, Nuria Amat, Ana María Moix y Montserrat Roig. Como sostiene Athena Alchazidu, “debido a los cambios socioculturales en las novelas de esa nueva generación de escritoras se nota un vivo interés por el movimiento feminista. No se trata solamente de las obras de Simone de Beauvoir, Virginia Wolf o Doris Lessing [...] sino también de una influencia fuerte de Anaïs Nin, Marguerite Yourcenar y Marguerite Duras” (Alchazidu, 2001: 36). Cambia en las escritoras de esta generación la preocupación o el enfoque feminista. En palabras de Cristina Ruiz: “la diferencia esencial entre las novelistas de la posguerra y las que ahora surgen, es que éstas comienzan a aplicar el feminismo a la producción

literaria, reflexionando e indagando, a través de sus textos creativos o críticos, sobre la especificidad de una literatura escrita por mujeres. El planteamiento básico es cuestionar si la literatura de mujeres es aquella simplemente escrita por ellas o en la que las escritoras plantean nuevas problemáticas de lo femenino desde postulados feministas” (Ruiz, cit. en Alchazidu, 2001: 36).

Por lo que respecta a la situación social de la mujer durante esta etapa, en 1969, el 73% de las mujeres trabajan en la agricultura en régimen de “ayuda familiar”, es decir, ocupan trabajos manuales pésimamente remunerados. Poco a poco, sin embargo, las mujeres se irán integrando en el sector industrial y en la administración pública. Hacia el final de la dictadura, en 1975, hay un 53% de mujeres activas, cifra que contrasta con los datos de las tres décadas anteriores: “El millón de trabajadoras españolas, en 1940, apenas representaba el 12% de la población activa total, ascenderán a 1,6 millones en 1950, que representa algo más del 15%, y se elevará al 20% en 1960” (Cuesta, 2003: 50). Durante esta época, se advirtió considerablemente la influencia de las JONS, la sección femenina de La Falange cuyo objetivo era formar mujeres obedientes y en su papel de madres. La política represiva en España supuso, por otro lado, la encarcelación de mujeres que estaban del lado republicano, hecho que fue agravado por las condiciones de hambre y hacinamiento en las cárceles. Por otro lado, nacieron las primeras Comisiones Obreras en Barcelona y asambleas que más tarde darían lugar a la Asamblea Democrática de Mujeres de Sant Medir y el Movimiento Democrático de Mujeres, organización independiente de mujeres simpatizantes del Partit Socialista Unificat de Catalunya:

En consecuencia, desde principios de los sesenta aparecieron diversos indicios de que cada vez más mujeres cuestionaban el autoritarismo patriarcal reforzado por la dictadura, y tanto en los espacios domésticos, controlados por los ‘cabezas de familia’, como en los espacios públicos. (Moreno, 1988: 102)

También se constituyó una organización similar, el PCE (Partido Comunista de España). En 1965 tiene lugar la primera asamblea en la que se constituyó el Movimiento Democrático de Mujeres, que por dificultades legales tuvo que recurrir a las asociaciones de amas de casa para difundir las ideas feministas. A partir de 1967 aumentan las huelgas y las manifestaciones. Además, los estudiantes se organizan en el Sindicato Democrático de Estudiantes y las mujeres se incorporan a las luchas estudiantiles y a los movimientos obreros. A finales de los sesenta y principios de los setenta aumentan los trabajos sobre la situación de la mujer, como, por ejemplo, “Habla la mujer: resultados de un sondeo en la juventud actual”, publicado en 1967. Además, la “Ley de derechos políticos y de trabajo de la mujer”, de 15 de julio de 1961, eliminaba toda discriminación por razón de sexo –excepto en los campos tradicionalmente masculinos– y aprobaba la igualdad de salario, aunque para acogerse a esta ley era necesaria la aprobación marital. En 1965 se publica en España *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, que junto con *El segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, fue una gran inspiración para el movimiento por la liberación:

También, a mediados de esta década se tradujeron, primero al catalán y después al castellano, dos obras fundamentales del nuevo feminismo: *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, y *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Esta expectación por el tema propició, sin duda, que Edicions 62 encargase a M^a Aurelia Capmany un estudio sobre *La dona a Catalunya*, y que la editorial Cuadernos para el Diálogo editase el trabajo del Seminario de estudios sociológicos sobre la Mujer, dirigido por María de Campo Alange, *Habla la mujer: resultados de un sondeo en la juventud actual*, en 1967. (Moreno, 1988: 102)

En 1968 asistimos a las revueltas estudiantiles que se originaron en Francia y en 1975 muere Franco. En cuanto a las mujeres, en 1975 tienen lugar las primeras Jornadas Nacionales para la Liberación de la Mujer y en 1976 las Jornadas Catalanes de la Dona. En 1978 se promulgó la actual Constitución española y, con ella, empezó a reanudarse todo cuanto se había iniciado cuarenta años antes y que la dictadura había reprimido.

El movimiento feminista emerge en España tras la muerte de Franco y este clima de reivindicaciones tiene su punto culminante en el referéndum de la constitución de 1978 cuando se declara la igualdad de derechos de todos los españoles ante la ley sin discriminación de sexo, que abre, además, la posibilidad de una actuación política de la mujer. Se dan entonces dos tendencias que corresponden a grupos autónomos de mujeres radicados en Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia junto con las secciones femeninas de los partidos de izquierdas. En mayo de 1975 desaparece en el código la figura del

marido como cabeza de familia –gracias al trabajo de mujeres como María Telo, principal impulsora de la reforma del Código Civil– y esto comportaría un cambio estructural progresivo de la familia española, que, paulatinamente, abandonará valores patriarcales en favor de actitudes más igualitarias. En 1975 se celebra igualmente el Año Internacional de la Mujer, que fue motivo de la celebración, en Madrid, de las primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer, que será, a su vez, sucedida por las Jornades Catalanes de la Dona¹. En 1978 se despenalizan los delitos de adulterio y amancebamiento y se legaliza la píldora anticonceptiva. Este mismo año se celebraron las primeras campañas a favor de la publicidad y la venta de anticonceptivos, actos penados hasta la fecha. En 1979 tienen lugar unas jornadas organizadas por la Coordinadora estatal de Organizaciones Feministas en Granada a raíz de las cuales el movimiento feminista quedará dividido en dos tendencias: el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. Estas jornadas coincidieron también con la fundación del partido feminista en 1979, y la subsiguiente proliferación de editoriales, librerías y asesorías feministas. Finalmente, en 1981 se aprueba el derecho al divorcio y en 1985, el derecho al aborto.

3.2.2. La traducción de autoras inglesas del siglo XX entre 1942 y 1979 en España

En esta segunda etapa se observa un arranque del número de traducciones publicadas, impulso que contrasta, por una parte, con la escasez del periodo

¹ Véase: Moreno (1988)

anterior y, por otra, con el gran “boom” que se dará en la etapa posterior, es decir a partir de la década de los ochenta.

Desde finales de los 40 hasta mediados de los 60 se produce en España lo que Miguel Ángel Vega ha descrito como una “nueva ola editorial” (2004: 537), alimentada por las editoriales que se van creando ya a partir de década anterior como José Janés, Plaza, Planeta o Bruguera. A partir de la decadencia del régimen franquista se produce “una traductografía más agresiva” (Vega, 2004: 537), con la apertura de las fronteras intelectuales y otra nueva ola de editoriales como Seix Barral, Taurus o Cátedra “que emprenden nuevas líneas de edición que, entre muchas otras cosas, introducen nuevas ideologías y nuevas formas de comunicación a través de la versión” (Vega, 2004: 537). Ya en la transición a la democracia y durante la era democrática, se vive un “momento de efervescencia intelectual en la que la traducción también forma parte de la ‘movida’ cultural que a partir de la muerte de Franco cursa en nuestro país” (Vega, 2004: 538) y a partir de la cual España se convertirá, junto a Italia, en “el país más dispuesto a recibir las tendencias culturales del presente” (ibídem). No es de extrañar pues, que la década de los ochenta, y como veremos en la siguiente etapa, sea la franja donde se concentre el mayor volumen de traducciones.

Por otra parte, si bien en los años inmediatos a la guerra hubo poco espacio para preocupaciones de tipo cultural, en los años más avanzados de la posguerra “la lectura fue ganando espacio en las aficiones de ocio. En ocasiones se originaron auténticos booms editoriales. Con frecuencia, las perentorias necesidades económicas obligan a las editoriales a bajar la guardia en lo que a

calidad e interés cultural de las obras se refiere, lanzando al mercado títulos sin trascendencia y provocando una abundancia artificial que impide la orientación crítica” (Vega, 2004: 556). Esto podría explicar la abundancia de traducciones de autoras consideradas de talla menor como Clemence Dane, Monica Dickens o Rosamond Lehmann como analizaremos a continuación.

Otro aspecto a destacar de la época de la posguerra, es “la aparición de filmaciones de obras literarias para la pequeña o gran pantalla” (Vega, 2004: 557) que “provocaron ediciones de obras, con calidad o sin ella, que mayormente habrían pasado sin pena ni gloria si no hubiera sido por el apoyo que encontraron en aquellas pantallas, bastante más dignas que las actuales, un factor de difusión importante” (ibídem). Si bien Vega se refiere a casos como *El pájaro espino*, que poco tienen que ver con nuestra investigación, este aspecto es de extrema relevancia para la obra de Daphne du Maurier, cuya difusión en nuestro país se debió, en gran parte, al éxito de las adaptaciones cinematográficas que hiciera Alfred Hitchcock de relatos como *Rebeca* (1938) o *Los pájaros* (1963), como detallaremos más abajo. Cabe mencionar también el establecimiento, en 1966, de una nueva “Ley de Prensa e Imprenta”, que pretendía instaurar un clima de mayor apertura. Sin embargo, y a pesar de la voluntad implícita en la instauración de esta ley con matices liberales, “la censura siguió manteniendo su control sobre las publicaciones con la principal diferencia de que ahora era apodada ‘consulta voluntaria’ y por tanto dejaba de tener carácter obligatorio” (Gómez, 2006: 7).

En 1942 se publica otra obra de Richmal Crompton; *Guillermo el conquistador* (*William the Conqueror*, 1926), traducida por Guillermo López Hipkiss y reeditada en 1971, 1979, 1999 y 2002. Llama la atención que dicha traducción cuente con más reediciones en la cultura meta que la novela en lengua original donde sólo se observa una reedición, de 1984. Además, se introduce en España a la escritora Clemence Dane (1885-1965). La novelista y dramaturga Clemence Dane, seudónimo de Winifred Ashton, abandonó, por problemas de salud, una corta carrera como actriz de teatro para dar clases en un colegio para chicas en Irlanda durante la primera Guerra Mundial. Su primera novela, *Regiment of Women* (1917) es una crítica devastadora de la vida en un colegio femenino. Se tradujo al castellano en 1946, como veremos más adelante. Además de producir obras de teatro que la crítica suele valorar de fracaso a pesar de que, de acuerdo con nuestra base de datos, *Will Shakespeare: an Invention in Four Acts* (1921), por ejemplo, cuenta con cinco reediciones, en 1922, 1924, 1927, 1936, 1951, Dane quiso subrayar la aportación de sus antecesoras en obras como *Wild Decembers* (1932), en torno a las hermanas Brontë, y plasmar sus preocupaciones en torno a la mujer, su colección de ensayos feministas, *The Woman's Side* (1926), que no ha sido traducido al castellano hasta la fecha, siendo una prueba de ello. Su primera traducción al castellano es *Leyenda* (*Legend*, 1919), llevada a cabo por un traductor o una traductora que se esconde bajo las iniciales C.A. referidas en la primera página de la obra junto a otros detalles editoriales, como el hecho de que se trata de la primera edición de la traducción, publicada en Mayo de 1942. La cubierta del

libro no presenta ilustraciones ni ningún detalle que haga referencia a la autora o al contenido de esta obra que introduce por primera vez a la autora inglesa en España. *Legend* constituye, junto a *Regiment of Women* (1917) y *Broome Stages* (1931), la obra de ficción más célebre de la novelista.

En este mismo año se introduce también a la escritora Monica Dickens (1915-1992), nieta del escritor Charles Dickens. Se le introduce en castellano con *Un par de manos* (*One Pair of Hands*, 1939), una versión de Cayetano Romano. Se trata de una novela que fue publicada originalmente en Buenos Aires por Espasa-Calpe Argentina. Aquí observamos el caso contrario a lo que comentábamos con respecto al título de Richmal Crompton publicado el mismo año: las múltiples reediciones del título original (1958, 1961, 1965, 1972 y 1978) contrasta con la ausencia de reediciones de la traducción en la cultura de llegada. La traducción viene acompañada de un prólogo firmado por Compton Mackenzie, quien tiene lazos afectivos con la familia Dickens ya que su abuelo era amigo de Charles Dickens, como afirma el propio Mackenzie en la introducción a la novela. La autora es presentada en el prólogo por medio de una comparación con su abuelo: mientras que uno es el maestro, ella es sólo “la biznieta del gran novelista” (Mackenzie, cit. en Dickens, 1942: 7). La novela, *Un par de manos* es definida en esta introducción como un libro únicamente “notable” (Mackenzie, cit. en Dickens, 1942: 8), que a pesar de ser la obra de una veinteañera, “no es precisamente tan bueno como *The Pickwick Papers*, escrito por un joven que también tenía algo más de veinte años de edad pero en él se nota algo de la exuberante vitalidad que caracterizó el trabajo de Charles

Dickens [...]” (ibídem). Únicamente se ensalzan dos cualidades de la autora: su “fidelidad fotográfica” (ibídem), su capacidad para describir con el “don de la diversión objetiva” (Mackenzie, cit. en Dickens, 1942: 9), y, sobre todo, con gran sensibilidad: “¡Cuán profundamente se habría deleitado él ante la cálida humanidad de su biznieta! ¡Cuán sutilmente habría disfrutado de su habilidad para no perder un instante de vista el lado cómico de sus patronos, de sus compañeros de infortunio, y más que nada, de sí misma!” Por último, la sensación del prologuista que concluía sintiéndose “altamente optimista con respecto a su porvenir” (ibídem) parece verse confirmada a tenor de las más de cuarenta obras de una gran diversidad de géneros.

Asimismo, 1942 es el año en que se da a conocer en España la primera traducción de Rosamond Lehmann (1901-1990). Se la introduce con la traducción de *Invitation to the Waltz* (1932) como *Invitación al vals*, de Marià Manent, reeditada en 1959. Lehmann es heredera de la corriente modernista, aunque simboliza una materialización particular de las características del movimiento: “Rosamond Lehmann’s writing shows a more modest inheritance of the methods of modernism, and a better integration of them for her own purposes” (Stevenson, 1986: 61). También se asocia a la novelista con la escritura femenina: “Olivia’s half-conversational inner voice, musing in well-formulated, reflective phrases, shows Lehmann as one of the first many later women novelists to employ the ‘feminine prose’ developed by Dorothy Richardson and by Virginia Woolf” (Stevenson, 1986: 62). Por lo general, es una autora presente en antologías y manuales críticos, por lo que podríamos afirmar

que tiene un cierto peso dentro de la literatura inglesa. Además cuenta con varias traducciones tanto al castellano como al catalán, como detallaremos más adelante. En el libro, el nombre del traductor aparece bajo la inicial “M”. Se trata de la primera edición, publicada en junio de 1942 y pertenece a la colección “Aretusa” de la editorial Lauro, dirigida por José Janés, una colección que, como se indica en la última página, recoge: “un excepcional panorama de la novelística contemporánea a través de traducciones íntegras y de absoluta solvencia artística”. José Janés fue uno de los responsables de restablecer “para el acervo literario nacional autores aparecidos en la primera línea de la actualidad durante los años de las contiendas española y europea” (Vega, 2004: 543), como es el caso de Virginia Woolf. Su editorial se afanó por la recuperación de autores alemanes de la época de Weimar y “algunos otros de más bajo perfil literario como Rosamond Lehmann” (Vega, 2004: 543), lo cual explicaría sus numerosas publicaciones de versiones de esta autora durante los años cuarenta. La novela cuenta igualmente con una traducción al catalán (*Invitació al vals*) publicada posteriormente, en 1966 y firmada por M^a Teresa Vernet. El texto, considerado como una de sus mejores novelas, constituye un retorno de la autora al tema del despertar de una joven a emociones adultas. Lehmann fue también traductora, publicando en 1947 la traducción de *Geneviève* (1927) de Jacques Lemarchand, que ganó el premio “Denyse Clarouin” en 1948, y, en 1955, la traducción de *Les enfants terribles* (1931) de Jean Cocteau. La primera novela de Lehmann, *Dusty Answer* (1927), que narra el desarrollo de una joven desde la infancia hasta la edad adulta, obtuvo

un éxito inmediato, identificándose el tema de la misma como una de las mayores preocupaciones y fortalezas de la autora, a pesar de que algunos le confieran un “bajo perfil literario” (Vega, 2004: 543), como acabamos de observar. El tratamiento directo de la novela de la sexualidad femenina le otorgó un “succès de scandale” por lo que se convirtió en una especie de libro de culto en el periodo de entre-guerras. Sin embargo, no existe ninguna traducción de esta novela en castellano. Esta preocupación de la novelista por temas relacionados con la mujer podría explicar el hecho de que esta primera traducción de *Invitation to the Waltz* (1932) fuera publicada en Buenos Aires.

En 1942 se publica igualmente la primera traducción de Vita Sackville-West (1892-1962). Se trata de *Pepita* (*Pepita*, 1939), una traducción de Josefina Martínez Alinari que sería de nuevo traducida durante la siguiente etapa traductológica, en 1989, por Alfredo Serrano. En esta primera edición aparece visiblemente en la primera página el nombre de la traductora y la izquierda se incluye un retrato de la protagonista de este relato biográfico. La novela constituye una biografía de su abuela y de su madre, “dues dones clan en els seus primers anys de vida” (Godayol, 2006: 102), biografía que sería seguida de otras, como la biografía de la escritora Aphra Behn en 1929 o la de Juana de Arco en 1936: “A *Pepita* Vita descriu la vida de la seva mare [...]. Volàtil, rebel i capritxosa, seduïa i torturava a tothom qui s’hi acostava. Sempre estava en guerra, la seva naturalesa dual (espanyola/inglesa, gitana/Sackville) mai no la deixà viure tranquil·la” (Godayol, 2006: 103). Su claramente feminista *All Passion Spent* (1931), que mostraba el impacto de *A Room of One’s Own* (1929)

de su compañera Virginia Woolf que escuchó primero como clases en la Universidad de Cambridge, no sería traducida hasta 1990, es decir cincuenta y nueve años –más de medio siglo después– de la publicación del texto original en España. De forma similar, *Seducers in Ecuador* (1924) –que fue escrita para Virginia Woolf, quien, a su vez, replicó con *Orlando* (1928)– no fue traducida hasta 1989, sesenta y cinco años después de que apareciera el título original. Novelista prolífica y, sobre todo, heterogénea –su obra incluye ensayos, poesía, novela, biografías, libros de jardinería e historia, etc.–, la autora cuenta con casi 70 obras escritas en lengua inglesa. De estos títulos sólo se han traducido 13 al castellano. No se ha traducido, por ejemplo, *Challenge* (1923), significativo si tenemos en cuenta que es la obra donde pueden intuirse los trazos de quien fuera el gran amor de la escritora, Violet Keppel: “Les relacions amoroses de Vita Sackville-West no són mai explícites en els seus escrits o diaris. Només en la florida novel·la *Challenge* (1924) podem veure traces de qui, després de la devota i llarga relació amb Harold, fou la gran passió de l’aristocrata” (Godayol, 2006: 106). Lo curioso de esta novela es que sería publicada en Estados Unidos porque en Inglaterra sería censurada y tendría que esperar hasta 1976 para ver la luz: “La seva famosa i tan censurada novel·la d’amor ardorós i passió excesiva’. ‘Censurada’, continua el text aclaridor de la contracoberta, ‘perquè explica la veritat sobre la seva relació d’amor il·licit amb Violet Keppel, l’amiga de la infantesa per la qual estava desposada a trencar convencions i abandonar el marit Harold Nicolson, la família i tot el que significava per a ella Anglaterra” (Godayol, 2006: 106).

Es también de 1942 la primera traducción de Edith Sitwell (1887-1964), más conocida por su poesía pero incluida en este trabajo por haber trabajado la novela igualmente. Hablamos de *Las mujeres inglesas* (*English Women*, 1932). En la traducción no se evidencia ni el nombre del traductor responsable de la traducción ni el título de la obra original. La obra incluye breves biografías de autoras como George Eliot, Virginia Woolf o Florence Nightingale, acompañadas de ilustraciones (la obra pertenece a la colección *La Gran Bretaña pictórica*). En la sección en torno a Virginia Woolf (Sitwell, 1942: 47-48), la autora destaca su “trágica muerte” (Sitwell, 1942: 48), su “elegancia inconsciente de un pájaro fino y esbelto” (ibídem), y su “simpatía rápida y de destello” (ibídem). Esto indicaría pues que lejos de ser una biografía objetiva, se trata de un intento de recalcar el lado más humano y personal de las autoras incluidas en la obra. Sitwell nació en Scarborough, Yorkshire en 1887 y falleció en 1964. No cuenta con traducción al castellano su única novela, *I live under a Black Sun* (1937), basada en la vida de Jonathan Swift, y que no atrajo la atención de los críticos hasta que la publicación de sus cuatro volúmenes de poesía generaron, durante la segunda Guerra Mundial, un clima general de aceptación.

Por último, también en 1942, se publica *Rebeca* (*Rebecca*, 1938), de Daphne du Maurier. La versión, de Fernando Calleja, sería reeditada al año siguiente incluyendo una “nota preliminar a la nueva versión completa y definitiva” (du Maurier, 1943: 7) que aparece sin el nombre de su autor. En esta nota que se incluye en la edición de 1943 de la editorial madrileña La Nave se

específica, en primer lugar, la novedad que aporta con respecto al texto del año anterior: constituye la primera versión íntegra de la obra al castellano. Ya en las primeras líneas se manifiesta el enorme éxito de la novela en lengua inglesa, un triunfo tal que ni siquiera se ha visto afectado por el clima general de guerra: “Se publica en España la versión completa de esta novela cuando aún duran los aplausos dedicados en el extranjero a su mérito poco corriente, tan fervientes y sonoros, que han podido escucharse, a pesar del estrépito guerrero, hoy ruido supremo” (du Maurier, 1943: 7), recordando, de esta forma, que la novela había sido publicada el año anterior al comienzo de la segunda guerra mundial. Dicha notoriedad queda confirmada por las cifras de ventas: “desde que se publicó por primera vez, en abril de 1938, hasta principios de 1942, llevaba vendidos más de dos millones de ejemplares” (du Maurier, 1943: 10). Uno de los aspectos que más llama la atención es el deseo, por parte de la editorial, de excluir a la autora del género de novela romántica o “rosa”, aspecto que se repetirá, como veremos más abajo, en el prólogo a las *Obras Selectas* (1958): “[...] para llegar jadeante al final, igual que si estuviera leyendo un emocionante folletín de ‘detectives’ en lugar de una finísima novela de amor” (du Maurier, 1943: 7). Si bien parece evidente la voluntad editorial de insistir en que *Rebeca* no es un romance sino una novela con mayúsculas, este ejemplo sugiere que se sirve del género para “vender” el libro. Por otra parte, en distintas afirmaciones de la nota preliminar, se intuye una ideología claramente tradicional: “Rebeca demuestra que es posible, aun hoy, escribir una novela acerca de una mujer buena y sencilla que ama a su marido por encima de todo, y que con un tema tan ‘anticuado’ se

puede conseguir un resultado muy lejos de cursi, un libro delicado, interesante y en sumo grado delectable” (du Maurier, 1943: 7-8). Esta reducción de la mujer a su papel de esposa amante y/o madre queda corroborado en las siguientes líneas: “Rebeca es eso, la vida, las angustias, la lucha de una mujer que por serlo plenamente, exige amar” (du Maurier, 1943: 9). La definición de la mujer con respecto a una figura masculina –como hemos observado en el caso de Monica Dickens– queda reiterado en los comentarios acerca de la autora, Daphne du Maurier. Mientras que apenas se dedican dos líneas a su trayectoria como escritora: “[...] es ya, no obstante, una de las más famosas, si no la más, de todas las autoras inglesas” (ibídem), se emplea un párrafo de doce líneas para hablar de su abuelo, un “famoso autor inglés” (du Maurier, 1943: 10) y de su padre, “conocido empresario londinense y eminente actor” (ibídem). La introducción concluye con dos apuntes significativos en torno a la traducción al castellano. El primero aclara que la versión ha privilegiado la fidelidad al estilo de la autora, el segundo, por su parte, justifica las notas explicatorias de las alusiones culturales de la novela original a lo largo del texto en castellano. Es notable el número de reediciones con que cuenta esta primera versión en castellano del conocido relato cuya adaptación cinematográfica llevaría a cabo Alfred Hitchcock, un total de veinticuatro: 1951, 1955, 1959, 1962, 1963, 1965, 1970, 1971, 1972, 1974, 1976, 1979, 1982, 1984, 1985, 1987, 1988, 1992, 1993, 1994, 1995, 2000, 2001 y 2002 (con prólogo de Javier Memba). Esta última edición de la novela es la reimpresión de la edición de 1971. En el prólogo de Javier Memba, que ya se incluye en la edición de 1971, se recogen varias percepciones acerca de la autora

y de la novela que nos parece importante comentar. Los datos biográficos y bibliográficos que aporta Memba se justifican por la necesidad de ahondar en la vida de una mujer que es una desconocida frente a la enorme popularidad de su obra: “Pocas veces el comienzo de una novela ha llegado a ser tan conocido como el que abre estas páginas [...]. De su autora, Daphne du Maurier, no se puede decir lo mismo. Al menos en lo que a las últimas generaciones de lectores se refiere” (Memba, cit. en du Maurier, 1971: 1). Popularidad que en término de ventas, fue un auténtico éxito, 150 000 ejemplares en el caso de sus primeras novelas y 825 000 ediciones estadounidenses ya con *La posada de Jamaica*. Estas cifras, apunta Memba, eran ya una realidad antes que Hitchcock adaptara algunos de sus relatos para la gran pantalla, insistiendo, pues, en que la fama de la autora no puede explicarse únicamente por las versiones cinematográficas. Otro aspecto de especial relevancia en este prólogo es el tratamiento que se da al tema del matrimonio en *Rebeca*. Opuesto por completo al planteamiento patriarcal que se nos ofrecía en la nota preliminar a la primera edición de la obra en 1942, aquí se plantea la cuestión desde una visión más progresista y feminista, subrayando que en *Rebeca*, la autora reflexiona acerca del “sometimiento exigido a la mujer dentro del matrimonio” (Memba, cit. en du Maurier, 1971: ii). Además, Memba quiere subrayar la presencia del erotismo en la obra de la autora, contrariamente a la primera introducción de la obra en castellano donde sólo se hablaba de “amor” en los relatos de du Maurier: “Dama del Imperio desde 1969, en 1971 volvió a reflexionar sobre la sumisión de la mujer en el matrimonio en *Ahora no mires*. Por primera vez, sus páginas

rezumaban una innegable carga erótica” (ibídem). En lo que sí parecen coincidir ambos prólogos es en la necesidad de alejar a la autora y su obra de la novela rosa, género que, paralelamente a la nota de 1942, aparece nuevamente tratado con cierto prejuicio y menosprecio: “A quienes desdeñan *Rebeca* acusándola de ser una novela sentimental, cabe decirles que su falta de maniqueísmo y de una final feliz propiamente dicho excluye a Du Maurier de tan denostado género” (Membra, cit. en du Maurier, 1971: iii), desdén amplificado por la comparación con la también novelista Barbara Cartland: “Incluso el amor nos es presentado como una obsesión, desde la soledad y el recuerdo, que habrá de redimirse tras el fuego. Nada que ver con esas trivialidades de Barbara Cartland y demás reinas de la novela sentimental” (ibídem). El número de reediciones de esta primera versión de la novela contrasta considerablemente con el número de reediciones de la segunda versión, llevada a cabo por Gloria Martínez en 1993, durante la segunda etapa traductológica, que no cuenta con ninguna reedición y que, a pesar de tratarse de una segunda versión de una novela clave, no viene acompañada de ningún material adicional.

Por otra parte, se introduce este año a la escritora Winifred Holtby (1898-1935) con la traducción de *Poor Caroline* (1931) como *Pobre Carolina*, de Simón Santainés, situada en el mundo provinciano de su juventud, como muchas de sus novelas. Una de las relaciones que más marcaron la vida de Holtby fue su amistad con la escritora Vera Brittain, incluida también en el presente trabajo. Ambas se conocieron en Oxford y tras abandonar la carrera para colaborar en la “Women’s Auxiliary Army Corps” durante la guerra,

compartieron un piso en Londres donde iniciarían sus carreras literarias. Como Brittain, Holtby hizo una campaña enérgica a favor de causas feministas y pacifistas, dando conferencias en la “League of Nations Union” y en el “Six Point Group” (a favor de los derechos de las mujeres) y como directora de la revista feminista *Time and Tide*. La prueba de esta amistad queda reflejada en el *Testament of Friendship: the Story of W. Holtby*, que Brittain publicó en 1940 y cuya versión en castellano no ha sido elaborada o publicada hasta la fecha. Tampoco se han traducido novelas como *Mandoa, Mandoa!* (1933), una sátira anclada en una comunidad primitiva africana o su primera novela, *Anderby World* (1923), en torno a la comunidad agrícola de su infancia. El caso de *Mandoa, Mandoa!* merece ser comentado con más detalle, pues en realidad sí que existió traducción al castellano, pero ésta fue censurada en 1944. Y no sólo fue censurada, por lo que nunca llegaría a publicarse, sino que fue, además, retenida por el Departamento encargado de la censura. En efecto, estudios puntualizan que, en una carta con fecha de 15 de enero de 1944, se indica:

Con la presente me es grato remitirle una carta del Profesor W. Starkie, director del Instituto Británico, de esa, por la cual, en nombre de los editores respectivos, me reclama diversos ejemplares de libros retenidos en ese Departamento, el cual dictó contra los mismos interdicto de traducción. Como sea que por costumbre establecida deben ser devueltos a sus propietarios los libros cuya publicación en español no pueda efectuarse por una u otra razón, me permito suplicarle tenga la amabilidad de ordenar la devolución de los siguientes títulos: MANDOA, MANDOA por Winifred Holtby, PILGRIMAGE por Dorothy M. Richardson, y OLD

CALABRIA por Norman Douglas. Dichos libros fueron en su día sometidos a censura y sus números de expediente son [...]. (Santamaría, 2000: 214-215)

La devolución a la que se hace alusión nunca se llevó a cabo, a tenor de la anotación que el Jefe del Archivo General realiza al pie de la carta: “[...] En ninguno de los casos procede su devolución, pues ello equivaldría a la mutilación total de los expedientes y así se acuerda de conformidad con la consulta de 23-XI- 43 y a tenor de los Arts. 75 y 76 del Reglamento” (cit. en Santamaría, 2000: 15). Junto con el expediente, se encontraba también una carta que el Director del British Council había enviado al editor, José Janés, reclamándole los libros a petición de sus editores correspondientes (Santamaría, 2000: 216). La aportación de Holtby incluye además un estudio crítico de Virginia Woolf publicado en 1932.

En 1943, se publica, también, la segunda traducción de Rosamond Lehmann, *Una nota en la música*, de Antonio Espina, y cuyo texto original, *A Note in Music* (1930) creó un gran revuelo en la época por su tratamiento de la homosexualidad. Es una edición de la Pléyade en una colección dirigida por José Janés sin ilustraciones, portada, ni ningún tipo de material adicional o de tipo ornamental.

1943 es también el año en que se da a conocer a la escritora Rose Macaulay (1881-1958) con *Vida y costumbres inglesas* (*Life among the English*, 1942), cuyo traductor o traductora no se muestra en la obra. Un hecho que extraña es que una autora de prestigio como Rose Macaulay, que además fue

nombrada Dama del Imperio Británico en el año de su muerte, sólo cuenta con dos traducciones al castellano, la primera siendo la que acabamos de citar. No se ha traducido, por ejemplo, *Dangerous Ages* (1921), una comedia sobre las diferentes etapas en la vida de la mujer que ganó el premio “Femina Vie Heureuse”, o *Told by an Idiot* (1923), que ha sido comparada con *Orlando*, que Virginia Woolf publicaría cinco años más tarde.

Por último, en 1943 se publican dos traducciones más de Vita Sackville-West: *Historia de familia* (*Family History*, 1932), de Simón Santainés, y *La Isla sombría* (*The Dark Island*, 1934), de Luis Jordá.

En 1944 se publica otra traducción de Daphne du Maurier: *Monte bravo* (*Hungry Hill*, 1943), de Santiago Valdanzo.

También en 1944 se publican, por primera vez, dos traducciones de Margaret Kennedy (1896-1967). La novelista es introducida en España con *Hace mucho tiempo* (*A Long Time ago*, 1932), de M. Villavecchia, y *La ninfa constante* (*The Constant Nymph*, 1924), de Román A. Jiménez. La segunda de estas dos traducciones, que aparecen sorprendentemente en el mismo año, cuenta con tres reediciones, la última de ellas siendo relativamente reciente: 1964, 1977 y 1998. Este número de reediciones se explica por el hecho que es precisamente este libro con el cual la escritora logró establecerse una cierta reputación literaria. La novela, centrada en el círculo que rodeaba al pintor Augustus John, exploraba el conflicto entre la sociedad bohemia y la burguesa, cuestionando el precio que se paga para lograr la libertad personal y artística.

Con *The Constant Nymph*, Kennedy se ganó el elogio de sus contemporáneos masculinos y se convirtió en un best seller.

Igualmente de 1944 son las traducciones de dos títulos de la novelista y poetisa Mary Gladys Webb (1881-1927): *Ponzoña mortal* (*Precious Bane*, 1924), elaborada por Pedro Ibarzábal, y *Siete para un secreto: Historia de amor* (*Seven for a Secret*, 1928), de Theobald Verbrugghe y Eduardo Zaldívar, que parece, un ejemplo, a priori, de colaboración entre traductores. Sin embargo, y como ya ocurriera con las primeras traducciones al castellano de Virginia Woolf, también estas dos primeras traducciones de la novelista Mary Gladys Webb fueron publicadas en Buenos Aires. La autora dedicó *Seven for a Secret* a Thomas Hardy. *Precious Bane*, que ganó en 1925 el premio “Femina Vie Heureuse”, constituye su novela más famosa a pesar de que sólo atrajo a un pequeño círculo de lectores. Sus obras muestran una reverencia casi mística hacia la naturaleza, suelen estar situadas en el pasado y poniendo de relieve el poder de la naturaleza, la belleza y la crueldad. Sus argumentos ilustraban vidas trágicas y muchos de sus personajes presentaban deformidades físicas.

Por último, también en 1944 se publica la primera traducción de Virginia Woolf en España: *Flush* (*Flush, a Biography*, 1933), una traducción realizada por Rafael Vázquez Zamora y reeditada en 1956, 1971, 1972, 1973, 1982, 1983, 1985 (con prólogo de Sergio Pitol), 1986 (con epílogo de Sergio Pitol), 1991 – edición de Destino en la que se incluye en la cuarta página de cubierta una sinopsis del relato y una breve introducción sobre la autora– y 2003. Las dos últimas ediciones incluyen un epílogo de Marta Pessarrodona. Además en esta

primera edición, el traductor hace uso de una estrategia de traducción centrada en el traductor –conforme al modelo analizado por Massardier-Kenney (1997)– al incluir un prólogo en la misma. El hecho de que esta práctica ya se llevara a cabo antes de que surgieran y se desarrollaran las diferentes corrientes teóricas en torno a la traducción feminista alrededor de los años setenta revela que ya existía una práctica anterior a la teorización. En la edición de 1985, Sergio Pitol, analiza en el prólogo la obra y la vida de la autora, su importancia dentro del grupo de Bloomsbury y concluye con un análisis del significado de *Flush*, más allá de la biografía de un perro, “el largo aprendizaje de Flush se asemeja por su crueldad a cualquier sistema educativo humano” (Pitol, cit. en Woolf, 1985: 15). Por lo que respecta a la edición de 1991, la contraportada incluye una valoración de la traducción, lo que indica que la calidad de la versión es un aspecto que las editoriales tienen en cuenta cuanto menos a la hora de vender el producto, sobre todo cuando se trata de una escritora de renombre como es Virginia Woolf, aspecto que, por tanto, destacan en una parte accesible y visible del libro: “La traducción de Rafael Vázquez Zamora es considerada una de las mejores en lengua castellana de la autora, junto con *El Faro*, de Carmen Martín Gaité”. En el epílogo, Marta Pessarrodona alude a Virginia Woolf como “quizá ‘el’ autor más documentado de la historia de la literatura universal” (Pessarrodona, cit. en Woolf, 1991: 153), empleando el artículo masculino –como se ha observado en el caso de otras novelistas– pero esta vez añadiendo unas comillas que le confieren un matiz diferente. El epílogo, además de analizar el texto, hace un recorrido por el intertexto feminista, destacando la obra de Harriet Becher Stove,

Madame de Staël, Elizabeth Barrett Browning –*Flush* es una biografía de su perro–, George Sand o Doris Lessing, sin las que no se puede explicar la obra y cuya obra se entiende mejor gracias a Woolf: “Gracias a Woolf, quizás hoy podamos trazar mejor la línea que va de la novela *Corinne ou de l’Italie* (1807), de Madame de Staël, pasa por Aurora Leigh, y desemboca en *El cuaderno dorado* (1962), de Doris Lessing. Es decir, contar desde una obra de ficción que significa ser mujer y escritora” (Pessarrodona, cit. en Woolf, 1991: 156). Existe una segunda versión al castellano de esta novela, publicada en 1988 por la editorial Destino y que es una traducción de Jordi Ferrando.

En 1945 se publica la segunda traducción de Clemence Dane: *Mensajero de victoria*, de Juan G. de Luaces. El título original de esta novela es *He Brings Great News, A Story* (1944). Esta primera edición fue publicada por la editorial Leda, del editor José Janés, en julio de 1945. Estos datos, relativos a la traducción y la edición de la novela son facilitados en el reverso de la portada.

Asimismo, aparece una nueva traducción de Daphne du Maurier, escritora cuyas traducciones se encuentran bastante concentradas en estos primeros años de la segunda etapa traductológica identificada. La traducción a la que hacemos referencia es *Espíritu de amor* (*The Loving Spirit*, 1931), de María E. Martínez de Pineda, reeditada en 1958 y 1962. Se trata de la primera novela de Daphne du Maurier, a la que seguirían *I’ll never be young again* (1932) y *The Progress of Julius* (1933), ambas novelas románticas que tuvieron una escasa repercusión. En la traducción no aparecen más datos que los aquí reseñados, ni siquiera se especifica –junto a los otros datos editoriales en el

reverso de la portada– el año de publicación de esta primera edición de la obra en castellano. Debemos, por tanto, fiarnos de los datos que refleja el catálogo de la Biblioteca Nacional donde se refleja 1945 como la fecha de la primera edición de esta traducción. En 2007 se ha cumplido el centenario natal de esta escritora.

Es también en 1945 cuando se introduce a la escritora Elizabeth Goudge (1900-1984) en el panorama literario español con la traducción *El pájaro en el árbol* (*The Bird in the Tree*, 1940), de Fabricio Valserra y reeditada en 1961. Pese a ser una escritora más conocida por su aportación a la literatura infantil, ha sido incluida en este trabajo dado que también escribió novelas para adultos. El título que acabamos de comentar inició la trilogía familiar que fue seguida de *The Herb of Grace* (1948) y de *The Heart of the Family* (1953). Sólo el segundo de estos títulos ha sido llevado al castellano. *The Heart of the Family* fue traducido en 1954 por Antonio Ribera con un título que queda muy lejos del título original: *La estrella sobre la fuente*. La contraportada de este libro no ofrece ningún dato llamativo, se trata de una cubierta color naranja sin ningún título o ilustración. Los datos relativos a la traducción y la edición son proporcionados en el reverso de portada. Algunos críticos han tratado a la novelista de autora “menor”, como también se advertiera con respecto a Rosamond Lehmann.

Esta ausencia francesa es especialmente notable en algunas colecciones catalanas: en los cataloguillos de solapas y forros que por los años 50 presenta la editorial Caralt, oferta un solo título francés [...] en un contexto en el que incluso se

promocionan autores menores de otras literaturas: los anglófonos LLOYD C. Douglas, Cecil Roberts, John Galsworthy, Elizabeth Goudge [...]. (Vega, 2004: 545)

Pero no sólo Goudge fue dada a conocer en lengua meta en 1945, también se introdujo ese mismo año, en castellano a la escritora Georgette Heyer (1902-1974) con dos títulos: *¿Por qué murió el mayordomo?* (*Why shoot a Butler*, 1933), una traducción de R.S. de Naviera, reeditada en seis ocasiones, y *Un muerto en la carretera*. Esta novela es la traducción de *Death in the Stocks* (1935) y fue elaborada por M^a Luisa Úbeda para la editorial Ágora. La primera edición se remonta a julio de 1945. La presencia de la traductora queda patente, pues, en los detalles editoriales reseñados en el reverso de portada, y en una nota de traductor en la página 16 para explicar una alusión a un aspecto relativo a la cultura inglesa; así, “el tercer tee” queda explicado con una nota a pie de página como “jugada de golf” (Úbeda, cit. en Heyer, 1945: 16). Heyer es una escritora que cultiva principalmente la novela detectivesca y la histórica, esta última centrada, sobre todo, en el periodo de la Regencia. Era meticulosa en su búsqueda de las costumbres sociales, el diálogo y los detalles de la vida cotidiana. Del trabajo de Jane Austen extrajo, además, su mayor fuente de inspiración. Ciertamente, se asocia a la novelista con el romance histórico con una cierta carga de erotismo: “Returning, therefore, to the detailed descriptions of fine dress, fabrics, furs and jewels, there is a further area of fantasy and consumption which could provide another source of erotic pleasure, one which

is specifically tactile” (McNamara, 2000: 92), pero quizá sea aún más interesante el hecho de que una autora de la primera mitad del siglo se sirviera de un género en el que los roles femeninos y masculinos están bien definidos y son el reflejo de una sociedad patriarcal, para crear un espacio donde los límites entre ambos sexos/roles estén más bien difusos: “Gender in these texts is not fixed and suggests performance, parody and fluidity, whilst fetishism manages to embrace the contradictions of denial and indulgence, acknowledging the absent, the disordered and the illegal, and allowing the space for personal fantasy” (McNamara, 2000: 94).

Por otra parte, se publica también este año la tercera traducción de Rosamond Lehmann: *Intemperie (The Weather in the Streets, 1936)*, de Juan G. De Luaces, reeditada en cinco ocasiones. La novela, cuyos personajes eran los mismos que en sus novelas anteriores pero varios años más tarde, trataba temas como el fracaso matrimonial, el adulterio o el aborto.

Para terminar, aparecen igualmente dos traducciones de Vita Sackville-West, escritora cuyas primeras traducciones se centran en estos primeros años de la segunda etapa traductológica, como en el caso de Daphne du Maurier: *Santa Juana de Arco (Saint Joan of Arc, 1936)*, de Manuel Bosch Barrett (y reeditada en 1961) y *El águila y la paloma: un estudio de contrastes (The Eagle and the Dove: a Study in Contrasts, 1943)*, de Simón Santainés. También observamos, pues, una tendencia traductológica particular –ya observada anteriormente con escritoras como Mary Gladys Webb o Georgette Heyer–: la publicación de más de una traducción de una novela de una misma autora en un

mismo año. Ambos títulos apuntan al interés que despertaban en la autora mujeres con una gran repercusión histórica como Juana de Arco, Santa Teresa de Ávila o Santa Teresa de Lisieux, sobre las cuales se centra *El águila y la paloma*.

En 1946 observamos tres traducciones nuevas de Clemence Dane: *Regimiento de Mujeres* (*Regiment of Women*, 1917), de E. Toda Valcárcel, *La luna es femenina* (*The Moon is feminine*, 1938), publicada en Buenos Aires por la editorial Nova y traducida por León Mirlas, y *A la luz de las candilejas* (*Broome Stages*, 1931), que fue llevada a cabo por Ramón Bosch Barrett para la editorial Lauro. Los dos últimos títulos aparecen sin más información que la que acabamos de reseñar, al tratarse de libros con cubiertas ya antiguas y sin portada ni ilustraciones. La información sobre las personas responsables de la traducción así como los diferentes aspectos relativos a la edición aparece puntualizada en el reverso de portada. *Regiment of Women*, la primera novela de la autora, es una dura crítica de la vida en un colegio para chicas, como hemos observado anteriormente.

Asimismo, se publica la segunda traducción de Elizabeth Goudge: *El país del delfín verde* (incluida en *Novelas de amor* y reeditada en 1961 y 1962), una versión de Guillermo Marigó Petit del título original *Green Daulphin Country* (1944). Esta novela constituye –junto a *Gentian Hill* (1949) o *The Child from the Sea* (1970)– una de sus novelas históricas más conocidas.

Aparece también la tercera traducción de Georgette Heyer: *Lady Barbara: novela*, en versión de Ramón Román y cuyo título original es *An*

infamous Army (1937), tal y como se indica en la primera página de la obra, así como la cuarta traducción de Rosamond Lehmann: *La balada y la fuente* (*The Ballad and the Source*, 1944), de Pedro Fraga de Porto. *The Ballad and the Source* fue su novela más ambiciosa, de estructura muy elaborada y centrada en tres generaciones de mujeres relatadas a través de la conciencia de una joven.

También en 1946 se publica la segunda traducción de Edith Sitwell: *La reina Victoria: una vida, un carácter, una época* (*Victoria of England*, 1936), de Olga Sanz para la editorial argentina Ediciones del Tridente y la tercera traducción de Mary Gladys Webb: *Ha vuelto a la tierra: novela* (*Gone to Earth*, 1917), de F. Gutiérrez y D. Navarro. Constituiría pues, otro caso de colaboración entre traductores, un ejemplo de estrategia centrada en el traductor según Massardier-Kenney (1997).

Finalmente en este año se sitúan la segunda y la tercera traducción de Virginia Woolf publicadas en España: *El cuarto de Jacob* (*Jacob's Room*, 1922), de Simón Santainés –traductor también de su contemporánea Vita-Sackville-West– y reeditada en 1958, y *Los Años* (*The Years*, 1937), de Pedro Fraga de Porto, quien también había traducido a otras novelistas inglesas de la misma época como Georgette Heyer. Representan las primeras versiones de estas obras de la escritora modernista.

En 1947 se publica la primera y única traducción de la escritora Ann Bridge (1889-1974). Nos referimos a *Diplomáticos en Pekín* (*Pekin Picnic*, 1932), llevada a cabo por Ángel Ciutat de Miguel. En el reverso de portada de este libro de cubiertas antiguas sin ningún tipo de título o ilustración, se hace

alusión, junto al nombre del traductor, a un “Cuerpo de revisión literaria”, concretando el nombre de sus componentes: José M^a Pemán, Eduardo Aunós, Francisco Bonmatí de Codecido y Rafael López Haro. Ann Bridge parece ser una escritora costumbrista “menor” aunque no poco prolífica –25 títulos en lengua origen– ya que ni siquiera aparece incluida en manuales de referencia centrados en la aportación femenina como *The Oxford Guide to British Women Writers*.

Se publica también este año una nueva traducción de Clemence Dane: *La arrogante historia de Ben (The Arrogant History of White Ben, 1939)*, de Manuel Bosch Barreto, y dos nuevas traducciones de Elizabeth Goudge: *El castillo en la colina (The Castle on the Hill, 1942)*, de J.L.B. y *Destinos en peligro (Island Magic, 1934)*. Se da el caso de que el traductor o la traductora de este último título aparece mencionado en el reverso de portada bajo unas esquivas iniciales J. M. L, un claro ejemplo de invisibilidad del traductor, tal vez por deseo expreso de la propia editorial.

Aparece igualmente la primera traducción de Radclyffe Hall (1880-1943), que es pues introducida por primera vez en España con *De la raza de Adán (Adam's Breed, 1926)*, una traducción de Maria Teresa Monguió. Esta novela, su primera traducida al castellano, ganó tanto el “James Tait Black Memorial Prize” como el “Femina Vie Heureuse Prize”.

Son de 1947 igualmente la traducción de una novela de Georgette Heyer, *Una gran señora (Friday's Child, 1944)*, una “traducción directa del inglés” de J. Pané Argelich, como así se puntualiza en la página de créditos y *Distrito del Sur: un paisaje inglés (South Riding, an English Landscape, 1936)*, que cuenta

con seis reediciones y es una traducción de Simón Santainés de la novela de Winifred Holtby. El primero de estos títulos presenta en su portada un pequeño grabado de una mujer de época, lo que viene a animar un libro cuya cubierta es más bien sobria y ya envejecida. En el reverso de portada, además de indicarse el nombre del traductor, se especifica que se trata de la primera edición de la obra, publicada en mayo de 1947 por la editorial Bruguera. Por otra parte, la editorial, Bruguera, “que aparece con intenciones de divulgación y popularización de la cultura literaria” (Vega, 2004: 544), es también una de las editoriales que surgieron durante el régimen “con vocación de aggiornamiento de nuestro panorama editorial, con la pretensión de poner al país a la altura de las circunstancias, lo que, por supuesto, representa una innovación de efectos comerciales indiscutibles” (Vega, 2004: 543). Las múltiples reediciones del segundo título se podrían explicar por el hecho que esta novela está considerada como la obra maestra de la escritora, una novela acerca del gobierno local que completó cuatro semanas antes de su muerte.

Se da también en 1947 la primera y única traducción de Naomi E. Jacob (1889-1935): *Susan Crowther* (*Susan Crowther*, 1945), llevada a cabo por Mary Rowe. Sorprende que se hayan recogido setenta y cuatro obras en inglés de esta escritora y sólo un título en castellano. No se han traducido las novelas de la colección “Me”, que cuenta con trece títulos diferentes.

También, se traduce por primera vez a la escritora Margery Sharp (1905-1991) con *El pecado de Chuny Brown* (*Chuny Brown*, 1944), de Ignacio Rived. La

traducción cuenta con más reediciones (dos, en 1956 y en 1963) que en lengua original (sólo una, en 1948).

Y, por último, se publica *Noche y día* (*Night and Day*, 1919), de Virginia Woolf, una versión de Eduardo Guzmán y que cuenta con ocho reediciones en lengua origen. Esta primera versión de la novela cuenta, además, con tres reediciones (1960, 1963 y 1975), por oposición a la segunda, llevada a cabo por Andrés Bosch en 1984 –y que comentaremos en la tercera etapa– que no cuenta con ninguna. *Night and Day*, que siguió a *The Voyage Out* (1915), es la segunda novela de la autora.

En 1948 desciende ligeramente el volumen de traducciones con respecto al año anterior: de diez traducciones pasamos a encontrar sólo dos. La primera de éstas introduce a la escritora Rumer Godden (1907-1998) con *Narciso Negro* (*Black Narcissus*, 1939), de Francisco Baldiz. *Black Narcissus* fue su primera novela de éxito –no en vano cuenta con ocho reediciones en inglés– y también una de las más conocidas, en torno a una hermandad religiosa del Himalaya. Ha sido traducida a varias lenguas. Sin embargo no se dispone en castellano de títulos como *Bengal Journey* (1945), que explora el trabajo de las mujeres en la región de Bengala, región que conocía bien ya que Godden vivió varios años en la India. La segunda es una traducción de una novela de Vita Sackville-West: *El diablo en el paraíso* (*Devil at Westease*, 1947), de Simon Santainés, y que, además, fue reeditada en 1961. Refleja la dualidad que la novelista imaginaba que heredaría por su doble procedencia como descendiente de los Sackville y nieta de una española.

En 1949 se sigue apreciando la tendencia del volumen de traducciones a descender con respecto a los años 45 a 47. Sólo se publican cinco traducciones durante este año. Las dos primeras son traducciones de la novelista Daphne du Maurier: *Nunca volveré a ser joven* (*I'll never be young again*, de 1932, y que cuenta con cinco reediciones), una traducción de Ildefonso Balsain que se reeditaría en 1952 y en 1961, y *Adelante, Julio* (*The Progress of Julius*, de 1933, y con cuatro reediciones), de Roberto Ángel y reeditada en 1951, 1957 y 1976. Estas dos novelas románticas que, por otro lado, causaron poco impacto, fueron las primeras de Daphne du Maurier junto a *The Loving Spirit* (1931). Las dos siguientes publicaciones son traducciones de novelas de Georgette Heyer: *Su gracia el Duque*, llevada a cabo por Ángel Perezagua, y *Suerte en la noche*, de Teresa Oyarzun. *Su gracia el Duque*, traducción de *The Foundling* (1948), se presenta en un libro antiguo y de cubierta modesta, que, sin embargo, incluye una ilustración en la primera página que prepara para el tipo de novela al que se enfrenta el lector: dos hombres peleándose físicamente hasta el punto que uno de ellos yace ya en el suelo como resultado del enfrentamiento. El libro pertenece a la editorial La Nave. Por otro lado, *Suerte en la noche* es la primera versión de *These Old Shades* (1926), que sería traducida de nuevo en 1979 con un título completamente diferente, más fiel al original: *Esas viejas sombras*, una traducción de Joaquín Adsuar. Esta primera versión pertenece también a la editorial La Nave y se presenta con una cubierta poco sugestiva. En la primera página aparece nuevamente una ilustración protagonizada, esta vez, por un caballero ataviado al estilo napoleónico cuya elegancia contrasta con el aspecto

harapiento de un niño que se aferra a su brazo. En la segunda página aparece una foto de la autora tomada en los años veinte, debajo de la cual se precisa que se trata de una “Novelista inglesa, autora de *Nadie supo nada*, *Suerte en la noche*, *Su gracia el duque*, *Lady Barbara* y otras obras de gran éxito mundial” (Heyer, 1949: 2). Finalmente, se publica *Cuenta nueva* (*A Letter to a Sister*, 1931), de Margaret Kennedy, que fue llevada a cabo por Rafael Vázquez Zamora.

En 1950, se publica la segunda traducción de Radclyffe Hall: *La lámpara que no ardió* (*The Unlit Lamp*, 1924), de Juan G. de Luaces. Se traduciría por segunda vez en 1982 (tercera etapa traductológica) como *El candil no encendido* e incluiría una introducción de Zoë Fairbairns –novelista inglesa que hemos también analizado y que, por no haber sido traducida al castellano será considerada en el apartado 3.5.1– y un prólogo de Marta Pessarrodona, autora de numerosos prólogos y epílogos incluidos en ediciones de diversas traducciones de Virginia Woolf, entre otras novelistas. Cuando esta novela, la primera de la novelista en tratar las relaciones entre mujeres, fue publicada en lengua original, le había sido rechazada previamente diez veces.

En segundo lugar, aparece este mismo año la primera y única traducción de Margaret Storm Jameson (1891-1986). Nos referimos a *Mayo sin nubes* (*Cloudless May*, 1943), una traducción de José Casán Herrera. Considerada una de sus mejores novelas –junto a otras de las que no se dispone de versión en castellano, como *Cousin Honoré* (1940) o *Europe to Let* (1940)– mostraba la vida política de la Europa de entreguerras. Tampoco están traducidas al castellano la trilogía *Mirror in Darkness*, que incluía *Company Parade* (1934),

Love in Winter (1935) y *None Turn Back* (1936) y cuya heroína, Mary Hervey Russell, había terminado convirtiéndose en una “New Woman” como su autora y engendradora.

En tercer y último lugar, corresponde a este año la segunda versión de *Precious Bane*, de Mary Gladys Webb, traducida como *La dorada ponzoña* por Ramón Setanti y que fue reeditada en 1959. Ésta es, sin embargo, la primera versión de este título de la autora que se publica en España ya que la anterior, la primera versión de la novela, *Ponzoña mortal* (1944) había sido publicada en Argentina.

En 1951, se traducen dos novelas de Daphne du Maurier. La primera corresponde a la segunda versión de *Jamaica Inn* (1936), de mismo título que la versión de Versiones del Centro Literario, cuyo traductor, José Rodríguez Arias, aparece, esta vez, visiblemente indicado. Es una edición de Planeta, “fundada por el sevillano José Manuel Lara en 1949 con la clara vocación de hacer comercio y empresa con las letras nacionales y universales” (Vega, 2004: 543), que forma parte del grupo de editoriales que alimentaron la “nueva ola editorial” en los años posteriores a las dos guerras y hasta mediados de los 60. La segunda de estas dos traducciones de obras de Daphne du Maurier corresponde a la primera versión de *The Parasites* (1949), traducida como *Los Parásitos* y firmada por Miguel de Amilibia. La segunda versión, de Pablo Mañé, sería publicada en 1978.

En este año se publica igualmente *La capilla de San Miguel*, la traducción española de *Gentian Hill* (1949), de Elizabeth Goudge. Es una

versión de Nina Maganova, como así se puntualiza en el reverso de portada, frente a una breve introducción sobre Goudge en la primera página. Por otra parte, aparece *La fiesta* (*The Feast*, 1950), una traducción llevada a cabo por León Mirlas de la novela de Margaret Kennedy.

Además, se introduce a la escritora Nancy Mitford (1904-1973) con *Amor en clima frío* (*Love in a cold Climate*, 1949) –escrita tras el regreso de la autora a París tras la guerra–, una traducción de Ángel Perezagua y Gil-Olaum. Mientras que la versión original cuenta con ocho reediciones, la versión española muestra sólo una, en 1957. No existe traducción al castellano de textos como *Wigs on the Green* (1935), una parodia del movimiento fascista británico, o del best-seller *The Pursuit of Love* (1945), que vendió cerca de un millón de copias, convirtiéndola así en una escritora célebre. La novela giraba en torno a su relación con Gaston Palewski, miembro de la “Francia libre” y más tarde consejero y ministro con de Gaulle, y la vida familiar de la clase media-alta a la que la novelista pertenecía. Mitford trabajó también como traductora, exhibiendo, en esta labor, una inclinación hacia la literatura de mujeres, como se deduce de su traducción al inglés de *La princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, publicada en 1950.

En 1952, se introduce a la escritora Phyllis Bottome (1884-1963) con la que sería su única novela traducida al castellano. Nos referimos a *Alfred Adler, apóstol de la libertad* (*Alfred Adler, Apostle of Freedom*, 1939). Esta traducción es otro ejemplo de colaboración entre los traductores, el Dr. F. Oliver Brachfeld y Miguel Lignan. Esta novela es una biografía que la escritora realizó a petición

del interesado, el psiquiatra austriaco Alfred Adler. Bottome era una seguidora de las teorías psicológicas de Adler, como demuestran los personajes de sus novelas, héroes alienados que reflejan el impacto de sus postulados. No se han traducido al castellano, pues, textos como *The Mortal Storm* (1937), en contra de la guerra o *Whithin the Cup* (1943), una crítica implacable contra el movimiento nazi y que fue publicado en los Estados Unidos como *Survival* el mismo año.

