



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**LA TRADUCCIÓN DE CIENCIA FICCIÓN EN ESPAÑA: EL CASO DE
*DANGEROUS VISIONS Y AGAIN, DANGEROUS VISIONS***

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

ARMANDO FABRIZIO LUZA MELO

ASESORA

DANIELLE ZASLAVSKY RABINOVICI

CIUDAD DE MÉXICO

ENERO DE 2017

A mi familia, maestros, compañeros y amigos.

ÍNDICE

Introducción	1
I. La ciencia ficción como género	6
1. Historia breve	6
2. Rasgos distintivos de la ciencia ficción como género	10
3. ¿Cómo tratar una historia de la traducción de ciencia ficción?	13
3.1. La traducción en la historia de la ciencia ficción	15
3.2. Sobre los contextos de <i>Dangerous Visions</i>	17
3.3. <i>Again, Dangerous Visions</i> : otros contextos	21
4. El corpus: evidencias de retraducción	22
II. Discusión teórica y metodológica	26
1. Adopción de un enfoque histórico-descriptivo	28
1.1. Algunos conceptos de la sociología de la traducción	31
2. La antología como representativa del canon	35
3. Sobre la retraducción	40
3.1. Publicación y estatus: el fenómeno de actualización	43
3.2. Consideraciones metodológicas en torno a la retraducción	46
4. Herramientas para el cotejo: una mirada desde el análisis del discurso	49
III. Análisis descriptivo y contrastivo de algunos textos traducidos	52
1. Olas discursivas: las intervenciones de Harlan Ellison	52
1.1. La argumentación en los prólogos	53
1.2. El segundo prólogo de la antología y su traducción	54
1.3. Atando cabos	66
2. ¿Retraducción y/o reedición?	67
3. Russ en español: cuando las versiones difieren	73
3.1. Los núcleos duros y lo no traducido	74
3.2. De la despersonalización a la personalización: estereotipos, autocensura y afirmación del yo traductor	77
3.3. La retraducción en busca de la letra	83
3.4. Normas preliminares y normas operacionales de la traducción de ciencia ficción en España.	88
Conclusiones	90
Bibliografía	98
Anexo I. Datos contextuales	105
Anexo II. Traducciones de “When it changed”, de Joanna russ	116

INTRODUCCIÓN

La ciencia ficción norteamericana ha estado entre nosotros durante los últimos noventa años; se trata de un género literario popular que cuenta con millones de lectores en todo el mundo y la producción que lo respalda es abrumadora, ya sea en Estados Unidos o en el resto del mundo. Este acervo se nutre, día a día, año a año, gracias a una apasionada comunidad de escritores. Esta comunidad se compone de, por un lado, grandes autores, las caras visibles, como Clarke, Heinlein y Asimov, cuya fama atraviesa fronteras y, por otro, con escritores de trayectorias modestas, pero sólidas, como Larry Niven y Keith Laumer, que no dejan de ser importantes. Para el no versado en *cyberpunk* y operetas espaciales será difícil decidir por dónde empezar, puesto que la cantidad de revistas, antologías y volúmenes recopilatorios es inmensa, y sólo hablamos de la ciencia ficción en lengua inglesa. Debido a la gran cantidad de material con la que cuenta el género, cabe preguntarnos qué sucede con sus traducciones y si la maquinaria de la traducción editorial puede seguir el ritmo de esa creación desenfrenada.

El presente trabajo de tesis trata sobre la traducción de dos antologías de ciencia ficción en España: *Dangerous Visions* y *Again, Dangerous Visions*. Ambas son obras canónicas y fundadoras de la corriente de la “nueva ola”, que irrumpe en el campo de la ciencia ficción desde la década de los años sesenta. La motivación principal para realizar esta investigación proviene del gran valor que el género tiene en los contextos sociales y culturales en los que circula. La ciencia ficción, como todo género popular, cuenta con una vasta y ávida comunidad de lectores, que comentan las obras e impulsan su circulación, incluso por medios que no siempre son convencionales. Los textos de ciencia ficción cumplen con una función cultural importante, puesto que fomentan la evaluación de nuestra cotidianeidad y nuestra condición humana, en relación con los cambios tecnológicos y

sociales que *podrían* ocurrir; todo texto de ciencia ficción plantea la pregunta: *¿qué pasaría si...?*

En España, la recepción del género presenta una dinámica muy particular, puesto que los textos importados, mediante traducción, deben lidiar con convenciones instauradas por la situación política y los distintos discursos sociales que convergen en aquel contexto. Existe, por ejemplo, un estudio sobre la recepción de H.G. Wells, uno de los precursores de la ciencia ficción contemporánea, en España, durante el régimen de Franco.¹ Todos los resultados que un análisis de esas características pudiese arrojar, requiere de un enfoque mínimamente traductológico, ya que es en y por medio de la traducción que podemos observar todo el rigor (o en el mejor de los casos, el descuido) de la censura y los discursos que circulan en torno a esta actividad. Las traducciones con las que trabajaremos escapan, casi del todo, de aquella situación, puesto que se publican en una época posterior; sin embargo, su tardía llegada a España se debe, sin duda, a lo problemático de publicar, durante un régimen de censura, una obra que tiene por título *Visiones peligrosas*.

Es importante concebir la ciencia ficción como género, puesto que cuenta con códigos de escritura y publicación particulares, compartidos por una comunidad de lectores activa. Con estos elementos, podemos seguir su trayectoria y circulación en distintos campos nacionales, que no siempre comparten la misma lengua. En el presente trabajo de investigación se analizarán traducciones producidas en distintos medios y publicadas en distintos formatos, lo que llama a considerar el contexto global y local en que se producen. El cotejo, por ende, será fundamental, ya que en el texto se inscribe también su situación

¹ Véase Alberto Lázaro, *H.G. Wells en España. Estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*, Madrid, Verbum, 2004.

sociohistórica. Como observaremos más adelante, la retraducción desempeña un papel fundamental en este ámbito, puesto que la gran mayoría de los textos que componen ambas antologías cuentan con más de una versión en lengua meta.

Con base en lo expuesto hasta ahora, se formula el problema de investigación y, con ello, las inquietudes que orientaron la investigación, a saber, la preocupación por las características que presentan las traducciones de ciencia ficción en lengua española y por la forma en que lo decible, lo conservable y, en definitiva, lo traducible, modelan la naturaleza de los textos analizados. El problema de investigación, por lo tanto, corresponde a la observación y explicación de algunas traducciones de ciencia ficción en España, concebida como una actividad especializada, que guarda estrecha relación con las características intrínsecas de aquel género literario y del contexto en el que se inscribe. Para responder a estas preguntas, se necesitan conocimientos amplios sobre las características del género y su historia, además de conocer la situación sociohistórica de su contexto de meta.

La pertinencia de este tipo de investigación en estudios de traducción no se justifica sólo porque el objeto de estudio corresponda a este tipo de actividad y/o de textos, sino porque es una preocupación que sólo puede resolverse con enfoques teóricos y metodológicos que pertenecen a la disciplina. El fenómeno de retraducción, por ejemplo, que está muy presente en el contexto estudiado, no puede ser entendido sino desde los estudios de traducción. De este modo, los resultados del análisis propuesto, además de proveer explicaciones útiles y novedosas, pueden enriquecer las lecturas hechas sobre este u otros fenómenos relacionados, desde otras disciplinas.

El conjunto de textos que constituyen el corpus corresponden a cuatro relatos cortos, es decir, textos que no superan las 7,500 palabras,² y sus respectivas traducciones y retraducciones.³ Los textos en cuestión son “Shall the Dust Praise Thee?” de Damon Knight,⁴ “The Jigsaw Man” de Larry Niven,⁵ “Land of the Great Horses” de R.A. Lafferty⁶ y “When It Changed” de Joanna Russ.⁷ Su aparición en las antologías tratadas y, además, los galardones que obtuvieron, parecen haber asegurado una mayor cantidad de retraducciones, por lo que el material para el cotejo es abundante.

La tesis se divide en tres grandes capítulos. Con el fin de introducir a la problemática planteada, se presentarán los datos contextuales en el capítulo 1, titulado “La ciencia ficción como género: breve historia y características generales”. Revisaremos algunos de los acontecimientos más importantes en la historia de la ciencia ficción y veremos cómo ésta se ha construido, lo que llevará a reconstruir, mediante los datos editoriales de las traducciones estudiadas, una historia de la traducción de ciencia ficción. Asimismo, indicaremos brevemente cuáles son los elementos distintivos del género, lo que ayudará a comprender la naturaleza de sus traducciones. En el capítulo 2, titulado “Discusión teórica y metodológica”, se presentarán las herramientas teóricas necesarias para comprender los antecedentes presentados en el capítulo anterior. Por otro lado, se reflexiona sobre las características de la retraducción y lo que su práctica implica, además de precisar cómo la historia de la traducción y la sociología de la traducción ayudan a recrear los contextos de producción y de circulación de las obras. Por otra parte, también se precisará cuáles son las herramientas que se utilizarán

² The Hugo Awards, “Hugo Awards Categories”, <http://www.thehugoawards.org/hugo-categories/>, consultado el 12 de diciembre de 2016.

³ Se adjunta el listado de traducciones y retraducciones existentes en la sección de Anexos.

⁴ En Harlan Ellison (comp.), *Dangerous Visions*, Nueva York, Berkley Medallion, 1969, pp. 218-230.

⁵ *Ibid*, pp. 70-87.

⁶ *Ibid*, pp. 117-129.

⁷ En Harlan Ellison (comp.), *Again, Dangerous Visions*, New York, Doubleday, 1972, pp. 229-241.

para llevar a cabo el cotejo de traducciones expuesto en el capítulo 3, titulado “Análisis descriptivo y contrastivo de algunos textos traducidos”. En este último capítulo se estudian varias traducciones. En primer lugar, se observa la traducción de uno de los prólogos que Harlan Ellison escribe para la primera antología, con el fin de comprender el estatus que se otorga a las traducciones que forman parte de las obras estudiadas. En segundo lugar, se cotejan las traducciones de los relatos mencionados más arriba; éstos se dividen en dos categorías: traducciones y retraducciones que presentan gran número de similitudes, coincidiendo más con la fisonomía de una reedición, y las (re)traducciones convencionales, en las que hay un trabajo más interlingüístico. Para esta labor son fundamentales las herramientas del análisis de discurso, relacionadas con la argumentación, la construcción del ethos y la articulación del discurso traducido, puesto que ligan los datos que pueden obtenerse del análisis textual con el medio en que se producen, es decir, con el contexto de las obras estudiadas.

I. LA CIENCIA FICCIÓN COMO GÉNERO

1. HISTORIA BREVE

Los primeros textos de ciencia ficción comienzan a publicarse en revistas de bajo presupuesto. El género, en su estado embrionario, exhibe un tipo de narración que se caracteriza por tratar temáticas específicas, relacionadas con inventos o avances tecnocientíficos, ser de poca extensión y estar dirigido a un público joven. Las revistas en las que se publica este tipo de relato se denominaban “pulp”, por el económico papel de celulosa que se utilizaba para su impresión. Este formato nace en medio de la crisis económica del periodo de entreguerras y las publicaciones que lo utilizaban solían contener relatos de acción y aventura, por lo que, posteriormente, el término “pulp” también se utiliza para identificar cierto tipo de literatura; a saber, de revistas económicas y orientada a una audiencia joven.⁸ La especialización del formato y la especificidad del público al que estaba dirigido el género comienza a cambiar con la irrupción de Hugo Gernsback, fundador de la primera revista especializada en relatos sobre viajes espaciales y tecnología futurista. Es así como inicia, a partir de 1926, la denominada “época dorada de la ciencia ficción”, con *Amazing Stories*, la primera revista que publica exclusivamente textos de esta naturaleza. En sus páginas publicaron autores que con el tiempo ganaron fama y renombre como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke y Robert Heinlein.

El género, en su variante contemporánea, intenta emparentar sus orígenes con textos difíciles de catalogar en épocas anteriores y que tratan temáticas similares. Digamos que, antes de la tradición prototípica de Verne y Wells, con sus “novelas científicas” sobre viajes en el tiempo, al espacio o a los confines de nuestro planeta, se considera como texto fundador

⁸ Véase Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, Hampshire, Macmillan, 2006.

el *Somnium*, de Kepler, que se remonta al siglo XV.⁹ Esta genealogía del género se ha trazado *a posteriori* y coincide con la propuesta teórica de Darko Suvin,¹⁰ quien, por ejemplo, liga la tradición contemporánea con ciertas formas de la clásica y la medieval, considerando, por ejemplo, la literatura utópica como parte del género.

Con todo, los verdaderos textos prototípicos y fundadores de la ciencia ficción contemporánea corresponden a las obras de Wells y Verne. A partir de ellos comienza a gestarse una tradición y surgen nuevas denominaciones para este incipiente tipo de literatura, a saber, las novelas de Wells se clasifican como “scientific romance”. Este nombre, así como el de “science fiction”, corresponden al concepto de “novela científica”, en español, que, digamos, sería la traducción más castiza.¹¹ Sin embargo, es el término “science fiction” el que prevalece en nuestra lengua y termina por representar a todo el género. Éste se gesta en las revistas publicadas regularmente en los Estados Unidos y Europa y, finalmente, su traducción al español acaba siendo la que todos conocemos y, aunque evidencie calco directo del inglés, refleja mejor lo que el término quiere decir, ya que, llamar a este tipo de textos “relato” o “novela científica”, atribuye más peso a la dimensión técnica y descriptiva, en desmedro de las formas de expresión literarias que convergen en aquellas obras.

Si seguimos la trayectoria trazada por los autores que han intentado describir la historia del género, apreciaremos que hay una periodización muy delimitada. Luego de la época dorada, durante la cual nacen todos los grandes precursores de la tradición norteamericana contemporánea (década de los cuarenta y de los cincuenta), llega la “nueva ola” (década de los sesenta), nombre que se retoma del movimiento que surge en el mundo

⁹ *Ibid*, p. xv.

¹⁰ *Metamorfosis de la ciencia ficción*, F. Patán López (trad.), México, FCE, 1984.

¹¹ Alfonso Torrents del Prats, *Diccionario de dificultades del inglés*, Barcelona, Juventud, 2006, s. v. SCIENCE-FICTION.

del cine en Francia y que favorece la experimentación tanto temática como estética.¹² Los textos publicados durante esta década presentan variados argumentos a favor de nuevos estilos de expresión literaria y de tratamiento de nuevas temáticas que, de algún modo u otro, eran consecuencia de la inserción de nuevas tecnologías y del desarrollo general de la ciencia en los Estados Unidos. Durante la época de la nueva ola, la ciencia ficción se aleja de la explicación científica rigurosa, en el sentido de una función referencial y/o metalingüística, para dar preferencia a la experimentación estética, en el sentido de una función poética.

El ejemplo de la nueva ola destaca el hecho de que cada acontecimiento dentro de la historia de la ciencia ficción supone cambios de formato, de públicos, de formas de expresión y de temáticas; es decir, en cada uno de aquellos momentos, el género se reinventa y expande sus horizontes. Estos factores influyen, a su vez, en las traducciones de este material y su inserción en distintos contextos, lo que permite esbozar, de forma paralela, una historia de la traducción del género. Dicho esto, observamos que en Estados Unidos se prefieren formatos de publicación distintos a los de España; unos dan preferencia a la producción masiva y publicación en revistas que suponen bajos costos de producción y gran número de ventas y, los otros, prefieren traducir grandes volúmenes que den cuenta de las obras que han tenido éxito en los Estados Unidos. En definitiva, la traducción y publicación en distintos soportes pone de relieve los criterios de selección que operan en el contexto de llegada. Podemos observar cómo las antologías norteamericanas y los textos consagrados en ellas se vuelven deseables, suscitando no una sino varias traducciones, a lo largo de varias décadas. Con este panorama, se establece otro tipo de relación entre ambos contextos; podemos caracterizar la producción de originales y traducciones según décadas, en las que es posible observar

¹² A. Roberts, *op. cit.*, p. 231.

coincidencias y desfases. Los acontecimientos importantes en la ciencia ficción norteamericana generan no una sino varias olas, que llegan a costas españolas a intervalos regulares.

El género continúa reinventándose, aun después de la nueva ola. Durante la década de los ochenta surge el movimiento “cyberpunk”, con el cual se especula sobre los impactos del auge de la informática. Sus primeros vaticinios son evidentes y se dan por hecho: los adelantos tecnológicos van de la mano con la precariedad social, el acceso desigual a la información y, como consecuencia, con la concentración del poder y la riqueza en manos de unos pocos. Todo esto se expresa en el “punk” incluido en el término. Por ello, los protagonistas del relato cyberpunk suelen ser personajes marginales, en un sentido socioeconómico y tecnológico, dando origen a la figura del “hacker”, que aparece desde un inicio, en algunos de los textos fundadores del subgénero. En el relato breve “Burning Chrome”,¹³ por ejemplo, dos hackers intentan enriquecerse a costa de esta actividad, al ingresar de manera ilegal en la base de datos de un criminal.

La ciencia ficción da otro vuelco durante la década de los noventa, en la que se observa un regreso a las ciencias naturales, disciplina en la que se basaba la gran mayoría de las primeras obras publicadas durante la época dorada. Esta nueva corriente rescata el término “ciencia ficción dura”, con el que se etiquetaban algunas de las obras publicadas entre los cuarenta y los sesenta. En este periodo se retoman ciertas temáticas muy explotadas, como la posibilidad de viajar al espacio o la colonización de otros planetas, pero cambia radicalmente la forma de tratarlas. Los autores se esfuerzan por adentrarse en los pormenores técnicos de los adelantos científicos que describen, basándose siempre en un contexto de partida que es

¹³ William Gibson, *Burning Chrome*, s.c., Arbor House, 1986.

el nuestro, lo que hace que la especulación se vuelva mucho más cercana a la realidad. Asimismo, cobra importancia el quehacer del científico, ya que él es el verdadero agente de cambio e impulsor de los avances tecnológicos. Kim Stanley Robinson, gran exponente de la ciencia ficción dura de los noventa, dice en una entrevista:

Science fiction rarely is about scientists doing real science, in its slowness, its vagueness, the sort of tedious quality of getting out there and digging amongst rocks and then trying to convince people that what you're seeing justifies the conclusions you're making. The whole process of science is wildly under-represented in science fiction because it's not easy to write about. There are many facets of science that are almost exactly opposite of dramatic narrative. It's slow, tedious, inconclusive, it's hard to tell good guys from bad guys — it's everything that a normal hour of Star Trek is not.¹⁴

El pasaje citado da cuenta de los esfuerzos por dar valor literario al quehacer científico, mediante una narración que los visibilice a ellos y al papel que desempeñan dentro de sus respectivas disciplinas. Es un intento por actualizar el canon establecido y profundizar en ciertos aspectos, que son los que distinguen a la ciencia ficción de otros géneros. El regreso a la explicación científica detallada, junto a un repertorio de técnicas narrativas enriquecido, por el paso de la “nueva ola”, llevan al género a una nueva etapa durante los años noventa y la primera década del siglo XXI. De entre las épocas brevemente tratadas en este apartado, sobre la historia de la ciencia ficción, nos enfocaremos en las décadas que cubre la nueva ola. Las antologías *Dangerous Visions* y *Again, Dangerous Visions* son parte de esta corriente.

2. RASGOS DISTINTIVOS DE LA CIENCIA FICCIÓN COMO GÉNERO

Los dos elementos fundamentales que diferencian este género de otros están íntimamente conectados y su relación es simbiótica. En primer lugar, el relato de ciencia

¹⁴ Locus Online, “Kim Stanley Robinson: Antartica & Other Alien Landscapes”, septiembre de 1997, <http://www.locusmag.com/1997/Issues/09/KSRobinson.html>, consultado el 5 de febrero de 2016.

ficción cuenta con al menos un *novum* o elemento novedoso, que muestra un avance técnicocientífico ajeno a nuestra realidad o “mundo cero”, pero que está validado por una lógica cognoscitiva,¹⁵ la cual corresponde al segundo elemento fundamental. La lógica cognoscitiva asegura que las innovaciones tecnológicas expuestas en el relato se basen en los principios ontológicos del mundo cero, que, en un sentido amplio, comprenderían las leyes científicas de nuestro universo. Esto distingue a la ciencia ficción de otros géneros literarios, puesto que los elementos extraños o novedosos que otros tipos de literatura presentan no se guían necesariamente por los principios de una lógica cognoscitiva. En otras palabras, los sucesos extraordinarios no requieren ningún tipo de explicación en otros géneros literarios. En ciencia ficción, en cambio, la explicación es un requisito, aunque su nivel de detalle varíe, según la obra. En algunos casos, incluso, basta con que se proclame que la ciencia es la razón que impulsa los sucesos extraordinarios ocurridos en el relato.¹⁶ La mayor o menor elaboración del elemento explicativo en este tipo de textos ha dado pie a clasificaciones, que, por ejemplo, pueden dividir el género en ciencia ficción dura y no dura, como vimos anteriormente.

En definitiva, la coexistencia de estos dos elementos (*novum* y lógica cognoscitiva) dan origen a un tercer concepto clave, el cual sintetiza la experiencia que tiene el lector del relato; el “extrañamiento cognoscitivo”, favorecido por la presentación de un elemento ajeno a nuestro contexto inmediato, traslada al lector a un espacio distinto del mundo cero, que interseca con nuestra realidad al basarse en las mismas premisas ontológicas. La propuesta estética de la ciencia ficción y la experiencia de cognición que es capaz de (re)crear van de

¹⁵ D. Suvin, *op. cit.*, p. 104. *Novum*, mundo cero, extrañamiento y lógica cognoscitiva son términos empleados por este autor.

¹⁶ Fernando Ángel Moreno Serrano, “Verdad, distopía y cultura popular en la narrativa de ciencia ficción contemporánea”, México, UNAM, conferencia, 16 de agosto de 2016.

la mano. En este sentido, se cuestionan los resultados producidos por el conocimiento científico, siendo ésta la base de la construcción del relato.

El escritor de este tipo de literatura cuenta con varios recursos para codificar aquellos elementos en el relato. Uno de los más evidentes corresponde al uso de terminología especializada. Por ello, coexisten en la obra términos que denotan conceptos complejos, pertenecientes a un tipo de jerga científica y/o relacionada con adelantos, entendidos en términos sociológicos o tecnológicos; con términos que en realidad son cajones vacíos, es decir, signos que no cuentan con un referente real (sin significante) y cuyo significado se construye sólo en oposición a otros signos del mismo tipo y a su etimología. Estas unidades conforman un “paradigma ausente”, como lo llama Marc Angenot.¹⁷ Estos cajones o *mots-fictions*, según argumenta, (re)crean el nuevo contexto en el que se sitúa el relato. Contamos con ejemplos muy ilustrativos en la novela *Hyperion* de Dan Simmons,¹⁸ en la que palabras como “comlog” (nanocomputadoras implantadas) o “flashback” (una droga que permite al consumidor tener visiones vívidas de su pasado) forman parte de la ambientación. Las premisas del texto, que siguen una lógica cognoscitiva, se codifican en palabras que corresponden a un paradigma gnoseológico particular (ciencia); éstas sirven como plataforma para introducir los nuevos términos, pertenecientes al campo de la especulación (ficción) y ayudan al lector a reconstruir el “paradigma ausente” que el autor ha urdido, mediante el cual presenta el *novum* de la obra. Al leer los *mots-fictions* podemos conocer el estado del mundo que el autor construye. Dependiendo de su calidad podremos relacionarlos con la situación de una lengua (real, derivada de una lengua real o completamente inventada), los impactos

¹⁷ Marc Angenot, “Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction”, *Poétique*, 1978, núm. 33, pp. 74-79.

¹⁸ Nueva York, Doubleday, 1989.

de los adelantos tecnocientíficos en una sociedad, su visión del mundo y establecimiento de jerarquías, entre otras cosas.

3. ¿CÓMO TRATAR UNA HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN DE CIENCIA FICCIÓN?

Como hemos adelantado, el material publicado en Estados Unidos se traduce en España a intervalos regulares. El género, considerado popular, incluso en su país de origen, cuenta con una producción masiva que sigue los lineamientos de una economía de libre mercado; el material es barato y, por lo tanto, accesible para gran parte de la población. Algo similar sucede cuando el género norteamericano ingresa a Francia, ya que tuvo buena acogida entre la clase media,¹⁹ gracias a, como hemos visto, la importación e implementación de formatos económicos. En España, los proyectos editoriales relacionados con el género son escasos y modestos, llevados a cabo por pequeños sellos editoriales o agrupaciones de aficionados comprometidos con la difusión de éste. Hay una industria editorial importante, pero no producen al mismo ritmo que los norteamericanos y prefieren el formato libro al formato revista, que durante varias décadas se mantiene como el preferido en el mercado estadounidense. No obstante, el material publicado en España adopta formatos tan económicos y fáciles de publicar como los de su contraparte. Famosas fueron las “novelas de a duro”, textos breves de ciencia ficción impresos en formato octavo, con papel de celulosa, que corresponden al equivalente de las revistas “pulp” de los Estados Unidos.²⁰

La importación del género conduce a la adaptación parcial de estructuras y estrategias editoriales de Estados Unidos. Se suele publicar más en colecciones editoriales, que tienen

¹⁹ Véase Jean-Marc Gouanvic, “Translation and the Shape of Things to Come. The Emergence of American Science Fiction in Post-War France”, *The Translator*, 1997, núm, 2, pp. 125-152.

²⁰ Fernando Martínez de la Hidalga, *et al.*, *La ciencia ficción española*, Madrid, Robel, 2002.

por objetivo recopilar la inmensa producción norteamericana. En este sentido, las antologías desempeñan un gran papel, ya que las editoriales se decantan por dar prioridad a la obra de los autores más connotados y antologías representativas de distintas temáticas y subgéneros. También destaca la escasez de revistas de ciencia ficción en España. La mayor parte de las traducciones se publica en libro, como las colecciones de Ciencia ficción popular de Bruguera, en la década de los setenta y la antes mencionada “novela de a duro”, escrita por autores nacionales. En ambos países, la “literatura pulp” o “ciencia ficción de aventuras”, como se le llama en España,²¹ parece ser sinónimo de literatura económica y de poca calidad.

Los textos producidos en ambos países suelen tratar preocupaciones globales, que apelan a la condición y acción humanas; o locales, orientadas al medio nacional en el que se produce este tipo de literatura. En uno de los apartados de la revista *Nueva Dimensión*, por ejemplo, se tratan temas tan amplios como el de una guerra nuclear a escala global y el impacto que podría tener en la economía local, por la venta de bunkers.²² Este tipo de hechos y la adopción global de ciertos tópicos disimulan el lugar de producción de los textos y, en este sentido, la traducción tampoco se concibe como herramienta de localización, es decir, como instrumento que adecua de forma explícita un texto en otra lengua al español; sino se trata como herramienta de transferencia lingüística entre contextos similares. Hay una intención de homologación incluso al interior de las comunidades de escritores y lectores; hecho que queda patente al observar el comportamiento de los autores españoles de ciencia ficción, quienes optan por utilizar seudónimos en inglés, como Larry Winters, Walter

²¹ *Ibid.*

²² “Jugar a la guerra atómica”, *Nueva Dimensión*, 1968, núm. 1, pp. 4-8

Carrigan, Vic Adams, Joe Bennet, entre otros,²³ para obtener más capital simbólico y, sin decirlo, proclamar que, en el fondo, pertenecen a un solo ámbito.

3.1. LA TRADUCCIÓN EN LA HISTORIA DE LA CIENCIA FICCIÓN

Otro fenómeno recurrente en este ámbito es el de la retraducción, puesto que las obras suelen retraducirse a intervalos regulares. Se observa que no crean conflicto entre sí, ya que, cuando son coetáneas, aparecen en distintos contextos editoriales y nacionales. Sólo aparecen en un mismo campo editorial (nacional) de forma diacrónica. Con el fin de ilustrar esta situación, se adjunta un cuadro que muestra la cantidad de traducciones hechas en España, a cada relato de la antología *Dangerous Visions*.