También, se publica la primera versión de *My Cousin Rachel* (1951) de Daphne du Maurier: *Mi prima Rachel*, firmada por A. Pundsack Lawrence, y que sería reeditada en 1958, 1963 y 1986. La novela es un relato gótico moderno con elementos de misterio y suspense al estilo de *Rebecca* (1938) o *The Scapegoat*, que se publicaría años más tarde, en 1957.

Se publica igualmente *El río* (*The River*, 1946) de Rumer Godden, una versión de León Felipe publicada en México por la editorial Exportadora de Publicaciones Mexicanas y que no se editaría en España hasta 1976. Cuenta con dos reediciones nacionales más: 1977 y 1998. La versión original, sin embargo, cuenta con ocho reediciones.

Se introduce también en 1952 a la escritora Olivia Manning (1908-1980) con la traducción *Escuela de amor* (*School for Love*, 1951), de Luis Solano. No quedan traducidos al castellano títulos como los que componen *The Balkan Trilogy* (1981), inspirado en vivencias de la autora, como, por ejemplo su retorno a Rumanía junto a su marido –profesor en el British Council de Bucarest– justo cuando acababa de estallar la segunda guerra mundial o su

huida a Grecia antes de la invasión italiana. De la novelista se tiende a poner de relieve su interés por la historia: “A preoccupation with the ‘facts’ of history, and their proper use and interpretation, is one of the salient features of the work of Olivia Manning [...]” (Ford, 1983: 424). Este conocimiento y utilización de la historia para denunciar ciertos episodios explicaría que le fuera otorgado el título honorífico de CBE (Commander of the Order of the British Empire) en 1976.

Por último, se publican en 1952 las novelas que introducirían a Nancy Spain (1917-1964) en España y que constituyen las únicas traducciones de esta novelista frecuentemente asociada a la comedia ligera: *Cenicienta va la morgue* (*Cinderella goes to the Morgue*, 1950), de J. Sarsanedas y *Veneno para la profesora* (*Poison for Teacher*, 1949), de M. Menéndez.

Entre 1953 a 1955 sólo se observa una traducción por año. Con respecto a la evolución de los estudios de traducción y del desarrollo de la disciplina como actividad laboral, cabría observar que en 1954 se funda la Asociación Profesional Española de traductores e Intérpretes (APETI), movidos por un objetivo común de mejorar la calidad de sus servicios como traductores y defender sus intereses.

En 1953, se publica *Bésame otra vez forastero* de Daphne du Maurier. El título pertenece a una antología de relatos publicada por la editorial Éxito que incluye otros cinco títulos: *La montaña de la verdad*, *Los pájaros*, *El manzano*, *El joven fotógrafo* y *El viejo*. *Bésame otra vez forastero* es una traducción de *The Apple Tree, a short Novel and some Stories* (1952), firmada por Juan G. De

Luaces. La cubierta de esta edición no presenta ningún detalle que llame la atención, es un libro de color gris y aspecto vetusto.

En 1954 y 1955 aparecen dos obras de Elizabeth Goudge: en 1954, *La estrella sobre la fuente* (*The Heart of the Family*, 1953), de Antonio Ribera, y en 1955 *El ventanal del centro* (*The Middle Window*, 1935), una traducción llevada a cabo por un traductor o traductora que se presenta bajo las iniciales F. B de R.

En 1956, se publica otra traducción de Elizabeth Goudge: *La ciudad de las campanas* (*A City of Bells*, 1936), de P.G. de Ayala y que fue reeditada en 1959. Se publica igualmente *Los Oráculos*, una traducción de *The Oracles* (1955) de Margaret Kennedy, llevada a cabo por Rafael Vázquez Zamora. Y, por último, aparecen las *Obras completas* de Virginia Woolf, que incluyen las siguientes obras: *Los años* (*The Years*, 1937), de Pedro Fraga de Porto, *El cuarto de Jacob* (*Jacob's Room*, 1922), de Simón Santainés, *Al faro* (*To the Lighthouse*, 1927), de Antonio Marichalar, *La señora Dalloway* (*Mrs. Dalloway*, 1925), de Ernesto Palacio y *Noche y Día* (*Night and Day*, 1919), de Eduardo de Guzmán. Esta versión de *Mrs Dalloway* (1925) sería pues la primera en lengua castellana, posterior a la versión al catalán, de Cesar August Jordana, publicada en 1930. Este volumen incluye asimismo un prólogo, firmado por Fernando Gutiérrez, en torno a la vida y obra de la novelista.

En 1957 se publican otras traducciones de Daphne du Maurier: la primera versión de *Mary Anne* (1954), una versión de mismo título firmada por Antonio Ribera Jordá; *El general del Rey* (*The King's General*, 1946), de Federico G. Quells, que sería reeditada en 1962; y, por último, *Una vida por*

otra (*The Scapegoat*, 1957), una versión de Antonio Ribera Jordá publicada en la editorial Éxito y reeditada en 1970 y 1973. El primero de estos títulos estaba basado en la vida de su tatarabuela, la amante del Duque de York, hijo del Rey Jorge III. El segundo pertenece a la categoría de narraciones históricas de contrabandistas y piratería, violencia y amor romántico situadas en el Cornualles de los siglos XVII y XVIII.

Se publica, también en 1957, *Jardín de milagro*, de Rummer Godden, una selección de narraciones del “Reader’s Digest”, empresa editorial fundada en 1922 y con sede en México. La empresa se describe en su página web como “líder en el mercado global de publicaciones y mercadotecnia directa, creando y ofreciendo productos que informan, enriquecen, entretienen e inspiran a seres humanos de todas las edades y culturas [...], publicada en 48 ediciones y 19 idiomas, y vendida en más de 60 países¹”. Es, además, responsable de la selección, traducción y edición de gran parte de las versiones al castellano de Godden. El relato pertenece a una “Biblioteca de Selecciones” que incluye “las mejores obras de éxito contemporáneo”, como así se precisa en la contraportada.

Por último, se publica la única novela traducida de Ethel Mannin (1900-1984): *Tarde he llegado a amarte* (*Late Have I Loved Thee*, 1948). Esta referencia, que corresponde a una traducción de Luis Echávarri, no ha sido extraída de la Biblioteca Nacional de España, que no refleja dicha publicación.

¹ Véase: <http://www.selecciones.com/>

Ha sido encontrada en el Centro Superior Bibliográfico de Galicia, donde se indica que esta versión fue publicada en Buenos Aires. La segunda edición, de 1990, aparece reflejada en el catálogo público de la British Library, donde se indica, además, que dicha reedición va acompañada de comentarios de Juan Antonio Massone. No existe, pues, ninguna traducción de esta autora publicada en España a pesar de que se trata de una novelista muy prolífica, a juzgar por sus más de cien títulos en lengua origen. Socialmente comprometida, la novelista inició su carrera como periodista. Mujer de izquierdas convencida, llegó a aproximarse al anarquismo, como muestra su *Red Rose. A Novel based on the Life of Emma Goldman*, '*Red Emma*' (1941), inspirado en su compañera de Solidaridad Internacional Antifascista, que, por otra parte, no ha sido traducido al castellano.

En 1958, sólo observamos antologías al castellano de relatos de Daphne du Maurier: *Obras selectas*, *Obras de Daphne du Maurier* y *Novelas*. Las *Obras Selectas* recogen diferentes traducciones que ya han sido analizadas anteriormente, y que, por tanto no añaden ninguna novedad –salvo la inclusión de un prefacio de Mariano Orta– pero confirman, sin embargo, un cierto arraigo de la escritora en España y una cierta popularidad, a saber: *Rebecca* (la versión de Fernando Calleja, es decir la primera versión, que ya ha sido mencionada con respecto al año de su primera aparición, 1943), *Mi prima Rachel* (la primera versión de A. Pundsack Lawrence, publicada en 1952), *Monte Bravo* (la traducción de Santiago Valdanzo, publicada por primera vez en 1944) y *El General del Rey* (la versión de Federico G. Quells, de 1957), que incluye una

dedicatoria de la autora: “A mi esposo, general también, pero, así lo espero, más discreto”. En el prefacio, se insiste en dos ejes fundamentales en la obra de Daphne du Maurier. El primero, el éxito rotundo de la escritora tanto en lengua inglesa como en otras lenguas. Así, la primera de las obras del volumen, *Rebeca*, es descrita como la novela que aseguraría a la escritora una fama rotunda y un éxito permanente, pues cada una de sus obras posteriores, “obtiene siempre en Inglaterra una primera tirada de cien mil a doscientos mil ejemplares, sin hablar del río de las ediciones populares y de las fabulosas cifras americanas” (Orta, cit. en du Maurier, 1958: XI) y du Maurier “la firma mejor cotizada en los países de habla inglesa y una de las primeras en el resto del mundo” (Orta, cit. en du Maurier, 1958: XIV). Sus novelas son “best-sellers” (ibídem), sus lectores se caracterizan por la “fidelidad” (ibídem) y ni las numerosas películas, seriales, adaptaciones para el teatro o canciones, o siquiera el hecho de escribir en un país que “se halla dominado por la literatura femenina a partir, sobre todo, del periodo comprendido entre las dos últimas guerras mundiales” (ibídem) han logrado eclipsar el éxito de novelas posteriores. También se observa una avidez expresa, por parte del prologuista, de excluir a Daphne du Maurier de la novela rosa. En primer lugar porque “en sus novelas, el malo o la mala nunca llega a serlo del todo ni sus buenos están limpios de más de una zona de contacto con sus adversarios” (Orta, cit. en du Maurier, 1958: X), porque la sencillez de sus intrigas “no tiene empacho en desvelar en el primer capítulo”, aspecto que la aparta “astronómicamente” de escritoras como “Agatha Christie o Georgette Heyer”, y porque “se mantiene sin altibajos en una línea reposada, de discreta y

distante ternura” (íbidem). En segundo lugar, por su distanciamiento del típico “happy end” (Orta, cit. en du Maurier, 1958: XIV), y, finalmente, por su tratamiento del tema del amor, esencial en la obra de la novelista inglesa hasta el punto que “le obsesiona” (Orta, cit. en du Maurier, 1958: XI), pero que nunca es un amor convencional sino “para ser contado en la soledad y como en recuerdo”, en una primera persona que “revela el afán de la escritora por mezclarse con sus personajes” (ibídem). Las *Obras de Daphne du Maurier* son dos volúmenes que comprenden: *Rebecca* (de Fernando Calleja), *Monte Bravo* (de Santiago Valdanzo), *Espíritu de amor* (de María E. Martínez de Pineda), *París y Londres* (de Berni Wremier), *El general del rey* (de Federico G. Quells), *La posada de Jamaica* (de V.C.L.), *Nunca volveré a ser joven* (de Ildefonso Balsain) y *iAdelante Julio!* (de Roberto Ángel). Esta colección sí representa, en cambio, una novedad y es el hecho que incluye una nueva traducción: la versión al castellano de *London and Paris: Two Short Stories* (1945), una traducción de Berni Premier, como acabamos de puntualizar. Por último, *Novelas* incluye *Rebeca* (de Fernando Calleja), *iAdelante Julio!* (de Montserrat Batlle), *Mi prima Rachel* (de A. Pundsack Lawrence), *Nunca volveré a ser joven* (de José Navarro) y *Bésame otra vez forastero*, *La montaña de la verdad* y *El joven fotógrafo*, de Juan G. De Luaces, publicados en 1953 en la antología *Bésame otra vez forastero*. *Rebeca* y *Mi prima Rachel* no presentan ninguna novedad, puesto que se trata de las mismas versiones ya citadas y comentadas en sus respectivos años de publicación, aunque su reedición ponga de manifiesto el éxito de las mismas. Con respecto a *iAdelante Julio!* y *Nunca volveré a ser*

joven, estamos pues frente a dos nuevas traducciones, es decir, dos segundas versiones de *The Progress of Julius* (1933) y *I'll never be young again* (1932), puesto que ya existían, desde 1949, dos primeras versiones de idéntico título, llevadas a cabo por Roberto Ángel y Idelfonso Balsain respectivamente. No se advierte ningún comentario para explicar una motivación especial por llevar a cabo una segunda versión de estos relatos.

En 1959, se publican traducciones de Richmal Crompton: la primera versión de *William and the Space Animal* (1956): *Guillermo y el animal del espacio*, de Magda Rodríguez, reeditada en 1969, 1980 y 1999; *Guillermo el malo* (*William the Bad*, 1930), de Juan A. G. Larraya y reeditada en 1968; *Guillermo el bueno* (*William the Good*, 1928), de C. Peraire del Molino y reeditada en 1969; *Guillermo el pirata* (*William the Pirate*, 1932), también llevada a cabo por C. Peraire del Molino y reeditada en 1970, 1980 y 1999; *Guillermo el Rebelde* (*William the Rebel*, 1933), de M^a Dolores Raich y reeditada en 1968, 1980, 1987, 1999 y 2002; *Guillermo el atareado* (*William's Crowded Hours*, 1931), firmada por C. Peraire del Molino y reeditada en 1970, 1980, 1999 y 2002; *Guillermo en días felices* (*William's Happy Days*, 1930), de C. Peraire del Molino y reeditada en 1970; *Guillermo empresario* (*William*, 1929), de Jaime Elías –y en cuya cubierta, de la editorial Molino, se puede observar a un muchacho de aire travieso espiando a un mujer en una antigua caseta de playa– y reeditado en 1970; y, por último, *Guillermo deshollinador*, breve relato en formato de fascículo coleccionable extraído de *Guillermo el Conquistador* (1942). A juzgar por el elevado número de traducciones de esta

autora de títulos de las aventuras de Guillermo (nueve en total), se podría pensar que dichas traducciones habrían estado preparadas ya antes de 1959, esperando, pues, el momento idóneo o bien la autorización –ya hemos comentado anteriormente los casos de censura que afectaron a muchas de las aventuras– para ser publicadas. Otro aspecto que nos parece relevante, y, por tanto, digno de mencionar, viene dado por el elevado número de ediciones en lengua meta. El amplio número de reediciones de las aventuras de Guillermo ilustraría, pues, el enorme éxito que han supuesto estos títulos en la cultura de llegada, tanto, que un joven concebido en la segunda década del siglo XIX, sigue resultando efectivo para los lectores del siglo XXI. Por último, cabría destacar la recurrencia de la traductora, que firma siempre como C. Péraire del Molino, escondiéndose bajo una inicial, quizá por voluntad propia, o tal vez promovido por la editorial, como instrumento disuasivo frente a la censura.

Por último, en 1959 se publica la primera versión de *A Haunted House and Other Stories* (1943), de Virginia Woolf, con el título *Una casa encantada y otros relatos*. Es una traducción de Alfredo Crespo.

En 1960, siguen apareciendo traducciones de Richmal Crompton: *Guillermo el amable* (*Sweet William*, 1936), de Jaime Elías y reeditada en 1969, 1981, 1999 y 2002; *Guillermo detective* (*William the Detective*, 1935), de Jaime Elías también y reeditada en 1971, 1980, 1989, 1999 y 2002; *Guillermo el gángster* (*William the Gangster*, 1934), de C. Péraire del Molino, reeditada en 1971, 1980, 1994, 1999 y 2002; y, por último, *Guillermo y los pigmeos* (*William the Showman*, 1937), de Jaime Elías, reeditada en 1969, 1981 y 1999. Una vez

más, la editorial Molino ha optado por una cubierta con la ilustración de un niño de los años 50 de aspecto travieso, acompañado, en esta ocasión, de un mono de feria que cualquier lector del siglo XXI describiría de desfasada. Esto, sin embargo, no ha conseguido mermar la cantidad de publicaciones de las aventuras del joven Guillermo en castellano hasta fechas muy recientes. Por otra parte, se publica *El ángel del rincón* (*The Angel in the Corner*, 1956), de Monica Dickens, en traducción de Pilar Ganose. Y, por último, aparece la primera traducción de Eleanor Farjeon (1881-1965): *La princesa que pedía la luna* (*The Little Bookroom: Eleanor Farjeon's short Stories for Children*, 1955), de Susana Palanca y reeditada en 1982. El libro original ganó los premios “Carnegie” y “Hans Andersen” de literatura infantil. Pese a que la aportación de Farjeon se centra en su mayoría en el género infantil, ha sido incluida en el presente trabajo por el hecho de haber producido también novelas para adultos. Sin embargo, todas las traducciones al castellano que se han identificado corresponden a títulos para niños, mientras que novelas para un público más adulto –como *Ladybrook* (1931), *Humming Bird* (1936), *Miss Granby's Secret* (1940) o *Ariadne and the Bull* (1945)– no están disponibles en castellano. Además de novelista, Farjeon se consagró también a la poesía, escribiendo poemas semanales para la revista feminista *Time and Tide* bajo el seudónimo de “Chimaera”.

A partir de 1961, se empieza observar un despegue en lo que respecta al volumen de traducciones de novelistas inglesas publicadas por año. Esto se debe, en parte, a ciertos cambios en el sector editorial:

La aparición masiva de las colecciones de libros de bolsillo a finales de los 60 supone un gran impulso a la divulgación de la literatura y al ensayo trasgresor. El volumen traductográfico aumenta en la misma medida en la que aumenta el volumen editorial. La necesidad de sondear nuevas latitudes literarias, no en último lugar por necesidades de supervivencia económica, va abriendo el espacio editorial español a nuevas literaturas, que en ocasiones logran auténticos *best-sellers*. (Vega, 2004: 552)

Este sería el caso de Richmal Crompton o de Victoria Holt –como veremos a continuación–, quienes ilustrarían, pues, esta evolución con respecto a dos géneros completamente apartados en cuanto a contenido pero similares en cuanto a objetivos editoriales y expectativas de venta.

Así, en 1961, se publica la primera traducción de Ivy Compton-Burnett (1884-1969): *Una familia y una fortuna* (*A Family and a Fortune* (1939)), de Valentina Gómez de Muñoz. Es uno de sus títulos más conocidos. Ivy Compton-Burnett es una novelista consagrada, como así demuestra su presencia en prácticamente todos los manuales críticos de literatura, como hemos analizado en el apartado 1.1.1. Consagrada, aunque frecuentemente tachada de excéntrica, inusual: “A superficial reading of one of her books might lead one to classify her as a brilliant but narrow eccentric [...]” (Ford, 1961: 497). Se suele atribuir la razón de esta excentricidad a su interés casi exclusivo por la alta sociedad eduardiana, temática recurrente en su obra y en el seno de la cual la novelista explora las relaciones de poder: “The temptations of power are indeed one of

her major preoccupations, and in order to demonstrate it she has placed it in the hot-house of the Edwardian, or patriarchal family” (Ford, 1961: 498). Pero quizá Compton-Burnett recurriera insistentemente a este escenario porque era el micro-cosmos que mejor ilustraba la familia patriarcal, donde los hombres son descritos frecuentemente como tiranos: “Many of her novels are about domestic tyrants; sometimes men [...] sometimes women” (Ford, 1961: 499).

Por otra parte, aparecen dos traducciones de Richmal Crompton: *Guillermo y el cerdo premiado* (que fue reeditada en 1971, 1980, 1999 y 2002), y *Guillermo y los mellizos*, ambas firmadas por C. Péraire del Molino y cuyos títulos originales no aparecen reflejados ni en estas primeras publicaciones ni en ninguna de las posteriores reediciones, ni siquiera en la última edición de *Guillermo y el cerdo premiado* de la editorial RBA. Según la información reflejada en una web dedicada a las traducciones al castellano de la saga de Guillermo, hemos podido constatar que se trata de las versiones al castellano de *Just William's Luck* (1948) y *Still William* (1925) respectivamente. Estas dos primeras versiones, como todas las de la Editorial Molino en la colección de aventuras de Guillermo, muestran, en la cubierta, la ilustración de un niño de los años 50-60 de aspecto vivaracho mientras en la contra-portada se ofrece un resumen de la aventura en particular.

Además, se publica *Despertar a la vida* (*The Greengage Summer*, 1958, reeditada en seis ocasiones), de Rumer Godden, que es una traducción de Ana M^a de la Fuente.

Por otra parte, aparece la primera traducción de Eleanor Hibbert (1906-1993), escritora muy prolífica tanto en lengua inglesa como en castellano –tal y como iremos observando– que utilizó el seudónimo de “Jean Plaidy” en su faceta de novela histórica, “Philippa Carr” en su vertiente más romántica y “Victoria Holt” para los títulos de misterio. Se introduce en la cultura meta como Victoria Holt con *La señora de Mellyn* (*Mistress of Mellyn*, 1961), de Rafael Vázquez Zamora. La obra que cuenta con catorce reediciones, prácticamente una por año: 1967, 1970, 1975, 1976, 1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1997, 1998 y 1999. La novela es el resultado de la sugerencia de un agente americano quien le animó a que escribiera un libro que de alguna forma reviviera el género de la novela gótica. El resultado fue, por tanto, *Mistress of Mellyn*, que se convirtió en un best-seller, éxito literario y de ventas como también su traducción al castellano, que ha seguido reeditándose hasta treinta y ocho años más tarde de la publicación del título original. En la edición de 1998, la primera en la colección “Leer de amor”, de Ediciones Destino, se incluye, en la segunda página de cubierta, una presentación de la autora: “Victoria Holt es quizás una de las autoras más populares a ambos lados del Atlántico. Conocida ya por el público español, su fascinación narrativa emana de una mesurada dosificación de aventura, pasión amorosa y suspense romántico”. La edición se acompaña igualmente de un “prologuillo” del traductor, Rafael Vázquez Zamora. En esta breve presentación, el traductor insiste, ante todo, en clasificar la novela en el género de la paraliteratura, la literatura de masas, apartándola así, como él mismo mantiene, de novelas “de primera” a las que

pertenecerían las obras de escritoras como Virginia Woolf. Esto puede intuirse en una cita en la que incluso se llega a percibir una cierta vergüenza, por parte del traductor, por haber traducido este tipo de literatura: “Es casi una ofensa a las buenas costumbres literarias que yo mismo haya traducido a Virginia Woolf –la maga del arte literario– y años después haya caído en la tentación de dar a conocer al público de habla española este sensacional melodrama” (Vázquez, cit. en Holt, 1998: 7). Como para justificarse de haber escogido una novela de estas características, el traductor se despliega en alabanzas hacia la novela, valorándola como “la novela de intriga más astuta que se ha escrito en nuestro medio siglo” (ibídem), hasta el punto que adquiere matices de actualidad: “Pero su encanto para el lector moderno radica –aparte de su imantada historia– en su misma intemporalidad” (Vázquez, cit. en Holt, 1998: 8). Para el traductor, efectivamente, esta novela sería el paradigma del “romance”, ya que contiene todos los ingredientes propios del género:

Victoria Holt domina la dosificación infalible de esos elementos que atraen a las grandes masas de público: aquí hay misterio, amor –mucho amor–, triunfo de los buenos, vistosos bailes, caballos impacientes, sabor típico de una atractiva región –Cornualles, el Finisterre de Inglaterra–, romance y peligro, riñas etéreas y alucinadas, el mito renovado de la Cenicienta, y, sobre todo, el diabólico Mal agazapado en los rincones. (Vázquez, cit. en Holt, 1998: 7)

Por último, Rafael Vázquez Zamora destaca la relación cine y literatura, subrayando la adaptabilidad de *Mistress of Mellyn* para la gran pantalla por sus

características cinematográficas: “No me ha extrañado que los productores cinematográficos hayan rivalizado por quedarse con los derechos de adaptación para la pantalla. Los adquirió por fin la Paramount. Poco tendrán que adaptar porque *La señora de Mellyn* está ya en cinemascope y en technicolor” (Vázquez, cit. en Holt, 1998: 8). Dado que el prólogo del traductor se centra en la autora que se dispone a traducir al castellano y no sobre la labor de traducción, ilustraría la técnica del “comentario”, estrategia centrada en el autor conformemente al modelo propuesto por Massardier-Kenney (1997).

Se publica, por otra parte, *Una noche en Cold Harbour* (*A Night in Cold Harbour*, 1960), de Margaret Kennedy, que es una traducción de Enrique de Juan, junto a la segunda y última traducción de Olivia Manning: *La gran fortuna* (*The Great Fortune*, 1960), de Ana M^a de la Fuente.

Aparece la primera versión de *The Last of the Summer Wine*, de Mary Renault (1905-1983), como *El último vino*, que aparece firmada por C.P.S. y se reeditó en 1986. La segunda versión, de 1992, se incluiría en la siguiente etapa. Esta traducción, pues, introduce por primera vez en lengua española a esta novelista cuyo nombre real era Mary Challans. El relato forma parte de una serie de novelas situadas en la antigua Grecia –lo que explica que la traducción fuera publicada en la colección “La Novela histórica” de Caralt Editores– que son el producto de una investigación minuciosa. *El último vino* en cuestión se situaba en la guerra del Peloponeso. Pese a que para entonces, en 1961, la autora ya había publicado en inglés *The Charioteer* (1953), la última de una serie de seis novelas históricas que exploraban el tema del amor y que constituía un

estudio de las relaciones homosexuales de un grupo de militares durante la segunda guerra mundial, no sería publicada en castellano hasta después de la instauración de la democracia española, en 1989. Caralt es otra editorial que junto a Planeta, Bruguera o Noguer fue responsable del impulso editorial de los años entre la posguerra y mediados de los 60.

Encontramos, por otra parte, la segunda traducción de Ivy Compton-Burnett: la traducción de *Manservant and Maidservant* (1947) con el título *Dominio y servidumbre*, firmada por Valentina Gómez Muñoz. Se trata de un libro ya viejo sin ningún detalle en la cubierta. El copyright pertenece a la casa editorial, Ediciones del Nuevo Extremo LTDA, de Santiago de Chile. Esta misma versión fue publicada en 1983 con un título totalmente diferente aunque equivalente desde el punto de vista semántico: *Criados y doncellas*, publicado en 1983. Se trata del mismo texto –ya que aparece firmado por la misma traductora– pero en esta versión posterior se incluye un prólogo de Sergio Pitlor –junto a la fotografía de dos mujeres de época– quien, además, es la persona responsable de haber revisado la traducción, como así se puntualiza en la página de créditos. Contrariamente a la versión de 1961, esta edición, de Anagrama, incluye en la segunda página de cubierta una foto de la autora junto a una serie de datos biográficos y bibliográficos, como una valoración de su obra: “veinte novelas que conforman un corpus singularísimo y excepcional en la literatura de este siglo”. Además, en la cuarta página de cubierta se incluye también una sinopsis de la novela junto a varias críticas, todas ellas positivas, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que la función de esta parte del libro es

precisamente la de atrapar al lector potencial. Así pues, la novela es descrita como “una de sus mejores y, a la par, más accesibles y humorísticas creaciones”. La presencia y colaboración del prologuista, Sergio Pitol, escritor mexicano, se hace manifiesta en todas las partes del libro: en la primera página de cubierta, donde se recalca que es el autor del prólogo, en la cuarta, donde se expone uno de los comentarios de su prólogo, o en la propia revisión del texto en castellano. Sería pues una maniobra comercial y un modo de asegurar, por otra parte, tanto la calidad de la versión como la validez de la obra. Junto a la crítica de Pitol, quien resume la novela como ingeniosa, aparecen las de otros escritores como Fay Weldon (aludida de forma errónea como *Kay Weldon*), quien describe la novela como “la contribución literaria más consistentemente original de la primera mitad de siglo”. Otra, de Giorgio Manganelli, nos llama la atención en particular por el uso del masculino para describir a una mujer novelista: “Ivy Compton-Burnett es, a mi juicio, el máximo novelista inglés actual: y también el más singular, provocativo e iluminador”. El prólogo, por su parte, está dividido en tres partes: *Retrato de una dama*, en la que se detallan aspectos relativos a la vida y la obra de la autora y donde, sobre todo, se subraya la importancia de la familia en sus relatos, *El trozo de marfil huele a podrido*, en torno a los personajes de la novela, el ambiente familiar y todo lo relativo al “hogar” y, por último, *Escaleras abajo*, donde se analizan “las relaciones entre el mundo del salón y el de la cocina” (Pitol, cit. en Compton-Burnett, 1983: 12), así como el sistema de jerarquías que subyace en la novela. No se incluye ningún comentario sobre esta nueva traducción al castellano o sobre la razón de la

revisión en esta edición de Anagrama. Por otra parte, es una de las novelas en las que la autora se sirve del entorno que supone la familia eduardiana para examinar las relaciones de poder, y donde los hombres aparecen retratados como tiranos: “Many of her novels are about domestic tyrants: sometimes men –as in *A House and its Head* (1935), *Parents and Children* (1941), *Manservant and Maidservant* (1947) and *A God and His Gifts* (1963)– [...]” (Ford, 1961: 499).

Por último, son también de 1961 dos traducciones de Richmal Crompton: *Guillermo el luchador* (*William the Dictator*, 1938), de C. Peraire del Molino (reeditada en 1971, 1980, 1999 y 2002 y cuya traducción comentamos en el apartado 1.4.3.1), y *Guillermo amaestrador de perros* (de la misma traductora y reeditada en 1969, 1980, 1999 y 2002). En este último título, no se especifica el título original de la novela. Sin embargo, hemos podido esclarecer que se trata de la traducción de *William and the A.R.P. (William’s Bad Resolution)* (1939). En la cubierta se puede observar la ilustración de un niño de los años cincuenta junto a la de un perro, y, en la cuarta, se incluye un breve resumen de la aventura.

En 1962, se publica la traducción de *The Infernal World of Branwell Brontë* (1960), de Daphne du Maurier, bajo el título *Un mundo infernal*, una traducción de Carmen Santos que se reeditó en 1967. La novela está centrada en la persona que da nombre al volumen, Branwell Brontë, el hermano de las hermanas Brontë y único hijo varón de la familia. Se traduce igualmente *China Court* (1961), de Rumer Godden, como *La mansión de porcelana*, de Esteban

Riambau. También observamos la traducción de *The Dean's Watch* (1960), de Elizabeth Goudge como *El reloj del deán*, firmada por Rosa S. de Naveira.

Por otra parte, se publica *La abadía de Kirkland*, de Eleanor Hibbert (como “Jean Plaidy”), una “condensación”, es decir, una versión abreviada, de *Kirkland Revels* (1962), firmada por Héctor Vázquez Azpiri en una “Biblioteca de Selecciones” que contiene “Libros escogidos y condensados bajo la dirección de Selecciones del Reader’s Digest” y que incluye “Las obras contemporáneas de mayor éxito”. En este volumen se recogen, junto al relato de la autora inglesa, otras condensaciones de otras obras de diversos autores: *La dura jornada hacia Abilene*, de John. H. Culp, *Al filo de la tristeza*, de Edwin O’Connor, *Un albergue para el emperador*, de Oliver Statler y *Los vigías del estanque*, de Franklin Russell.

Por último hallamos la primera y única traducción de Elizabeth Jane Howard (nacida en 1923): *Igual que el mar* (*The Sea Change*, 1959), de José M^a Aroca. En la enciclopedia británica online¹, Howard es descrita como una “British writer of novels and shorter fiction who is praised for her deft characterizations of alienated people and her sensitivity to the nuances of family relationships”. Su primera novela, *The Beautiful Visit* (1950) ganó el “John Llewellyn Rhys Prize” en 1951, pero, pese a ello, no ha sido traducida al castellano. Pese a que muchas de las autoras que aquí analizamos han sido descritas como “menores”, el hecho de que varias de ellas hayan ganado este

¹ Véase : <http://www.britannica.com/eb/article-9000460/Elizabeth-Jane-Howard>

prestigioso premio literario –Margaret Drabble en 1966 por *The Millstone*, Angela Carter en 1968 por *The Magic Toyshop*, Susan Hill en 1972 por *The Albatross* y en 1987 Jeanette Winterson por *The Passion*– parece sugerir lo contrario.

En 1963, observamos un leve descenso del volumen de traducciones: sólo cinco traducciones se publican este año, tres de ellas de la misma autora. Estas tres traducciones corresponden a títulos de Richmal Crompton: *Guillermo hace de las suyas* (*William again*, 1923), de Guillermo López Hipkiss; *Guillermo y el cohete a la luna* (*William and the Moon Rocket*, 1954), de C. Péraire del Molino (reeditada en 1969, 1980, 1999 y 2002), y, por último, *Guillermo artista de cine* (*William and the Evacuees, William the Film Star*, 1940) de la misma traductora y reeditada en los mismos años que el título anterior, hecho que resulta bastante peculiar. Se publica *Los pájaros y otras narraciones* (*The Birds and other Stories*, 1963) de Daphne du Maurier que es una traducción de Adolfo Martín reeditada en 1971, 1974, 1984, 1985 y 1987. El gran número de reediciones no extraña dada la popularidad de esta novela que fue llevada al cine por Alfred Hitchcock. Y, por último, en 1963, aparece *No hay signos en el mar* (*No Signposts in the Sea*, 1961), de Vita Sackville-West, una versión de Juan G. de Luaces de la última novela que escribiera la autora un año antes de su muerte.

En 1964 sigue predominando la escasez de publicaciones de traducciones al igual que ocurriera el año anterior, al sólo apreciarse cinco.

La primera de éstas corresponde a una traducción de Ivy Compton-Burnett: *La casa y su dueño* (*A House and its Head*, 1935), de Adolfo Martín. De nuevo, observamos una traducción de una novela de Richmal Crompton: la primera versión de *William's Treasure Trove* (1962), con el título de *Guillermo buscador de tesoros* de Ramón Margalef y reeditada en 1971, 1980 y 1999. La segunda versión de esta novela, una traducción de C. Peraire del Molino publicada en 2002, posee el mismo título, lo cual es un hecho sorprendente. También se publica *A través de la tormenta* (*The Glassbowers*, 1963) de Daphne du Maurier, una traducción de M^a Teresa Gispert –reeditada en 1968, 1969 y 1973– de la novela que se basada en los antepasados “du Maurier” de la autora. Se publica, además, *La batalla de Villa Fiorita* (*The Battle of Villa Fiorita*, 1963) de Rumer Godden. El relato, que es una condensación de la novela, es una traducción de Angel Guillén. Este texto fue publicado junto a otros de diferentes autores –*Carrera de obstáculos*, de Dick Francis, *La noche del cazador*, de Davis Grubb y *El vuelo de 'El Fénix'*, de Elleston Trevor– en un antología de Selecciones del Reader's Digest en su “Biblioteca de Selecciones” que, como hemos puntualizado anteriormente, se vanagloria de recoger “Las obras contemporáneas de mayor éxito”. Por último, aparece la primera versión de *Kirkland Revels* (1962) de Eleanor Hibbert como Victoria Holt: *Los alucinados de Kirkland Revels*. Esta traducción podría constituir un ejemplo de colaboración entre traductores, ya que viene firmada por Carmen Virgili y Pilar Goytisolo. La segunda versión, publicada en 1983, será tratada en la siguiente etapa traductológica establecida.

En 1965 se publican dos traducciones más de Richmal Crompton: *Guillermo y la Bruja* (*William and the Witch*, 1964), reeditada en 1971, y *Guillermo y la guerra* (*William at War*, 1995), reeditada en 1969. Ambas son traducciones de C. Peraire del Molino. Aparece *El corazón de Londres* (*The Heart of London*, 1961), una traducción de Adolfo Martín de la novela de Monica Dickens.

Se publica *Los amantes malditos* (*Castle Dor*, 1962), una traducción de A. Gómez Castillo de un texto escrito por Daphne du Maurier en colaboración con Sir Arthur Quiller-Couch. En el prefacio del libro, Felicia Quiller-Couch explica dicha co-autoría. Tal y como justifica la hija del escritor, se trata de un manuscrito que Sir Arthur Quiller-Couch no terminó y que decidió enviar a su amiga, Daphne du Maurier, para que lo completara a la muerte de su padre. El resultado de dicha consumación no pudo ser más positivo, hasta el punto que resulta imperceptible el hecho de que haya sido escrito por dos personas diferentes. En palabras de Felicia: “Pero ella lo consiguió con tanta inteligencia que me siento capaz de desafiar a cualquiera para que descubra el sitio en que la trama pasa de las manos de mi padre a las suyas” (Quiller-Couch, cit. en du Maurier, 1965: i). Cabe añadir que nuevamente el nombre del traductor, y por tanto su identidad, quedan encubiertos tras una inicial, lo cual no es poco ilustrativo de un deseo, ya sea editorial o autorial, de invisibilidad.

Se publica la segunda versión de *The Battle of the Villa Fiorita* (1963) de Rumer Godden. Esta vez, y al contrario que en la primera versión, de Ángel Guillén, no se trata de una condensación de la novela, sino que es una

traducción íntegra. Aparece firmada por Enrique de Juan y fue editada por Planeta S.A. Aparece la primera versión de *Bride of Pendorric* (1963), de Eleanor Hibbert como Victoria Holt: *La novia de Pendorric*, una traducción llevada a cabo por Francisco Letamendía. En este mismo año también se publica *La sonrisa olvidada* (*The Forgotten Smile*, 1961), de Margaret Kennedy, una versión firmada por Adelina Carrera. Finalmente, se publica la segunda y última traducción de Rose Macaulay: *Esplendor de las ruinas* (*Pleasures of Ruins*, 1953), una traducción de José Fontana. Clasificado como libro de viajes, se centra en el contraste entre la civilización y la barbarie, un tema que la autora ampliaría en títulos de ficción como *Orphan Island* (1924) o *Crewe Train* (1926) que, pese a poseer ambos cinco reediciones en lengua inglesa, no han sido traducidos al castellano.

En 1966 sólo se publica una traducción de Richmal Crompton: la primera versión de *William and the Pop Singers* (1965): *Guillermo y los cantantes ye-ye*, de Montserrat Guasch, que fue reeditada en 1969, 1981 y 1999.

A partir de 1967 la actividad traductológica empieza a animarse por lo que respecta a las autoras inglesas estudiadas.

En 1967, se publica la primera y única traducción de Isabel Colegate (nacida en 1931): *Estatuas en un jardín* (*Statues in a Garden*, 1964), de Dolores Sánchez de Aleu. Junto con la no traducida *The Shooting Party* (1980), que ganó el “W.H. Smith Literary Award” en 1981, refleja la desintegración del entramado social eduardiano en la víspera de la primera guerra mundial.

Este mismo año aparece *Flores entre ruinas* (*An Episode of Sparrows*, 1955), una traducción realizada por Miguel Jiménez Sales de la novela de Rumer Godden. En la primera página de cubierta se muestra, bajo el título y el nombre de la colección, “Libro Amigo”, de la editorial Bruguera, una valoración acerca del relato a modo de carta de presentación: “Una novela única, que se lee diez veces y de nuevo se vuelve a leer”. En la cuarta página se incluye una breve sinopsis del relato y una valoración de la misma: “una deliciosa novela, destacada entre los libros más populares de nuestro tiempo”.

También se publican dos traducciones de Eleanor Hibbert: *Menfrefya al amanecer*, de Camila Batlles y *Menfrefya* (*Menfrefya*, 1960), de Alfredo Crespo. Ambas son versiones de *Menfrefya in the Morning* (1960), de Victoria Holt. Aunque a priori pueda parecer sorprendente que se publiquen las dos versiones en el mismo año se explica por el hecho que la versión de Alfredo Crespo, *Menfrefya*, es en realidad una condensación de la novela publicada por Selecciones del Reader’s Digest en su “Biblioteca de Selecciones”, que recoge en este volumen, además, *Tierra Grumosa*, de Gerald Durrell, *Al servicio secreto de su majestad*, de Ian Fleming y *Huida de la casa china*, de Robert Loh y Humphrey Evans, supuestas “Obras contemporáneas de mayor éxito”, como así se refleja en la tercera página de la obra. Por otra parte, en 1986, aparece una nueva versión: *La magia de los Menfrefy* (*Menfrefya*, 1960), firmada por Nora Escoms y reeditada en 1993, 1997 y 1998. En la cubierta de esta última versión, bajo el título en caracteres clásicos, se puede apreciar la ilustración de una pareja; un poco más abajo, se nos presenta la historia como “una pasión cargada

de embrujo y de misterio”. En la cuarta página de cubierta se incluye igualmente la sinopsis de la novela junto a alguna puntualización sobre la autora: “Victoria Holt, seudónimo de la prestigiosa escritora inglesa Eleanor Hibbert”.

Se publica igualmente la primera traducción de Dodie Smith (1896-1990): *101 Dálmatas* (*The Hundred Dalmatians*, 1956), de Juan Manuel Romá, —una traducción de la adaptación de la novela a cargo de Carl Buettner— reeditada en 1969. Pese a que este título sugiere que la autora se dedicó a la literatura infantil, ha sido incluida en este estudio por haber escrito novelas para adultos como, por ejemplo su primera obra, *I capture the Castle*, en torno al despertar al amor y la madurez de una adolescente que, pese a ser de 1948 y haberse convertido en un éxito de ventas en lengua inglesa, no fue traducida al castellano hasta el año 2002. Dodie Smith está considerada, además, como una de las más exitosas dramaturgas de la primera mitad del siglo XX.

Por último, aparece la segunda versión de *A Room of One's Own* de Virginia Woolf: *Una habitación propia*, de Laura Pujol. Constituye la primera traducción de esta obra publicada en España ya que la primera versión, *Un cuarto propio*, de Jorge Luis Borges, no se publicaría en España hasta 1991 por la editorial madrileña Júcar. La versión de Laura Pujol sería, pues, la primera que se conocería en España y que aparecería, quizá no de forma casual, en los albores de las jornadas de mayo del 68. Cuenta, además, con cinco reediciones: 1986, 1997, 2001, 2002 y 2003. En 2003, se publicaría la tercera versión de esta obra clave para el feminismo, una traducción de María Milagros Rivera Garretas editada por la editorial feminista *Horas y Horas*. Rivera es, además de

traductora, historiadora y especialista en historia del feminismo¹. A pesar de que la obra no se enmarcaría dentro del período establecido para nuestro análisis, nos parece importante examinar algunas de sus características, por ser un ejemplo de traducción abiertamente feminista. En el prólogo que acompaña a esta traducción, escrito por la propia traductora, se explica en primer lugar la novedad que aporta esta tercera versión, íntimamente ligada a su origen mismo:

Nos gustaría que tradujeras *A Room of One's Own*, me dijo Elena Lasheras una noche en una calle de Madrid, en junio de 2001, al salir de una tertulia que ofrecí en la Plataforma autónoma feminista, invitada por M^a Milagros Montoya Ramos. Yo la miré entre emocionada y extrañada: emocionada, porque la lectura de ese libro me había fascinado años antes; extrañada, porque sabía que había ya dos traducciones. Elena lo notó y añadió: 'querríamos que lo hicieras teniendo en cuenta la diferencia sexual'. Entonces, entendí. Lo pensé y acepté. (Garretas, cit. en Woolf, 2003: 7)

El prólogo es un ejemplo de la estrategia de comentario (Massardier-Kenney, 1998), tanto desde el punto de vista del traductor, como así ilustran las diversas consideraciones en torno al génesis de esta tercera versión y de la propia labor traductológica, como desde el punto de vista del autor, ya que el prólogo dedica las siguientes 15 páginas a reflexionar sobre la vida y obra de Virginia Woolf, insistiendo en su importancia dentro del feminismo².

¹ Véase, por ejemplo, su contribución en Zavala (2000)

² Véase Fuster (2006)

En 1968, aparece *Una herencia y su historia* (*A Heritage and its History*, 1959) de Ivy Compton-Burnett, una traducción de Carlos Ribalta, reeditada en 1984. Durante este año se publica igualmente la primera traducción de Ruth Rendell (nacida en 1930), una novelista altamente prolífica en lengua inglesa como afamada en lengua castellana, como así lo demuestran sus 49 traducciones sin contar segundas o terceras versiones, que cultiva la novela de misterio y romántica: la primera versión de *A new Lease of Death* (1967), *Revisión de un crimen*, de Manuel Giménez de Sales. Además, aparece la primera traducción de la escritora escocesa Muriel Spark (1918-2006): *Las señoritas de escasos medios* (*The Girls of slender Means*, 1963), de Andrés Bosch, reeditada en 1996. La novela, situada en un albergue para mujeres en tiempos de guerra, fue adaptada para la radio en 1964 y para televisión en 1975. Del mismo año es la traducción al catalán de otra novela de esta escritora, una versión que no está disponible en castellano, como tampoco lo está *Els solters* (*The Bachelors*, 1960), un versión de Ramón Folch i Camarasa publicada en 1973. Se trata de la traducción de *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961) como *El punt dolç de la senyoreta Brodie*, de Manuel Pedroso y reeditada en 1994. La novela, sobre una carismática profesora de Edimburgo, constituye su más conocida aportación, que fue llevada al teatro en 1966, adaptada para el cine en 1969 y para la televisión en 1978.

Por último, se publica este año la primera traducción de Rebecca West (1892-1983): *Rosas blancas, a las cuatro* (*The Birds fall Down*, 1966), de Rafael

Vázquez Zamora. La novela incluye un prólogo de la autora en el que explica los acontecimientos históricos que han inspirado la novela. Concluye, por otra parte, exaltando la labor traductológica de una mujer cuyo trabajo permitió a la autora conocer los hechos políticos en los que se basa la novela: “También he de expresar mi agradecimiento a los espíritus de Ford Madox Ford, y de su hermana, Juliet Soskice, esposa de un revolucionario ruso que se refugió en Inglaterra y la cual fue uno de los pioneros en la traducción de la literatura rusa, por la que, hace tanto tiempo que los participantes en ella estaban aún vivos, supe la historia que he transformado en esta novela” (West, 1968: 10). Rebecca West inició su carrera literaria en un semanal feminista, *Freewoman*. Pese a que su aportación, que la hizo acreedora del título de Dama del Imperio Británico en 1959, alcanza la treintena de trabajos, sólo tres de ellos han sido traducidos al castellano. Su más distinguida novela, *Black Lamb and Grey Falcon* (1937), un libro de viajes histórico basado en un recorrido por Yugoslavia y donde dejaba constancia de su amor por ese país y, más específicamente, por Serbia, no fue traducido o publicado en castellano hasta 2001, es decir, sesenta y cuatro años más tarde de su aparición en lengua inglesa.

En 1969, se publica *Perdido en el tiempo* (*The House on the Strand*, 1969), una traducción de una novela de Daphne du Maurier que aparece firmada por Jaime Pérez y que fue reeditada en 1977. La novela está editada por Luis de Caralt y es un libro antiguo de cubiertas en color rosa. Aparece igualmente *La virgen de la cocina* (*The Kitchen Madonna*, 1967), de Rumer

Godden, una versión de Carlos R. de Dampierre, publicada con otras obras de autores seleccionados por el Reader's Digest. Una breve sinopsis precede al relato. Se publica la primera versión de *The Bull from the Sea* (1962) –basada en la leyenda de Teseo– de Mary Renault como *El toro del mar*, de José Luis Lana Armasen y reeditada en 1986. Y, por último, se situaría *Memento Mori* (*Memento Mori*, 1959) de Muriel Spark, una traducción firmada por Juan Bautista Cuyás Boira. La novela, una ingeniosa y macabra historia acerca de un grupo de ancianos, fue la primera de la autora en recibir una atención crítica trascendente: “Tras la publicación de su segundo libro, *Robinson* (1958), su primer éxito de importancia fue la extraña novela *Memento Mori* (1959), en la cual la muerte telefona personalmente a una serie de octogenarios para recordarles que han de morir¹”.

En 1970, se publica *Charlotte*, una traducción de Luis Buelta de *The Landlord's Daughter* (1968), de Monica Dickens. Se introduce a la escritora Margaret Drabble (nacida en 1939) con la traducción *La piedra del molino* (*The Millstone*, 1965), de Jorge Ferrer Vidal. La novela –al estilo de otras como *A Summer Birdcage* (1962) o *The Garrick Year* (1964), que no han sido traducidas al castellano– trata el tema del matrimonio, la maternidad, el embarazo, el adulterio y la vida académica o profesional de la mujer en la Inglaterra de los años 60 y 70. Pese a contar con más de una treintena de publicaciones, incluyendo novelas, estudios críticos sobre Woolf, Hardy o

¹ Véase “Muriel Spark, la plenitud del personaje femenino”, en: <http://www.lacentral.com/wlc.html?wlc=31&seleccion=476>

Wordsworth, haber realizado una antología de literatura británica, introducido y editado trabajos de Jane Austen, las hermanas Brontë o Virginia Woolf, y pese a contar con varios galardones literarios de prestigio, sólo se han podido encontrar tres traducciones al castellano de esta autora. No se han traducido, por ejemplo, títulos como *The Needle's Eye* (1972), descrita como la novela que inauguró un cambio de óptica en la obra de la novelista:

The Needle's Eye (1972), for example, suggests the beginning of a new phase, which shows that the author is no longer satisfied with the type of heroine who is primarily concerned with asserting her intelligence and sense of injury in order to gain her independence or preserve her identity. (Ford, 1961: 518)

Se la describe como una autora 'popular', cuya obra giraría en torno a las mujeres en una primera fase: "Margaret Drabble's fiction enjoys a similar popularity, though it is only in her earlier phase that it shares something of O'Brien's interest specifically in the dilemmas of women" (Stevenson, 1986: 152), para centrarse en temas sociales más amplios en sus últimas obras: "Drabble's broad attention to social issues, to 'the state of the nation' as a whole, represented in a web of interconnected characters, makes this phase of her fiction rather resemble Charles's Dickens" (Stevenson, 1986: 153). Llama la atención en estas citas que los asuntos que preocupan, interesan o que afectan a las mujeres o en torno a las mujeres en general sean "dilemas", del mismo modo que la frecuente comparación de las mujeres novelistas con autores masculinos

más consagrados, como hemos podido percibir en varios manuales críticos y prólogos de traducciones. También se insistido en el hecho que, pese a la preocupación de Drabble por lo referente a la mujer, para la autora, su condición de escritora, o mejor dicho de *writer* entendido como sustantivo neutro, prevalece frente a las diferentes etiquetas:

Cuando Margaret Drabble habla de su conexión con otras mujeres escritoras no habla de movimiento de mujeres, sino de tradición de mujeres escritoras, anterior al movimiento y sin connotaciones de militancia y feminismo. Algo que ha evitado en su carrera, no quiere ser definida como escritora feminista, incluso suele tratar de evitar su condición de mujer a la hora de escribir. (Giménez, 1992: 86)

Para otras críticas, la novelista es un ejemplo del “anti-romance”:

[...] sin que se la pueda considerar radicalmente feminista en sus planteamientos y personajes, sí ha cuestionado seriamente los discursos de feminidad y sentimentalidad que, durante siglos y desde las distintas esferas de poder, han determinado la existencia de las mujeres. Son su cuarta y quinta novelas las que mejor y más claramente reflejan ese nuevo enfoque del género sentimental, al tratarse en ambos casos de historias amorosas contadas desde la perspectiva de unas heroínas críticas y escépticas ante esos discursos. Y en ese sentido, *Jerusalem the Golden* [la que, por cierto, no ha sido traducida al castellano] y *The Waterfall*, publicadas en 1967 y 1969 respectivamente, ilustran de forma muy acertada la visión antiromántica de las relaciones heterosexuales, al desvelar las convenciones

y los presupuestos socioculturales en que éstas se basan. (Sánchez-Palencia, 1997: 204)

En 1970 se publica igualmente *Evocaciones* de Rumer Godden, publicado junto a otros relatos seleccionados por el Reader's Digest. El nombre del traductor, Rafael de los Ríos, aparece en la portada bajo el título. En la página de créditos se indica el título original: *Gone, A Thread of Stories* (1968). Al final de la antología se observa igualmente una foto de la autora junto a algunos datos biográficos que vienen a completar la información incluida en la página anterior al relato, centrados en torno al prólogo, también escrito por Rumer Godden: “[...] y los comentarios de su prólogo ofrecen una fascinante perspectiva de los procesos de creación en una de las más distinguidas novelistas de Gran Bretaña”. Aparecen dos traducciones de Eleanor Hibbert: *El rey del castillo* (*The King of the Castle*, 1967), de Julio F. Yáñez, reeditada en 1981, 1984, 1985, 1988, 1991, 1998 y 1999, de donde deducimos un gran éxito comercial, y *La confesión de la reina* (*The Queen's Confession*, 1968), de Rafael Vázquez Zamora, reeditada en 1981, 1982, 1986 y 1990. Ambas son novelas que la escritora escribió bajo el seudónimo de Victoria Holt. Por otra parte, se publica la primera versión de *The Mask of Apollo* (1966) como *La máscara de Apolo*, una traducción de Federico López Cruz de la novela de Mary Renault que fue reeditada en 1975. La novela se situaba en la Siracusa y la Grecia del siglo cuarto antes de Cristo. Además, aparece *Las ambiciones de Lucky*, publicada por Edigraf y reeditada en 1972. Se trata de una adaptación al castellano de *The*

Hundred and One Dalmatians (1956), de Dodie Smith. Por último, se publica *La imagen pública* (*The Public Image*, 1968), de Muriel Spark, elaborada por Andrés Bosch, traducción que se reeditaría en 1980.

En 1971, se publican dos traducciones de Richmal Crompton: *Guillermo aporta su grano de arena* (*William does his Bit*, 1941) de Ramón Margalef y reeditada en 1981, 1999 y 2002, y la primera versión de *William the Superman* (1968): *Guillermo el superhombre*, del mismo traductor y reeditada en 1981 y 1999. Aparece *Los escuchantes* (*The Listeners*, 1970), una traducción de Manuel Bartolomé de la novela de Monica Dickens. Se publican dos obras de Daphne du Maurier: *Los lentes azules* (*The Blue Lenses*, 1959) de Ana O'Neill (reeditada en 1974) y *El vuelo del halcón* (*The Flight of the Falcon*, 1965), de Federico López Cruz –reeditada en 1974 y cuyo segundo tomo aparece en 1999. También observamos la primera versión de *In this House of Brede* (1969) de Rumer Godden: *La abadía*, traducida por Alfredo Rubín y publicada junto a otros relatos en un volumen de *Selecciones del Reader's Digest*. En la página de créditos se advierte que se trata de condensaciones que “se han hecho con autorización de los propietarios de los derechos de autor y en virtud de acuerdos especiales celebrados con ellos”. También se publica *La mujer secreta* (*The Secret Woman*, 1970) de Eleanor Hibbert, una traducción firmada por Rafael Vázquez Zamora y que fue reeditada en 1972, 1980, 1982, 1984, 1987 y 1992. Aparece la primera versión de *No More Dying Then* (1971): *Los hilos del azar*, firmada por Matuca Fernández de Villavicencio –versión que sería reeditada en 1996, 2001 y 2003– publicada tres años antes de la primera versión, *Basta ya*

de muertes (1974), de Melitón Bustamante. Por último, se publica *Cánticos del sol, de la vida y de la muerte*, una traducción de la antología de Edith Sitwell. Tanto la traducción como la selección y las notas son a cargo de Manuel Moreno Jimeno, lo cual representaría la materialización de la estrategia de “comentario” según Massardier-Kenney (1997). En el texto en castellano no se especifica el título original de este trabajo.

En 1972, año en que nace en España la Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes de la Universidad Autónoma de Barcelona, se publica *Guillermo y la televisión* (*William's Television Show*, 1958), que fue llevada a cabo por Aurora Rodríguez y reeditada en 1976. En la cuarta página de cubierta de este nuevo relato de la saga de Guillermo se resume la entrega como “las inefables travesuras del más famoso personaje de la literatura juvenil moderna”. También, se publica la segunda versión de *In this House of Brede* (1969), de Rumer Godden: *En esta casa de clausura*, una traducción firmada por Eduardo Mallorquí que se reeditó en 1977. Es la primera versión íntegra de la novela en castellano, puesto que la primera, publicada en 1971, era una condensación de la obra original, como hemos puntualizado un poco más arriba. Además, observamos la primera versión de *The King Must Die* (1958) de Mary Renault: *El rey debe morir*, de León Mirlas y reeditada en 1974. La novela, que es su más aclamado trabajo, iniciaba la leyenda de Teseo que la autora proseguiría en *The Bull from the Sea* (1962). Por último, se publica la primera versión de *The Waves* (1931) de Virginia Woolf: una traducción de Andrés Bosch con el título *Las olas* y que fue reeditada en 1978, 1980, 1982, 1986, 1988, 1991, 1993, 1995,

1999, 2000 y 2002, con prólogo de Leopoldo Alas. Las once reediciones de esta primera versión –y, a juzgar por las últimas fechas, la vigencia de esta versión a pesar de tener más de tres décadas de antigüedad– contrastan con el número de reediciones de la segunda versión al castellano de este texto, una traducción publicada en México en 1979 firmada y prologada por Lenka Franulic que no ha sido reeditada, o con la tercera versión al castellano de esta obra, una publicación española completada por Dámaso López en 1994 y editada por de María Lozano, que tampoco ha sido reeditada. En la edición de 2002, el escritor Leopoldo Alas, al que, por otra parte, aludíamos en el apartado 3.1.1, analiza los planteamientos literarios y artísticos “rupturistas” del grupo de Bloomsbury, describiendo la novela como “considerada por los críticos la más oscura de las suyas” (Alas, cit. en Woolf, 2002: i), resumiéndola como “una novela elegíaca presidida por la conciencia de la muerte” (Alas, cit. en Woolf, 2002: ii), para finalmente dirigirse al lector contemporáneo en un intento de atraerlo hacia este texto de Woolf:

Recomiendo al perezoso lector de hoy, poco acostumbrado a experimentos literarios tan del siglo pasado, que no tenga reparos a la hora de navegar libremente y hasta de hacer surfín por *Las Olas*, un texto que admite idas y vueltas, remansos y saltos. Cuando por fin haya concluido la lectura, tendrá una sensación de alivio y, a la vez, la inmensa satisfacción de no haber peleado en balde por asimilar una elevada experiencia intelectual y estética que le llenará de gozo y que nadie podrá arrebatarse jamás. (Alas, cit. en Woolf, 2002: iii)

En 1973, sólo se aprecian tres traducciones, traducciones que sin embargo, sirven para dar a conocer al público de habla hispana a dos nuevas autoras.