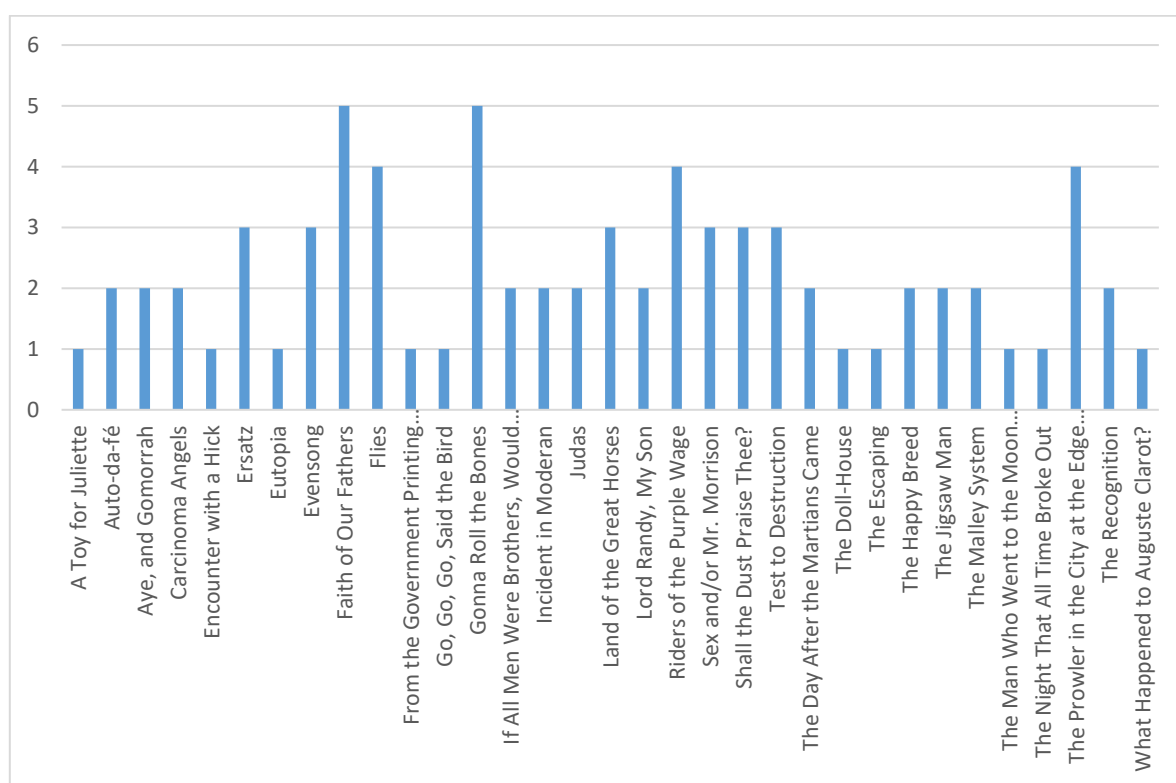


fig.1. *Dangerous Visions*: número de traducciones por relato.

De los treinta y tres relatos, veintitrés se vuelven a traducir, por lo menos una vez. Esto da cuenta del impacto que generó la obra y de la movilidad de cada texto, puesto que se

²³ F. Martínez de la Hidalga, *op. cit.*

traducen en distintos momentos, bajo distintos criterios de selección y se publican en distintos formatos.²⁴ Entre ellos, son dos los que se traducen cinco veces; “Faith of Our Fathers” de Phillip K. Dick, no recibe galardones, pero la fama que precede al autor es suficiente para que el texto suscite interés. “Gonna Roll de Bones”, de Fritz Leiber, gana un Hugo y un Nebula,²⁵ en 1968. Los datos extraídos de este contexto, que concierne a la traducción de ciencia ficción en España, ayudan a esclarecer la conformación del “archivo” del cual la ciencia ficción forma parte, es decir, “the set of rules which at a given period and for a given society define [...] the limits and forms of the *sayable*, [...] the limits and forms of *conservation*, [...] the limits and forms of *reactivation*, [...] the limits and forms of *appropriation*...”.²⁶ La articulación de este archivo es compleja, condicionada en lo externo por instituciones gubernamentales que regulan la producción de discurso mediante censura y, en lo interno, por la selección (siempre arbitraria, de las editoriales y grupos de aficionados) de los textos a traducir. La censura en España inhibe las publicaciones y, por ello, las nuevas traducciones se publican ya avanzada la década de los ochenta. Sin embargo, durante la época franquista, la censura no opera con todo el rigor cuando se trata de ciencia ficción, porque, como ya hemos visto, se considera literatura de poca calidad y, por ende, también de poco impacto; dirigida a jóvenes y, por lo tanto, inofensiva, irrelevante.

²⁴ Véase tabla con datos editoriales, en Anexos.

²⁵ Los premios Hugo y Nebula se entregan en Estados Unidos y son los máximos galardones a los que puede aspirar un escritor de ciencia ficción. Los primeros son organizados por la Sociedad Mundial de Ciencia Ficción (WSFS, por sus siglas en inglés) y los segundos, por la Sociedad Norteamericana de Escritores de Ciencia Ficción y Fantasía (SFWA, por sus siglas en inglés).

²⁶ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, *apud* Paul St-Pierre, “Translation as a discourse of history”, *TTR*, 1993, núm. 6, p. 65. Cabe destacar que St-Pierre no cita un pasaje específico y al parecer no lo hace de manera textual, puesto que ofrece una traducción al inglés. La referencia es confusa, ya que se basa en una versión de 1991, de la que no se encuentran datos.

3.2. SOBRE LOS CONTEXTOS DE *DANGEROUS VISIONS*

La situación política en España era delicada y no fue sino hasta 1975, año de la muerte de Franco, que comenzaron a traducirse los textos de *Dangerous visions*. Algunos casos de censura desalentaron la importación de nuevas tendencias o temáticas potencialmente polémicas en ciencia ficción y las primeras traducciones de dichos textos se publicaron a escala muy reducida y con pocos recursos. En 1970, por ejemplo, en la revista *Nueva Dimensión*, se prohíbe la publicación de un cuento que trata sobre los orígenes de los vascos.²⁷ Unos años después, en la misma revista, se exige suprimir las referencias al desierto del Sahara y la jerarquía militar en la traducción del cuento “The Battle” de Robert Sheckley.²⁸ En términos de normas operacionales, las prácticas condicionadas por la censura pueden observarse incluso hasta 1978, año en que aquellas políticas ya no deberían de estar en vigencia. Observamos que las intervenciones en las traducciones corresponden en su mayoría a sustituciones y omisiones, respecto a pasajes que tratan sobre religión y/o sexualidad.²⁹ En este medio se destaca la presencia del fanzine, es decir:

otra de las contracciones abreviatorias a las que tan dados son los anglosajones y que significa revista de aficionado, o sea la que, sin afán de lucro, pues lo cierto es que pocas de ellas arrojan balances monetarios positivos, tal vez ninguna, edita un fan para que le sirva de tribuna desde la que dar a conocer sus ideas, sus críticas y sus relatos.³⁰

Destaca en este formato el fanzine *Zikurath 2000* (1975-1980), editado por dos literatos, Carlos Reñé y Fernando Pérez Fuenteamor. Durante los años en que se publicó, aparecieron en sus páginas numerosas traducciones de relatos de ciencia ficción,

²⁷ Domingo Santos, “Nueva Dimensión, la revista española de ciencia ficción”, en Fernando Martínez de la Hidalga, et al., *La ciencia ficción española*, Madrid, Robel, 2002, pp. 419-431.

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ Estíbaliz Carrasco Domingo, “Censura y traducción durante el franquismo”, tesis, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2014.

³⁰ Luis Vigil, “Un mundo paralelo: el fandom”, *Nueva Dimensión*, 1968, núm. 1, p. 69.

comenzando, justamente en el 75, con una edición totalmente dedicada a la antología de Harlan Ellison, que cuenta con una nota introductoria y traducciones de seis de sus relatos. Este tipo de publicaciones podía distribuirse por canales no oficiales, por lo que el control sobre la edición y los contenidos era menor. Tuvo, además, corta duración y poco impacto, considerado como un proyecto demasiado erudito y/o excluyente del lector tradicional.³¹ El mismo año, en un número anterior, se publica una traducción de uno de los cuentos y, posteriormente, dos el setenta y seis, una el setenta y siete. Las primeras ediciones en libro comienzan a publicarse desde 1976 y las de *Again, Dangerous Visions*, desde 1978, año en que entra en vigencia la nueva constitución, en la que se asegura la libertad de expresión.

En el campo literario estadounidense se hace un esfuerzo por siempre establecer continuidad entre los textos fundadores del género y lo que se produce en el país. En este sentido, Harlan Ellison, aclamado escritor de ciencia ficción y editor de la antología, no hace más que aportar al enriquecimiento del género con una propuesta rupturista. Según lo escrito en el primero de sus prólogos, a mediados de la década de los sesenta, los temas que los autores exploraban ya no parecían novedosos. Para ese entonces, son muchos los avances tecnológicos que forman parte de la cultura material estadounidense y, además, la carrera espacial concretaba algunas de las realidades que otrora suscitaban especulaciones fascinantes. La antología exhibe nuevos temas, relacionados con sexualidad, psicología, sociología y antropología, e invita a explorarlos. Esto responde a la necesidad de reinención del género.

En el prólogo de la primera edición, es notoria la intención de renovar la ciencia ficción norteamericana. Como veremos más adelante, aparece un nuevo término para

³¹ Armando Luza, entrevista con Fernando Ángel Moreno Serrano, profesor de la Facultad de Filología en la Universidad Complutense de Madrid y especialista en ciencia ficción, 6 de agosto de 2016.

denominarla: “speculative fiction”. Éste se había acuñado en la revista británica *New Worlds*, impulsora de la nueva ola de la ciencia ficción en Europa. Las primeras reseñas del libro destacan este hecho para distinguir entre “science fiction” y “speculative fiction”, siendo la segunda una corriente totalmente experimental, que puede cambiar el género y captar nuevos lectores, pero que se aleja del canon establecido, convirtiéndola en algo distinto y apartado. La revista *Amazing Stories*, máximo exponente de la época dorada de la ciencia ficción, califica de experimentos prometedores a los relatos; “This book consists of *nothing but* experiments. As such, it is indeed a monument, and will be a gold mine of new techniques and influences for writers for many years to come. It may also, eventually, drastically change readers' tastes, and perhaps even the whole direction of the field”.³² Además, interpreta la abundancia de prólogos como señal de inseguridad:

One of its problems, which could have been avoided is that it is overloaded with apparatus: there are three prefaces, and each story is both preceded by an introduction in which the editor explains the author, and followed by an afterword in which the author explains himself. This is too much, and tends to suggest an air of distrust in the whole Project which is heightened by the shrilly aggressive tone of much of the editor's copy. Good wine needs no bush.³³

Sin embargo, reconoce el valor de los textos como literatura potencial. En la revista *Analog*, se catalogan las historias por temática, siendo las más recurrentes las “god stories” y “sex stories”. La crítica tiende a reconocer el éxito de la propuesta de Ellison: “Their imaginary worlds—even Ballard's— are projections of an ugly reality that make us squirm or help us understand ourselves and those around us”.³⁴ Veinticinco años después, en el prólogo de la edición de aniversario de la antología,³⁵ Ellison hace un esfuerzo por vincular

³² Algis Budryss, sobre: *Dangerous visions*, Nueva York, Doubleday, 1967, *Amazing stories*, diciembre de 1967, p. 137.

³³ *Loc. cit.*

³⁴ P. Schuyler Miller, sobre: *Dangerous visions*, Nueva York, Doubleday, 1967, *Analog*, (1968), p. 164.

³⁵ Harlan Ellison, “Introduction: year 2002”, en su libro *Dangerous Visions: 35th anniversary edition*, s.c., ibooks, 2002.

(tal como lo hicieron los críticos en su entonces) el movimiento estadounidense con el movimiento original transatlántico. Sin embargo, no

En cuanto a la recepción de *Dangerous Visions* en España, en 1979, cuatro años antes de que se traduzca la antología, se publica una reseña escrita por Juan Carlos Planells, colaborador en la revista *Nueva Dimensión*; él desconoce las traducciones publicadas en el fanzine *Zikurath 2000*, y también las ediciones argentinas. Ofrece traducciones de los títulos de los textos inéditos en España. Predispone al público a recibir la traducción que, sin él saberlo, llegaría tres años después. Dice acerca de la antología: “Lástima que casi siempre dedique mayor preferencia al panfleto gratuito y a la experimentación banal”.³⁶ Su reseña también tiene por objetivo visibilizarla, ya que, hasta ese momento, se había publicado en distintos medios de manera incompleta, a cuentagotas. Los criterios empleados para criticar los relatos por Juan Carlos Planells parecen apuntar más al valor estético del relato (está bien o mal escrito) y a la originalidad del *novum* que el autor presenta.

Las revistas, aunque escasas, todavía representaban el medio por el cual los lectores consumían e interactuaban entre sí. *Nueva Dimensión*, justamente, fijaba los estándares del lector de ciencia ficción y justificaban su formato de publicación; “las cartas, que constituyen la espina dorsal de casi todas las publicaciones de aficionado, cartas muchas veces polémicas, siempre sinceras, pero que logran esa comunicación entre adeptos a la ciencia ficción que es el signo que distingue a éste de cualquier otro campo literario”.³⁷ A diferencia del fanzine *Zikurath 2000*, *Nueva Dimensión* estaba respaldada por una pequeña editorial y por ello podía llegar a un público un poco más amplio. En sus mejores tiempos, la revista tuvo un tiraje

³⁶ Juan Carlos Planells, sobre: *Dangerous visions*, Nueva York, Doubleday, 1967, *Nueva Dimensión*, núm. 123, pp. 151.

³⁷ L. Vigil, art. cit., p. 72.

bimestral de dos mil ejemplares. Sus editores intentaban promover una cultura del fan de ciencia ficción y así modelar a sus potenciales lectores, mediante el fomento de las siguientes prácticas: lectura, coleccionismo, escritura de cartas entre aficionados que lean y/o escriban, creación y lectura de fanzines, y escritura literaria profesional.³⁸

3.3. *AGAIN, DANGEROUS VISIONS: OTROS CONTEXTOS*

La segunda antología objeto de este estudio, *Again, Dangerous Visions*, surge gracias al éxito de la primera. Las razones para movilizar nuevamente grandes cantidades de capital económico y simbólico, en torno a la publicación de una segunda gran antología, responden a razones principalmente económicas. Esto se refleja en que también, ya avanzada la década de los setenta, la nueva ola impactaba con menos fuerza, aunque se continuó incursionando en las temáticas que implantó gracias a la escritura de autores como Ursula Le Guin, Ben Bova o Joanna Russ; uno de los textos de esta última, perteneciente a la corriente de ciencia ficción feminista, será objeto de análisis en este trabajo.

Hasta la fecha, la antología no se ha traducido de manera íntegra, aunque el libro fuera, sin duda, éxito de ventas en los Estados Unidos.³⁹ El revuelo que causó en su contexto de producción no logró cruzar el Atlántico. Se trata de una obra de dimensiones aún mayores a las de la primera, ya que reúne también a más escritores; cuenta con cuarenta y seis relatos de diversa extensión. Pareciera que la relación con la “nueva ola” y las “visiones peligrosas” es tangencial, o bien, las temáticas que están en boga en esa época rebasan el simple deseo de experimentación y tienden más a la crítica social. En este sentido, la antología representa

³⁸ *Ibid.*, pp. 71-73.

³⁹ Como menciona Ellison en uno de los prólogos del primer volumen, unos meses después de ser publicado, el libro ya había vendido más de sesenta mil copias.

un mosaico de piezas que corresponden a distintas formas de expresión. Este panorama podría también explicar la ausencia de una traducción completa de la obra ya que las iniciativas traductoras, menores y menos frecuentes que en el primer caso, se enfocan en los textos de los autores más reconocidos y en los textos que resultan más emblemáticos en relación con ciertos tópicos, lo que las convierte en piezas intercambiables, susceptibles de insertarse en antologías temáticas de distinto origen. La historia que analizamos en este trabajo, “When It Changed” de Joanna Russ, caería dentro de la categoría de “sex stories” propuesta por Schuyler, puesto que explora conflictos de género y sexualidad. Este texto vuelve a publicarse en antologías enfocadas a temáticas de sexualidad y también en volúmenes que tienen por objetivo recopilar relatos galardonados.

La gran cantidad de retraducciones que rodea ambas antologías constituye un tópico que se ha convertido en uno de los problemas centrales de esta investigación. Por ello, a continuación, se describirá la naturaleza y dinámica de las distintas traducciones con las que cuenta la mayoría de los relatos breves que forman parte de las obras.

4. EL CORPUS: EVIDENCIAS DE RETRADUCCIÓN

Con el fin de sistematizar los datos de los textos que forman parte de *Dangerous visions* y *Again, Dangerous Visions*, se creó una base de datos con 116 entradas,⁴⁰ que tienen información sobre las traducciones, retraducciones y reediciones de cada texto, así como medios de publicación, formatos, traductores y editoriales. A diferencia de lo que sucede en otros países (Francia, Alemania e Italia),⁴¹ la primera antología tarda en traducirse al español.

⁴⁰ Con el software Microsoft Access 2013. Los datos se extrajeron del sitio *La tercera fundación*, <http://www.tercerafundacion.net/>, consultado el 2 de noviembre de 2015.

⁴¹ The internet speculative fiction database, “Dangerous visions”, <http://www.isfdb.org/cgi-bin/title.cgi?33483>, consultado el 2 de noviembre de 2015.

Con base en los datos recopilados, se proponen tres acontecimientos, marcados, justamente, por la omisión o publicación de ciertas traducciones:

1) 1967: publicación de la antología *Dangerous Visions* en Estados Unidos.

2) 1975: primeras traducciones al español de algunos textos, en especial en el fanzine *Zikurath 2000*.

3) 1983: traducción al español completa de la antología, y publicación en el mismo formato, por parte de la editorial Martínez Roca.

El primer acontecimiento se considera importante en la medida en que podemos relacionarlo con el segundo; las primeras traducciones de los textos comienzan a aparecer ocho años después de la publicación del texto fuente. La antología, publicada en 1983, llega pronto a Argentina y probablemente a otros países del continente por el sello Hyspamérica, filial de la editorial española Orbis, que reemplaza a Martínez Roca en esta nueva edición. Las intrincadas redes de intercambio e interrelaciones editoriales constituyen un continuum que no se puede estudiar sino como conjunto. No es posible concebir la traducción como un movimiento unidireccional o en términos binarios,⁴² puesto que distintos factores condicionan la transferencia entre contexto fuente y meta.

Observamos las relaciones de producción, difusión y recepción de un medio nacional que está en contacto con entidades que rebasan sus fronteras. Tenemos, por un lado, a España, que, además, publica en el continente latinoamericano, por medio de filiales editoriales y, por el otro, Argentina, que traduce en menor cantidad.

⁴² José Lambert, “La traduction dans les littératures. Pour un historiographie des traductions”, en José Lambert y André Lefevre (eds.), *La traduction dans le développement des littératures*, Leuven, University Press, 1993.

Los datos recabados ponen en evidencia la publicación de un gran número de retraducciones, que aparecen desde 1975. Éstas parecen no competir entre ellas, debido a la falta de comunicación entre editoriales españolas y argentinas, y la limitada capacidad de difusión de los fanzines y revistas especializadas. A su vez, los públicos receptores de los textos tienen prácticas particulares y abren canales de comunicación alternativos de alcance desconocido. Como vimos anteriormente con España, la modalidad de estas prácticas no debió de ser la misma en Argentina; no sabemos qué tipo de fanzines circularon ni qué formatos preferían las editoriales, “las obras y los objetos producen su campo social de recepción más de lo que son producidos por divisiones cristalizadas y previas”.⁴³ En Argentina, seis editoriales traducen un total de nueve textos, sólo en la década de los setenta. Omitiendo el hecho de que varias de estas traducciones son en realidad paralelas a algunas de las ya publicadas en España, dentro de Argentina se publican dos del mismo texto, en 1974 y 1977 respectivamente. La traducción completa de la antología, hecha en España (1983), llega a Argentina tres años después. Desde ese momento no aparece sino una retraducción de uno de los relatos, en 2001, en España, por lo que la publicación de la antología en ese país fue un acontecimiento que estableció la obra como canónica y, desde entonces, los textos que la componen se reconocen en ese país como exponentes genuinos de toda una corriente literaria dentro del género de ciencia ficción: la nueva ola. Sólo dos de los relatos de la obra se publican en revista y, los demás, en libros de mayor extensión.

Las traducciones pueden contabilizarse por década y por país de publicación. El mayor trabajo de retraducción corresponde al de 1983. Aquella versión se reedita en 1985 y 1986, para España y Argentina, respectivamente, lo que indica un nivel de ventas exitoso y,

⁴³ Roger Chartier, “El mundo como representación”, en su libro *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, C. Ferrari (trad.), Barcelona, Gedisa, 1992, p. 60.

como se menciona anteriormente, la obra se convirtió en un referente importante para la comunidad hispana. Las traducciones subsiguientes tienen origen en España y son frecuentes, hasta 1994. En una década determinada, no existen, por lo general, retraducciones en el mismo país. Resta preguntarse por la selección de los textos, que en su mayoría pertenecen a autores reconocidos y a relatos que, luego de publicada la antología en inglés, fueron premiados con el máximo galardón: los Hugo y los Nebula. El número de traducciones de la segunda antología no es tan elevado⁴⁴ y sólo tres son hechas en Argentina, por lo que no pueden trazarse grandes trayectorias, como en el caso de *Dangerous Visions*.

Este fenómeno de retraducción, que se destaca al observar el corpus desde ejes espaciales y cronológicos dicta regularidades sobre las prácticas de traducción impulsadas por las editoriales en distintos contextos y es, por lo tanto, un rasgo fundamental de la ciencia ficción traducida en España, país en el que nos concentraremos.

⁴⁴ Véanse anexos.

II. DISCUSIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

Estudiar la trayectoria de textos contenidos en antologías, desde los estudios de traducción, ayuda a centrarnos en aquel fenómeno especial, concebido como transferencia y producto. Desde esta perspectiva, pretendemos rastrear la recepción de un género en el medio observado, como ya lo ha hecho Jean-Marc Gouanvic,⁴⁵ utilizando un enfoque sociológico aplicado a la traducción. Observar los contextos en los que emergen y se insertan traducciones hace que concibamos esta actividad de modo más integral, porque, en definitiva, como lo indica Lambert “Il s’agit des traductions comme éléments des interactions entre les littératures et les cultures”.⁴⁶ Al adoptar este enfoque, que considera la actividad traductora como fenómeno cultural e histórico, podemos comprender cómo, por medio de ésta, se afianza y actualiza un género, esbozando un panorama particular, que no siempre encontrará su correlato o reflejo en los impulsos renovadores del canon tal como se presentaron en el país de origen. Esto se debe a que la traducción, tanto en sentido técnico como en uno más amplio, que considera factores culturales, históricos y sociológicos, no crea imágenes isomorfas. Al enfoque propuesto se añade la noción de polisistemas de Even-Zohar,⁴⁷ que versa sobre los repertorios literarios con los que cuenta un país, a fin de determinar la posición de las obras que los nutren; entre ellas, textos literarios traducidos. Gracias a este concepto podemos determinar la posición de las obras extranjeras en el contexto meta. En el caso que nos atañe, las antologías no ocupan un lugar central en los primeros años; evidencia de esto son las débiles iniciativas españolas por traducir y publicar.

⁴⁵ Art. cit. Sobre la introducción de la ciencia ficción norteamericana en Francia.

⁴⁶ J. Lambert, *op. cit.*, p. 9

⁴⁷ “The position of translated literature within the literary polysystem”, en Lawrence Venuti (ed.), *The translation studies reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 192-197.

Como vimos en el capítulo anterior, la traducción es tributaria de factores contextuales particulares, lo cual lleva a formular ciertas preguntas sobre la naturaleza de este fenómeno. Al tratar de definir la traducción, Chesterman y Arrojo proponen comenzar con un enfoque traductológico que apoye la labor investigativa,⁴⁸ el cual cambiará, al recabar los primeros datos. En este trabajo, se concibe la traducción como producto, es decir una unidad que representa el resultado de un proceso de traducción, en el que influyen las decisiones de un agente cultural y sociopolíticamente condicionado. Esta definición es útil, ya que establece un punto de partida fácil de identificar; al enfocarnos en el producto podemos, precisamente, observar los elementos culturales que lo condicionan. Otra de las ventajas que ofrece es que establece como prioridad la búsqueda y observación de un objeto tangible, presentado como material textual publicado y en circulación. Las antologías estudiadas constituyen dicho objeto y representan el punto de partida de la investigación; no podemos entenderlas de forma aislada, puesto que sus elementos textuales y paratextuales se definen en contexto, cuestión que nos lleva directamente a la selección de unidades de análisis. Cada antología sirve como macrounidad y sigue el mismo principio teórico: su existencia vincula producto y contexto. Del mismo modo, el relato breve de ciencia ficción se concibe como microunidad, siendo la porción en la que puede observarse la cristalización de prácticas, relaciones y expectativas que rodean la traducción. Esta unidad presenta, a su vez, gran cantidad de retraducciones. En ese sentido, la selección de antologías para constituir un corpus textual ayuda a visualizar la obra en su contexto y resolver el problema de la ubicuidad de las distintas versiones, motivadas por textos fuente que se presentan en distintos soportes. Estas versiones se publican, a su vez, en varios medios, bajo distintos sellos

⁴⁸ “Shared Ground in Translation Studies”, *Target*, 2000, núm. 12, p. 152.

editoriales y en las que figuran diferentes traductores. A grandes rasgos, la retraducción corresponde a la producción de nuevas traducciones en un momento posterior al de la primera versión.⁴⁹ En este capítulo se tratan sus características principales y se vinculan con la dinámica particular que se desarrolla en el campo observado, lo que nos llevará a hablar de un fenómeno de actualización.

Por último, precisaremos un poco más las características del enfoque adoptado para llevar a cabo nuestra investigación. El marco teórico da cuenta de un enfoque histórico-descriptivo en el cual la traducción se concibe como producto cultural que circula por diversos canales de distribución. La circulación de este objeto guarda relación con el actuar de los distintos agentes (entre ellos, el traductor) que conforman el campo de la producción de este tipo de bienes culturales; lo que interesa es rastrear las trayectorias de las traducciones y observar su inserción en el medio meta. Nos centraremos en algunas traducciones de ciencia ficción producidas en España, inscritas en dos antologías contemporáneas que pertenecen a la corriente de la “nueva ola”.

1. ADOPCIÓN DE UN ENFOQUE HISTÓRICO-DESCRIPTIVO

El objeto de estudio se concibe desde un enfoque que identifica, de manera clara, lo que llamo “contornos de la traducción”, es decir las prácticas, relaciones y expectativas en torno a la traducción, lo que también lleva a identificar a los agentes que la producen y promueven, y las normas que la rigen. Sin estos elementos no podemos comprender las conexiones que se establecen entre ella y los distintos elementos de su contexto. El enfoque empleado indica cuáles de ellos son los que tienen más valor en relación con nuestros

⁴⁹ Véase Kaisa Koskinen y Outi Paloposki, “Retranslation”, en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.) *Handbook of translation studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2010, t.1, p. 294.

objetivos. Esta propuesta, que pone especial atención en los “contornos” mencionados, descansa, por una parte, en los planteamientos y conclusiones establecidas por los trabajos de historia de la traducción y, por otra, en el enfoque descriptivo, fundado por Gideon Toury.

En su libro *Method in Translation History*,⁵⁰ Anthony Pym entrega algunas claves para iniciar la labor investigativa en estas materias. En primer lugar, la recolección y sistematización de datos bibliográficos abren paso a la descripción objetiva de un contexto determinado: “lists help force the recognition of contexts, and do so in a way that can make us revise our more disposable impressions”.⁵¹ Por ello, se ha elaborado una base de datos en la que se recopilan las entradas relacionadas con las traducciones y su publicación en el medio español.⁵² Respecto a las distintas publicaciones, Pym señala que las reediciones pueden ser indicador de la demanda general de una obra.⁵³ En cuanto a las retraducciones, pueden ser consideradas pasivas, es decir, no se excluyen entre ellas, no se retraduce para impugnar traducciones anteriores, o activas, que representan lo contrario; rechazan las lecturas anteriores y compiten con ellas. Como vimos en el capítulo anterior, las retraducciones de un mismo cuento son pasivas. Los listados bibliográficos y su presentación mediante distintos filtros permiten definir la situación de la traducción de ciencia ficción en una época determinada. Luego de esta fase descriptiva, procede una etapa interpretativa, en la que se dota de explicación a la información recabada, con fuentes complementarias, como paratextos y el cotejo de traducciones.

Puesto que el fenómeno de retraducción es recurrente en las antologías observadas, tal como se aprecia luego de construir la base de datos, utilizaré una metodología que dé

⁵⁰ Manchester, St. Jerome, 1998.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

⁵² Véanse anexos.

⁵³ A. Pym, *op. cit.*, p. 79.

cuenta de los procesos de recepción, siempre ligados a los de producción y difusión.⁵⁴ Para ello, se retoman las tres etapas propuestas por Brigitte Lépinette,⁵⁵ sobre la formulación de proyectos de investigación en historia de la traducción:

- 1) Recopilación: listas de obras traducidas. Explicar históricamente la existencia de traducciones. Metodología interpretativa de los motivos, por ejemplo, ¿por qué se presenta a un público que no estaba considerado?
- 2) Proceso de traducción: modalidades, plazos, incentivos, prólogos del traductor, modos de pensar.
- 3) Traducción como obra de divulgación: Concepto de “receptividad”, transculturación, nuevas significaciones.

Aquí se presta atención a la primera y tercera fase de investigación, que en este trabajo se denominarán “fase descriptiva” y “fase interpretativa”. El objetivo es presentar, de manera panorámica, una caracterización de la traducción del género en España, mediante un estudio de caso. Para Lépinette, las traducciones son textos con una historicidad particular y, por lo tanto, fuente de datos únicos que permite conocer cambios culturales desde la perspectiva de historia de la traducción: “tout texte traduit subit un processus historique d’adaptation culturelle qui est analysable et explique les raisons pour lesquelles il est d’abord sélectionné et ensuite intégré à la culture du pays de réception”.⁵⁶ Es necesario realizar un análisis interpretativo de los datos, con el fin de explicar los fenómenos observados, luego de describirlos en la primera fase. El material recopilado se ordena según fechas de publicación,

⁵⁴ Horacio Tarcus, “El marxismo en América Latina y la problemática de la recepción transnacional de las ideas”, *Temas de nuestra América*, 2013, núm. 54, pp. 35-86.

⁵⁵ “Traduction et histoire”, en Brigitte Lépinette y Antonio Meleo (eds.), *Historia de la traducción*, Valencia, Universitat, 2003, pp. 69-91.

⁵⁶ B. Lépinette, *op. cit.*, p. 69.

número de retraducciones, traductores involucrados, editoriales y distribución cronológica. A estos datos los acompañan los resultados del análisis textual de varios relatos breves, seleccionados según contenido y existencia de retraducciones. El cotejo del texto fuente con sus traducciones tiene por objetivo conocer métodos, estrategias y regularidades en la traducción,⁵⁷ hechos que ayudarán a comprender mejor el estatus de los textos en el contexto de llegada. Por eso, aunque el marco teórico se basa principalmente en un enfoque histórico-descriptivo, en la metodología coexisten dos modelos de análisis que proveen las herramientas para aproximarse a las unidades de análisis en distintos niveles.

1.1. ALGUNOS CONCEPTOS DE LA SOCIOLOGÍA DE LA TRADUCCIÓN

Incluir, por ejemplo, el concepto de norma de traducción, inherente en un modelo de análisis histórico-descriptivo, permite dirigir nuestra mirada, desde el contexto, al texto y viceversa. Como ya hemos dicho, desde el producto pueden rastrearse comportamientos traductores o, en términos de normatividad, las decisiones tomadas, que son, a su vez, producto de ciertas expectativas y relaciones en un momento dado. Al acceder a algunos de los textos, incluso podemos explicar las repeticiones en las retraducciones. Son un tipo de traducción modelo; “the kind of translations that are reprinted, anthologized, awarded prizes or otherwise singled out for praise, are likely to embody what is regarded as ‘proper’ or ‘correct’ translation— by a particular group, at a certain time and for a certain time.”⁵⁸ Este tipo de traducciones perpetúan una norma y un conjunto de decisiones que se consagran como deseables. En el caso de las versiones que difieren y que podemos cotejar con mayor

⁵⁷ Rosa Luna, “El corpus: herramienta de investigación traductológica”, en su libro *Temas de traducción*, Lima, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, 2002, pp. 57-72.

⁵⁸ Theo Hermans, “Working with Norms”, en su libro *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome, 1999, p. 86.

acuciosidad, se observan algunas de las posibilidades disponibles para el traductor y, mediante un trabajo de inferencia e interpretación, podemos explicar estos comportamientos.

Sin embargo, como expone Pierre Bourdieu, los bienes culturales no portan su contexto de producción de manera íntegra cuando se trasladan y tanto contexto de producción como de recepción participan activamente en la determinación de la función que desempeñará la obra extranjera.⁵⁹ Es necesaria la importación y adaptación posterior de una matriz que les dé sentido que, en casos similares, ha ido de la mano con la adaptación del “American way of life”, por la contigüidad económica y diplomática entre Estados Unidos y Europa, desde la segunda mitad del siglo XX,⁶⁰ o bien la creación de una nueva matriz, desde el medio meta y que, por lo menos en la superficie pareciera ser homóloga al modelo de la cultura fuente. Por esta razón, en el contexto que estamos observando, debemos tomar en cuenta los campos políticos de ambos medios nacionales⁶¹ y sus relaciones; en este caso, se importa literatura de un país con un régimen democrático presidencialista, que ha favorecido la economía de libre mercado, a un país con una economía similar, que tuvo, por un largo tiempo, un gobierno de facto, que implementó políticas de censura en cuanto a producción e importación cultural. Las traducciones de nuestro corpus aparecen desde 1974, un año antes de la muerte de Franco, sin embargo, las traducciones que cotejaremos con su original aparecen en 1978, último año de la etapa de transición hacia la democracia. En cuanto a este último fenómeno, sobre los factores que condicionan la calidad de una traducción, cabe destacar que el llamado sistema cultural al que, a su vez, pertenecen los polisistemas

⁵⁹ Pierre Bourdieu, “Les conditions sociales de la circulation des idées”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, núm. 145, pp. 3-8.

⁶⁰ J. Gouanvic, art. cit.

⁶¹ Gisèle Sapiro, “Normes de Traduction et Contraintes Sociales”, en Anthony Pym, Miriam Shlesinger y Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*, Amsterdam, 2008, pp. 199-208.

literarios, se regula con base en factores internos, que competen a la actividad propia del campo, y externos:

el sistema que llamamos ‘cultural’ y que reúne a la comunidad artística y crítica, el conjunto de obras realizadas y comentadas por esa comunidad, junto con las empresas e instituciones encargadas de su difusión, es un sistema que goza, desde mediados del siglo XIX, de autonomía y autorregulación [...] El campo cultural, al alcanzar su autonomía de otros grupos de poder, se ve obligado a autorregularse, a someter su propia validación al criterio de sus pares.⁶²

Por ello, se presta más atención a ciertos elementos del campo literario observado, que pertenece, a su vez, a un sistema cultural determinado, ya que se observan los recorridos y características de las traducciones. Los esfuerzos por recrear un contexto de recepción, sin el cual no podríamos orientar el posterior cotejo de manera eficiente, se basan entonces en este enfoque. En definitiva, conceptos como campo, agentes, capital y bienes culturales facilitan el reconocimiento del contexto en el que Pym hace hincapié. La sociología de las obras culturales permite tratar la formación y recepción del canon atendiendo factores contextuales, puesto que en aquel proceso intervienen decisiones y estrategias relacionadas con acumulación de distintos tipos de capital. Según lo observado en nuestro caso, Harlan Ellison es quien hace el llamado y contacta a los escritores para que compongan los textos de la antología.⁶³ La composición de esta obra no sigue el proceso convencional de selección de obras ejemplares, sino busca crear una tradición, con textos que no fungen como ejemplos de ingenio y maestría desde un principio. Ellison desea que la antología conmocione y, en este sentido, su caso es muy particular, puesto que, en cuanto a la formación de canon y publicación de antologías, comienza por el paso final; no quiere llegar a la antología luego de una producción considerable, por el contrario, quiere que ésta promueva las nuevas

⁶² Adriana Azucena Rodríguez, “El campo intelectual mexicano de finales del siglo XX según *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, *Tema y variaciones de literatura*, 2011, núm. 36, pp. 21, 34.

⁶³ H. Ellison, *op. cit.*

creaciones que ha recopilado. Esta arriesgada estrategia explica la gran cantidad de prólogos, ya que necesitaba una legitimación que no tenía, porque la antología no tenía nada que la respaldara de antemano.

Es importante explicitar el uso que en este trabajo se hace de los conceptos sociológicos de Pierre Bourdieu, puesto que son compatibles con los objetos que tratan los estudios de traducción.⁶⁴ Para entender los textos analizados y su situación, se ha propuesto el concepto de “contornos de la traducción”, que abarca específicamente las definiciones de “campo”, “capital económico” y “capital simbólico” de Bourdieu.⁶⁵ El primer concepto alude a un área de actividad autónoma, inserta en la vida social, la cual cuenta con sus propios mecanismos de autorregulación, como en el caso del campo cultural literario, tratado en la cita de Adriana Azucena Rodríguez.⁶⁶ El segundo corresponde al tipo de capital más conocido, es decir, a los bienes y fuerza de trabajo que aseguran la subsistencia humana y la adquisición de otros tipos de capital. Por último, el capital simbólico es toda forma de prestigio y reconocimiento social. Estos dos tipos de recurso desempeñan un papel fundamental en las dinámicas de traducción y publicación de las antologías estudiadas. Añadimos también, el concepto de “capital literario”,⁶⁷ cuyo valor depende del capital simbólico, puesto que corresponde a las obras de autores reconocidos en determinados campos literarios nacionales, y en el internacional.

⁶⁴ Moira Inghilleri, “The sociology of Bourdieu and the construction of the ‘object’ in translation and interpreting studies”, *The Translator*, 2005, núm. 11, pp. 125-145.

⁶⁵ “The forms of capital”, en John Richardson (ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education*, Nueva York, Greenwood, 1986, pp 241-258.

⁶⁶ Art. cit.

⁶⁷ Pascale Casanova, “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2002, núm. 144, pp. 7-20.

2. LA ANTOLOGÍA COMO REPRESENTATIVA DEL CANON

Vemos en las antologías un trabajo similar al que opera en las traducciones en el ámbito textual. Todo trabajo de antología es también un trabajo de selección y delimitación. En este sentido, la antología tiene por objetivo representar la realidad o estado de un tipo de literatura en particular. Sobre todo, en este género, en el que la producción es tan grande y se presenta en tantos medios distintos, que es difícil darle forma si no es por medio de este formato de publicación. Las antologías recogen lo mejor del género, lo más representativo, según los criterios definidos por el antologista. Existen así, especialmente en este campo, antologistas especializados que publican periódicamente este tipo de libros; están en constante búsqueda de nuevo (o antiguo) material para su compilación. El formato antología se antepone al formato revista, puesto que está pensado para públicos distintos. La revista de ciencia ficción se dirige especialmente a un “fandom”, es decir una comunidad de aficionados que lee, comparte y critica el material;⁶⁸ en cambio, la antología no busca tanto la difusión y comentario sino, más bien, la consagración y establecimiento de ciertos temas literarios. Otra diferencia sustancial se aprecia en la finalidad de los objetos; la antología y en general los libros de autores representan un objeto de colección, opuesto al carácter pasajero y de consumo inmediato que se le otorgaba al formato revista.

Las dos antologías con las que trabajamos tienen continuidad temática e histórica. La obra *Dangerous Visions* y su secuela *Again, Dangerous Visions*, publicadas en 1967 y 1972, respectivamente, son editadas por Harlan Ellison, prolífico escritor de relatos breves de ciencia ficción. Como antologista, Ellison tiene una propuesta en mente: revisar el canon literario de la ciencia ficción y elevar sus estándares.

⁶⁸ L. Vigil, art. cit., p. 69.

El canon, entendido a grandes rasgos como corpus de textos ejemplares, es un conjunto monolingüe, que tiene por objetivo ser representativo de aquella lengua y de la identidad de una comunidad, que muchas veces coincide con un proyecto de nación.⁶⁹ Por ello, las delimitaciones se vuelven sencillas y al mismo tiempo estrictas; contamos, por ejemplo, con las obras ejemplares del romanticismo alemán, escritas únicamente en esa lengua y publicadas en un espacio muy específico. En este sentido, la acción de evaluar y seleccionar nuevos textos para la conformación de este acervo corresponde a un acto transgeneracional y tanto lectores como escritores participan en este proceso. El canon de ciencia ficción norteamericana es, sin lugar a dudas, un hecho de la cultura fuente y cuenta con sus propios mecanismos de evaluación, selección y validación, como, por ejemplo, la institución de los premios Hugo y Nebula, en 1953 y 1966, respectivamente. La traducción de este canon a otra lengua puede ser un hecho de la cultura meta y/o de la cultura fuente por igual; depende de los intereses que estén en juego. Por ello, esta actividad consiste en la transferencia y acumulación de capital literario,⁷⁰ que dependerá siempre de la situación de los países y lenguas involucradas, puesto que los países con un canon consolidado querrán difundirlo más allá de sus fronteras y, del mismo modo, los que no cuentan con un amplio catálogo de obras excelentes, buscarán obtener más capital literario.

Ambas antologías exceden las dimensiones que un presupuesto hubiese permitido y las que exigían las revistas especializadas. Los textos reunidos para el libro son inéditos; los criterios de selección se basan en el tratamiento de temas polémicos y en formas de experimentación literaria que amplíen los contenidos y formas de expresión del género. El

⁶⁹ Adriana Azucena Rodríguez, "Idea del canon y el arte de ingenio en Baltasar Gracián. Dos momentos en la historia de un criterio de selección", *Temas y Variaciones de Literatura*, 36 (2011), pp. 37-60.

⁷⁰ P. Casanova, art. cit.

título funciona como declaración de intenciones y como estrategia de captación para generar ventas.⁷¹ En su prólogo, Ellison presenta el libro como una posible revolución, aunque también como una apuesta arriesgada. A este prólogo lo anteceden otros dos, firmados por una de las máximas autoridades en este medio: Isaac Asimov; sus palabras validan el movimiento de contracorriente y a Ellison como autor intelectual. El primero de sus prólogos se titula “The second revolution”, y el segundo “Harlan and I”. Esto es un perfecto ejemplo de los mecanismos de autorregulación presentes en un campo literario, ya que Ellison se somete desde un principio al escrutinio y validación de sus pares.

Por lo tanto, en ambos libros se seleccionan obras que se publicarán ahí exclusivamente y que, por sus temáticas, no podrían incluirse en ningún tipo de revista, orientadas a un público distinto y que podría no comprender o repudiar la obra. Los textos son en su mayoría relatos cortos, es decir, tienen menos de 7,500 palabras. La clasificación de los textos según número de palabras es utilizada en los premios Hugo y Nebula, que premian a los autores según las siguientes categorías:

Denominación	Número de palabras
Relato corto (<i>Short story</i>)	Menos de 7,500 palabras.
Relato (<i>Novelette</i>)	Entre 7,500 y 17,500 palabras.
Novela corta (<i>Novella</i>)	Entre 17,500 y 40,000 palabras.
Novela (<i>Novel</i>)	De 40,000 palabras o más.

tabla. 1. Clasificación de textos de ciencia ficción, según extensión.⁷²

Teniendo el límite de palabras en mente, encontramos escritores que a menudo prefieren escribir con determinada extensión, como Harlan Ellison, por ejemplo, que ha

⁷¹ Patrick Charaudeau, “Finalidad del contrato: una tensión entre dos propósitos opuestos”, en su libro *Discurso de la información. La construcción del espejo social*, M. Mizraji (trad.), Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 85-94.

⁷² The Hugo Awards, art. cit. Basada en las categorías que establece la Sociedad Mundial de Ciencia Ficción para entregar sus galardones.

escrito una enorme cantidad de relatos cortos (“short story”). La mayoría de los textos que recopila para la antología también pertenecen a esa categoría.

Las condiciones de producción y difusión eran apropiadas para la publicación de la antología; contamos con algunos antecedentes: la transición de revista a libro en el campo editorial de la ciencia ficción propició la publicación de numerosos textos recopilatorios y antologías basadas en todo tipo de criterios de selección,⁷³ y con ello se exhiben distintas facetas del género, además de establecer los temas a los que puede referirse. El cambio de formato de las publicaciones apela a la inscripción del texto “en una matriz cultural que no es la de sus primeros destinatarios y permitir así una pluralidad de apropiaciones”.⁷⁴ Ellison también habla de biblioteca personal y con ello, de textos que pueden leerse más de una vez.⁷⁵ La antología, en este sentido, se presenta como recurso reutilizable, con usos distintos a los del formato revista.

La función principal de una antología consiste en “accept that emerging canon, try to subvert it, or try to enlarge it”,⁷⁶ tal como lo ejemplifica Lefevere con el caso de la poesía africana. En su texto “Anthologizing Africa”, define las características generales de este tipo de libros: a saber, son de extensión limitada, reflejan las exigencias previstas del mercado, están dirigidas a un público ideal o potencial, los criterios de selección pueden ser diversos y puede desempeñar distintas funciones. A esto añade la importancia del antologista y de su expresión por medio de prólogos y otros paratextos,⁷⁷ que aportan capital simbólico. Al

⁷³ Esto da pie a que el género se subdivide en pro de las temáticas que presenta, por ejemplo, Ciencia ficción militar, ecológica, posapocalíptica, etc. Véase Noemí Novell, “Género, modo y fórmula en la ciencia ficción. Teoría y análisis, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, núm. XIV, 2009, pp. 21-30.

⁷⁴ R. Chartier, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁵ H. Ellison, *op. cit.*

⁷⁶ André Lefevere, en su libro *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, Nueva York, Routledge, 1992, p. 127.

⁷⁷ *Ibid.*

respecto, la traducción de este tipo de textos permite vislumbrar la propuesta del traductor, puesto que, aparte de un nuevo prólogo inserto en la obra como iniciativa editorial, figura el original, que forma parte de la antología como unidad integral, en cuanto texto fuente.

La pregunta y la respuesta respecto a la motivación por traducir este género en España recae, entonces, sobre la tríada antología-canon-retraducción. Debemos determinar si los autores y editores estadounidenses son los que desean extender su fama o si son los editores españoles los que desean dar a conocer este tipo de literatura, pero, ¿con qué fin? ¿Desean acaso los escritores coterráneos formar canon a partir de los modelos extranjeros?

En el caso de *Dangerous Visions*, conocemos la historia de su publicación y de los riesgos que conllevaba. El editor reunió textos que ocupaban una posición aún más marginal que la del propio género en el campo literario; su posible recepción se suponía trunca, porque las revistas especializadas no los admitían y, por esta razón, tampoco circulaban por los canales tradicionales, que ni siquiera se dirigían al público al que quería llegar el editor. Ellison defiende la producción de la obra mediante un prólogo muy elocuente, en el que se muestra cercano al lector y comparte con él sus preocupaciones. En la traducción de ese texto, hecha dieciséis años después, para la primera y única versión de la obra en Hispanoamérica, la antología se presenta como un texto consagrado, que ha sido y sigue siendo éxito de ventas.

Las condiciones de producción y difusión del libro, como ya se mencionó, eran adecuadas y muy particulares: desde la década de los sesenta, en los Estados Unidos, comienzan a diversificarse los formatos de publicación, teniendo cabida también los libros de cuentos recopilatorios bajo el nombre de un solo autor, o la publicación de distintas antologías que buscaban representar lo mejor del género; “The leading *sf* magazines had always labored under the burden of a careful censorship of language, theme, and manner, but

paperback books had always been an ‘adult’ rather than a ‘family’ medium”.⁷⁸ Estas son algunas de las líneas que el corpus seleccionado permite explorar en esta investigación y que, eventualmente, llevarán a caracterizar las traducciones de ciencia ficción, que ya desde un nivel contextual sabemos que se presentan, en su mayoría, como retraducción.

Por último, se destaca la idea de imitación en el barroco, explicada en el artículo de Adriana Azucena Rodríguez, sobre la idea de canon e ingenio artístico,⁷⁹ puesto que no está muy alejada de lo que ocurre en ciencia ficción, con una cantidad importante de autores y una aun mayor de textos, cuyos rasgos animan la clasificación en distintos subgéneros.⁸⁰ Pareciera que la imitación en este medio es muy frecuente y las antologías buscan, justamente, rescatar lo mejor en medio de la apabullante cantidad de textos disponibles. Por ello, es muy útil establecer un paralelismo entre los criterios de selección utilizados en el barroco y en las antologías de ciencia ficción. Si bien estas últimas están muy influidas por estrategias de mercadotecnia (su objetivo principal es, sin duda, vender, puesto que es el negocio de las editoriales), como podemos observar, incluso en los prólogos que animan a su compra, los relatos, de entre un vasto corpus son elegidos por representatividad, es decir, por el ingenio del *novum*, la agudeza con la que el autor presenta aquella idea.

3. SOBRE LA RETRADUCCIÓN

Gran porcentaje de las entradas de nuestro corpus tienen estatus de retraducción. Aunque no sean tales, según la denominación tradicional, la mayoría de los textos analizados van acompañados de un aparato paratextual de rejuvenecimiento de la obra. Se actualizan

⁷⁸ Brian Stableford, “The third generation of genre science fiction”, *Science fiction studies*, 1996, núm. 23, pp. 322.

⁷⁹ Art. cit.

⁸⁰ N. Novell, art.cit.

estos elementos, así como también el nombre del traductor; la realidad, no obstante, es que el texto apenas se ha tocado. Otro punto interesante corresponde a la “regresión” que sufren algunas de las traducciones, que pasan de formato antología a formato revista, caso no previsto en el contexto fuente, puesto que los textos fueron concebidos específicamente para su publicación en las antologías; claro ejemplo de las distintas apropiaciones que se pueden hacer del texto inserto en una matriz cultural distinta.

En un primer momento, la observación de este fenómeno de repetición de ediciones lleva a plantear un problema de investigación concreto que corresponde a la frecuencia y periodicidad de las retraducciones. Ha habido esfuerzos por problematizar esta temática, siendo Gambier y Berman⁸¹ quienes formulan las primeras preguntas y brindan una primera definición de retraducción, la cual tiene varias implicaciones. En primer lugar, el fenómeno se ha tratado a partir de la concepción de envejecimiento de los textos meta, que, mientras más pretendan adoptar las particularidades de la lengua meta, más rápido tienden a envejecer, porque se adaptan a las normas específicas de un contexto que tiene vigencia limitada.⁸² Esta noción, no obstante, tiene más respaldo en textos literarios que en obras de otro tipo, ya que, “the examples dwelt on are often taken from literary translations, and the arguments put forward usually relate to 'great' works of literature”.⁸³ En segundo lugar, como consecuencia de la periodicidad, se asocia la retraducción a una idea de progreso, es decir, se considera que esta sucesión de versiones supone un proceso lineal y, por ello, que cada nueva traducción es mejor que la anterior. Y, por último, como consecuencia de las primeras dos observaciones,

⁸¹ A. Berman, “La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes*, 1990, núm. 4, pp. 1-7.

⁸² Yves Gambier, “La retraduction, retour et détour”, *Meta*, 1994, núm. 39, pp. 413-417.

⁸³ Şebnem Susam-Sarajeva, “Multiple-entry visa to travelling theory. Retranslations of literary and cultural theories”, *Target*, 2003, núm. 15, p. 2.

se asigna a la retraducción una función de “restitución” del sentido original que yace en el perenne texto fuente.

Al basarnos en este enfoque “clásico”, las preguntas que podemos formular al corpus se reducen. Por ejemplo, podemos preguntarnos sobre la frecuencia de los textos (¿por qué se retraduce más en una década que en otra? o ¿por qué se retraduce en una época y no en otra?) o, al cotejar, sobre la idoneidad de una o de otra, en función del sentido original que buscan restituir.

Como adelantábamos, se han ignorado sistemáticamente los motivos reales de las retraducciones, ya que, destacando su función de restitución, se han pasado por alto los motivos que los agentes tenían al momento de encargarlas. En el caso del ilustrativo ejemplo de la novela finlandesa *Seitsemän veljestä*,⁸⁴ observamos la tensión entre contextos fuente y meta, que por distintas razones impulsaban la producción de nuevas traducciones. El encargo de retraducción como renovación de un texto no vigente es sólo uno de los casos que pueden ocurrir.

Valernos sólo de la frecuencia con la que se publican estos objetos, en términos de progresión, se convierte en un criterio engañoso, ya que no siempre contamos con el ejemplo modelo de ediciones que se suceden con cierta regularidad. En el caso de nuestro corpus, por ejemplo, los datos evidencian que varias de las retraducciones son pasivas, es decir, se publican casi simultáneamente, aunque a veces en distintos países. Con el fin de comprender las retraducciones, debemos prestar atención a ambos contextos por igual,

Retranslations do not arise only when the existing translation(s) are deficient/assimilative/adaptive/literal, etc., or when the readers’ attitudes, tastes, and competence change. Retranslations may also emerge as a result of a synchronous

⁸⁴ Pekka Kujamäki, “Finnish comet in German skies. Translation, retranslation and norms”, *Target*, 2001, núm. 13, pp. 45-70.

struggle in the receiving system to create the target discourse into which these translations will be incorporated.⁸⁵

Como afirma Annie Brisset, a veces la retraducción no tiene como fin último corregir un “error primigenio”.⁸⁶ Lo que sucede es que cada texto se sitúa en su cronotopo y si bien podemos trazar un esquema lineal, para establecer una periodización pertinente, no se trata jamás de una carrera hacia el progreso.

3.1. PUBLICACIÓN Y ESTATUS: EL FENÓMENO DE ACTUALIZACIÓN

Al cotejar retraducciones, que incluso se hicieron bajo el mismo sello editorial, queda en evidencia que se ha hecho un trabajo de edición mínimo o nulo. Por ejemplo, el relato breve “Flies” (1977) de Robert Silverberg, traducido por Beatriz Podestá, se vuelve a publicar dos años después, atribuyendo la nueva traducción a Domingo Santos, encargado de trabajar con la antología completa. El concepto de traducción, específicamente en el campo editorial, supone ciertas expectativas, ligadas a la obtención de capital simbólico; asimismo, considera unidades de traducción idóneas. Según estas expectativas, la traducción de una antología tan prestigiosa, como unidad integral y portadora de gran capital simbólico, no debería constituirse con traducciones anteriores, tomadas de otros libros. Por ello, la figura del traductor tiene cierta autoridad, y se le adjudica cierta responsabilidad al darle los créditos completos del total de traducciones. Las versiones anteriores de los textos se reconocen en el campo y no son hechos aislados ni desconocidos⁸⁷ y, aun así, tras la introducción inicial de

⁸⁵ Ş. Susam-Sarajeva, art. cit., p. 5.

⁸⁶ “Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l’historicité de la traduction”, *Palimpsestes*, 2004, núm. 15, pp. 39-67.

⁸⁷ J. Planells, art. cit.

la obra por medio de la crítica, la antología en español se presenta como un producto totalmente nuevo, con una traducción, digamos, vigente, en relación con una época.

Una de las claves está en la presentación. Vemos, por ejemplo, cómo cambian los elementos paratextuales en sus tres ediciones: la ilustración de la portada, en relación con las distintas ilustraciones de las versiones norteamericanas cambia, dependiendo de la colección en la que se publica. Retomando a Pym, estas reediciones indican alta demanda.⁸⁸

El fenómeno presentado es similar al de una retraducción, pero en un nivel que no es exclusivamente textual. Sus rasgos definitorios, que, por cierto, no operan en lo absoluto en ese nivel, se manifiestan en otros aspectos de la obra. Llamo actualización a este fenómeno de modificación paratextual con estatus de retraducción. Al enfocarnos en el campo editorial, observamos que la traducción otorga un estatus distintivo a los textos, y que una traducción al menos presentada como nueva, en compañía de un aparato paratextual actualizado, legitima o refresca el texto inserto en el mercado. En el caso de la antología, la traducción de esta macrounidad debe ser integral, bajo el sello de un solo traductor, por lo que, en vez de dar crédito a los primeros y presentar el producto como una recopilación de traducciones hechas en distintos momentos, intenta presentarse con un estatus similar al de su texto fuente.