Efectivamente, en 1973 se publica la traducción que introduce en lengua meta a la autora Angela Carter (1940-1992): *Amar* (*Love*, 1971), una traducción de Baldomero Porta. Extraña que una novela que ofrecía, al estilo de otras como *The Infernal Desire Machine of Doctor Hoffmann* (1972), traducida en 1990 o *The Passion of New Eve* (1977), traducida en 1982, perspectivas enormemente feministas acerca de la sociedad patriarcal y del capitalismo occidental combinando el pastiche, el humor negro, el erotismo y lo macabro, pudiera escapar la censura de los últimos años de la dictadura franquista. En segundo lugar, se publica *Los últimos y los primeros* (*The Last and the First*, 1971), una traducción de Ángela Pérez de la novela de Ivy Compton-Burnett. Y, por último, se publica la primera traducción de la autora Catherine Cookson (1906-1998): *Un lugar donde vivir*, que es una condensación de *The Dwelling Place* (1971) llevada a cabo por Selecciones del Reader's Digest y publicada junto a otras condensaciones de obras de otros autores. Resulta bastante sorprendente que una novelista prolífica y afamada en la cultura de partida, a juzgar por sus más de cien títulos publicados (ver base de datos en apéndice) y su título de "Dama", sólo posea diez títulos traducidos al castellano. Como así se refleja en el obituario de la BBC¹:

¹ Véase: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/110851.stm>

One of the most popular romantic authors Dame Catherine Cookson has died just nine days short of her 92nd birthday [...]. Even though her first novel was not published until almost halfway through her life, Dame Catherine sold more than 100 million books in 30 different countries [...]. The success of her books, which centred mostly on the Tyneside she grew up in, remained undiminished by modern life. She has rarely been out of the top ten most-borrowed books in British public libraries, and in 1997, for the second year running, nine out of ten out of the most popular library books borrowed were written by Dame Catherine. After a childhood of poverty, a few weeks before her 84th birthday, a Sunday newspaper named her as Britain's 17th richest woman with an estimated fortune of £14 million

En 1974, se retoma el desarrollo del movimiento traductológico con un total de nueve traducciones publicadas, coincidiendo con la creación en España del Instituto Universitario de lenguas Modernas y de Traductores de la Universidad Complutense de Madrid.

En primer lugar, aparece *Un Dios y sus dones* (*A God and his Gifts*, 1963), una traducción de Helena Valentí de la novela de Ivy Compton-Burnett. La novelista, filóloga y traductora, a la que se dedica, por ejemplo, un apartado en *Traductores*, estudio de la tradición de la traducción catalana del siglo XX (2006), tradujo al castellano a William Blake, Marilyn French, Najib Mahfuz, Bernice Rubens o Doris Lessing entre otros. Se sentía especialmente atraída por

Virginia Woolf, no en vano es responsable de *Una cambra pròpia* (1978) y *Al Far* (1984), versiones al catalán de dos de las obras clave de la novelista inglesa¹. *Guillermo el explorador* (*William the Explorer*, 1960), una versión de C. Unterlohner de la novela de Richmal Crompton. Se publica *Grandes Clásicos del suspense* que incluye *Mi prima Rachel* (1951), de Daphne du Maurier, junto a otros relatos de otros autores seleccionados por el Reader's Digest, quien tiene los derechos de traducción, adaptación y reproducción. El traductor de esta adaptación o "condensación" –como así se describe en la primera página– de la novela de du Maurier es Santiago Valdanzo. También, aparece *Dios salve a Inglaterra* (*Rule Britannia*, 1972), una traducción de Ramón Margalef de una novela de Daphne du Maurier para la editorial Luis de Caralt y en cuya cubierta desgastada aparece únicamente la bandera inglesa en color oro. Por otra parte, se publica *Operación Sippacik* (*Operation Sippacik*, 1969) de Rumer Godden, recogido en una selección de textos a cargo de Reader's Digest con título *Pelham 1,2,3, Secuestrado*. En esta colección se incluye además *La maldición de los faraones* (*The Curse of the Kings*, 1973), de Victoria Holt. En la primera página de *Operación Sippacik* se muestra la ilustración de un niño con unos caballos y a la derecha se resume el relato como la "emocionante historia de una burrita muy pequeña y una extraordinaria aventura militar". Bajo el título se especifica que se trata de un "condensado del libro de Rumer Godden", cuya traducción es de Carlos R. de Dampierre. *La maldición de los faraones* se presenta con la ilustración de un castillo bajo el cual se indica que se trata de una "condensación

¹ Véase Bacardí y Godayol (eds.) (2006)

del libro de Victoria Holt”, cuya traducción fue realizada por José M^a Díaz de Castro. Por tanto, la primera versión de esta obra de Victoria Holt sería una condensación y la novela no sería traducida íntegramente hasta 1977, cuando Ana M^a de la Fuente realizaría la versión al castellano. Aparece otra obra de Godden: *Diddakoi* (*The Diddakoi*, 1972), una novela traducida por Manuel Escalera y que es una selección del Reader’s Digest.

En 1974, se introduce, por otra parte, a dos nuevas novelistas. La primera, Susan Howatch (nacida en 1940), es introducida al castellano con *Penmarric* (*Penmarric*, 1971), de M^a Carmen de Azpiazu y reeditada en 1980. La novelista es conocida, sobre todo, por sus novelas en torno a sagas familiares, *Penmarric* siendo la primera de ellas. Y aparece la primera y única traducción de Phyllis Bentley (1894-1977). A pesar de ser la única obra traducida al castellano de la novelista inglesa, no se trata de una novela sino del prólogo a una edición –del mismo año– de *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, aunque también incluye esta edición *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e *Inés Grey* de Anne Brontë. Figuran como traductores El Bachiller Canseco, M^a Fernanda de Pereda y Armando Lázaro Ros. La introducción –en cuya primera página ya se destaca el nombre de su autora, la novelista Phyllis Bentley– ocupa cuarenta y tres páginas y analiza la vida y la obra de las hermanas Brontë. Concluye, igualmente, con una bibliografía seleccionada. Sin embargo, no existe ninguna traducción al castellano de las novelas escritas por la propia Bentley, a pesar de que hizo propio un género, la novela “regional”, que incluye casi una treintena de títulos. Y, por último, se publica la segunda versión de *No More Dying Than*

(1971) de Ruth Rendell: *Basta ya de muertes*, una traducción de Melitón Bustamante.

En 1975 se introduce a la escritora Beryl Bainbridge (nacida en 1934) con *Lo ha dicho Harriet* (*Harriet Said*, 1972), de J. Ferrer Aleu y que se reeditaría en 1977, 1978 y 1979. La obra de Bainbridge engloba matices del género periodístico con tintes de novela gótica, género que por otra parte han cultivado otras autoras aquí reflejadas, como Angela Carter o Fay Weldon: “Beryl Bainbridge often incorporates sensational newspapers stories in drab domestic settings, with equally drab heroines, rendered in a calm, economic style, so that sudden intrusions of violence have an almost Gothic horror, part tragic, part manically comic” (Ford, 1981: 441). Pero el aspecto que más llama la atención en esta autora es que se hayan traducido al castellano prácticamente todas sus novelas, como iremos detallando en las siguientes etapas. No es de extrañar, sin embargo, si tenemos en cuenta que es una escritora bastante comentada y, por lo tanto, consolidada, en la tradición literaria inglesa, como hemos discutido en el apartado 1.1.1. Se publica también *La niña del mar* (*The Child from the Sea*, 1970) de Elizabeth Goudge, una traducción de Ana M^a Foronada. La novela, centrada en la historia de Lucy Waters, la mujer secreta de Carlos II, constituye una de las novelas históricas más conocidas de la autora. Aparecen igualmente dos traducciones de Eleanor Hibbert: *La sombra del lince* (*The Shadow of the Lynx*, 1971) de Julio F. Yáñez (reeditada en 1981, 1982, 1986 y 1991) y *Las arenas movedizas* (*The Shivering Sands*, 1977), de José Daurella y reeditada en cinco ocasiones (en 1982, 1983, 1985, 1988 y 1992) a pesar de que la novela sólo

cuenta con una reedición en lengua inglesa. Se publica asimismo la versión española de *Cashelmara* (1974) de Susan Howatch, que lleva un título idéntico al original y que aparece firmada por Mercedes Mostaza. En la novela se especifica que la versión que ha realizado la traductora es una versión sobre la traducción directa de Elisa López Bullrich. Fue, además, reeditada en 1976. Y, por último, aparece *Retrato de un matrimonio* (*Portrait of a Marriage*, 1973), de Vita Sackville-West, una versión de Oscar Luis Molina reeditada en 1989 con prólogo de Marta Pessarrodona.

En 1976, se publica otra traducción de la prolífica autora de novela romántica Catherine Cookson: *El pequeño Willie* (*Our John Willie*, 1974). La traducción aparece firmada por Anne Leroux. Aparece la primera versión de *Lord of the Far Island* (1975) de Eleanor Hibbert como *El señor de Far Island*, una traducción de Esther Donato que cuenta con diez reediciones, dato que contrasta con el número de reediciones de la segunda versión del título, una traducción publicada en 1979 y firmada por Anne Leroux que no cuenta con ninguna reedición. Se publica *El muchacho persa* (*The Persian Boy*, 1972) de Mary Renault, una versión de Maria Antonia Menini reeditada en 1987, 1989, 1992, 1994 (con introducción de Clara Janés), 1995, 1997 y 1998. La novela forma parte de una trilogía en torno a Alejandro Magno cuya interpretación fue motivo de controversia entre los críticos más clasicistas, quienes sugirieron que la autora había tomado las fuentes de las traducciones, pues no conocía el griego. Cabe subrayar que Clara Janés (1940), autora de la introducción en la edición de 1994 de este título, es también traductora de obras del inglés, francés,

catalán y portugués, mostrando, por otra parte, una clara motivación por la traducción de mujeres escritoras a juzgar por sus traducciones *En un balneario alemán*, de Katherine Mansfield, *El dolor*, de Marguerite Duras o *Viajes y flores y Parecía de seda*, de Mercé Rodoreda, aun cuando otros destacan sus versiones de autores checos, eslovacos y orientales” (Ruiz, 2000: 505). Por último, se publica la única versión de *The Voyage Out* de Virginia Woolf: *Fin de viaje*, una versión llevada a cabo por Guillermo Gossé cuya cubierta aparece ocupada por la imagen de una mujer cosiendo. Fue reeditada en 1984 y en 1991, incluyendo un prólogo de Marta Pessarrodona. Si algo llama la atención antes siquiera de adentrarse en la novela es la cita-valoración del escritor y profesor José Luis López Aranguren en la cuarta página de cubierta, describiendo a la autora como “el novelista de lengua inglesa más notable del siglo”, empleando pues el masculino para describir a una mujer escritora, aspecto que ya parece ser un hecho constatado con una cierta recurrencia. El prólogo de Marta Pessarrodona, titulado “La primera novela de Virginia Woolf”, empieza con una breve biografía sobre la autora, destacando la influencia del entorno familiar tanto en la vida como en la obra de Virginia Woolf para proseguir con un estudio de *Fin de viaje* y de los temas de la obra, que serían desarrollados en las obras posteriores de la escritora. El aspecto más destacado de este prólogo es la última sección, relativa a la recepción de la escritora en España, recalándose que: “Finalmente, es forzoso referirse a la escasa fortuna que, hasta fecha muy reciente, ha tenido Virginia Woolf en nuestras latitudes” (Pessarrodona, cit. en Woolf, 1976: 14). La idea se expande, aludiéndose a la escasez de crítica en torno a la autora o al

lapso entre original y versión española, que contrasta con países como Francia, donde en 1929 ya se publicaba la primera traducción en esa lengua y en 1932 un estudio sobre la autora, mientras que la primera traducción al castellano es de 1937 y gracias al empeño de Victoria Ocampo. El hecho de que, además, las primeras traducciones de Woolf al castellano fueran publicadas en Argentina, minó si cabe incluso más la difusión de la autora en España, a causa de “la problemática de distribución¹”(ibídem).

En 1977, se publican, en primer lugar, tres traducciones de Catherine Cookson: *La llama de la vida* (*Feathers in the Fire*, 1971), de Aníbal Leal y reeditada en 2000; *El cordón invisible* (*The invisible Cord*, 1975), del mismo traductor y reeditada en 1978; y *La marea de la vida* (*The Tide of Life*, 1976), de M^a Ángeles Aledo y reeditada en 1978. Aparece asimismo *Milagro en San Bruno* (*The Miracle at St. Bruno's*, 1972) de Eleanor Hibbert, una versión firmada por Sara Espinosa que fue reeditada en 1978 y la primera versión íntegra de la novela *The Curse of the Kings* (1973) en castellano: *La maldición de los faraones*, de Ana M^a de la Fuente. Se publica la primera y única traducción de Gladys Bronwyn Stern (1890-1973) –más conocida como G.B. Stern–, pese a ser una escritora muy prolífica. Nos referimos a *Géminis* (*Gemini*, 1950), una traducción de Ernesto Dávila. El texto original no aparece en el catálogo público de la Biblioteca Nacional, pero hemos podido confirmar que se incluye en *Argosy* (Volumen II) y en *The Slower Judas* (publicado en Nueva York en 1929). La traducción forma parte del recopilatorio *Fantasía 4*. No se

¹ Véase Caballero (2003), en torno a la influencia de Woolf en Hispanoamérica.

han traducido, por lo tanto sus conocidas *Rakonitz Chronicles* (1932), basadas en su propia historia familiar. Y, para terminar, se publican dos traducciones de Virginia Woolf: la segunda versión de *Jacob's Room* (1922), *El cuarto de Jacob*, de Andrés Bosch, reeditada en 1980, y *La torre inclinada y otros ensayos* (*The Moment and other Essays*, 1947), del mismo traductor y reeditada también en 1980.

De acuerdo con los datos de la UNESCO¹, en 1977 hay un total de 50.428 traducciones realizadas en setenta naciones, España siendo el tercer país que más traduce, precedido de la Unión Soviética y Alemania Federal, dato que contrasta enormemente con el volumen de traducciones halladas en lo referente a las novelistas inglesas del Siglo XX: un total de seis traducciones a lo largo de todo el año 77. Los siguientes dos años de este segundo periodo encarnarían el inicio del gran desarrollo traductológico que alcanzó su apogeo en los años entre 1980 y 1996, es decir durante la etapa que detallaremos en el apartado 3.3.

Así, en 1978, se publican dos traducciones de Catherine Cookson: *La joven Mallen* (*The Mallen Girl*, 1973), de Aníbal Leal y *La marca de los Mallen* (*The Mallen Streak*, 1973), del mismo traductor. Se publica la segunda versión de *The Parasites* (1949) de Daphne du Maurier: *Los parásitos*, de Pablo Mañé. Aparecen cinco traducciones de Eleanor Hibbert: *Castilla para Isabel* (*Castile for Isabella*, 1960), de Isabel Ugarte; *España para sus soberanos* (*Spain for the Sovereigns*, 1960), de la misma traductora; *El león triunfante* (*The Lion Triumphant*, 1974), de Ariel Bignami; *El orgullo del pavo real* (*The Pride of the*

¹ Véase Santoyo (1983)

Peacock, 1976), firmada de nuevo por Isabel Ugarte y reeditada en ocho ocasiones: 1979, 1981, 1982, 1985, 1987, 1992, 1993 y 2001, lo que contrasta de forma significativa con las dos reediciones de la novela en inglés, en 1977 y 1982; y, por último *El marido de la reina* (*The Queen's Husband*, 1973), cuyo traductor ha sido imposible de esclarecer. La última reedición justificaría, por otra parte, la relativa vigencia de la escritora en castellano. Cabe destacar, por otra parte, un hecho que suele darse con relativa frecuencia, sobre todo con respecto a las novelistas más “comerciales”: el hecho de que un traductor traduzca más de un título de una misma autora por año, que podría explicarse por la premura editorial de aprovechar el tirón comercial de alguna novelista en un momento dado. En 1978, aparece la primera y única traducción al castellano de la novelista Elspeth Josceline Huxley (1907-1997): *El desafío de África* (*The Challenge of Africa*, 1971), un libro de viaje traducido por Nicolás Serrano. No se han traducido títulos como *The Flame Trees of Thika. Memories of an African Childhood* (1959), reeditado en 1962, 1974 y 1987, y al que debe gran parte de su fama. Más reconocida por su retrato del colonialismo e infancia transcurrida en Kenya, no se tiende a subrayar su calidad literaria: “Huxley was in her early 50s when she began *Flame Trees*, and was at that stage already recognised as a tireless, though not a literary, chronicler of colonial Kenya” (Nicolls, 2002: 1). Por último, se publica la segunda versión de *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, *Al Faro*, que fue la primera publicada en España y realizada por la novelista Carmen Martín Gaité para Edhasa, una edición que, pese a tratarse de la primera traducción de esta obra publicada en territorio

nacional, no viene acompañada de ninguna introducción, anotación o material adicional. Sí aparece, por el contrario, el nombre de la traductora subrayado en la portada. La versión de Carmen Martín Gaité ha sido reeditada en 1986, 1988 y 1995 (en una edición de Debate con prólogo de María Lozano), 2002 (con prólogo de Ángeles Caso) y 2003. Este ejemplo ilustraría, por tanto, una estrategia comercial: la editorial destaca el nombre de la autora ya desde la portada del libro porque el hecho de que la traducción venga firmada por Carmen Martín Gaité, autora de gran prestigio para las letras españolas, sirve a la vez de reclamo para su comercialización y garantiza una cierta calidad de la traducción. Este sería el fenómeno contrario al de la opacidad del traductor, es decir, la política de muchas editoriales que “prescinden de la mención del traductor al que condenan a la transparencia social” (Vega, 2004: 559). Por el contrario, “sólo los autores que ejercen ocasionalmente como traductores, que son muchos (Cernuda, Benavente, Dámaso Alonso, etc.), se utilizan, a veces escandalosamente, como reclamo” (ibídem). En el caso de *Al Faro*, el nombre de la traductora aparece ya de forma visible enfatizado en una ubicación extratextual que el lector potencial puede advertir rápidamente y sin necesidad de introducirse en la novela.

En 1979, año con que se cierra esta segunda etapa traductológica, y coincidiendo con la fundación de la Escuela de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada, se publican cinco traducciones de Georgette Heyer: *Caridad* (*Charity Girl*, 1970), de Benito Gómez Ibáñez; *La hija del faraón* (*Faro's Daughter*, 1941), de M^a Teresa de la Vega; *Matrimonio de*

conveniencias (*The Convenient Marriage*, 1934), de Susana Constante; *Un hombre sin igual* (*The Nonesuch*, 1962), de Alberto Coscarelli, y *Esas viejas sombras* (la segunda versión de *These Old Shades*, 1926), de Joaquín Adsuar. Estos datos indicarían una buena acogida en España de la escritora durante este año. En los últimos años, hemos asistido a un resurgimiento –o “recuperación”, según el modelo expuesto por Massardier-Kenney (1997)– de la novelista: “La escritora británica, considerada como una de las grandes reinas de la ficción romántica, llega ahora a nuestro país de la mano de la editorial Salamandra con dos de sus obras consideradas como románticas: *El tío Sylvester* y *La indomable Sophia*. Próximamente se editarán también nuevas obras de Heyer, pero del género negro” (C. A., 2007: 1). También, aparecen, por otra parte, cuatro traducciones de Eleanor Hibbert: *La bruja que vino del mar* (*The Witch from the Sea*, 1975) y *La italiana* (*The Italian Woman*, 1952), publicadas en Buenos Aires por la editorial Javier Vergara, esta última traducida por Isabel Ugarte; la segunda versión de *Lord of the Far Island* (1975): *El señor de la isla lejana*, de Anne Leroux, que no cuenta con ninguna reedición, y *El jinete del diablo* (*The Devil on Horseback*, 1977), de Susana Constante y reeditada en once ocasiones: en 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1986, 1987, 1989, 1993, 2001 y 2002. La última reedición confirmaría el éxito ininterrumpido de esta escritora en castellano. Existiría otra versión de *The Italian Woman* (1952) publicada en Buenos Aires en 1955 por la editorial Guillermo Kraft con el título *La italiana: Catalina de Medicis* y cuya traducción sería de Alfredo M. Santillán. Por otra parte, se publica *Los ricos son diferentes* (*The Rich are Different*, 1977), de

Susan Howatch, una traducción firmada por Mario Giacchino y reeditada en 1980. Por último aparecen tres traducciones de Virginia Woolf. Las dos primeras son dos segundas versiones de obras ya traducidas al castellano: la segunda traducción al castellano de *A Haunted House and other Short Stories* (1943), *La casa encantada y otros cuentos*, de Andrés Bosch, reeditada en 1983, y la segunda versión de *The Waves* (1931), *Las olas*, una traducción de Lenka Franulic publicada en México y que incluye un prólogo de la propia traductora. En el dorso de esta edición se incluyen dos citas de dos escritoras de *Ovaciones* y de *El Sol de México*, ambas de 1978 destacando el genio literario de Virginia Woolf. El prólogo, escrito por la propia traductora, gira en torno a la obra de Woolf, la técnica literaria del “soliloquio interior” (Franulic, cit. en Woolf, 1979: 10) y, en general, en torno a la propia escritora, definida como “la fée des lettres anglaises” (Franulic, cit. en Woolf, 1979: 11), para recordar cómo llaman los franceses a Virginia Woolf o, en palabras de la prologuista, “la más notable escritora de nuestro tiempo” (ibídem), otorgándole en un estatus equiparable al de escritores como Shakespeare: “Virginia Woolf [...] no sólo es ahora la más grande novelista de la literatura inglesa, sino que figura, por el contenido poético de su prosa, entre los poetas ingleses de todos los tiempos: Shakespeare, Shelley, Blake” (Franulic, cit. en Woolf, 1979: 12). Si bien no existe ninguna reflexión en torno al propio trabajo de traducción, el prólogo sí traduce, en todo caso, una voluntad de introducir a la autora incidiendo en su obra y talento literario. Ciertamente, la periodista –fue la primera en ser galardonada, en 1957, con el Premio Nacional de Periodismo de Chile, y, en 1958, declarada mejor

periodista del año por la Sociedad Profesional de Mujeres Periodistas de los Estados Unidos, la única chilena que ha recibido este mérito– y traductora Lenka Franulic, fue responsable de promocionar, desde las revistas *Hoy* y *Ercilla*, a autores consagrados de la época:

Se inició en 1931 como traductora de la revista "Hoy", donde incursionó en el periodismo hasta convertirse en cronista hasta su cierre, en 1941. Seguidamente, fue la única reportera femenina de la revista "Ercilla" y consiguió entrevistar a grandes personalidades de la época, como el Mariscal Jozip Bros "Tito", Juan Domingo Perón y Eleanor Roosevelt, Nicolás Guillén, Fidel Castro, Anastasio Somoza, Gabriela Mistral, Emil Ludwig, André Malreaux, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, con quien mantuvo correspondencia, entre muchos otros.

(Olie, 2007: 1)

Por otra parte, son positivas las críticas en torno a su versión de *Las olas*: “Versátil, tradujo obras tales como *José* de Thomas Mann, de John Steinbeck y Christopher Morley, entre otros. Notable es su trabajo acerca de *Las Olas* de Virginia Woolf (ibídem). Se la describe como una mujer vanguardista, culta, y literaria, a semejanza de Victoria Ocampo, introductora de Virginia Woolf en Latinoamérica a través de la revista *Sur*:

Lenka se parecía más a una intelectual europea tipo Djuna Barnes que a una chilena promedio. Era culta, audaz, viajada, inquieta y vanguardista, se fumaba dos cajetillas diarias y era miembro activa de las tertulias y comidas y del espíritu

bohemio de la época. Eso sí, todo lo hacía con su particular y femenino toque de elegancia. (ibídem)

Y, por último, se publica la segunda versión de *Mrs Dalloway* (1925): *La señora Dalloway*, de Andrés Bosch, reeditada en 1980, 1984, 1989, 1993, 1996 –con prólogo de Mario Vargas Llosa –y semblanza bibliográfica de Marta Pessarrodona en las ediciones de 1989 y 1996–, 1998 y 1999, con prólogo de Josefina Aldecoa. En esta última edición aparece en la portada aparece la ilustración de una mujer de edad avanzada. Pertenece a la colección “Las cien joyas del milenio”. En el prólogo que acompaña a las ediciones de 1989 y 1996 y que lleva por título “La vida intensa y suntuosa de lo banal”, el escritor Mario Vargas Llosa comienza resumiendo el argumento de la obra para posteriormente ahondar en su génesis y una técnica que “revolucionaría el arte narrativo de su tiempo” (Vargas, cit. en Woolf, 1996b: 11). Para el escritor peruano, la “hazaña” de Woolf es asimilable al talento de Proust o Joyce “a los que complementa y enriquece con un matiz particular: el de la “sensibilidad femenina” (ibídem), adjetivo que, pese a reconocer como problemático, es “insustituible” (ibídem) en autoras como La Fayette, Colette o la propia Woolf¹. Ciertamente, uno de los aspectos más destacados del prólogo es la enfatización del intertexto femenino, subrayándose, en el mismo, la obra de Madame de La Fayette, Colette o Natalie Sarraute. Así, la mujer, ya sea como productora, protagonista u objeto temático, es primordial en este prólogo, centrado en la

¹ Véase el estudio comparativo de estas dos últimas autoras en Southworth (2004)

figura de Woolf, su preocupación por la condición femenina, la figura central de la obra, Clarissa Dalloway, o la aportación de otras escritoras como las ya mencionadas¹. Por su parte, la semblanza biográfica que acompaña a estas dos ediciones, firmada por Marta Pessarrodona, recorre la vida y la obra de la autora para concluir con algunas reflexiones en torno a *La Señora Dalloway*, descrita como “una novela dual en más de un sentido” (Pessarrodona, cit. en Woolf, 1996b: 230), la “celebración de una ciudad, Londres” (Pessarrodona, cit. en Woolf, 1996b: 231) y destacando el tema del patriarcado, simbolizado en esta obra por la protagonista, que Woolf “atacaría directamente en ensayos posteriores” (Pessarrodona, cit. en Woolf, 1996b: 230), siguiendo, pues, la línea de reflexión iniciada en el prólogo de Vargas Llosa. Por su parte, en la contraportada a la edición de 1999, que aparece firmada por la escritora española Josefina Aldecoa, se resume el contenido principal de la novela, valorándola como “una espléndida radiografía de la psique humana y un espléndido fresco de la sociedad inglesa de finales del siglo XIX y principios del XX”. El prólogo recorre la biografía de la escritora destacando su “preocupación por la mujer” (Aldecoa, cit. en Woolf, 1999: ii), y anticipando el tema de la novela:

El personaje femenino, la señora Dalloway, nos acerca a la melancolía de la mujer
madura, perfectamente encajada en su ambiente, que se sorprende un día

¹ Son numerosos los estudios que se centran en Virginia Woolf y la escritura femenina, por mencionar algunos: Gee (1992) o Gómez (1992)

reflexionando sobre el eterno problema de la elección ¿acertada o desacertada? que la llevó a compartir su vida con el señor Dalloway, un hombre seguro, aburrido, muy bien situado en el mundo social y político. (ibídem)

Se destacan, igualmente, aspectos relativos a la técnica literaria de Woolf, resumida como “perfecta” (Aldecoa, cit. en Woolf, 1999: iii). En la edición de 1996, de cubierta azul sin más ornamentación, las primeras y últimas páginas aparecen ocupadas por fotos de la autora en el entorno familiar. Por su parte, la versión de Lenka Franulic de *Las olas* es la primera edición publicada en España pero no la primera edición en español, puesto que fue editada por la mexicana “Premia editora” en su colección “La Nave de los Locos” en 1977 y 1978. En la primera página del libro se advierte una fotografía de Virginia Woolf en blanco y negro y en la cuarta de cubierta, se incluyen comentarios sobre la obra de la escritora en general y sobre *Las olas* en particular, descrito como un relato donde “vemos combinados con originalidad el talento y el genio poético de la más grande novelista inglesa que es hasta la fecha Virginia Woolf”, parte de una reseña que escribió Lilia Martínez Aguayo en *El Sol de México* el 27 de abril de 1978 en la sección “Para ver, leer y oír”. Cabe destacar, por último, que la primera traducción de *Mrs Dalloway* en España no fue la versión al castellano sino al catalán, ya que existe una versión de Cesar August Jordana de título idéntico publicada en 1930, es decir, casi veintiséis años antes que la versión en castellano, que fue, por su parte, reeditada en 1970, 1985, 1997 y 2003. Esta segunda versión de la obra, realizada por Andrés Bosch, es la

primera que muestra la novela de forma separada, ya que la primera versión, de Ernesto Palacio, fue publicada en 1956 junto a otras cuatro obras de la autora, en el volumen *Obras Completas*, editada por José Janés.

3.3. Tercera etapa: 1980- 1996

3.3.1. Panorama político, literario y cultural

Esta etapa coincide con la época de la transición tras muerte de Franco que pone fin a cuarenta años de dictadura en España y, un poco más tarde, con el inicio de la democracia en España.

Profundos cambios demográficos afectarían la situación de la mujer durante este periodo: “En 1986 el 51% de la población española eran mujeres, de las cuales el 24% tenía menos de 15 años, el 40% se encontraba en edad fértil y el 36% restante contaba con más de 45 años” (Folguera, 1988: 113). A esto, habría que sumarle el desplome de la fecundidad, muy ligado a la difusión y sobre todo, la despenalización del uso de métodos anticonceptivos y de la nupcialidad iniciados ya a partir de 1977: “La venta, divulgación, y propaganda de métodos anticonceptivos estaba sancionada hasta el año 1978 con penas de arresto mayor, en esta fecha mediante la ley 45/1978 se modificaron los arts. 43 bis y 416 del Código Penal y se despenalizaron estas prácticas” (Folguera, 1988: 114). La educación también fue un área fundamental de desarrollo del bienestar social de la mujer. Así pues, se pudo observar, durante los últimos años de la década de los setenta y durante los años ochenta, una presencia cada vez mayor de la población femenina en todas las etapas educativas:

En el primer nivel de escolarización obligatoria, la Enseñanza General Básica, la escolarización entre la población femenina es prácticamente total. En la Enseñanza media el porcentaje de mujeres ha aumentado progresivamente durante el periodo 1975-1988, de forma que actualmente el alumnado femenino supone el 54% del total del Bachillerato y el 41.20% de Formación Profesional. En cuanto a los datos relativos a las mujeres matriculadas en las universidades españolas durante el periodo 1975-1988, se aprecia un incremento importante en la matriculación femenina: 39.8% para el curso 1977-78, frente a un 47.4% para el curso 1983-84. (Folguera, 1988: 115)

Este avance en el nivel educativo tuvo una inmediata repercusión en la actividad laboral: “[...] puede afirmarse que el acceso masivo de las mujeres al trabajo extradoméstico es quizás el cambio más espectacular experimentado por la sociedad española en los últimos veinte años” (Folguera, 1997: 556).

El inicio de esta etapa traductológica coincide también con una crisis del movimiento feminista visible desde las *Jornadas Feministas* de Granada, celebradas en mayo de 1979:

A lo largo de tres días las decenas de ponencias presentadas sobre los temas referentes a trabajo, educación, aspectos jurídicos, sexualidad, relaciones con las instituciones, reflejaban las diferencias ideológicas y estratégicas que habían dividido al movimiento feminista durante los cuatro años anteriores: la necesidad de una única militancia o la posibilidad de conciliar la militancia política junto con la permanencia en otras organizaciones de carácter político. (Folguera, 1988: 123)

Esto provocaría, a partir de 1982, una total dispersión de grupos y organizaciones en el seno del feminismo, entendido como movimiento organizado:

En 1987, en un catálogo realizado por el Instituto de la Mujer, se incluían 600 organizaciones, de las cuales sesenta se definían como feministas. La gran mayoría de ellas no poseen una estrategia ni proyecto determinado de carácter social o político, se definen por su carácter pluralista en la que caben todas las tendencias del feminismo: feminismo radical, feminismo de la diferencia o el feminismo vinculado al lesbianismo. (Folguera, 1988: 126)

Otro aspecto a destacar de esta etapa es la “creciente conciencia feminista” entre mujeres que no tienen conexión alguna con ningún movimiento femenino, y que “les lleva a luchar por un cambio social en los diversos espacios de la vida privada” (Folguera, 1988: 129).

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX han ido apareciendo numerosas escritoras que han ido creciendo hasta situarse a un escala similar que la de sus similares masculinos. Entre 1960 y 1980 tiene lugar en España una progresiva apertura social y una renovación artística. Ciertamente, “la década de los ochenta significa un período excepcionalmente fructífero también para la literatura. Las numerosas escritoras empiezan a publicar sus operas primas [...], son, al mismo tiempo, las primeras novelistas españolas intelectualmente formadas en el franquismo [...]. En las obras de estas mujeres se aprecia un

denodado afán de universalidad, de cosmopolitanismo, que se refleja en localización de sus historias” (Alchazidu, 2001: 39). Esto puede verse ilustrado en obras como *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité –que le hizo merecedora del Premio Nacional de Literatura en 1978 –y cuyo papel como traductora de la segunda versión de *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, *Al Faro*, que apareció también en 1978, será tratado con más detalle en el capítulo cuarto de este trabajo– que se encuadra entre dos épocas, la del Franquismo y la de una nueva que se inicia.

A partir de los ochenta, las mujeres empiezan a ser premiadas de forma continuada y mayoritaria, algo inconcebible hasta la fecha y fruto de los cambios que estaba experimentando la sociedad española. Se empieza a valorar a las mujeres escritoras y el panorama literario español se ve enriquecido con su contribución. Escritoras como Rosa Montero, Maruja Torres, Carmen Posadas, Soledad Puértolas y Rosa Regás, cuya producción se da a conocer en torno a los ochenta fueron todas galardonadas con el premio Planeta entre 1989 y 2001. Rosa Montero, autora de obras como *Crónica del desamor* (1979), *La función delta* (1981) o *Te trataré como a una reina* (1983), concibe la literatura como una forma de acceso a otros mundos que llevamos dentro por lo que no puede haber diferencia de sexos en ello. La también periodista Maruja Torres recuerda el franquismo como una etapa a olvidar, un periodo de atraso cultural, que explica que sus obras estén cargadas de un fuerte inconformismo, como el de una persona que lucha por vivir de otra manera. Sus obras incluyen *Un calor tan cercano*, que obtuvo el Premio de Literatura Extranjera de 1998, o el Premio

Planeta del año 2000, *Mientras vivimos* (2000), que simboliza la transformación generacional acontecida en España y cómo las nuevas generaciones se han podido formar en un contexto menos intolerante. La uruguaya Carmen Posadas obtuvo el premio Planeta en 1998 por *Pequeñas infamias*. Soledad Puértolas, también ganadora del Planeta en 1989 con *Queda la noche*, confiesa que la narrativa actual es más rica y que surge con más fuerza tras los años de dictadura. Señala que la evolución de la mujer en nuestra sociedad ha sido revolucionaria aunque, pese a todo, la mayor parte de los participantes en congresos son hombres y la mayoría de obras son títulos de autores masculinos. Rosa Regás, por su parte, fue galardonada en 2001 con el Premio Planeta por *La canción de Dorotea*. Estas escritoras, y al contrario que en la generación anterior, “optan por una protagonista que representa a la mujer de edad mediana, intelectual y mentalmente madura, que se cuestiona las preguntas básicas sobre el sentido de su propia vida” (Alchazidu, 2001: 39). Otras escritoras que han contribuido con su literatura a enriquecer el panorama literario español son Almudena Grandes –que se dio a conocer con *Las edades de Lulú*, Premio de Narrativa Erótica en 1989– o Laura Freixas –autora de novelas como *Entre amigas* (1998)– y, por último, novelistas que se dieron a conocer ya en la década de los noventa como Lucía Etxebarria –Premio Nadal en 1997 por *Beatriz y los cuerpos celestes* y premio Planeta en 2004 con *Un milagro en equilibrio*–, Espido Freire –cuya popularidad alcanzó su apogeo con la obtención del mismo galardón en 1999 por la novela *Melocotones helados*– o

incluso Eugenia Rico, autora de *La muerte blanca*, premio Azorín de novela 2002.

En cuanto a la traducción, a partir de la década de los setenta: “los estudios sobre la traducción en España han experimentado un cambio geométrico” (Ruiz, 2000: 11), estudios que por otra parte coinciden en atribuir un enfoque histórico a la actividad traductológica. Este impulso se explica con una evolución de los estudios históricos sobre lengua y literatura. Por ello, se intuía necesaria la elaboración de una historia de la traducción en España. En este sentido, destacan la obra de Valentín García Yebra, los trabajos de Julio César Santoyo, Miguel Ángel Vega, Francisco Lafarga, Dámaso López, Nora Catelli y Marietta Gargatagli, publicados entre 1987 y 1998, entre otros. A este respecto, cabe puntualizar que dos de estos teóricos de la traducción que han contribuido a forjar una historia de la traducción en nuestro país han sido, también, traductores en la práctica. Nos referimos a Dámaso López, cuyo trabajo como traductor y editor de la cuarta versión al castellano de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, será comentado en la cuarta sección de este trabajo, y Nora Catelli, responsable de la selección y del prólogo a *Cartas a mujeres*, traducción al castellano de Susana Constante de *The Letters of Virginia Woolf* (1975), publicada en 1993, del epílogo en la edición de 1994 de la traducción de 1993 de Enrique Ortenbach de *Orlando* (1928), también de Virginia Woolf, o de la introducción de la versión al catalán de dicha novela en

su segunda edición¹. Otros traductores que han contribuido al volumen de literatura en la segunda mitad del siglo son Ángel Crespo o Clara Janés. La poética de la traducción, para Ángel Crespo, quedaría resumida así: en primer lugar, el objetivo de la obra traducida debe ser su incorporación en la lengua y la cultura de llegada. Para que dicho objetivo se verifique, la traducción ha de partir del “respeto de la forma” (Crespo, cit. en Ruiz, 2000: 504) original y ha de ser una “imitación tendente a la consecución de una belleza semejante a la del texto original” (ibídem). En tercer lugar, la traducción sería, por ende, definida “como un fenómeno de imitación y naturalización de un texto literario en un ámbito diferente del ámbito de la lengua en que fue escrito” (ibídem).

Por otra parte, y en lo que se refiere a la evolución de la actividad traductológica, según la Dirección General del Libro, el año en que más traducciones del inglés se han recogido es 1994 (un 55.4%), tras el cual el porcentaje ha ido descendiendo (López, Gabriel y Orero, 2000: 14). Además y según refleja la revista *Mutualité*, a partir de datos obtenidos tras un recuento anual de la UNESCO, en 1987, España es el segundo país en número de traducciones publicadas, tras la Unión Soviética, con 6361 traducciones publicadas (García Yebra, 1994: 152). En 1979, según el Instituto Nacional de Estadística, se realizaron en España 3114 traducciones del inglés –lengua de la que más se traduce–, cifra que dobla la de 1967: 1524 traducciones publicadas

¹ La versión al catalán de *Orlando* (1928) de Virginia Woolf está firmada por Maria Antònia Oliver, fue publicada por primera vez en 1985 y cuenta con dos reediciones: 1994 y 2001

debido al notable desarrollo de la lengua inglesa y de la(s) cultura(s) que representa.

Los años 80 ven la aparición, en el campo de la traducción literaria de la creación de diversos premios de traducción que vendrán a reconocer la calidad de ciertas traducciones, o a premiar la trayectoria de algunos profesionales de la profesión. Estos premios son también la garantía de una cierta calidad traductológica. Así, el más significativo dentro de los premios de traducción entre 1956 y 1976 es el “Premio Nacional de Traducción”, llamado “Premio Nacional de Traducción Fray Luis de León”, que “era concedido a la mejor traducción en castellano de un original escrito en cualquier lengua y que hubiera sido publicada el año anterior a la concesión del título” (Pegenaute, 2004: 597). Entre 1978 y 1983, se amplía para recoger la mejor traducción de una obra en lengua románica, eslava y clásica para, en una tercera etapa llamarse simplemente “Premio Nacional de Traducción”, galardón que reconocería a partir de entonces una única modalidad, premiándose la mejor traducción en cualquiera de las lenguas del estado español: castellano, catalán, euskera y gallego. A partir de 1989, sin embargo, el premio se especializó en dos secciones: el premio a la mejor traducción, como en la etapa anterior, y el premio al conjunto de la obra de un traductor. Una de las traductoras que hemos analizado para el presente trabajo ha sido premiada dos veces con este galardón, nos referimos a María Luisa Balseiro, que obtuvo el premio en 1989 por *El avance del saber*, de Francis Bacon y, lo que es aún más significativo de cara a nuestro trabajo, en 1993 por *Posesión* (1992), la versión al castellano de

Posesión, a Romance (1990), de la novelista inglesa A. S. Byatt. Otro premios fueron creados precisamente durante esta etapa traductológica para premiar las traducciones de otras lenguas, como el “Stendhal” o el “Premio de Traducción Giovanni Ponteiro”.

Se enmarca también dentro de la década de los ochenta la aparición de diferentes asociaciones de traductores, lo que denota “la necesidad que los profesionales encuentran de defender sus intereses y de lograr una mayor presencia en el entorno social” (Pegenaute, 2004: 601). Se sumarían la más antigua de las asociaciones de traductores, la APETI (Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes), creada en 1954, la ACETT, creada en 1983 y cuyo objetivo es “defender los intereses y derechos jurídicos, patrimoniales o de cualquier otro tipo de los traductores de libros, así como promover todas aquellas actividades que pudieran contribuir a la mejora de la situación profesional de los traductores, al debate y la reflexión sobre la traducción y al reconocimiento de la importancia cultural de la figura del traductor” (Pegenaute, 2004: 602), y, en el ámbito autonómico, la TRIAC (Traductors e Intèrprets Associats Pro Col·legi), la ATIC (Associació de Traductors i Intèrprets de Catalunya) y la ATIJC (Associació de Traductors i Intèrprets Jurats de Catalunya) en Cataluña, la AGPTI (Asociación Galega de Profesionais da Traducción e Interpretación) y la AGT (Asociación de Tradutores Galegos) en Galicia, y, en el País Vasco, la EIZIE (Euskal Itzultzaile, Zuzentzaile eta Interpretteen Elkarte), fundada en 1987.

Por lo que respecta el ámbito educativo, cabe mencionar que al final de esta etapa traductológica, en concreto en 1993, se aprueba la Licenciatura en cuatro años que “supuso el comienzo de un proceso generalizado de implantación de estudios por todo el territorio español, con un crecimiento espectacular del número de centros, hasta tal punto que hoy contamos con dieciocho” (Pegenaute, 2004: 606). Además, esta transformación de la Diplomatura en Licenciatura se acompañó de la institución de un área de conocimiento específica, “Traducción e Interpretación”, lo que supuso la creación de departamentos universitarios autónomos. Este desarrollo del campo de la traducción y la interpretación se manifestó, también, en el ámbito de la investigación, auge que se operó durante esta etapa traductológica. Ciertamente:

Si hoy la traducción constituye un campo de investigación sumamente pujante en España, la situación era muy diferente hace escasamente tres décadas. Tal y como se ocupa de poner de manifiesto Santoyo (2000), a comienzos de los 70 la traducción, tanto a nivel educativo como profesional, se encontraba en una situación deplorable: no había un solo centro donde se pudiera recibir una formación especializada, nuestra aportación al pensamiento sobre la traducción era ínfima [...], no había una revista dedicada monográficamente a la traducción, contábamos con pocos datos sobre nuestra propia historia de la traducción [...]. Por otra parte, la calidad de las traducciones era ínfima. (Pegenaute, 2004: 611)

Sin embargo, entre 1980 y 1998 se publicaron en España 3000 títulos entre libros y artículos repartidos entre estudios teóricos (35%), descriptivos (56%) y estudios aplicados (5%) e informativos en torno a aspectos informativos sobre el mundo de la traducción (3.6%) que se publican en revistas especializadas como *Cuadernos de traducción e interpretación*, que nace en 1988, *Babel. Revista de los estudiantes*, de 1984, y, más tarde, *Livius*, *Trans*, *Vasos comunicantes*, *Hermeneus* o *Viceversa*, asociadas a diferentes universidades españolas.

Por lo que respecta a las novelistas que hemos analizado para este trabajo, se observa una tendencia particular durante esta penúltima etapa delimitada: la década de los noventa es la etapa donde más segundas, e incluso terceras en el caso de algunas autoras, han aparecido. Éste sería, pues, el período de la re-traducción, lo cual indicaría una mayor libertad de la labor traductológica en particular, y traduciría una cierta pugna editorial. De lo contrario no se podría explicar que textos de Ruth Rendell como, por ejemplo, *Shake Hands Forever* (1975), haya sido traducido en 1988 como *Eterna despedida* por Celia Filipetto para la editorial Versal y que aparezca tan sólo dos años más tarde, en 1990, como *Un adiós para siempre*, de Óscar Martínez para Noguera.

3.3.2. La traducción de autoras inglesas del siglo XX entre 1980 y 1996 en España

En 1980, se publican dos traducciones de Richmal Crompton, las dos primeras que introducen textos que no corresponden a obras sobre las aventuras de

Guillermo: *El baile de disfraces* (*Weatherley Parade*, 1943, que pertenece a la colección Las aventuras de Guillermo 2), de José García, y *La dulce damita de blanco*, del mismo traductor y que pertenece a la colección *Las aventuras de Guillermo en televisión 1*. *Justo a tiempo*, *La dulce damita de blanco* y *El baile de disfraces* son traducciones-adaptaciones-condensaciones de la editorial Molino, a partir de novelas de Crompton, en formato coleccionable y cuyo texto es de J. (José) García, como así se indica en la cubierta. Junto a las ilustraciones de las portadas, un niño junto a un perro en *La dulce damita de blanco*, un niño disfrazado de pirata en *El baile de disfraces* y un niño tocando una trompeta mientras una niña canta en *Justo a tiempo*, se incluye un gran recuadro que indica “Éxito en televisión”. Por otra parte, se publica la segunda traducción de Margaret Drabble: *La edad de hielo* (*Ice Age*, 1977), de M^a Antonia Menini. La novela ha sido descrita como un reflejo del “estado” de Inglaterra: “In essence, though, *The Ice Age*, is a ‘condition of England’ novel similar in intention to those of the 1840’s [...] seeking to rouse the nation from its greed, materialism and selfishness” (Ford, 1983: 439), distinta en temática y enfoque a las primeras obras de la autora, como *The Millstone* (1965), más centradas en la condición de la mujer. También, surgen dos traducciones de Eleanor Hibbert: *Mi enemiga la reina* (*My Enemy the Queen*, 1978), de J.M. Álvarez y Ángela Pérez, otro posible ejemplo de la estrategia de colaboración entre traductores conforme a la taxonomía presentada por Massardier-Kenney (1997), y que fue reeditada en 1981, 1982, 1986, 1991, 1993, 2001 y 2003; y, por otro lado, la tercera versión de *The Curse of the Kings* (1973): *La maldición de los faraones*, de Estela Cantó,

que es en realidad la segunda versión íntegra de la novela, editada por Mundo Actual de Ediciones S.A. y cuyo copyright pertenece a Javier Vergara Editor S.R.L. de Buenos Aires.

En 1980, coincidiendo con la etapa democrática, se introduce, en lengua meta, a tres novelistas inglesas, dos de ellas especialmente ligadas a cuestiones de género. Nos referimos, en primer lugar, a la escritora galesa Bernice Rubens (1928-2004), cuya primera traducción al castellano es *Envié una carta de amor* (*I Sent a Letter to my Love*, 1975) de Helena Valentí. A pesar de que no se trata de una autora reconocida en manuales y estudios críticos de literatura, Rubens es descrita como una de las novelistas más populares del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Sólo se han traducido cuatro de sus novelas, novelas que, por otra parte, la hicieron merecedora de distintos galardones literarios:

Bernice Rubens was one of Britain's most successful postwar novelists. Her *The Elected Member* was awarded the Booker Prize for Fiction in 1970, a year in which the other shortlisted writers included Iris Murdoch, William Trevor and Elizabeth Bowen. She was shortlisted for the prize in 1978 for *A Five Year Sentence*. She won the Jewish Quarterly Literary Prize for *Kingdom Come* (1990), and she won the Arts Council of Wales Literature Award three times¹.

Cabe destacar, por otra parte, la relación de esta escritora con el cine, pues varios de sus relatos fueron llevados a la gran pantalla y protagonizados por

¹ Véase el obituario de la novelista publicado en *The Times* el 14 de Octubre de 2004 en: <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/obituaries/article493988.ece>

actores y actrices de renombre: “Two of her novels were made into films: in 1981 *I Sent a Letter to my Love* with Simone Signoret and Jean Rochefort; and in 1988 *Madame Sousatzka* with Shirley MacLaine. Her book *Mr Wakefield’s Crusades* (1985) was turned into a television mini-series” (íbidem). En segundo lugar, aparece la primera traducción al castellano de Fay Weldon, nacida en 1931 y cuyo feminismo es central en su obra: *Praxis* (*Praxis*, 1978), de Iris Menéndez. Fay Weldon sí es una escritora generalmente incluida, estudiada y reconocida, tanto en la cultura de partida –como hemos observado en el capítulo 1.1.1– como en España, donde, además de ser objeto de análisis comparativos junto a otras novelistas¹, también es materia independiente de manuales de crítica literaria². En tercer y último lugar, se introduce a Antonia White (1899-1980) –también traductora de autores y autoras francesas de la talla de Colette o Christine Arnothy– en castellano con *Helada en Mayo* (*Frost in May*, 1933), de Enrique Hegewicz. El éxito de esta novela en el contexto de partida, donde cuenta con nueve reediciones, contrasta con la repercusión comercial de la traducción en España, donde no se observa ninguna reedición. También llama la atención el gran lapso temporal de casi medio siglo entre la publicación de los textos de partida y de llegada. Esto podría deberse a que la dictadura franquista no habría podido permitir que se publicara una novela centrada en la experiencia en un convento donde la autora fue enviada a la edad de nueve años

¹ Véase Sánchez-Palencia (1997).

² Véase, por ejemplo, Martín (1994) y (1999).

y del que sería expulsada a los catorce por escribir una novela al estilo de “Ouida”, la novelista del siglo XIX Marie Louise de la Ramée.

Por último, en 1980, se publican cuatro nuevas traducciones de Virginia Woolf: *Entre actos* (*Between the Acts*, 1941), de Andrés Bosch y reeditada en 1981 y 1982; *Freshwater* (*Freshwater*, 1976), cuya versión, notas y prólogo son de Santiago Rodríguez Santerbás; y *Tres Guineas* (*Three Guineas*, 1938), de Andrés Bosch también y que fue reeditada en 1983 y 1999¹. Cuarenta y tres años separan original de traducción, lo cual es un dato sugerente. La versión de *Freshwater*, editada en 1980 por Lumen podría considerarse una “thick translation” (Appiah, 1993), ya que la edición al completo, el prólogo, la traducción y las extensas notas son a cargo de la misma persona, Santiago R. Santerbás. En la contraportada de esta obra, la única pieza teatral de Woolf, se resume la trama como “el raro capricho de una mujer demasiado inteligente para despreciar el valor terapéutico de una frívola y efímera ironía”. El prólogo detalla con exhaustividad la obra, su historia y génesis, al tiempo que subraya la opinión de la propia autora quien consideraba su propia pieza “bastante tonta” (Santerbás, cit. en Woolf, 1980: 7), así como las distintas versiones. También se puntualizan detalles en torno a la traducción: “Para la traducción de *Freshwater. A Comedy* he utilizado la primera –y, por ahora, única– edición de The Hogarth Press [...]. He respetado todas las notas originales de la edición inglesa” (Santerbás, cit. en Woolf, 1980: 17-18), sirviéndose de este espacio para

¹ Para un estudio de esta obra, véanse, por ejemplo, Bedregal (2003) o García (2000).

justificar la abundancia de notas: “A causa de la mencionada proliferación de alusiones particulares y referencias al ámbito cultural británico, me he visto obligado a añadir nuevas notas (que van marcadas, excepto las correspondientes al prólogo, con la sigla habitual N. del T.), cuya considerable abundancia espero me sea disculpada en méritos a una más profunda comprensión y a un mayor disfrute de la obra” (Santerbás, cit. en Woolf, 1980: 18). Efectivamente, el prólogo se acompaña de 57 extensas notas aclaratorias mientras que a lo largo del texto se incluyen 41 notas relativas al Acto I, 16 para el Acto II y 18 para el Acto III.

A partir de 1981 y hasta 1996, año que clausura esta penúltima etapa traductológica, es el periodo donde se ha observado mayor actividad traductológica. Ciertamente, en 1981 se editaron en España 1833 traducciones de más de veinticinco lenguas, un 50% de la cuales provenían del inglés (Santoyo, 1983: 24).

En 1981, se introduce a la escritora Joan Aiken (1924-2004) –una novelista inglesa de literatura juvenil y de novela para adultos– con *Arabela y su cuervo Mortimer* (*Arabel and Mortimer*, 1980) de Alonso Carnicer. En la portada de la novela se muestra la ilustración de una niña con un cuervo, y, en la contraportada, aparece una presentación del relato, insistiendo en la relación literatura-televisión pues “Arabela y su cuervo son unos divertidos personajes que tuvieron gran éxito y gustaron mucho a los niños cuando los presentó en una serie de episodios la televisión inglesa”, al tiempo que se aportan datos sobre la autora que “es hoy una de la más apreciadas escritoras infantiles de su

país”. De la escritora se ha recalcado, sobre todo, su talento literario, una gran habilidad para relatar:

Joan Aiken, who has died at the age of 79, was an outstanding storyteller for children and adults alike. But though she wrote extensively for both –and won prizes for both– she began by writing for children, and her greater reputation was as a children's writer [...]. She had an unusual ability to write for all ages with such a fine sense of the differences between her audiences that she could match the content and the style exactly to the reader. Her stories for the very young are lucid, but with no apparent sacrifice of her hallmark use of language, or the apparently effortless invention which allowed her to heap one adventure on top of another without anything toppling over¹.

Pero quizá el hecho más destacado de 1981 es la introducción en lengua española –aunque no en España, puesto que las primeras traducciones de la escritora serían publicadas en Latinoamérica– de la autora de novela “rosa” Barbara Cartland, publicándose en un mismo año la sorprendente cifra de dieciocho traducciones. De las escritoras estudiadas en el presente trabajo, Cartland (1901-2000) es la que cuenta con mayor número de traducciones al castellano, hecho que corrobora el que sea la séptima escritora más traducida del mundo después de Lenin, la Biblia, Marx, Agatha Christie, Grimm, Jack London y Simenon (Santoyo, 1983: 25). La mayor parte de los libros de Barbara

¹ Véase el obituario de la autora publicado en *The Guardian* el 7 de enero de 2004 en: <http://books.guardian.co.uk/obituaries/story/0,11617,1117708,00.html>

Cartland que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España no pudieron ser consultados ya que estaban siendo catalogados, de ahí que en muchos casos no se hayan podido confirmar datos como el título de la obra original o el nombre del traductor que no siempre figuran en el catálogo online. En la propia Biblioteca nos informaron, por otra parte, que se trataba de “literatura de quiosco”, es decir, publicaciones periódicas que aparecieron originalmente en Chile o México –en su mayoría publicadas por la editorial Andina, que se hace responsable de su traducción y adaptación, o por la editorial Hármex– destinadas al público femenino y de “fácil” consumo. Esto explicaría la abundancia de traducciones en un mismo año. Las traducciones que sí han podido ser examinadas son aquellas publicadas por Harlequín Española, en su colección “Novelas con amor”. Así pues, en 1981, se publican: *Un amor imposible*, de Cecilia M. de Wainer; *Aventura en París*, de Dolores Soberanos; *Barbara Cartland: Retazos de mi vida*, que incluye prólogo de R.H. Mason; *Boda secreta*, de Annie Ausúcuca; *Dulce enemiga*, de Diana Shrewsbury; *Enamorada*, de Sara T. de Gershenson; *Esclavas del amor*, de Diana Shrewsbury; *Una extraña pasión*, de Alicia M. de Madrid; *La heredera rebelde*, cuya traducción y adaptación son de la editorial Andina; *Lección de amor*, de Luz M^a Trejo; *Linetta*, también firmada por la editorial Andina; *Lo que puede el amor*, de Annie Ausúcuca; *Milagro de amor (A Miracle of Love)*, de Diana Shrewsbury y reeditado en 1995 por Harlequín Ibérica en su colección “Novelas con corazón”; *El novio desconocido* y *Odio y pasión*, ambas de Luz M^a Trejo; *Una pasión peligrosa*, de Diana Shrewsbury; *El secreto de Thalia*, de Alicia

Madrid; y, por último, *Las seductoras*, firmada por la editorial Andina. Todas, a excepción de *Barbara Cartland: Retazos de mi vida*, que fue editada en Londres por la *Royal Photographic Society of Great Britain Panama Atlantic Distributing Company, D.L.*, son ediciones, adaptaciones o traducciones de la editorial chilena Andina, que nace en 1974 y en 1992 pasa a formar parte del Grupo Editorial Televisa, el Grupo Editorial más importante de América Latina. Llama también la atención la recurrencia de traductoras –ningún traductor– como Annie Ausúcuca o Diana Shrewsbury, aspecto que podría explicarse por el tipo de literatura en cuestión, como hemos comentado anteriormente.

Por otra parte, se publican siete traducciones de Richmal Crompton: *Guillermo y los intelectuales* (*William and the Brain Trust*, 1945); *Guillermo y el jinete enmascarado* (*William and the masked ranger*, 1966); *Guillermo y el vagabundo* (*William and the Tramp*, 1952); *Guillermo sigue adelante* (*William Carries on*, 1942); *Guillermo el revolucionario* (*William the Bold*, 1950); y, finalmente, *Guillermo el bandido* (*William the Lawless*, 1970). Todas son traducciones de C. Peraire del Molino y todas también fueron reeditadas en los mismos años: 1999 y 2002, a excepción de *Justo a tiempo*, la séptima traducción de Crompton publicada en 1981, que muestra la firma de J. García y que pertenece a la colección *Las aventuras de Guillermo 3*, de la editorial Molino. Resulta bastante elocuente que nada más comenzar el periodo democrático aparezcan, en el mismo año, siete traducciones de una escritora que fue altamente afectada por la censura franquista, como hemos analizado en el apartado 1.4.3.1. Se publican, además, dos novelas de Eleanor Hibbert: *La*

máscara de la hechicera (*The Mask of the Enchantress*, 1980), de M^a Antonia Menini –que fue reeditada en 1983, 1984, 1993, 1994, 1997 y 2001– y *El salto del tigre* (*The Spring of the Tiger*, 1979), de Antoni Pigrau y reeditada en 1983, 1984, 1986, 1987, 1993, 1997 y 2001. Las numerosas reediciones de las obras de Hibbert apuntarían a una cierta popularidad de la autora en la cultura meta.

Por otro lado, observamos, también en 1981, tres publicaciones de obras de Ruth Rendell: la primera versión de *A Demon in my View* (1976): *Me parecía un demonio*, de Victoria Lenini y reeditada en 1982, 1985, 1986 y 1991 –la segunda, que se publicó en 1994 es una traducción de José M. Álvarez que cuenta con una reedición, en 2001–; la primera versión de *A Judgement in Stone* (1977): *Un juicio de piedra*, una versión de Adela Miró para Noguer y reeditada en 1982 –en Mundo Actual de Ediciones–, 1986 –edición de Noguer en la que la autora es descrita ya en la primera página como “la sucesora de Agatha Christie”– y, en 1991, en una edición especial para *El Observador*; y, por último, la primera versión de *The Lake of Darkness* (1980): *El lago de las tinieblas*, de Enrique de Obregón. Mientras que en esta primera edición no se observa ningún material adicional que acompañe al texto, en la edición de 1990 de esta primera versión, se incluye una fotografía de la autora que es nuevamente descrita, en la segunda página de cubierta, como “la sucesora de Agatha Christie”. En la cuarta página de cubierta se incluye una sinopsis del relato y una breve biografía de Ruth Rendell.