Detengámonos un momento en el caso de la segunda antología *Again, Dangerous Visions*. Aunque no se ha traducido en su totalidad (sólo contamos con traducciones aisladas de relatos que se han publicado posteriormente en libros recopilatorios de otra índole/antologías que tocan otras temáticas), sus retraducciones muestran el mismo fenómeno de actualización, sin embargo, con ciertos matices. Los textos más retraducidos del libro corresponden a los de las escritoras más aclamadas: Joanna Russ y Ursula Le Guin.

⁸⁸ A. Pym, *op. cit.*, p. 79.

El relato de Russ se traduce tres veces, en un espacio de dieciséis años. Lo particular de su caso es que las tres versiones producidas son efectivamente distintas y este hecho viola la norma, que consiste en que los textos no se retraduzcan desde cero. La obra de Le Guin sigue el patrón tradicional; traducida dos veces, en un espacio de nueve años, ninguno de los dos textos presenta diferencias significativas. Aun así, en cada uno de los libros en los que se publica (que son, justamente dos volúmenes antológicos: uno con obras selectas de la autora y otro sobre lo mejor de los premios Hugo), se atribuye la traducción a personas distintas: Matilde Horne y el equipo formado por Hernán Sabaté y Miguel Giménez Sales, respectivamente. En el segundo libro hubo por lo menos un trabajo de corrección (aunque no se evidencia en la traducción señalada), ya que figura un tercer traductor, que firma como Francisco Blanco; en realidad se trata del encargado de revisar y aprobar el texto. El producto final se presenta, en definitiva, como retraducción, aunque no cumpla con los criterios básicos para ser considerado como tal. El fenómeno de actualización en ciencia ficción es una práctica común en el campo editorial español e hispanoamericano. Hay incluso retraducciones que con fecha posterior al año 2000 se actualizan siguiendo este patrón y aseguran la supervivencia de la primera versión. De ahí la paradoja, ya que se procede de acuerdo a las expectativas que la retraducción genera (actualizar el texto) y, al mismo tiempo, se contravienen estas expectativas, puesto que no se está retraduciendo realmente y se legitima la traducción ya disponible en un contexto distinto al que pertenece.

3.2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS EN TORNO A LA RETRADUCCIÓN

Cada traducción puede considerarse un trabajo completo y válido en una época. Como dice Susam-Sarajeva,⁸⁹ los textos forman parte de un discurso preconcebido y éste cambia. Por esa razón, Brisset, así como Lépinette, destacan la historicidad de la traducción. Contraria a la visión de “envejecimiento” de Gambier⁹⁰ y a la de “error primigenio” de Berman,⁹¹ la historicidad es un rasgo que corresponde a la identidad del texto inserto en un nuevo medio; es decir, procede con mecanismos de adaptación cultural, respaldados en la subjetividad del traductor, influido a su vez por normas y valores. De este modo, Brisset derrumba las primeras definiciones en torno a la retraducción. Las mal llamadas defectuosidad y senectud de una traducción son, en definitiva, rasgos de la obra, producto de circunstancias históricas y culturales, combinadas con las decisiones del traductor en un momento dado. Por ello que ningún texto meta es igual a otro y estas diferencias no deben verse en términos de vigencia o progresión lineal, sino en términos de subjetividad y pertinencia cultural.

Contamos con el ejemplo, mencionado anteriormente, de relaciones entre cotejo y contexto en el artículo de Pekka Kujamäki. Las retraducciones de la novela *Seitsemän veljestä* surgen debido a cambios en las expectativas culturales de una época. La confrontación de múltiples versiones facilita también la reconstrucción del abanico de posibilidades presentes para el traductor y por qué (con base en el contexto sociopolítico) en un momento se escogen unas y no otras. Como pregunta de investigación el autor propone: “I ask why this particular text was translated in the first place and then retranslated so many

⁸⁹ Art. cit.

⁹⁰ Art. cit.

⁹¹ Art. cit.

times, why German translators have translated the Finnish text the way they have and why they have preferred certain choices to others”.⁹²

Otra pregunta de investigación, relacionada con la observación y cotejo de traducciones de los relatos seleccionados coincide con la que formula María Calzada Pérez en su artículo “A three-level methodology for descriptive-explanatory Translation Studies”: “Does translation affect the ideological output of original texts?”.⁹³ El relato de ciencia ficción suele contener una propuesta ideológica, con base en el comentario que hace sobre un contexto específico. Debemos destacar que aquí utilizamos el concepto de ideología en un sentido amplio y que no tiene que ver con conflictos políticos o luchas de poder. Ideología corresponde a un “set of ideas, beliefs and values that govern a community by virtue of being regarded as the norm”.⁹⁴ De este modo, lo que interesa responder aquí no es en dónde podemos identificar la voz del traductor⁹⁵ sino qué es lo que él hace con el discurso del autor, que está codificado cuidadosamente en un *novum* y del cual depende también el valor estético del género. El debate surge porque, así como el concepto de traducción es difícil de definir, los datos traductológicos y los datos recabados mediante su análisis tienen también una naturaleza polivalente. Calzada Pérez⁹⁶ hace un esfuerzo por integrar los datos extraídos de un contexto de recepción con los obtenidos del análisis textual, tal como proponemos en este trabajo.

De este modo, vemos cómo el material textual sirve para establecer perfiles traductológicos según categorías que se conectan con el contexto. Aquí se adopta el modelo

⁹² P. Kujamäki, art. cit., p. 46.

⁹³ *Target*, 2001, núm. 13, p. 207.

⁹⁴ Jeremy Munday, “Translation and Ideology. A Textual Approach”, *The Translator*, 2007, núm. 13, p. 196.

⁹⁵ Theo Hermans, “The translator’s voice in translated narrative”, en Mona Baker. (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*. Nueva York, Routledge, 2010, pp. 193-212.

⁹⁶ Art. cit.

de análisis aplicado en el artículo de Kujamäki, que consiste en la clasificación y cuantificación de estrategias de traducción, pero con el agregado de que se observarán desde la óptica de los rasgos textuales distintivos del género. Esta adición es necesaria, puesto que la descripción del *realia*⁹⁷ en la novela que Kujamäki analiza, alude a un espacio cultural relevante y cuya traducción representa de distintas maneras. En ciencia ficción, en cambio, el *realia* contribuye a situar al lector en un paradigma que hará inteligible el mensaje del autor, mas no es relevante en términos culturales, ya que no alude a ningún contexto real. Entonces, en el relato cienciaficcional, más que buscar la realidad tras la ficción, lo que debemos hacer es identificar los pasajes en los que se comenta nuestra realidad y el *realia* más bien respalda el comentario, produce el efecto de extrañamiento cognitivo necesario que más tarde permitirá regresar a nuestra realidad, para vincularla con el comentario del autor en el relato. También debemos cuidar de no realizar exclusivamente crítica de traducciones al observar este tipo de fenómenos, ya que los datos recabados pueden respaldar, con fundamento de causa, el nivel de corrección del traductor, en relación con las consignas estéticas del género.

El modelo de análisis propuesto en este trabajo se encarga de dos tipos de datos. Por un lado, respecto al nivel contextual y paratextual, bastará con las herramientas que el marco teórico propuesto provee, relacionadas con la descripción de los “contornos de la traducción” antes mencionados, además de incluir ciertos conceptos provenientes de la sociología de la traducción, para realizar una descripción elaborada de los productos y su contexto. Por otro lado, en el nivel textual, del relato breve de ciencia ficción traducido, se procederá a utilizar

⁹⁷ Término que el autor utiliza para referirse a los topónimos, flora, fauna, etc., que constituyen la ambientación del relato.

un marco conceptual relacionado con las características distintivas del género y sus propiedades semióticas, focos de observación que orientarán el cotejo.

4. HERRAMIENTAS PARA EL COTEJO: UNA MIRADA DESDE EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

Con el análisis del discurso podemos estudiar las ocurrencias de un “yo” (ego), dirigido a una o varias personas, emitido en circunstancias muy específicas y que crea un contexto que se actualiza con cada nuevo enunciado. Las condiciones de producción del discurso no son estáticas y tienden a modificarse en función de cómo el interlocutor procese y reaccione ante el mensaje, además de los significados subyacentes que cada interlocutor puede o no dominar, establecidos de forma tácita dentro de una cultura determinada. Podemos encontrar evidencia de estos elementos en la superficie textual, es decir, en el material textual que conforma a cada unidad. En cada relato contamos con un enunciador autor, que se dirige a un lector mediante una narración en la que encontramos poquísimas marcas del “yo”; el escritor desaparece en favor de los personajes y de la narración que ha compuesto. El traductor, a su vez, es un “yo” que da cuenta de lo que dice otro “yo” (autor), en otra lengua. Mediante aquella especie de discurso referido, se crea, en el discurso, la identidad o ethos de la persona citada, que trasciende las instancias en las que figura, ya que crea una imagen de sí duradera y reconocible.⁹⁸ El ethos es, en resumidas cuentas, “la construcción de una imagen de sí en el discurso”,⁹⁹ producto de la conjunción entre identidad social (quien uno es) y la identidad discursiva (lo que uno dice) del sujeto en cuestión.¹⁰⁰ En

⁹⁸ Danielle Zaslavsky, “Discours rapporté et construction d’identité : une analyse des titres de discours rapportés attribués à l’EZLN dans la presse mexicaine de 1994”, en Patrick Charaudeau (ed.), *Identités discursives du sujet parlant*, Paris, L’Harmattan, 2009, pp. 93-110.

⁹⁹ Ruth Amossy, “Argumentación y análisis del discurso: perspectivas teóricas y recortes disciplinarios”, en Luisa Puig (ed.), *El discurso y sus espejos*, L. Puig (trad.), México, UNAM, p. 76.

¹⁰⁰ Patrick Charaudeau, *Le discours politique*, Paris, Vuibert, 2005, *apud*, D. Zaslavsky, art. cit., p. 94.

el próximo capítulo se analizará una unidad que se relaciona directamente con el ethos y, por lo tanto, con un objetivo argumentativo evidente; se trata de uno de los prólogos de la primera antología, en la cual Ellison intenta posicionarse como autoridad y convencer al lector de que compre la obra. En cuanto a las estrategias y rasgos argumentativos presentes en aquel tipo de texto, encontramos los siguientes:

El discurso argumentativo no se desarrolla en el espacio abstracto de la lógica pura, sino en una situación de comunicación donde el locutor presenta su punto de vista en la lengua natural con todos sus recursos, que comprenden tanto el empleo de los conectores o de los deícticos, como la presuposición y el implícito, las marcas de los estereotipos, la ambigüedad, la polisemia, la metáfora, la repetición, el ritmo, etcétera.¹⁰¹

Entonces, para analizar las estrategias argumentativas del escritor, debemos observar cómo articula su discurso en la superficie textual, además de tener en cuenta que los cambios presentes en la traducción supondrán cambios en la calidad de aquellas estrategias y, por lo tanto, en la construcción del ethos del autor.

Tanto autor como traductor intentan ocultar su presencia en el discurso, no obstante, en algunos casos podemos encontrar marcas que la delatan, en la superficie textual. Desde la problemática de los géneros, la ciencia ficción es un género que integra discurso científico y literario,¹⁰² y, como tal, cuenta con determinadas formas de escritura que se vuelven propias del género. Entonces, con base en aquellas características genéricas, cabe preguntarnos cómo trata el traductor todos estos elementos. En primer lugar, su posible adscripción a la comunidad discursiva¹⁰³ dentro de la cual el género se gesta y pone en circulación marcará ciertas pautas. Su participación como lector, escritor o editor condicionará su labor como

¹⁰¹ R. Amossy, art. cit., p. 74.

¹⁰² Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en su libro *Estética de la creación verbal*, T. Bubnova (trad.) Madrid, Siglo XXI, 2008. Sobre la composición de los géneros literarios, que se componen de distintos discursos.

¹⁰³ John Swales, “The concept of discourse community”, en su libro *Genre Analysis. English in Academic and Research Settings*, Cambridge, University Press, 1990, pp. 21-32.

traductor, figura que no tiene garantizada su pertenencia a la comunidad, pues puede tratarse indistintamente de un agente externo o de alguien que está familiarizado con los códigos y prácticas de la comunidad tratada.

Ahora bien, ya establecido el papel del traductor, desde una perspectiva que considera el enunciado como central y la búsqueda de indicios en la superficie textual, apreciamos que las diferencias entre traducciones ocurren a nivel léxico y sintáctico, sin aludir a fenómenos sociodiscursivos realmente significativos, más allá de divergencias que apuntan a la retórica contrastiva. La transposición de formas de expresión preferidas de un binomio género-lengua a otro sufre ciertas adaptaciones inevitables al nuevo sistema lingüístico. En este capítulo nos concentraremos en algunas de estas características y sopesaremos su relevancia.

Por último, nos referimos al discurso traducido como un ejercicio de cita y recontextualización, del que puede resultar una traducción “cubierta” (*covert*) o “descubierta” (*overt*).¹⁰⁴ La primera se presenta con estatus de texto original en la cultura meta, el lector no se percata de que es traducción puesto que su original no está destinado a un público en específico. La segunda sí se identifica como tal; una traducción descubierta requiere inserción explícita en el nuevo contexto. En cuanto a la traducción como tipo de cita, nos referimos a ella en estos términos porque el traductor da cuenta de un discurso producido en otra lengua.

¹⁰⁴ Juliane House, “Text and context in translation”, *Journal of pragmatics*, 2005, núm. 38, pp. 338-358.

III. ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y CONTRASTIVO DE ALGUNOS TEXTOS TRADUCIDOS

1. OLAS DISCURSIVAS: LAS INTERVENCIONES DE HARLAN ELLISON

En este apartado se analizan, desde la perspectiva del análisis del discurso, el prólogo publicado por Harlan Ellison, en la reedición de su antología *Dangerous Visions*,¹⁰⁵ publicada dos años después de la primera, y su traducción al español, publicada entre 1983 y 1985, en España y Argentina;¹⁰⁶ el texto corresponde al del segundo tomo, puesto que, para aquella edición, se dividió la antología en tres partes. Cabe agregar que es esa edición la que sirve de texto fuente. También se revisaron algunos de los prólogos que anteceden cada historia. Es importante observar estas unidades y someter sus traducciones a cotejo, ya que son textos que presentan los relatos breves estudiados y ayudan a determinar cuál es la naturaleza de las traducciones que son objeto de investigación.

El traductor de la versión en español es Domingo Santos, reconocido editor y escritor de ciencia ficción en España. Durante la década de los setenta participó en la publicación de la revista *Nueva Dimensión*, que promovía la escritura de ciencia ficción nacional y acogía numerosas traducciones de textos de autores estadounidenses.

El análisis se basa, por un lado, en algunas estrategias discursivas empleadas por autor y traductor y, por otro, en las expresiones de una genericidad versátil, que muestra algunas diferencias entre contexto fuente y meta. El texto de partida está en diálogo con un género previo, a saber, el prólogo, que cuenta con objetivos y modalidades de expresión preferidas; genericidad muy heterogénea, puesto que Ellison cita otros discursos de forma constante.

¹⁰⁵ *Op. cit.*

¹⁰⁶ Editorial Martínez Roca e Hyspamérica, respectivamente.

1.1. LA ARGUMENTACIÓN EN LOS PRÓLOGOS

Como peritexto, el prólogo constituye una parte esencial de una antología, ya que en él se presenta y justifica la selección del material.¹⁰⁷ Por ese motivo, cuenta con una fuerte dimensión argumentativa. En el caso de *Dangerous Visions*, no se trata de una simple obra recopilatoria, también tiene como objetivo persuadir al público de que la ciencia ficción ha cambiado para siempre. En este sentido, la primera edición de la obra intenta legitimarse con la inclusión de, no uno, sino tres prólogos; dos de Isaac Asimov y uno de Harlan Ellison, además de los que se encargan de presentar cada relato. La crítica valoró este hecho como señal de inseguridad.¹⁰⁸

Con el fin de identificar de manera precisa las unidades léxicas y estructuras sintácticas en que se observan las estrategias discursivas utilizadas por autor y traductor, se observará la textura,¹⁰⁹ es decir, las relaciones de cohesión, que suponen “an overt relationship holding between parts of the text, expressed by language specific markers”,¹¹⁰ y las relaciones de coherencia, entendida como “a covert potential meaning relationship among parts of a text, made overt by the reader or listener through processes of interpretation”¹¹¹ y a patrones de tematización presentes en el discurso. En ella confluyen las marcas del dispositivo enunciativo y las elecciones basadas en la genericidad.¹¹² Este último concepto se utilizará para contravenir la noción de “restricciones genéricas” que modelan la textura discursiva; el género no es una categoría restrictiva, sino que posibilita el diálogo

¹⁰⁷ A. Lefevre, *op. cit.*

¹⁰⁸ A. Budryss, art. cit.

¹⁰⁹ Basil Hatim, “La textura del discurso”, en Basil Hatim e Ian Mason (eds.), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, S. Peña (trad.), Barcelona, Ariel, 1995, pp. 243-279.

¹¹⁰ Shoshana Blum-Kulka, “Shifts of cohesion and coherence in translation”, en Lawrence Venuti (ed.), *The translation studies reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 298-299.

¹¹¹ *Loc. cit.*

¹¹² Jean Michel Adam, y Ute Heidmann, “Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)”, *Langages*, 2004, núm. 38, pp. 62-72.

interdiscursivo; es el resultado de un proceso de selección, apropiación y transformación de un género de partida. Contamos con prototipos de prólogo definidos según su propósito comunicativo que, en el caso del analizado en este trabajo, corresponden a hipotextos de un discurso que intenta romper con el canon. Éstos son: prólogo presentativo, doctrinal y afectivo.¹¹³ A su vez, la traducción es hipertexto del prólogo en inglés y por ello su genericidad es distinta; “une traduction peut affecter le genre de l'hypotexte de départ”.¹¹⁴

1.2. EL SEGUNDO PRÓLOGO DE LA ANTOLOGÍA Y SU TRADUCCIÓN

Este paratexto es fundamental para el estudio de la obra, puesto que el contexto en el que opera es sumamente específico. En él se intenta justificar y consolidar la acción del antologista. Desde el primer párrafo se aprecia la inserción del interlocutor en el discurso, mediante una fuerte presencia del “yo”, que se dirige a los lectores de la antología. Para fijar las coordenadas de esta interacción entre autor y lector, introducimos los conceptos de campo, tenor y modo, acuñados por Halliday y utilizados en teoría de la traducción por Juliane House.¹¹⁵ En su conjunto, estos elementos conforman el registro de un texto. Las variables que componen el registro del prólogo¹¹⁶ se articulan del siguiente modo:

- Campo: texto introductorio, sobre el impacto de la obra a pocos meses de su publicación: debates sobre “The New wave and the field of speculative fiction”.

¹¹³ Alberto Porqueras Mayo, “El prólogo como género literario. Clasificación”, en su libro *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de filología hispánica, 1957, pp. 93-120.

¹¹⁴ J.M. Adam y U. Heidmann, art. cit., p. 68.

¹¹⁵ Art. cit.

¹¹⁶ No confundir el concepto de campo sociodiscursivo con el de campo sociológico que se ha tratado en el capítulo II. En este caso, nos referimos al campo como al factor de la situación enunciativa que alude al área de actividad y la temática tratada. Para consultar todos los términos que se utilizan en este ejemplo, véase Helena Casamiglia y Amparo Tusón, “Decir el discurso. Los registros y los procedimientos retóricos”, en su libro *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 325-352.

- Tenor:
 - Personal: fuerte presencia del “yo”. El editor se presenta como pionero y responsable de la iniciativa.
 - Interpersonal: editor cercano a sus lectores, uso de expresiones coloquiales, comparte detalles de su vida personal. En términos de jerarquía, se posiciona como experto.
 - Funcional: argumentar, persuadir, lograr adhesión.
- Modo: escrito para ser leído.

Notamos que, además, el prólogo coincide con los prototipos doctrinal y afectivo, puesto que defiende una tesis e intenta persuadir al lector. Con base en la caracterización del registro, se observa que el foco tipotextual¹¹⁷ es argumentativo; los géneros de partida, el prólogo doctrinal (adoptar una postura) y afectivo (apelar al lector), establecen, en su conjunto, el objetivo de persuadir y lograr adscripción. La progresión temática se caracteriza por la introducción de marcadores discursivos, a principio de párrafo, que articulan relaciones de cohesión; éstas refuerzan la exposición de una tesis central: desde su publicación, hasta el momento en que se escribe el prólogo, la antología ha sido un éxito. La identificación de los marcadores discursivos obedece a criterios amplios, por lo que no se presentan clases de palabras sino toda la unidad que expresa significado procedimental.

¹¹⁷ B. Hatim, *op. cit.*

Marcadores discursivos texto fuente	Traducción
§2 Now (deíctico)	s.t. ¹¹⁸
§3 Now (deíctico)	s.t.
§4 On the other hand (coordinante)	Por otra parte (coordinante)
§5 And on the other hand (coordinante)	Y por la otra parte (coordinante)
§8 [from this one] To this one (coordinante)	[desde esta] Hasta esta otra (coordinante)
§14 But most importantly (adversativa)	Y lo que es más importante (adversativa)
§15 And (coordinante)	Y (coordinante)
§17 But (adversativa)	Pero (adversativa)

tabla. 2. Marcadores discursivos y relaciones conjuntivas en el texto fuente.

Podemos observar cómo las relaciones de cohesión en el texto apuntan hacia la adición progresiva de argumentos para respaldar una tesis y su realzamiento mediante el uso de marcadores con significado procedimental adversativo (se rechazan otros argumentos en favor de los presentados). Este primer acercamiento al texto también pone en evidencia otro de los fenómenos que se observan en la traducción del prólogo; en cuanto a progresión temática, no se traduce la deixis temporal, atenuando esta dimensión en la escena enunciativa del texto meta. Podemos observar el debilitamiento de referencias temporales en otros ejemplos:

1a. “**In November 1967**, the introductory lines **I’d written** for *Dangerous Visions in the January of that year* began to be read throughout the science-fiction world”.¹¹⁹

¹¹⁸ Sin traducción.

¹¹⁹ H. Ellison, *op. cit.*, §1.

1b. “Las líneas introductorias que **escribí** para *Visiones peligrosas* **en enero de 1967**, empezaron a ser leídas en el mundo de la ciencia ficción en **noviembre de aquel año**”.¹²⁰

En el pasaje citado se desplaza la referencia temporal absoluta que alude al momento en que Ellison escribe el segundo prólogo. En la versión en inglés, ésta se encuentra en posición temática y se reemplaza, en la versión en español, por el demostrativo “aquel”, que en nuestra lengua marca una distancia un poco mayor en comparación con el demostrativo “that”. El traductor favorece un orden cronológico de los hechos, contrario al estilo de Ellison, mediante el cual busca resaltar el momento exacto en el que comenzó el éxito de la obra. En la traducción el desplazamiento concuerda con el contexto, en el que se adecuan las referencias temporales. Veamos el próximo ejemplo:

2a. “**Now it is a year and a half later. As of march 12th, 1969**, *Dangerous Visions* has sold over sixty thousand copies in combined trade edition and book club release”.¹²¹

2b. De *Visiones peligrosas* se han vendido, **hasta 1969**, más de sesenta mil ejemplares en edición normal y de club del libro”.¹²²

¹²⁰ H. Ellison, D. Santos (trad.), *op. cit.*, §1.

¹²¹ H. Ellison, *op. cit.*, §2.

¹²² H. Ellison, D. Santos (trad.), *op. cit.*, §2.

En la versión en español se omiten el deíctico “now” y la referencia temporal de “as of march 12th”. En inglés interesa dar cuenta del rápido éxito (la segunda edición aparece casi en seguida de la primera).

3a. “It went on and on like that, and **now, a year and a half later, it still hasn’t stopped**”.¹²³

3b. “Cartas como estas llegaron a montones, y **siguen llegando todavía**”.¹²⁴

Vemos cómo se omite el deíctico y la referencia temporal absoluta (“a year and a half later”) que lo sigue. La explicitación de estas referencias temporales es fundamental en el texto fuente, puesto que en ellas se apoya Ellison para respaldar su argumentación. Con todo, podemos afirmar que, en el texto meta, el objetivo argumentativo se pierde de vista, ya que la linealidad con la que se narran los hechos y el debilitamiento de la deixis temporal logran, en este caso, un estilo más descriptivo que argumentativo, el cual deja en claro una cosa: la antología es una obra que tuvo éxito en un momento determinado, por lo que tiene gran valor histórico.

1.2.1. USOS DE LA METÁFORA EN EL DISCURSO DE ELLISON

Identificamos, en el discurso de Ellison, varias metáforas que intentan consolidarse. En primer lugar, nos encontramos con la metáfora de la producción de la antología como una revolución, que es propuesta por Asimov, en su prólogo, y por el autor, en el prólogo del primer tomo. En la traducción de Domingo Santos la metáfora intenta ajustarse a la nueva

¹²³ H. Ellison, *op. cit.*, §11.

¹²⁴ H. Ellison, D. Santos (trad.), *op. cit.*, §11.

historicidad del texto, ya que la idea de revolución se presenta con cierta incertidumbre en la nueva escena enunciativa:

4a. “What you hold in **your** hands is more than a book. If we are lucky, **it is** a revolution”.¹²⁵

4b. “Esto que tienen **ustedes** en **sus** manos es más que un libro. Si tenemos suerte, **será** una revolución”.¹²⁶

Sin embargo, el conocimiento compartido por el traductor y los lectores dan otro cariz a la interpretación del pasaje, ya que se sabe que la antología sí tuvo éxito y, por lo tanto, el cambio en la conjugación en el verbo en español da cierto carácter histórico al texto. La aparición del “tú” en inglés es inevitable, sin embargo, en la traducción se explicita esta referencia y se refuerza mediante la inserción del “ustedes”, que acompaña al verbo conjugado en segunda persona de plural, esto denota una fuerte presencia del destinatario.

Además, tenemos una metáfora que complementa la de revolución y que se consolidó en el ámbito discursivo de la ciencia ficción: la antología concebida como el advenimiento de una ola. En la textura discursiva, la metáfora se expresa mediante una colocación, compuesta por frase nominal de núcleo sustantivo y frase adjetiva: “new wave” / “nueva ola”.

¹²⁵ H. Ellison, *op. cit.*, §1.

¹²⁶ H. Ellison, D. Santos (trad.), *op. cit.*, §1.

5a. “It started a **flood**. Damn the “**Waves**” of old or new speculative fiction, this is the **wave**, **babies**, it’s the **flood**. A **tidal surge** of young writers showing their old masters **where it’s at**”.¹²⁷

5b. “Inició una **corriente**. Malditas sean las «**olas**» de la vieja o de la nueva ciencia ficción; ésta es la **ola**, **muchachos**, la **oleada**, el **oleaje**, toda la **corriente**. Una **marea ascendente** de jóvenes escritores demostrándoles a sus viejos maestros **que están aquí**”.¹²⁸

No sólo se utiliza la metáfora para referirse a la producción de la antología, sino se extiende a la historia del género; se trata de una progresión que se desarrolla por oleadas. En el ejemplo citado, se observa la recurrencia del sintagma nominal “waves” / “olas” y el despliegue del campo semántico (“flood”, “tidal surge”) que activa y refuerza la metáfora. En la traducción, éste se amplía, con las aposiciones “oleada”, “oleaje” y “corriente”. Como vimos en la caracterización del registro del texto fuente, el tenor interpersonal denota cercanía entre el escritor y los lectores. En este fragmento encontramos uno de los casos más emblemáticos, ya que Ellison utiliza una expresión muy coloquial (“babies”) para referirse a sus destinatarios. Esta estrategia discursiva también relaciona al lector con los nuevos autores, puesto que los sitúa en el mismo campo semántico (“babies”, “young writers”: juventud), haciéndolos cómplices; lector y escritor forman parte de la vanguardia que acaba de imponerse. Además, Ellison incluye al lector mediante la inserción de otros discursos dentro del suyo, como puede observarse en el ejemplo siguiente:

¹²⁷ Harlan Ellison., “New introduction”, en su libro *Dangerous Visions*, Nueva York, Berkley Medallion, 1969, t.2, §9.

¹²⁸ H. Ellison, “Introducción”, en su libro *Visiones peligrosas*, D. Santos (trad.), Madrid, Martínez Roca, 1983, t.2, §9.