En 1981, aparece también la segunda traducción de Bernice Rubens: *Una sentencia de cinco años* (*A five-year Sentence*, 1978) de Pere Rubiralta, y se

publica la primera traducción de Rosemary Sutcliff (1920-1992). Se trata de la primera versión de *The Lantern Bearers* (1959): *Aquila, el último romano*, de Ángel Jiménez 1984, 1985 y 1988. En la cuarta página de cubierta de la edición de 1985 se incluye un resumen de la obra y unas citas de la *Junior Bookshelf* y R. Bradbury en *School Librarian*, donde se puntualiza, por ejemplo, que “ninguna alabanza de este libro sería excesiva”. Por extraño que parezca, la misma versión de Ángel Jiménez aparece, en 1991, firmada por Teodoro Larriba en una edición que incluye el mismo resumen e idénticas citas a las que aparecieran en la versión de Ángel Jiménez. La versión de Larriba sería la misma versión de Jiménez pero revisada y corregida. Esta versión Jiménez/Larriba tendría pues un total de seis reediciones. La novela original fue ganadora de la “Carnegie Medal” en 1959, premio literario establecido en 1936 por “The Library Association” en memoria del filántropo escocés Andrew Carnegie, quien fundó más de 2800 bibliotecas repartidas en diferentes países de habla inglesa, y que se concede anualmente al autor o autora de un texto que haya destacado dentro del género de literatura infantil.

Para terminar, se publican dos novelas de Virginia Woolf: *Diario de una escritora* (*A Writer's Diary*, 1953), de Andrés Bosch, y reeditada en 1982 y 2003; y, en segundo y último lugar, *Las mujeres y la literatura* (*Women and Writing*, 1979), del mismo traductor. La traducción al catalán, *Dones i literatura*, sería publicada dieciocho años más tarde y está firmada por Jordi Ainaud. No extraña que estos textos fueran publicados en un contexto de democracia y en plena efervescencia del movimiento feminista en España.

En 1982 se publica la tercera traducción de Angela Carter: *La pasión de la nueva Eva* (*The Passion of New Eve*, 1977), de Matilde Horne –traductora recurrente en esta novelista– y que se reeditó en 1993.

Aparecen quince traducciones de Barbara Cartland: *El amor siempre vence*, *El castillo del acantilado*, *Corazón cautivo*, *La extraña hermanita*, *Falso matrimonio*, *Horizontes de amor*, *¡Jamás me casaré!*, *La madrastra*, *Más fuerte que el orgullo*, *Matrimonio fingido*, *Novia en venta*, *La novia soñadora*, *Odio secreto*, *El palacio del mal* y *Sola contra el destino*. Son todas traducciones de Paloma Amor, a excepción de *El amor siempre vence*, que viene firmada por Annie Ausúcuca, *Falso Matrimonio*, de Luz M^a Trejo y *¡Jamás me casaré!*, de Martha Eguía. Por otra parte, cabe señalar que, nuevamente, se trata de adaptaciones de la editorial Andina, a excepción de *El castillo del acantilado* que es de la panameña *Distributing Company*. Además, parece importante puntualizar que, a pesar de la abundancia de traducciones de novelas de Barbara Cartland, ninguna presenta otras reediciones más allá de la primera. Finalmente, un aspecto que se apreciado en relación con las traducciones de las novelas de Barbara Cartland es que muchos de los relatos que en su momento se editaran en Latinoamérica han sido posteriormente reeditadas por Harlequín Ibérica, momento a partir del cual podemos hablar de una introducción de la autora de novela romántica en España. Así, *Milagro de amor* (*A Miracle for Love*), publicada en 1981 por la editorial panameña Atlantic Distributing D.L. y firmada por Diana Shrewsbury, sería publicada en 1995 en Madrid editada por Harlequín Ibérica. Por otra parte, *Falso matrimonio* (*The Enchanting Evil*,

1968), publicada en 1982 por Atlantic Distributing D.L. y traducida por Luz M^a Trejo Hernández, sería editada en 1987 por Harlequín Ibérica en su colección *Éxitos Románticos 5. Novia en venta (The Bargain Bride, 1989)*, traducida por Paloma Amor, adaptada por la editorial Andina y publicada en 1982 por la editorial panameña, sería, por su parte, editada en 1989 por Harlequín Española en su colección “Novelas con corazón”, exhibiendo en la portada la ilustración de una pareja –como en todos los títulos de esta colección– junto con una alusión a la autora, descrita como “el nombre clásico en el romanticismo”.

También, aparece la recopilación *Obras selectas* de Richmal Crompton, traducidas por Santiago Puig y que incluye narraciones seleccionadas de 22 obras de la escritora. Se acompaña también de una introducción cuyo autor o autora no aparece indicado, podría tratarse del propio traductor o de la editorial, Carroggio S.A. de Ediciones. Lo que sí queda evidente es que su autor hace un ejercicio de retrospectiva para hablar de unos textos que, habiéndole marcado ya de joven, ha vuelto a leer de adulto y, de esa nueva lectura más reflexiva, surge el análisis de diversos aspectos en torno a las historias de Guillermo. Esta introducción, se divide en cuatro partes. La primera, titulada “La genial autora de Guillermo” está dedicada a la vida de la autora. Además de algunos datos biográficos, en este apartado se realza, en particular, el éxito de ventas de los libros de Guillermo, fenómeno literario que llegó a los nueve millones de ejemplares en 1969. El “fenómeno creativo” (Crompton, 1982: 9) afectó tanto a niños como a mayores, otra de las razones por las que se ha querido deliberadamente incluir a esta autora más centrada en el género de la

literatura juvenil. Dicho descubrimiento es atribuido, principalmente, al poder de identificación de las historias con la realidad de los lectores, tanto niños como mayores, y, del mismo modo, al carácter de perennidad de los relatos, que no pasan de moda a pesar de haber sido concebidos entre la década de los treinta y de los sesenta. Tal y como hemos observado en otras introducciones a novelas de distintas novelistas incluidas en este trabajo, Richmal Crompton es aludida en masculino en el prólogo: “Aunque el nombre de Richmal Crompton ha sido para varias generaciones el primer escritor conocido por los niños [...]” (Crompton, 1982: 10), para justificar que pocos son los que están al corriente que las historias de Guillermo fueron escritas por una mujer. Aquí, por supuesto, surge toda la problemática de la escritura y la identidad: el autor del prólogo, en calidad de portavoz del conjunto de los lectores, atribuye inmediatamente a un autor masculino las historias de un héroe masculino, asumiendo que un hombre no puede engendrar a una heroína, pero, sobre todo, que una mujer no puede estar detrás de un personaje masculino. Nos preguntamos si esta forma de aludir a la autora en términos masculinos no sería, además, una forma de perpetuar ciertos comportamientos sexistas. Otro de los aspectos destacados de este primer apartado es la discusión en torno al papel de la autora en el seno de la literatura inglesa y la ya observada dicotomía entre géneros mayores y menores. Así pues, se precisa que la autora tiende a estar ausente de antologías y diccionarios enciclopédicos porque “la crítica seria considera que practicó un género menor” (Crompton, 1982: 12). El autor ataca este planteamiento defendiendo la importante influencia que tuvo esta autora

para la psicología infantil y juvenil, dado el impactante retrato de esta etapa en las aventuras de Guillermo: “Si cierta crítica literaria la ha subestimado, por lo menos la psicología le ha concedido un lugar preeminente y destacado” (ibídem). Otra de las críticas de que han sido objeto los libros de Guillermo, como se analiza en el siguiente apartado, “Una desafortunada crítica de Guillermo”, es de haber retratado únicamente una determinada posición social privilegiada:

Entre las muchas de tono general laudatorio, hubo también alguna negativa, la que sorprendentemente se refirió casi de un modo exclusivo al extraño criterio de que la creación de Richmal Crompton era mala por el simple hecho de que se desarrolla y se mueve en el ámbito inglés de la familia burguesa y bien acomodada, con el agravante de que la lectura de sus aventuras fue un elemento alienador para los adolescentes de nuestra difícil posguerra (Crompton, 1982: 13)

En este sentido, se recalca también la importante censura de que fue objeto algunas historias durante los años cuarenta (véase apartado 1.4.3.1) “que suprimió literalmente capítulos enteros de los libros de Guillermo por el simple hecho de que incluían la presencia de un clérigo protestante a quien Guillermo sacaba de sus casillas” (Crompton, 1982: 15-16). La penúltima parte de esta introducción, “El fino humor de Guillermo”, analiza al héroe de la saga de la autora, descrito como “un contestatario precoz” (Crompton, 1982: 17) o “un rebelde que había levantado un muro infranqueable entre su mundo –que era el nuestro– y el de los adultos” (ibídem). Este carácter subversivo del protagonista

explicaría, en parte, que la censura franquista vigilara tan de cerca e incluso manipulara la publicación en castellano de las historias. Por fin, la última sección de la introducción, “La acertada crítica de Guillermo”, serviría un poco de contrapunto al análisis de la crítica más negativa que se examinaba en el segundo apartado. Aquí se analizan argumentos como “la veracidad psicológica del protagonista” (Crompton, 1982: 18), su “gracia desbordante” (ibídem) o los comentarios de críticos como Fernando Savater para quien Richmal Crompton ocupa un lugar de honor en la “buena” literatura infantil o juvenil. Esta antología sería reeditada en 1987.

Por otra parte, surge la segunda versión de *The Unlit Lamp* (1924) de Radclyffe Hall: *El candil no encendido*, firmada por Pilar Giralt, y que incluye un prólogo de Marta Pessarrodona y una introducción de Zoë Fairbairns. En la primera página de esta novela se muestra varias caras de mujer surgiendo las unas de las otras. En la segunda, se proporcionan algunos datos biográficos sobre la autora que “en 1928 publicó *The Well of Loneliness*, en un intento de afrontar abiertamente el tema del lesbianismo”. Por último, en la cuarta página de cubierta se alude a la temática del relato,

Una novela clásica en la que se plantea con sutil penetración psicológica la pugna entre la necesidad de emancipación femenina, a través del estudio y el trabajo, y la tradicional imagen que, como en el caso de las protagonistas, ha deformado –y aún deforma– la existencia de innumerables mujeres. (Hall, 1982)

La autora de la introducción, Zoë Fairbairns, escritora nacida en 1948, ha sido también incluida en la base de datos elaborada para el presente estudio. Cuenta con una decena de obras que no han sido traducidas al castellano. En la introducción a esta edición de la novela, destaca la relación entre las tres mujeres de la novela, la protagonista, que simboliza la diferencia, su institutriz y amiga y la madre, siendo el amor maternal, de hecho, unos de los temas centrales en la novela. Alrededor se perfilan otros personajes, como el padre y marido, la figura patriarcal que nos recuerda al Señor Ramsay de *Al Faro*, analogía que sería sugerida por Pessarrodona en el prólogo. Finaliza con un apunte acerca del impacto que causó la publicación de la novela, que define “como una contribución a la misma causa de la comprensión sexual, [...] una novela obsesionante, conmovedora y provocativa” (Fairbairns, cit. en Hall, 1982: 10). Comparte estas valoraciones Marta Pessarrodona, quien, en el prólogo a la novela, titulado “Radclyffe Hall antes de la soledad”, describe la novela como la más interesante de sus obras, a pesar de que la fama de la autora se deba, sobre todo, a *The Well of Loneliness* (1928), la “biblia del lesbianismo” (Pessarrodona, cit. en Hall, 1982: 1). Si su primera novela sería un clamor en favor de la homosexualidad femenina, esta novela es, en palabras de Marta Pessarrodona, “un alegato contra el patriarcado” (Pessarrodona, cit. en Hall, 1982: 2), aludiendo especialmente al rechazo paterno en la novela a que su hija, la protagonista, la “odd woman”, estudie la carrera de medicina. El prólogo, que también analiza también la relación madre-hija y contextualiza el relato como un cierto reflejo de la cambiante realidad social inglesa en los años 20 tras las

presiones sufragistas, finaliza debatiendo la acogida de *The Unlit Lamp*: “el público de 1924 aceptó *The Unlit Lamp* como lo que básicamente es: un relato de dominación, de poder, una sorprendente primera novela [...] donde la protagonista se decide por ser una “mujer extraña”, y sucumbe ante la tradición, en este caso debilidad, que personifica a su madre” (Pessarrodona, cit. en Hall, 1982: 3). Con respecto a Marta Pessarrodona, responsable de numerosos prólogos para obras de novelistas inglesas, sobre todo en la década de los 80 y principios de los 90, ocupa un lugar privilegiado en *Traductores* (2006), un recorrido de la tradición de la traducción catalana del siglo XX, donde se pone de manifiesto que además de traductora del francés y del inglés, es poeta y ensayista, autora de numerosas introducciones de escritores del grupo de Bloomsbury. Su nombre destaca pues dentro de la tradición de la traducción catalana del XX, junto a otras traductoras como Helena Valentí o Maria Antònia Oliver.

Por otra parte, se publican dos novelas de Eleanor Hibbert: *La noche de la séptima luna* (*The Night of the Seventh Moon*, 1973), de Josep Daurella y reeditada en 1986, 1988 y 2000, y *El beso de Judas* (*The Judas Kiss*, 1981), de Soledad Silió, reeditada en 1983, 1984, 1985, 1986, 1990, 1995, 1998, 2000 y 2001, mientras que la novela original sólo tiene una reedición, en 1983.

Además, se introduce a la feminista escocesa Naomi Mitchison (1897-1999) con su única novela traducida al castellano: *Memorias de una mujer del espacio* (*Memoirs of a Spacewoman*, 1962), de David Rosembaum. A pesar de que la traducción no ha sido reeditada, el texto origen cuenta con cuatro

reediciones: 1964, 1976, 1977 y 1985. No se han traducido al castellano ninguna de sus novelas históricas o sociales, quizá por lo sexualmente explícito de algunas obras como *We have been warned* (1935), centrada en temas sexuales, incluidos la violación o el aborto, o su ideología abiertamente feminista, como *Sea-Green Ribbons* (1991), situada en la época de Cromwell, que explora la posición de las mujeres en un sistema patriarcal. Pese a los 47 años que separan original de traducción, parece evidente que una novela de este tipo no podría haber sido admitida en un contexto de dictadura.

Se publica, igualmente, *El flautista de Pamplona* (*Put on by Cunning*, 1981), una versión de Elsa Mateo de la novela de Ruth Rendell. En la primera página se ofrece la imagen simbólica de una mujer que cae en una edición de Noguera, mientras que en la cuarta se proporciona un breve resumen del texto y una alusión a la autora “a quien algunos han dado en considerar como un Simenon femenino”, describiendo “su prosa, la estructura y los personajes” como “magníficos”. Esta misma versión sería publicada en 1987 con un título diferente, *El juego de los astutos*, de la misma traductora, fenómeno singular aunque recurrente en el caso de esta autora.

Además, surge la primera y única traducción de Dorothy Richardson (1873-1957) –precursora de Virginia Woolf y James Joyce por su introducción de la técnica del monólogo interior– : *Tejados puntiagudos* (*Pointed Roofs*, 1915), de Montserrat Millán. Se trata del primer volumen de *Pilgrimage, a novel* (1915), cuya traducción fuera censurada en 1944 (véase apartado 1.4.3). Y, por último, se publica *El retorno del soldado* (*Return of the Soldier*, 1918) de

Rebecca West, una versión firmada por Enrique Hegewicz. El número de reediciones del texto en inglés, un total de seis, contrasta con la ausencia de reediciones del texto en castellano. También sorprende el lapso de sesenta y cuatro años que separan ambos textos.

En 1983 se publican treinta y cinco traducciones de Barbara Cartland: *Victoria alada* (*Winged Victory*, 1982); *El pirata y la dama*, *Prisionera de amor* y *El rey se enamora*, firmadas por Annie Ausúcuca; *La batalla del amor*, *Boda sin amor*, *Bordadora de ensueños*, *Cautiva de la luna*, *El corazón perdido*, *El diablo y la heredera*, *Dulce aventura*, *En busca del amor*, *El encanto de un vals*, *Entre dos mundos*, *Farsa imperdonable*, *Fuga desesperada*, *La gran aventura*, *La heredera sin amor*, *La hora encantada*, *Un impulso irresistible*, *Lágrimas de amor*, *La llamada del corazón*, *El lugar secreto*, *Las hermanas ambiciosas*, *Los mandatos del corazón*, *Misión en Montecarlo* (*Mission to Monte Carlo*, 1983), *Odio a primera vista*, *Odio y amor*, *Samantha dice no*, *Siempre hay un mañana*, *Siempre junto a ti*, *Sólo te ofrezco amor* y *Su único amor*, todas de Paloma Amor; *La llama del amor*, de Rodolfo Sánchez, y, finalmente, *La pequeña fugitiva*, de Martha Eguía. Se trata de adaptaciones de la Editorial Andina y, excepto en el caso de la primera de estas obras y *Mission to Monte Carlo* (traducida por Paloma Amor), no se ha podido confirmar el título original de las demás obras, por las razones que hemos comentado un poco más arriba.

También, se publica la traducción de 1962 de *Manservant and Maidservant* (1947), de Ivy Compton-Burnett; en esta ocasión aparece con el

título *Criados y doncellas*, a pesar de ser de la misma traductora, Valentina Muñoz. Fue reeditada en 1984.

Por otra parte, se introduce a la escritora Jane Gardam, novelista nacida en Yorkshire en 1928. Su primera novela traducida es *Un poney en la nieve* (*Bridget and William*, 1981), una traducción de Marisa O'Donnel y René Palacios para la editorial Altea y que fue reeditada en 1984 y 1986. Es una obra de literatura infantil, género que también cultivó la autora. Con respecto a la editorial, Altea, pasó a formar parte, en los años 70, del grupo Santillana: “La actividad de Jesús Polanco [...] en el ámbito de la edición, fue también determinante en el enriquecimiento de la transformación traductográfica española. A lo largo de los años, desde su aparición en los 70, fue integrando en el grupo Santillana de Ediciones un conjunto de editoriales, algunas ya preexistentes (Aguilar), otras de reciente creación (Alfaguara, Taurus, Altea, etc.)” (Vega, 2004: 553). Tal y como se indica en una crítica acerca de su última novela, *Old Filth* (2004), la escritora, aunque popular en su país natal, no ha cosechado el mismo reconocimiento en los Estados Unidos:

Although her books attract admiring reviews and literary prizes in her native England, Jane Gardam, who has just turned 78, remains an unfamiliar name to much of the American reading public. Explaining such disparities of national taste — why some imported writers routinely hear brass bands and the roar of the crowd while others, with equal or superior skills, must strain to detect the sound of one cult clapping — is seldom easy. (Gray, 2006: 1)

Lo mismo parece ser el caso de nuestro país, donde se observa que, sólo se han traducido al castellano cuatro novelas de casi una treintena de obras. No obstante, la autora ha recibido diversos galardones literarios, como por ejemplo el “Whitbread Novel Award” por *The Queen of the Tambourine* (1991), que explicaría que fuera traducido al castellano en 1997, como detallaremos en la sección 3.3.2, o el “Heywood Hill Literary Prize” en 1999 en reconocimiento a su labor literaria.

Aparecen cuatro traducciones de Eleanor Hibbert: *La madonna de las siete colinas* (*Madonna of the Seven Hills*, 1958), publicada en Buenos Aires por la editorial Javier Vergara; la segunda versión de *Kirkland Revels* (1962): *Ambición mortal*, de Inge Williamson y reeditada en 1987, 1993, 1997 y 2000 (mientras que la primera versión, de 1964, no cuenta con ninguna); *El amante diabólico* (*The Demon Lover*, 1982), de José Manuel Ramos y reeditada en 1986, 1987, 1990, 1997 y 2003; y, por último, *La leyenda de la séptima virgen* (*The Legend of the seventh Virgin*, 1965), de Ariel Bignami y reeditada en 1987 y 1994. En la primera edición de *Ambición mortal*, que forma parte de la colección “Novela romántica” de Javier Vergara, se muestra, en la primera página, la imagen de una pareja junto al título en un llamativo color fucsia y la advertencia de que “nuevamente esta autora nos sorprende con una novela de amor y misterio”. En la cuarta se ofrece a los lectores una breve sinopsis del relato, estrategia comercial bastante frecuente y que consiste en emplear unas breves palabras para resumir la obra y atrapar así al lector potencial ya desde las solapas de la obra, la parte más visible.

Por otra parte, se publica *Juegos Funerarios* (*Funeral Games*, 1981) de Mary Renault, una traducción de Rafael Urbino reeditada en 1988, 1994, 1995 y 1996. A pesar de no ser una escritora comercial, podemos afirmar que Renault tuvo una buena acogida en España pues sus traducciones tienen varias reediciones, algunas incluso muy recientes, y, en la mayoría de casos, también cuenta la novelista con más de una versión al castellano para un mismo texto origen.

Aparece igualmente la primera versión de *Make Death Love to me* (1979) de Ruth Rendell, una traducción con el título *Morir de pie* firmada por Ana María Torra y reeditada en 1986. Sorprendentemente, la segunda versión, de 1996 y firmada por M^a Elena Aparicio, fue publicada con el mismo título en castellano. Surgen dos traducciones de Antonia White: *Más allá del cristal* (*Beyond the Glass*, 1954), de Enrique Hegewicz, y *La casa de azúcar* (*The Sugar House*, 1952), del mismo traductor y reeditada en 1984. La primera es la tercera de una trilogía autobiográfica cuyo segundo título es la segunda novela aquí mencionada. Están basadas en la vida de la autora entre los nueve y los veintitrés años. Por último, se publica la segunda versión de *The Years* (1937) de Virginia Woolf: *Los años*, una versión de Andrés Bosch. La versión en catalán de esta novela, *Els anys*, publicada en 1973, es de M^a Antonia Oliver e incluye un epílogo titulado "V. Woolf o la nova realitat", de María Aurelia Capmany. Fue reeditada en 1988.

En 1984, se publica *El gato Mog* (*A Necklace of Raindrops and Other Stories*, 1968), de Joan Aiken. También, aparece *La excursión a la fábrica de*

botellas (*The Bottle Factory Outing*, 1974) de Beryl Bainbridge, una traducción de Mireia Bofill. La novela es un ejemplo de la integración de elementos cómicos y sucesos trágicos que caracteriza el conjunto de la obra de la autora: “*The Bottle factory Outing* begins as a comedy about two girls working in a wine-bottling factory in London run by Italians, continues with uneasy undertones, and then almost before the reader is aware of it, so controlled is the style, slides into squalid tragedy and death” (Ford, 1983: 442).

Se publican treinta y dos títulos de Barbara Cartland: *Luces, risas y una dama* (*Lights, Laughter and a Lady*, 1983), de Olivia Cárdenas; *La perla y el dragón* (*The Dragon and the Pearl*, 1977), *Corazón embrujado* (*The Haunted Heart*, 1990), *Terror bajo el sol* (*Terror in the Sun*, 1979), *El ángel travieso*, *Bella, rica e inocente*, *La bella fugitiva*, *La boda de Leonora*, *El castillo del miedo*, *Elixir de amor*, *¿En dónde está el amor?*, *En las redes del amor*, *Una esposa para el rey*, *Una farsa en París*, *Herencia peligrosa*, *Increíble luna de miel*, *Llévame a la luna*, *Novia de mayo*, *El pasadizo secreto*, *Pecadora por amor*, *Plegaria por un corazón*, *Rapsodia de amor*, *El rincón de la reina*, *Salvada por el amor*, *Secretos de familia*, *Tentación*, *Tierra encantada*, *Tras la máscara* y *Al final el amor*, todas de Paloma Amor; *Melodía del corazón* y *El señor del castillo*, de Annie Ausúcu; y, por último, *Unos ojos de mujer*, de Rodolfo Sánchez.

Por otra parte, aparece *La primavera del pavo real* (*The Peacock Spring*, 1975), de Rumer Godden, una versión firmada por Juan Godó Costa. Se publican cuatro traducciones de Eleanor Hibbert: *Madame Serpiente* (*Madame*

Serpent, 1951), de Isabel Cantó; *La reina Jezabel* (*Queen Jezabel*, 1953), de Alicia Steimberg; *La casa de las mil lámparas* (*The House of a Thousand Lanterns*, 1974), de Estela Cantó y reeditada en 1987 y 1994; y, en último lugar, *La luna del cazador* (*The Time of the Hunter's Moon*, 1983), de Esteban Rimbau y reeditada en 1985, 1987, 1988, 1989, 1990, 1995, 1996 y 1999, es decir, en ocho ocasiones, a pesar de que el texto original sólo cuenta con una reedición, en 1984. Aparece *Merodeando con aviesa intención* (*Loitering with Intent*, 1981), una traducción de Carlos Milla Soler de la novela de Muriel Spark. Y, por último, se publican dos traducciones de Virginia Woolf: la segunda versión de *Night and Day* (1919), *Noche y Día*, de Andrés Bosch (quien ha realizado pues varias segundas versiones de Woolf durante esta década de los ochenta) y *Roger Fry, biografía* (*Roger Fry: a Biography*, 1940), de Mireia Bofill.

En 1985 se publican *Mendelson y las ratas* (*Mice and Mendelson*, 1978), una traducción de Álvaro Forqué que fue reeditada en 1986 y 1987, y *El cuento de la calle de una sola dirección* (*Tale of a one-way Street*, 1978), de Barbara McShane y Javier Alfaya. Ambas son traducciones de obras de Joan Aiken. Aparece igualmente *Otra parte del bosque* (*Another Part of the Wood*, 1968), una novela de Beryl Bainbridge traducida por Rubén Maserá.

Siguiendo con el extraordinario boom en lengua española de la autora de novela rosa durante las década de los ochenta, se publican, en 1985, cuarenta traducciones de Barbara Cartland: *Barreras Rotas* (*Broken Barriers*, 1976), *Del amor nadie escapa* (*No Escape from Love*, 1977), *La magia del amor* (*The*

Magic of Love, 1977), *El difícil camino del amor* (*The Passionate Pilgrim*, 1952), *El rebelde apasionado* (*Conquered by Love*, 1977); *El beso de Paris*, *Cita con el amor* y *La novia de oro*, todas de Rodolfo Sánchez; *La dulce hechicera* (*Sweet Enchantress*, 1980) y *Corazón de brezo azul*, de Annie Ausúcuá; *El precio del pecado* (*Armour against Love*, 1945), *Como el vuelo del águila* (*As Eagles Fly*, 1975), *Del infierno al paraíso* (*From Hell to Heaven*, 1981), *Esplendor Imperial* (*Imperial Splendour*, 1979), *Aguas milagrosas* (*Lost Laughter*, 1980), *Amor de contrabando* (*Love is Contraband*, 1968), *Bajo la luna del paraíso* (*Moon over Eden*, 1976), *Aventura en la India* (*Punished with Love*, 1980), *El aventurero* (*The Adventurer*, 1977), *Anhelos secretos* (*The Dream Within*, 1947), *Enamorada del enemigo* (*The Naked Battle*, 1978), *Boda entre rivales* (*The Proud Princess*, 1976), *Traición sin nombre* (*The Secret of the Glen*, 1976), *Esta vez es amor* (*This Time it's Love*, 1977), *Volver a vivir* (*Towards the Stars*, 1971), *Trampa de amor* (*No Heart is Free*, 1948), *Siempre en mi corazón* (*Out of Reach*, 1945), *Si me amaras* (*Open Wings*, 1942), *Los secretos de un corazón* (*Love is mine*, 1952), *Una nueva vida* (*Stolen Halo*, 1940), *Mi desventurado corazón* (*A Heart is Broken*, 1972), *Mi adorado ladrón* (*A Thief of Love*, 1957), *Una luz en mi vida* (*A Light to the Heart*, 1962), *Fuego en la nieve* (*Fire on the Snow*, 1975), *Engaño peligroso* (*Lights of Love*, 1958), *Amor otoñal*, *Los azares del amor* (*A Rainbow to Heaven*, 1934), *El corazón del clan* (*The Heart of the Clan*, 1981), *Un nombre en la noche* y *El violín mágico*, todas ellas de Paloma Amor.

Por otro lado, se publica *Padres e hijos* (*Parents and Children*, 1941), de Ivy Compton-Burnett, una traducción firmada por Antonio Mauri. También, aparece otra traducción de Eleanor Hibbert: *La herencia Landower* (*The Landower Legacy*, 1984), de Esther Donato y que fue reeditada en 1986, 1993, 1995, 1997 y 2001. Se publica *Playa oscura* (*The Dark Shore*, 1972), una novela de Susan Howatch traducida por Pere Rubiralta. Mientras que el texto original tiene cuatro reediciones (la última en 2003), el texto meta no posee ninguna.

En 1985, se introduce a la novelista Barbara Pym (1913-1980) con *Mujeres excelentes* (*Excellent Women*, 1952), traducida por Jaime Zulaika. El texto original se reeditó tres veces, pero no así la traducción que no cuenta con ninguna reedición y que fue publicada treinta y tres años después del texto en lengua inglesa. Sólo se han traducido dos novelas de la autora a pesar de que su obra ha sido descrita en la línea de la tradición de Jane Austen: “Barbara Pym’s work, no less vital and relevant and thoroughly contemporary in its character types and social provenance, belonged unashamedly to the tradition that reaches back to Jane Austen” (Ford, 1983: 440).

Aparecen dos traducciones de Ruth Rendell: *El señor del páramo* (*Master of the Moor*, 1982), de Enrique de Obregón (reeditada en 1991, 1995, 1996 y 2001), y *Obras selectas de Ruth Rendell*, que incluye *Me parecía un demonio* (*A Demon in my View*, 1976), de Victoria Lentini, *Un juicio de piedra* (*A Judgement in Stone*, 1977), de Adela Miró Sans, y *Morir de pie* (*Make Death Love to Me*, 1979), de Ana M^a Torra. Es una edición de Orbis. Se publica *El*

único problema (*The only Problem*, 1984) de Muriel Spark, una traducción de Carlos Milla Soler reeditada en 1987.

Se introduce a Emma Tennant (nacida en Londres en 1937 y también conocida por el seudónimo de Catherine Aydy) con *El niño fantasma* (*The Ghost Child*, 1984), de Cristina Azaola. No hay ninguna otra traducción de esta escritora al castellano, ni siquiera de sus adaptaciones de clásicos como *Queen of Stones* (1982), que retoma el *Lord of the Flies* (1954) de William Golding desde una perspectiva femenina con personajes femeninos, *The Adventures of Robina, by Herself* (1987,) un pastiche de Daniel Defoe basado en su propia experiencia como “débutante”, o *Two Women of London: The Strange Case of Ms. Jekyll and Mrs. Hyde* (1986), una novela negra inspirada en la obra de Robert Louis Stevenson. Es característico en esta novelista un recurso típico de la novela gótica, el de la bipolaridad femenina, es decir, el mito de las dos mujeres en una, como puede observarse en *The Bad Sister* (1978), obra que, por otra parte, no ha sido traducida al castellano: “*The Bad Sister* is a more extreme, disturbing treatment of the ‘two-women-in-one’, projecting into fantasy and Gothic vision of the ‘double female self’, the ‘inherent splitness of women’” (Stevenson, 1986: 159).

Por último, encontramos una traducción de Fay Weldon: *Vida y amores de una maligna* (*The Life and Loves of a She-Devil*, 1983), de Manuel Sáenz de Heredia. Fue reeditada en 1987, 1988, 1994 y 1995. La novela de Weldon ilustra de los efectos del poder a través del cuerpo, “otro de los pilares básicos en que sustenta el Imaginario femenino del *romance*” (Sánchez-Palencia, 1997: 224).

El tratamiento del cuerpo (femenino) es ciertamente un aspecto fundamental en la obra de Weldon:

Fay Weldon consigue incorporar a su novela esa intersección marxista de la diferencia sexual –y de su corporeidad– a través del cuerpo, precisamente el poder y la ideología, hasta el punto de convertirla en una historia de *empowering*, en la que su protagonista adquiere a través del cuerpo el poder y la autoridad que por su propio cuerpo le habían sido arrebatados. (Sánchez-Palencia, 1997: 225)

En 1986 se publican dos traducciones de Joan Aiken: *Ponle bridas al viento* (*Bridle the Wind*, 1983), de José Enrique Cubedo, y *Vete a ensillar el mar* (*Go Saddle the Sea*, 1977), de Teodora Larriba. Aparece *La costurera* (*The Dressmaker*, 1973) de Rubén Masera, una traducción de la novela de Beryl Bainbridge.

Se publican ocho traducciones de Barbara Cartland: *Corazones en juego* (*A Gamble with Hearts*, 1975), *Amor en las nubes* (*Love in the Clouds*, 1979), *Amantes en el paraíso* (*Lovers in Paradise*, 1979), *No hay tiempo de amar* (*No Time for Love*, 1976), *Engaño diabólico* (*The Devilish Deception*, 1985), y *El karma del amor* (*The Karma of Love*, 1977), todas de Paloma Amor; y, por otra parte, *Castigo real* (*Royal Punishment*, 1984), de Rodolfo Sánchez y *Viaje hacia el peligro* (*The Scots never Forget*, 1984), de Harlequín Ibérica. Esta sería pues la primera publicación de la autora en territorio nacional. Es a partir de esta fecha cuando se podría hablar de una presentación de la novelista en España.

Se publica la segunda o incluso tercera versión (tercera si tenemos en cuenta la “adaptación-condensación” de la novela original traducida por Santiago Valdanzo en 1974) de *My Cousin Rachel* (1951) de Daphne du Maurier: *Mi prima Rachel*, de Carmen Camps, reeditada en 1987 y 1988. En la cubierta de esta versión aparece, bajo el título de la obra y el nombre de la autora en cursiva, la ilustración de una mujer de aspecto romántico. En la segunda página de cubierta, se incluye un resumen de la obra. En la cuarta, aparece la biografía de la autora acompañada de un retrato. En este espacio, se describe la obra como “una gran novela de amor y de odio por la autora de la inolvidable Rebeca”.

Aparece *El zarapito plateado* (*The Silver Curlew*, 1953), una traducción de Leonor Ventura de la novela de Eleanor Farjeon. Surgen dos traducciones de Eleanor Hibbert: *Catalina de Aragón* (*Catherine of Aragon*, 1968), publicada en Buenos Aires por la editorial Javier Vergara, *La isla del paraíso* (*The Road to Paradise Island*, 1985), traducida por Esther Donato y reeditada en 1987, 1992, 1994, 1996 y 2001, lo que supone cuatro reediciones más que el texto original.

Por otra parte, surge la segunda versión de *Pepita* (1939) de Vita Sackville-West, una traducción de mismo nombre firmada por Alfredo Serrano y publicada cuarenta y cuatro años después de la versión de Josefina Martínez.

Se introduce a la novelista Elizabeth Taylor (1912-1975) con dos traducciones: *Ángel* (*Angel*, 1957) –considerada su mejor novela, de ahí que fuera proclamada una de las “Best Novels of Our Time” por el *Book Marketing Council*– de Jesús Zulaika, y *El hotel de Mrs. Palfrey* (*Mrs. Palfrey at the*

Claremont, 1971), un estudio sobre la tercera edad que fue adaptado para la televisión. Es una versión de Clara Janés. Con respecto a la traductora, Clara Janés, cabe destacar que es una de las traductoras que ha conseguido el “Premio Nacional a la obra de un traductor”, galardón que en 1989 creó la Asociación de Traductores Literarios “no satisfecha con el Premio Nacional a la mejor Traducción que sancionaba una acción puntual.” (Vega, 2004: 571). Esta distinción, que es ilustrativo de la categoría de la traductora de esta obra de Elizabeth Taylor, ha premiado a otros traductores como Valentín García Yebra, Ángel Crespo o Miguel Sáenz.

Por último, aparece *Escenas de Londres* (*The London Scenes*, 1975), una novela de Virginia Woolf traducida por Andrés Bosch.

En 1987, se publican dos traducciones que introducen a Anita Brookner – escritora nacida en Londres en 1928–: *Hotel du Lac* (*Hotel du Lac*, 1984) –que ganó el “Booker Prize” y cuya heroína es una mujer madura que experimenta el fin de una relación–, de Manuel Sánchez de Heredia (reeditada en 1997), también traducida al catalán por Vimala Devi en 1988, y *Mírame* (*Look at me*, 1983), que se centra en una joven heroína que fracasa en la búsqueda del amor romántico que anhela. La traducción al castellano es de M^a Antonia Sevilla. La novela fue traducida al catalán en 1988 por David Balagué con el título *Mira'm*. Anita Brookner es una de las autoras feministas incluidas en esta base de datos que más ha sido traducida, con diez traducciones en lengua española y cuatro en catalán.

Aparecen once traducciones de Barbara Cartland: *El robo de un corazón* (*A Heart is Stolen*, 1980), de Paloma Amor; *Un retrato de amor* (*A Portrait of Love*, 1982) y *El secreto de la mezquita* (*The Secret of the Mosque*, 1986), de Rodolfo Sánchez; *Heredera en peligro* (*Safe at Last*, 1985), *Falso matrimonio* (*The Enchanting Evil*, 1968), *Juego de amor y muerte* (*Never forget Love*, 1986); y *Terror en el castillo*, *Un sueño imposible* (*Never Laugh at Love*, 1976), *Intriga en la corte* (*Messenger of Love*, 1961), *Una dama en aprietos* (*A Dream in Spain*, 1986) y *El diablo derrotado* (*The Devil Defeated*, 1985, incluido en *The Romantic Novels of Barbara Cartland*, II), todas de Harlequín Española S.A. En todas las publicaciones de esta editorial aparece, en la cuarta página de cubierta una foto de la autora, descrita como la “autora de las más famosas historias de amor de la época romántica”. Cada narración se presenta en un color provocador siempre diferente, predominando la gama del rosa, el morado o el naranja estridente. En la primera página de cubierta, aparece el nombre de la autora descrita, un poco más abajo, como “El nombre clásico en el romanticismo”. El título aparece enmarcado por una ilustración, de una pareja en la mayoría de casos. En la cuarta página de cubierta, además de la foto de la autora, se incluye siempre una breve sinopsis del relato que deja al lector potencial ávido de llegar hasta el final de un hilo argumental que se deja siempre en suspense:

Al conde le sorprendió la noticia, pero descubrió también que el comportamiento de su servidumbre dejaba mucho que desear. Como consecuencia, despidió a todos

los criados y solicitó la ayuda de Dorina para buscar personal adecuado. Pero ella iba a tener que ayudarle también en algo mucho más importante y peligroso (Cartland, 1987)

Surge la segunda versión de *Mary Anne* (1954) de Daphne du Maurier, traducida por Cristina Pagès treinta años después de la primera versión de Antonio Ribera. Esta segunda versión pertenece a la colección “Bestseller Mundial” de la editorial Planeta. En la cubierta aparece la ilustración de una mujer cuya expresión sugiere la sensación de terror. En la segunda página de cubierta, se ofrece información biográfica sobre la autora acompañada de una fotografía de la misma. En la cuarta página de cubierta se incluye una sinopsis del relato. Además, se publican cinco traducciones de Eleanor Hibbert: *La adúltera* (*The Adultrousess*, 1982), de Estela Cantó y reeditada en 1995; *La hija del amor* (*The Love-child*, 1978), de Ariel Bignami y también reeditada en 1995; *El regreso del zingaro* (*The Return of the Gipsy*, 1985), de Estela Cantó, en cuya primera página se observa una mujer de época rodeada de gente de aspecto humilde mientras que en la cuarta se ofrece una síntesis de la historia y algunos datos en torno a la autora bajo otro de sus seudónimos, Philippa Carr, quien es descrita como “una auténtica maestra de la novela romántica de ambientación histórica”; la segunda versión de *Bride of Pendorric* (1963): *La novia de Pendorric*, de Mirta Alt, publicada veintisiete años después de la primera versión de Francisco Letamendía (y, mientras que la primera versión no posee reediciones, la segunda cuenta con tres: 1993, 1997 y 1998); y, por último, *El*

secreto del ruiseñor (*Secret for a Nightingale*, 1986), de M^a Antonia Menini y que ha sido reeditada en siete ocasiones, la última recientemente, en 2003. Por otra parte, aparece la segunda versión de *Cashelmara* (1974) de Susan Howatch, una traducción de M. Tallada que aparece doce años después de la primera versión reeditada en tres ocasiones, la última en 1980. Se publica también *Fuego del paraíso* (*Fire from Heaven*, 1970), una traducción de Miguel Ángel Salas de la novela de Mary Renault y que fue reeditada en 1990, 1991 y 1994. Y, por último, se publican tres textos de Ruth Rendell: *Inocencia singular* (*A Dark-adapted Eye*, 1986), de Montserrat Serra Ramoneda; *El juego de los astutos* (*Put on by Cunning*, 1981), de Elisa Mateo (y reeditada en 1994 y 2001), la misma versión que apareciera en 1982 pero con un título diferente; y la traducción de *To Fear a Painted Devil* (1965), realizada por Damián Alou, y que aparece alternativamente con dos nombres: *El demonio pintado* y *La estampa del diablo*, publicada en 1995 y reeditada en 2001, lo cual no es un dato menos insólito. *El demonio pintado* es el título escogido por la Editorial B en la colección “Libro Amigo” de su serie “Policíaca”. Por su parte, *La estampa del diablo* es el título elegido por Plaza y Janés para su edición de 1995 (en la que se incluye un resumen del relato en la cuarta página de cubierta), y por RBA en su edición de 2001.

De 1988 a 1991 es el periodo donde se concentran el mayor número de traducciones de una mayor variedad de novelistas. Así, en 1988 se publican dos textos de Joan Aiken: *Los guerreros de la cocina* (*The Kitchen Warriors*, 1983)

de Joaquín Fernández y *Doce relatos inquietantes* (*The Methuen Book of Sinister Stories*, 1982), una antología de relatos que incluye, además de *La herencia de la señorita Hooting* (“Miss Hooting’s Legacy”, incluido en *Up the Chimney down and other Stories*, 1984), textos de otros autores. Es una selección de Jean Russell que se reeditó en 1989 y 1993 y cuya traducción es de Ian Mackinnon. Aparece *El joven Adolfo* (*Young Adolf*, 1978) de Beryl Bainbridge, una traducción de Rubén Masera. Se publica *Una amiga inglesa* (*A Friend from England*, 1978), una novela de Anita Brookner traducida por Montserrat Serra Ramoneda. Como en *Hotel du Lac* (1984), la heroína es una mujer madura inmersa en el final de una relación. Surgen seis traducciones de Barbara Cartland: *Fugitiva de amor* (*A Fugitive from Love*, 1978) de Luz M^a Trejo, y *El pirata del amor* (*Love Pirate*, 1995), *Amor bajo el fuego* (*Love under Fire*, 1978), *La esposa complaciente* (*The Complacent Wife*, 1972), *Tambores de amor* (*The Drums of Love*, 1979) y *La carrera del amor* (*The Race for Love*, 1979), firmadas por Paloma Amor. Se publica la última traducción, identificada hasta la fecha, de Monica Dickens: *La casa del fin del mundo* (*The House at World’s End*, 1970), de Ana Moret y reeditada en 1993. Aparece *Venganza* (*The Silk Vendetta*, 1987), una novela escrita por Eleanor Hibbert como Victoria Holt. Se trata de una traducción de M^a Antonia Menini, reeditada en 1993 y 2001. Se publica *El cantante de salmos* (*The Praise Singer*, 1979) de Mary Renault. Es una traducción de Ángela Castillo reeditada en 1989. Aparecen cuatro traducciones de novelas de Ruth Rendell: *El hijo perdido*, *El árbol de manos* (*The Tree of Hands*, 1984), una versión de Barbara McShane y Javier

Alfaya reeditada en 2000 –edición en cuya cubierta aparece la ilustración de una abuela que sostiene en brazos a un bebé– y 2002; *Eterna despedida*, la primera versión de *Shake Hands Forever* (1975) de Celia Filipetto –la segunda, *Un adiós para siempre* (1990), está firmada por Óscar Martínez y fue reeditada en 1995 y 2001–; *La muñeca asesina* (*The Killing Doll*, 1984), de M^a José Rodellar y reeditada en 1989, 1991, 1994, 1995, 1997 y 2001 –de donde deducimos una gran acogida en España–; y, por último, la primera versión de *Wolf to the Slaughter* (1967): *Camino del matadero*, de Esperanza Pérez –la segunda versión aparecería en 1994 con el título *Lobo para matadero* y está firmada por M^a José Rodellar–. Esta segunda versión cuenta con otra reedición de 2001. Aparece *Madame Sousatzka* (*Madame Sousatzka*, 1962) de Bernice Rubens, una traducción de Ana M^a de la Fuente. Surge la segunda versión del clásico infantil *The Hundred and One Dalmatians* (1956) de Dodie Smith: *101 Dálmatas*, cuya adaptación fue realizada por Cécile Lameunière.

Se introduce a la novelista Rose Tremain (nacida en Londres en 1943) con *El armario* (*The Cupboard*, 1981), de Mireia Bofill. De esta escritora no se han traducido textos como *Sacred Country*, ganadora del galardón *Prix Femina Étranger* –premio literario francés creado en 1985– que ha premiado obras de autores y autoras como Javier Marías (1996) –quien “ha compaginado, casi desde sus comienzos literarios, la escritura de su obra narrativa con el interés por la traducción tanto en su vertiente práctica como en la teórica” (Ruiz, 2000: 521), Jamaica Kincaid (2000) o Joyce Carol Oates (2005).

Aparece *Las reglas de la vida* (*The Rules of Life*, 1987) de Fay Weldon, novela que fue traducida por Horacio González Trejo. Y, por último, se introduce a la escritora Jeannette Winterson –nacida en Manchester en 1959– con *La pasión* (*The Passion*, 1987) que yuxtapone la historia de un campesino francés cocinero de Napoleón con la de una andrógina muchacha veneciana de una comunidad pesquera. La novela consiguió el “John Llewellyn Rhys Memorial Prize”. Se trata de una traducción de Elena Rius, publicada un año más tarde que el título original y reeditada en 1990. Ese mismo año aparece la versión en catalán: *La passió*, de Dolors Urdina. No existe traducción de textos como *Boating for Beginners* (1985), que presenta una conjunción de capitalismo moderno, feminismo y técnicas publicitarias unidas a la leyenda bíblica de Noa.

En 1989, aparecen dos traducciones de Anita Brookner: *Familia y amigos* (*Family and Friends*, 1985), que puede considerarse un ejemplo de la estrategia de colaboración entre traductores (Massardier-Kenney, 1997) pues su versión al castellano fue realizada por José Arconada y Javier Ferreira y que aparecería en 1990 en catalán como *Familia i amics*, firmada por Vimala Devi; y, en segundo lugar, *Providencia* (*Providence*, 1982), de M^a Antonia Sevilla. Surgen dos traducciones de Angela Carter: *Héroes y Villanos* (*Heroes and Villains*, 1969), de Ana M^a Valdivieso, y *Niñas malas, mujeres perversas* (*Wayward Girls and Wicked Women*, 1986), de Benito Gómez Ibáñez, Marita Osés y otros, ya que es una antología de relatos. Se publican cuatro traducciones de Barbara Cartland: *El amor es la clave* (*Love is the Key*, 1991), *Duquesa*

impostora (*The Impetuous Duchess*, 1975) y *La magia de París* (*The Magic of Paris*, 1991), todas de Harlequín Española (sin ninguna puntualización en las obras acerca del nombre del traductor); y, finalmente, *Una perla perfecta* (*The Perfect Pearl*, 1989), de Rodolfo Sánchez. No se ha podido averiguar por qué el original, *The Magic of Paris*, posea una fecha de publicación posterior al de la traducción, publicada por Harlequín Española en su colección “Novelas con corazón”. Esto es, sin embargo, un factor recurrente en Barbara Cartland. Se publica *Hijos del jueves* (*Thursday’s Children*, 1984) de Rumer Godden, una traducción de Barbara McShane y Javier Alfaya.

Por otra parte, en 1989, surge *El pozo de la soledad* (*The Well of Loneliness*, 1928), de Radclyffe Hall. La traducción es de Montserrat Conill, quien debió también traducir la introducción que precede al texto meta y que fue elaborada por Alison Hennegan. El libro, con matices de autobiografía, pues se trataba de un estudio explícito sobre una escritora lesbiana, fue atacado severamente en el *Sunday Express*. Declarado difamación obscena y sus editores, Hall y Jonathan Cape, sometidos a un juicio por obscenidad. Así, la obra fue retirada del mercado en agosto de 1928 pero fue publicada en París. Escritoras como Virginia Woolf o Violet Hunt salieron en su defensa pero sin resultado, por lo que habría que esperar a 1949 para que fuera comercializado en Inglaterra. Esto explicaría, en parte, el más de medio siglo que separan el texto original de la traducción, exactamente sesenta y un años. Por otra parte, a pesar de que se trata de una escritora de principios del siglo XX, el hecho de que esta traducción haya sido reeditada en 2003 (esta edición se presenta con la

ilustración de una mujer de los años veinte) y que la novela original haya sido reeditada en seis ocasiones (la última en 1998), demuestra que sigue suscitando interés. Si algo llama la atención es que se haya incluido en esta edición de 2003 una introducción escrita en 1981. La prologuista, Alison Hennegan ha sido editora de *Gay News* durante varios años y es miembro del Departamento de Inglés de la Universidad de Cambridge. La introducción, deliberadamente incluida y traducida pues para esta edición y destacada ya desde la portada de la obra en detrimento de una mención a la traductora, se centra en un análisis de la obra desde la óptica de las más de seis décadas que los separan. Ya desde las primeras líneas, se apunta que “se acusa a la novela de transmitir un mensaje inapropiado para nuestra época” (Hennegan, cit. en Hall, 2003: 11), equiparando la homosexualidad femenina con una angustia vital y ciertas condiciones físicas que, hoy en día, unos tiempos en los que los estereotipos asociados a la homosexualidad están ya más superados, dicha asociación puede resultar anacrónica. Si con algo tampoco comulga la prologuista es con la idea que transmite la novela que una lesbiana nace, no se hace. Aun así, además de otorgarle el séptimo puesto en la lista de las diez mejores novelas sobre lesbianismo en una lista elaborada para el *Guardian Unlimited*, Hennegan reconoce su gran valor en una época en que el lesbianismo era un tema tabú en la literatura y para la sociedad en general, una obra que fue de gran ayuda no solamente para las mujeres de una determinada opción sexual, sino para, en general, todas las mujeres, madres e hijas: “Desde su publicación en 1928, innumerables muchachas y mujeres han acudido a *El pozo de la soledad* en

busca de orientación y apoyo” (ibídem), aun cuando, sólo hay una frase de la obra que alude de forma expresa al acto sexual en cuestión. La introducción analiza todo el revuelo que se organizó en torno a la publicación del libro, el juicio posterior y el morbo que éste levantó. Quizá este redescubrimiento de la autora haya influido en que Hall sea incluida incluso en revistas como *Marie Claire* como representativa de un *look* ahora “a la moda”: “À lo garçon: Pionera de la literatura lesbiana, Radclyffe Hall aportó algo más que un *look*: una actitud transgresora¹”, sirviéndose de la excusa estética para recordar a la novelista, y “vender” que la editorial Lumen “acaba de publicar su primera novela: *Casi un amor*”. Dato incierto ya que *Casi un amor* (2004) no es más que la misma versión de Pilar Giralt de la novela, *The Unlit Lamp* (1924), que apareció en 1982 con el título *El candil no encendido* y que se edita ahora con un título diferente, uno que incluye directamente la palabra “amor” con fines claramente comerciales.

Además, se publican cuatro traducciones de Eleanor Hibbert: *Vísperas de verano* (*Midsummer's Eve*, 1986); *El secreto de la laguna* (*The Pool of St. Branok*, 1987), de Graciela Arancibia Gutiérrez, *La cautiva* (*The Captive*, 1989), de José Manuel Pomares (reeditada en 1990 y 2001); y, por último, *El abanico indio* (*The Indian Fan*, 1988), de M^a Antonia Menini, reeditada en siete ocasiones hasta 2003. Aparece la última traducción al castellano de Rosamond Lehmann: *La arboleda sonora* (*The Echoing Grove*, 1953), de Manuel Míguez Ben y que se publica cincuenta y tres años después de su último texto traducido.

¹ Caballé (2004)

Se publican dos traducciones de Mary Renault: *Ladera Norte* (*North Face*, 1948), de Jordi Beltrán, y *El áuriga* (*The Charioteer*, 1953), de M^a José Rodellar, que fue reeditada en 1990 y 2001. Se publican seis textos en castellano de Ruth Rendell: *Una vida durmiente* (*A Sleeping Life*, 1978), de Juan Arañó, reeditada en 1994, 1995 y 2001; *Piedras como corazones* (*Heartstones*, 1987), de Margarita Cavándoli; *Carne Trémula* (*Live Flesh*, 1986), de Javier Alfaya y Barbara McShane, una versión reeditada en 1991, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999 y 2001; *Hablar con desconocidos* (*Talking to Strange Men*, 1987), de Agustín Gervás y reeditada en 2001; *La casa de las escaleras* (*The House of Stairs*, 1988); y, en último lugar, *Un cuento chino* (*The Speaker of Mandarin*, 1983), de Margarita Cavándoli, reeditado en 2001. Efectivamente, el tercer de estos títulos sirvió de base al director de cine español Pedro Almodóvar para el argumento de su película, de mismo título y que se estrenó en 1997. De hecho, estudios han destacado que la coherencia en la estructura narrativa se debe precisamente al hecho de que esté basada en la novela de Rendell: “Russell Smith as suggested that the film’s narrative coherence may be attributed in part to Almodóvar’s use of Ruth Rendell’s novel, *Live Flesh*, as the basis for his film” (Willem, 2002: 1). También, en 1989, se publican tres traducciones de Vita Sackville-West, tras un lapso de catorce años en el que no se advierte ninguna traducción al castellano de esta novelista: *Juana de Arco* (*Joan of Arc*, 1937), de Amalia Martín-Gamero con prólogo de Santiago R. Santerbás en la edición de 1993, y reeditado también en 1995 y 2003, lo que demuestra que es un texto que todavía genera atractivo a pesar de los cincuenta y dos años que le separan del original; *Seductores en*

Ecuador y El heredero (*Seducers in Ecuador*, 1924 y *The Heir*, 1922 – publicados en un solo tomo en 1987–), traducidos por María Gomis –en una edición que incluye un prólogo de Marta Pessarrodona junto a una foto de la autora y una breve biografía en la segunda página de cubierta– setenta y cinco y setenta y siete años respectivamente después que los textos originales; y, por último, *Los Eduardianos* (*The Edwardians*, 1930), de M^a Luisa Balseiro, en una edición que se acompaña de una introducción de Jesús Pardo. Esta versión fue reeditada en 1999 y 2001. La traductora, M^a Luisa Balseiro fue galardonada en 1989 con el “Premio Nacional de Traducción” por *El avance del saber*, que es el más importante de los premios de traducción (Pegenaute, 2004: 597), No es de extrañar, pues, que Balseiro sea la traductora de títulos de novelistas de un cierto prestigio literario como A.S. Byatt, cuya traducción de *Posesión* le haría merecedora de la misma distinción en 1993, o Vita Sackville-West. En el prólogo, Marta Pessarrodona aporta datos biográficos de la autora, a la que considera inclasificable en el seno de la literatura y “de la ginocrítica en particular” (Pessarrodona, cit. en Sackville-West, 1989: 10). Virginia Woolf tiene igualmente un lugar especial en este prólogo, ya que también lo tuvo en la vida de Vita Sackville-West, quien sería, a su vez, vital en la vida y la obra de Woolf: “El encuentro a finales de 1922, con Virginia Woolf, cambiaría su literatura y su vida, también, la vida y la obra literaria de Virginia” (Pessarrodona, cit. en Sackville-West, 1989: 12). También hay espacio en el prólogo para otras personas que marcaron la vida de Vita, como Violet Trefusis, su marido y compañero, Harold Nicolson, la Hogarth Press, el grupo de Bloomsbury,

Katherine Mansfield, y, ciertamente, para el castillo donde nació en Knole, que tanto le apasionaba. La prologuista subraya en todo momento la relación entre la vida íntima de la autora y su carrera literaria: “[...] *Knole and the Sackvilles* tendría una trascendencia suplementaria a la de un simple libro de historia y, en su caso, de historia familiar” (Pessarrodona, cit. en Sackville-West, 1989: 11). Al final, se presentan los dos relatos que se publican en esta edición conjunta como ilustrativos del paso de la autora del eduardismo a la modernidad. La edición incluye en la cuarta página de cubierta una breve sinopsis de ambas narraciones, descritas en este lugar de especial importancia a nivel comercial como “un regalo de V.S.W. por su estilo y la observación de un mundo muy particular”. Otros han señalado la influencia de Woolf en esta obra: “Virginia Woolf no tan sols marcà Vita en l’esfera personal, sinó que també la influí en el terreny narratiu. *Orlando* (1928) va inspirar-li *The Edwardians* (1930), i *Una Cambra pròpia* (1929), *All Passion Spent* (1931), les dues novel·les més famoses de l’aristòcrata” (Godayol, 2006: 112). El hecho de que se publiquen estos tres textos clave de Vita Sackville-West junto con otros dos en 1990 –como comentaremos más abajo– apunta a un resurgir –¿recuperación?– de la novelista en los años en torno a la década de los noventa, motivado quizá por el desarrollo de los estudios teóricos de género, sobre todo teniendo en cuenta que uno de los textos en castellano que se publica en 1990 hace referencia al intercambio epistolar de esta escritora con la también novelista Violet Trefusis, quien fue su compañera durante años.

También aparece *Ingleses excéntricos* (*English Eccentrics*, 1933), una traducción de Jordi Fibla de la novela de Edith Sitwell que se publica cincuenta y seis años más tarde que el texto original. Por otra parte, se publica *En el verano* (*In a Summer Season*, 1961), una versión de Cristina Macía de la obra de Elizabeth Taylor. Surgen dos traducciones de Fay Weldon –escritora muy traducida en las últimas dos décadas del siglo–: *Amigas* (*Female Friends*, 1974), de Eduardo G. Murillo y *El líder de la banda* (*Leader of the Band*, 1988), de Mariano Antolín Rato. Y, por último, en 1989, aparece *La viuda y el loro* (*The Widow and the Parrot*, 1982), una traducción de Francisco Pabón Torres de la obra de Virginia Woolf.