Ellison, 1969, §15	Santos, 1983
And while it is perilous to make conclusions about the effect <i>Dangerous Visions</i> has had on the field as a whole, or its lasting impact, it is safe at least to remark on the furor the book has caused, fulfilling its intent: mind-blasting .	Y aunque es arriesgado sacar conclusiones acerca del efecto que en su conjunto ha tenido <i>Visiones peligrosas</i> en el género, o su impacto último, sí es posible al menos resaltar el furor que la obra ha causado, llenando así su intento de despertar las mentes .

En este fragmento, Ellison recurre a la cita, aunque sin utilizar comillas. El vocablo “mind-blasting”, es una expresión coloquial, empleada por Ellison para referirse a la crítica positiva que ha recibido el libro, en algunas de las reseñas que comentamos en el capítulo I. Aquellas palabras no son exclusivamente suyas, sino también de otros miembros de una comunidad discursiva particular. La heterogeneidad enunciativa de la expresión “mind-blasting”, mostrada y marcada,¹²⁹ de un tercero indeterminado, subraya la presencia de otro discurso. En la traducción, aquella expresión no se marca como diferente del discurso del enunciador, sino, más bien, se confunde con la propuesta del propio Ellison, quien, desde un principio, tenía por objetivo “despertar las mentes”.

En este punto es provechoso retomar el enfoque de análisis del discurso aplicado a los prólogos que tratamos más arriba y preguntarnos por la pertenencia del traductor a ciertas comunidades discursivas.¹³⁰ En el caso específico de la ciencia ficción, nos encontramos con un grupo de características particulares, llamado “fandom”,¹³¹ el cual produce y pone en circulación un discurso. Este tipo de comunidad se ha articulado en Estados Unidos y en España por igual. Entonces, podríamos preguntarnos si el traductor de ciencia ficción debe

¹²⁹ Jacqueline Authier-Revuz, “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”, *Langages*, 1984, núm. 19, pp. 98-111.

¹³⁰ J. Swales, *op. cit.*

¹³¹ L. Vigil, art. cit.

pertenecer o no a esta comunidad. Podemos apreciar que, en el caso de Domingo Santos, el traductor sí forma parte del fandom y, a su vez, se encuentra inserto en el medio editorial. En este sentido, el traductor es un agente que ostenta múltiples estatus dentro del fandom, porque participa como escritor, lector y traductor. Encontramos marcas de su propio discurso en las traducciones de los prólogos de Ellison, con las que actualiza el contexto de la enunciación, para que el discurso que está refiriendo produzca un significado adecuado. El traductor, inserto en aquella comunidad discursiva, explicita algunos marcadores cotextuales de sentido que subyacen en el contexto de origen, proveyendo traducciones de títulos que ya estaban disponibles en el mercado español, traduciendo los nombres de las instituciones según reglas establecidas y proponiendo sus propias traducciones, en caso de que las obras mencionadas no estuviesen disponibles para el lector. Por ejemplo, presenta los títulos utilizando la última traducción disponible; para los títulos de Larry Niven consultó *Historias del espacio reconocido*.¹³²

Otras metáforas identificadas en el texto fuente, cuya traducción al español no presenta muchas dificultades ni tampoco relevancia sociodiscursiva, son las de los escritores como augures y la clásica metáfora del campo de batalla. En el caso de la primera, se utiliza para presentar la ficción especulativa (que no ciencia ficción) como una verdadera ventana a nuestro futuro; y, en el caso de la segunda, se centra en los conflictos entre comunidades literarias, por lo que recurre a descripciones de pleitos entre pandillas y la interacción entre minorías y mayorías; en palabras de Ellison:

Speculative fiction is a small community. It has its obvious flashy residents. Knight, Sheckley, Sturgeon, Bradbury, Clarke, Vonnegut. We see them and take note of them, and know what they're about. But the community would not run

¹³² Inmaculada de Dios (trad.), s.c, Edaf, 1978.

one thousandth as well as it does without the quiet writers, the ones who turn out story after story, not hack work but really excellent stories, time after time.¹³³

1.2.2. ELLISON RINDE CUENTAS: RECONSTRUCCIONES DE UN ETHOS

Entre las estrategias discursivas desplegadas, la función poética desempeña un papel determinante. Observamos en el prólogo estudiado el uso de un léxico y expresiones polisémicas, no necesariamente coloquiales. El editor contextualiza, narrando situaciones cotidianas, revelando animosidades, preferencias y percepciones. La fuerte presencia del “yo” en cada una de sus intervenciones tiene por objetivo crear un ethos de aptitud y excelencia, para cada uno de los autores que presenta en la obra. Fueron seleccionados por originalidad y también trayectoria. Aunque algunos de los que presenta son desconocidos, argumenta que tienen experiencia como escritores de ciencia ficción; no son novatos, tienen, por ejemplo, algún tipo de formación académica. Presentar a los autores como escritores con formación y aptitudes ayuda a la construcción de un ethos que se consolidará más adelante, tal como el propio Ellison expone en el prólogo del tercer volumen; para ese entonces, la obra ya era éxito de ventas y, posteriormente, la gran mayoría de los escritores que participan reciben galardones por sus textos. En el prólogo del relato de R.A. Lafferty, por ejemplo, Ellison le atribuye grandes cualidades, a pesar de su modesta trayectoria:

Ellison, 1969, §7	Santos, 1983
Lafferty speaking: “I am, not necessarily in this order, fifty-one years old, a bachelor, an electrical engineer, a fat man” [...]	Habla Lafferty: No necesariamente por este orden, tengo cincuenta y un años, soy soltero, ingeniero electrónico técnico, y estoy gordo [...]

¹³³ H. Ellison, *op. cit.*, s.p.

En este pasaje Ellison da la palabra a Lafferty. Es otra de las estrategias de Ellison para construir el ethos del escritor. Recurrir a la voz testimonial directa lo ayuda a concretar su propósito. Como podemos ver en el siguiente ejemplo, el hecho de que el editor dé la palabra a Lafferty tiene por objetivo presentar a todos sus colaboradores como escritores aptos:

Ellison, 1969, §11	Santos, 1983
[...] This is the editor again, for a final comment. Lafferty is about as uninteresting as his stories. Which is to say, not at all. As entered for the prosecution’s case against RA’s contention that he’s a neb, the following story, one of my particular favorites in this book.	[...] De nuevo el recopilador, para un comentario final. Lafferty es casi tan poco interesante como sus historias. Lo cual no es poco decir. Como testimonio a favor en este pleito contra la propia afirmación de R. A. de que es poca cosa, aquí tienen esta historia, una de mis favoritas en este libro.

El eufemismo que el editor utiliza para contrarrestar la modestia del propio escritor no hace más que reforzar el ethos de aptitud y competencia que quiere proyectar sobre todos sus colaboradores, aunque en la traducción se logra el efecto contrario, puesto que se enfatiza una supuesta “poca capacidad” de Lafferty. Los prólogos de Ellison cumplen una función similar a la “carta editorial” de las revistas. Con la transición de formato revista a formato libro, la relación con el lector cambia y, el editor intenta, por medio de estos textos, recuperar esa cercanía con el lector, simulando mayor capacidad de interacción, dinámica que propiciaban las cartas. Su estilo, en el que inserta varios géneros para enunciar su discurso, se mantiene cercano al lector; lo incluye en el actual debate y crítica del género e intenta familiarizarlo con una nueva terminología, que parece ser más especializada y orientada a la literatura (perteneciente al discurso literario). Son frecuentes las marcas del “yo” y de una

direccionalidad explícita hacia el lector, por medio de la narración de experiencias cotidianas y la intención del editor de incluir al lector en esta especie de conversación:

Ellison, 1969, §16	Santos, 1983
In this brief introduction to the second paperback volume of the <i>Dangerous Visions</i> reprint, I've tried to bring you up to date on what has happened since its hardcover publication. In Volume Three I'll tell you about the companion volume currently in the works, and how many of the writers in this first triad-volume have been affected by what they did in <i>Dangerous Visions</i> .	En esta breve introducción al segundo volumen de <i>Visiones peligrosas</i> he intentado poner de relieve lo ocurrido desde su primera y ya lejana publicación en tapa dura. En el tercer y último volumen les hablaré de cómo muchos de los escritores que han colaborado en este primer volumen-triada se han visto afectados por lo que hicieron en <i>Visiones peligrosas</i> .

En la mayor parte de la traducción, las marcas del “yo” se conservan, aunque, como podemos ver, se eliden las marcas del “tú” al que apela el editor, por lo que la proximidad que existe entre escritor y lector se reduce un poco. No obstante, el discurso de Ellison no se queda en la simple narración descriptiva, utiliza múltiples recursos para dirigirse al lector. Oscila entre lo coloquial y lo estético, más propio de la literatura, para dar a su texto una función poética:

Ellison, 1969, §13	Santos, 1983
The advance monies writers now get, as a result of the trailblazing chunk grabbed off by <i>Dangerous Visions</i> in both hardcover and paperback editions , has doubled and tripled.	Los anticipos que reciben ahora los autores, como resultado del éxito obtenido por <i>Visiones peligrosas</i> , se han doblado y hasta triplicado.

Las omisiones en la traducción no restan al carácter argumentativo del texto, pero hacen que prevalezca una función referencial, en lugar de una poética. En inglés hay una relación directa con los elementos de capital económico y simbólico, que desempeñan un papel importante en el campo editorial. El tiraje, los distintos formatos y ediciones, las precisiones temporales y materiales hablan de un éxito medible y tangible. En español, esto

no es esencial, porque la obra se encuentra en una situación distinta: la precede la fama obtenida en su contexto original, mas en el medio en que se está insertando, no cuenta con un éxito claro.

1.3. ATANDO CABOS

Luego de analizar la manifestación de ciertas estrategias discursivas del prólogo del segundo tomo de *Dangerous Visions*, podemos trazar, de manera tentativa, el objetivo genérico propuesto por el autor y el traductor. Harlan Ellison no tenía experiencia como antologista, por lo que su ethos se construye gracias a los prólogos de Asimov, que anteceden al suyo.

El objetivo del traductor es distinto, ya que éste intenta actualizar el prólogo, modelando, en donde le es posible, las referencias temporales y consolidando las metáforas que, en el momento de la enunciación original, eran aún incipientes. Podemos concluir al respecto que, si bien existe una dimensión argumentativa muy fuerte en la traducción de Domingo Santos, ya no contamos con un objetivo puramente argumentativo; lo que el traductor desea –y para esto debemos basarnos en su ethos, como miembro de una comunidad específica– es informar al lector de la existencia de esta antología y de su remoto éxito.

La traducción pareciera estar dirigida por igual al público estadounidense y al iberoamericano; cada versión cuenta con las marcas adecuadas en función de su contexto. Nos encontramos frente a una traducción cubierta (*covert translation*) que, como ejercicio de recontextualización y cita, se inscribe en un medio en el que el conocimiento compartido es distinto; para ilustrar esta conclusión, se propone a continuación el esbozo del registro del texto traducido:

- Campo: Texto introductorio, sobre una obra que fue éxito de ventas y que hoy se publica en España.
- Tenor:
 - Personal: fuerte presencia del “yo”. El editor se presenta como pionero y responsable de la iniciativa.
 - Interpersonal: editor cercano a sus lectores, uso de expresiones coloquiales, comparte detalles de su vida personal. En términos de jerarquía, se posiciona como experto, y pareciera alejarse del lector.
 - Funcional: informar, ostentar, legitimar.
- Modo: escrito para ser leído.

Como podemos ver, el tenor no cambia demasiado, porque en su conjunto, el texto logra un nivel similar de familiaridad con el lector, no obstante, lo que fluctúa en la traducción es la calidad de esta interacción, ya que, en español, Ellison no se expresa de manera tan cercana en todas las intervenciones en que debería de hacerlo.

2. ¿RETRADUCCIÓN Y/O REEDICIÓN?

A continuación, observaremos los rasgos distintivos de varias traducciones. Con el fin de tratar estas diferencias, continuaremos utilizando un enfoque sociodiscursivo, para dar cuenta de las conexiones entre el contexto de producción y circulación, presentado en los capítulos anteriores, y las evidencias encontradas en la superficie textual. En definitiva, la doxa en torno a la retraducción y el estatus de las antologías como creadoras de canon, legitiman una lógica de actualización, que opera en varios niveles y afecta al producto final. Los cambios no son significativos y nada nos dicen al observarlos de manera aislada; sin

embargo, al considerar su regularidad en varias traducciones, su presencia se vuelve relevante, puesto que se trata de decisiones tomadas por el traductor y que apuntan a un ejercicio de adecuación lingüística, según estándares que se encuentran implícitos en el medio de publicación y pueden diferir según la época o incluso según la casa editorial.

Recordemos que la extensión breve de los relatos (menos de 7,500 palabras, para ser más exactos) fue uno de los criterios utilizados en la selección del corpus. Las primeras traducciones sometidas a cotejo corresponden al relato breve “Shall the Dust Praise Thee?” de Damon Knight.¹³⁴ La primera versión aparece en la traducción de una antología que reúne relatos en los que tratan temáticas religiosas: *Otros mundos, otros dioses*.¹³⁵ La segunda versión, como ya sabemos, se publica en la traducción de *Dangerous Visions*. El relato trata sobre el tardío regreso de Dios a la Tierra, que ya se encontraba totalmente deshabitada, luego de una terrible guerra nuclear. Las dos versiones con las que contamos son prácticamente iguales, excepto por el uso de mayúsculas en la palabra “Tierra”, en la segunda versión y el reemplazo de la palabra “oscuro” por “osuro”. Esto funciona, si acaso, como una actualización de unidades léxicas.

El segundo conjunto de traducciones sometido a cotejo corresponde al relato breve titulado “The Jigsaw Man” de Larry Niven. La primera versión aparece en la traducción de una antología dedicada al mismo autor: *Historias del espacio reconocido*.¹³⁶ En el relato se especula sobre un modelo de sociedad que descansa en un sistema penal exacerbado, en el que se condena a los individuos por infracciones mínimas, con el fin de sostener un sistema de salud que necesita cada vez más donantes de órganos. Observemos una de las escasas y

¹³⁴ H. Ellison, *op. cit.*

¹³⁵ Dolly Basch (trad.), Buenos Aires, Andrómeda, 1978.

¹³⁶ L. Niven, *op. cit.*

Larry Niven, 1967, §28	Inmaculada de Dios, 1978	Domingo Santos, 1983
<p>; he had escaped over the edge of a sidewalk when he felt the mercy bullet enter his arm. The third was being wheeled into the hospital next door to the courthouse.</p>	<p>; escapaba por el borde de una pasarela móvil cuando le metieron una bala en el brazo. El tercero estaba siendo conducido en una camilla hacia el hospital vecino a la cárcel.</p>	<p>. Al escapar por el borde de una pasarela móvil le dispararon un proyectil que le alcanzó el brazo. El tercero estaba siendo conducido en una camilla hacia el hospital contiguo a la cárcel.</p>

Nos encontramos en este fragmento y el siguiente, con un trabajo de adecuación lingüística. Las diferencias en la puntuación y, por ende, la organización del texto, sitúan la acción narrada desde un punto de vista distinto. En la versión de Inmaculada de Dios, el verbo “escapar”, en copretérito, se acompaña del adverbio temporal “cuando”, que precisa todavía más el aspecto progresivo de la acción de escapar, siguiendo mucho más de cerca al texto fuente en inglés. La versión de Domingo Santos, en cambio, pareciera facilitar la lectura, desechando el énfasis en el aspecto del verbo “escapar”, privilegiando solamente en el segundo evento, referente al disparo. Contamos con evidencia en el propio fragmento, puesto que, entre las traducciones posibles, en ambos textos se opta por cambiar, desde una focalización en el personaje a una focalización en el narrador, mediante el desplazamiento del sujeto gramatical. En ambas versiones, el “he” que alude a tercera persona singular, se traduce por el clítico de dativo “le”; quien en inglés era sujeto de la oración, en español pasa a convertirse en objeto indirecto; el personaje ya no siente la bala, sino se la incrustan. Debido a la sorprendente similitud entre las dos traducciones, determinamos que la de Santos se basa en el texto en inglés y en la primera traducción por igual. En este sentido, la versión de Santos es se basa en dos textos fuentes. Observemos el siguiente ejemplo:

Larry Niven, 1967, §5	Inmaculada de Dios, 1978	Domingo Santos, 1983
[the bars] were four inches thick and eight inches apart, padded in silicone plastics.	..., tenían cuatro pulgadas de grosor y estaban a ocho pulgadas de distancia, recubiertos por plásticos de silicona.	... tenían diez centímetros de grosor y estaban a veinte centímetros de distancia, recubiertos con plásticos de silicona.

Este pasaje en particular muestra evidencias de un trabajo de corrección y adecuación, con la presencia de cambios mínimos, pero significativos y que son sistemáticos en todo el texto meta. Me refiero al cambio de unidad métrica para describir tamaños y distancias. Se cambia del sistema anglosajón de unidades, que se usa en los Estados Unidos, al sistema internacional de medidas, usado en España y en casi todo el mundo hispanohablante.

Lo que los pasajes citados muestran es un trabajo de corrección, es decir, hay un trabajo sistemático de revisión y adecuación a variantes diacrónicas y diatópicas, que puede ligarse con el contexto de publicación de cada versión. En cada caso, la segunda versión expuesta corresponde al trabajo de Domingo Santos; se trata de la traducción integral de la antología publicada en España y Argentina.

El tercer conjunto de traducciones corresponde a las de “Land of the Great Horses” de R.A. Lafferty. La primera versión aparece en la traducción de una antología dedicada al mismo autor: *Novecientas abuelas*.¹³⁷ El cuento provee una explicación del origen del pueblo gitano y especula en cuanto a la formación de nuevas etnias, parecidas a la gitana, nacidas en torno a un hecho mítico: la sustracción de su territorio. A este hecho mítico se le dota de una explicación científica, siguiendo la lógica cognoscitiva: otra raza remueve amplias porciones

¹³⁷ Matilde Horne (trad.), s.c, Edhasa, 1980.

de tierra del planeta para analizarlas y esto produce la migración masiva de miles de personas, que conforman una etnia de nómadas.

Lafferty, 1967, §4	Matilda Horne, 1980	Domingo Santos, 1983
[he sent] the vehicle into a climb. “It never rains here, but once before I was caught in a draw	[...] al vehículo por una cuesta-. Aquí nunca llueve, pero ya una vez quedé atrapado en un riacho	[...] el vehículo por una cuesta-. Aquí nunca llueve, pero una vez quedé atrapado en un riachuelo

El trabajo de adecuación lingüística se observa en pocos pasajes, como el que acabamos de mostrar. Los cambios son mínimos y apelan a criterios de corrección léxica y gramatical, como, por ejemplo, en la sustitución de “riacho” por “riachuelo”. El siguiente ejemplo muestra el trabajo de Santos, respecto a la traducción de gentilicios. Veamos el siguiente pasaje, en donde se hace referencia a la etnia/lengua caló:

Lafferty, 1967, §36-37	Matilda Horne, 1980	Domingo Santos, 1983
“Log chart, sit? I’m a poor kalo man who wouldn’t know—”	¡No está en ningún mapa! — ¿Mapa, señor? Soy un pobre hombre caló y no sé nada de esas cosas. —	¡No está en ningún mapa! — ¿Mapa, señor? Soy un pobre hombre kalo y no sé nada de esas cosas. —

El primer traductor utiliza la denominación oficial en español; Santos, en cambio, utiliza casi siempre los nombres propios del inglés, sea acaso para lograr un mayor efecto de extrañamiento, pero relegando estos términos de manera equivocada al “paradigma ausente” que entretiene el relato de ciencia ficción. Como en los casos anteriores, ambas versiones son casi idénticas, por lo que contamos con pocos, pero valiosos ejemplos. Santos utiliza sistemáticamente el gentilicio en inglés, sin embargo, utiliza el español en un determinado pasaje, para diferenciar entre la etnia y un personaje mítico:

Lafferty, 1967, §54-55	Matilde Horne, 1980	Domingo Santos, 1983
<p>“What is the name of the seventh sister?”</p> <p>“Deep Romany”, Smith sang, and he was gone up into the high plateau that had always been a mirage.</p>	<p>¿Cuál es el nombre de la séptima hermana?</p> <p>—Romaní —canturreó Smith, y desapareció en el altiplano que siempre había sido un espejismo.</p>	<p>¿Cuál es el nombre de la séptima hermana?</p> <p>—Caló —canturreó Smith, y desapareció en el altiplano que siempre había sido un espejismo.</p>

Contamos con más ejemplos de adecuación lingüística,¹³⁸ a saber, cambio en la tipografía (cambio de comillas francesas por comillas españolas), cambios dialectales (reemplazo de clítico de dativo por clítico de acusativo) y reformulaciones (por ejemplo, “anglificar” por “traducirse al inglés”). También es importante destacar que, en este caso, cada nueva versión cuenta con un texto fuente adicional: además del que está en otra lengua, el traductor trabaja directamente con la traducción anterior y en este sentido su trabajo sigue la lógica de la “actualización” editorial, el texto rejuvenece, ajustándose a estándares distintos, expresados en las decisiones que toma el traductor.

La supervivencia de una traducción anterior en las nuevas versiones corresponde a un hecho común en el campo editorial español. Como hemos podido observar, los cambios hechos a los textos, por parte del nuevo traductor, son mínimos, y, en definitiva, en la práctica se confunden los conceptos de reedición y retraducción. Si bien, en relación con nuestro corpus, es un comportamiento que se observa hasta mediados de la década de los noventa, obtenemos como resultado traducciones que se consagran y que vuelven a reeditarse hasta el día de hoy, sufriendo pocos o ningún cambio entre versiones.

¹³⁸ Véanse anexos.

3. RUSS EN ESPAÑOL: CUANDO LAS VERSIONES DIFIEREN

Joanna Russ se da a conocer a mediados de la década de los sesenta y obtiene un éxito temprano en el campo de la ciencia ficción. Harlan Ellison la invita a colaborar en la antología *Again, Dangerous Visions* que, al contrario de su antecesora *Dangerous Visions*, no se ha traducido al español hasta la fecha. Sólo contamos con una traducción de su título, *Nuevas visiones peligrosas*, propuesta por Domingo Santos, en una de las introducciones de la primera antología.¹³⁹

El relato de Russ, “When It Changed”, describe una comunidad de mujeres abandonada en el planeta que intentaban colonizar. Luego de la muerte de todos los hombres de la colonia, seiscientos años atrás, las mujeres emplean nuevas tecnologías para lograr reproducirse y adaptarse al nuevo planeta, hasta que, un día, los hombres de la Tierra encuentran la colonia y establecen un primer contacto con sus habitantes. En esta sociedad compuesta exclusivamente por mujeres, las relaciones con el sexo opuesto resultan tensas luego de seiscientos años de separación.

El cuento de Joanna Russ da lugar a tres traducciones al español. La primera, “Cuando las cosas cambiaron”, firmada por César Terrón, se publica en 1978, en *Nueva Dimensión*, revista que se apega al formato y la línea editorial de la revista francesa *Planète*.¹⁴⁰ La segunda traducción, “Cuando todo cambió”, es la de Enrique de Obregón y se publica en 1981, en una antología estadounidense, titulada *Ojo de la noche*.¹⁴¹ Por último,

¹³⁹ “Introducción”, en Harlan Ellison (ed.) *Visiones peligrosas*, D. Santos (trad.), Madrid, Martínez Roca, 1983, t.3, §4.

¹⁴⁰ Publicada entre 1961 y 1971. Admitía y fomentaba la discusión de temáticas consideradas polémicas y no convencionales.

¹⁴¹ “Cuando todo cambió”, en Martin Greenberg y Robert Silverberg (comps.), s. c., Caralt, 1981.

contamos con la versión de Márgara Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano, “Cuando las cosas cambiaron”, publicada en 1994, en la antología *Lo mejor de los Nebula*.¹⁴²

Contrariamente a los casos tratados en las páginas anteriores, en los que retraducción y reedición parecen confundirse, las tres traducciones de “When it changed” presentan algunas diferencias tan significativas que parecen responder a proyectos de traducción distintos. En este caso, se podría hablar de un auténtico proceso de retraducción, concepto que, a grandes rasgos, alude a traducciones distintas, realizadas a partir de un mismo texto fuente. La primera versión (1978), parece ser la más escueta; respalda esta tesis el hecho de que sea la versión con menor cantidad de palabras (3,294 palabras, contra las 3,357 del texto fuente) y es en la que encontramos más omisiones. Estos comportamientos remiten también a las características del formato revista, en el que puede limitarse el número de páginas destinadas a cada sección. Las dos últimas versiones se publican en el mismo formato, es decir, en antologías traducidas.

En las siguientes páginas, presentamos algunos ejemplos en los que los comportamientos traductores coinciden, y otros en los que emergen distintas posturas traductologicas, respecto de un texto fuente que tiende a destacar ciertos estereotipos, en especial respecto del género y la sexualidad.

3.1. LOS NÚCLEOS DUROS Y LO NO TRADUCIDO

Tal como en los casos extremos expuestos en el apartado anterior, en las traducciones de Joanna Russ contamos con algunos núcleos duros, cuya traducción se apoya en las versiones anteriores. El caso más emblemático es el del vocablo “Whileaway” que, según la

¹⁴² “Cuando las cosas cambiaron”, en Ben Bova (ed.) *Lo mejor de los Nebula*, s.c., Ediciones B, 1994.

teoría sobre la composición del relato y propiedades semióticas de la ciencia ficción revisada en el primer capítulo, es una unidad compleja, ya que corresponde a un *mot-fiction*, es decir un cajón vacío, cuyo significado sólo cobra sentido en relación con otros términos de ese tipo. El vocablo “Whileaway” no cumple únicamente con la función de designar un lugar ficticio, sino denota, por la naturaleza de su composición, la idiosincrasia del grupo descrito y su situación en el planeta que han colonizado. A nivel gramatical, funciona como nombre propio, aunque está compuesto por un adverbio de tiempo y un adverbio locativo, que en su conjunto expresan un tipo de evento.¹⁴³ En el ámbito discursivo, ya relacionado con el contexto del relato analizado, el empleo de esta expresión, codificada en el topónimo “Whileaway”, denota un significado eufemístico a nivel del relato, pues alude a una vaga promesa del retorno de los colonos a su planeta natal. Además, también implica un guiño intertextual con la novela utópica “Erewhon” de Samuel Butler,¹⁴⁴ en la que el autor reordena la palabra “nowhere” para dar nombre al lugar. En ninguna de las versiones analizadas se dota al vocablo de una traducción que refleje aquellos rasgos y el esclarecimiento de su significado queda totalmente a merced de la competencia lingüística del lector. En definitiva, se advierte, desde la conservación del término en inglés “Whileaway” la existencia de una tradición, siendo en el relato breve la palabra más especializada y en donde más se codifica el *novum* presente en la narración. Veamos el siguiente ejemplo:

¹⁴³ Merriam Webster, “Whileaway”, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/whileaway>, consultado el 2 de septiembre de 2016. Puede traducirse en registro coloquial como “matar el tiempo”.

¹⁴⁴ Nueva York, Airmont, 1967.

Joanna Russ, 1972, §4	César Terrón, 1978 1	Enrique de Obregón, 1981 2	Márgara Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano, 1994 3
Yuki had been alone in the car when the message came, enthusiastically decoding her dot-dashes (silly to mount a wide-frequency transceiver near an I.C. engine, but most of Whileaway is on steam).	Yuki estaba sola en el coche cuando llegó el mensaje, descifrando entusiásticamente sus puntos y rayas (es disparatado montar un transmisor-receptor cerca de un motor de combustión, pero la mayor parte de Whileaway carece de electricidad).	Yuki estaba sola en el coche cuando llegó el mensaje, descifrando entusiásticamente sus rápidos puntitos (es una tontería montar un motor IC; pero la mayoría de los de Whileaway funcionan con vapor).	Yuki había estado sola en el automóvil cuando llegó el mensaje y se puso a decodificar los puntos y rayas con todo entusiasmo (me parece ridículo instalar un transmisor de banda ancha cerca de un motor de combustión interna, pero en Whileaway tenemos que arreglarnos con lo que hay).

Como se puede observar, el nombre propio “Whileaway” no se traduce en ninguna de las tres versiones. Este fenómeno de no traducción se vuelve a encontrar parcialmente en el pasaje que cierra el relato y que, en términos narrativos y cienciaficcionales, ayuda a comprender la naturaleza del *novum*. La cuasiexplicitación del sentido que el topónimo tiene en el relato forma parte del plan de Russ.