En 1990 surgen tres traducciones de Joan Aiken: se publica la traducción de *A Whisper in the Night, Stories of Horror, Suspense and Fantasy* (1979), que aparece como *El jorobado de Brook Green* (reeditada en 1991) y como *Un susurro en la noche, cuentos de terror y suspense* en 1991, pese a ser el mismo texto y haber sido traducido por Encarna Castejón en ambos casos. Lo mismo ocurre con la versión en catalán que se publica en 1989 como *Un murmuri a la nit, contes de terror i suspense*, y en 1990 como *El geperut de Brook Green, contes de terror y suspens*, ambas de Jordi Fernando; *Muerte en un domingo lluvioso* (*Died on a Rainy Sunday*, 1972), de Marta Esteban; y, en tercer lugar, la traducción de *The Faithless Lollybird* (1977), que aparece con dos títulos diferentes: *El pérfido lolibirdo* en 1990, y *El árbol espejo* en 1991, y cuya traducción es de Isidro Sesmero. Se trata de una recopilación de relatos, por lo que la editorial habría querido resaltar un cuento diferente en cada caso,

derivando esto en una alternancia de títulos. De hecho se ha observado el mismo fenómeno con respecto a la versión al catalán, traducida por Jordi Salas, y publicada en 1990 como *El pèrfid loliocell* y *L'arbre mirall* en 1991. En la contraportada de ambas ediciones del texto en castellano, 1990 y 1991 para Destino, se muestra en la cubierta la ilustración de un gato subido a un árbol. En la cuarta página de cubierta se incluye una sinopsis de las diferentes historietas aportando también información sobre la autora “hija del poeta americano Conrad Aiken [y] que escribe desde su infancia y es reconocida y celebrada por su fantasía, ingenio y sentido del humor”. Se publica *Soledad de fondo* (*Latecomers*, 1988), una traducción de Montserrat Serra de la novela de Anita Brookner. Aparece la traducción de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) de Angela Carter: *El doctor Hoffman y las infernales máquinas del deseo*, una versión de Carlos Peralta. Surgen seis traducciones de Barbara Cartland: *Dinastía del amor* (*A Dynasty of Love*, 1992), *El teatro del amor* (*A Theatre of Love*, 1991), *Un deseo hecho realidad* (*A Wish Comes True*, 1992), *Amado por sí mismo* (*Loved for Himself*, 1992), *El aroma de las rosas* (*The Scent of Roses*, 1991) y *Dos corazones en Hungría* (*Two Hearts in Hungary*, 1991) todas de Harlequín Española. No se ha podido concretar por qué, también en este caso, las fechas de publicación de los títulos originales aparecen como ulteriores a las de las traducciones al castellano. Por otra parte, se publican dos traducciones de Daphne du Maurier: *Clásicos del terror de Daphne du Maurier* (*Daphne du Maurier's Classics of the Macabre*, 1987), que incluye los relatos *No mires ahora* (*Don't look now and other stories*, 1981), *El*

manzano (*The Apple Tree: A short Novel and some Stories*, 1952), *Los pájaros* (*The Birds and other Stories*, 1963) y *No después de medianoche* (*Not after Midnight and other Stories*, 1971), de Adolfo Martín Pérez; y *La coartada* (*The Alibi*, 1956) y *Los lentes azules* (*The blue Lenses and other Stories*, 1959), dos versiones de Ana O’Neil; por último, aparece una edición conjunta de *Rebeca y La posada de Jamaica*, que fue reeditada en 1991 y 1992. Aparece *La tierra hueca* (*The Hollow Land*, 1981), de Jane Gardam. Es una traducción de M^a Ángeles Santos Uribarri. La novela obtuvo el “Whitbread Children’s Book Award”. Además, se publican tres textos de Eleanor Hibbert: *Tras las montañas azules* (*Beyond the Blue Mountains*, 1948), de M^a Antonia Menini; *La hija del diablo* (*Daughter of Satan*, 1952), de la misma traductora y reeditado en 1992; y, por último, *Nido de Serpientes* (*Snare of Serpents*, 1989), de José M. Pomares y reeditado en 1991, 1992, 1995, 2001 y 2002.

Aparecen dos segundas versiones al castellano de textos de Mary Renault: *El rey debe morir* (*The King Must Die*, 1958), de Antonio Desmonts, publicada dieciocho años más tarde que la primera versión de León Mirlas, reeditada en 1991, 1995, 2000 y 2001, mientras que la primera versión sólo sería reeditada en 1974; y, en tercer lugar, *La máscara de Apolo* (*The Mask of Apollo*, 1966), de Hernán Sabaté. Esta versión aparece veinte años después de la versión de Federico López –reeditada sólo en 1975– mientras que ésta se reeditó en 1996 (con introducción de Laura Freixas), 1997 y 1998. La introducción de Laura Freixas, para la edición de 1996, lleva por título *El filósofo, el tirano y el actor* y establece, en primer lugar, la temática de la obra: “es la historia de un

gran actor ateniense, Nicérato, testigo, y ocasionalmente partícipe, de algunos grandes sucesos de su tiempo” (Freixas, cit. en Renault, 1996: 7). Más tarde, se desarrollan aspectos bien de especial relevancia para la obra, o característicos de la misma, ya sea su sentido del humor, un gusto por el detalle que no deriva en pedantería, las alusiones sexuales, un análisis de los personajes – subrayándose que “la maestría de Mary Renault se hace también evidente en los personajes secundarios, perfectamente retratados” (Freixas, cit. en Renault, 1996: 9) o de la Historia con mayúsculas que subyace al relato, enfatizando el gusto de la autora por la novela de inspiración histórica. Pero quizá la parte más interesante del prólogo es la última, en la que la escritora y autora de la presentación se sirve de la admiración de Renault por la Grecia clásica, para analizar el tema de la homosexualidad, explorado en novelas como *El Áuriga* (1953). De hecho, todas las novelas que repasa Laura Freixas cuentan con una traducción en castellano, lo cual, y teniendo en cuenta que no se trata de literatura comercial al estilo de Barbara Cartland, traduce la calidad literaria de la novelista. El prólogo concluye con algunos comentarios más críticos centrados en una excesiva idealización de los personajes en la obra de Mary Renault. No se alude, sin embargo, a aspectos relativos a la traducción al castellano de esta o de otras obras de la autora.

Además, se publican dos textos de Ruth Rendell: la segunda versión de *Shake Hands Forever* (1975): *Un adiós para siempre*, de Óscar Martínez, que apareció sólo dos años después de la primera versión –reeditada en 1995 y 2001– mientras que la primera versión, de Celia Filipetto, no cuenta con

ninguna; y, en segundo lugar, *Amores que matan* (*The Bridesmaid*, 1989), de Margarita Cavándoli. En la primera página de esta segunda versión de *Un adiós para siempre*, se muestra un cuadro donde puede apreciarse una mujer tumbada y con gesto insinuante. En la cuarta página de esta edición de Noguer, se incluye un resumen del relato junto a algunos detalles biográficos sobre la autora y su obra: “su primera novela, *Shake Hands Forever –Un adiós para siempre–* apareció en 1964 y su enorme éxito la consagró definitivamente como una de las mejores escritoras del género de suspense en la actualidad”.

Por otro lado, aparecen dos textos de Vita Sackville-West, textos que ya han sido comentados anteriormente: *Toda pasión apagada* (*All Passion Spent*, 1931), de Beatriz García Ríos, publicada cincuenta y nueve años después de que se publicara el texto original –con una segunda reedición, además, en 2004– y *Cartas de Amor a Vita* (*Violet to Vita: the Letters of Violet Trefusis to Vita Sackville-West*, 1989), de María José Rodellar. Esta traducción también la hemos reflejado en el espacio reservado a Violet Trefusis ya que se trata de un intercambio epistolar entre ambas novelistas. El hecho de que se publiquen, en el mismo año, dos obras de la misma autora tan ligadas en contenido apuntaría a un resurgimiento y una revalorización de la obra de Vita Sackville-West, e incluso a una voluntad de exponer, de dar a conocer, de sacar a la luz, la faceta más íntima y personal de la novelista y de sus preocupaciones en torno a la mujer, una recuperación, pues, de la obra y de la autora. *All Passion Spent*, además de ser “l’obra que més agradà a Virginia Woolf” (Godayol, 2006: 112), es la novela más popular de la autora: “*All Passion Spent* es l’obra més coneguda

de Vita Sackville-West i la que s'ha reeditat més cops; fins i tot se'n va fer una sèrie de televisió" (Godayol, 2006: 113). La novela trata de una mujer que, cumplidos los ochenta y ocho, decide abandonar la casa familiar para mudarse a una casa de campo donde "aconsegueix la seva cambra pròpia, l'espai per sentir-se lliure de triar, sense obligacions, sense compromisos morals ni personals; i vol que la seva néta també la tingui. Lady Shane encoratja la noia a fer realitat la seva passió: ser compositora" (ibídem).

También, se publica *Una vista del puerto* (*A View of the Harbour*, 1947), una traducción de Carmen Francí Ventosa de la novela de Elizabeth Taylor. Y, por último, aparecen dos textos de Jeanette Winterson: *Fruta prohibida* (*Oranges are not the Only Fruit*, 1985), de Margarita Cavándoli y Horacio Trejo y *Espejismos* (*Sexing the Cherry*, 1989), de los mismos traductores. *Fruta prohibida* ganó el "Whitbread" –unos de los galardones literarios más prestigiosos de Inglaterra– de primera novela en 1985.

En 1991 aparecen dos novelas de Joan Aiken: *La inquietante Lamb House* (*The Haunting of Lamb House*, 1991), de César Vidal y *Voces misteriosas* (*Voices*, 1988), de José Luis Gagna. Se publica *Una relación inconveniente* (*The Misalliance*, 1986), una traducción de Antoni Puigrós de la novela de Anita Brookner. La versión fue reeditada en 1997.

Además, surge el único texto traducido de Leonora Carrington, escritora y artista nacida en Lancashire en 1917 pero considerada británico-mexicana. Nos referimos a *Memorias de Abajo*, (*Down Below*, 1983), traducido por Francisco Torres Oliver con prólogo de Fernando Savater e ilustraciones de Max

Ernst y de la propia escritora y que fue editado por Siruela. Fue reeditada en 1992 y 1995. El filósofo Fernando Savater introduce esta versión de *Down Below* titulado su breve crítica “Caballos en todas las ventanas”, aludiendo al emblema favorito de la escritora, el símbolo de una “fuerza aún sin domesticar” (Savater, cit. en Carrington, 1995: x), presente, además, en sus pinturas, pero, también, para referirse a la aristocracia inglesa a la que pertenecía Leonora Carrington donde una actividad como la equitación estaba siempre presente. El prólogo analiza otros aspectos de la vida y de la obra de la escritora: “la impresión de originalidad y arrojo que sentimos ante cualquiera de sus obras, pintadas o escritas” (ibídem), su rebeldía: “Después vinieron en la vida de Leonora las expulsiones de varios centros de enseñanza *comme il faut* en Florencia, en París y en la propia Inglaterra” (Savater, cit. en Carrington, 1995: xi), su relación con Max Ernst, así como el contacto con el movimiento surrealista ya en de joven. De los diferentes relatos que conforman *Down Below*, Savater señala la importante carga biográfica, su carácter surrealista y el humor presente en relatos como *La trompetilla acústica*. De la nota sobre los textos que precede a la lectura, nos parece importante destacar los diversos apuntes a propósito de la traducción. Así, se advierte al lector que lo que está a punto de conocer en castellano es, en muchos casos, una traducción de traducción, ya que algunos de los textos fueron inicialmente escritos en francés, más tarde al inglés –traducción que no pudo ser revisada por la autora–, lengua a partir de la cual se operó la versión al castellano. Para que el lector no ponga en cuestión la veracidad o fidelidad de la traducción al castellano después de un

proceso tal, se advierte que “se han hecho todos los esfuerzos por mantenerlos fieles al espíritu y tono de su primera redacción de 1937-1943, aunque se han introducido pequeñas modificaciones por mor de la precisión y la claridad” (Carrington, 1995: 185). El origen de tal selección es indicado igualmente en esta nota preliminar, donde se sugiere que los textos fueron seleccionados por la autora con la ayuda de Marina Warner, escritora inglesa que se ha incluido en este trabajo y que no posee ninguna traducción al castellano a pesar de contar con una treintena de obras en inglés. Si tenemos en cuenta la aclaración con que finaliza la nota, donde se puntualiza que la versión al castellano fue supervisada y revisada por la autora, estaríamos ante un caso de estrategia de colaboración – estrategia centrada en el traductor– del traductor con el autor del texto. En palabras de Massardier-Kenney: “Collaboration in the context of feminist translation means that while the translator claims her agency in the metadiscourse surrounding the translation and the awareness of creating a tradition, she can also avoid the traditional dichotomy between two subjectivities (author/translator) which seek control of meaning” (1997: 65). Si bien queda evidente que nos hallamos frente a un ejemplo de negociación de significado operado en la propia labor de traducción, el yo que traduce y que reflexiona sobre su labor de traducción antes durante y después, es un yo masculino. Francisco Torres Oliver ha traducido –incluso podría haber escogido traducir– una obra de una autora feminista, expresando sus preocupaciones, aportado aclaraciones sobre la revisión de los textos por la autora, estableciendo así un pacto a favor del significado. Sin embargo, no es un yo femenino. Nos

parece que la definición de Massardier-Kenney resulta excesivamente reductivista: la práctica de la traducción feminista no debería restringirse a un yo que traduce femenino. No puede y de hecho no es así en la práctica, la presente traducción, con su prólogo centrado en la autora y su nota preliminar en torno al conjunto del proceso y de la técnica traductológica, es un claro ejemplo de ello.

Por otra parte, aparecen dos traducciones de Angela Carter: *La cámara sangrienta y otros cuentos* (*The Bloody Chamber and other Stories*, 1979), de Matilde Horne, disponible también en catalán con el título *La cambra sagnant*, una traducción de Cristina Badosa publicada en el año 2000, y *Venus negra* (*Black Venus*, 1980), de Teresa Gottlieb. También, se publican siete traducciones de Barbara Cartland: *Un beso en Roma* (*A Kiss in Rome*, 1992), *Nacidos del amor* (*Born of Love*, 1993), *Sólo el destino* (*Just Fate*, 1992), *Buscar las estrellas* (*Seek the Stars*, 1991), *La reina de corazones* (*The Queen of Hearts*, 1992), *La reina salva al rey* (*The Queen Saves the King*, 1992) y *La inocente impostora* (*Good or Bad?*, 1993). A pesar de que todas son publicaciones de la editorial Harlequín Española en su colección “Novelas con corazón”, en todas ellas se especifica que fueron publicadas originalmente por Hármex, editorial ubicada en México. Esto explicaría la abundancia de publicaciones en de la autora en España por año. Tal y como observáramos anteriormente extraña que la fecha de las traducciones sea anterior a la de publicación de los textos originales, excepto en el caso de *Buscar las estrellas*. Además, aparecen cuatro títulos de Eleanor Hibbert: *El cisne negro* (*The Black*

Swan, 1990), traducida por Aníbal Leal; *Ritos de muerte* (*The Scarlet Cloak*, 1969) y *Paladines de la fe* (*Defenders of the Faith*, 1956), de José Manuel Pomares; y, en cuarto lugar, *Hija de la mentira* (*Daughter of Deceit*, 1991), de Amelia Brito y reeditada en 1993, 2001 y 2002. Se publica *Alejandro Magno* (*The Nature of Alexander*, 1975), de Mary Renault. Se trata de una versión de Horacio González Trejo que ha sido reeditada en siete ocasiones: 1992, 1995, 1996, 1997, 1998, 2001 y 2002. Del número de reediciones se deduce el éxito de la obra, reafirmandose el prestigio de la novelista en tierras españolas. También, se publica *Después del asesinato* (*Murder Being Once Done*, 1972), una traducción de Jordi Gubern de la novela de Ruth Rendell que fue reeditada en 1994, 2000 y 2001. Aparece la última novela traducida de Edith Sitwell: *Trompetas para Isabel* (*Fanfare for Elizabeth*, 1945) que cuenta con cinco reediciones en su versión original y ninguna en la traducción de Carlos Escriche. Observamos otra versión de *The Hundred and One Dalmatians* (1956), una traducción de Pedro Andrés Rodríguez de la adaptación que hiciera Carl Buettner de la novela de Dodie Smith. Se publica una traducción de Muriel Spark: *Muy lejos de Kensington* (*A Far Cry from Kensington*, 1988), firmada por Maribel de Juan. Y, para terminar, se publica *Restauración* (*Restoration*, 1989) de Rose Tremain, una versión de Rosa Urruti reeditada en 1995, 1996 y 1997.

En 1992, aparece *Posesión: romance*, la primera versión al castellano de la novela *Possession, a Romance* (1990), de Antonia Byatt (más conocida como A.S. Byatt y nacida en Sheffield en 1936), una traducción de realizada por M^a

Luisa Balseiro. También existe una traducción al catalán, *Possessió: una història romàntica*, de Miquel Casacuberta y publicada en 1997. La versión en castellano cuenta con dos reediciones, 1993 y 2001. La calidad de la traducción viene garantizada por el hecho de que la traductora fuera galardonada con el “Premio Nacional de Traducción” en 1993 por esta versión al castellano de la novela de A.S. Byatt. Por otra parte, sólo se dispone de tres traducciones al castellano de una novelista que además de gozar de un gran prestigio, ha publicado más de una decena de novelas. También, se publica *Caperucitas, cenicientas y marisabidillas, una antología de cuentos populares* (*The Virago Book of Fairy Tales*, 1990), una traducción de Ángela Pérez de la novela de Angela Carter. Surgen cinco títulos de Barbara Cartland: *Más allá de las estrellas* (*Beyond the Stars*, 1995), *El dilema del duque* (*The Duke’s Dilemma*, 1994), *Mira con el corazón* (*Look with the Heart*, 1992), *Amor en las ruinas* (*Love in the Ruins*, 1992) y *A salvo en el paraíso* (*Safe in Paradise*, 1990), todas de Harlequín Española en su colección “Novelas con corazón” y publicados originalmente por la mexicana Hármex. Una vez más, los títulos traducidos preceden a los textos originales, sin que se haya podido esclarecer –en parte debido a la imposibilidad de consultar las obras en la Biblioteca Nacional, y por la insuficiencia de datos aportados por las pocas obras que sí han podido ser cotejadas– el por qué de este hecho tan frecuente en la novelista. Además, se publica *El camino radiante* (*The Radiant Way*, 1987), una versión de Sofía Rodríguez-Torres de la novela de Margaret Drabble. Aparece *Enseñando la bandera* (*Showing the Flag*, 1989), una traducción de José M^a Gómez Pérez de

la novela de Jane Gardam. Surgen cinco traducciones de Eleanor Hibbert: *Todo empezó en los jardines de Vauxhall* (*It Began in Vauxhall Gardens*, 1968) y *La esposa del orfebre* (*The Goldsmith Wife*, 1950), de Alejandro Pérez Viza; *Lilith* (*Lilith*, 1967), de Adolfo Martín y reeditada en 1993; *La dama de la torre* (*The Lady in the Tower*, 1986), de Diana Falcón y reeditada en 1993; y, por último, *La casa de las siete urracas* (*Seven for a Secret*, 1992), de M^a Antonia Menini y reeditada en 1993, 1995, 1999, 2000 y 2001.

También en 1992 se introduce a Susan Hill (escritora nacida en 1942) con *Aire y Ángeles* (*Air and Angels*, 1991) de Mireia Bofill. Mientras que en la segunda página de cubierta se incluye una fotografía de la autora, en la cuarta se muestra una breve sinopsis del relato descrito como “la novela del erotismo femenino cuando las mujeres decentes no discutían en público sobre sexo”, junto a puntualizaciones acerca del estilo de la autora, resumido como “ligero”, su prosa “la de los cuentos”, o en torno a la temática de la novela, muy centrada en el amor: “una historia intensa en la que los estragos del *amour fou* son evocados brillantemente y con sutileza”. En la segunda página de cubierta se incluye una escueta biografía de la autora, ofreciendo datos como los diversos galardones que han obtenido sus novelas que “merecieron tanto el favor del público como de la crítica”. Se recalca, también, que la obra fue escrita tras un periodo de dieciséis años sin publicar ninguna novela y que es también la primera de la autora que se traduce al castellano, confirmando, pues, lo que comentábamos más arriba. Concluye con una valoración de la autora quien afirmó que en *Aire y Ángeles*: “quería ver si era posible escribir sobre una gran

pasión sin hablar para nada del sexo y, sin embargo, hacer que el libro fuera erótico”.

También, se publica la segunda versión de *The Last of the Summer Wine* (1956) de Mary Renault, que se publica treinta y un años más tarde que la primera versión –de C.P.S.–, está firmada por Elena Rius y lleva por título *Alexia de Atenas, una juventud en la Grecia clásica*, versión que sería reeditada en 1995 y 1999. Se publica *Un simple fallo* (*Going Wrong*, 1990), una traducción de Ramón Alonso de la novela de Ruth Rendell reeditada en 1995 y 2001. Aparece una traducción de un texto de Fay Weldon: *Energía vital*, versión al castellano de *Life Force*, del mismo año –por lo que la novelista debía haber tenido un claro éxito previo en la cultura de llegada– y que es una versión de Carlos José Costas. En último lugar, se publica *La niñera Lugton* (*Nurse Lugton's Curtain*, 1991), una traducción de Flora Casas de la novela de Virginia Woolf.

En 1993 surge *La venganza de la luna* (*Moon's Revenge*, 1987), de Joan Aiken, traducido por Esther Tusquets el mismo año en que aparece la traducción al catalán, *La venjança de la lluna*, de Montserrat Gispert. Se publica *Niños sabios* (*Wise Children*, 1991) de Angela Carter un año más tarde que la versión en catalán, *Sàvies criatures*, de Cristina Badosa, al contrario de lo que sucede con más frecuencia, es decir que la versión en castellano preceda a la versión al catalán. Además, aparecen dos textos de Barbara Cartland: *Desafío de corazones* (*A Duel of Hearts*, 1949), de Harlequín Española y publicada originalmente por Hármex en México) y *Prisionero del amor* (*The Prisoner of*

Love, 1979), de Rodolfo Sánchez. De este dato se deduce un notable declive de la novelista que había llegado a las cuarenta publicaciones en castellano en 1985. También, aparece la segunda versión de *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier: una traducción de Gloria Martínez que surge medio siglo después de la ampliamente reeditada versión de Fernando Calleja y que, por lo tanto, podría suponer una “modernización” o incluso una “recuperación” del texto.

Se publican siete textos de Eleanor Hibbert: *Años de silencio* (*A Time for Silence*, 1991) y *El lazo invisible* (*The Gossamer Cord*, 1992), publicadas en Argentina por la editorial Javier Vergara; *Pasión en la corte británica* (*Goddess of the Green Room*, 1971), de María Corniero; *El príncipe de Perdita* (*Perdita's Prince*, 1979) de Amelia Brito; *Las cortes del amor* (*The Courts of Love*, 1987), de Carme Camps; *La hija del regente* (*The Regent's Daughter*, 1971), de Gema Moral y reeditado en 1994; y, por último, *El ópalo negro* (*The Black Opal*, 1993), una versión de Diana Falcón reeditada en 1995, 2001 y 2002. Cabe, por otra parte, destacar la diversidad de traductores que han llevado a cabo la versión al castellano de textos de Eleanor Hibbert, al contrario de lo que sucede con escritoras como Cartland o Crompton, cuyas traducciones al castellano han sido siempre firmadas por dos o tres nombres como máximo. También es importante destacar la dificultad que hemos comprobado a la hora de investigar las traducciones al castellano de esta escritora, dado que muchas de ellas fueron publicadas en Argentina –la mayoría editadas por Javier Vergara– y por ello no se encuentran en la Biblioteca Nacional de España. Ciertamente, se ha tenido que recurrir, para la búsqueda de los detalles editoriales, a páginas web

centradas en la venta de libros, con la complejidad añadida de que las fechas de edición difieren mucho de una página a otra y que no todas reflejan los datos que se perseguían.

En 1993 también, surgen dos traducciones de Susan Hill: *La señora de Winter* (*Mrs de Winter*, 1993), traducida por Montserrat Serra el mismo año en que aparece el texto original y reeditada en 1994, de lo que se deduce una buena acogida del texto en el sistema literario de partida; y, en segundo lugar, *Extraño encuentro* (*Strange Meeting*, 1971), de Ángela Pérez. Se publica la segunda y última traducción de Barbara Pym: *Murió la dulce paloma* (*The Sweet Dove Died*, 1978), de Víctor Pozanco. El texto original cuenta con tres reediciones – hasta 1994– mientras que la traducción no posee ninguna. Este mismo hecho puede ser observado en el resto de sus novelas en inglés: todas (las quince que existen) –como por ejemplo, *Jane and Prudence* (1953), que fue reeditada en 1971, 1979, 1981, 1986 y 1993– presentan varias reediciones y sólo dos han sido traducidas pero no cuentan con ninguna reedición. También, aparecen dos traducciones de Ruth Rendell: *Un beso para mi asesino* (*Kissing the Gunner's Daughter*, 1992), de Carme Camps y reeditado en 1996, 1997, 2000 y 2001, y *Su nueva amiga* (*The New Girlfriend*, 1985), de Mar Hernández y reeditada en 2000. Surge *Los rescatadores* (*The Rescuers*, 1959), la segunda y última traducción de Margery Sharp, firmada por Disney (y reeditada en 1995, 1997 y 1998). La versión sería llevada también al catalán como *Els rescatadors* dos años más tarde.

Por último se publican siete traducciones de Virginia Woolf. Hay que señalar que entre 1993 y 1994 aparecen doce textos al castellano de Woolf, cuatro de ellos siendo segundas versiones de textos ya traducidos y tres terceras versiones. Nos referimos a *Diario íntimo (A Moment's Liberty: the Shorter Diary of Virginia Woolf)*, editado por Anne Olivier Bell en 1990), traducido por Justo Navarro; la tercera versión de *Mrs Dalloway (1925): La señora Dalloway*, de Mariano Balsera, publicada treinta y siete años después de la primera versión, de Ernesto Palacio, catorce años después de la versión de Andrés Bosch, y sesenta y tres de la versión al catalán y cuya edición es de María Lozano; la segunda versión de *Orlando (1928)*, que es la primera publicada en España (la anterior, de Jorge Luis Borges, fue publicada en Buenos Aires, como hemos apuntado en el apartado 3.1.2) cincuenta y seis años después de la primera versión y sesenta y cinco después del texto original. Está firmada por Enrique Ortenbach y fue reeditada en 1994 –con epílogo de Nora Catelli– y en 1995; *Diarios (Vol. 3, 1925-1930) (The Diary of Virginia Woolf Vol. 3: 1925-1930)*, editado por Anne Olivier Bell en 1980), firmada por Maribel de Juan, y reeditada en 2003. En la cubierta azul para la colección “Libros del tiempo”, se muestra una foto de la escritora. En la primera página se puntualiza el nombre –con el mismo tamaño de fuente– de la editora de la obra original y de la traductora de la obra en castellano. Pero mientras Anne Olivier es autora del prólogo y de la notas, la presencia de Maribel de Juan es inapreciable en el texto; *Cartas a mujeres (The Letters of Virginia Woolf, 1975)*, traducido por Susana Constante, la selección y el prólogo atribuyéndose a Nora Catelli; la

tercera versión –y segunda publicada en España- de *To the Lighthouse* (1927): *Al Faro*, una traducción de José Luis López Muñoz –publicada cincuenta y cinco años después de la versión sudamericana de Antonio Marichalar y quince años después de la primera versión de la escritora Carmen Martín Gaité– reeditada en 2003; y, por último, *Hogarth House: diarios, vol.1 (1915-1921)*, editada, traducida y anotada por Antonio Merino, Inma Arrillaga y Sara Múgica en Libertarias, que, además, sería reeditada en 1994. En la cubierta principal se incluye un cuadro y una foto de Virginia Woolf, y, en el dorso, un extracto del diario correspondiente a un martes 9 de marzo. Tal y como se indica en la nota previa a esta edición, también firmada por los editores, se trata de una selección de los treinta volúmenes que suman los diarios que Virginia Woolf escribiera entre 1915 y 1921. El prólogo está firmado por uno de los traductores y editores, Antonio Merino. En él, reflexiona sobre la vida de la escritora, destacando su relación con el grupo de Bloomsbury, su anti-victorianismo y el génesis del diario. Le sigue una “Nota previa a la presente edición” donde los editores explican el nacimiento de este volumen a partir de anotaciones de la escritora en su diario. Aquí se aprecia una voluntad de resaltar la autenticidad del mismo:

Los diarios de Virginia Woolf (de 1915 a 1941), que suman en total treinta volúmenes, fueron depositados en 1979 en la colección de literatura inglesa y norteamericana de Henry W. y Albert A. Berg (Biblioteca Pública de Nueva York) [...]. Para dirigir nuestra edición hemos preferido guiarnos por los originales que se encuentran en la ya apuntada Biblioteca Pública de Nueva York, llevando a cabo un prolijo cotejo de las ediciones preparadas por Leonard Woolf y Ann O. Bell a fin de

conseguir una visión lo más amplia posible de unos textos que, originalmente, no fueron pensados para su publicación. (Merino et al., cit. en Woolf, 1993b: 25)

Patente es también el deseo de recalcar la fidelidad de la selección con respecto al material original, haciendo puntualizaciones acerca de la labor de traducción:

Asimismo, siguiendo este fiel criterio metodológico, hemos respetado el ‘desorden’ impuesto por Virginia a sus escritos, corrigiendo –en la medida de lo posible y siempre y cuando no implicara trastocar su gramática –algunos giros idiomáticos o frases construidas sin apenas estructura literaria, para facilitar su posterior lectura. (Merino et al., cit. en Woolf, 1993b: 27)

En 1994, aparece *Noches en el circo* (*Nights at the Circus*, 1984), una traducción de Carlos Peralta y Francisco Abelenda de la novela de Angela Carter.

Se publica *Los hombres primero* (*Have the Men had Enough?*, 1989), la primera y única traducción de Margaret Forster –novelista nacida en Carlisle en 1938– a cargo de Montserrat Serra Ramoneda. Mientras que en la primera página se describe el relato como “una novela valiente y sin rastro de sentimentalismo”, en la segunda se proporciona una breve biografía de la autora, apuntando que ésta es “su primera obra traducida al castellano”, y, por último, en la cuarta, se presenta la temática del libro al tiempo que se justifica el título: “Ellos son los todopoderosos y frágiles machos. Ellas son las hembras que

quizá como guardianas de la especie han convenido que los hombres primero”. No se han traducido al castellano títulos como *Georgie Girl* (1965), el primer gran éxito de la novelista, y que fue llevado al cine, y tampoco otras obras de Forster que tratan de forma irónica el amor, las relaciones, el paso a la madurez, el proceso de envejecer, los matrimonios conflictivos, como *Marital Rites* (1981), las relaciones entre padres e hijos como *The Travels of Maudie Tipstaff* (1967), o la influencia de los adultos en los jóvenes como *Mother can you Hear me?* (1979).

Surgen, por otra parte, ocho textos de Eleanor Hibbert: *La viuda de Windsor* (*The Widow of Windsor*, 1974), de Margarita Cavándoli, en cuya primera página se muestra, junto al nombre de la autora y el título de la obra la imagen de una mujer montando a caballo, mientras que en la cuarta se resume el relato –por medio de una cita del *London Evening News*– como una “novela esclarecedora sobre la viudez de la subyugante mujer que dio nombre a una época, sus costumbres, su moral y sus ideales”; *Carolina, el sacrificio de una reina* (*Carolina the Queen*, 1968), una traducción de Isabel Cardona; *Aquí descansa nuestro soberano* (*Here Lies our Sovereign Lord*, 1957), de Mireia Carol; *El rey bastardo* (*The Bastard King*, 1974), de Javier Vico y reeditado en 1995; *El león de justicia* (*The Lion of Justice*, 1975), de M^a Antonia Menini; *El nacimiento de un imperio* (*The Plantagenet Prelude*, 1976), de Gemma Moral Bartolomé; *La reina y el lord* (*The Queen and Lord M.*, 1973), de Margarita Cavándoli y reeditado en 1995; y, por último, *Las tres coronas* (*The three Crowns*, 1965), de José Ferrer Aleu, que fue reeditado en 1995. Existiría otra

versión de *The Widow of Windsor* (1974), de mismo título que la arriba detallada y que habría sido realizada por Marta Cruz Coke de Lagos y publicada en 1980 por la editorial Javier Vergara, presumiblemente en Buenos Aires.

Se publica la segunda versión de *The Bull from the Sea* (1962), de Mary Renault: *Teseo, rey de Atenas*, firmada por Julián Ruiz, reeditada en 1998, 2000 y 2003, y que aparece veinticinco años después de la primera versión de José Luis Lana Armasen y cuyo título, *El toro del mar*, es más fiel al original. Surgen seis textos de Ruth Rendell: la segunda versión de *A Demon in my View* (1976): *Un demonio para mí*, de José Manuel Álvarez Flores, reeditado en 2001 y 2005, y publicado trece años después de la versión de Victoria Lenini, reeditada en cuatro ocasiones hasta 1991; *En la oscuridad del bosque* (*A Guilty Thing Surprised*, 1970), de Ricardo Díez Guirao y reeditada en 2001; la segunda versión de *A New Lease of Death*, (1967): *Falsa identidad*, de Sara Alonso y reeditada en 1995 y 2001; *Dedicatoria mortal* (*From Doon with Death*, 1964), de Celia Filipetto y reeditada en 1995 y 2001; *Algunos mienten, otros mueren* (*Some Lie and Some Die*, 1973), de Rosa Cano y reeditado en 2001; y, por último, la segunda versión de *Wolf to the Slaughter* (1967), traducido por M^a José Rodellar con el más fiel *Lobo para matadero*, publicado seis años después de la versión de Esperanza Pérez, *Camino del matadero*. Esta segunda versión pertenece a la colección “Jet” de Plaza y Janés y muestra en su primera página la imagen de una polvera bajo el título y el nombre de la autora. En la cuarta página hallamos una sinopsis del relato, como es costumbre en los relatos de esta colección. La versión fue reeditada en 2001. También, aparece la última

novela traducida de Bernice Rubens: *Madre Rusia* (*Mother Russia*, 1992), una versión de Isabel Romero Ferrero. Se publica la cuarta versión de *The hundred and one Dalmatians* (1956) de Dodie Smith, una versión de Patricia Calzada reeditada en 1995. Surge *El banquete* (*Symposium*, 1990), una traducción de José M^a Gómez de la novela de Muriel Spark. Esta novela también está disponible en catalán con el título *Simposi*, más próximo al título original. La traducción, de Joan Mateu i Besançon y publicada en 1992, precede a la versión en castellano.

También en 1994 se publican las primeras dos traducciones de la más contemporánea Joanna Trollope (nacida en 1943 y que también escribe como Caroline Harvey) con *Un amante joven* (*The Men and the Girls*, 1992), una versión de Margarita Cavándoli reeditada en 1995, y *Dos mujeres* (*The Village Affair*, 1989), de Javier Vico y reeditada en 1996. En la primera página de *Un amante joven*, el nombre de la autora queda resaltado –gracias a unos caracteres que forman un ligero relieve sobre un paisaje típico inglés– junto al título y una presentación de la novela que se define como “una mirada inteligente sobre nuestros dramas cotidianos”. En la segunda página se incluye un resumen del relato junto a una serie de datos sobre la autora, “una de las más prestigiosas escritoras inglesas de los últimos tiempos”, que “consolidó su prestigio con *Britannia’s Daughters*, un agudo estudio sobre las mujeres del Imperio Británico”, como así se puntualiza en la tercera página de cubierta. La cuarta página queda totalmente ocupada por una fotografía en blanco y negro de la autora. Destaca también la ausencia de información –ya sea en notas a pie

de página, en una introducción o epílogo– de la traductora, cuyo nombre queda reservado para la página de créditos. En *Dos mujeres*, se incluye también una serie de referencias biográficas sobre la autora en la segunda página, mientras que en la cuarta se muestra la misma fotografía en blanco y negro de Joanna Trollope.

Además aparece *Escrito en el cuerpo* (*Written on the Body*, 1992), una traducción de Encarna Castejón de la novela de Jeannette Winterson que fue reeditada en 1998. Y, por último, se publican cuatro textos de Virginia Woolf: la cuarta versión de *Mrs Dalloway* (1925), una versión de José Luis López Muñoz publicada al año siguiente de la versión de Mariano Balsega y reeditada en 2003; *Dardos de papel* (*Paper Darts*, 1991), de Ana Lizón; *Relatos completos* (*The Complete Shorter Fiction*, editado por Susan Dick en 1985), de Catalina Martínez Muñoz; y, en último lugar, la tercera versión de *The Waves* (1931): *Las Olas*, una versión firmada por Dámaso López y editada por Maria Lozano que aparece veinticuatro años más tarde que la primera versión, de Andrés Bosch, y diecisiete de la versión de Lenka Franulic. La versión en catalán –*Les ones*– fue publicada en 1989 y es una versión de M^a Antonia Oliver.

A partir de 1995, se hace cada vez más notoria la disminución en cuanto al número de escritoras traducidas, hecho que terminará de consolidarse a partir de 1997, año en que comienza la última etapa traductológica. Así, en 1995, se publica la penúltima traducción de Beryl Bainbridge: *Una insólita aventura* (*An Awfully Big Adventure*, 1989), una versión de Margarita Cavándoli.

Aparece la segunda y última traducción al castellano de A.S. Byatt: *Ángeles e insectos* (*Angels and Insects*, 1993), de Javier Lacruz. También, se publica la segunda y última traducción de un texto de Leonora Carrington: *La corneta acústica* (*The Hearing Trumpet*, 1977), de Francisco Torres Oliver. Aparecen dos títulos de Angela Carter: *Fantasmas de América y maravillas del viejo mundo* (*American Ghosts and Old World Wonders*, 1993), de Matilde Horne, y *Varias percepciones* (*Several Perceptions*, 1968), de Teresa Gottlieb.

Por otra parte, se publica la novela que introduce a Elaine Feinstein – escritora nacida en Lancashire en 1930– con *Ilusiones* (*Dreamers*, 1994), de Cristina Pagès y reeditada en 1996. En la primera página de cubierta aparece, junto al nombre de la autora y del título, la frase “Amor y pasión en la Viena del siglo XIX” a modo de resumen–presentación de este relato perteneciente a la colección “Bestseller mundial” de la editorial Planeta. En la segunda página, aparece una foto de Elaine Feinstein junto a una breve biografía que puntualiza los distintos géneros que ha practicado la autora “conocida por sus novelas ambientadas en la historia europea de los dos últimos siglos”, y que “también ha trabajado en el campo de la biografía y tiene publicados varios libros de poesía”. Aquí se revaloriza también su categoría literaria: “En 1980 fue nombrada miembro del Consejo de Gobierno de la Real Sociedad de Literatura de Gran Bretaña”. En la cuarta página se ofrece un resumen del relato: “el vivo retrato de la sexualidad, la política y la caída del imperio en el Austria del siglo XIX, la novela explora las numerosas perversidades del amor, la vida de la mujer de todos los niveles de la sociedad”. No se han traducido, sin embargo, obras que

demuestran una sensibilidad de la novelista hacia cuestiones relativas a las mujeres –como su primera obra, *The Circle* (1970), un estudio sobre el matrimonio, o *The Amberstone Exit* (1972), sobre el ansia de libertad y la experiencia sexual de una joven– o en torno al tema del holocausto y la identidad judía como *Children of the Rose* (1982), *The Survivors* (1982), *The Border* (1984) o *Mother's Girl* (1988).

Por otro lado, aparecen dieciocho títulos de Eleanor Hibbert –1995 es el año en que concentran más traducciones de la prolífica escritora–: *El rey infiel* (*Charles II*, 1972), de Zenobia Monflorit; *La reina extravagante* (*Flaunting Extravagant Queen: Marie Antoinette*, 1957), *Luis el Bienamado* (*Louis the Well-beloved*, 1959) y *El camino de Compiègne* (*The Road to Compiègne*, 1959), de Miguel Martínez Lage; *Yo, mi enemiga* (*Myself, my enemiga*, 1983), de Javier Calzada; *La víspera de Santo Tomás* (*St. Thomas's Eve*, 1954) y *Victoria entra en escena* (*Victoria in the Wings*, 1972), ambas de Francesca Carmona; *Corazón de león* (*The Heart of the Lion*, 1977), de Antonia Kerrigan; *Laberinto de pasiones* (*The Passionate Enemies*, 1976), de M^a Antonia Menini; *El príncipe de la oscuridad* (*The Prince of Darkness*, 1978), de José Manuel Pomares; *La rebelión contra Enrique II* (*The Revolt of the Eaglets*, 1977), de Bernardo Moreno Carrillo; *La viuda de Windsor* (*The Widow of Windsor*, 1974), de Margarita Cavándoli; *El trono codiciado* (*Uneasy Lies the Head*, 1982), de Ana Juandó y reeditada en 1997; *Lamento por un amante perdido* (*Lament for a Lost Lover*, 1977), *La suerte de los dados* (*The Drop of the Dice*, 1981) y *La hija de Zipporah* (*Zipporah's Daughter*, 1983) de Estela Cantó; *Luz*

sobre *Lucrecia* (*Light on Lucrecia*, 1958), publicado en Buenos Aires por la editorial Javier Vergara; y, por último, *Amores prohibidos* (*Saraband for Two Sisters*, 1976), de Alicia Steimberg. En la primera página de este último relato se aprecia un retrato de familia del siglo XVIII mientras que en la cuarta se describe a la autora como “una auténtica maestra de la novela romántica de ambientación histórica”. Existiría una versión anterior, publicada por la editorial argentina Javier Vergara en 1980 bajo el más fiel *Sarabanda para dos hermanas*. Estos datos confirman, por otra parte, la característica que subrayábamos anteriormente de la abundancia de traductores y traductoras que han realizado traducciones al castellano de la novelista Eleanor Hibbert en todas sus facetas.

Aparecen siete traducciones de Ruth Rendell, muy traducida entre 1994 y 1996: la segunda versión de *A Judgement in Stone* (1977): *Un juicio de piedra*, de Eduardo Mallorquí –reeditada en 1996 y 2001–, que apareció quince años tras la publicación de la primera versión de Adela Miró; *El diario de Asta* (*Asta's Book*, 1993) y *El pájaro del cocodrilo* (*The Crocodile Bird*, 1993), ambas de M^a Antonia Menini –la segunda reeditada en 2001 y 2002–; *Uno horizontal, dos vertical* (*One Accross, Two Down*, 1971), de Gloria Pons –y reeditada en 2001–; *El rostro de la traición* (*The Face of Trespass*, 1974), de Eduardo Mallorquí y reeditada en 2001; la segunda versión de *The Lake of Darkness* (1980), una traducción de Andrés Lazaroff que aparece bajo el mismo título que la primera versión publicada catorce años atrás, *El lago de las tinieblas*, llevada a cabo por Enrique Obregón y que siguió reeditándose hasta cinco años antes de

la segunda versión. En esta segunda versión, que pertenece a la colección “los Jet” de la editorial Plaza y Janés, se incluye, en la cuarta página de cubierta, un resumen del relato, valorado como “uno de los títulos más renombrados de la célebre autora inglesa”. La tercera versión, de Andrés Recio, sería publicada en 2001 en RBA Coleccionables; y, por último, se publica *El precio de la vanidad* (*Vanity Dies Hard*, 1966), de David Castelló y Elvira Heredia, y que fue reeditada en 2001. En la primera página de esta primera edición en Plaza y Janés se observa la ilustración de una mujer junto a un estuche de maquillaje mientras que la cuarta se resume la historia como “una intriga apasionante, en la mejor tradición del género policíaco británico”. De estos datos podemos concluir que los textos de Ruth Rendell siguen suponiendo un enorme éxito comercial hoy en día, como así demuestran las reediciones de 2001, 2002 y 2003.

Para finalizar, se observa una traducción de un texto de Joanna Trollope: *Un hombre apasionado* (*A Passionate Man*, 1990), de Carmen González Aguilar y reeditada en 1998.

En 1996, año que cierra esta tercera etapa, surgen tres traducciones de Anita Brookner: *Una historia de familia* (*A Family Romance*, 1993), de R. M. Bassols; *Encuentro en la rue Laugier* (*Incidents in the Rue Laugier*, 1995), de Beatriz López Buisán; y, por último, *Acontecimientos perturbadores* (*Altered States*, 1996), de Ersi Marina Samará, y que fue reeditada en 1997. Cabe destacar la escasa diferencia temporal entre original y traducción en el caso de esta escritora. Por otro lado, aparece *La juguetería mágica* (*The Magic*

Toyshop, 1967), una traducción de Carlos Peralta de la novela de Angela Carter. Se publica *La confesión de Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Confession*, 1995), una traducción de Anna Plata de la novela de Elaine Feinstein, reeditada en 1997 y 1999. Es su segundo y penúltimo texto traducido a pesar de que posee más de treinta obras escritas en inglés.

También, aparecen diez títulos de Eleanor Hibbert: *Eduardo Piernaslargas* (*Edward Longshanks*, 1979), de Elena Llorens; *El eterno amante* (*Evergreen Gallant*, 1965), de Cristina Pagès, y reeditado en 1997 y 1999; *Pasaje a Pontefract* (*Passage to Pontefract*, 1981), de Aurora Echevarría; *La dulce joven de Richmond Hill* (*Sweet Lass of Richmond Hill*, 1970) y *El príncipe y la doncella* (*The Prince and the Quakeress*, 1968), de José Manuel Pomares; *La guerra de las reinas* (*The Battle of the Queens*, 1978), de Aníbal Leal; *Las locuras del rey* (*The Follies of the King*, 1980), de León Mirlas; *La reina que vino de Provenza* (*The Queen from Provence*, 1979), de Aurora Echevarría; *Hijas de Inglaterra* (*Daughters of England*, 1995), de Diana Falcón; *El regreso del zíngaro* (*The Return of the Gipsy*, 1985), de Estela Cantó; y, por último, *Voces en una habitación embrujada* (*Voices in a Haunted Room*, 1984), de Lilian Schmidt.

Surge la primera y única novela traducida de Penelope Mortimer (novelista galesa nacida en 1918), quien explora en sus novelas las relaciones domésticas. Se introduce en castellano con *La Torre* (*The Pumpkin Eater*, 1962), una versión de Aurora Echevarría. En esta edición, se puntualiza que se trata de la novela que consagró a la escritora definitivamente. En la

contraportada, se incluye más información sobre el relato, señalando que “desde su publicación en Inglaterra en la década de los sesenta, el clásico de Penelope Mortimer no ha hecho más que ganar lectores y acrecentar su fama”, definiéndolo como “la radiografía implacable de una crisis, desde el punto de vista de una mujer que asiste impotente al espectáculo de su propio desmoronamiento”. En la segunda página de cubierta se incluye igualmente una breve biografía de la escritora. La mujer es esencial en la obra de Penelope Mortimer, en la línea de otras novelistas como Brigid Brophy –cuyas obras permanecen sin traducirse al castellano– o A. S. Byatt: “All of them [Penelope Mortimer, Erigid Brophy, Edna O’Brien] have dealt with various aspects of the modern woman’s dilemma with insight, honesty, and an unsentimental realism” (Ford, 1981: 441).

Aparecen seis traducciones de Ruth Rendell: *Linajes de sangre* (*Blood Lines*, 1995), de Ana Herrera y reeditado en 2001, 2002 y 2003; la segunda versión de *Make Death Love to Me* (1979), que aparece trece años más tarde sorprendentemente con el mismo título que la primera versión de Ana M^a Torra (*Morir de pie*, alejado considerablemente del título original), y que está firmada por M^a Elena Aparicio, quien tiene pues el copyright de la traducción, tal y como se indica en la página de créditos. Se trata de una edición de Plaza y Janés –que sería reeditada en 2001– en su colección “Jet” –colección que sugiere la idea de literatura de viaje, de consumo fácil y rápido– y que exhibe, en la cubierta, la imagen de una caja fuerte; la traducción de *Means of Evil and Other Stories* (1979), publicada en 1996 con el título *La senda de la maldad y otros*

relatos (reeditada en 2001), y, en 1998, como *El talón de Aquiles*, una versión de M^a Eugenia Ciocchini. La edición de 1996 puntualiza, en la cuarta página de cubierta, que se trata de “cinco relatos protagonizados por el inspector Wexford”, mientras que en la edición de 1998 se indica que incluye “tres succulentos relatos de Ruth Rendell: *La senda de la maldad*, *El talón de Aquiles* y *Fin de boda*”, de los que se proporciona una breve sinopsis en la cuarta página de cubierta. Aquí se proporciona, además, información acerca de Ruth Rendell, de quien se apunta que “ha escrito más de una treintena de libros y uno de sus cuentos fue adaptado al cine por Pedro Almodóvar”, datos con claros fines comerciales; *Simisola: historia de una desaparición* (*Simisola*, 1994), de Alberto Coscarelli, reeditada en 2001; *La planta carnívora y otros relatos* (*The Fallen Curtain and Other Stories*, 1982), de Daniel Aguirre y reeditada en 2001; y, por último, *La casa secreta de la muerte* (*The Secret House of Death*, 1968), de Gemma Moral y reeditada en 1999 y 2001.

Para terminar, esta tercera etapa traductológica se cierra con la publicación de *Un amor español*, una traducción de Margarita Cavándoli de la novela *A Spanish Lover* (1993) de Joanna Trollope.

3.4. Cuarta etapa: 1997-2001

3.4.1. Introducción

Según la Dirección General del Libro, de los 60 426 libros publicados en España en 1998, 14 920 (24.7%) son traducciones, lo que equivale a una cuarta parte. De estas traducciones, 49.8% son traducciones del inglés, porcentaje a la baja

tras el máximo del 55.4% en 1994 como ya hemos señalado con relación a la anterior etapa. Por otra parte, y según también la misma fuente, el volumen de traducciones varía según el género del libro traducido, la literatura infantil y juvenil y la creación literaria siendo los géneros más traducidos (López y Orero, 2000). Teniendo en cuenta los datos aportados a lo largo de las tres etapas anteriormente analizadas, y, por ejemplo, el número de traducciones recogidas de la autora Richmal Crompton, los datos no sorprenderían.

En lo que concierne a la empresa editorial, se observa una tendencia creciente a la literatura de consumo fácil y de grandes ventas, lo cual explicaría la abundancia de traducciones de textos de Ruth Rendell o Eleanor Hibbert, por ejemplo. Ciertamente, se traduce lo que se sabe que va a ser un éxito de ventas y que ahora se concentra cada vez más en la literatura de consumo rápido, las novelas de Rendell, fueron, en su mayoría, publicadas en la colección “Jet” de la editorial Plaza y Janés. Esto ha promovido, por otra parte, la concepción del traductor como un ser invisible al que sólo se le exige legibilidad, lo que explicaría que en la mayoría de textos de Barbara Cartland no se especifique el nombre del traductor, asumiendo que lo importante –en el caso de este tipo de literatura– no es quién traduce, ni cómo se traduce, ni a quién se está traduciendo, sino el tipo de texto y la premura y eficiencia con se lleve a cabo la versión.

Por indicar algunos datos relativos a la traducción en los últimos años, España es, además, unos de los países con un nivel de traducción superior al 20%, cifra que alcanza el 45% en el caso de la literatura infantil y juvenil

(Pegenaute, 2004: 591). En cuanto a la lengua dominante, ésta continúa siendo el inglés en todas las materias, y, en lo referente al área temática, predomina la traducción literaria. En palabras de Pegenaute, “la preponderancia del inglés es, repito, impresionante: se han traducido nada menos que 59.115 títulos (8.553 tan sólo en el año 1999)” (2004: 592).

Durante esta etapa se crearon varios premios de traducción, como el premio de traducción Ángel Crespo, dotado con 6000 euros y que se “concede anualmente a una traducción al castellano publicada en Cataluña en los dos años anteriores a la concesión del premio” (Pegenaute, 2004: 599) y en 1996, la institución del “Premio Valle-Inclán” para promocionar la literatura en lengua castellana en el Reino Unido, por decisión del Instituto Cervantes y de la Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en el Reino Unido. En Cataluña, entre 1980 y 1994, y según datos del Informe Mundial de la Cultura de la UNESCO, las traducciones han aumentado un 1,267%, siendo el catalán la décima lengua más traducida del mundo. Sin embargo, en el lado opuesto encontraríamos la política del Ministerio de Educación y Cultura que, tras transferir las competencias culturales a las comunidades autónomas, ha cesado la ayuda a la creación literaria en castellano incluida la destinada a la traducción. Esto podría explicar el descenso del volumen de traducciones –e incluso en muchos casos también del número de reediciones– a partir de 1997.

Según datos del MEC de 2000, uno de cada cuatro libros publicados anualmente en España corresponde a una obra traducida de otra lengua, “dato éste que pone de relieve la notable contribución de los traductores a la

producción editorial y al patrimonio artístico, científico y cultural español” (Martínez, 2005: 2). Sin embargo, la profesión continúa siendo infravalorada, lo cual repercute negativamente en el propio concepto de traductor y de traducción y en las condiciones laborales de la profesión. Ciertamente, en 1997, se publicó en España el *Libro Blanco de la traducción* bajo la tutela de la ACETT, con el fin “de obtener una información rigurosa y fiable sobre la situación de los traductores en nuestro país” (Martínez, 2005: 4). El estudio no hizo sino confirmar “las sospechas de que las condiciones socio-profesionales de los traductores experimentaban un progresivo deterioro y que un buen número de editoriales incumplían sistemáticamente la Ley de Propiedad Intelectual, que para entonces ya había cumplido 10 años” (ibídem). La penosa situación del traductor hoy en día se debe a varios factores: la práctica se desarrolla sin contrato de edición acordado por escrito, se carece de una unidad de medida coherente y homogénea, una certificación de tirada o liquidaciones, y las cláusulas son, en general, abusivas¹. Si bien no se ha podido ahondar en aspectos relativos a la profesión –como detalles relativos a los contratos, variables económicas, relación con las editoriales para las que se trabaja– para la investigación que hemos llevado a cabo, sí se ha podido, no obstante, observar la escasa importancia que generalmente se otorga al traductor de una obra. Salvo casos en los que el traductor es una figura relevante de la literatura –caso de Carmen Martín Gaité en su versión de 1978 de *Al Faro* de Virginia Woolf, o

¹ Véase Martínez (2005)

cuando el traductor es además el responsable de la edición y de todo el paratexto que acompaña a la traducción, como la versión del mismo texto que Dámaso López llevaría a cabo en 1999– el traductor es prácticamente un elemento invisible del texto, un nombre añadido en alguna página del libro, casi nunca en la portada –al contrario que el autor del prólogo–, una persona que pese a haber facilitado la lectura de un autor en lengua meta y, por tanto, su introducción en el sistema literario de llegada con todo lo que esto conlleva, no se le da la importancia que merece. El hecho se agrava si tenemos en cuenta que, al no estar la actividad traductológica debidamente regulada en la práctica, esto puede tener una repercusión claramente negativa en la calidad del producto. Efectivamente, en un artículo publicado en un diario español¹, se advertía que:

La norma europea de calidad para los servicios de traducción cambiará a partir de 2006 el precario panorama español. Mientras, la mayoría de los licenciados en traducción e interpretación buscan trabajos mejor remunerados [...]. La causa es la bajada de precios derivada de la poca importancia que se da a los servicios de traducción de calidad y la preferencia por profesionales autónomos, más baratos.

(Mesa, 2005)

Estos mismos datos eran confirmados en otro artículo de otro diario de 2007², donde se ponía de manifiesto la precariedad de la situación de los traductores,

¹ Véase Mesa (2005)

² Véase Collera (2007)

recalcando, como causas principales, el incumplimiento de contratos y el impago de los derechos de autor, así como unas tarifas que no se habían revisado en los últimos diez años. Ciertamente, “en España no existe ni se vislumbra que vaya a surgir pronto una cultura de la traducción: ‘Que un señor o señora vaya a la librería y digan: ¿quién ha traducido este libro?’” Efectivamente, y así lo hemos podido comprobar durante el proceso de elaboración de la base de datos de traducciones al castellano de novelistas inglesas del siglo XX: el nombre del traductor muchas veces no figura en los catálogos de las principales bibliotecas porque muchas veces ni siquiera queda reflejado en la propia obra traducida.

3.4.2. La traducción de autoras inglesas del siglo XX entre 1997 y 2000 en España

Durante esta última etapa de cuatro años que corresponden a los últimos del siglo XX y al inicio del siglo XXI, se observa una considerable disminución del número de traducciones publicadas y también de la gama de novelas traducidas. Esto puede deberse a que, siendo escritoras del siglo XX, la mayoría nacidas a finales del XIX o durante las primeras décadas del XX, se espera que las primeras versiones aparezcan en torno a la segunda mitad del siglo. De hecho, si tenemos en cuenta las reediciones de las traducciones estudiadas, se vería que muchas de las autoras estudiadas siguen publicándose hoy en día por lo que el volumen de traducciones situadas en este último período aumentaría considerablemente. Un hecho que llama la atención es la abundancia de

reescrituras de textos de Virginia Woolf que aparecen en esta etapa, aspecto que analizaremos con más detalle a continuación.

En 1997, aparece *La obsesión* (*The Obsession*, 1995), una traducción de Teresa Comprodón de la novela de Catherine Cookson que se reeditará en los dos años sucesivos, 1998 y 1999. Se publica la última novela de Jane Gardam: *La voz de la pandereta* (*The Queen of the Tambourine*, 1991), una versión de Victoria Simó. Se publican igualmente cuatro traducciones de Eleanor Hibbert (número de traducciones que contrasta con las doce publicadas el año anterior o las dieciocho de 1995): *Mme du Barry, amante real* (*Mme du Barry*, 1994), de Mercedes Cernicharo y Dimas Mas (y reeditada en 2001 y 2002); *Una rosa sin espinas* (*Rose without a Thorn*, 1993), de Cristina Pagès y reeditada en 1998; *Asesinato en la torre* (*The Murder in the Tower*, 1964); y, por último, *La reina de diamantes* (*The Queen of Diamonds*, 1995), de José Manuel Pomares. Aparecen dos nuevos títulos de Ruth Rendell: *Larga es la noche* (*No Night is Too Long*, 1994), de Margarita Cavándoli y *Las llaves de la calle* (*The Keys to the Street*, 1996), de Carme Geronés y Carles Urritz, que fue reeditada en 1998 y 2001. Se publica el último texto de Muriel Spark: *Mary Shelley* (*Mary Shelley*, 1987), de Aurora Fernández Villavicencio.

Por último, aparece la primera y única novela traducida de Sylvia Townsend Warner (1893-1978): *Mi padre, mi madre, los Bentley, el caniche, Lord Kitchener y el ratón* (*Selected Stories*, 1988), de Víctor Pozanco. En la primera página de esta edición que se incluye en la colección “Palabra en el tiempo” de la editorial Lumen, aparece la imagen de una mujer de los años

veinte, mientras que en la tercera se muestra una fotografía de la autora junto a un abreviado biografía. En la cuarta página de cubierta se subraya que la autora “figura entre los mejores escritores de cuentos de nuestro siglo”. Sylvia Townsend Warner, novelista que era miembro del Partido Comunista de Gran Bretaña, lo que le hizo visitar España en dos ocasiones durante la Guerra Civil, posee más de cincuenta obras en lengua inglesa, por lo que extraña la práctica ausencia de esta escritora –también poetisa y traductora, como por ejemplo del escritor francés Marcel Proust– en castellano. Por citar algún ejemplo, no se ha traducido *Lolly Willowes*, publicada en 1926 y que fue nominada al “Prix Femina”.

En 1998 se publica el último texto traducido de Eleanor Farjeon, un cuento feminista: *Elsie Piddock salta en sueños (Elsie Piddock Skips in her Sleep*, incluido en 1935 en la colección *Martin Pippin in the Daisy Field*, y publicado por separado en 1997) cuyo traductor o traductora no aparece mencionado en el texto que sí incluye, por el contrario, una introducción sobre la autora e ilustradora firmado por Charlotte Voake.

Por otra parte, aparece la primera traducción de Penelope Fitzgerald (1916-2000): *La flor azul (The blue Flower*, 1995), de Fernando Borrajo. Sólo se ha traducido dos de la quincena de obras que conforman la bibliografía de una escritora que destaca por su talento literario:

The novelist and biographer Penelope Fitzgerald, who has died aged 83, was one of the most distinctive and elegant voices in contemporary British fiction. Her novels,

spare, immaculate masterpieces (few of them exceed 200 pages), divide into two sections; an earlier group loosely based on her own experiences, and a later group, in which she moves to other countries and periods. In 1979, she won the Booker Prize for her novel *Offshore*. (Harvey-Wood, 2000)

Se publican cinco novelas de Eleanor Hibbert: *Las hermanas hechizadas* (*The Haunted Sisters*, 1966), de Isabel Esteban Güell; *Las favoritas de la reina* (*The Queen's Favourites*, 1966), de Josep Ferrer Aleu; *Jorge III* (*The Third George*, 1969), de Cristina Pagès; *El cardo y la rosa* (*The Thistle and the Rose*, 1963), de M^a José Buxó-Dulce y Joaquín Voltes –un posible caso de colaboración–, reeditada en 2002; y, en último lugar, *Tres deseos en un bosque encantado* de M^a Antonia Menini, reeditado en 2000 y cuyo título original no viene detallado en la obra. El relato pertenece a la “colección del verano” editada por El Mundo, incluye en la contraportada un resumen del relato y una breve introducción sobre esta autora que cultivó el género del “suspense romántico”. También, se publican dos traducciones de Ruth Rendell: *Carretera de odios: otro caso del inspector Wexford* (*Road Rage*, 1997), de Bettina Blanch Tyroller y reeditada en 2001 y 2003, y *Un cadáver para la boda* (*The Best Man to Die*, 1969), de Matuca Fernández de Villavicencio y reeditada en 2001. Aparecen, por otro lado, los dos últimos textos en castellano de Rosemary Sutcliff: *Naves negras ante Troya* (*Black Ships before Troy*, 1993) traducción que viene acompañada de unas actividades elaboradas por José Mas y M^a Teresa Mateu, una introducción de Carlos García Gual, y notas y glosario de Manuel Otero,

traducción que fue reeditada en 2000 y que también está disponible en catalán en una edición que precede de un año a la española y que viene firmada por Esther Sala Miralles y otros; y, en segundo lugar, *Las aventuras de Ulises: la historia de la Odisea de Homero (The Wanderings of the Odysseus; the Story of the Odyssey, 1995)*, de José Luis López Muñoz, con introducción de Carlos García, notas, glosario y actividades elaboradas por Manuel Otero, e ilustraciones de Alan Lee. Se trata de una traducción de uso escolar, editada por Vicens Vives –quien la reeditaría en 2003–, que también aparece ese mismo año en catalán en una versión de Esther Sala. Dada la cantidad y variedad de material que acompaña al texto meta, esta traducción podría considerarse un ejemplo de “thick translation” (Appiah, 1993) con fines académicos. Por último, aparece *Arriba y abajo*, traducción del guión de *Upstairs, Downstairs* escrito por Fay Weldon.

En 1999 aparece la última traducción de Beryl Bainbridge: *Master Georgie (Master Georgie, 1998)*, de Catalina Martínez Muñoz. Se publica la última novela también de Angela Carter: *Fuegos de artificio (Fireworks, 1974)*, firmada por Matilde Horne, quien merece algunas líneas, no sólo por haber traducido obras y autores de la talla de Doris Lessing, Angela Carter –como acabamos de señalar–, J.R.R. Tolkien –a Horne le debemos la traducción al castellano de *El señor de los anillos* (1980)– o Ray Bradbury, pero también por ser una persona que ha vivido en carne y hueso la precariedad de la profesión: “En 2001, Porrúa vendió Ediciones Minotauro al Grupo Planeta y, en concepto de ‘finiquito después de 50 años de traducciones’ le dio a Matilde 6000 euros

[...]” (Collera, 2007). La inestabilidad es igualmente palpable en el día a día de la profesión: “Me ofrecieron 1000 o 1200 euros al año por los derechos de los libros, de los que tenía que contar el IRPF, con lo cual, perdía mi pensión” (Horne, cit. en Collera, 2007) y muchas veces los traductores no participan del éxito de una determinada obra de la que son responsables:

Planeta compró la editorial Minotauro, especializada en ciencia-ficción y literatura fantástica en 2001, tan sólo nueve días antes de que se estrenase la primera película de *El señor de los anillos*, ‘La comunidad del anillo’, de la trilogía dirigida por Peter Jackson. Los espectadores de esta primera entrega se contaron por millones, y en 2001 estalló la fiebre Tolkien: *El señor de los anillos* vendió un millón de copias. Matilde nunca participó de ese boom. (Collera, 2007)

Pese a todo, Horne afirma que traducir el texto de Angela Carter le dio más placeres que el de J.R.R. Tolkien: “Matilde disfrutó muchísimo más traduciendo *Los libros de Terramar*, de Ursula K. Le Guin, *Solaris*, de Stanislaw Lem, o *La pasión de la nueva Eva*, de Angela Carter” (ibídem).

También, se publica el último texto en castellano de Eleanor Hibbert: *El príncipe errante* (*The Wandering Prince*, 1956), de Carme Geronés. Y, concluye la traducción al castellano –hasta 2003– de Jeannette Winterson: *Simetrías viscerales* (*Gut Symmetries*, 1997), de Angels Martínez. Aparece *Deseo criminal* (*A Sight for sore Eyes*, 1998) de Ruth Rendell, un texto traducido por Bettina Blanch y reeditado en 2000 y 2001. Y, por último, se edita la cuarta versión de

To the Lighthouse (1927) de Virginia Woolf: *Al Faro*, una versión de Dámaso López editada por el propio traductor y que aparece seis años después de la tercera, veintiuno de la segunda, y sesenta y uno de la primera versión de Carmen Martín Gaité. Aparece junto con esta nueva traducción del texto *La sociedad* (*A Society*, presumiblemente incluido en *Monday or Tuesday*, 1921), también de Dámaso López quien además se encargó del prólogo y de las notas. Destaca que este texto se publique setenta y ocho años después de la aparición del texto original.

En el año 2000, año con que concluye el análisis de las traducciones al castellano de las novelistas inglesas del siglo XX, sólo se aprecian tres traducciones: *Vestidos de terciopelo* (*The Black Velvet Gown*, 1984), el último texto traducido de Catherine Cookson, y que está firmado por Edith Zilli Nunciati; *A la deriva* (*Offshore*, 1979), la segunda y última traducción de Penelope Fitzgerald, realizada por Catalina Martínez Muñoz y que consiguió el “Booker Prize”; y, por último, *El daño ya está hecho* (*Harm Done*, 1999), una traducción de Bettina Blanch Tyroller de la novela de Ruth Rendell.

3.5. Resultados

3.5.1. Silenciadas

Una de las conclusiones más evidentes del estudio de la traducción al castellano de las novelistas inglesas examinadas es que, de las 111 autoras seleccionadas, treinta y nueve (es decir, el 35%) no han sido traducidas ni una sola vez al castellano o al catalán, por lo que permanecen desconocidas para los lectores de

habla hispana y catalano-parlantes. Nos referimos a Enid Bagnold, Patricia Beer, Vera Brittain, Brigid Brophy, Annie Winifred Ellerman Bryher, Mary Francis Butts, Barbara Comyns, Lettice Cooper, E.M. Delafield, O. Douglas (Anna Buchan), Maureen Duffy, Alice Thomas Ellis, Margiad Evans, Zoë (Ann) Fairbairns, Grace Foakes, Helen Forrester (June Bhatia), Maggie Gee, Stella Gibbons, Irene Handl, Catherine Heath, Constance Holme, Pamela (Hansford) Johnson, Sheila Kaye-Smith, Judith Kazantzis, Josephine Leslie (R.A. Dick), Gladys Mitchell, Willa Muir, Edith (Maud) Olivier, Ann Quin, Michèle Roberts, Eileen Arnot Robertson, Carol Rumens, Stevie Smith, Jan Struther, Maud Sulter, Angela Thirkell, Alice Thompson y Marina Warner. En las líneas que siguen a continuación, nos proponemos analizar algunos detalles sobre la vida y obra de estas novelistas, subrayando, en especial, su recepción en la cultura de partida –ya que a falta de textos en castellano, resulta muy difícil estimar su impacto en la cultura de llegada–, razón por la cual se comentan las novelas que han sido merecedoras de importantes galardones literarios. Dado que existe una escasa bibliografía crítica en torno a estas novelistas, la información en que se basan las siguientes líneas ha sido extraída principalmente de páginas web que homenajean la vida y la obra de estas novelistas, así como de artículos *online*.

La primera de ellas, Enid Bagnold (1889-1981), novelista y dramaturga, escribió obras en torno al embarazo y la maternidad como *The Squire* (1938), moviéndose en el mismo círculo londinense de artistas y escritores que Katherine Mansfield y Vita Sackville-West. Su más conocida novela, *National Velvet* (1935) trata de una chica que gana un caballo en una rifa y, disfrazada de

chico, logra hacerse con el “Grand National”. Patricia Beer, nacida en 1924, escribió, además de poesía, un libro sobre las novelistas del siglo XIX: *Reader, I Married Him* (1978). Vera Brittain (1893-1970) describió los horrores de la guerra así como el periodo de la posguerra para su generación en *Testament of Youth* (1933). El libro tuvo cinco ediciones en el mismo año. Además, escribió para revistas feministas como *Time and Tide* y colaboró con publicaciones pacifistas. Su amistad con la también novelista Winifred Holtby se recoge en el no traducido *Testament of Friendship* (1940). La también feminista y pacifista Brigid Brophy, (1929-1995) cuenta con una ficción experimental en la que explora temas como la naturaleza de lo erótico y los lazos entre el sexo y la muerte. *Flesh* (1962) describe un despertar sexual, *Palace without Chairs* (1978) es un cuento de hadas moderno ambientado en una monarquía socialista imaginaria del Este, y *In Transit* (1969) simboliza una fantasía transexual. Con la también escritora Maureen Duffy organizaría una exhibición de arte pop el mismo año. Annie Bryher (1894-1983) condenaba, ya desde sus años de internado, los estereotipos relacionados con el género, frustraciones que se recogen en *Development* (1920). Tuvo una intensa relación tanto sexual como intelectual con la poetisa americana Hilda Doolittle, a pesar de varios matrimonios para conseguir la libertad que se reservaba a las mujeres casadas. Cuenta con numerosas y exitosas novelas históricas como, por ejemplo, *Civilians* (1927), que describe el trabajo de las mujeres en la segunda guerra mundial. *Development* tiene una segunda parte, *Two Selves* (1923), publicada por la empresa que su primer marido fundó con el dinero de la novelista. Mary

Francis Butts (1980-1937), que frecuentaba en Londres el círculo que incluía a escritores como Ezra Pound, Hilda Doolittle o Mary Sinclair, y, en París, americanos expatriados como Djuna Barnes. Escribió *Imaginary Letters*, una novela epistolar muy autobiográfica sobre el amor de una joven por un enfermo mental homosexual que fue publicada en 1928 e ilustrada por Jean Cocteau. El primer libro de Barbara Comyns (1909-1992), escritora nacida en Bidford-on-Avon, es *Sisters by the River* (1947), una serie de sketches basados en su infancia en el campo donde había emigrado para huir del “Blitz”, seguida de *Our Spoons came from Woolworths* (1950), en torno a su primer matrimonio, *Who was Changed and Who was Dead* (1955), *The Vet’s Daughter* (1959), *The Skin Chairs* (1962) o *The Juniper Tree* (1985). Lettice (Ulpha) Cooper (1897-1994) es conocida por novelas sociales como *We Have Come to the Country* (1935), que tiene lugar en un centro para desempleados en los años treinta o, *National Provincial* –su novela más popular– (1938), que describe las luchas sociales de la clase media-baja del Norte de Inglaterra. También escribió *The New House* (1936), una novela que describía las tensiones entre una madre de clase media-alta y un hija que se marcha de casa. Fue, por otra parte, editora asociada de la revista feminista *Time and Tide*, autora de la biografía de Florence Nightingale (1960) y de un estudio sobre George Eliot (1950). E.M. Delafield imaginó una “provincial Lady” para llevar a cabo una sátira sobre la vida mundana de la clase media. Los relatos serían publicados inicialmente en la revista feminista *Time and Tide* en 1930. También publicó un estudio sobre las hermanas Brontë. O. Douglas (Anna Buchan) nació en Perth en 1877 y falleció en 1948. Su primera

novela es *Olivia in India*, a la que siguieron otras como *The Setons* (1917), *Penny Plain* (1920), *Ann and her Mother* (1922), *Jane's Parlour* (1937) o *People like Ourselves* (1938). Las novelas de Maureen Duffy, nacida en 1933, tratan sobre la cultura de la clase obrera, la identidad sexual y la política de género, con un estilo que combina realismo y fantasía. Su novela más conocida, *The Microcosm* (1969), describe la sociedad lesbiana “underground” londinense, mientras que *A Nightingale in Bloomsbury Square* se centra en las reflexiones de una Woolf moribunda. Revivió el interés por la escritora Aphra Behn con la publicación de una biografía en 1977, una edición de *Oronooko* en 1986, y una introducción a las *Love/Letters between a Nobleman and his Sister* en 1987. También tiene un estudio freudiano de literatura: *The Erotic World of Faery* (1972). Alice Thomas Ellis, nacida en 1932, cuenta con varias comedias acerca de las costumbres de la clase media-alta. En su ficción, las mujeres se ven enfrentadas con elecciones de tipo moral a veces precipitadas por el amor, las crisis de pareja, los celos o una extraña atracción sexual. Sus columnas en *The Spectator* sobre la vida doméstica de un caótico norte londinense fueron recogidas en la colección *Home Life* (1986). Son novelas de Margiad Evans (1909-1958): *The Wooden Doctor* (1933), sobre un amor no correspondido o *Creed* (1936), acerca de un fanático religioso y que está considerada como una de las mejores. Sus textos han sido descritos como “gritos amargos y apasionados de protesta contra las frustraciones de la vida personal” (Savage, cit. en Shattock, 1993: 156). Zoë Fairbairns, nacida en 1948, ha trabajado como periodista y editora de *Spare Rib*. Su primera novela, *Live as Family*, escrita cuando tenía diecisiete años, fue

publicada en 1968. El año siguiente aparecería *Down: An Explanation* (1969). Ambas emplean la primera persona para explorar cuestiones de responsabilidad personal y con respecto a la comunidad. Ha escrito también relatos incluidos en varias antologías como *Tales I Tell my Mother: A Collection of Feminist Short Stories* (1978) y ensayos como *Peace Moves: Nuclear Protest in the 1980s* (1984), que relata el movimiento de protesta antinuclear y muestra las preocupaciones sociales de la autora. Novelas posteriores como *Benefits* (1979) –que marcó su retorno a la ficción y a cuestiones en torno a la mujer– junto con otras consolidaron su reputación como escritora feminista. Es la autora de introducción a la edición de 1982 de *El candil no encendido* de la novelista Radclyffe Hall. Grace Foakes nació en el East-End londinense en 1901. Es la autora de *My Part of the River* (1972), las memorias de una chica humilde del Londres más popular. Helen Forrester, cuyo nombre real es June Bhatia, nació en 1919 y es la autora de novelas más conocidas en la región de Merseyside. Su obra maestra es una tetralogía autobiográfica situada en Liverpool durante la Depresión y los primeros años de la Segunda Guerra Mundial: *Twopence to Cross the Mersey* (1974), *Liverpool Miss* (1981), *By the Waters of Liverpool* (1983) y *Lime Street at Two* (1985). Maggie Gee nació en Poole (Dorset). Tras trabajar como editora aceptó un trabajo de investigación en la Universidad Politécnica de Wolverhampton donde completó su doctorado. Su primera novela, *Dying, In Other Words*, una comedia negra experimental en la cual una mujer supuestamente fallecida rescribe de forma victoriosa la historia de su propia muerte, fue publicada en 1981. En 1982 fue seleccionada como una de las

veinte mejores novelistas británicas por el “Book Marketing Council”. Ha escrito otras novelas como *The Burning Book* (1983), *Light Years* (1985), *Grace* (1989), *Where are the Snows* (1991), *Lost Children* (1994), que describe un Londres rebotante de niños sin hogar, o *The White Family* (2002), que aborda el tema del racismo en Gran Bretaña. Stella Gibbons (1902-1989) es más conocida por *Cold Comfort Farm* (1932), una sátira de la novela rural de la época que ganó el premio “Femina Vie Heureuse”. Irene Handl (1901-1987), más conocida en su faceta de actriz de teatro, cine, radio y televisión, escribió también novelas como *The Sioux* (1965), su primera a la que siguieron otras como *The Gold Tip Pfitzer* en 1973. Catherine Heath nació en Hendon en 1924 y fue educada en valores religiosos estrictos. Se graduó en Lengua y Literatura Inglesas en St Hilda’s Collage de Oxford, y ha sido profesora de universidad desde que de 1948 a 1950 impartiera clases como profesora asociada en la Universidad de Gales. Heath ha escrito cinco novelas: *Stone Walls* (1973), *The Vulture* (1974), *Joseph and the Goths* (1975), *Lady on the Burning Deck* (1978) y *Behaving Badly* (1984). Las heroínas de Heath se sienten atrapadas, desesperadas y miran con anhelo y sensatez hacia un pasado reciente más seguro. Murió de cáncer en 1991 en Sutton. Constante Holme (1980-1955) escribió novelas como *The Splendid Fairing* (1919), que ganó el premio “Femina Vie Heureuse” o *The Things which Belong* (1925), que se desarrollaba en un solo día, incluyendo flashbacks que de alguna manera anticipaban el trabajo de Virginia Woolf. Pamela Johnson publicó en 1935 *This Bed the Centre* que tuvo buenas críticas, pero que también obtuvo una mala crítica debido a su planteamiento abierto de la sexualidad. El

regionalismo de las novelas de Sheila Kaye-Smith (1887-1956), provocó que se le comparara con Thomas Hardy. Junto a su amiga la escritora G.B. Stern publicó dos estudios sobre Jane Austen. La poetisa y novelista Judith Kazantzis nació en 1940 y creció en el este de Sussex. A pesar de licenciarse en Historia, ha pasado su vida escribiendo y pintando, y dedicándose al activismo político que se refleja en sus novelas. Es la autora de *Of Love and Terror* (2002), su primera novela. Josephine Leslie (R.A. Dick) es más conocida por *The Ghost and Mrs Muir* (1947) que tuvo un gran éxito en la gran pantalla. Gladys Mitchell (1901-1983) fue miembro del famoso “Detection Club” con escritoras como Dorothy L. Sayers o Agatha Christie. Representaron la edad de oro del género detectivesco que se prolongó hasta los años setenta. Su heroína, Mrs Beatrice Adela Lestrangle Bradley compartía sus creencias progresistas por lo que, a menudo, se convertía en su portavoz. Willa Muir nació en la isla de Shetland en 1890 y se graduó en Filología Clásica en 1910, mostrando una capacidad intelectual que la haría famosa tiempo después. Junto con su marido, Edwin, tradujo más de cuarenta novelas entre 1930 y 1962, entre las que se encuentra obras del alemán Franz Kafka, aunque Willa también tradujo por su cuenta bajo el pseudónimo de Agnes Neill Scott. Destaca de este tipo de traducción colaborativa, el hecho que ambos tuvieran una clara conciencia de los estereotipos de género, y como bien subraya Simon (1996: 77): “[they] combined their literary interests with a strong commitment to alternative education”. Su labor traductológica se centraba en una motivación por “europeizar” “the British world of letters” (Simon, 1996: 77), razón por la cual la crítica de traducción, Sherry Simon le

dedica el capítulo “Creating new lines of transmission” (Simon, 1996). La autora publicó igualmente dos novelas. La primera, *Imagined Corners*, fue publicada en 1931, y, en 1933, aparecería *Mrs Ritchie*, que explora las convenciones de la vida escocesa en la pequeña ciudad. Muir también escribió dos ensayos: *Mrs Grundy in Scotland* y *Women in Scotland* ambos publicados en 1936, que analizan los roles accesibles para la mujer en la escocia contemporánea. Efectivamente, Muir tenía claras preocupaciones en torno a la situación de la mujer:

She was an early feminist, first by temperament and then by political conviction. *Women, an Enquiry* was Published by the Hogarth Press in 1925. Her marriage was a thoroughly modern one, based on principles of equality and collaboration. She was involved in radical innovations in education and fully implicated in establishing and maintaining literary relations between England and Europe. (Simon, 1996: 76)

Su categoría literaria queda palpable en la siguiente afirmación: “Muir was certainly a talented writer, her memoirs a remarkable demonstration of the fluidity of her style and the acuity of her perception” (íbidem). Edith (Maud) Olivier (1879-1948) escribió *The Love Child* (1927), una novela acerca de una chica solitaria y su compañero imaginario, y *As Far as Jane’s Grandmother* (1928), la historia de una lucha intelectual contra una personalidad dominante, imagen simbólica de la vida de la escritora en la casa paterna, tal y como ella

misma ha afirmado. El trabajo de Ann Quin ha sido comparado con el de Virginia Woolf o Natalie Sarraute. A pesar de que sus novelas suscitaron bastante interés en Gran Bretaña en el momento de su publicación, y las dos primeras aparecieron simultáneamente en los Estados Unidos y en su país natal, Quin ha permanecido como uno de los secretos mejor guardados de la ficción experimental británica. La autora emergió en el panorama literario con la publicación de *Berg* en 1964, con la que se convirtió en la primera mujer en recibir la “D. H. Lawrence Fellowship” de la Universidad de México. Para cuando se hubo publicado su segunda novela, *Three* (1966), era conocida como una escritora de mérito substancial entre miembros de la vanguardia inglesa como Robert Nye o Alan Burns, quienes admiraban y elogiaban su trabajo. Michèle Roberts nació en Hertfordshire en 1949. Es la autora de diez novelas, como la aclamada *Daughters of the House* (1992), la parcialmente autobiográfica *A Piece of the Night* (1978), *The Visitation* (1983), *The Wild Girl* (1984) o la más reciente *Reader, I married him* (2005). Ha escrito también poesía, y fue galardonada con el “Chevalier de l’Ordre des Arts et des Sciences” en Francia en 2000. Una de las facetas más importantes de la identidad de Roberts como escritora es su feminismo, que ha sido siempre esencial en su obra. Es una escritora que ha contribuido a explorar la imagen de las mujeres en un trabajo literario en el cual las relaciones entre mujeres trascienden el problema de clase, ya que las barreras inherentes a la pertenencia a una u otra escala se rompen con las dificultades compartidas por las heroínas. Su trabajo revela, por otra parte, el conflicto entre culturas, materializado en un enfoque en

la lengua y originado por la presencia de dos culturas diferentes, la materna y la paterna, en la novelista. Describió su primera novela *A Piece of the Night* como “an attempt to find the lost bit of me, the feminine bit, the mother loving bit, the French speaking bit¹”. Ciertamente, el concepto de género y la problemática de la escritura y la identidad son aspectos esenciales en la escritora:

One of the questions I have had to face over my working life is how much gender matters to me, as a novelist and whether gender influences my perceptions of formal problems and my attempts to solve them [...]. At the same time I shall look at the works of other novelists who have inspired me, such as Angela Carter or A.S.Byatt².

Aileen Arnot Robertson (1903-1961) escribió *Cullum* (1928) sobre la relación sentimental de una chica con un novelista dado al galanteo. Afirmó no haber sido nunca tan infeliz como en su infancia, confinada en un colegio para niñas. Es autora de *Ordinary Families* (1933), *Summer's Lease* (1940) o *Devices and Desires* (1954), que posee un tono anti-sentimental característico. Fue posiblemente la primera novelista en explorar los efectos de la menstruación y del síndrome premenstrual en sus protagonistas. Aunque se centró en la poesía, Carol Rumens, nacida en 1944, escribió también una novela, *Plato Park* (1987), un estudio de Jean Rhys. Ha editado *Making for the Open: The Chatto Book of Post-feminist Poetry, 1964-1984*, que fue publicado en 1985. Además de poetisa

¹ Véase http://www.daesan.or.kr/english/business/special_plan_01.html

² Ibid.

y editora de poesía feminista, fue también traductora de poesía rusa en colaboración con su compañera y otros traductores. Tradujo, por ejemplo, la poesía del ruso Yevgeny Rein. Stevie Smith (1902-1971) fue muy admirada en su faceta de poetisa por Rosamond Lehmann, Naomi Mitchison y Sylvia Plath. Novelas como *Novel on Yellow Paper* (1936) o *Over the Frontier* (1938) son, en gran parte, autobiográficas. Los poemas y dibujos satíricos de Stevie Smith desafiaban los roles de género en los años de entre guerras. Aunque fue más conocida por su poesía, también produjo novelas y relatos cortos. Más que poetisa apolítica y excéntrica, fue una experta escritora que utilizaba una variedad de géneros para hacer frente a la ideología doméstica en Gran Bretaña. Ciertamente, “like many other women writers of the twentieth century, Smith used her texts to break patriarchal forms, particularly the romance plot, and to envision new ones” (Severin, 1994). Sus tres novelas, *Novel of Yellow Paper* (1936), *Over the Frontier* (1938) y *The Holiday* (1949) se enmarcan dentro de la ficción experimental femenina, mientras que sus colecciones de poemas, que incluyen *Mother, what is Man?* (1942), se definen como formas de resistencia. Admirada por Sylvia Plath, ha sido aclamada como escritora feminista, aunque no encaje completamente en esta categoría. Una de sus críticas de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir es contundente: “Miss de Beauvoir has written an enormous book about women and it is soon clear that she does not like them and does not like being a woman”. Stevie también percibía que las diferencias entre poetas hombres y mujeres se ven con más claridad cuando estos son

mediocres y que “good poets of either sex are above these quarrels¹”. Jan Struther (1901-1953) es muy conocida por haber creado el personaje de Mrs Miniver, una ama de casa de clase media patriótica, resuelta y convencional que apareció por primera vez en una colección de artículos en *The Times*, como reclamo para atraer a lectoras cuyas vidas quedaban reflejadas en las historias de la heroína. Fue también periodista y locutora, y sentía poco gusto por las sutilezas de la vida doméstica reflejada en su obra. Maud Sulter, nacida en Escocia en 1960, ha apoyado campañas contra la ley anti-aborto y a favor de los derechos civiles. Su relato “On Bleecker” (1985) analiza su propio aborto. Ha escrito también poesía denunciando la violencia contra de la mujer. Escritora y pintora afro-escocesa, ha explorado la política de la identidad, tema central para la teoría feminista, y los estudios de género en general, actualmente y las formas de representación, especialmente a través de su trabajo en torno al cuerpo². Su exhibición, junto a Lubaina Himid, titulada “Speak English”, fue elegida para acompañar la conferencia *Gender Culture Power* celebrada en la Universidad de Strathclyde. Angela Thirkell (1890-1961), también conocida como Leslie Parker escribió, entre otras, novelas como *Three Houses* (1931), sobre su infancia en la época post-victoriana, *Ankle Deep* (1933) o *Wild Strawberries* (1934), considerada su mejor novela. Alice Thompson creció en Edimburgo, graduándose en Lengua y Literatura Inglesas en la Universidad de Oxford. Es la autora de tres novelas: *Justine* (1996), que ganó el “James Tait Black Memorial

¹ Véase <http://www.strange-attractor.co.uk/steviecon.htm>

² Véase Rodríguez (2006)

Prize” de ficción, *Pandora’s Box* (1998) y *Pharos* (2002). La novelista, crítica e historiadora Marina Warner nació en Londres en 1946 y estudió Filología Francesa e Italiana en el Lady Margaret Hall de Oxford. Es la autora de un número de trabajos de ficción y no ficción –como *Alone of All her Sex: the Myth and Cult of the Virgin Mary* (1976), que incluyen estudios críticos, novelas y libros para niños. Entre sus novelas encontramos *In a Dark Word* (1977), *The Skating Party* (1982), *The Lost Father* (1988), un romance ironizado sobre el sueño americano en la Italia del Sur durante la era fascista desde la perspectiva de una joven inglesa, que ganó el “Commonwealth Writers Prize”, o *Indigo* (1992) que explora el tema del colonialismo. Marina Warner ha sido una figura crítica influyente en la escritura británica feminista desde los años setenta tanto como novelista, crítica, profesora universitaria, presentadora de radio e historiadora especialista en cultura.

3.5.2. Reflexiones en torno al análisis de las traducciones

Por otra parte, del análisis de las traducciones de las novelistas nacidas en el Reino Unido y de su traducción al castellano se ha podido extraer las siguientes conclusiones preliminares.

En primer lugar, se observa que existe una recurrencia de traductores para una misma autora, es decir que el mismo o los mismos traductores suelen traducir a una misma novelista, a pesar de que también se han visto casos de traductores o traductoras que han traducido a más de una novelista diferente, como, por ejemplo, Simón Santainés, que ha traducido indistintamente a

Winifred Holtby, Vita Sackville-West y Virginia Woolf. Esto puede deberse a un cierto cometido editorial, o, también al hecho que, una vez un traductor se acostumbra al estilo y la temática de una escritora en particular, le es más fácil abordar un segundo texto de una autora. Esta recurrencia de traductores se ha podido observar, por ejemplo, en el caso de Virginia Woolf, muy traducida por Andrés Bosch, Paloma Amor y Luz M^a Trejo en el caso de Barbara Cartland, o Guillermo López Hipkiss, pero, sobre todo, C. Peraire del Molino, en el caso de Richmal Crompton.

En segundo lugar, se advierte una tendencia a darse diferentes traducciones de una misma autora en años cercanos, como por ejemplo se ha apreciado en el caso de Elizabeth Goudge, muy traducida entre 1954 y 1956, o Richmal Crompton entre 1959 y 1963, e incluso en el mismo año, como hemos comentado con respecto a la escritora Georgette Heyer, muy traducida en 1979, cuando aparecen cinco traducciones en ese mismo año de la autora, o Barbara Cartland que en 1981 fue traducida al castellano en dieciocho ocasiones y cuarenta en 1985.

En tercer lugar, se ha podido reparar igualmente que existen autoras más traducidas que otras, y que éstas, es decir, las escritoras más traducidas, suelen representar un género o tipo de novela bien definido. Por ejemplo, las tres autoras más traducidas entre las que incluimos en este trabajo, Barbara Cartland, que posee 198 traducciones al castellano, pertenece a un género bien delimitado dentro de la novela, la novela rosa, un género muy comercial y de consumo fácil, lo cual explicaría, en parte, el éxito de esta escritora en la cultura

meta. Por otra parte, Eleanor Hibbert, que cuenta con 134 traducciones al castellano –64 como Philippa Carr, 18 como Jean Plaidy y 52 como Victoria Holt– podría enmarcarse dentro de uno o varios géneros bien distintos, pero igualmente comerciales: la novela romántica o rosa al estilo de Barbara Cartland, la novela histórica y la novela negra o detectivesca a semejanza de Ruth Rendell. Por último, Richmal Crompton, que con cuarenta y cinco obras traducidas al castellano, simbolizaría el género de la novela juvenil, una literatura de grandes ventas igualmente, como hemos detallado en el apartado 3.4.1.

En cuarto lugar, otra conclusión que se extrae de este trabajo, es que existe un número de autoras cuyas traducciones siguen reeditándose hoy en día, y que esto no está del todo vinculado al tipo de género que representa dentro de la novela. Por ejemplo, Richmal Crompton sigue reeditándose hoy en día en lengua meta, de hecho esta escritora cuenta con más textos de llegada que textos de partida, por lo que su éxito –al menos comercial– en el sistema literario meta podría haber sido mayor que en el de partida. También Eleanor Hibbert en su faceta como Victoria Holt, seudónimo que empleaba para novelas románticas de inspiración gótica, sigue cosechando éxitos en castellano, a juzgar por sus múltiples reediciones de 2001 y 2002. Pero también hemos observado esta tendencia en el caso de escritoras como Virginia Woolf, una escritora importante, prestigiosa y casi canónica y, aunque no es una escritora especialmente comercial, sus textos siguen reeditándose hoy en día al castellano, y también siguen apareciendo constantemente reescrituras de textos

que fueron inicialmente traducidos en los años treinta, como es el caso de *A Room of One's Own* (1929) que fue traducido por primera vez al castellano por Jorge Luis Borges en 1936, y que aparece casi setenta años más tarde traducido por M^a Milagros Rivera Garretas para una editorial feminista.

Otro hecho que llama la atención es que se dan escritoras que tiene más éxito en lengua de llegada que en lengua de partida, como por ejemplo las citadas Richmal Crompton y Eleanor Hibbert, cuyas reediciones de textos castellano superan rotundamente al número de reediciones de sus textos originales. Y también se da el hecho contrario, se ha podido constatar, igualmente, escritoras cuyas reediciones en lengua de partida superan a las reediciones en lengua de llegada, como, por ejemplo, Georgette Heyer, cuyas novelas tienen de tres a seis reediciones en la lengua original, y prácticamente ninguna en castellano.

Por otra parte, un aspecto que se ha podido observar con relativa frecuencia es que ciertas escritoras son traducidas inmediatamente después de que se publiquen sus textos en lengua inglesa, y sin embargo, también se han apreciado otras cuyas obras han tardado varios años en traducirse. Un ejemplo del primer caso podría ser ilustrado por escritoras como Ruth Rendell, Zadie Smith (cuyas traducciones no hemos reseñado por situarse ya dentro del siglo XXI pero que detallamos en la base de datos anexa), Muriel Spark o Rose Tremain, y en el otro extremo, hemos reparado la segunda tendencia en el caso de Naomi Mitchison, Penelope Mortimer, Barbara Pym o Dorothy Richardson. Existen también escritoras donde se observan ambas tendencias

alternativamente, como es el caso de Vita Sackville-West o de Mary Renault. Para terminar, hemos también percibido que, del mismo modo que existen traductores recurrentes para las mismas novelistas –como hemos apuntado anteriormente– también se aprecia el fenómeno contrario, es decir, hay divergencias en cuanto al número de traductores dentro de escritoras del mismo género. Por ejemplo Barbara Cartland ha sido prácticamente siempre traducida por Paloma Amor a diferencia de Eleanor Hibbert o incluso Ruth Rendell que han sido traducidas por una amplia variedad de traductores.

CAPÍTULO 4

**Un ejemplo de evolución traductológica:
la cuatro versiones al castellano de *To
the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf**

Para estudiar e ilustrar con más detalle la traducción de un texto de una novelista inglesa a lo largo de estas cuatro etapas traductológicas hemos elegido un texto de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, que fue publicado en lengua inglesa en 1927. Hemos escogido este texto, en primer lugar, porque se trata de una escritora que ya es un referente de literatura femenina y feminista, un símbolo tanto en la cultura de partida como en el contexto de llegada y a nivel internacional. En segundo lugar, hemos decidido que sea Virginia Woolf, y no otra autora la que nos sirva como ejemplo de una forma de traducir en las diferentes etapas identificadas, porque la temática de sus novelas gira en torno a cuestiones que expresan una sensibilidad por cuestiones de género, como pueden ser el sujeto femenino, la identidad sexual o la mujer en sus múltiples facetas. También porque es Virginia Woolf una de las escritoras inglesas del siglo XX que más ha sido re-traducida, y es este mismo hecho, es decir, el que exista más de una traducción, es decir, un texto meta diferente de la obra seleccionada para cada etapa traductológica un factor que posibilita el análisis comparativo.

Por otra parte, se eligió este texto en particular por diversas razones. En primer lugar, y como acabamos de señalar, se seleccionó este texto porque a pesar de ser una publicación de 1927, ha sido traducido al castellano en cuatro ocasiones a lo largo del siglo XX, lo cual es susceptible de darnos una visión general en cuanto a la evolución de la traducción, o de divergencias, tanto textuales como meta-textuales, en función del momento traductológico. Y, por último se escogió *Al Faro* porque las diferentes traducciones de Virginia Woolf

ya han sido objeto de debate en países como Francia, tal y como ya ha señalado Kathleen Shields (1995) con respecto a las traducciones al francés de *The Waves* (1931), y con respecto a las traducciones al francés de la misma obra –*Vers le phare*, traducida por Maurice Lanoire en 1929, y *La promenade au Phare*, una versión de Françoise Pellan publicada en 1996– que es ahora objeto de estudio en el trabajo de investigación que antecede al presente trabajo¹.

Las cuatro traducciones al castellano de *To the Lighthouse* a las que hacemos referencia y que van ser analizadas en este apartado como representación del concepto de traducción en cada etapa traductológica identificada son: una traducción de Antonio Marichalar publicada en 1938, es decir en la primera etapa traductológica, y que fue reeditada en 1978, 1982, 1984, 1995 y 1996. Por otra parte, una segunda versión que es una traducción de la escritora Carmen Martín Gaité, publicada en 1978, es decir en la segunda etapa descrita y que fue reeditada en 1986, 1988, 1995, 1996, 2002 y 2003. En tercer lugar, una tercera versión que es una traducción de José Luis López Muñoz, publicada en 1993, es decir en la tercera etapa y reeditada diez años más tarde, en 2003, coincidiendo, pues, con la última reedición de la versión de Martín Gaité. Y, por último, una cuarta versión que hace referencia a una traducción de Dámaso López, publicada en 1999, es decir, prácticamente al término del siglo, y ha sido reeditada también en 2003, igual que las dos versiones anteriores. Las cuatro versiones coinciden en el título: *Al Faro*, un

¹ Véase: Zaragoza (2002)

título que conserva todos los significados del título original que tiene la capacidad de expresar a la vez una exhortación, una dirección e incluso una dedicatoria.

4.1. Características generales

La primera traducción de esta novela fue publicada en Buenos Aires por la editorial Sudamericana S.A. La primera edición de esta primera versión publicada en España, y que hemos utilizado para el presente análisis, es la edición de Seix Barral que apareció en 1984, y cuyo texto fue cedido por la editorial argentina. Esta edición representa el título número sesenta y nueve de la colección *Obras Maestras de la Literatura Contemporánea*, lo cual indica, por otra parte, que se trata de una obra destacada y valorada. La traducción no viene acompañada de ninguna introducción o material adicional, sino que es un texto que podríamos caracterizar de “aséptico”. La presencia del traductor apenas se vislumbra en su firma en una primera página que resume los principales datos editoriales. Llama la atención la ausencia de notas del traductor en un texto cuyas referencias de todo tipo (alusiones a elementos característicos de la cultura inglesa, referencias bibliográficas, etc.) son tan numerosas como significativas.

La segunda versión que poseemos constituye pues la primera traducción de la obra llevada a cabo en España y por una escritora española de renombre, Carmen Martín Gaité. Para llevar a cabo el análisis comparativo, nos hemos servido de la primera edición de esta traducción, es decir la primera traducción

de la novela publicada en España y que es una edición de la editorial Edhasa en la colección “Narrativas contemporáneas”. Al contrario que la primera versión, no hay que rebuscar entre las primeras páginas de la traducción para conocer el nombre de la persona que ha hecho posible la versión al castellano, ya que éste aparece en caracteres grandes en la portada del libro, debajo del título de la traducción y del nombre de la autora de la obra original. En la contraportada aparece una breve reseña que sirve para introducir a la autora y situar la obra con respecto a la bibliografía de Virginia Woolf. Además de la firma en la portada del libro, la presencia de la traductora queda manifiesta en las notas de traductor que se presentan en el formato clásico de “N de T”, aunque realmente sólo se aprecia una, en la página 104 de la traducción. Pese a que la traductora no explica las referencias bibliográficas diseminadas por la obra original, al contrario que en la primera traducción, estas sí se dan al lector de habla hispana. Por otra parte, llama la atención que la primera edición de esta segunda versión coincida con la segunda edición de la primera versión. A pesar de que Carmen Martín Gaité no acompaña su texto de ninguna introducción sobre la autora o sobre el texto en sí –quizá por una restricción editorial y no por propia voluntad- cabe indicar que la edición de 1995 incluye un prólogo de María Lozano y la de 2002, una introducción de la escritora Ángeles Caso. Por último, el hecho que esta segunda versión haya sido reeditada hasta 2003, confirmaría que se trata de una traducción aún vigente, actual, adecuada o válida para el público contemporáneo.

La tercera versión es un texto de José Luis López Muñoz. El texto es de 1993 y fue publicado por Alianza Editorial. La edición que hemos consultado es la de 2003 en la colección “Biblioteca de autor”. En esta tercera versión de la obra de Woolf, al igual que en la segunda versión, se dan varias notas a pie de página, aunque en esta ocasión son más extensas y más numerosas, incluyéndose en las páginas 24, 25, 26, 85, 128, 136, 138, 140, 173 y 195. Representan una clara y deliberada voluntad por parte del traductor de dilucidar las alusiones bibliográficas del texto original. Por otra parte, la versión viene también acompañada de una breve introducción sobre la autora y la obra original en la contraportada.

La cuarta versión es una traducción de Dámaso López, quien también es responsable de la edición de este texto de 1999, que fue reeditado en 2003 (igual que la segunda versión). Ha sido editada por la editorial Cátedra, edición que hemos utilizado para el análisis. La editorial, Cátedra, fue responsable, junto a otras, de una cierta evolución de la traductografía a partir de los 70, como ya hemos visto en el caso de editoriales como Altea que fueron absorbidas por el grupo Santillana de Ediciones. Ciertamente,

Cátedra es una empresa de gran formato que en la colección ‘Letras Universales’ es hoy en día, junto con la colección ‘Austral’ de Espasa, la más amplia presentación de la literatura mundial en español –con la ventaja añadida, en el caso de la primera del aparato crítico que incorpora, integrando, en sus ediciones, crítica y traducción. En sus más de 400 títulos representa un panorama amplísimo de la

literatura universal. El prestigio académico de sus colaboradores [...] y un largísimo etcétera de profesores universitarios de renombre son un aval para sus ediciones y traducciones, realizadas con esmero y conocimiento de causa. (Vega, 2004: 554)

Esta edición de *Al Faro* es una prueba de ello: la traducción corre a cargo de Dámaso Alonso, profesor de Literatura Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid, pertenece a la colección 'Letras Universales' de Cátedra, e incluye una extensa introducción sobre la autora y la obra que ocupa las páginas 9 a 62, acompañada también de una bibliografía completa (páginas 62 a 66), que incluso hace mención a las versiones españolas de la misma obra anteriores. La presencia del traductor es, de entrada, más acusada, pues dedica una extensa introducción que comienza en la página 9 y se prolonga hasta la página 66. Esta introducción viene acompañada igualmente de una bibliografía en relación con las fuentes utilizadas para la elaboración de dicho prólogo, e incluye, además, los datos de las traducciones anteriores. Esto indica que el traductor es consciente de la existencia de los otros tres textos anteriores. Por otra parte, esta introducción sobre la autora y la obra viene apoyada de material visual como son diversas fotografías de la autora y del entorno familiar que ayudan al lector a tener una imagen más realista de aspectos relevantes para la novela. Por otro lado, y tal y como se observaba en la versión de Carmen Martín Gaité, el nombre del traductor aparece ya en la portada del libro. En este caso, sin embargo, sólo se apunta que se trata del editor, y se desconoce que el editor es también el

traductor de esta obra de Virginia Woolf hasta que se abre el libro por las primeras páginas. Además de las notas a pie de página explicando las múltiples referencias bibliográficas de la introducción, el traductor incluye un total de diecisiete exhaustivas notas explicativas que pueden apreciarse en las páginas 72, 76, 84, 86, 87, 135, 160, 194, 171, 178, 179, 180, 181, 208, 234 y 240. Dichas notas¹ son aclaraciones sobre alusiones en el texto a otros textos literarios y explicaciones sobre aspectos particulares de la cultura inglesa.

4.2. Divergencias meta-textuales

4.2.1. Estrategias centradas en el autor

4.2.1.1. Recuperación

Esta estrategia ha sido definida como la traducción y publicación de textos de mujeres que fueron previamente excluidos del canon literario (Massardier-Kenney, 1997). Un ejemplo de esto puede observarse en la relativamente reciente edición de Doris Kadish y Françoise Massardier-Kenney de la antología *Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*, donde las autoras introducen, contextualizan, traducen y comentan a tres escritoras francesas influyentes de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Estos textos abolicionistas de Germaine de Staël, Claire de Duras y Olympe de Gouges no se encontraban disponibles hasta la fecha y no existía tampoco una traducción de los mismos, por lo que “because these writers have been

¹ Para una perspectiva diferente, sobre el abuso que ciertos traductores han hecho de la técnica traductológica de la anotación a pie de página, véase: Escobar (1999)

published and translated, the outline of French literary history has shifted” (Massardier-Kenney, 1997: 59).

Sin embargo Virginia Woolf no es, a priori, una escritora cuyo trabajo haya sido dejado de lado. Las obras de Woolf han sido sucesivamente publicadas desde 1915 con la aparición de *The Voyage Out* y, desde ese momento, ha sido traducida a varias lenguas. Además, Woolf ha sido traducida al castellano por escritores de la talla de Jorge Luis Borges o de Carmen Martín Gaité, como hemos podido observar, y ha sido traducida al francés por una figura literaria del siglo XX: Marguerite Yourcenar, cuya traducción de *The Waves* (1931) fue publicada en 1937 como *Les Vagues* por la editorial Stock.

Pero por otra parte, la obra, *To the Lighthouse*, apareció por primera vez en castellano en una traducción publicada de forma sorprendente en Buenos Aires en 1938, es decir once años después de la aparición del texto original, y no estaría disponible en España hasta que la escritora Carmen Martín Gaité la tradujera al inicio de la democracia española y coincidiendo con el surgimiento del feminismo. ¿No podría pues la traducción de Gaité considerarse de algún modo una recuperación del texto de la novelista inglesa? Además, el hecho de que surja una cuarta y última versión en 1999 –es decir, 72 años después de la aparición del texto original– acompañada de un material que no se encontraba en las anteriores versiones, introduciendo, comentando, anotando y editando la obra y, pues, reiniciando un cierto debate en torno a la misma, ¿no podría también figurar como una voluntad de resurgir en cierta forma a la escritora y este texto en particular?

4.2.1.2. Comentario

De acuerdo con la taxonomía descrita por Massardier-Kenney (1997), esta estrategia centrada en el autor se define como “using the metadiscourse accompanying the translation to make explicit the importance of the feminine or of woman/women (either in terms of structural constraints or in terms of women’s agency) in the translated text” (Massardier-Kenney, 1997: 60). Pero, además, “this type of metadiscourse reminds the reader that translating is an activity which creates authority for the writer translated, that the translator is a critic responsible for introducing and marketing a specific image of that writer” (íbidem). Una de las secciones más significantes donde el traductor puede hacer uso de este metadiscurso es el prólogo a la traducción. El uso del prólogo¹ como un espacio donde el traductor puede reconocer su trabajo, justificar las razones que le han llevado a elegir un texto o un autor en particular, y poder plasmar algunas reflexiones en torno a la actividad o el proceso traductológico ha sido estudiado y adoptado como estrategia feminista por teóricas de la traducción como, por ejemplo, Susanne de Lotbinière-Harwood (1990). A pesar de que el uso o inclusión de un prefacio no es en sí una estrategia feminista, también es cierto que los traductores pueden adaptarla con un claro fin ideológico, generalmente, enfatizando aquello que se entiende por femenino o relativo a la mujer en el texto o en el conjunto de la obra del autor. Efectivamente, “Venuti (1992) has shown that a number of translators are now insisting on making their work visible by adding to their translations prefaces or afterwords in which

¹ Véase Seva (1998)

they reflect not only on the translation strategies they used but also on the significance of the writer whose work they are bringing into the target language” (Massardier-Kenney, 1997: 60). Sólo en la última versión al castellano de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, se hace uso de esta estrategia. Efectivamente, el traductor y editor incluye un extenso prólogo que analiza diversos aspectos de la obra y de la autora. Además de poner en relación texto y autora en dicha introducción, el autor de esta cuarta versión de *To the Lighthouse*, critica estudios anteriores sobre el texto original que llevan al lector a pensar que el traductor ha estudiado detenidamente el material crítico en torno al texto que ha traducido. Es decir, se puede entrever que el traductor conoce la autora y la obra. También, incluye una bibliografía que refleja la crítica en torno a la obra además de las otras traducciones que fueron llevadas a cabo con anterioridad a la que ahora introduce. Por otra parte, a pesar de que existen dos ediciones de la traducción de Carmen Martín Gaité que incluyen prólogos, las ediciones de 1995 y de 2002, no pueden considerarse como parte de la estrategia de “comentario” ya que no son a voluntad de la propia traductora. En cuanto a las otras dos versiones, no parece que se haya incluido a priori una introducción en alguna de sus ediciones.

El contenido y las características de la introducción de Dámaso López en la última versión y la ausencia de prólogo en las anteriores versiones nos lleva a concluir que los traductores han trabajado no solamente en diferentes contextos, pero también con un concepto diferente de la traducción y diferentes propósitos y audiencias en mente: Antonio Marichalar está traduciendo en 1938

a una escritora casi contemporánea para los lectores de habla hispana, por lo que su objetivo parece limitarse al hecho de hacer disponible en castellano este texto de Virginia Woolf por primera vez y siguiendo la “tradicición” de Borges. No parece, pues, considerar que forme parte de su labor incluir una introducción sobre la autora o el texto, sino que ésta se limita al hecho de traducir un texto – lo que no es poco– y una autora importantes y ya reconocidos. Carmen Martín Gaité está facilitando una nueva versión del texto en la misma lengua pero adaptada a una nueva cultura meta. Teniendo en cuenta la temática del texto y las características de la autora y su sensibilidad para con las cuestiones de género, no es de extrañar, pues, que se haya podido llevar a cabo esta misión en 1978, es decir, en los inicios de la democracia española y concurriendo con los primeros movimientos feministas. El objetivo de la traductora parece ser el de hacer posible por primera vez en la cultura meta un texto de una autora, que, a su juicio, quizá ni siquiera necesite introducción. José Luis López Muñoz, por otra parte, se halla, en 1993, traduciendo un texto que había sido publicado en España quince años atrás, quizá en un intento de “modernizar” de alguna forma el mismo, acercándolo, de esta forma, al lector contemporáneo. Por último, la extensa introducción y las múltiples anotaciones de Dámaso López nos conducen a determinar que su versión está destinada a una audiencia no especialista –que necesitaría pues una cierta “guía de lectura” o, por el contrario, para un público de estudiantes y académicos, opción por la que nos inclinamos.

En segundo lugar, estos cuatro textos simbolizan cuatro conceptos diferentes de la actividad de traducir y del concepto de traducción. A medida que los estudios de traducción han ido evolucionando, se puede observar que la labor de traducir ha pasado de ser considerada una mera labor mecánica de transferencia lingüística para entenderse como una labor consensuada, pensada y deliberada. De ahí que de un texto totalmente aséptico que nos proporcionaba Antonio Marichalar en 1968, hayamos pasado a un texto cargado de comentarios y anotaciones en 1999 con la versión de Dámaso López. Por otra parte, esta progresión ha afectado también al concepto de traductor, que pasa de ser un agente más o menos invisible en 1938 con un nombre que apenas se adivina en las primeras páginas del libro en caracteres pequeños, a una concepción del traductor que es algo más que un mediador lingüístico, y que comenta, reflexiona sobre el texto y la autora que está traduciendo y que manifiesta su presencia ya desde la portada de la obra.

4.2.1.3. Resistencia

Esta noción, introducida por Lawrence Venuti (1992 y 1995), se refiere a una estrategia particular que puede ser empleada por traductores que trabajan con textos que ya de entrada desafían las convenciones lingüísticas de la lengua origen. Nos referimos a textos muy experimentales a los que se puede aplicar la estrategia haciendo visible la propia tarea de traducir por medios lingüísticos. Este concepto puede adaptarse para la traducción de textos no tan experimentales y que no hacen uso de la innovación estilística o gramatical para

explorar cuestiones de género. Esta reconceptualización de la estrategia ha sido definida por Appiah como “thick translation”. De acuerdo con el crítico, esta aproximación a la traducción “seeks with its annotations and accompanying glosses to locate the text in a rich cultural and linguistic context” (Appiah, 1993: 817).

Pese a que no podemos afirmar que alguna de estas versiones constituya una “thick translation” –ya que esta estrategia es más eficaz cuando se traduce, por ejemplo, de una lengua “menor” a una lengua “mayor”, donde el uso de glosarios y anotaciones no solamente sirve para conservar términos de la lengua de partida explicándolos, a su vez, por medio de comentarios a pie de página o al final del texto de forma que recuerden la presencia de esta lengua y cultura en la obra traducida– la versión de Dámaso Alonso, expresando una clara voluntad por mantener intactos términos propios de la cultura de partida, así como el uso de la anotación para explicar y comentar todas las alusiones a la cultura de partida, y, por último, las referencias bibliográficas del libro, estaría más cerca de una “thick translation” que las anteriores versiones.

4.2.2. Estrategias centradas en el traductor

4.2.2.1. Comentario

Las estrategias centradas en el traductor tienen como objetivo hacer visible la labor de traducción en el texto traducido. Una de las formas que tiene el traductor para afirmar su presencia en el texto traducido, es el uso de la

anotación, ya sea por medio de notas a pie de página –el sistema de notas del traductor tradicional– o en los anexos al final de la obra.

Por lo que respecta a las anotaciones de las cuatro versiones que hemos analizado para el presente trabajo, se observa una progresión en el uso de esta estrategia de traducción particular a medida que se avanza en el tiempo. En la primera versión no se observa ni una sola aclaración o anotación de cualquier índole, ya sea a pie de página o en las últimas hojas del texto. En la segunda versión, observamos una nota a pie de página, en la página 104 para mayor exactitud, en relación con un término gastronómico foráneo aludido en el texto origen, el “boeuf en daube”. Aquí, la traductora, Carmen Martín Gaité, apunta que dicha expresión también aparece en lengua francesa en el texto original, de ahí que ella también haya preferido dejarlo intacto en el texto meta. En la tercera versión, se aprecian diez notas a pie de página, casi todas relativas a alusiones literarias en la obra de Woolf. En la página 24, una nota explica una cita del Sr. Ramsay –protagonista masculino de la obra– que alude a unos versos de Lord Tennyson. En la página 25, se explica un cambio de persona gramatical que ocurre en la traducción de otro verso de Tennyson, ya que se da en castellano en primera persona y, no obstante, aparece en tercera persona en lengua original, como advierte el traductor. En la página 26, el traductor insiste sobre la transferencia de persona a la que hacía referencia en la nota anterior. En la página 85, una nota del traductor aclara una alusión del Sr. Ramsay al primer verso de un poema de Percy B. Shelley. Cabe también señalar que en cada ocasión que el traductor explica una cita del Sr. Ramsay aludiendo a algún

autor, indica también el año de nacimiento y el fallecimiento de dicho autor. En la página 128, el traductor reseña otra cita del Sr. Ramsay, esta vez una referencia al poema “Luriana, Lurilee” de Charles Elton, donde aprovecha la ocasión para observar que “es un poeta poco conocido, o acaso aficionado, relacionado con Lytton Sttachey por razones de matrimonio, lo que explica que Virginia Woolf lo conociera y citase”. En la página 136, el traductor proporciona un dato que no aparece en la novela, puntualizando que en el momento en que el Sr. Ramsay se encuentra leyendo y la Sra. Ramsay “pudo ver que se trataba de una obra de Sir Walter”, se trata de *El anticuario*, de 1816. En la página 138 se explica una alusión a “Siren’s Song” de William Browne, también por parte del Sr. Ramsay. En la página 140 se alude al soneto XCVIII de William Shakespeare, donde el traductor indica que la traducción que ha utilizado para su versión es la de José Méndez Herrera. En la página 173, se indica que el Sr. Ramsay recita un poema de William Cooper, lo cual queda reiterado en la nota al pie de la página 195 pero, en esta ocasión, añadiendo que se trata de los últimos versos del citado poema. Por consiguiente, podemos afirmar que el traductor de la tercera versión de *Al Faro* sólo hace uso de la estrategia de comentario para aclarar las alusiones del Sr. Ramsay en la obra a diversos escritores y obras que pueden ser desconocidos para el lector. No aporta, sin embargo, ningún comentario sobre la razón de tales alusiones, sino que deja que el lector sea quien realice las conexiones por sí mismo. En la cuarta versión, se dan diecisiete notas exhaustivas que, al contrario que en las versiones anteriores, no aparecen en el formato clásico de “N de T” sino como extensas y completas anotaciones a pie de

página. En la página 72, Dámaso López explica que cuando la Sra. Ramsay tiene “visiones de togas rojas y armiños” es porque “imagina que su hijo es un juez”, aclaración pues que tiene como función guiar y reforzar el proceso interpretativo del lector. En la página 76 explica un acontecimiento político relativo a la cultura de partida, las “Leyes de Reforma”, sobre las que apunta que “procuraban ensanchar la base de la representación parlamentaria y eliminar las desigualdades del sistema de representación”, y, a continuación, completa la información con detalles sobre las diferentes leyes. En la página 84, el traductor explica un verso de Lord Tennyson. Sin embargo, aquí el traductor aprovecha la ocasión que se le presenta como editor del texto, para incluir comentarios personales adicionales sobre los motivos de tal alusión: “No es necesario decir que estos versos se han leído de muchas formas, pero la que parece representar Mr. Ramsay es la de cierta obstinación patriótica y heroica ante la adversidad, lectura muy representativa del victorianismo”. En la página 86, observamos una ampliación de la nota anterior. Además, en ambas aclaraciones, el traductor utiliza las notas a pie de página para expandir la cita de Mr. Ramsay en la obra original, añadiendo, en su versión, la estrofa del poema al completo. En la página 87, observamos una explicación relativa al acto de traducir en sí, es decir, que el traductor se sirve de la anotación para reflejar un problema de la propia actividad traductológica: así, López explica que para traducir “red hot poker” ha tenido que recurrir a la paráfrasis, ya que no existe un equivalente exacto en la lengua de llegada para esta planta, explicando la forma y el origen de la misma. En la página 135, se comenta una alusión al poema de Percy B.