Joanna Russ, 1972, §52	César Terrón, 1978 1	Enrique de Obregón, 1981 2	Márgara Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano, 1994 3
Take my life but don't take away the meaning of my life. For-A-While. The End	Arrebatadme la vida pero no destrocéis su significado. Por algún tiempo.	Quitadme la vida pero no me quitéis el significado de mi vida.	Quítenme la vida, pero no me quiten el sentido de la vida. For-A-While*.

El juego de palabras “For-A-While”, relacionado con el topónimo, alude a los orígenes del nombre de la colonia y evoca una promesa de regreso más inmediata. En la versión 1 se traduce y su funcionamiento es ambiguo, puesto que no remite al topónimo en inglés y, por ello, el texto pierde cohesión. Seguramente, por esta misma razón, en la versión 2 se opta por omitir este elemento, lo que responde entonces a un trabajo de revisión y adecuación, como lo hemos visto en textos anteriores, aunque no sabemos a ciencia cierta si el traductor trabajó directamente con la traducción anterior. En la tercera, en cambio, la traductora hace uso de una nota al pie, “*For-a-while* = «Por un rato». Variación de «Whileaway», que podría traducirse como «dejar pasar el tiempo». (*N. de la T.*)”,¹⁴⁵ en la que explica el juego de palabras; la traductora, mediante la nota, alcanza visibilidad y pone de manifiesto algunos indicios cotextuales que no están presentes en la nueva situación de enunciación.

3.2. DE LA DESPERSONALIZACIÓN A LA PERSONALIZACIÓN: ESTEREOTIPOS, AUTOCENSURA Y AFIRMACIÓN DEL YO TRADUCTOR

Las estrategias empleadas en las distintas traducciones del relato de Russ tienden a una personalización o despersonalización generalizada, que no corresponde con lo expresado en el texto fuente. En este sentido, la versión en inglés representa un punto medio entre las dos tendencias mencionadas.

El plan de la autora consiste en presentar de forma paulatina el *novum* o elemento novedoso, al retratar una situación que en principio parece ser similar a la nuestra. El extrañamiento es fuerte por la brevedad del relato, pero la narración no explicita la naturaleza

¹⁴⁵ J. Russ, *op. cit.*, §52.

de aquel mundo, sino hasta un poco después del comienzo del relato, en el pasaje en el que se revela por completo la realidad del grupo descrito, totalmente opuesto y ajeno al sexo masculino (“It’s real men from Earth, men are back”).¹⁴⁶ Es en aquel momento en que “Whileaway” y otros elementos cobran sentido en el paradigma ontológico, en oposición a otras categorías. Como decíamos, en los primeros párrafos del relato, la idea de un mundo poblado exclusivamente por mujeres no es del todo explícita:

Joanna Russ, 1972, §2	César Terrón, 1978	Enrique de Obregón, 1981	Márgara Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano, 1994
	1	2	3
Katy and I have three children between us , one of hers and two of mine.	Katy y yo tenemos tres niñas entre las dos , una suya y dos mías.	Katy y yo tenemos tres hijas entre las dos , una de ella y dos mías.	Entre las dos , Katy y yo tenemos tres hijas , una de ella y dos mías.

Observamos que el relato en inglés puede prescindir de un sistema de distinción según género, lo que mantiene cierta la ambigüedad entre masculino y femenino; Russ explora problemas relacionados con la sexualidad e igualdad de género incluso mediante la lengua. En nuestro ejemplo, las tres versiones en español muestran claras marcas del femenino en los sustantivos como “niñas” o “hijas” por *children* y en los artículos como “las dos” por *us*.¹⁴⁷ Por otra parte, llaman la atención las versiones casi idénticas que encontramos entre 2 y 3, ya que la última sólo desplaza en posición temática la expresión “entre las dos”, fenómeno que confirma una vez más que las últimas versiones se apoyan en versiones anteriores. Sin embargo, a lo largo de los relatos traducidos encontramos cierta constancia en el uso de los femeninos.

¹⁴⁶ J. Russ, *op. cit.*, §5

¹⁴⁷ *Ibid*, §2

En la versión 1, por ejemplo, la distinción es clara y sistemática, ya que siempre diferencia al “ellos” del “nosotras”, como en el siguiente pasaje: “Sonreí disculpándome... y luego, para dar buen ejemplo, algo así como amistad interestelar, «estreché la mano» de **todos ellos**.”¹⁴⁸ . En la versión de Obregón, se refuerza la idea de feminidad mediante correferencia y sólo utiliza la forma femenina del pronombre cuando es necesario diferenciar entre el colectivo masculino y el femenino: —y de nuevo miró a su alrededor a **todas nosotras** con una extraña deferencia. Como si fuéramos inválidas.”¹⁴⁹ Sólo utiliza la forma femenina del pronombre cuando es necesario diferenciar entre el colectivo masculino y el femenino, puesto que en algunos pasajes simplemente utiliza el plural de primera persona en masculino, “nosotros”, siendo la única versión en la que esto ocurre: “Salió rápidamente del coche, mi larguirucho y chillón retoño, gritando con toda la fuerza de sus pulmones hasta que llegó a donde estábamos **nosotros**. **Nosotros** habíamos sido intelectualmente preparados para esto desde que la colonia fue fundada, desde que fue abandonada; pero esto es diferente.”¹⁵⁰ En la versión 3, los pronombres femeninos se emplean de forma regular en toda la traducción. Tenemos sólo tres ocurrencias del pronombre “nosotras”, para referirse al colectivo femenino, exclusivamente: “Cuando me iba, Lydia les estaba explicando la diferencia entre la partenogénesis (que, de tan sencilla, puede ser realizada por cualquiera) y lo que **nosotras** hacemos, que consiste en la fusión de óvulos.”¹⁵¹ La versión 3 es la que menos casos de correferencia presenta y también hace menos uso de los pronombres, indicándolos sólo con la flexión del verbo, que no marca género: “Pareció que iba a responder pero, tras pensarlo

¹⁴⁸ *Ibid*, §8.

¹⁴⁹ *Ibid*, §29.

¹⁵⁰ *Ibid*, §4.

¹⁵¹ *Ibid*, §33.

mejor, desistió y volvió a reírse. Con extraña sonrisa exultante, como si **fuéramos** algo hermoso e infantil, y como si nos estuviera haciendo un inmenso favor...”¹⁵²

Este tipo de omisiones y/o compensaciones mediante un mayor uso de la primera persona (más patente en la versión 3), constituyen una estrategia que se observa en todas las traducciones y ostentan en el texto traducido una subjetividad ausente en el texto fuente:

Joanna Russ, 1972, §7	César Terrón, 1978	Enrique de Obregón, 1981	Márgara Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano, 1994
	1	2	3
They are bigger than we are. They are bigger and broader. Two were taller than me, and I am extremely tall, 1m, 80cm in my bare feet.	Eran más grandes que nosotras . Son más grandes y corpulentos. Dos eran más altos que yo y eso que soy muy alta, uno ochenta sin zapatos.	Son más grandes que nosotros . Más altos y anchos. Dos eran más altos que yo, y yo soy muy alta, metro ochenta centímetros con los pies descalzos.	Eran más grandes que nosotras . Más grandes y más corpulentos. Dos eran más altos que yo, y yo soy muy alta: un metro ochenta, descalza.

Como se mencionó arriba, sólo la versión 2 emplea el “nosotros” inclusivo, al contrario de las versiones 1 y 3 que aclaran el “we” del inglés.

En el ejemplo siguiente, observamos un fenómeno de pronominalización en 1ª persona:

¹⁵² *Ibid*, §32.

Joanna Russ, 1972, §48	César Terrón, 1978	Enrique de Obregón, 1981	Márgara Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano, 1994
I remember everything that happened that night; I remember Yuki's excitement in the car, I remember Katy's sobbing when we got home as if her heart would break, I remember her lovemaking , a little peremptory as always, but wonderfully soothing and comforting.	Recuerdo todo lo que ocurrió aquella noche. Recuerdo la excitación de Yuki en el coche, recuerdo los sollozos de Katy cuando llegamos a casa, que parecían como si su corazón estuviera a punto de estallar. Recuerdo su forma de hacer el amor, con la rapidez normal en ella, pero maravillosamente confortadora.	Recuerdo todo lo que ocurrió aquella noche; recuerdo la excitación de Yuki en el coche, los sollozos de Katy cuando regresamos a casa, como si se le fuera a partir el corazón; su modo de hacer el amor, un poco perentorio, como siempre, pero maravillosamente calmante y consolador.	Recuerdo todo lo que sucedió esa noche; recuerdo la excitación de Yuki en el coche; recuerdo los sollozos de Katy cuando regresamos a casa, como si se le partiera el corazón, recuerdo la forma en que me hizo el amor, algo perentoria, como siempre, pero maravillosamente tierna y reconfortante.

Las versiones 1 y 3 mantienen, con las 4 repeticiones del verbo “recuerdo”, una fuerte presencia del deíctico de 1ª persona. Sin embargo, en la versión 3, a cargo de tres traductoras, se incrementan las marcas de la subjetividad del “yo” narrador, con un pronombre objeto de 1ª persona, en “**me** hizo el amor”.

El ejemplo que se muestra a continuación corresponde a uno de los pasajes más significativos, en el que se hace referencia directa a las glándulas de una adolescente y a los cambios que se experimentan en esa etapa:

Joanna Russ, 1972, §2	César Terrón, 1978	Enrique de Obregón, 1981	Márgara Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano, 1994
Yuriko, my eldest, was asleep in the back seat, dreaming twelve-year-old dreams of love and war: running away to sea, hunting in the North, dreams of strangely beautiful people in strangely beautiful places, all the wonderful guff you think up when you're turning twelve and the glands start going.	Yuriko, mi primogénita, dormía en el asiento trasero, seguramente soñando los típicos sueños de amor y guerra de los doce años: yendo de excursión al mar o a cazar al Norte, sueños de lugares maravillosamente extraños, todas las tonterías que imaginas a esas edades cuando se produce el cambio.	Yuriko, mi hija mayor, iba dormida en el asiento trasero, soñando los sueños de amor y de guerra que se tienen a los doce años: corriendo hacia el mar, cazando en el Norte, sueños de gente extrañamente hermosa en lugares extrañamente bellos, todas esas cosas maravillosas en que una piensa cuando ha cumplido los doce años y las glándulas empiezan a funcionar.	Yuriko, la mayor de las mías, dormía en el asiento trasero, entregada a esos sueños de amor y de guerra que se tienen a los doce años: una fuga al mar, una cacería en el norte, personas extrañamente hermosas en lugares extrañamente hermosos, y todos esos disparates maravillosos que uno imagina a los doce años, cuando las glándulas comienzan a funcionar.

En la versión en inglés, el único indicio con el que contamos para deducir que se está hablando de una niña, es el nombre propio del personaje “Yuriko”. Sin embargo, aunque ya pueda deducirse este hecho, no se recalca necesariamente la naturaleza de la pubertad femenina. Las distintas versiones difieren respecto del género de la voz narradora. Por ejemplo, cuando el inglés dice “all the wonderfull guff you think up”, el narrador de la versión 1, apegándose al inglés, utiliza la segunda persona, “las tonterías que imaginas...”, facilitando la identificación del lector con el personaje narrador. Las otras dos versiones recurren a un pronombre indefinido, la 2 en femenino “en que **una** piensa” y la 3, en masculino “esos disparates que **uno** imagina”, contradiciendo de alguna manera la tendencia seguida hasta ahora.

Sin embargo, la versión 1 difiere completamente de las otras dos también en otro nivel, igualmente discursivo, pero vinculado con el estereotipo y la doxa. Este fragmento, como mencionamos más arriba, trata sobre la llegada de la pubertad en una niña adolescente, tema delicado para ciertos sectores sociales, ya que está vinculado con la sexualidad. La versión 1 presenta a inicio de párrafo una ampliación respecto del texto fuente y de las otras dos versiones en “**seguramente** soñando los **típicos** sueños”, y un fuerte cambio a final de párrafo: la expresión “cuando se produce el cambio” contrasta con “cuando las glándulas empiezan a funcionar” de las dos versiones posteriores, más apegadas al texto fuente. Tanto la ampliación creada por el adverbio “seguramente” y el adjetivo “típico”, como la fórmula estereotipada “cuando se produce el cambio”, confirman una estrategia de estereotipización de la pubertad de una adolescente, donde, socialmente, pareciera más aceptable hablar de cambio que de glándulas. Como lo sostienen Ruth Amossy y Anne Herschberg, el estereotipo interiorizado condiciona nuestro discurso,¹⁵³ y la traducción, en cuanto discurso, no está libre de este hecho.

Difícilmente se podría hablar de censura en este caso, ya que el cuento se publica tres años después de la muerte de Franco y la revista *Nueva Dimensión* tiene cierta libertad de acción. En el caso que acabamos de analizar, la reformulación podría atribuirse, más bien, a un fenómeno de autocensura por parte del traductor.

3.3. LA RETRADUCCIÓN EN BUSCA DE LA LETRA

El análisis discursivo de estos ejemplos, arroja datos ricos en el ámbito propiamente traductológico. Por ejemplo, al cotejar cuidadosamente las versiones entre sí, nos damos

¹⁵³ “La noción de estereotipo en ciencias sociales”, en su libro *Estereotipos y clichés*, L. Gándara (trad.), Buenos Aires, Eudeba, 2010, pp. 35-56.

cuenta de que las divergencias entre la primera y la segunda versión, y, entre la segunda y la tercera versión, son moderadas. Cada nueva traducción da cuenta de las anteriores. Hay partes de oraciones o fragmentos de párrafo idénticos entre las tres versiones, lo cual confirma, por una parte, que hasta las versiones aparentemente muy distintas conservan una estrecha relación entre sí y, por otra, que existen invariantes entre diversas traducciones de un mismo texto fuente, que también deben tomarse en cuenta.¹⁵⁴ Este fenómeno puede explicarse de dos formas: o bien estos “núcleos duros” permanecen debido a una norma relacionada con la traducción de nombres propios y topónimos, o bien se establecen equivalentes “naturales”, como dice Anthony Pym, entre una lengua y otra.¹⁵⁵

En nuestros ejemplos, vimos que los nombres propios se conservan (sin contar los errores tipográficos) al igual que los topónimos. Sus traducciones carecen de un fundamento propiamente cienciaficcional, lo que constituye una propuesta de traducción, presente en textos que guardan una distancia temporal considerable: hablamos de intervalos de aproximadamente cinco años entre cada nueva traducción, a los que le antecede una década de silencio.

La lógica de actualización opera en todas las versiones, puesto que se implementa un modelo de “traducción-corrección” y se avanza paulatinamente hacia una traducción definitiva. No hay nuevas versiones de *Dangerous Visions* desde la de 1992, reeditada en 2007. Sin embargo, dentro de esta lógica de actualización, algunos traductores parecen basarse en mayor medida en el texto fuente original en inglés y volver a cierta literalidad. Regresemos al ejemplo anteriormente citado en el que aparece el vocablo “Whileaway”:

¹⁵⁴ Véase Raymond van den Broeck, “The concept of equivalence in translation theory. Some critical reflections”, en James S. Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck (eds.) *Literature and Translation*, Leuven, Academic, 1978, pp. 29-47.

¹⁵⁵ Anthony Pym, “Natural and directionnal equivalence”, *Target*, 2007, núm. 19, pp. 271-294.

Joanna Russ, 1972, §4	César Terrón, 1978 1	Enrique de Obregón, 1981 2	Márgara Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano, 1994 3
Yuki had been alone in the car when the message came, enthusiastically decoding her dot-dashes (silly to mount a wide-frequency transceiver near an I.C. engine , but most of Whileaway is on steam).	Yuki estaba sola en el coche cuando llegó el mensaje, descifrando entusiásticamente sus puntos y rayas (es disparatado montar un transmisor-receptor cerca de un motor de combustión , pero la mayor parte de Whileaway carece de electricidad).	Yuki estaba sola en el coche cuando llegó el mensaje, descifrando entusiásticamente sus rápidos puntitos (es una tontería montar un motor IC ; pero la mayoría de los de Whileaway funcionan con vapor).	Yuki había estado sola en el automóvil cuando llegó el mensaje y se puso a decodificar los puntos y rayas con todo entusiasmo (me parece ridículo instalar un transmisor de banda ancha cerca de un motor de combustión interna , pero en Whileaway tenemos que arreglarnos con lo que hay).

El traductor de la versión 2, Enrique de Obregón, calca el término referente a un motor de combustión interna (I.C., por sus siglas in inglés) y es el único que utiliza adecuadamente la referencia al vapor como fuente de energía. La tendencia a la literalidad de este traductor en particular se confirma en otros relatos traducidos por él. En la traducción del relato “Poor Little Warrior”, que se encuentra en el mismo texto meta que el relato de Russ,¹⁵⁶ la literalidad parece dar preferencia al calco. Si bien la traducción de la palabra compuesta “crab-thing”, en aquel relato, por “cosa-cangrejo” (apegándose incluso a convenciones tipográficas del inglés) es un acierto, otros casos resultan menos afortunados, como en el siguiente ejemplo:

¹⁵⁶ M.Greenberg y R. Silverberg (comps.), *op. cit.*

Brian Aldiss, 1980 [1958], §1	Edith Zilli y Norma B. de López, 1976	Enrique de Obregón, 1981
You crawled heedlessly through the mud among the willows, through the little primitive flowers with petals as green and brown as a football field, through the beauty-lotion mud.	Uno se arrastraba sin mucho cuidado por la hierba, bajo los sauces, aplastando las florecitas primitivas de pétalos verdes y pardos como una cancha de fútbol, a través de un barro apto para máscaras de belleza.	Uno se arrastra descuidadamente por el barro entre los sauces, entre las flores primitivas de pétalos tan verdes y castaños como un campo de fútbol, por la loción de belleza del barro.

En el texto de Obregón, se comete claramente un falso sentido, por una excesiva literalidad. Es el mismo comportamiento que se observa en toda la traducción de “When It Changed”, lo que revela una propuesta de traducción particular, que no se debe confundir con el simple error de traducción, puesto que, incluso los aparentes descuidos en comprensión lectora responden a múltiples factores. Para algunos investigadores, el mal llamado “error de comprensión” es complejo:

Premièrement: qu'il ne s'agit avec ces interprétations décalées ni de simples maladresses, ni d'écarts volontaires. Deuxièmement: que dans l'un et l'autre cas, il y a le désir, inconscient ou non peu importe, d'enjoliver, de «littériser» le texte de départ: on s'extasie devant la hardiesse d'une image, on est enthousiasmé par la beauté d'un terme, on s'efforce d'introduire la patine dans la grisaille...¹⁵⁷

Dicho esto, cabe destacar que la literalidad en la traducción de Obregón no opera con miras a producir una versión más literaria, sino obedece, más bien, a un comportamiento traductor que busca estar en sintonía con la versión en inglés. Lo que debemos rescatar de este análisis es el hecho de que, en este caso, la traducción se basa más en el texto fuente que

¹⁵⁷ Jan Baetens, "Les fautes de lecture. Notes 'théoriques' sur un problème de traduction", Target, 2001, núm. 13, p. 73-74.

en la primera versión en español, lo que conforma una retraducción que encaja más con las definiciones tradicionales.

En contraste con la literalidad excesiva de Obregón, es la versión 3, como vimos en el apartado anterior, la que produce cambios más radicales, mediante el empleo de estrategias discursivas distintas a los del original e incluso las traducciones anteriores. En el fragmento entre paréntesis del ejemplo citado, “(me parece ridículo instalar un transmisor...)”, la narradora protagonista expone una opinión, una suerte de doxa (“es disparatado/una tontería”), sin comprometerse totalmente con el enunciado. En aquella versión, la opinión se atribuye completamente al personaje, por medio del pronombre átono de primera persona (me) y un modal que expresa un juicio de valor (“me parece ridículo”); lo que sigue refuerza esta perspectiva, ya que la narradora utiliza un verbo con una flexión de persona y un “nosotros” inclusivo: “tenemos que arreglarnos con lo que hay”, que difiere de la versión en inglés y las demás traducciones. Si bien, como lo vimos en las páginas anteriores, las traductoras buscan personalizar el relato y hacer emerger la voz femenina, buscan también, cuando les parece acorde con su proyecto de visibilidad, respetar cierta literalidad, como pudimos observar en el ejemplo de la pubertad. Pareciera haber un proyecto de reivindicación y suscripción a la línea de pensamiento de la autora, quien es una de las mayores exponentes de ciencia ficción feminista. En sus obras intenta realzar el papel de la mujer y retratar su propia experiencia como escritora lesbiana. Respecto a estas temáticas, su literatura corresponde a las de las “amazonas”, es decir, a la de sociedades y situaciones en las que el papel de la mujer es preeminente.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Lillian Faderman (comp.), *Chloe plus Olivia. An anthology of lesbian literature from the seventeenth century to the present*, Nueva York, Penguin, 1994, pp. 588-589.

3.4. NORMAS PRELIMINARES Y NORMAS OPERACIONALES DE LA TRADUCCIÓN DE CIENCIA FICCIÓN EN ESPAÑA.

Los resultados obtenidos al someter las traducciones a un análisis cuantitativo y cualitativo dan una idea de cuán diferentes son las tres versiones entre sí.¹⁵⁹ Para explicar este tipo de comportamiento traductor, es práctico utilizar el concepto de norma propuesto por Gideon Toury. Hay dos tipos de norma que rigen el proceso traductor y se observan en los productos obtenidos: las preliminares, que se relacionan con la selección del material (¿qué, cuánto y cómo se va a traducir?) y las operacionales, relacionadas con el conjunto de decisiones que el traductor toma al trabajar con un texto.¹⁶⁰

En este sentido, el hecho de que las demás traducciones de los relatos de *Again, Dangerous Visions* se presenten en otras antologías, da pistas sobre el trabajo de selección que se hace en España. Tenemos noticias del debate ocurrido en Estados Unidos, pero no es el objetivo principal de las editoriales españolas el referirlo de manera íntegra, ya que son varios los factores que inciden en el momento de publicación de las traducciones, como el desfase temporal y la falta de iniciativas traductorales en el contexto meta. Parece ser que el objetivo más fuerte en este ámbito, es justamente presentar los textos “excelentes”¹⁶¹ producidos en Estados Unidos, un poco alejados del debate en medio del cual surgieron y complementados con breves textos de la editorial, que reactualizan algunos elementos del contexto, para presentarlos al nuevo lector. La primera antología de Ellison, *Dangerous Visions*, fue todo un éxito en España y, hasta el día de hoy, representa un referente importante

¹⁵⁹ Se utilizaron los programas *Juxta* y *Collatex*, para llevar a cabo el análisis, mediante el cual se observa que las diferencias entre versiones son moderadas; un indicador más de que cada nueva versión retoma en algún grado a sus antecesoras.

¹⁶⁰ G. Toury, *op. cit.*

¹⁶¹ A. Rodríguez, art. cit.

dentro del canon de la ciencia ficción en el país. Sin embargo, a las editoriales españolas no les interesó seguir el debate sobre la nueva ola de cerca. Estaba presente, tenían referencias, pero las antologías que traducen van más en la línea de retratar lo más selecto del género, producido en otros países y abarcando distintos periodos. Tampoco quieren mostrarlo como algo pasado, sino como una obra fresca y vigente en el momento en que se publica su traducción.

También confirmamos que la antología en la que aparece el relato que acabamos de analizar, titulada *Ojo de la noche*,¹⁶² es en realidad un volumen de una traducción por partes, de una antología muy extensa publicada en Estados Unidos en la década de 1980. La antología, titulada *The Arbor House Treasury of Science Fiction*,¹⁶³ reúne más de treinta textos, teniendo por objetivo recapitular todo lo que se ha producido en ciencia ficción hasta la fecha y mostrar la evolución que ha tenido el género. Pareciera ser que esta antología fue más importante en el medio editorial español, ya que varios cuentos de *Again, Dangerous Visions* llegaron a España por otros medios que no correspondían a una traducción integral de la antología. El libro secuela de Ellison, que representaba parte de un momento histórico y punto de inflexión en la historia del género en Estados Unidos, no presentó interés en España y sólo se tomó en consideración la primera antología para representar obras selectas del género. Lo expuesto en *Again, Dangerous Visions* se recupera en esta nueva antología editada por Silverberg, la cual de algún modo abarca el movimiento de la nueva ola, mostrando un panorama general de la ciencia ficción.

¹⁶² R. Silverberg y M. Greenberg (comps.), E. de Obregón (trad.), *op cit.*

¹⁶³ R. Silverberg y M. Greenberg (comps.), s.c., Arbor House, 1980.

CONCLUSIONES

La manera en que se relacionan la conformación de canon, la producción de antologías y la retraducción constituye la problemática fundamental del presente trabajo. Si bien el problema de investigación planteado consistía en la preocupación por las características de las traducciones en lengua española de ciencia ficción, en relación con sus condiciones de producción y las características especiales del género, los datos obtenidos en el análisis preliminar del corpus llevaron a formular preguntas sobre estas categorías más específicas, que están íntimamente ligadas con la traducción. Los resultados obtenidos en esta investigación apuntan a una dinámica particular, en cuanto a la traducción de ciencia ficción en España, que se articula en torno a esos tres procesos clave. La práctica de la traducción, en su modalidad de retraducción presenta un problema metodológico y teórico, ya que las evidencias empíricas llevan al enfrentamiento de dos conceptos: reedición y retraducción. Por ello, en última instancia, se amplía el concepto de retraducción, para incluir textos en los que no se lleva a cabo una práctica de transferencia lingüística convencional. Es necesario, entonces, difuminar los límites que existen entre los productos analizados; a saber, las versiones cuyo contenido es prácticamente el mismo, que corresponden a una traducción de carácter intralingüístico, y los casos excepcionales en los que sí hay traducción interlingüística. Entonces, queda preguntarnos, qué entendemos por retraducción. Una de las características que destaca en el corpus observado corresponde al estatus que otorga al texto en cuestión. Por esta razón, sería pertinente incluirla en el conjunto de literatura traducida, como plantea Even-Zohar:

When it takes a central position, the borderlines are *diffuse*, so that the very category of ‘translated works’ must be extended to semi- and quasi-translations as well. From the point of view of translation theory I think this is a more

adequate way of dealing with such phenomena than to reject them on the basis of a static and ahistorical conception of translation.¹⁶⁴

La mayoría de las retraducciones estudiadas en este trabajo se insertan dentro de la categoría de “semi” y “cuasi” traducciones, textos que, según el mismo Even-Zohar, ostentan u otorgan un estatus deseable, aunque, en nuestro caso, se trata de traducciones más bien intralingüísticas, porque su texto fuente principal corresponde a otra versión en lengua meta.

En España, las traducciones de ciencia ficción obedecen a la lógica del canon y de las antologías, siendo una de sus características la ausencia de una temporalidad explícita y la pretensión de canonización, rasgo que pudimos observar en los argumentos que el propio antologista esgrime en los numerosos prólogos de *Dangerous Visions*. Los distintos ethos que Harlan Ellison busca construir por medio de la antología —el suyo y el de los autores que presenta en el libro— se incluyen dentro de una comunidad discursiva que marca su identidad. En este sentido, el objetivo de Ellison es crear un nuevo grupo, con una nueva identidad, que se contrapone a las convenciones establecidas en ciencia ficción. Como vimos en el apartado sobre las estrategias discursivas que emplea en sus prólogos, siempre se expresa con un lenguaje muy llamativo, para lograr, además, acercarse al lector. Finaliza su segundo prólogo con las siguientes palabras: “But right now, you are about to visit with ten men and women who—whether it was in terms of blasphemy or gentleness or black humor—dared to dream their own special dangerous visions. You can’t help but enjoy.”¹⁶⁵ Todos los rasgos de su particular estilo se sintetizan en aquella peroración, en la que, tal como en los relatos que presenta en la antología, alude a lo novedoso y polémico de los textos compilados.

¹⁶⁴ I. Even-Zohar, *op. cit.*, p. 196.

¹⁶⁵ H. Ellison, *op. cit.*, §17.

Respecto a este punto, las herramientas que proporciona el análisis del discurso fueron fundamentales para discernir matices significativos. Por ello, no sólo vemos las pequeñas y escasas diferencias como trabajo de adecuación lingüística, sino como marcas de adaptación de un discurso a un nuevo contexto. Discurso que, por cierto, siempre tiene miras a actualizarse en la lengua meta, por lo que también vemos hasta qué punto influyen las versiones anteriores. El trabajo de adecuación lingüística está siempre orientado a la aceptabilidad¹⁶⁶ de la traducción.