Shelley, en la cual el traductor incluye de nuevo la traducción al castellano. En la página 160, López aclara otra alusión del texto original, una referencia a la obra *Middlemarch*, donde apunta que se trata de una obra de la escritora George Eliot. En la página 164, se aclara un aspecto perteneciente a la cultura de partida, el “End Road”, un “barrio de Londres conocido por su turbulento vecindario”. En la página 171, observamos una explicación de una cita de un poema de Charles Elton. El traductor incluye aquí información biográfica sobre Elton, a pesar de que no había incluido ningún comentario sobre George Eliot, por ejemplo, a pesar de que la alusión en el texto a la obra *Middlemarch* no es menos significativa. En la página 178, el traductor advierte que cuando en la novela el Sr. Ramsay se “había ido a coger un libro de Scott”, es Sir Walter Scott a quien se está refiriendo la autora en la obra original. En la página siguiente, se aclara una alusión al poema “Canción de sirenas”, de William Brown. En este caso, el traductor ha optado por dar en el texto meta la traducción en castellano y no en inglés como en las citas anteriores. En la página 180, se justifica una alusión a “Muckelbackit” en el texto de partida, un personaje de la novela *El anticuario* (1816) de Walter Scott. El traductor también explica el contenido del pasaje que acaba de leer el Sr. Ramsay y que no queda patente en el texto original. En la página 181, López explica una cita de Shakespeare, señalando que se ha servido en su versión de la traducción al castellano de Gustavo Flaquera. Además, proporciona el soneto al completo, extendiéndose hasta la página 182. En la página 208, observamos una aclaración de una referencia al poema “El Náufrago” de William Cooper y de la importancia de dichos versos en esa parte

de la novela. Una vez más, el traductor-editor está ejerciendo de crítico literario ayudando en la lectura y alejándose así del mero papel de mediador lingüístico. En la página 234, se esclarece un aspecto socio-político relativo a la cultura inglesa: los impuestos y la nacionalización, que explica el traductor como “polémicas características de la época”. En la página 240, López aclara la alusión de Lily Briscoe en el texto al “compañero de Mrs. Ramsay”, explicando una divergencia con respecto al género gramatical en las lenguas de partida y de llegada: “el compañero es la muerte, femenino en español, masculino en inglés, y que, por lo tanto, puede ser novio de Mrs. Ramsay”, orientando la interpretación una vez más.

Por ende, el traductor de la cuarta versión de *Al Faro* se sirve de las notas a pie de página para aclarar aspectos relacionados con la cultura de partida ya sea en torno a las alusiones literarias explícitas en el texto, que suele ampliar y proporcionar en lengua meta, o a aspectos políticos y sociales. Además, la anotación le permite aclarar problemas puntuales de traducción, reflejando así cuestiones relacionadas con la práctica en sí. Por último, también hemos podido observar que, frecuentemente, el traductor abandona su papel de mediador lingüístico para dejar entrever su papel de editor de la obra, expandiendo ciertos aspectos que surgen de la lectura y que considera oportuno matizar, proporcionando así al lector su lectura particular del texto, y encaminando, de esta forma, su lectura e interpretación.

Por lo que respecta a las dos versiones francesas de *To the Lighthouse*, una primera traducción de 1929 a cargo de Maurice Lanoire publicada por la

editorial Stock como *La promenade au phare*, y un segundo texto traducido por Françoise Pellan como *Vers le phare*, publicado en 1996 por Gallimard, se pudieron extraer las siguientes conclusiones. Mientras Lanoire proveía sólo diez notas a pie de página insertadas por medio del tradicional método de anotación de “N de T”, al final de las páginas 15, 20, 22, 25, 32, 34, 35, 162, 259 y 262, y que ofrecían breves explicaciones de referencias intertextuales particulares o de aspectos de la cultura de partida como “Army and Navy Stores” (15), “Balliol’s College” (20), the “Reform Bill” (22) o “Muckelbackit” (162), Pellan proporcionaba, al final de su versión, una sección completa incluyendo ciento dieciocho notas exhaustivas. Estas explicaciones no solamente dilucidaban elementos específicos de la cultura de partida como nombres de calles, universidades, leyes y acontecimientos históricos, pero, además, aclaraban toda referencia textual. Ciertamente, Pellan comenta y sitúa con respecto al texto original todas las alusiones a Carroll, Ibsen, Tennyson, Locke, Hume, Berkeley, Grimm, Carlyle, Proust y Voltaire entre otros. Consideremos algunos ejemplos puntuales. Por ejemplo, en la primera página del libro, James Ramsay se halla entretenido recortando fotos de un catálogo de las “Army and Navy Stores”. Ambos traductores incluyen una nota a pie de página para esta referencia cultural. Mientras que Lanoire proporciona únicamente una breve explicación sobre las mismas: “Army and Navy Stores: Grands magasins de Londres”, la traductora, Pellan, expande esta atribución enfatizando que se trata de un aspecto relevante en la novela. En 1920 este comercio se restringía a los soldados y a sus familias por lo que el hecho de que James posea un catálogo

revela que la familia Ramsay tiene un pasado militar, impulsando a ligar este aspecto con el carácter autoritario del padre, el personaje masculino central de la novela:

Army and Navy Stores: grand magasin de Victoria Street, à Londres, dans le quartier de Westminster. À l'origine (1871), coopérative de vente réservée aux militaires et à leur famille. Dans les années vingt l'accès s'en était élargi mais restait réservé à une clientèle d'adhérents. Ce grand magasin existe toujours. (Pellan, cit. en Woolf, 1996a: 339)

Esta tendencia puede observarse de nuevo en el capítulo I de la novela, que lleva por título "The Window":

Disappearing as stealthily as stags from the dinner-table directly the meal was over, the eight sons of Mr and Mrs Ramsay sought their bedrooms, their fastnesses in a house where there was no other privacy to debate anything, everything; Tansley's tie; the passing of the Reform Bill; sea-birds and butterflies [...]. (Woolf, 1927: 11)

Pellan explica así esta referencia específica :

Reform Bill: trois lois de réforme électorale ont été adoptées par le parlement anglais au XIX^e siècle. La première (1832) élargissait la représentation à une partie de la classe moyenne. La seconde (1867) étendait un peu plus le droit de vote. La troisième (1884), qui accordait le droit de vote aux ouvriers agricoles et aux

mineurs, permettait à l'électorat de représenter 60% de la population masculine dans les villes, et 70% dans les comtés. La première loi de réforme ayant suscité le plus de remous dans l'opinion et les débats les plus houleux aux Communes et à la Chambre des Lords, c'est vraisemblablement à elle qu'il est fait allusion ici. A l'époque où se situe l'action de la première partie du roman, aux alentours de 1908, les campagnes de suffragettes avaient provoqué un regain d'intérêt pour les circonstances de l'adoption de ces différentes lois de réforme. (Pellan, cit. en Woolf, 1996a: 340)

Por el contrario, la forma en que Lanoire explica este aspecto es bastante menos exhaustiva : “Reform Bill : loi électorale fameuse votée en 1832 et qui fut une des étapes les plus importantes du mouvement libéral au XIX^e siècle”. Pellan, además, muestra una preocupación por expandir la explicación de esta referencia en particular a un aspecto significativo de la cultura de partida que tiene especial repercusión socio-política. Además, concluye haciendo una alusión al movimiento de las sufragistas, recalando el movimiento de liberación femenino. Varios son los casos en que Pellan explica y comenta otras referencias intertextuales específicas de la cultura de partida, mientras que Lanoire omite dicha expansión. Por ejemplo, la traductora proporciona una explicación completa a las alusiones textuales a: Skye (340), the Garter (342), Brompton Road (343), Westmorland (343), Euston (344), St John's Wood (345), the Kennet (347), Marlow (349), Mile End Road (351), the policy of the Labour Party (1996: 353), Surbiton (359), Rickmansworth (359), the taxation of land values and the capital levy (359), Hampton Court (360) y Golder's Green

(362). Es igualmente importante señalar que Pellan frecuentemente emplea las anotaciones no sólo como una forma de aclarar ciertas alusiones a aspectos relativos a la cultura de partida con los cuales el lector de habla francesa puede no estar familiarizado, pero también como una forma de poner de relieve información sobre aspectos literarios e históricos relativos a la mujer, como acabamos de observar con respecto a la “Reform Bill” –algo que Dámaso López no incluyó en su aclaración–, y aun cuando se trata de hechos generales que aparentemente no guardan una relación con las mujeres, como por ejemplo en una alusión del texto original a “Marlow” donde anota:

Marlow : petite ville du Buckinghamshire située au bord de la Tamise, au milieu d'une agréable campagne. C'est à Marlow, en 1817, que Shelley a composé son long poème “La Révolte de l'Islam”, cependant que sa femme, Mary Wollstonecraft Shelley, écrivait *Frankenstein*. (Pellan, cit, en Woolf, 1996a: 349)

Por otra parte, ambos traductores proveen explicaciones de referencias literarias significantes, pero mientras Lanoire sólo clarifica las referencias a Tennyson (32) y Walter Scott (162), Pellan discute en profundidad las alusiones intertextuales a Ibsen (341), Tennyson (342 y 344), Robinson (343), Jacob Grimm (345), Locke, Hume y Berkeley (345), Thomas Carlyle (346), Proust (346) Voltaire (351), Scott (355), Shakespeare (356), Cooper (357-358 y 359) y Wordsworth (361). Esto sugiere que la traductora, que es además profesora de literatura en una universidad francesa, conoce dichas referencias –al igual que

Dámaso López ejerciendo de editor— pero además, el hecho de que haya sido su voluntad subrayarlas y comentarlas en su traducción, sugiere un deseo personal de acercar el texto y el intertexto a una audiencia no necesariamente académica.

De especial importancia son, también, las extensas notas proporcionadas por Pellan en relación con el intertexto femenino de la novela, representado por George Eliot (350) junto con una explicación sobre Jane Austen (352), que aparece en la novela. La importancia que adquiere el hecho de conocer el intertexto femenino y de ponerlo de relieve en el texto traducido ha sido subrayada por teóricas de la traducción feminista como Susanne de Lotbinière-Harwood (1991), quien lo identifica como una forma de conectar todos los escritos de mujeres y contribuir, así, a una tradición de literatura de mujeres. La exhaustiva aclaración en torno a George Eliot (aclaración que en la versión de Dámaso López apenas ocupa siete palabras) merece ser comentada por varias razones: en primer lugar porque le permite a Pellan enfatizar el carácter autobiográfico de la novela, estableciendo una analogía entre las impresiones del Sr. Ramsay sobre el *Middlemarch* de George Eliot en el texto (Woolf, 1927: 113) y el padre de Virginia Woolf, Leslie Stephen para quien “un volume de *Middlemarch* suffisait.” (Pellan, cit. en Woolf, 1996a: 351). En segundo lugar, porque dicha aclaración le permite a la traductora poner de relieve la admiración que sentía Woolf por Eliot, y *Middlemarch* en particular: “Ce livre magnifique en dépit de toutes ses imperfections, est l’un des rares romans anglais écrit pour des adultes” (Woolf, cit. en Pellan, cit. en Woolf, 1996a: 351), acentuando así la polaridad que caracteriza la relación entre los dos sexos en la

novela. Esto ilustra, además, una de las estrategias más empleadas por Pellan en sus anotaciones, la de recalcar el paralelismo entre personajes ficticios y reales que ejercieron una influencia en la autora, sobre todo sus padres, Julia Stephen (339, 340, 341, 343, 347, 356-357, 359 y 362) y Leslie Stephen (340, 343, 344, 345, 350, 351-352, 356-357, 359 y 362), su principal fuente de inspiración para la redacción de *To the Lighthouse*.

Otra forma que tiene el traductor de marcar su influencia activa en el texto traducido es proporcionando algún tipo de reflexión sobre el acto de traducir en sí, metadiscurso que “should [...] describe the factors that affect the performance of the translator as well as the stakes that the translator has in making the translation” (Massardier-Kenney, 1997: 63). Mientras que este tipo de reflexiones son inexistentes en las versiones de Marichalar, Martín Gaité, López Muñoz o de Lanoire en la primera versión de la novela al francés y escaso en la versión de López –quien, como hemos observado, sólo refleja dos problemas puntuales de traducción surgidos de la disparidad entre las dos lenguas implicadas en la transferencia–, Pellan dedica dos páginas en su prólogo, en una sección titulada “De la lecture” para reflexionar sobre la práctica traductológica. Su principal preocupación está en relación con el uso del pasado en Woolf. A este respecto subraya que “la traduction qui suit ne saurait toujours rivaliser avec le texte original sur le plan de l’ambiguïté temporelle” (Pellan, cit. en Woolf, 1996a: 27), dado que el pretérito inglés puede equivaler al *passé composé*, *imparfait*, *passé simple* o *plus-que-parfait* en francés. La discusión de aquello que Pellan considera una de las mayores dificultades de la traducción no

se limita a *Vers le phare*, sino que este aspecto queda ampliado remarcando que:

Là, bien sûr, n'est pas le seul effet du passage d'une langue à une autre, ni le plus marquant. Les mots ont d'autres sons, les phrases ne peuvent jamais suivre exactement le même rythme. La musique est différente, ce qui a une incidence sur le plaisir sensuel de la lecture mais aussi sur les sens, dans la mesure où son appréhension relève davantage de la sensibilité que de l'intellect. (Pellan, cit. en Woolf, 1996a: 27)

La inquietud por reproducir lo más fielmente posible lo que considera aspectos esenciales en la escritura de Woolf, el ritmo y la musicalidad, explicaría que concibiera su tarea como una actividad oral “lisant toujours à haute voix différentes possibilités avant d'arrêter mon choix” (véase apéndice, Entrevista a Françoise Pellan). Por último, la traductora establece un nexo entre ella como traductora y la autora que se halla traduciendo, explorando ciertas impresiones de Woolf como traductora.

4.2.2.2. Colaboración

Massardier-Kenney discute dos otras técnicas centradas en el traductor: la colaboración y los textos paralelos. La colaboración implica “working with one or more translators and/or with the author on a given text” (Massardier-

Kenney, 1997: 64). No hay indicios en ninguna de estas cuatro versiones al castellano que apunten a que se haya hecho uso de esta estrategia.

4.2.2.3. Textos paralelos

Por “textos paralelos”, Massardier-Kenney entiende “texts in the target language which have been produced in a situation similar to that in which the source text was produced” (Massardier-Kenney, 1997: 64). Tampoco tenemos rastros de que alguno de los traductores de las cuatro versiones al castellano de la novela de Virginia Woolf se halla servido de esta técnica en particular. Pellán, quien fue objeto de una entrevista con el fin de tratar de explorar su labor traductológica, su conocimiento e incluso uso de las diferentes técnicas de traducción, y en torno al hecho de haber traducido este texto y a Woolf en particular, confesó no estar familiarizada con dicha técnica de traducción, pero sí aprovechó la ocasión para afirmar la singularidad de la escritora:

J'avoue n'avoir jamais entendu parler de la technique des “parallel texts”! De quoi s'agit-il? Peut-être de textes dont l'écriture pourrait évoquer celle du texte à traduire? Si c'est le cas, non, j'avoue ne pas avoir songé à un seul écrivain français dont l'écriture me paraîtrait proche par ses effets de celle de V.Woolf. Mais je suis sans doute une admiratrice trop absolue de V.Woolf. Pour moi elle est incomparable dans sa propre langue, et donc, a fortiori, dans une autre! (véase apéndice, Entrevista a Françoise Pellán)

4.3. Divergencias textuales

Consideremos en este apartado divergencias en el plano textual, teniendo en cuenta diferentes aspectos con el fin de analizar cómo han tratado los diferentes traductores ciertos aspectos de especial importancia en la novela por un lado, y, por otro, para determinar cómo se han manipulado los términos directamente relacionados con la cultura de partida. Debido a su especificidad cultural, estos suelen plantear dificultades al traductor, por lo que suelen ser cuidadosamente tratados en cualquier proceso de transferencia lingüística. En primer lugar, analizaremos la traducción de los nombres propios, la terminología relacionada con la gastronomía, los topónimos y otros aspectos ligados a la cultura inglesa, y, en segundo lugar, consideraremos cómo se ha abordado en las cuatro versiones al castellano de *To the Lighthouse*, aspectos formales que tienen una relevancia especial en la escritura de Woolf, como son las repeticiones, las pausas y la puntuación.

En primer lugar, y para iniciar el estudio sobre la traducción de los nombres propios, valoremos algunos ejemplos:

Mrs Ramsay (5)/ Mr Ramsay (6)¹:

Mistress Ramsay (7)/ Mister Ramsay (9)

La señora Ramsay (9)/ El señor Ramsay (10)

La señora Ramsay (9)/ El señor Ramsay (11)

¹ El primer elemento (en negrita) corresponde al texto original, seguido de la traducción en las cuatro versiones diferenciadas por medio de la numeración, la primera siendo la versión de 1938, la segunda, de 1978, la tercera, la traducción de 1996, y, el texto de 1999. Entre paréntesis se indica el número de página en la traducción analizada para cada versión al castellano (véase fuentes primarias).

Mrs. Ramsay (71)/ Mr Ramsay (72)

James (9):

James (8)

James (10)

James (9)

James (72)

Charles Tansley (9):

Charles Tansley (13)

Charles Tansley (14)

Charles Tansley (13)

Charles Tansley (74)

Prue, Nancy, Rose (9)

Prue, Nancy, Rose (11)

Prue, Nancy, Rose (13)

Prue, Nancy, Rose (13)

Prue, Nancy, Rose (74)

Andrew, Jasper, Roger, Old Badger, Nancy (8)

Andrew, Jasper, Roger, el viejo Badger, Nancy (10)

Andrew, Jasper, Roger, el viejo Badger, Nancy (12)

Andrew, Jasper, Roger, el viejo Badger, Nancy (12)

Andrew, Jasper, Roger, el Viejo y desdentado *Badger*, Nancy (73)

Minta Doyle, Paul Railey, Augustus Carmichael (12)

Minta Doyle, Paul Railey, Augustus Carmichael (15)

Minta Doyle, Paul Railey, Augustus Carmichael (17)

Minta Doyle, Paul Railey, Augustus Carmichael (16)

Minta Doyle, Paul Railey, Augustus Carmichael (77)

Marthe (115)

Marthe (118)

Marthe (130)

Marthe (117)

Marthe (162)

Lily Briscoe (21)/ Miss Briscoe (83)

Lily Briscoe (23)/ Miss Briscoe (86)

Lily Briscoe (26)/ la señorita Briscoe (94)

Lily Briscoe (25)/ la señorita Briscoe (86)

Lily Briscoe (85)/ Miss Briscoe (86)

Mr Banks (22)

Mister Banks (25)

El señor Banks (35)

El señor Banks (27)

Mr Banks (86)

Por los ejemplos que acabamos de reflejar, se puede apreciar que ningún traductor ha optado por castellanizar los nombres propios de los personajes de la novela de Woolf. Sin embargo, en este esfuerzo por preservar el carácter

británico de los nombres propios y de los títulos de cortesía, se puede observar una peculiar gradación: así, mientras que en la segunda y tercera versión, los traductores han optado por traducir las formas de tratamiento, el traductor de la cuarta versión ha decidido dejar éstas en lengua origen, acentuando así lo exótico del texto meta. A este respecto, creemos importante subrayar la elección léxica de la primera versión, donde se emplea “mister” y “mistress”, fórmulas arcaicas nacidas de la pronunciación hispana de las formas inglesas. No hay que olvidar que la primera versión fue llevada a cabo y publicada en Buenos Aires en 1938 por la editorial Sur, dirigida por Victoria Ocampo.

La gastronomía es también un aspecto a tener en cuenta en el proceso de traducción. La dificultad que entrañan términos relacionados con la cocina surge de la imposibilidad de hallar términos equivalentes en la lengua de llegada pues se trata de un léxico muy ligado a cuestiones de tipo cultural. Por otra parte, son de especial importancia en la escritura de Woolf, ya que contribuyen a forjar un clima de cotidianeidad. Examinemos los siguientes ejemplos:

This going off alter luncheon for a walk (81)

Esos paseos después del almuerzo (67)

Aquella salida después de comer (74)

Salir a pasear después del almuerzo (68)

Esto de salir a pasear después de almorzar (121)

Did he ever notice (...) whether there was pudding on his plate or roast-beef? (81-82)

¿Sabía si lo que tenía sobre el plato era un *pudding* o un solomillo? (84)

¿[...] ni de si lo que tenía en el plato era un trozo de pudding o de carne asada? (93)

¿[...] o se daba cuenta de si era pudding o asado lo que tenía en el plato? (85)

[...] o si estaba comiendo embutidos o un asado? (134)

Estos ejemplos nos llevan a deducir que mientras en las tres primeras versiones los traductores han optado por mantener un cierto exotismo en su traducción gracias a la conservación del término “pudding”, el traductor de la cuarta versión ha castellanizado los elementos típicos de la gastronomía cotidiana hasta el punto de transformar un postre típicamente inglés en unos “embutidos” especialmente ligados a la cultura de llegada, aspecto que, aunque apuntaría a la preservación de esa idea de cotidianeidad, desentona, sin embargo, con los tratamientos de “Mr” o “Mrs” por los que este traductor se decanta.

Por lo que se refiere a los topónimos y otros elementos fundamentalmente relacionados con el contexto histórico, social y cultural del sistema de partida, se observa, nuevamente, la tendencia a conservar un cierto exotismo al dejar los términos ligados a la cultura de partida sin traducir, como sugieren los siguientes casos:

Mile End Road (118)

Mile End Road (121)

Mile End Road (134)

como un barriobajero londinense (120)

de Mile End Road¹ (164)

Brompton Road (23)

Brompton Road (25)

Brompton Road (28)

Brompton Road (27)

Brompton Road (87)

Army and Navy Stores (5)

1. Army and Navy Stores (7)

2. Army and Navy Stores (9)

3. el catálogo de los Almacenes del Ejército y la Marina (9)

4. el catálogo ilustrado del economato de la armada y el ejército (71)

Valley of the Grisons (11)

Valle de los Grisones (13)

Valle de los Grisones (15)

valle del cantón de los Grisons (15)

valle de los Grisones (76)

bats (11)

bats de cricket (13)

palos de cricket (15/16)

bates de cricket (15)

¹ Dicho elemento se acompaña de una nota a pie de página aclaratoria: “Barrio de Londres conocido por su turbulento vecindario”

palos de cricket

The jacmanna (23)

jacarandá (25)

las buganvillas (28)

las clemátides (27)

la clemátide (86)

The passing of the Reform Hill (11)

la votación de la Reform Hill (13)

el voto de la Reform Hill (15)

la aprobación de la ley de la Reforma (15)

la aprobación de la ley de la forma¹ (76)

Hall (97)

hall (99)

vestíbulo

vestíbulo (100)

recibidor (147)

a picture of Queen Victoria wearing the bleu ribbon of the Garter (17)

1. la reina Victoria que estaba condecorada con la cinta azul de la Jarretiera (20)
2. la reina Victoria con la cinta azul de la Jarretera (22)
3. la reina Victoria con la cinta azul de la orden de la Jarretera (21)
4. la reina Victoria que llevaba la banda azul de la Orden de la Jarretera (82)

¹ Dámaso López incluye una extensa nota a pie de página en su traducción que explica la trascendencia de dichas Leyes.

A partir de estos ejemplos, concluimos que las “transplantaciones” de los términos relacionados con aspectos específicos de la cultura origen suelen darse con más frecuencia en la versión más antigua, donde se observa que el traductor ha optado por no emplear equivalentes en la lengua de llegada para ciertos términos de la lengua de partida –como demuestran su uso de “Reform Hill”, “bats”, o “hall”– que, aunque culturalmente ligados, sí tienen correspondientes similares en español. Esta tendencia se observa igualmente en la traducción más antigua de *To the Lighthouse* en lengua francesa. Ejemplos como “lunch” para “luncheon”, “pudding” y “roastbeef” para “pudding” y “roastbeef” y, por último, “breakfast” para “breakfast”, sugieren que Lanoire, como Marichalar, ha transplantado terminología relacionada con la gastronomía y otros aspectos específicos de la cultura de partida. Además, en el caso de Lanoire, como en muchos casos también en la versión de Marichalar, ésta aparece en el texto traducido sin el uso de cursiva. Pellán, autora de la segunda versión de *To the Lighthouse* al francés, como los traductores de las dos últimas versiones al castellano sobre todo, ha optado por emplear términos similares en la cultura meta: “déjeuner”, “dessert”, “rôti” y “petit-déjeuner”. El mismo fenómeno ha sido advertido por Kathleen Shields (1995) con respecto a las dos traducciones al francés de *The Waves* (1931) de la misma novelista. Mientras que en una de las versiones de *Les Vagues* (1937), su traductora, la novelista francesa Marguerite Yourcenar, traduce este tipo de términos substituyéndolos por equivalentes en el sistema de llegada, Wajsbrot, el autor de la segunda versión

(Woolf, 1993c), como Lanoire y Marichalar sobre todo, los traslada al texto meta sin ningún tipo de alteración o adaptación. Sin embargo, aquí se da el caso contrario: mientras en las traducciones al castellano y al francés de *To the Lighthouse*, este fenómeno tiende a darse con más frecuencia en las versiones más antiguas, en las traducciones al francés de *The Waves*, es la versión más antigua la que más adapta la terminología al sistema de llegada. Las trasplantaciones léxicas producen, en el caso de Lanoire y de Marichalar, un efecto exótico en la traducción que denota la presencia de la cultura de partida, lo que, por otra parte, desafía la sensación de cotidianidad que persigue esta terminología en el texto de Woolf. El uso, léase invasión de anglicismos por parte de Lanoire y de Marichalar en sus respectivas versiones, puede haber sido motivado por la deducción que sus lectores, probablemente de clase media-alta, estarían familiarizados con dicha terminología. En el caso de Marichalar, estaría propiciado también por la proximidad de la cultura de partida con el ámbito anglosajón, ya que se trata de una versión publicada en Argentina para un público familiarizado con los anglicismos.

En lo que se respecta a aspectos prosódicos, consideremos los siguientes ejemplos relacionados con el uso particular de las repeticiones, las pausas y la puntuación en la novela de Virginia Woolf:

Here he looked at her reading. She looked very peaceful, reading (139)

La contempló mientras leía. Parecía sosegada (141)

La miró allí leyendo. Parecía estar tan a gusto leyendo (157)

La contempló leyendo. Tenía un aspecto muy tranquilo (138)

Miró cómo leía. Parecía muy tranquila, leía (181)

The house was left; the house was deserted (156)

La casa quedó abandonada, desierta (163)

La casa quedó abandonada, desierta (181)

La casa estaba vacía, abandonada (161)

La casa se quedó sola, desierta (198)

becoming [...] –her picture (62)

cayendo [...] entre todo lo que componía su cuadro (65)

y de quedar sometida [...] en fin, por el cuadro entero (71)

bajo la fuerza [...] se convirtió de nuevo en su cuadro (66)

cayendo de nuevo bajo [...]: el cuadro (119)

[...] like that *that* they came? (175)

Pero ¿por qué llegaban en esa forma? (184)

¿Pero por qué tenían que llegar de *esa* manera? (203)

Pero ¿por qué tenían que aparecer así? (181)

Pero ¿por qué venían así? (215)

Had they dared say No [...] (169)

Si se hubieran atrevido a decir “no” [...] (177)

Si se hubieran atrevido a decir que no [...] (195)

Si se hubieran atrevido a decir No [...] (175)

Si se hubieran atrevido a decir que no [...] (210)

De estos ejemplos se deduce una cierta dificultad por mantener aspectos formales característicos de la escritura de Woolf como son las repeticiones, las estructuras enfáticas, las pausas o el uso particular de las mayúsculas. La repetición voluntaria del elemento “reading” del primer ejemplo –de especial significado pues refuerza la asociación mujer y literatura como un espacio “propio”– sólo queda manifiesto en la versión de Carmen Martín Gaité, mientras que la segunda cita evidencia la dificultad de las cuatro versiones por reproducir la repetición del elemento “casa”, incontestablemente voluntaria en el texto de partida. Kathleen Shields (1995) abre sus discusión a propósito de las divergencias de la dos traducciones al francés de *The Waves* refiriéndose a Viviane Forrester quien, en un artículo publicado en el diario francés *Le Monde* acusa a Wajsbrot de haber tornado a Woolf incomprensible para el lector de habla francesa. Así, Wajsbrot habría eliminado en su traducción “non seulement des adjectifs, voire des pans de phrases, mais élimine systématiquement les répétitions constantes voulues par Woolf et qui, incantatoires, fondent la dynamique de l’œuvre”. (Shields, 1995 : 15). Del mismo modo, con respecto a las traducciones al francés de *To the Lighthouse*, se ha podido observar (Zaragoza y Santaemilia, 2003) que Pellan reproduce literalmente las repeticiones del texto original mientras que Lanoire recurre a otros procedimientos gramaticales. Por ejemplo, Lanoire emplea el adverbio “perpétuellement” (Woolf, 1929: 20) para transmitir el sentido de aburrimiento y repetición implícito en la repetición del elemento “up and down” (Woolf, 1927: 10) del texto original. Por otro lado, mientras Lanoire prefiere utilizar el pronombre “ainsi” (Woolf, 1929: 163) para

compensar la repetición de “reading” (Woolf, 1927: 139) –mismo ejemplo que hemos plasmado en primer lugar para las traducciones al castellano–, Pellan opta por permanecer fiel al texto de partida y producir una versión que, aunque menos pulida sintácticamente que la de Lanoire, resulta más adecuada estilísticamente. La estructura del tercer ejemplo –en el que por medio de un guión se consigue enfatizar el “cuadro”, un elemento con doble sentido literal y metafórico, sólo se mantiene en la cuarta versión, que a pesar de la fidelidad formal, no consigue transmitir esta doble significación. En el resto, los traductores han recurrido a estructuras más complejas en sus respectivos textos meta que no logran transmitir el mensaje de la autora. Por otra parte, el uso de cursiva para poner de relieve ciertos elementos y de reflejar por escrito características de la lengua oral como es el tono en determinados mensajes, sólo queda conservado en la versión de Carmen Martín Gaité. Por lo que respecta al uso de mayúsculas, sólo el traductor de la tercera versión ha sido fiel a la maximización del rechazo encarnado por la negativa en mayúsculas.

Analícemos otros ejemplos:

and she thought, he will remember that all his life (72)

y pensó en que se acordaría de esto toda la vida (75)

y comprendió que se acordaría de aquello durante toda su vida (82)

y el convencimiento de que lo recordaría toda la vida (75)

y estaba segura de que lo recordaría durante toda la vida (127)

and smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, Nothing on earth can equal this happiness) (142)

y sonriendo, miró por la ventana y (pensando, para sus adentros, que nada en el mundo es comparable con esta dicha) (145)

y sin dejar de sonreír, volvió a mirar a la ventana y pensando para sus adentros que nada podría haber en el mundo semejante a aquella dicha (161)

y, sonriendo, miró de nuevo por la ventana y dijo (pensando para sus adentros, “Nada en el mundo puede compararse con esta felicidad”) (143)

sin dejar de sonreír, miró por la ventana y dijo (pensando para sus adentros, No hay nada en la tierra semejante a esta felicidad) (184)

Estas citas de las diferentes versiones de *Al Faro* vuelven a poner de manifiesto la dificultad de los traductores en reproducir en sus textos meta las estructuras particulares que ayudan a fraguar en Woolf el ritmo de la frase. En el primer ejemplo, observamos que ninguna de las versiones ha preservado esa omisión deliberada de la autora de la estructura subordinada a la que sin embargo todos los traductores de las versiones en castellano han recurrido. En el segundo ejemplo, sólo en las dos últimas versiones queda reflejado el uso deliberado de la mayúscula y la omisión de la subordinada a favor del discurso indirecto libre, particular y característico de la escritura de Woolf.

Otra característica tipográfica intrínseca a Woolf es su empleo de los corchetes. Los corchetes, que no se emplean en la primera parte del libro, son recurrentes en la segunda y tercera sección de la novela. Pellan provee en su traducción una nota aclaratoria sobre este uso específico de los corchetes al final

de la segunda parte, “Time passes”, donde el uso de este signo de puntuación señala un cambio de perspectiva:

At length, desisting, all ceased together, gathered together, all sighed together; all together gave off an aimless gust of lamentation to which some door in the kitchen replied; swung wide; admitted nothing; and slammed to.

[Here Mr Carmichael, who was reading Virgil, blew out his candle. It was past midnight] (145)

Pellan reproduce este uso especial de los corchetes:

[Ici Mr Carmichael, qui lisait du Virgil, souffla sa bougie. Il était minuit passé]
(Woolf, 1996a: 202)

Además, provee una observación en la sección al final del libro titulada “Genèse de *To the Lighthouse*,” donde explica que:

C’est alors seulement que lui est venue l’idée de génie de ponctuer son texte descriptif de quelques notations entre crochets qui, tout en le brisant formellement –d’où leur impact dramatique– le prolongent thématiquement et, de ce fait, l’éclairent et l’enrichissent. (Pellan, cit. en Woolf, 1996a: 330)

Sin embargo, en la versión de Lanoire los corchetes han sido substituidos por los paréntesis:

(Ici Mr. Carmichaël, qui lisait Virgile, souffla sa bougie. Il était minuit passé).

(Woolf, 1929: 173)

El mismo fenómeno puede ser apreciado en el más famoso paréntesis de *To the Lighthouse* que se da en la sección central de la novela y que alude a un acontecimiento que merece un lugar en el centro mismo de la acción, como es la alusión a la muerte de Mrs. Ramsay que, aunque planteada de forma marginal en la narrativa, aparece en corchetes

[Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty] (147)

(Mr. Ramsay, trébuchant le long d'un couloir, étendit les bras, un matin obscur. Mais Mrs. Ramsay étant morte assez soudainement la veille au soir, ils restèrent vides). (Woolf, 1929: 175)

[Mr Ramsay, titubant le long d'un couloir, tendit les bras un matin sombre, mais Mrs Ramsey étant morte assez soudainement la nuit précédente, il tendit les bras. Ils restèrent vides]. (Woolf, 1996a: 203)

John Mepham (cit. en Raitt, 1990: 56) ha comparado la función de los corchetes y de los paréntesis en la novela como paralela a la distinción entre metonimia y metáfora:

Whereas in Part 1 we find metonymic transitions and the narration of non-simultaneous but causally related events in round brackets, in Part III [and Part II]

we find metaphoric relations established by the narration of simultaneous but non-related events between square brackets.

La falta de reproducción de esta distinción en la versión de Lanoire sugiere que está menos preocupado por ser fiel al texto que por su deseo de recurrir a un sistema ortodoxo de puntuación que no estorbe las expectativas en torno al estilo literario de sus lectores. Por lo que respecta a las traducciones al castellano, se advierte ya desde el principio una errata en la primera versión: en la segunda sección de esta traducción el capítulo número tres es en realidad el número dos (Woolf, 1938: 179), por lo que toda la numeración que sigue se ve perjudicada en consecuencia. Consideremos otros ejemplos para ver cómo han tratado los diferentes traductores de las versiones al castellano estos aspectos tan significantes en Woolf:

[Here Mr Carmichael, who was reading Virgil, blew out his candle. It was past midnight.] (145)

(Y mister Carmichael, que leía a Virgilio, sopló en su vela. Eran las doce dadas (151)

(En aquel momento, el señor Carmichael, que había estado leyendo a Virgilio, sopló su vela. Era más de medianoche.) (167)

[Al llegar aquí, el señor Carmichael, que leía a Virgilio, apagó la vela. Era más de medianoche.] (149)

[Aquí, Mr. Carmichael, que leía a Virgilio, apagaba la vela. Era más de media noche.] (189)

[Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty]. (147)

(Mister Ramsay, tropezando a lo largo del pasillo, extendió los brazos una mañana oscura. Pero mister Ramsay había muerto, casi de repente, la noche antes; y aquellos brazos permanecieron vacíos). (153)

(El señor Ramsay, que avanzaba dando tumbos por un pasillo estrecho, alargó sus brazos en la oscuridad de un amanecer. Pero la señora Ramsay había muerto, casi de repente, la noche anterior y, por mucho que extendiera los brazos hacia delante, sólo pudo abrazar el vacío). (169)

[El señor Ramsay, al tropezar en su corredor una mañana oscura, abrió los brazos, pero, como la señora Ramsay había muerto de manera bastante repentina la noche anterior, los brazos abiertos siguieron vacíos]. (151)

[Mr. Ramsay trastabillando por un pasillo extendía los brazos una oscura mañana, pero Mrs. Ramsay había muerto de repente la noche anterior. Nadie recibía su abrazo]. (190)

Estos dos ejemplos sirven para constatar que al igual que Maurice Lanoire en la primera versión de *To the Lighthouse* al francés, los traductores de las dos primeras versiones de la novela en castellano tampoco han sabido reproducir este aspecto tan particular de la escritura de Woolf. En el caso de la primera versión, este aspecto se vuelve aún más problemático si tenemos en cuenta el grave error en el segundo ejemplo expuesto que supone la substitución de “mistress Ramsay” por “mister Ramsay”, obviando incidir en la muerte de la protagonista y eje de la novela y cambiando, por tanto, el destino de la novela.

Por otra parte, se ha podido observar en las versiones al castellano de *To the Lighthouse*, ciertos casos de omisiones o no traducción. Consideremos algunos ejemplos que puedan ayudarnos a ilustrar esta afirmación:

He is petty, selfish, vain, egotistical, he is spoilt; he is a tyrant; he wears Mrs Ramsay to death (29-30)

Es mezquino, egoísta, vanidoso, engreído, está echado a perder; es un tirano, estruja a mistress Ramsay (32)

Es mezquino, interesado, vano, egoísta; está echado a perder, es un tirano, a la señora Ramsay la está matando (35)

[...] porque es mezquino, interesado, vanidoso, egoísta; mimado en exceso; tiránico; mata a trabajar a la señora Ramsay (33)

Él es ruin, egoísta, vano, egotista; lo han mimado; es un tirano; va a matar a Mrs. Ramsay (92)

But his son hated him. He hated him for coming up to them, for stopping and looking down on them (43)

Pero su hijo le odiaba. Le odiaba porque se acercaba a ellos, porque se paraba a contemplarlos (45)

Pero su hijo le odiaba. Le odiaba por venir hacia donde estaban ellos, por pararse a mirarlos fijamente (50)

Pero su hijo lo odiaba. Lo odiaba por acercarse a ellos, por detenerse y mirarlos desde arriba (47)

Pero su hijo lo odiaba. Lo odiaba por acercarse a ellos, por creerse superior (103)

Como ocurre con la primera versión de la novela en francés, el traductor de la primera versión en castellano no consigue replicar ciertos elementos relativos al personaje masculino central de la novela, la figura patriarcal, muestra de ello es la falta de traducción de la partícula adverbial “down on” que unida al verbo “look” crea el sentido de “mirar por debajo del hombro”, matiz que sólo queda reflejado en la cuarta versión donde se ha transformado la expresión original en otra diferente pero que sugiere el mismo sentido. Tampoco el traductor de la primera versión ha sabido observar la repetición de la frase “he hated him” que también contribuye a caracterizar la figura paterna en la novela.

Pero además de ciertos casos de no traducción, se observan también otros ejemplos de atenuaciones de ciertos elementos en la traducción al castellano. Juzguemos los siguientes casos:

Indeed, she had the whole of the other sex under her protection (8)

En rigor, ella brindaba protección a la totalidad del sexo contrario (10)

La verdad es que ella sentía debilidad por el sexo fuerte en su totalidad (12)

De hecho todo el sexo masculino estaba bajo su protección (12)

A decir verdad, ella extendía su protección a todos los miembros del sexo opuesto
(74)

But she never wanted James to grow a day older or Cam either (67-68)

Pero no quería que James envejeciera un solo día más, ni Cam tampoco (70)

Ah, pero por otra parte, hubiera deseado que ni James ni Cam crecieran, que no pasara ni un día más para ellos (77)

Aunque en realidad no tenía el menor deseo de que James se hiciera mayor, que tuviera un día más, y lo mismo le sucedía con Cam (71)

Ah pero no quería que James ni Cam tuvieran un solo día más (123)

Prue, a perfect angel with the other, and sometimes now, at night especially, she took one's breath away with her beauty (68)

Prue era un verdadero ángel con los demás, y a veces, sobre todo de noche, estaba sorprendentemente bella (71)

Prue se portaba con los demás como un verdadero ángel, y ya a veces, sobre todo por las noches, estaba tan guapa que le cortaba a uno la respiración (78)

Prue, un ángel para los demás y, a veces, ya, especialmente de noche, capaz de cortarles a cualquiera la respiración con su belleza (71)

Prue, un ángel de perfecciones, y ahora, especialmente por las noches, le cortaba la respiración a cualquiera al ver lo hermosa que era (123-124)

(She had died very sudden at the end, they said) (155)

(había muerto de repente, según decían) (162)

Decían que había muerto de repente (179)

(Al final se había muerto muy de repente, decían) (159)

(Había muerto de forma repentina, dijeron) (197)

Del primer ejemplo se deduce que aquello que en la versión original aparece como positivo favorecido por una construcción en la que Mrs Ramsay es sujeto pasivo se transforma en sujeto activo cuya misión es proteger al sexo contrario en la primera y en la cuarta versión. Este sentido contrario al del texto original queda reflejado igualmente en la segunda versión, aunque quizá algo atenuado

por la expresión “sentir debilidad”. Asimismo, el sentimiento maternal que sugiere la resistencia de Mrs Ramsay a que sus hijos se hagan mayores, acentuado además por el adverbio “never” en el texto de partida, no queda reflejado en ninguna versión, a excepción tal vez de la tercera donde la perífrasis recoge en parte el rechazo expresado por la estructura “she never wanted” del texto original. La atenuación de otra característica relativa a los personajes femeninos, en este caso de una de las hijas de Mrs Ramsay, queda evidente en la primera versión donde la expresión “to take one’s breath away” queda reducida a “estaba sorprendentemente bella”. El tercer ejemplo sugiere que ninguna de las cuatro versiones al castellano logra reflejar el sentido de muerte breve, suave y apacible, corroborada en el texto de Woolf por medio de la locución temporal “at the end”. Consideremos otros ejemplos:

Could loving, as people called it, make her and Mrs Ramsay one? For it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs Ramsay’s knee (60)

¿Podría el cariño, como ha dado la gente en llamarlo, hacer de ella y de mistress Ramsay un solo ser? Pues no deseaba el conocimiento, sino la unidad. Ni las inscripciones sobre lápidas; ni nada de eso de lo que pudiese estar escrito en ningún idioma conocido del hombre, sino esa intimidad misma que es el conocimiento, según pensaba apoyando su cabeza en las rodillas de mistress Ramsay (63)

¿Podría el cariño, como lo llama la gente, hacer un solo ser de ella y de la señora Ramsay? Porque no era el conocimiento sino la unión lo que ella deseaba, nada de inscripciones en lápidas, nada que pudiera estar escrito en ninguno de los idiomas conocidos por el hombre, sino la pura intimidad que en sí misma conocimiento; eso es lo que había pensado aquella vez que hundió la cabeza en las rodillas de la señora Ramsay (68)

¿Acaso el amor, como la gente lo llamaba, podía hacer un solo ser de ella y de la señora Ramsay? Porque no era conocimiento, sino unión lo que ella deseaba, no inscripciones en tablillas, nada que pudiera escribirse en idioma alguno conocido de los hombres, sino la intimidad misma, que es conocimiento, tal como ella la había sentido al apoyar la cabeza sobre la rodilla de la señora Ramsay (63)

¿Podría el amor, como lo llamaba la gente, convertirlas en una a ella y a Mrs. Ramsay?, porque no era conocimiento, sino esa unidad lo que deseaba; no deseaba inscripciones en las tablillas, nada que pudiera escribirse en una lengua que conocieran los hombres, sino la propia intimidad, que es el conocimiento, pensaba, mientras reclinaba la cabeza sobre las rodillas de Mrs. Ramsay (117)

En efecto, se observa una atenuación en la opción léxica de la cuarta versión, mientras que la proximidad física y psicológica queda amplificada en la versión de Carmen Martín Gaité, reforzándose así la unión entre los personajes femeninos centrales en la novela.

Por otra parte, los casos de atenuación pueden igualmente observarse en los siguientes ejemplos relativos a la figura paterna:

No going to the Lighthouse, James (18)

No habrá medio de ir al faro, James (20)

No se podrá ir al Faro, James (23)

No se puede ir al faro, James (22)

No habrá viaje al Faro, James (82)

It was odious of him to rub this in, and make James still more disappointed (8)

Hacía mal, él, en insistir también agravando la desilusión de James (10)

y que era odioso por su parte insistir en aquello, contribuyendo a acentuar más la decepción de James (12)

era una crueldad desilusionar todavía más a James (12)

era detestable que les refregara eso, y que hiciera que James se sintiera aún más desdichado (73)

Odious little man, thought Mrs Ramsay, why go on saying that? (18)

Odioso hombrecillo”, pensó mistress Ramsay. ¿Por qué repetirá eso? (20)

Qué hombre tan pesado –pensó la señora Ramsay-, ¿otra vez con lo mismo? (23)

Odioso hombrecillo, pensó la señora Ramsay, ¿por qué insiste en decir eso? (22)

Hombrecillo detestable, pensó Mrs. Ramsay, ¿es que no puede dejar de recordárselo? (82)

En el primer ejemplo, la expresión “no habrá medio de” sugiere la idea de que existe una falta de recursos que impide hacer la excursión al faro, sensación aún presente en la segunda y en la tercera versión donde se insinúa que la excursión no será posible por razones o causas ajenas a la voluntad del padre, mientras que en la cuarta versión, la opción léxica consigue reflejar con más fidelidad que de lo que se trata realmente es de un rechazo paterno a emprender tal viaje. Esta

atenuación observada anteriormente sobre todo con respecto a la primera versión queda confirmada en el segundo ejemplo donde el adjetivo inglés “odious” desaparece del texto meta en favor de una locución verbal. Ambas opciones traductológicas referentes a la primera versión de *To the Lighthouse* en castellano se ven duplicadas en la primera versión al francés de la novela donde se observa que el traductor, Maurice Lanoire, también atenúa un número de elementos en relación con la descripción de los personajes masculinos de la novela, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

No going to the Lighthouse, James (18)

“Pas moyen d’aller au Phare, James (30)

Pas question d’aller au Phare, James¹” (52)

Yes, he did say disagreeable things, Mrs. Ramsay admitted; it was odious of him to rub this in, and make James still more disappointed
(8)

Oui, il disait des choses désagréables, Mrs.Ramsay était bien obligée d’en convenir.

C’était très mal à lui d’insister ainsi et d’augmenter la déception de James (18)

Oui, c’était tout de même vrai qu’il disait des choses désagréables, Mrs.Ramsay en convenait; c’était odieux de sa part de retourner le fer dans la plaie et d’ajouter encore a la déception de James (40)

Odious little man, thought Mrs.Ramsay, why go on saying that? (18)

¹ La primera cita corresponde al texto original, la segunda es la versión de Maurice Lanoire, de 1929, y la tercera, la traducción de Françoise Pellan, publicada en 1996 (ver fuentes primarias).

Que ce petit homme est donc assommant! se dit Mrs.Ramsay. Pourquoi répète-t-il toujours cela? (30)

Sale petit bonhomme, se dit Mrs.Ramsay, pourquoi répéter toujours la même chose? (52)

Ellen, please, another plate of soup, and then Mr Ramsay scowled like that (110)

Ellen, donnez-moi, je vous prie, une autre assiette de soupe, et aussitôt Mr. Ramsay s'était renfrogné comme cela (131)

S'il vous plaît, Ellen, une autre assiettée de potage, et là-dessus Mr Ramsay se mettait à lancer des regards furibonds (159)

but afterwards she got on perfectly, and made herself out even more ignorant than she was, because he liked telling her she was a fool (113)

mais elle réussit à se mettre très bien à la conversation et prétendit être encore plus ignorante qu'elle ne l'était en réalité parce qu'il aimait lui dire qu'elle était une petite sotte (134)

mais par la suite elle s'en était fort bien tirée, et s'était fait passer pour encore plus ignorante qu'elle ne l'était, parce qu'il avait plaisir à lui dire qu'elle n'était qu'une sotte (162)

En el primer ejemplo, la expresión de Lanoire “pas moyen de” sugiere la idea que existe una falta de recursos para ir al faro –tal y como se desprendiera de la versión de Marichalar al castellano-, mientras que en la versión de Pellan, la elección de la expresión “pas question de” refleja de forma más adecuada el rechazo paterno a realizar el viaje y no una falta de medios para su ejecución.

Esto debilita la psicología del padre, símbolo del orden social patriarcal en la novela. Esto mismo puede observarse en el segundo ejemplo donde Lanoire atenúa el adjetivo “odious” del texto de partida convirtiéndolo en un “très mal” – tal y como ocurría en primera versión española– mientras que Pellan ha preferido el más adecuado y enérgico “odieux”. De forma similar, Pellan ha recurrido a un equivalente en lengua meta para la expresión “rub something in” que revela en el texto el cruel placer paterno en reiterar la negativa y decepcionar a su hijo, mientras que Lanoire ha optado por el más neutro “insister” que muestra una vez más su tendencia a atenuar características negativas de los personajes masculinos. Con respecto a las versiones españolas, hay que observar igualmente que sólo la cuarta versión logra con más éxito duplicar el significado de la expresión inglesa que es bastante más tajante y negativa que el neutro “insistir” de la primera y segunda versión. La tesis que venimos defendiendo queda confirmada en el tercer ejemplo donde la elección del altamente literario y pesado adjetivo “assommant” desafía el estilo informal del texto original y el sentimiento de odio que siente la señora Ramsay por su marido, perjudicando así la relación que entre los protagonistas de la novela. En el cuarto ejemplo, Lanoire, añadiendo el requerimiento imperativo “donnez-moi” que no aparece en el texto de partida, parece minar una vez más el comportamiento tiránico de Mr. Ramsay. Este fenómeno se ve confirmado en el último ejemplo donde la agregación del adjetivo “petite” por parte de Lanoire atenúa el comentario negativo de Mr Ramsay con respecto al personaje de

Minta, lo cual pone en riesgo una vez más la relación de la figura patriarcal con las mujeres que se dibuja en la novela de Virginia Woolf.

CONCLUSIONES

Varias son las conclusiones que se pueden extraer de la investigación llevada a cabo. En primer lugar, y quizá la más fehaciente de todas, sea el número de escritoras novelistas inglesas que permanecen sin traducir al castellano. Este silenciamiento va unido a la escasa presencia, léase, en muchos casos, ausencia incuestionable de las mismas escritoras en antologías, historias de la literatura y manuales críticos en general. Ausencia, silenciamiento doble, pues. La cuestión de si esta ausencia responde a una cuestión de género es complicada de entrada. Convendría llevar a cabo un estudio similar de novelistas ingleses del siglo XX para poder responder con exactitud a la pregunta. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el silenciamiento por vía de la traducción se ha visto confirmado, duplicado, incluso calcado, en una omisión en el material crítico en el sistema literario de partida, quizá esta ausencia sí se deba a una problemática de género. Esto nos llevaría a afirmar que dichas escritoras no han sido incluidas en los distintos materiales críticos ni traducidas al castellano por el hecho de ser mujeres con todo lo que esto sugiere, es decir, literatura menor, escritura alejada del canon, literatura secundaria.

La segunda conclusión de este trabajo apunta a una clara conexión, paralelismo entre volumen de traducciones y género literario. Así, a excepción de casos como el de Virginia Woolf –que representa un claro caso a parte por ser de las escasas escritoras reconocidas y publicadas, y que se integraría, pues, en el “canon”–, las escritoras más traducidas de entre las estudiadas en este trabajo son aquellas que, dentro de la novela, han cultivado un tipo de literatura más próximo al “romance”. Basta comparar el volumen de traducciones de

obras de escritoras como Barbara Cartland, Eleanor Hibbert, Ruth Rendell, Elinor Glyn e incluso Daphne du Maurier, escritoras adeptas de la novela de corte romántico, histórico o simplemente novela “rosa”, con el número de traducciones de escritoras que habrían cultivado un tipo de novela menos comercial por así decirlo, como por ejemplo Vera Brittain, Elaine Feinstein, Naomi Mitchison o incluso escritoras más reconocidas como Margaret Drabble, Brigid Brophy o Rose Macaulay. Esto es igualmente extensible a otro género dentro de la novela que sería el representado por la literatura infantil y juvenil, que, como ya hemos podido comprobar también constituye, junto a la novela “rosa” un género ampliamente traducido. Casos como el de Richmal Crompton, Elizabeth Goudge, Dodie Smith o Eleanor Farjeon bastan para ilustrar esta deducción.

Por otra parte, a lo largo de este estudio, hemos podido observar, junto a casos de escritoras que no poseían ni un solo texto traducido al castellano, el caso opuesto, es decir, escritoras que poseen más de un texto meta por texto original traducido en lengua meta. Por regla general, este aspecto tiene que ver, una vez más con el subgénero cultivado dentro de la novela. Así, mientras que existen varias segundas y terceras versiones de textos de Virginia Woolf o de Mary Renault, de los textos de Barbara Cartland o Richmal Crompton sólo se dispone una versión. Sin embargo, existen excepciones a esta tendencia, cuyo caso más evidente sería el de la escritora Ruth Rendell, que –pese a cultivar un tipo de literatura más comercial, aquel que suele describirse como de consumo fácil– posee siete títulos al castellano que cuentan con más de una versión.

Llama la atención, también, en el caso de esta autora, el número de casos en que la traducción ha sido realizada por más de un traductor a la vez. Otra excepción sería la constituida por Daphne du Maurier que – pese a cultivar un sub-género, dentro de la novela, próximo a la novela rosa– cuenta con textos que presentan más de una versión al castellano, especialmente de aquellos que tienen una fama considerable, es decir, los “clásicos” de la autora.

Otro aspecto que nos ha llamado la atención en el desarrollo de esta investigación es el número de escritoras que poseen más reediciones en castellano que en inglés y viceversa, escritoras que cuentan con un amplio número de reediciones en inglés pero cuyas obras apenas han sido reeditadas en castellano. En pocas palabras, existe un número de autoras que paradójicamente habrían tenido más éxito en una lengua y, por ende, en un sistema literario, que en otro. No incluiremos aquí las escritoras que han sido masivamente publicadas en inglés pero que no cuentan con una sola traducción al castellano, puesto que el mero hecho de no haber sido traducidas anula la posible comparación. Sin embargo, existen varios casos que nos han permitido este análisis comparativo y apuntan hacia este cuarto resultado. Como ejemplo de casos de escritoras cuyo número de reediciones en inglés contrasta visiblemente con el escaso número de reediciones en castellano serían Ann Bridge, Angela Carter, Catherine Cookson, Monica Dickens, Margaret Drabble, Radclyffe Hall, Georgette Heyer, Rosamond Lehmann y Barbara Pym. El caso de Ann Bridge, llama la atención el caso de *Peking Picnic* (1932), que cuenta con cinco reediciones, en inglés –1938,1981,1984,1989– mientras que la traducción,

Diplomáticos en Pekín (1947) no cuenta con ninguna. Por lo que respecta a Angela Carter, ejemplos como *The Passion of New Eve* (1977), reeditado en inglés en 1978, 1982 y 1993 mientras que *La pasión de la nueva Eva* (1982) sólo posee una reedición, en 1993, o *Fireworks* (1974), reeditada en 1976, 1987 y 1988, mientras que la versión española, *Fuegos de artificio* (1999), no cuenta con ninguna reedición sirven para ilustrar esta tendencia. Es también el caso de Catherine Cookson, quien a pesar de haber sido traducida al castellano, cuenta con textos como *Hannah Massey* (1964) o *Maggie Rowan* (1954) –reeditado en seis y cinco ocasiones en inglés respectivamente– o *The Garment* (1962), reeditado en siete ocasiones, que no cuenta ni tan siquiera con una traducción al castellano. Por otro lado, *One pair of hands* (1939), de Monica Dickens, fue reeditado en cinco ocasiones en inglés –en 1958, 1961, 1965, 1972 y 1978– mientras que la traducción al castellano, *Un par de manos* (1942) no posee ninguna reedición. Sorprendente es el caso de *One pair of Feet* (1942), de la misma escritora, reeditado en siete ocasiones en inglés y que no ha sido traducido al castellano. Margaret Drabble posee textos como *The Millstone* (1965), reeditado en cinco ocasiones, en 1966, 1968, 1970, 1977 y 1982, mientras que la versión española, *La piedra del molino* (1970) no goza de la misma suerte, ya que no posee ninguna reedición. La misma tendencia parece seguir la escritora Radclyffe Hall: así, su obra maestra, *The Well of Loneliness* (1928) fue reeditada en seis ocasiones (en 1935, 1943, 1976, 1982, 1986 y 1998), mientras que la traducción de esta obra al castellano, *El pozo de la soledad* (1989), ha sido sólo reeditado recientemente, en 2003. Cabría decir que el caso de

Radclyffe Hall es un caso especial, pues sólo el lapso entre original y traducción, sesenta y un años ya es indicativo de que algo pasó con esta escritora, llámese silenciamiento, censura o falta de interés, que por otra parte está siendo recuperada en lengua española, como así sugieren esta reciente reedición y, sobre todo, la reedición de otro de sus títulos básicos, *The Unlit Lamp* (1924) que había sido traducido en 1982 como *El candil no encendido*, y que aparece en 2004 y editado por Lumen como *Casi un amor*. En el caso de Georgette Heyer, títulos como *Why shoot a Butler?* (1933), reeditado en 1943, 1963, 1966, 1979, 1990 y 2001 por oposición a *¿Por qué murió el mayordomo?* (1945), que no cuenta con ninguna reedición, se prestan para confirmar esta tendencia. Rosamond Lehmann cuenta con textos como *The Weather in the Streets* (1936), reeditado en 1951, 1962, 1981, 1986 y 1994, mientras que la versión española, *Intemperie*, no ha sido reeditada desde que fuera publicada en 1945. Por último, *Excellent Women* (1952), de Barbara Pym, fue reeditado en 1976, 1978 y 1980, mientras que la traducción, *Mujeres excelentes* (1985), bastante más tardía, no ha sido reeditada. Si bien resulta sorprendente el hecho que una autora tenga más éxito en su país que en otro, como en este caso, España, aún lo es más si se da el fenómeno contrario, es decir cuando una autora tiene un pobre recibimiento en la cultura de partida y sin embargo “triunfa” en la cultura de llegada. Es el caso de Richmal Crompton, Mary Renault, Eleanor Hibbert y Ruth Rendell. Efectivamente, libros de la saga de Guillermo como *More William* (1923) de Richmal Crompton sólo poseen dos reediciones en inglés mientras que en lengua española un abrumador número de cinco reediciones que llegan

incluso hasta 2002 en el caso de este título, *Guillermo el incomprendido* (1939). Lo mismo ocurre con *William in trouble* (1927), reeditado dos veces en Inglaterra frente un total de seis reediciones hasta 2002 igualmente en castellano. Si observamos otras traducciones al castellano de la saga de Guillermo observaremos¹ que la mayoría de títulos han sido reeditados hasta 2002, lo que sugiere que la autora está todavía muy presente en la sociedad española y que todavía tiene una audiencia dispuesta a disfrutar con las aventuras de un chico que está lejos de estar pasado de moda. Por lo que respecta a Mary Renault, una escritora que podríamos decir que está en las antípodas del tipo de literatura juvenil de aventuras de Crompton, ya que cultiva un género más próximo de la novela histórica, tiene textos como *The Nature of Alexandre* (1975), reeditado en dos ocasiones, mientras que la versión española, *Alejandro Magno, una biografía* (1991), cuenta con siete reediciones, casi una por año desde que fuera publicada. Aún más flagrante resulta el caso de *The Persian Boy* (1972), que no ha sido nunca reeditado desde que fuera publicado en los setenta y sin embargo la traducción al castellano, *El muchacho persa* (1976), ha sido reeditado en 1987, 1989, 1992, 1994, 1995, 1997 y 1998. Los casos de Eleanor Hibbert y de Ruth Rendell son similares si tenemos en cuenta que, además de contar con muchas más traducciones en castellano que en inglés, en ambas escritoras se da el curioso fenómeno de que muchas de las reediciones llegan hasta 2003, lo que es indicativo de la vigencia de ambas novelistas. Así, *Daughter of Deceit* (1991) sólo fue reeditada en 1992 mientras

¹ Ver apéndice: Base de datos

que su traducción, *Hija de la mentira* (1991), cuenta con tres reediciones: 1993, 2001 y 2002. *Lord of the Far Island* (1975) fue reeditado únicamente en 1977 mientras que *El señor de Far Island* (1976), la primera versión al castellano, cuenta con diez reediciones: 1977, 1979, 1981, 1982, 1983, 1986, 1993, 1994, 1996 y 2001¹. El caso de Ruth Rendell es similar, basta observar títulos como *Live Flesh* (1986) sin ninguna reedición mientras que su versión al castellano, *Carne Trémula* (1989), además de haber inspirado la película de Pedro Almodóvar, fue reeditada en 1991, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999 y 2001. Resultaría esclarecedor profundizar más en los factores que pueden llegar a favorecer el hecho que una escritora o un texto tengan una escasa repercusión en un sistema literario y, sin embargo, tengan una extraordinaria acogida en otro.

Otra de las conclusiones más importantes de este estudio tiene que ver con el espacio de tiempo que se da entre la publicación del original y la traducción, casi nulo en algunos casos y sin embargo increíblemente grande en otros. Sí parece haber una conexión entre espacio de tiempo entre original y traducción y sub-género literario. Así, cuando se trata de literatura de corte romántico, como en el caso de Eleanor Hibbert o Barbara Cartland, el intervalo entre original y traducción es muy limitado, incluso nulo en algunos casos. Basta observar títulos de Ruth Rendell como *Road Rage* (1997), traducido en 1998 como *Carretera de odios* o *Put on by Cunning* (1981), publicado al año

¹ Para más ejemplos que ilustran esta tendencia, véase, en apéndice-Base de datos, registros 2301 a 2331.

siguiente en castellano como *El flautista de Pamplona*. Esta inmediatez se ve confirmada en el caso de Barbara Cartland, en que el lapso es a veces incluso nulo. Títulos como *Mission to Montecarlo*, de 1983, salió el mismo año en castellano con el título *Misión en Montecarlo* o *Love Rules* (1982), que aparece como *El amor manda* en 1983. En el caso de escritoras que no se ubicarían en un sub-género específico pero que sí están más cerca de la “literatura canónica”, encontraríamos a Radclyffe Hall, cuyo texto base, *The Well of Loneliness*, de 1928, no fue traducido al castellano hasta 1989. Lo mismo ocurre con la mayoría de textos de Virginia Woolf (obviaremos aquí las primeras traducciones al castellano publicadas en Argentina casi inmediatamente después de la publicación del texto original) publicados en España: *Mrs Dalloway*, un texto de 1925 no fue publicado en castellano hasta 1979; *The Voyage Out*, de 1915, tardó treinta y un años en estar disponible en castellano; *The Waves*, publicada en 1931, tardaría cuarenta y un años en alcanzar la península en lengua castellana. Tanto en el caso de Virginia Woolf como en el de Radclyffe Hall el espacio entre original y traducción se explica por factores intrínsecos al clima político de España, pues los textos clave de estas escritoras tuvieron que esperar contexto de democracia para ver la luz en castellano.

A lo largo de esta investigación, hemos podido observar la recurrencia de ciertos traductores para una determinada autora, hecho que es extensible a las editoriales, ya que también se ha podido observar la casi omnipresencia de ciertas editoriales como responsables de la publicación de las traducciones de una novelista determinada. En el caso de Richmal Crompton esta tendencia

alcanza su punto máximo, pues la autora ha sido traducida al castellano casi exclusivamente por Conchita Peraire del Molino, traductora oculta bajo la inicial “C”. Además, casi todas las aventuras de Guillermo han sido publicadas o bien por la editorial Molino o bien por RBA Coleccionables, es decir, la versión de bolsillo de esta editorial. Efectivamente, los años sesenta vieron la introducción del formato de bolsillo, lo cual supuso un gran estímulo a la difusión de la literatura. El caso de Barbara Cartland es también sugerente el hecho de que prácticamente todas las traducciones al castellano sean de la editorial panameña Atlantic Distributing Company, todas las adaptaciones españolas estén firmadas por la editorial Andina y casi todos los títulos sean obra de Paloma Amor, apellido doblemente evocador si tenemos en cuenta el tipo de novela que se está traduciendo, Annie Ausúcu o Rodolfo Sánchez. Las traducciones publicadas en España son obras de la editorial Harlequín Española, editorial dedicada a la comercialización de libros de corte romántico. Resulta sorprendente en muchos casos la divergencia entre el título original y el título traducido, lo cual pasa constantemente en la traducción de títulos de películas. Este aspecto, que, por otra parte ha complicado enormemente la elaboración de la base de datos por la dificultad de casar ciertos títulos al castellano que poco o nada tenían que ver con el título original, tiene un claro fin comercial. Por ejemplo, ¿cómo saber –si no se especifica claramente en el registro del catálogo de la Biblioteca Nacional de España o en la página de créditos de la traducción– que *Caperucitas, cenicientas y marisabidillas*: una antología de cuentos populares (1992), es la traducción de *The Virago book of*

fairy tales (1990)? ¿O que *Perdido en el tiempo* (1969) sea la versión española de *The House on the Strand* (1969), de Daphne du Maurier? De hecho, ha sido precisamente por esta disparidad respecto al título original por lo que nos ha sido imposible casar algunos títulos traducidos que no estaban disponibles para su consulta en la Biblioteca Nacional de España o cuyo título original no figura en la página de créditos.

Otra de las conclusiones hacia las que tiende este trabajo es el mayor o menor uso o la mayor o menor presencia del paratexto en el texto traducido. En este sentido y dada la variedad de material analizado podemos afirmar que se dan dos tendencias generales y casi opuestas, podríamos decir, líneas que, a su vez, enfrentarían dos tipos de literatura. Por un lado, observamos que cuanto más moderno es el texto, mayor es la inclusión de material adicional para acompañar a la traducción, sea éste en forma de prólogo, epílogo, notas o bibliografía. Por otra parte, nunca se incluye paratexto en textos de carácter más comercial, es decir, en textos característicos de novela rosa, por ejemplo. Por el contrario, estos textos suelen ir acompañados de un gran colorido, ya sea en las cubiertas, los caracteres del título o en el espacio que rodea al texto principal, aspecto que nunca ocurre en textos pertenecientes a un tipo de literatura menos comercial, más “universal”. Para ilustrar esta tendencia, basta con echar un vistazo a los textos de Barbara Cartland, de Ruth Rendell o de Eleanor Hibbert, textos que siempre se acompañan de portadas luminosas, con retratos de damas con elegantes vestimentas y apuestos caballeros o, en el caso de Ruth Rendell, de algún objeto relacionado con la trama de la novela. Pero nunca estas novelas

incluyen un prólogo o un comentario, y menos aún del traductor. Sí incluyen por el contrario una sinopsis del relato en la cubierta posterior que sirve como reclamo para la lectura. La literatura “mayor” se presenta en cubiertas más bien austeras y suele ir acompañada de un amplio paratexto. Este se hace cada vez mayor cuanto más moderna es la publicación. Las ediciones más modernas de textos de Virginia Woolf constituyen una prueba de ello, como concluiremos un poco más abajo con respecto al análisis del caso práctico.

Otra conclusión de este trabajo sería la estrecha relación existente entre cine y literatura, presente en varias de las autoras estudiadas. Desde Daphne du Maurier, cuyos relatos sirvieron al director de cine Alfred Hitchcock para filmar sus grandes clásicos, hasta Ruth Rendell cuya *Live Flesh* es a la vez el título y la trama que inspiró la película que en 1997 rodara el director español Pedro Almodóvar, pasando por Elinor Glyn, cuyos relatos fueron llevados a la gran pantalla y protagonizados por estrellas de Hollywood de la talla de Rodolfo Valentino o Gloria Swanson, pasando por Dodie Smith, creadora del gran clásico de Disney *101 Dalmatians* (1912), que aparecería en la gran pantalla en 1960, lo cierto es que mucho le debe el cine a estas autoras inglesas. Y justo es también el hecho de reivindicarlo.

Quizá uno de los aspectos más controvertidos de este estudio sea el que tiene que ver con el concepto de literatura y sub-literatura y su relación con la traducción. Hemos comprobado que la autora más traducida es Barbara Cartland, que representa un tipo de literatura que se denomina “rosa”, de corte romántico, comercial pero no por ello menos válido. Junto a Eleanor Hibbert,

ambas representan un tipo de literatura que vende y, porque vende, se traduce y se reedita. No hay más que ver las continuas reediciones de las novelas de Eleanor Hibbert, llegando hasta el año 2003. No quisiéramos concluir a este respecto que la literatura de verdad, la canónica, la que no siempre vende es la menos traducida y que la para-literatura, la literatura menor –que siempre se asocia a lectoras y a autoras (femeninas)– es la más publicada, vendida y traducida. Lejos de este tipo de conclusiones llenas de prejuicios, nos limitaremos a confirmar que es la literatura de corte romántico, la novela rosa, la que más traducciones presenta al castellano, aprovechando el razonamiento para reivindicar el placer de la lectura por encima de cualquier planteamiento pedante o sexista.

Por último, si existe un nexo bien definido entre cine y literatura en cuanto a estas autoras se refiere, también hemos podido observar una estrecha conexión entre autoras inglesas y autoras españolas, vínculo, e incluso hermandad posibilitados por el hecho de escribir en las mismas circunstancias en unos años en los que no era fácil ser mujer, y aún menos escritora. Así, cabe reconocer el trabajo de Marta Pessarrodona, responsable de múltiples prólogos y epílogos y manuales críticos en torno a Virginia Woolf; de Carmen Martín Gaité, traductora de Virginia Woolf también; de Josefina Aldecoa, Clara Janés, Ángeles Caso y Laura Freixas, quienes también han comentado o introducido la obra de la autora inglesa. Sería injusto obviar el trabajo, a este respecto, de autores como Borges, quien primero hizo hablar a la autora en castellano;

Leopoldo Alas, prologuista también de Woolf; o de Fernando Savater, autor del prólogo a una de las traducciones de Leonora Carrington.

Con respecto al caso práctico, nos gustaría comentar una de las conclusiones anticipadas un poco más arriba: la evolución del concepto de traducción. Las cuatro versiones de *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf examinadas desde el punto de vista del material que acompaña a la traducción, del tipo de traducción que supone según el objetivo que se pretende perseguir, serían un claro ejemplo de la evolución del concepto de traducción. Desde la más bien sobria, incluso aséptica primera versión, publicada en Argentina – como todas las primeras traducciones al castellano de Woolf– pasando por la segunda versión, la primera en una España ya democrática y que tiene el objetivo de introducir por primera vez en España y de la mano de una escritora española una de las obras de Woolf, hasta la tercera, una versión modernizada, adaptada a los “nuevos” tiempos para por fin llegar a la cuarta, una documentadísima versión realizada por un especialista en literatura, mucho ha evolucionado tanto el concepto de traducción como el concepto de traductor. De sujeto invisible, apenas palpable en la página de créditos de la obra traducida, a persona con nombre y apellidos subrayados en la cubierta misma del texto. La traducción, por su parte, antaño entendida como el simple hecho de pasar un texto de una lengua a otra, cada vez más se entiende como un acto que conlleva una problemática más allá del mero acto lingüístico, ahora se tiene en cuenta quién traduce, para quién se traduce, cómo se traduce y por qué se traduce. La traducción ideológica es ahora una realidad tangible y, sobre todo, claramente

reivindicativa, la última versión de *Un cuarto propio*, elaborada por una feminista para una editorial feminista, es una prueba de ello.

Mucho queda por hacer, futuras líneas de investigación en torno a la censura durante la época franquista serían posiblemente enriquecedoras de cara a esclarecer qué otros textos y autoras aparte de Winifred Holtby y Richmal Crompton fueron víctimas de este complejo aparato corrector, supresor, silenciador. Pero, sobre todo, queda la labor de dar a conocer a un buen número de autoras cuya aportación a la historia de la literatura debe ser reivindicada y equiparada a la de sus homólogos masculinos. Introducirlas, recuperarlas, publicarlas en lengua origen, sacarlas del cajón reservado para la “literatura de mujeres”, actualizarlas, traducirlas al castellano, comentarlas, estudiarlas, anotarlas... Trabajo arduo pero necesario para que estas escritoras no sigan censuradas, criticadas y olvidadas.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

- Aiken, Joan (1981) *Arabela y su cuervo Mortimer*. Barcelona: Planeta.
Traducción de Alonso Carnicer.
- Aiken, Joan (1990) *El pérfido lolibirdo*. Barcelona: Destino. Traducción de Isidro Sesmero.
- Carr, Philippa (1987) *El regreso del zíngaro*. Barcelona: Plaza y Janés.
Traducción de Estela Cantó.
- Carr, Philippa (1995) *Amores prohibidos*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de Alicia Steimberg.
- Carrington, Leonora (1991) *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela. Traducción de Francisco Torres Oliver y prólogo de Fernando Savater.
- Cartland, Barbara (1986) *Novia en venta*. Madrid: Harlequín Española.
- Cartland, Barbara (1987) *El diablo derrotado*. Harlequín Española.
- Compton-Burnett, Ivy (1983) *Criados y doncellas*. Barcelona: Anagrama.
Traducción de Valentina Muñoz y prólogo de Sergio Pitol.
- Crompton, Richmal (1972) *Guillermo y la televisión*. Barcelona: Molino.
Traducción de Aurora Rodríguez.
- Crompton, Richmal (1982) *Obras selectas*. Barcelona: Carroggio. Traducción de Santiago Puig.
- Dickens, Monica (1942) *Un par de manos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina. Traducción de Cayetano Romano y prólogo de Compton Mackenzie.
- Du Maurier, Daphne (1943) *Rebeca*. Madrid: La Nave. Traducción de Fernando Calleja.
- Du Maurier, Daphne (1958) *Obras selectas*. Barcelona: Luis de Caralt.
Traducción de Fernando Calleja y otros. Prólogo de Mariano Orta.
- Du Maurier, Daphne (1965) *Los amantes malditos*. Barcelona: Luis de Caralt.
Traducción de A. Gómez Castillo y prólogo de Felicia Quiller-Couch.
- Du Maurier, Daphne (1971) *Rebeca*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de Fernando Calleja y prólogo de Javier Memba.

- Du Maurier, Daphne (1986) *Mi prima Rachel*. Madrid: Círculo de lectores.
Traducción de Carmen Camps.
- Feinstein, Elaine (1995) *Ilusiones*. Barcelona: Planeta. Traducción de Cristina Pagès.
- Forster, Margaret (1994) *Los hombres primero*. Barcelona: Ediciones B.
Traducción de Montserrat Serra Ramoneda.
- Glyn, Elinor (1928) *El gran momento*. Barcelona: Edita. Prólogo de M^a Luz Morales.
- Glyn, Elinor (1928) *Eterna juventud*. Barcelona: Edita.
- Godden, Rumer (1967) *Flores entre ruinas*. Barcelona: Bruguera. Traducción de Miguel Jiménez Sales.
- Godden, Rumer (1970) *Evocaciones*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest.
Traducción de Rafael de los Ríos.
- Godden, Rumer (1971) *La abadía*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest.
Traducción de Alfredo Rubín.
- Godden, Rumer et al. (1974) *Pelham, 1,2,3, Secuestrado*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest. Traducción de Carlos R. de Dampierre y otros.
- Hall, Radclyffe (1982) *El candil no encendido*. Barcelona: Argos Vergara.
Traducción de Pilar Giralt, prólogo de Zoë Fairbairns y prólogo de Marta Pessarrodona.
- Hall, Radclyffe (2003) *El pozo de la soledad*. Barcelona: La Tempestad.
Traducción de Montserrat Conill e introducción de Alison Hennegan.
- Heyer, Georgette (1945) *Un muerto en la carretera*. Palma de Mallorca: Ágora.
Traducción de M^a Luisa Úbeda.
- Heyer, Georgette (1949) *Suerte en la noche*. Madrid: La Nave. Traducción de Teresa Oyarzun.
- Hill, Susan (1992) *Aire y ángeles*. Barcelona: Muchnik Editores. Traducción de Mireia Bofill.
- Holt, Victoria (1983) *Ambición mortal*. Barcelona: Javier Vergara. Traducción de Inge Williamson.

- Holt, Victoria (1986) *La magia de los Menfrey*. Barcelona: Javier Vergara. Traducción de Nora Escoms.
- Holt, Victoria (1998) *La señora de Mellyn*. Barcelona: Destino. Traducción y prologo de Rafael Vázquez Zamora.
- Holt, Victoria (1998) *Tres deseos en un bosque encantado*. Madrid: Unidad. Traducción de M^a Antonia Menini.
- Lehmann, Rosamond (1942) *Invitación al vals*. Barcelona: Lauro. Traducción de Marià Manent.
- Plaidy, Jean (1994) *La viuda de Windsor*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de Margarita Cavándoli.
- Renault, Mary (1996) *La máscara de Apolo*. Madrid: Círculo de Lectores. Traducción de Hernán Sabaté e introducción de Laura Freixas.
- Rendell, Ruth (1982) *El flautista de Pamplona*. Barcelona: Noguer. Traducción de Elsa Mateo.
- Rendell, Ruth (1986) *Un juicio de piedra*. Barcelona: Noguer. Traducción de Adela Miró.
- Rendell, Ruth (1990) *El lago de las tinieblas*. Barcelona: Noguer. Traducción de Enrique de Obregón.
- Rendell, Ruth (1990) *Un adiós para siempre*. Barcelona: Noguer. Traducción de Óscar Martínez.
- Rendell, Ruth (1995) *El lago de las tinieblas*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de Andrés Lazaroff.
- Rendell, Ruth (1995) *El precio de la vanidad*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de David Castelló y Elvira Heredia.
- Rendell, Ruth (1996) *La senda de la maldad y otros relatos*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de M^a Eugenia Ciocchini.
- Rendell, Ruth (1998) *El talón de Aquiles*. Madrid: Unidad. Traducción de M^a Eugenia Ciocchini.
- Sackville-West, Vita (1942) *Pepita*. Barcelona: Espasa-Calpe. Traducción de Josefina Martínez.

- Sackville-West, Vita (1989) *Seductores en Ecuador; El Heredero*. Barcelona: Icaria. Traducción de María Gomis y prólogo de Marta Pessarrodona.
- Sitwell, Edith (1942) *Las mujeres inglesas*. Londres: Adprint Limited.
- Sutcliff, Rosemary (1985) *Aquila, el último romano*. Madrid: SM. Traducción de Ángel Jiménez.
- Townsend, Sylvia (1997) *Mi padre, mi madre, los Bentley, el caniche, Lord Kitchener y el ratón*. Barcelona: Lumen. Traducción de Víctor Pozanco.
- Trollope, Joanna (1994) *Un amante joven*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de Margarita Cavándoli.
- West, Rebecca (1968) *Rosas blancas, a las cuatro*. Barcelona: Destino. Traducción de Rafael Vázquez Zamora.
- Woolf, Virginia (1927) *To the Lighthouse*. London: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1929) *La promenade au Phare*. Paris: Stock. Traducción de Maurice Lanoire.
- Woolf, Virginia (1937) *Les Vagues*. Paris: Stock. Traducción y prefacio de Marguerite Yourcenar.
- Woolf, Virginia (1938) *Al faro*. Buenos Aires: Sur. Traducción de Antonio Marichalar.
- Woolf, Virginia (1967) *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de Laura Pujol.
- Woolf, Virginia (1976) *Fin de viaje*. Barcelona: Luis de Caralt. Traducción de Guillermo Gossé y prólogo de Marta Pessarrodona.
- Woolf, Virginia (1978) *Al faro*. Madrid: Edhasa. Traducción de Carmen Martín Gaité.
- Woolf, Virginia (1979) *Las olas*. México: Premia Editora S.A. Traducción y prólogo de Lenka Franulic.
- Woolf, Virginia (1980) *Freshwater*. Barcelona: Lumen. Prólogo, traducción y notas de Santiago R. Santerbás.
- Woolf, Virginia (1985) *Flush*. Barcelona: Salvat. Traducción de Rafael Vázquez Zamora y prólogo de Sergio Pitol.

- Woolf, Virginia (1991) *Flush*. Barcelona: Destino. Traducción de Rafael Vázquez Zamora y epílogo de Marta Pessarrodona.
- Woolf, Virginia (1989) *La señora Dalloway*. Madrid: Círculo de Lectores. Traducción de Andrés Bosch, prólogo de Mario Vargas Llosa y semblanza biográfica de Marta Pessarrodona.
- Woolf, Virginia (1991) *Flush*. Barcelona: Destino. Traducción de Rafael Vázquez Zamora y epílogo de Marta Pessarrodona.
- Woolf, Virginia (1993a) *Al Faro*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de José Luis López Muñoz.
- Woolf, Virginia (1993b) *Hogarth House 1915-192, Diarios Vol.1*. Madrid: Libertarias. Editado, traducido y anotado por Antonio Merino, Inma Arrillaga y Sara Múgica.
- Woolf, Virginia (1993c) *Les Vagues*. Paris: Calmann-Lévy. Traducción de Cécile Wajsbrot.
- Woolf, Virginia (1996a) *Vers le Phare*. Paris: Gallimard. Traducción de Françoise Pellan.
- Woolf, Virginia (1996b) *La señora Dalloway*. Barcelona: Círculo de Lectores. Traducción de Andrés Bosch, prólogo de Mario Vargas Llosa, semblanza biográfica de Marta Pessarrodona.
- Woolf, Virginia (1999) *Al faro*. Madrid: Cátedra. Traducción y edición de Dámaso López.
- Woolf, Virginia (1999) *La señora Dalloway*. Madrid: Biblioteca El Mundo. Traducción de Andrés Bosch y prólogo de Josefina Aldecoa.
- Woolf, Virginia (2002) *Las olas*. Madrid: Lumen. Traducción de Andrés Bosch y prólogo de Leopoldo Alas.
- Woolf, Virginia (2003) *Un cuarto propio*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de Jorge Luis Borges.
- Woolf, Virginia (2003) *Un cuarto propio*. Madrid: Horas y Horas. Traducción y prólogo de M^a Milagros Rivera Garretas

Fuentes secundarias

- Abellán, Manuel L. (1980) *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Alchazidu, Athena (2001) “Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del Siglo XX”. *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L. 22: 31-43.
- Allen, Walter (1954) *The English Novel, From the Pilgrim’s Process to Sons and Lovers*. Harmondsworth: Penguin.
- Álvarez Rodríguez Román & M^a Carmen África Vidal Claramonte (eds.) (1996) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Appiah, Kwame Anthony (1993) “Thick Translation.” *Callaloo* 16.4: 808-819.
- Arrojo, Rosemary (1994) “Fidelity and the Gendered Translation”. *TTR* 7.2: 147-164.
- Bacardí, Montserrat, Joan Fontcuberta i Gel & Francesc Parcerisas (eds.) (1998) *Cent Anys de traducció al català (1891-1990), Antologia*. Vic: Eumo Editorial.
- Bacardí, Montserrat & Pilar Godayol (eds.) (2006) *Traductores*. Vic: Servei de Publicacions de la Universitat de Vic.
- Barnard, Robert (1984) *A Short History of English Literature*. Oxford: Basil Blackwell Publisher Limited.
- Barthes, Roland (1982) “La muerte del autor”. *Susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós: 65-71
- Bassnett, Susan & André Lefevere (eds.) (1990) *Translation, History, Culture*. London: Pinter Publishers.
- Bedregal, Ximena (2003) “*Tres Guineas*, de Virginia Woolf, vigente análisis sobre la viril cultura de la guerra”. En:
http://www.creatividadfeminista.org/articulos/geneal_2003_3guineas.htm
- Bengochea, Mercedes (ed.) (1992) *La huella de Virginia Woolf*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

- Berman, Antoine (1984) *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- Blanco, Alda (1998) "Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (Del S. XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos: 9-38.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1993) *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1994) "La novela y la poética femenina". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3: 9-56.
- Brossard, Nicole, France Théoret, et al. (1976) *La nef des sorcières*. Montréal: Quinze.
- Brossard, Nicole (1977) *L'Amèr ou le chapitre effrité*. Montréal: Quinze.
- Brown, Alan (1982) *The fairies are thirsty*. Vancouver: Talonbooks.
- Boucher, Denise (1978) *Les fées ont soif*. Montréal: Éditions Intermède.
- C. A. (2007) "El éxito de la novela romántica: Una dama llamada Georgette Heyer". *El País, Babelia*, 28-07-2007.
- Caballé, Anna (2004) "Estilo, Musas". *Marie Claire*, Septiembre de 2004.
- Caballero Wangüemert, María (2003) "Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica". *Anales de Literatura española*, Universidad de Alicante, n^o16: 261-278.
- Cabrera Bosch, M^a Isabel (1988) "Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán". Pilar Folguera (comp.) (1988) *El Feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias.
- Capel, Rosa M^a (coord.) *Mujeres para la Historia. Figuras destacadas del primer feminismo*. Madrid: Abada Editores.
- Carter, Ronald & John McRae (1997) *The Routledge History of Literature in English (Britain & Ireland)*. London: Routledge
- Castillo-Martín, Marcia (2007) "Contracorriente: Memorias de escritoras de los años veinte". *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Universidad

- Complutense de Madrid. En:
http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.html
- Chamberlain, Lori (1988) "Gender and the Metaphorics of Translation." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 13.3: 454-472.
- Collera, Virginia (2007) "Traducciones crecientes, dinero menguante". *El País*, 6-01-2007.
- Collera, Virginia (2007) "Nunca vi poesía en Tolkien". *El País*, 6-01-2007.
- Cuesta Bustillo, Josefina (dir.) (2003) *Historia de las Mujeres en España. Siglo XX*. Madrid: Cyan.
- Daiches, David (1960) *A Critical History of English Literature IV, The Romantics to the Present Day*. London: The Ronald Press Company.
- Daly, Mary (1978) *Gyn/Ecology: the Metaethics of Radical feminism*. Boston: Beacon
- De la Concha, M^a Ángeles et al. (eds.) (1988) *Historia de la Literatura Inglesa II*. Madrid: Taurus.
- Duplaá, Christina (2000) "El recuerdo de unos inicios. Una breve reflexión sobre hispanismo y feminismo en Estados Unidos y España". *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Madrid: La Página Ediciones S.L.: 133-142
- Escobar, Julia (1999) "Sobre las notas del traductor." *El Trujamán* (revista electrónica.) En:
http://cvc.cervantes.es/trujamán/anteriores/febrero_99/11021999.htm
- Escobar, Julia (2002) Traducción y traductores en torno al 98 (I) y (II). *El Trujamán* (revista electrónica.) En:
http://cvc.cervantes.es/trujamán/anteriores/julio_02/08072002.htm
- Fernández Fernández, Ana (2004) *La primera recepción de Virginia Woolf en España (1915-1941)*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 5-03-2004.
- Fernández López, Marisa (2000) "Comportamientos censores en literatura infantil y juvenil: Traducciones del inglés en la España franquista. Rosa

- Rabadán (ed.) Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar. León: Universidad de León: 227-255.
- Flotow, Luise (1991) "Feminist Translation: Context, Practices and Theories, in *TTR* 4, 2: 69-84.
- Flotow, Luise (1997) *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St Jérôme Publishing.
- Folguera, Pilar (comp.) (1988) *El Feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias.
- Folguera, Pilar (1988) "De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975-1988". Pilar Folguera (comp.) (1988) *El Feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias: 111-132.
- Folguera, Pilar (1997) "Las mujeres en la España contemporánea". Elisa Garrido (ed.) *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- Ford, Boris (ed.) (1961) *The Pelican Guide to English Literature*. Harmondsworth: Penguin.
- Ford, Boris (ed.) (1983) *The New Pelican Guide to English Literature*. Harmondsworth: Penguin.
- Fuster García, Francisco (2006) "'Cerrando la puerta'. Sobre la vigencia de *Una habitación propia* y el feminismo woolfiano". *A Parte Rei* 48, Noviembre 2006: 1-8.
- Gaboriau, Linda (1979) "The Writer". *Fireweed*: 5-6.
- Gaddis-Rose, Marilyn (1996) (ed.) *Translation Horizons. Beyond the Boundaries of Translation Spectrum*. Binghamton: State University of New York.
- Gallego Roca, Miguel & Enrique Serrano Asenjo (1998) "Un hombre enamorado del pasado: las crónicas de Antonio Marichalar en la revista *The Criterion*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 46: 67-96.

- Gallego Roca, Miguel (2004) "De las vanguardias a la Guerra Civil". Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos: 479-526.
- García Bergua, Alicia (2000) "Alrededor de Virginia Woolf". *Fractal* n° 17, abril-junio 2000, año 4, volumen V: 69-90.
- García Yebra, Valentín (1994) *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- Gardiner, Judith Kegan (1982) "On female Identity and Writing by Women". *Writing and Sexual Difference*: 177-191.
- Gargatagli, Ana M^a y Juan Gabriel López Guix (1992) "Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges". *Livius* n° 1: 57-67.
- Gargatagli, Ana M^a (1994) *Jorge Luis Borges y la traducción*. Barcelona: Bellaterra.
- Gargatagli, Marietta (2004) "Borges y la traducción" (I). *El Trujamán*. En: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_04/25022004.htm
- Garrido, Elisa (ed.) (1997) *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- Gee, Maggie (1992) "Male and female in the woman who writes. Mercedes Bengoechea (ed.) *La huella de Virginia Woolf*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares: 29-44.
- Giménez, Margarita (1992) "Margaret Drabble y la tradición de mujeres escritoras". Mercedes Bengoechea (ed.) (1992) *La huella de Virginia Woolf*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares: 81-88.
- Godard, Barbara (1983) *These Our Mothers*, Traducción de Nicole Brossard (1977) *L'Amèr ou le chapitre effrité*. Toronto: Coach House Press.
- Godard, Barbara (1990) "Theorising Feminist Discourse/ Translation". Susan Bassnett & André Lefevere (eds.) *Translation, History, Culture*. London: Pinter Publishers. 87-96.
- Godayol, Pilar (2005) *Cinc-centes lliures i una cambra pròpia*. Barcelona: Pòrtic.

- Godayol, Pilar (2006) *Dones de Bloomsbury*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Godayol, Pilar (2007) “Traductores de Virginia Woolf al català”. En http://aillcbudapest.elte.hu/index.php?oldal=programa_cientific/GODAYOL_PILAR.html&vissza=2
- Gómez Castro, Cristina (2006) “¿Traducción Tradición? El polisistema literario español durante la dictadura franquista: la censura”. *Ri.L.Un.E* 07-2006, n^o4.
- Gómez Reus, Teresa (1992) “La crítica feminista y la muerte del autor. Mercedes Bengoechea (ed.) *La huella de Virginia Woolf*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares: 177-194.
- González Calbet, M^a Teresa (1988) “El surgimiento del movimiento feminista, 1900-1930”. Pilar Folguera (comp.) (1988) *El Feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias: 51-57.
- Gray, John (2006) “Orphan of the Empire”. *The New York Times*, 23-07-2006.
- Gutiérrez López, María Asunción (2000) “Virginia Woolf, el fluir de la conciencia”. *A Parte Rei*, 9, Septiembre 2000: 7-11.
- Harvey-Wood, Harriet (2000) “Penelope Fitzgerald”. *The Guardian*, 3-05-2000.
- Hermans, Theo (1993) “On Modelling Translation: Models, Norms and the Field of Translation”. *Livius 4*: 69-88.
- Hermans, Theo (1996) “Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework”. Román Álvarez & África Vidal (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters: 25-51.
- Holmes, James (1972) “The Name and Nature of Translation Studies”. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi: 60-80.
- Hurtado, Amparo (1998) “Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho”. Iris M. Zavala (1998) *Breve historia feminista de la*

- literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos: 139-154.
- James, Henry (1884) "The Art of Fiction". *Longman's Magazine* 4. London: Longman.
- Lafarga, Francisco (ed.) (1999) *La traducción en España (1750-1830), Lengua, Literatura, Cultura*. Edicions de la Universitat de Lleida.
- Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (eds.) (2004) *Historia de la Traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.
- Lázaro, Fernando & Vicente Tusón (1995) *La literatura del siglo XX*. Madrid: Anaya.
- Lázaro Lafuente, Alberto (2002) "The Emerging Voice: A Review of Spanish Scholarship on Virginia Woolf". Mary Ann Caws & Nicola Luckhurst (eds.) *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. London: Continuum, 247-263.
- Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lefevere, André & Susan Bassnett (1993) "General Editors' Preface". *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*. Palma Zlateva (ed.). London and New York: Routledge.
- Levine, Suzanne Jill (1992) "Translation as (Sub)Version: On Translating Infante's *Inferno*". En Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London & New York: Routledge: 75-86.
- López Guix, Juan Gabriel y Pilar Orero (2000) "La edición y la traducción de la literatura inglesa en España". *Donaire* 14: 13-17
- Lotbinière-Harwood, Susanne (1990) "About the Her in Other". Preface to *Letters from an Other* by Lise Gauvin. Toronto: The Women's Press.
- Lotbinière-Harwood, Susanne (1991) *Rebelle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual. Translation as a*

- Rewriting in the Feminine*. Toronto: The Women's Press & Montréal: Les Éditions du remue-ménage.
- Maier, Carol (1985) "A Woman in Translation, Reflecting". *Translation Review* 17: 4-8.
- Martín Santana, Carmen (1994) *Fay Weldon, una nueva literatura feminista*. Las Palmas: Servicios de publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martín Santana, Carmen (1999) *Género y fantasía en las novelas de Fay Weldon*. Las Palmas: Servicios de publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martínez-Lage, Miguel (2005) "Opiniones, prontos, idiosincrasias (I)". *El Trujamán*, 31 de Octubre de 2005. Centro Virtual Cervantes.
- Martínez Muñoz, Catalina (2005) "La profesión. La traducción de libros en España". En: http://www.acett.org/vasos/articulos/la_profesion
- Massardier-Kenney, Françoise (1997) "Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice". *The Translator* 3.1: 55-69.
- McNamara, Sallie (2000) "Georgette Heyer: the historical romance and the consumption of the erotic, 1918-1939". Maggie Andrews & Mary M. Talbot (eds.) (2000) *All the World and her Husband: Women in Twentieth Century Consumer Culture*. London: Cassel, 82-96.
- Mesa, Javier (2005) ¿Quién traduce en España? *20 Minutos*, 19-04-2005.
- Metri, Roger (2007) "Virginia Woolf o el espejo refulgente del lenguaje". En: <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/tierra34rmdo1.htm>
- Morcillo Gómez, Aurora (1988) "Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil". Pilar Folguera (comp.) *El Feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias: 57-86.
- Moreno Sardá, Amparo (1988) "La réplica de las mujeres al franquismo". En Pilar Folguera (comp.) (1988) *El Feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias: 85-110.
- Mounin, Georges (1955) *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud.

- Ocampo, Victoria (1993) "Carta a Virginia Woolf." *Revista de Occidente*, 146-147: 107-112.
- Olie, Princess (2007) "Lenka Franulic Zlatar, talentosa y pionera, un 'ángel rubio y literario'". En: <http://princessolie.blogspot.com/2007/08/lenka-franulic-talentosa-y-pionera.html>
- Palacios González, Manuela (2002) "The Discursive Configuration of Gender: Charlotte Mew and Ezra Pound". José Santaemillia, Beatriz Gallardo & Julia Sanmartín (eds.) (2002) *Sexe i llenguatge. La construcció lingüística de les identitats de gènere*. Universitat de València. Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics VII: 243-254.
- Pajares, Eterio (1999) "Censura y nacionalidad en la traducción de la novela inglesa". Francisco Lafarga (ed.) *La traducción en España (1750-1830), Lengua, Literatura, Cultura*. Edicions de la Universitat de Lleida: 45-52.
- Pegenaute, Luis (1999) "Traducción y censura". *El Trujamán*. Centro Virtual Cervantes.
- Pegenaute, Luis (1999) "La recepción de Milton en la España ilustrada: Visiones de El paraíso perdido". Francisco Lafarga (ed.)(1999) *La traducción en España (1750-1830), Lengua, Literatura, Cultura*. Edicions de la Universitat de Lleida: 321-334.
- Pegenaute, Luis (2004) "La situación actual". Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos: 579-619.
- Pellan, Françoise (2002) "Translating Virginia Woolf into French". Mary Ann Caws & Nicola Luckhurst (eds.). *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. London: Continuum, 54-60.
- Pérez Gallego, Cándido (ed.) (1980) *Historia de la Literatura inglesa*. Madrid: Taurus.
- Pessarrodona, Marta (2005). "Virginia Woolf, 1882-1941". En <http://www.guiuzcoacultura.net/ediciones/guias/woolf/centro.htm>
- Pujals, Esteban (1984) *Historia de la Literatura Inglesa*. Madrid: Gredos.

- Rabadán, Rosa (1994) “Traducción, intertextualidad, manipulación”. Amparo Hurtado Albir (ed.) *Estudis sobre la Traducción I*. Castellón: Publicació de la Universitat Jaume I: 129-139.
- Rabadán, Rosa (ed.) (2000) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- Raitt, Suzanne (1990) *Virginia Woolfs To the Lighthouse*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Reiss, Katherina & Hans J. Vermeer (1996) *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.
- Rodríguez González, Carla (2006) “As a Blackwoman”: la poesía de Maud Sulter como espacio de encuentro transnacional. Acta de “Afroeuropa@s: Culturas e Identidades”, Universidad de León, 18/21-10-2006.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2000) *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Palencia Carazo, Carolina (1997) *El discurso femenino en la novela rosa en lengua inglesa*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Sanders, Andrew (1994) *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Santaemillia, José, Beatriz Gallardo i Julia Sanmartín (eds.) (2002) *Sexe i llenguatge. La construcció lingüística de les identitats de gènere*. Universitat de València: Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics VII.
- Santaemilia Ruiz, José (ed.) (2003) *Género, lenguaje y traducción*. Valencia: Universitat de València.
- Santamaría López, José Miguel (2000) “La traducción de obras narrativas en la España franquista: Panorama preliminar”. Rosa Rabadán (ed.) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León. 207-227.
- Santoyo, Julio César (1983) *La cultura traducida*. León: Universidad de León.

- Scanlon, Geraldine (2004) "Emilia Pardo Bazán (1851-1921)". Rosa M^a Capel (coord.) *Mujeres para la Historia. Figuras destacadas del primer feminismo*. Madrid: Abada Editores: 119-148.
- Seymour-Smith, Martin (1976) *Who's who in Twentieth Century Literature*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Seva, Antoni (1998) "Traduir: trair? triar". Montserrat Bacardí, Joan Fontcuberta i Gel & Francesc Parcerisas (eds.) (1998) *Cent Anys de traducció al català (1891-1990), Antologia*. Vic: Eumo Editorial, 269-284.
- Severin, Laura (1994) "Recovering the serious antics of Stevie Smith's novels". *Twentieth Century Literature*, winter 1994. En: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_n4_v40/ai_16984598
- Shattock, Joanne (1993) *The Oxford Guide to British Women Writers*. Oxford: O.U.P.
- Shields, Kathleen (1995) "Qui a peur de traduire Virginia Woolf?" *Babel* 44.1: 15-28.
- Simon, Sherry (1996) *Gender in Translation: Culture, Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge.
- Snell-Horby, Mary, Zuzana Jettmarová & Klaus Kaindl (eds.) (1997) *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam: John Benjamins.
- Nicolls, C.S. (2002) "Elsbeth Huxley". *The Sunday Business Post Online*, 21-4-2002.
- Southworth, Helen (2004) *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Staël, Madame (1821) "De l'esprit des traductions". *Oeuvres complètes de Madame la Baronne de Staël*, 17. Paris: Treuttel et Würtz. 387-399.
- Stevenson, Randall (1986) *The British Novel since the thirties: an introduction*. London: B. T. Batsford Ltd.
- Taronna, Annarita (2006) *Pratiche traduttive e gender studies*. Roma: Aracne.

- Tendlarz, Silvia (2007) "Amores y muerte de Virginia Woolf". En: http://www.lacan.com/sympton8_articles/tendlarz8.htm
- Tiezzi, Fernando (2006) "O Cinema Sensual e seus primeiros mitos". En: <http://www.mnemocine.com.br/oficina/sensual.htm>
- Toledano Buendía, Carmen (2003) *La traducción de la obscenidad*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones S.L.
- Toury, Gideon (1980) "Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation". *Search of a Theory of Translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel-Aviv: Tel-Aviv University: 9-29.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins.
- Vega, Miguel Ángel (2004) "De la Guerra Civil al pasado inmediato". Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos: 527-578.
- Venuti, Lawrence (ed.) (1992) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London & New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1996) "Translation as a Social Practice or The Violence of Translation". Marilyn Gaddis-Rose (ed.) *Translation Horizons. Beyond the Boundaries of Translation Spectrum*. Binghamton: State University of New York. 195-213.
- Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- Vidal Claramonte, M^a Carmen África (1998) *El futuro de la traducción*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Weinrichter, Antonio (2004) "Hallan un incunable del cine mudo". En: <http://www.abc.es/hemeroteca>
- Wildeman, Marlene (1988) *The Aerial Letter*. Traducción de Nicole Brossard (1985) *La lettre aérienne*. Toronto: Women's Press.
- Willem, Linda M. (2002) "Rewriting Rendell: Pedro Almodóvar's *Carne Tremula*". *Literature Film Quarterly*. En: http://findarticles.com/p/articles/mi_qa376/is_200201/ai_n9032974

- Willson, Patricia (2001) "La fundación vanguardista de la traducción". *Borges Studies on Line*. J.L. Borges Center for Studies & Documentation. En: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pw.htm>
- Woolf, Virginia (1966) "The Russian Point of View". *Collected Essays*, Volume One. London: The Hogarth Press: 238-246.
- Zaragoza, M^a Goretti & José Santaemilia (2003) "Gender and Translation: Virginia Woolf's *To the Lighthouse* in French". Santaemilia, José (ed.) *Género, lenguaje y traducción*. Valencia: Universitat de València: 474-484.
- Zaragoza Ninet, M^a Goretti (2002) *Preserving Femininity through Translation: a Comparative Analysis of the two French Translations of Virginia Woolf's To the Lighthouse*. Valencia: Universidad de Valencia. (Trabajo de Investigación inédito dirigido por el Dr. José Santaemilia Ruiz).
- Zavala, Iris M. (1998) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos.
- Zavala, Iris M. (ed.) (2000) *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Madrid: La Página Ediciones S.L.

APÉNDICES

Dada la dimensión de la base de datos configurada en Microsoft Access que constituye el corpus de la investigación, se ha preferido adjuntarlo en formato Cd-Rom. Para abrir el documento basta hacer doble clic sobre el archivo “Base de datos de Novelistas inglesas del siglo XX”. A continuación se abrirá la base de datos. En ella se observarán siete columnas. La primera indica el número de registros totales disponibles, que corresponde al número global de textos en lengua inglesa. La segunda columna muestra el nombre de cada autora en orden alfabético. La tercera, indica el título de la traducción. Si existe una traducción al catalán, ésta se muestra igualmente en la tercera columna. Cuando existe más de una versión de un mismo texto original, los nombres de las diferentes versiones están separados por una doble barra. En la cuarta columna aparece el nombre del traductor de cada obra. Cuando hay más de una versión de un mismo texto original, los nombres de los diversos traductores quedan igualmente separados por una doble barra. El orden en que se reflejan los diversos textos meta, traductores y fechas de publicación de las diferentes traducciones es el mismo en los tres casos, de modo que el primer título traducido se corresponde con el nombre del primer traductor y la primera fecha de publicación, y así sucesivamente. La quinta columna muestra la fecha de publicación de la traducción. Cuando hay más de una versión, las diversas fechas de publicación se separan, nuevamente, con una doble barra. En la sexta columna se exhibe el título de la obra original y, por último, en la séptima columna, aparece la fecha de publicación de la obra original. Se ha querido expresamente incluir las reediciones tanto de las obras originales como de las

traducciones, de forma a tener una idea de su repercusión, y poder contrastar, por otra parte, el número de reediciones del título original y la traducción. Éstas se muestran de la forma siguiente: si se trata de reediciones de la obra original, éstas aparecen después del título original en la sexta columna. Si, por el contrario, son reediciones de una versión en concreto, éstas se incluyen tras el título del texto traducido. En resumen, un registro como el número 11, el segundo que contiene una traducción –pues evidentemente no todas las obras originales disponen de una traducción al castellano– que aparece de la siguiente forma:

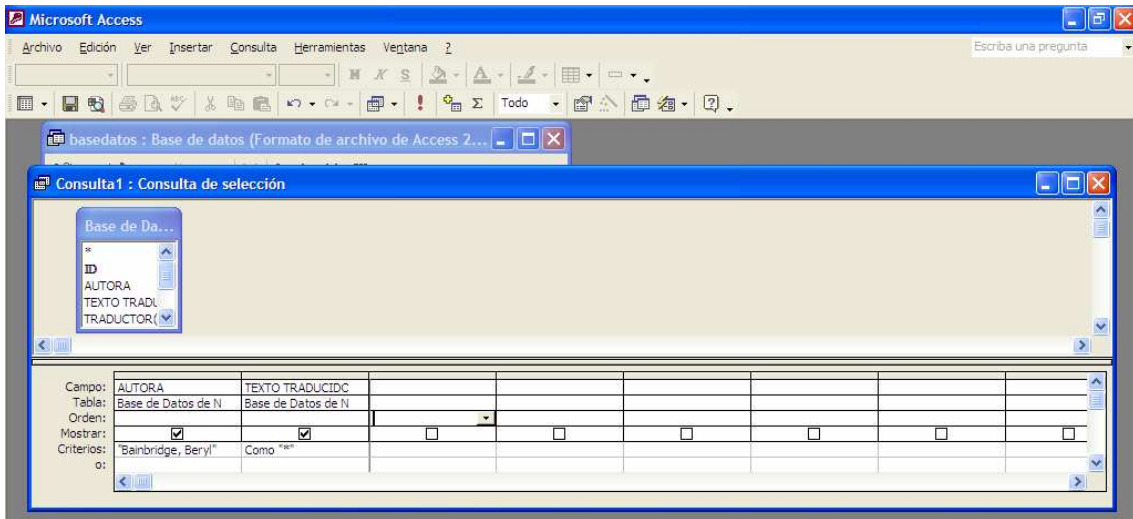
AUTORA	TEXTO TRADUCIDO	TRADUCTOR	FECHA TRADUCCIÓN	TEXTO ORIGINAL	FECHA TEXTO ORIGINAL
Aiken, Joan	Un susurro en la noche: cuentos de terror y suspense 1991// Un murmuri a la nit: contes de terror y suspense// El jorobado de Brook Green// El geperut de Brook Green: contes de terror i suspens	Encarna Castejón //Jordi Fernando/ Encarna Castejón 1991// Jordi Fernando	1989//1989// 1990// 1990	A whisper in the night. Stories of horror, suspense and fantasy	1982

se leerá así: se trata del undécimo registro de un total de 4376 y es una obra de la escritora Joan Aiken cuyo título original es *A Whisper in the Night. Stories of*

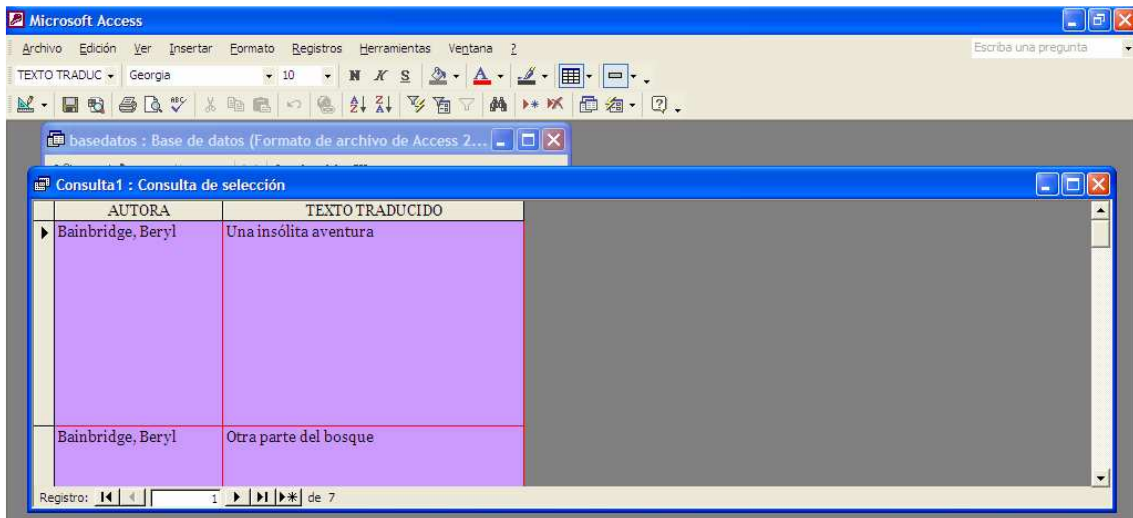
horror, Suspense and Fantasy, publicado en 1982. Ha sido traducido en 1989 por Encarna Castejón con el título *Un susurro en la noche: cuentos de terror y suspense*, obra que se reeditó en 1991. En 1990, la obra aparece publicada con un título diferente: *El jorobado de Brook Green*, de la misma traductora. También en 1989 aparece la versión al catalán de la obra original: *Un murmuri a la nit: contes de terror y suspense*, una traducción de Jordi Ferrando que aparece publicada el año siguiente con el título *El geperut de Brook Green: contes de terror i suspens*, del mismo traductor.

Cuando una traducción viene acompañada de algún material complementario, o se quiere indicar algún detalle de publicación, se muestra la información entre paréntesis. Por último, también se indicará el caso contrario, es decir, cuando no se ha podido hallar alguna información referente a alguna traducción en particular, bien porque no se exhibe en la propia obra o porque determinadas obras estaban siendo archivadas en el momento de la investigación, por lo que no pudieron ser consultadas.

Por último, el programa, Microsoft Access, permite hacer múltiples consultas, como, permitiéndonos saber, por ejemplo, cuántas novelas en lengua inglesa fueron publicadas en una determinada franja temporal, cuántos textos en lengua inglesa o traducciones al castellano tiene una determinada autora, qué traductores publicaron en un determinado espacio de tiempo, cuántos textos ha llevado a cabo un traductor en particular, y un largo etcétera. Por poner un ejemplo, si quisiéramos saber cuántas traducciones tiene la autora Beryl Bainbridge, haríamos lo siguiente:



Tras ejecutar la consulta, obtendríamos el siguiente resultado:



ENTREVISTA A FRANÇOISE PELLAN, TRADUCTORA DE LA PROMENADE AU PHARE (1996)

Pourquoi avez-vous décidé d'entreprendre une seconde traduction de *To the Lighthouse*?

J'ai accepté de traduire *To the Lighthouse* à la demande des éditions Gallimard et sur recommandation de mon ancien directeur de thèse de doctorat d'Etat. Il était évident pour tous que la traduction originale publiée chez Stock était très défectueuse. Personnellement je n'avais aucune expérience de la traduction commerciale. Je suis universitaire, spécialiste de V.Woolf, sur qui j'ai écrit, outre ma thèse de doctorat, une étude critique, et publié un certain nombre d'articles. Professeur de littérature britannique moderne, j'enseigne également régulièrement la langue anglaise aux étudiants, sous forme de cours de traduction, thème et version, à tous les niveaux jusqu'à l'agrégation. Traduire *To the Lighthouse* représentait pour moi un défi (en étais-je capable, moi qui n'avait jamais traduit dans le cadre de cours que des fragments d'oeuvres variées, du 18ème au 20ème siècle, d'origine britannique ou américaine?) Une fois la traduction entreprise cela a représenté un passionnant travail: essayer de donner à ceux qui ne pouvaient lire l'oeuvre en anglais quelque idée, si déformée soit-elle, de la beauté de l'écriture de V.Woolf.

Avant de traduire *To the Lighthouse*, connaissiez-vous la première traduction de l'oeuvre en français par M.Lanoire dont le titre est *La Promenade au Phare*?

Oui, je connaissais l'existence de la traduction de M.Lanoire. Je ne l'ai jamais lue en entier, mais j'avais, bien des années auparavant, examiné quelques pages et je ne les trouvais pas bonnes.

Est-ce que vous vous en êtes servie lors de votre travail de traduction?

Non, je ne me suis pas servie de *La Promenade au Phare* pour mon propre travail. Je me souvenais de mon impression originelle très défavorable et cela ne m'aurait servi à rien.

Avez-vous une connaissance des stratégies féministes de traduction? Si oui, est-ce que vous y avez eu recours?

Non, je ne connais pas les "stratégies féministes de traduction". Je n'ai aucune connaissance théorique en la matière et, de toute manière, ne pense pas que le travail de traduction s'inscrive dans une stratégie sexuée.

Peut-on dire qu'une des stratégies que vous avez utilisée est celle de "modernisation" au moyen de laquelle vous rapprochez le texte et l'auteur aux lecteurs et lectrices contemporains?

La question de la "modernisation" est délicate. Il n'est pas question de dénaturer totalement le texte pour le mettre au goût du jour. Bien évidemment l'anglais de V.Woolf n'est plus exactement celui qu'écrirait aujourd'hui un écrivain britannique. Mais de même qu'il ne viendrait à l'idée de personne de réécrire *Tristram Shandy* ou même *David Copperfield* en anglais de la fin du 20ème siècle, *Les Liaisons dangereuses* ou même *A la recherche du temps perdu* en

français contemporain, de même une traduction se doit respecter le caractère éventuellement démodé de l'écriture originale. Cela dit, l'écriture de *To the Lighthouse* n'est pas fortement marquée temporellement et n'apparaîtra pas franchement désuète à un lecteur anglais d'aujourd'hui. A titre de comparaison, l'écriture de V.Woolf est infiniment moins démodée que celle d'un André Gide ou André Maurois en français. Il m'a donc paru nécessaire de commettre quelques menus anachronismes stylistiques afin de ne pas fausser l'expérience du lecteur français et préserver l'immédiateté de la relation du lecteur au texte woolfien. Essentiellement, j'ai rejeté, dans la plupart des cas, l'emploi de l'imparfait du subjonctif français pourtant systématiquement respecté par les écrivains contemporains de V.Woolf et ai, çà et là, préféré un terme toujours d'usage courant à un autre aujourd'hui plus rare ou "littéraire". Mais, hormis la question de l'imparfait du subjonctif, il s'est agi de choix lexicaux ponctuels.

Dans votre préface, vous indiquez certains problèmes de traduction, notamment l'impossibilité de maintenir l'ambiguïté temporelle du prétérite anglais dans le passage au français. Avez-vous d'autres commentaires à propos de cette traduction ou d'autres traductions que vous avez réalisées?

Mon seul commentaire annexe (et pour être brève) est que toute traduction implique une perte considérable par rapport à l'original, dès lors qu'il s'agit d'un texte proprement poétique, c'est-à-dire, et c'est le cas de *To the Lighthouse*, un texte dont le signifiant, et donc le rythme et les sonorités, sont aussi pas eux mêmes producteurs de sens, par opposition aux textes idéologiques où seul

compte le signifié des mots employés. La traduction d'un texte poétique n'est jamais qu'un pis-aller, une tentative très imparfaite de donner à qui ne peut lire le texte original quelque idée de l'émotion esthétique qu'il procure.

Quelle est, selon vous l'importance de cette préface?

Il ne m'appartient évidemment pas de juger des mérites de la préface que j'ai écrite pour *Vers le Phare*. En soi la préface d'une traduction/édition critique me paraît avoir une grande importance. Elle s'adresse à des lecteurs non spécialistes et qui n'ont aucune familiarité avec l'oeuvre. Elle vise simplement à leur donner quelques pistes susceptibles d'enrichir leur lecture et d'en accroître le plaisir.

Avez-vous publié des articles à propos de votre travail comme traductrice?

J'ai donné une communication intitulée "Translating Virginia Woolf into French" à un colloque organisé à l'Université de Londres. Le texte en sera publié prochainement dans le volume V.Woolf de la série *European Critical Traditions. The Reception of British Authors in Europe* (The Athlone Press).

Certain traducteurs ont avoué s'être servis de la technique appelée "parallel texts" par laquelle le traducteur ou la traductrice a recours à une voix parallèle à celle du texte original dans la culture cible. Avez-vous pensé à une voix parallèle en traduisant Woolf? Laquelle?
J'avoue n'avoir jamais entendu parler de la technique des "parallel texts"! De quoi s'agit-il? Peut-être de textes dont l'écriture pourrait évoquer celle du texte à

traduire? Si c'est le cas, non, j'avoue ne pas avoir songé à un seul écrivain français dont l'écriture me paraîtrait proche par ses effets de celle de V.Woolf. Mais je suis sans doute une admiratrice trop absolue de V.Woolf. Pour moi elle est incomparable dans sa propre langue, et donc, a fortiori, dans une autre!

En bref, et vous l'aurez compris, je ne suis pas une théoricienne de la traduction. Mon approche est toute pragmatique. J'ai essayé de mettre à profit ma connaissance de l'oeuvre entière de V.Woolf, et pas seulement de ce texte, pour être le moins infidèle possible, préserver le maximum d'éléments signifiants et je me suis particulièrement attachée au rythme, à la musicalité du texte, lisant toujours à haute voix différentes possibilités avant d'arrêter mon choix. Travail passionnant, qui m'a donné quelques grandes joies et beaucoup de frustration...

Françoise Pellan
Dijon, 26 Juin 2000