El fenómeno de retraducción, mediante el cual se consagran traducciones, puesto que suele perpetuarse una versión definitiva, queda patente en la historia universal de la ciencia ficción, que en el siglo XX intenta, además, tener un carácter holístico. Sin embargo, la lengua y contexto en el que este género realmente se desarrolla y propaga hacia otros espacios es el norteamericano, como la evidencia demuestra. Jean-Marc Gouanvic¹⁶⁷ describe un caso particular, en el que la ciencia ficción norteamericana ingresa en el medio editorial francés, contraviniendo la expectativa que algunos podrían tener sobre la ciencia ficción francesa, puesto que no se gesta ni desarrolla según una tradición autóctona, al margen de las literaturas extranjeras. En nuestro caso, la importación del género en España provoca fenómenos como la homologación entre la revista “pulp” y la “novela de a duro”, y las traducciones de grandes colecciones norteamericanas. En vista de estos antecedentes contextuales, también tratamos a la traducción de ciencia ficción como objeto sociológico e historiográfico, pudiendo trazar, en última instancia, líneas generales sobre una historia de la traducción de las antologías estudiadas. Ciertas traducciones marcan acontecimientos que permiten establecer una

¹⁶⁶ Véase Gideon Toury, “The Nature and Role of Norms in Translation”, en Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2000, pp. 198-212. Es decir, que se suscriben a las convenciones de la lengua meta, en el sentido que Toury plantea.

¹⁶⁷ Art. cit.

periodización afín con su propia historicidad, remarcando las diferencias que existen entre contexto fuente y meta. Como propone José Sabio Pinilla, la periodización no debe ser arbitraria, ni apegarse sin razón a las de otros ámbitos, sino debe ajustarse al tema de investigación,¹⁶⁸ por lo que es factible establecer marcos temporales de observación propios.

Luego de realizar un trabajo de descripción y explicación de los datos en relación con sus contextos de producción, difusión y recepción, podemos concluir que uno de los rasgos que comparte el género de ciencia ficción en España y Estados Unidos es que en ambos países se considera universal. Los textos producidos en ambos países pueden tratar preocupaciones globales (apelando a la noción de especie humana) o locales (orientadas al medio nacional en el que se produce este tipo de literatura). Esto acerca a ambos contextos y por ello la traducción se percibe como herramienta que hará inteligible un texto que trata sobre temas comunes; lo único que difiere es la lengua. A esto se suma el estatus que tiene el género en España, visto como literatura económica y de poca calidad, lo que propicia su importación mediante traducción, y que, en décadas anteriores, permite a los textos sortear las barreras de la censura. Por esta razón, las traducciones urden su propia historia, la cual puede rastrearse por y desde ellas:

Les traductions ont une temporalité propre, qui est liée à celle des oeuvres, des langues et des cultures. Cette réflexion sur le temps du traduire ouvre à une étude de caractère ‘historique’: écrire l’histoire de la traduction dans les aires où elle a constitué l’un des facteurs fondamentaux de la constitution des langues et des littératures. [...] Traduction et écriture forment une unité originaire. Le paradoxe central d’une histoire de la traduction étant peut-être que l’histoire elle-même commence avec la traduction.¹⁶⁹

Las palabras de Berman, en su propuesta de una “traductología”, recalcan la omnipresencia de la historia en la traducción y del papel central que ésta desempeña. En el

¹⁶⁸ “La metodología en historia de la traducción: estado de la cuestión”, *Sendebarr*, 2006, núm. 17, *passim*.

¹⁶⁹ Antoine Berman, “La traduction et ses discours”, *Meta*, 1989, núm. 34, p. 677.

caso de este trabajo, el estudio de la recepción de un género por medio del estudio de traducciones nos aproxima también a la historia cultural de uno o más contextos. En este sentido, destacamos la utilidad del concepto de “contornos de la traducción”, propuesto en este trabajo, ya que sirvió como unidad teórica y analítica que abarca los diversos elementos contextuales que influyen en la actividad traductora y en los productos que ésta crea. Además de las características históricas, las condiciones sociológicas de producción de las antologías y sus traducciones, es decir, los campos literarios nacionales e internacionales y los distintos tipos de capital que en ellos circulan, siendo la traducción una actividad de transferencia,¹⁷⁰ forman parte de estos “contornos” que rodean y modelan la actividad. Sería de gran utilidad refinar este concepto, para integrar de forma más directa las nociones historiográficas y sociológicas en la metodología de los estudios de traducción, lo que resultaría en una matriz conceptual más compacta, con la que pueden hacerse estudios de caso puntuales. Al respecto, creemos que los estudios de traducción se benefician enormemente del trabajo interdisciplinario, aunque éste también supone un obstáculo para el investigador, puesto que debe recurrir a matrices conceptuales diversas y hacer un esfuerzo por integrarlas en su metodología de investigación. Los resultados de este tipo de ejercicio pueden dar fruto, aunque también se corre el riesgo de caer en un eclecticismo que entorpece el proceso. En nuestro caso, fue una experiencia beneficiosa, ya que, por ejemplo, los cruces entre la sociología de Bourdieu y los estudios de traducción no son extraños,¹⁷¹ y existen modelos teóricos y metodológicos probados.

¹⁷⁰ P. Casanova, art. cit.

¹⁷¹ Jean-Marc Gouanvic, “Outline of a sociology of translation. Informed by the ideas of Pierre Bourdieu”, *MonTI*, 2010, núm. 2, pp. 119-129.

A su vez, los rasgos distintivos de los textos de ciencia ficción ayudaron a enfocar la mirada en ciertos elementos textuales que guardan relación con los datos contextuales recabados. Los desafíos y soluciones que se presentan en la traducción de los *mots-fictions* dan cuenta de tendencias que obedecen directamente a la doxa sobre la retraducción y la conformación de canon, puesto que se busca una traducción perenne, que sea homóloga a la versión del autor y que pueda presentarse como tal en futuras ediciones. En los textos analizados, aunque son pocos los *mots-fictions* que conforman la construcción del mundo textual del relato, observamos que suelen traducirse según convenciones establecidas, que pasan por alto la teoría literaria revisada sobre ciencia ficción y operan con base en las expectativas que existen en torno a las retraducciones y la lógica de actualización. En definitiva, en aquellas traducciones hay ciertas estrategias discursivas que rigen el empleo de las técnicas de traducción en el texto.¹⁷² Por otro lado, en el caso de traducción interlingüística, cuyo exponente es el relato “When It Changed” de Joanna Russ, concluimos que la lógica de actualización es transversal y afecta también a este tipo de traducciones. En el relato de Russ, apreciamos que la traducción de su unidad más fundamental (el topónimo “Whileaway”) se realiza según convenciones sobre traducción de nombres propios, considerándose más aceptable la no traducción del término.

Con base en lo aprendido en este trabajo, podemos proponer varias líneas de investigación, con las que se podrían complementar los datos obtenidos. En primer lugar, puesto que se problematiza en torno al fenómeno de retraducción, es posible confrontar los resultados de este estudio con otros posteriores, en los que se incluyan textos de otros géneros literarios. Por supuesto, también pueden incluirse más contextos, atendiendo sólo a la

¹⁷² Amparo Hurtado Albir, “Las técnicas de traducción”, en su libro *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 256-270.

traducción de ciencia ficción, para llegar a conclusiones más holísticas, que den cuenta del comportamiento de los agentes relevantes en los campos editoriales en distintos lugares y épocas. Podría estudiarse, por ejemplo, la traducción de ciencia ficción en México y otros países latinoamericanos. Asimismo, puede ampliarse la muestra estudiada, sin necesariamente cambiar el objeto de estudio; podemos incluir más antologías al corpus y ampliar los límites del estudio de tal manera que podamos obtener conclusiones contundentes sobre la conformación del canon en cuanto a géneros populares y contemporáneos, hecho en el que la traducción desempeña un papel importantísimo, por lo visto anteriormente, sobre parámetros de imitación y producción de obras locales.

Este trabajo puede también resultar útil a los investigadores que busquen estudiar la traducción de un género literario determinado, en vista de sus condiciones de producción y de cómo éstas influyen en la selección y manipulación del material textual. También puede ser de utilidad para el lector hispano de ciencia ficción, puesto que informa de la trayectoria histórica y editorial del género en lengua española, así como de las características de algunas traducciones. Si bien los datos son limitados, ya que se necesitarían más tiempo y recursos para estudiar un corpus más amplio, el lector puede beneficiarse de la contextualización entregada.

El contexto meta, receptor de traducciones al español de textos cienciaficcional, cuenta con trayectorias literarias propias, que se nutren de los cambios que el género ha experimentado en Estados Unidos. Existe cierto desfase sociohistórico, puesto que las comunidades discursivas se articulan no sólo de manera global sino local, y en este sentido, no comparten las mismas prácticas, ni hacen circular el material traducido del mismo modo. Dentro de la macrorregión hispanoamericana, España desempeña un papel fundamental, puesto que muchas de las obras traducidas se hacen ahí y posteriormente se distribuyen en el

resto de los países de habla hispana. Esto implica que la apropiación y transferencia del capital literario¹⁷³ es administrada por las editoriales españolas, quienes son, a su vez, las encargadas de establecer las redes de distribución en Latinoamérica. La acumulación de este tipo de capital fomenta y a la vez condiciona la producción nacional, sin embargo, para confirmar esta aseveración, restaría estudiar con más detenimiento el estado del género en otros países que también traducen, como Argentina, y cómo esa actividad afecta la recepción y producción de ciencia ficción en el mundo hispanohablante.

¹⁷³ Véase P. Casanova, art. cit.

BIBLIOGRAFÍA

Adam, J.M. y Heidmann, U., “Des genres à la généricité. L’exemple des contes (Perrault et les Grimm)”, *Langages*, 2004, núm. 38, pp. 62-72.

Amossy, R., “Argumentación y análisis del discurso: perspectivas teóricas y recortes disciplinarios”, en Luisa Puig (ed.), *El discurso y sus espejos*, L. Puig (trad.), México, UNAM, 2009, pp. 67-97.

Amossy, R., y Herschberg, A., “La noción de estereotipo en ciencias sociales”, en su libro *Estereotipos y clichés*, L. Gándara (trad.), Buenos Aires, Eudeba, 2010, pp. 35-56.

Angenot, M., “Le paradigme absent. Éléments d’une sémiotique de la science-fiction”, *Poétique*, 1978, núm. 33, pp. 74-79.

Authier-Revuz, J., “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”, *Langages*, 1984, núm. 19, pp. 98-111.

Baetens, J., “Les ‘fautes de lecture’. Notes ‘théoriques’ sur un problème de traduction”, *Target*, 2001, núm. 13, pp. 71-79.

Berman, A., “La traduction et ses discours”, *Meta*, 1989, núm. 34, pp. 672-279.

Blommaert, J., “Text and context”, en su libro *Discourse. A critical introduction*, Cambridge, University Press, 2005, pp. 39-67.

Blum-Kulka, S., “Shifts of cohesion and coherence in translation”, en Lawrence Venuti (ed.), *The translation studies reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 298-299.

Bourdieu, P., “The forms of capital”, en John Richardson (ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education*, Nueva York, Greenwood, 1986, pp. 241-258.

---, “Les conditions sociales de la circulation des idées”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2002, núm. 145, pp. 3-8.

Brisset, A., “Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l’historicité de la traduction”, *Palimpsestes*, 2004, núm. 15, pp. 39-67.

Broeck, R., van den., “The concept of equivalence in translation theory. Some critical reflections”, en Holmes, J.S., Lambert, J. y Broeck, R. van den (eds.), *Literature and translation*, Leuven, Academic, 1978, pp. 29-47.

Budryss, A., “The future in books”, *Amazing Stories*, 1967, núm. 42, reseña, pp. 135-137.

Butler, S., “Erewhon”, Nueva York, Airmont, 1967.

Calzada Pérez, M., “A three-level methodology for descriptive-explanatory translation studies”, *Target*, 2001, núm. 13, pp. 203-239.

Carrasco Domingo, E., “Censura y traducción durante el franquismo”, tesis de licenciatura, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2014.

Casamiglia, M., y Tusón, A., “Decir el discurso. Los registros y los procedimientos retóricos”, en su libro *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 325-352.

Casanova, P., “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2002, núm. 144, pp. 7-20.

Charaudeau, P., “Finalidad del contrato: una tensión entre dos propósitos opuestos”, en su libro *Discurso de la información. La construcción del espejo social*, M. Mizraji (trad.), Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 85-94.

Chartier, R., “El mundo como representación”, en su libro *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, C. Ferrari (trad.), Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 45-62

Chesterman, A. y Arrojo, R., “Shared ground in translation studies”, *Target*, 2000, núm. 12, pp. 149-153.

Ellison, H., (comp.), *Dangerous visions*, Nueva York, Berkley Medallion, 1969.

---, (comp.), *Again, dangerous visions*, New York, Doubleday, 1972.

---, (comp.), *Visiones peligrosas*, D. Santos (trad.), Madrid, Martínez Roca, 1983.

Even-Zohar, I., “The position of translated literature within the literary polysystem”, en Lawrence Venuti (ed.), *The translation studies reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 192-197.

Faderman, L. (comp.), *Chloe plus Olivia. An anthology of lesbian literature from the seventeenth century to the present*, Nueva York, Penguin, 1994.

Gambier, Y., “La retraducción, retour et détour”, *Meta*, 1994, núm. 39, pp. 413-417.

Gibson, W., *Burning chrome*, s.c., Arbor House, 1986.

Gouanvic, J., “Translation and the shape of things to come. The emergence of american science fiction in post-war France”, *The Translator*, 1997, núm, 2, pp. 125-152.

---, “Outline of a sociology of translation. Informed by the ideas of Pierre Bourdieu”, *MonTI*, 2010, núm. 2, pp. 119-129.

Hatim, B., “La textura del discurso”, en Basil Hatim e Ian Mason (eds.), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, S. Peña (trad.), Barcelona, Ariel, 1995, pp. 243-279.

Hermans, T., “Working with norms”, en su libro *Translation in systems. Descriptive and system-oriented approaches explained*, Manchester, St. Jerome, 1999, pp. 72-90.

---, “The translator’s voice in translated narrative”, en Mona Baker (ed.), *Critical readings in translation studies*. Nueva York, Routledge, 2010, pp. 193-212.

House, J., “Text and context in translation”, *Journal of Pragmatics*, 2005, núm. 38, pp. 338-358.

Hurtado Albir, A., “Las técnicas de traducción”, en su libro *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 256-270.

Inghilleri, M., “The sociology of Bourdieu and the construction of the ‘object’ in translation and interpreting studies”, *The Translator*, 2005, núm. 11, pp. 125-145.

Knight, D., “¿Acaso el polvo cantará tu alabanza?”, en Mayo Mohs (comp.) *Otros mundos, otros dioses*, D. Basch (trad.), Buenos Aires, Andrómeda, 1978.

---, “¿Cantará el polvo tus alabanzas?”, en Harlan Ellison (comp.) *Visiones peligrosas II*, D. Santos (trad.), Madrid, Martínez Roca, 1983.

Koskinen, K. y Paloposki, O., “Retranslation”, en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.) *Handbook of translation studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2010, t.1, pp. 294-298.

Kujamäki, P., “Finnish comet in german skies. Translation, retranslation and norms”, *Target*, 2001, núm. 13, pp. 45-70.

Lafferty, R. A., “La tierra de los grandes caballos”, en su libro *Novecientas abuelas*, M. Horne (trad.), s.c., Edhasa, 1980.

---, “La región de los grandes caballos”, en Harlan Ellison (comp.) *Visiones peligrosas III*, D. Santos (trad.), Madrid, Martínez Roca, 1983.

Lambert, J., “La traduction dans les littératures. Pour un historiographie des traductions”, en José Lambert y André Lefevre (eds.), *La traduction dans le développement des littératures*, Leuven, University Press, 1993, pp. 7-25.

Lefevre, A., “Anthologizing Africa”, en su libro *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 124-137.

Lepinette, B., “Traduction et histoire”, en Brigitte Lepinette y Antonio Meleo (eds.), *Historia de la traducción*, Valencia, Universitat, 2003, pp. 69-91.

Luna, R., “El corpus: herramienta de investigación traductológica”, en su libro *Temas de traducción*, Lima, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, 2002, pp. 57-72.

Lyons, J., "Pronouns of address in Anna Karenina. The stylistics of bilingualism and the impossibility of translation", en S. Grimbaum y G. Leech (eds.) *Studies in English Linguistics. For Randolph Quirk*, Londres, Longman, 1980, pp. 235-249.

Martínez de la Hidalga, F., (comp.), *La ciencia ficción española*, Madrid, Robel, 2002.

Munday, J., "Translation and ideology. A textual approach", *The Translator*, 2007, núm. 13, pp. 195-217.

Niven, L., "El rompecabezas humano", en su libro *Historias del espacio reconocido*, I. de Dios (trad.), s.c., Edaf, 1978.

---, "El rompecabezas humano", en Harlan Ellison (comp.) *Visiones peligrosas II*, D. Santos (trad.), Madrid, Martínez Roca, 1983.

Novell, N., "Género, modo y fórmula en la ciencia ficción. Teoría y análisis", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, núm. XIV, 2009, pp. 21-30.

Planells, J., "Sobre 'Visiones peligrosas' de Harlan Ellison", *Nueva Dimensión*, núm. 123, reseña, pp. 147-154.

Porqueras Mayo, A., "El prólogo como género literario. Clasificación", en su libro *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de filología hispánica, 1957, pp. 93-120.

Pym, A., *Method in translation history*, Manchester, St. Jerome, 1998.

---, "Natural and directionnal equivalence", *Target*, 2007, núm. 19, pp. 271-294.

Roberts, A., *The history of science fiction*, Hampshire, Macmillan, 2006.

Rodríguez, A., "El campo intelectual mexicano de finales del siglo XX según *El miedo a los animales* de Enrique Serna", *Tema y Variaciones de Literatura*, 2011, núm. 36, pp. 21, 34.

---, “Idea del canon y el arte de ingenio en Baltasar Gracián. Dos momentos en la historia de un criterio de selección”, *Temas y Variaciones de Literatura*, 2011, núm. 36, pp. 37-60.

Russ, J., “Cuando las cosas cambiaron”, en *Nueva Dimensión*, C. Terrón, 1978, núm. 105, pp. 13-20.

---, “Cuando todo cambió”, en Martin Greenberg y Robert Silverberg (comps.) *Ojo de la noche*, A. de Obregón (trad.), s. c., Caralt, 1981.

---, “Cuando las cosas cambiaron”, en Ben Bova (ed.) *Lo mejor de los Nebula*, M. Auerbach, M. Pinto y P. Tizzano (trads.), s.c., Ediciones B, 1994.

Sabio Pinilla, J.A., “La metodología en historia de la traducción: estado de la cuestión”, *Sendebarr*, 2006, núm. 17, pp. 21-47.

Santos, D., “Jugar a la guerra atómica”, *Nueva Dimensión*, 1968, núm. 1, pp. 4-8.

---, “Nueva dimensión, la revista española de ciencia ficción”, en Fernando Martínez de la Hidalga, *et al.*, *La ciencia ficción española*, Madrid, Robel, 2002, pp. 419-431.

Sapiro, G., “Normes de traduction et contraintes sociales”, en Anthony Pym, Miriam Shlesinger y Daniel Simeoni (eds.), *Beyond descriptive translation studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, Amsterdam, John Benjamins, 2008, pp. 199-208.

Schuyler Miller, P., “The reference library”, *Analog*, 1968, núm. 81, reseña, pp. 162-167.

Silverberg, R., y Greenberg, M., (comps.), s.c., Arbor House, 1980.

Stableford, B., “The third generation of genre science fiction”, *Science Fiction Studies*, 1996, núm. 23, pp. 321-330.

St-Pierre, P., “Translation as a discourse of history”, *TTR*, 1993, núm. 6, pp. 61-82.

Suvin, D., *Metamorfosis de la ciencia ficción*, F. Patán López (trad.), México, FCE, 1984.

Susam-Sarajeva, Ş., “Multiple-entry visa to travelling theory. Retranslations of literary and cultural theories”, *Target*, 2003, núm. 15, pp. 1-36.

Swales, J., “The concept of discourse community”, en su libro *Genre analysis. English in academic and research settings*, Cambridge, University Press, 1990, pp. 21-32.

Tarcus, H., “El marxismo en América Latina y la problemática de la recepción transnacional de las ideas”, *Temas de Nuestra América*, 2013, núm. 54, pp. 35-86.

Torrents del Prats, A., *Diccionario de dificultades del inglés*, Barcelona, Juventud, 2006.

Toury, G., “The nature and role of norms in translation”, *The translation studies reader*, Nueva York, Routledge, 2000, pp. 198-212.

Vigil, L., “Un mundo paralelo: el fandom”, *Nueva Dimensión*, 1968, núm. 1, pp. 69-75

Zaslavsky, D., “Discours rapporté et construction d'identité : une analyse des titres de discours rapportés attribués à l'EZLN dans la presse mexicaine de 1994”, en Patrick Charaudeau (ed.), *Identités discursives du sujet parlant*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 93-110.

ANEXO I. DATOS CONTEXTUALES

Traducciones de los textos de <i>Dangerous Visions</i>											
Autor	Título fuente	Título meta	Medio de publicación	Editorial	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	País	Galardones
del Rey, Lester	Evensong	Evensong	Zikkurath 2000 - Núm. 2002	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1975	Gómez García, Jesús			Relato corto	España	
del Rey, Lester	Evensong	Oración vespertina	Otros mundos, otros dioses	Andrómeda	1978	Basch, Dolly			Relato corto	Argentina	
del Rey, Lester	Evensong	El canto del crepúsculo	Visiones peligrosas I	Martínez Roca	1983	Blanco, Francisco	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Silverberg, Robert	Flies	Moscas	Lo mejor de Silverberg	Bruguera	1977	Podestá, Beatriz			Relato corto	España	
Silverberg, Robert	Flies	Moscas	La otra sombra de la Tierra	Martínez Roca	1981	García Burgos, Amparo			Relato corto	España	
Silverberg, Robert	Flies	Moscas	Visiones peligrosas I	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Silverberg, Robert	Flies	Moscas	miNatura 91		2009	Desconocido			Relato corto		
Pohl, Frederik	The Day After the Martians Came	El día siguiente a la llegada de los marcianos	Visiones peligrosas I	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Pohl, Frederik	The Day After the Martians Came	El día después de la llegada de los marcianos	El día que llegaron los marcianos	Destino	1991	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Farmer, Philip José	Riders of the Purple Wage	Jinetes del salario púrpura	Zikkurath 2000 - Núm. 2010	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1976	Gómez García, Jesús			Novela corta	España	Hugo - 1968

Traducciones de los textos de *Dangerous Visions*

Autor	Título fuente	Título meta	Medio de publicación	Editorial	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	País	Galardones
Farmer, Philip José	Riders of the Purple Wage	Jinetes del salario púrpura	Visiones peligrosas I	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Novela corta	España	Hugo - 1968
Farmer, Philip José	Riders of the Purple Wage	Jinetes de salario púrpura	Los premios Hugo 1968-1969	Martínez Roca	1987	Giménez Sales, Miguel			Novela corta	España	Hugo - 1968
Allen deFord, Miriam	The Malley System	El sistema de Malley	Zikkurath 2000 - Núm. 2004	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1975	Gómez García, Jesús			Relato corto	España	
Allen deFord, Miriam	The Malley System	El sistema Malley	Visiones peligrosas I	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Bloch, Robert	A Toy for Juliette	Un juguete para Juliette	Visiones peligrosas I	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Ellison, Harlan	The Prowler in the City at the Edge of the World	El acechante de la ciudad al borde del mundo	Zikkurath 2000 - Núm. 2004	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1975	Gómez García, Jesús			Relato	España	
Ellison, Harlan	The Prowler in the City at the Edge of the World	El merodeador de la ciudad al borde del mundo	Antología no euclidiana	Acervo	1976	Santos, Domingo	Castro, Sebastián		Relato	España	
Ellison, Harlan	The Prowler in the City at the Edge of the World	El merodeador de la ciudad al borde del mundo	Visiones peligrosas I	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato	España	
Ellison, Harlan	The Prowler in the City at the Edge of the World	El merodeador de la ciudad al borde del mundo	Jack el Rojo	Ultramar	1990	Villano, Ignacio			Relato	España	
Aldiss, Brian W.	The Night That All	La noche en que todo el tiempo escapó	Visiones peligrosas I	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	

Traducciones de los textos de *Dangerous Visions*

Autor	Título fuente	Título meta	Medio de publicación	Editorial	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	País	Galardones
	Time Broke Out										
Rodman, Howard	The Man Who Went to the Moon Twice	El hombre que fue a la Luna...dos veces	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Dick, Philip K.	Faith of Our Fathers	La fe de nuestros padres	Fénix 1	Adiax	1979	Gandolfo, Elvio E.			Relato	Argentina	
Dick, Philip K.	Faith of Our Fathers	La fe de nuestros padres	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato	España	
Dick, Philip K.	Faith of Our Fathers	La fe de nuestros padres	La mente alien	Colihue	2001	Pestarini, Luis			Relato	Argentina	
Dick, Philip K.	Faith of Our Fathers	La fe de nuestros padres	Valis 10	Grupo AJEC	2001	Prado Bores, Rodolfo			Relato	España	
Dick, Philip K.	Faith of Our Fathers	La fe de nuestros padres	Minority Report y otras historias, Cuentos completos V	Ediciones B, Minotauro	2002	Gardini, Carlos			Relato	España	
Niven, Larry	The Jigsaw Man	El rompezabezas humano	Historias del espacio reconocido	Edaf	1978	de Dios, Inmaculada			Relato corto	España	
Niven, Larry	The Jigsaw Man	El rompezabezas humano	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Leiber, Fritz	Gonna Roll the Bones	Voy a probar suerte	Los mejores cuentos de ciencia ficción	Ultramar	1976	Hormaechea, Tamara			Relato	España	Hugo y Nebula - 1968

Traducciones de los textos de *Dangerous Visions*

Autor	Título fuente	Título meta	Medio de publicación	Editorial	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	País	Galardones
Leiber, Fritz	Gonna Roll the Bones	Voy a probar suerte	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato	España	Hugo y Nebula - 1968
Leiber, Fritz	Gonna Roll the Bones	Voy a probar suerte	Los premios Hugo 1968-1969	Martínez Roca	1987	Giménez Sales, Miguel			Relato	España	Hugo y Nebula - 1968
Leiber, Fritz	Gonna Roll the Bones	Voy a probar suerte	Lo mejor de los premios Nebula	Ediciones B	1994	Auerbach, Mágina	Pinto, María Cristina	Tizzano, Paula	Relato	España	Hugo y Nebula - 1968
Hensley, Joe L.	Lord Randy, My Son	Lord Randy, mi hijo	Zikkurath 2000 - Núm. 2004	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1975	Arellano, Francisco			Relato corto	España	
Hensley, Joe L.	Lord Randy, My Son	El señor Randy, mi hijo	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Anderson, Poul	Eutopia	Eutopía	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato	España	
Bunch, David R.	Incident in Moderan	Incidente en Moderan	Moderan	Edhasa	1982	Terrón, César			Relato corto	España	
Bunch, David R.	Incident in Moderan	Incidente en Moderan	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Bunch, David R.	The Escaping	La escapada	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Cross, James	The Doll-House	Casa de muñecas	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Emshwiller, Carol	Sex and/or Mr. Morrison	Sexo y/o el señor Morrison	Mujeres y maravillas	Bruguera	1977	Díez, Manuela			Relato corto	España	
Emshwiller, Carol	Sex and/or Mr. Morrison	El sexo y/o el señor Morrison	Entropía 1	Revista Entropía	1978	Horne, Matilde			Relato corto	Argentina	
Emshwiller, Carol	Sex and/or Mr. Morrison	El sexo y/o el señor Morrison	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	

Traducciones de los textos de *Dangerous Visions*

Autor	Título fuente	Título meta	Medio de publicación	Editorial	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	País	Galardones
Knight, Damon	Shall the Dust Praise Thee?	¿Te glorificará el polvo?	Zikkurath 2000 - Núm. 2004	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1975	Gómez García, Jesús			Relato corto	España	
Knight, Damon	Shall the Dust Praise Thee?	¿Acaso el polvo cantará tu alabanza?	Otros mundos, otros dioses	Andrómeda	1978	Basch, Dolly			Relato corto	Argentina	
Knight, Damon	Shall the Dust Praise Thee?	¿Cantará el polvo tus alabanzas?	Visiones peligrosas II	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Sturgeon, Theodore	If All Men Were Brothers, Would You Let One Marry Your Sister?	Si todos los hombres fueran hermanos, ¿permitirías que alguno se casara con tu hermana?	El soñador	Adiax	1976	Rosaspini, Roberto			Novela corta	Argentina	
Sturgeon, Theodore	If All Men Were Brothers, Would You Let One Marry Your Sister?	Si todos los hombres fueran hermanos, ¿dejarías que alguno se casara con tu hermana?	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Novela corta	España	
Eisenberg, Larry	What Happened to Auguste Clarot?	¿Qué le ocurrió a Auguste Clarot?	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Kessel, John y Slesar, Henry	Ersatz	Ersatz	Zikkurath 2000 - Núm. 2004	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1975	Gómez García, Jesús			Relato corto	España	

Traducciones de los textos de *Dangerous Visions*

Autor	Título fuente	Título meta	Medio de publicación	Editorial	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	País	Galardones
Kessel, John y Slesar, Henry	Ersatz	Ersatz	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Kessel, John y Slesar, Henry	Ersatz	Una huida limpia	Isaac Asimov Magazine 11	Forum	1986	di Masso, Gerardo			Relato corto	España	
Dorman, Sonya	Go, Go, Go, Said the Bird	Corre, corre, corre, dijo el pájaro	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Sladek, John T.	The Happy Breed	La raza feliz	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Brand, Jonathan	Encounter with a Hick	Encuentro con un rústico	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Neville, Kris	From the Government Printing Office	Desde la imprenta oficial del gobierno	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo			Relato corto	España	
Lafferty, R. A.	Land of the Great Horses	La religión de los grandes caballos	Zikkurath 2000 - Núm. 2013	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1977	Pérez Fuenteamor, Fernando			Relato corto	España	
Lafferty, R. A.	Land of the Great Horses	La tierra de los grandes caballos	Novecientas abuelas	Edhasa	1980	Horne, Matilde			Relato corto	España	
Lafferty, R. A.	Land of the Great Horses	La región de los grandes caballos	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Ballard, J. G.	The Recognition	El reconocimiento	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Ballard, J. G.	The Recognition	El reconocimiento	Cuentos completos	RBA Libros	2013	González del Solar, Rafael			Relato corto	España	

Traducciones de los textos de *Dangerous Visions*

Autor	Título fuente	Título meta	Medio de publicación	Editorial	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	País	Galardones
Brunner, John	Judas	Judas	Otros mundos, otros dioses	Andrómeda	1978	Basch, Dolly			Relato corto	Argentina	
Brunner, John	Judas	Judas	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Laumer, Keith	Test to Destruction	Prueba para la destrucción	El gran espectáculo	Grupo Editor de Buenos Aires	1974	de Barousse, Ivonne B.			Relato	Argentina	
Laumer, Keith	Test to Destruction	Prueba para la destrucción	El gran espectáculo	Sirio	1977	Velázquez Moya, Abel			Relato	Argentina	
Laumer, Keith	Test to Destruction	Prueba para la destrucción	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato	España	
Spinrad, Norman	Carcinoma Angels	Los ángeles del cáncer	Zikkurath 2000 - Núm. 2008	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1976	Pérez Fuenteamor, Fernando			Relato corto	España	
Spinrad, Norman	Carcinoma Angels	Ángeles del carcinoma	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Zelazny, Roger	Auto-da-Fé	Auto de fe	Zikkurath 2000 - Núm. 2004	C. Reñé, F. P. Fuenteamor	1975	Arellano, Francisco			Relato corto	España	
Zelazny, Roger	Auto-da-Fé	Auto-da-fe	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	
Delany, Samuel R.	Aye, and Gomorrah...	Por siempre y Gomorra	Visiones peligrosas III	Martínez Roca	1983	Santos, Domingo	Blanco, Francisco		Relato corto	España	Nebula - 1968
Delany, Samuel R.	Aye, and Gomorrah...	Por siempre y Gomorra	Lo mejor de los premios Nebula	Ediciones B	1994	Auerbach, Mágina	Pinto, María Cristina	Tizzano, Paula	Relato corto	España	Nebula - 1968
Leiber, Fritz	Gonna Roll the Bones	Voy a probar suerte	Los mejores cuentos de	Emecé	1975	Hormaechea, Thamara			Relato	Argentina	

Traducciones de los textos de *Dangerous Visions*

Autor	Título fuente	Título meta	Medio de publicación	Editorial	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	País	Galardones
			ciencia ficción								
Farmer, Philip José	Riders of the Purple Wage	Jinetes del salario púrpura	Nueva Dimensión 92	Dronte	1976	Gómez García, Jesús			Novela corta	España	Hugo - 1968

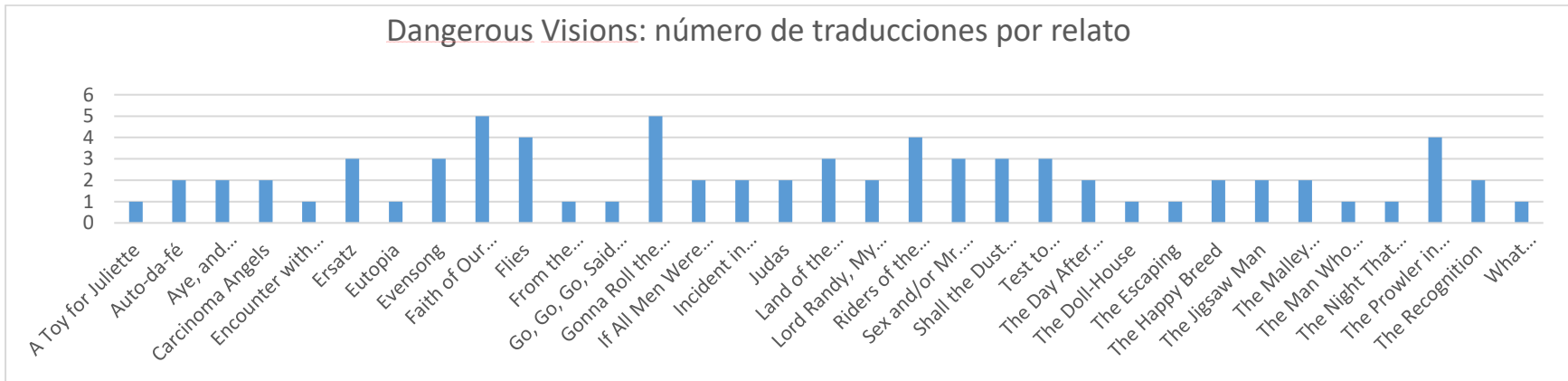
Traducciones de los textos de *Again, Dangerous Visions*

Id	Autor	Título fuente	Título meta	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	Medios	Editorial	Países	Galardones
15	Russ, Joanna	When Changed	It Cuando las cosas cambiaron	1994	Auerbach, Mágina	Pinto, María Cristina	Tizzano, Paula	Relato corto	Lo mejor de los premios Nebula	Ediciones B	España	Nebula - 1973
4	Le Guin, Ursula K.	The Word for World is Forest	El nombre del mundo es Bosque	1988	Blanco, Francisco	Sabaté, Hernán	Giménez Sales Miguel	Novela corta	Los premios Hugo 1973-1975	Martínez Roca	España	Hugo - 1973
14	Russ, Joanna	When Changed	It Cuando todo cambió	1981	de Obregón, Enrique			Relato corto	...Ojo de la noche	Caralt	España	Nebula - 1973
33	Hill, Richard	Moth Race	El campeón	1978	Estévez, Marila			Relato corto	Nueva Dimensión 100	Dronte	España	
9	Oliver, Chad	King of the Hill	El rey de la colina	1978	Estévez, Marila			Relato corto	Nueva Dimensión 97	Dronte	España	
22	Piers, Anthony	In the Barn	En la granja	1978	Estévez, Marila			Relato	Nueva Dimensión 100	Dronte	España	
3	Le Guin, Ursula K.	The Word for World is Forest	El nombre del mundo es Bosque	1979	Horne, Matilde			Novela corta	Los mundos de Ursula K. Le Guin, El nombre del	Minotauro	España	Hugo-1973

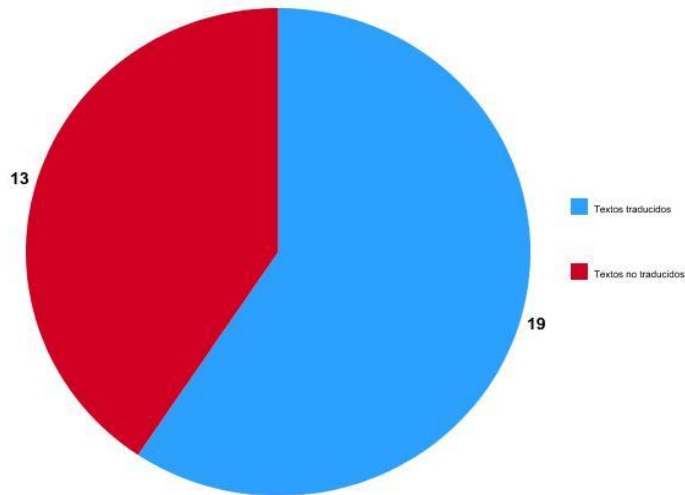
Traducciones de los textos de *Again, Dangerous Visions*

Id	Autor	Título fuente	Título meta	Año de publicación	Traductor 1	Traductor 2	Traductor 3	Clasificación	Medios	Editorial	Países	Galardones
									mundo es Bosque			
45	Tiptree Jr., James	The Milk of Paradise	La leche del Paraíso	1985	Peralta, Carlos			Relato corto	Mundos cálidos y otros	Edhasa	España	
1	Heidenry, John	The Counterpoint of View	El contrapunto de vista	1979	Pessina, Héctor R.			Relato	Fénix 1	Adiax	Argentina	
35	Bova, Ben	Zero Gee	Gravedad cero	1978	Pomares, José María			Relato	Cuando fuimos a ver el fin del mundo	Caralt	España	
46	Tiptree Jr., James	The Milk of Paradise	La leche del Paraíso	1986	Rosenberg, Mirta			Relato corto	Clepsidra 8	Ediciones Filofsalsía	Argentina	
16	Vonnegut, Kurt	The Big Space Fuck	El gran coito espacial	1984	Rosenberg, Mirta			Relato corto	Párcsec Ciencia Ficción 6	Ediciones Filofalsía	Argentina	
21	Gerrold, David	With A Finger in My I	Con un dedo en mi ego	1981	Santos, Domingo			Relato corto	Nueva Dimensión 138	Dronte	España	
13	Russ, Joanna	When It Changed	Cuando las cosas cambiaron	1978	Terrón, César			Relato corto	Nueva Dimensión 105	Dronte	España	Nebula - 1973
24	Wilson, Gahan	*(Blot)	*	2015	Valero, Jaime			Relato corto	El museo de historia antinatural presenta: Criaturas fantásticas	Anaya	España	

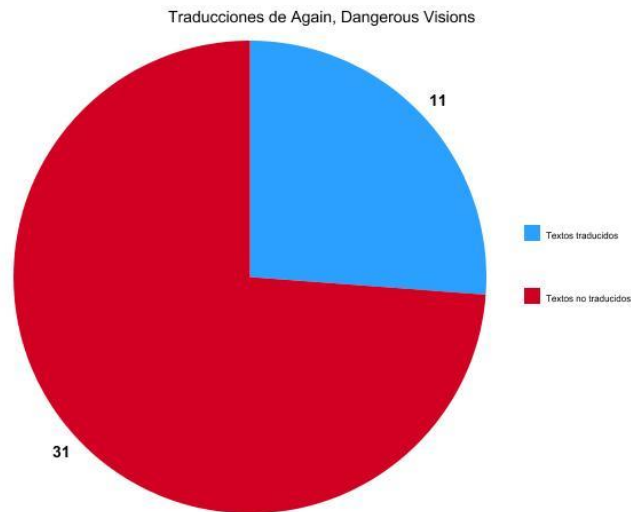
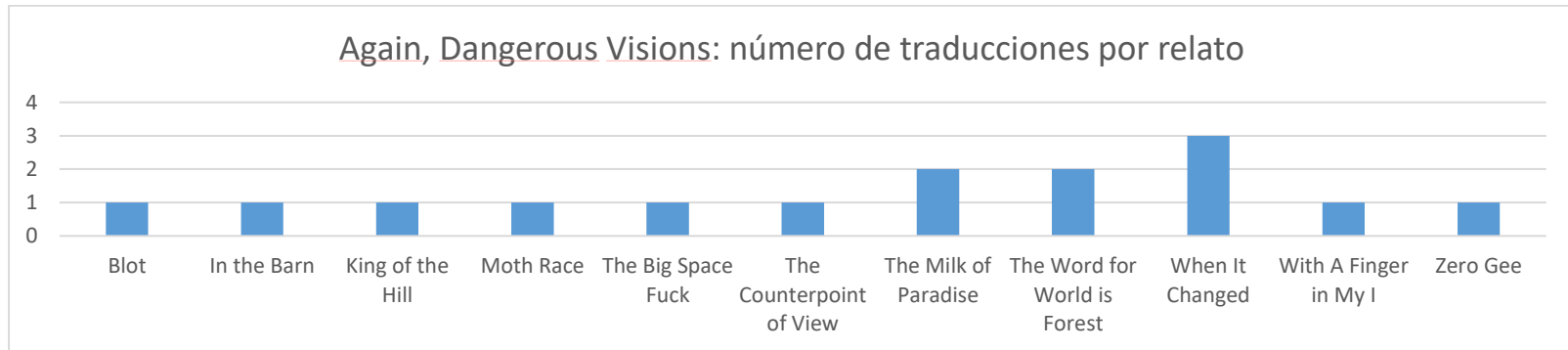
Dangerous Visions: número de traducciones por relato



Traducciones de Dangerous Visions, antes de 1983



- Hasta ese año, 59% de los textos se encontraban traducidos.
- 57% se de las traducciones se publicó en revistas. Por lo general, textos de autores nuevos.
- Las retraducciones, por lo general, se publican en libro.



- Se ha traducido 26% de los textos de la antología.
- 64% se de las traducciones se publicó en revistas.
- Las retraducciones se publican, por lo general, en libro.

ANEXO II. TRADUCCIONES DE “WHEN IT CHANGED”, DE JOANNA RUSS

	When It Changed, Joanna Russ (1972)	Cuando las cosas cambiaron, Nueva Dimensión, César Terrón (1978)	Cuando todo cambió, Ojo de la noche, Enrique de Obregón (1981)	Cuando las cosas cambiaron, Lo mejor de los Nebula, Mágina Auerbach, María Cristina Pinto y Paula Tizzano (1994)
1	<p>Katy drives like a maniac; we must have been doing over 120 km/hr on those turns. She's good, though, extremely good, and I've seen her take the whole car apart and put it together again in a day. My birthplace on Whileaway was largely given to farm machinery and I refuse to wrestle with a five-gear shift at unholy speeds, not having been brought up to it, but even on those turns in the middle of the night, on a country road as bad as only our district can make them, Katy's driving didn't scare me. The funny thing about my wife, though: she will not handle guns. She has even gone hiking in the forests above the 48th parallel without firearms, for days at a time. And that does scare me.</p>	<p>Katy conduce como una loca; debemos haber tomado esas curvas a ciento veinte kilómetros por hora. Es muy buena conductora, demasiado buena, y la he visto desmontar y montar todo el coche en un sólo día. Mi tierra nativa de Whileaway estaba totalmente dedicada a la maquinaria agrícola y yo me negaba a luchar a brazo partido con un cambio de marchas de cinco velocidades que no estaba construido para eso, pero incluso en aquellas curvas y siendo medianoche, sobre una carretera comarcal tan deficiente como sólo nuestro municipio puede hacer, la forma en que conducía Katy no me preocupaba. El aspecto paradójico de mi esposa era que nunca utilizaba armas. Hasta iba de excursión a los bosques por encima del paralelo cuarenta y ocho sin armas de</p>	<p>Katy conduce como un maniaco; debemos de haber ido a más de 120 kilómetros por hora en esas curvas. Aunque ella es buena, muy buena, y yo la he visto desmontar todo el coche y volverlo a montar en un día. En mi lugar natal de Whileaway eran muy dados a utilizar la maquinaria agrícola y yo me niego a luchar contra un mecanismo de cinco marchas a velocidades endiabladas, ya que no fui criado de ese modo; pero incluso en esas curvas a medianoche en una carretera rural tan mala como puede ser las de nuestro distrito, el que Katy conduzca no me asusta. Lo divertido respecto a mi esposa es que ella no quiere llevar armas de fuego. Incluso ha ido a hacer auto-stop por la zona de bosques más arriba del paralelo cuarenta y ocho sin llevar armas de fuego</p>	<p>Katy conduce como una loca; en algunos tramos superamos los ciento veinte kilómetros por hora. Pero conduce bien, como una experta; la he visto desmontar el coche y volverlo a montar en un solo día. Whileaway, mi tierra natal, se dedicaba principalmente a la maquinaria agrícola; yo me negaba a lidiar con cambios de cinco marchas a velocidades indecentes, ya que no me habían educado para eso, pero la forma de conducir de Katy no me asustaba, ni siquiera esas veces en mitad de la noche, por los caminos rurales desastrosos que sólo existen en nuestra zona. Lo más curioso acerca de mi esposa es que nunca lleva armas. Llegó a ir por los bosques que se extienden sobre el paralelo 48 sin una sola escopeta. En una ocasión, durante días. Y eso sí me asusta.</p>

		fuego, y ello durante varios días. Eso sí que era preocupante.	durante muchos días seguidos. Y eso me asusta.	
2	Katy and I have three children between us, one of hers and two of mine. Yuriko, my eldest, was asleep in the back seat, dreaming twelve-year-old dreams of love and war: running away to sea, hunting in the North, dreams of strangely beautiful people in strangely beautiful places, all the wonderful guff you think up when you're turning twelve and the glands start going. Some day soon, like all of them, she will disappear for weeks on end to come back grimy and proud, having knifed her first cougar or shot her first bear, dragging some abominably dangerous dead beastie behind her, which I will never forgive for what it might have done to my daughter. Yuriko says Katy's driving puts her to sleep.	Katy y yo tenemos tres niñas entre las dos, una suya y dos mías. Yuriko, mi primogénita, dormía en el asiento trasero, seguramente soñando los típicos sueños de amor y guerra de los doce años: yendo de excursión al mar o a cazar al Norte, sueños de lugares maravillosamente extraños, todas las tonterías que imaginas a esas edades cuando se produce el cambio. Muy pronto, como todas, la muchacha desaparecería durante varias semanas y regresaría sucia y orgullosa, tras haber matado su primer puma o su primer oso, arrastrando tras ella alguna abominable y peligrosa bestia muerta, cosa que yo nunca olvidaría por cuanto habría sido mi hija quien lo habría hecho. Yuriko dice que la forma de conducir de Katy le produce sueño.	Katy y yo tenemos tres hijas entre las dos, una de ella y dos mías. Yuriko, mi hija mayor, iba dormida en el asiento trasero, soñando los sueños de amor y de guerra que se tienen a los doce años: corriendo hacia el mar, cazando en el Norte, sueños de gente extrañamente hermosa en lugares extrañamente bellos, todas esas cosas maravillosas en que una piensa cuando ha cumplido los doce años y las glándulas empiezan a funcionar. Algún día, muy pronto, como todas ellas, desaparecerá durante semanas y volverá sucia y orgullosa, tras haber matado con su cuchillo su primer puma o de un tiro su primer oso, arrastrando por el suelo tras ella algún abominable bicho peligroso muerto, al cual yo nunca perdonaría lo que podía haber hecho a mi hija. Yuriko dice que el modo de conducir de Katy le produce sueño.	Entre las dos, Katy y yo tenemos tres hijas, una de ella y dos mías. Yuriko, la mayor de las mías, dormía en el asiento trasero, entregada a esos sueños de amor y de guerra que se tienen a los doce años: una fuga al mar, una cacería en el norte, personas extrañamente hermosas en lugares extrañamente hermosos, y todos esos disparates maravillosos que uno imagina a los doce años, cuando las glándulas comienzan a funcionar. Pronto, uno de estos días, como todas, desaparecerá durante semanas interminables para regresar, sucia y altiva, después de haber cazado a punta de cuchillo su primer puma, o haber matado de un disparo su primer oso, arrastrando alguna bestezuela muerta, abominablemente peligrosa, a la que nunca perdonaré lo que podría haber hecho a mi hija. Yuriko que la forma de conducir de Katy la adormece.
3	For someone who has fought three duels, I am afraid of far, far too much. I'm getting old. I told this to my wife.	Para alguien que se ha batido en tres duelos creo que tengo miedo, demasiado. Me estoy volviendo vieja. Le dije a esto a mi esposa.	Para alguien que ha aceptado tres duelos, yo tengo miedo de la lejanía. Me estoy volviendo vieja, y así se lo dije a mi esposa.	Por ser alguien que ha librado tres duelos, soy demasiado miedosa, quizás en extremo. Me estoy

				haciendo vieja. Se lo dije a mi mujer.
4	"You're thirty-four," she said. Laconic to the point of silence, that one. She flipped the lights on, on the dash—three km to go and the road getting worse all the time. Far out in the country. Electric-green trees rushed into our headlights and around the car. I reached down next to me where we bolt the carrier panel to the door and eased my rifle into my lap. Yuriko stirred in the back. My height but Katy's eyes, Katy's face. The car engine is so quiet, Katy says, that you can hear breathing in the back seat. Yuki had been alone in the car when the message came, enthusiastically decoding her dot-dashes (silly to mount a wide-frequency transceiver near an I.C. engine, but most of Whileaway is on steam). She had thrown herself out of the car, my gangly and gaudy offspring, shouting at the top of her lungs, so of course she had had to come along. We've been intellectually prepared for this ever since the Colony was founded, ever since it was	-Tienes treinta y cuatro años -me contestó. El laconismo del silencio. Encendió las luces delanteras. Tres kilómetros por delante todavía y la carretera cada vez peor. En pleno campo. Árboles de color verde muy vivo acometían contra nuestros faros y todo el coche. Me incliné hacia la puerta y recogí el rifle, poniéndolo en mi regazo. Yuriko se agitó detrás mío. Tenía mi estatura pero los ojos y la cara de Katy. El motor del coche es tan silencioso, dice Katy, que puedes oír la respiración del que va en el asiento posterior. Yuki estaba sola en el coche cuando llegó el mensaje, descifrando entusiásticamente sus puntos y rayas (es disparatado montar un transmisor-receptor cerca de un motor de combustión, pero la mayor parte de Whileaway carece de electricidad). Luego saltó del vehículo, mi desgarrada y esplendorosa hija, gritando con toda la fuerza de sus pulmones, tal como podía esperarse. Teóricamente estábamos preparados para aquello desde que la Colonia se fundó y desde	—Tienes treinta y cuatro años —me contestó ella. Es lacónica hasta el punto del silencio. Encendió las luces del tablero de instrumentos (aún nos faltaban tres kilómetros por recorrer y la carretera era cada vez peor, pues era una carretera muy metida en el interior). Árboles verdes eléctricos pasan rápidos ante nuestros faros y alrededor del coche. Alargué la mano hacia el tablero junto a la portezuela trasera y saqué el rifle que solté en mi regazo. Yuriko se agitó en el asiento trasero. Era de mi estatura, pero tenía los ojos y la cara de Kate. El motor del coche es tan suave, dice Katy, que se puede oír la respiración de los que van dormidos en el asiento de atrás. Yuki estaba sola en el coche cuando llegó el mensaje, descifrando entusiásticamente sus rápidos puntitos (es una tontería montar un tranceptor cerca de un motor IC; pero la mayoría de los de Whileaway funcionan con vapor). Salió rápidamente del coche, mi larguirucho y chillón retoño, gritando con toda la fuerza de sus	-Tienes treinta y cuatro años -replicó. Es lacónica hasta el silencio. Encendió las luces del tablero; todavía faltaban tres kilómetros y el camino se ponía cada vez peor. Nos habíamos internado en una zona inhóspita. Los árboles de matiz verde eléctrico se arrojaban contra las luces del vehículo y parecían envolverlo. Busqué con la mano el portaequipajes, sujeto a la puerta; cogí el rifle y me lo coloqué sobre el regazo. Yuriko se inquietó en el asiento de atrás. Tenía mi estatura, pero los ojos y el rostro de Katy. Ella dice que el motor del coche es tan silencioso que hasta se oye la respiración del que va en el asiento de atrás. Yuki había estado sola en el automóvil cuando llegó el mensaje y se puso a decodificar los puntos y rayas con todo entusiasmo (me parece ridículo instalar un transmisor de banda ancha cerca de un motor de combustión interna, pero en Whileaway tenemos que arreglarnos con lo que hay). Mi niña larguirucha y bullanguera se lanzó del auto gritando a más no poder, de modo que, por

	abandoned, but this is different. This is awful.	que fue abandonada, pero esto era diferente. Era terrible.	pulmones hasta que llegó a donde estábamos nosotros. Nosotros habíamos sido intelectualmente preparados para esto desde que la colonia fue fundada, desde que fue abandonada; pero esto es diferente. Esto es horrible.	supuesto, tuvo que acompañarnos. Nos hemos preparado intelectualmente para esto desde que se fundó la Colonia, incluso desde que fue abandonada, aunque esta vez es diferente. Se trata de algo espantoso.
5	"Men!" Yuki had screamed, leaping over the car door. "They've come back! Real Earth men!" · · · · ·	-¡Hombres! -dijo Yuki, saltando a través de la puerta del coche. ¡Regresan! ¡Verdaderos hombres de la Tierra!	—¡Hombres! —había gritado Yuki, saltando sobre la puerta del coche—. ¡Han vuelto! ¡Hombres verdaderos de la Tierra!	
6	We met them in the kitchen of the farmhouse near the place where they had landed; the windows were open, the night air very mild. We had passed all sorts of transportation when we parked outside, steam tractors, trucks, an I.C. flatbed, even a bicycle. Lydia, the district biologist, had come out of her Northern taciturnity long enough to take blood and urine samples and was sitting in a corner of the kitchen shaking her head in astonishment over the results; she even forced herself (very big, very fair, very shy, always painfully blushing) to dig up the old language manuals—though I can talk the old tongues in my sleep. And do. Lydia is uneasy	Nos reunimos con ellos en la cocina de la alquería, cerca del lugar donde habían aterrizado. Las ventanas estaban abiertas y la brisa nocturna era muy suave. Nos cruzamos con todo tipo de vehículos antes de aparcar el nuestro: tractores a vapor, carros, carretillas con motor de combustión y hasta una bicicleta. Lydia, la biólogo del distrito, había abandonado ya su taciturnidad nortea para tomar muestras de sangre y orina y estaba sentada en una esquina de la cocina, sorprendida por los resultados. Gruesa, inteligente, muy tímida, siempre ruborizándose, se forzaba ella misma a descifrar los viejos manuales de idiomas... aunque yo puedo hablar las antiguas	Nos los encontramos en la cocina de la granja cerca del lugar donde habían aterrizado. Las ventanas estaban abiertas, el aire de la noche era muy tibio. Habíamos pasado junto a toda clase de medios de transporte cuando aparcamos aquí: tractores a vapor, camiones, un IC de caja plana, incluso una bicicleta. Lydia, la bióloga del distrito, había salido de su taciturnidad nortea lo bastante como para tomar muestras de sangre y orina y estaba sentada en un rincón de la cocina negando con la cabeza con gesto de asombro por los resultados; incluso se sintió obligada (ella, muy alta, muy rubia, muy tímida, siempre dolorosamente ruborizada), a sacar de donde estaban guardados	-¡Hombres! -había anunciado Yuki, asomando el cuerpo por la portezuela del coche-. ¡Han vuelto! ¡Son auténticos hombres de la Tierra! Los conocimos en la cocina de la granja, cerca del sitio donde habían aterrizado; las ventanas estaban abiertas el aire de la noche era agradable. Cuando aparcamos fuera, nos encontramos con todo tipo de vehículos: tractores de vapor, camiones, un remolque de C.I., incluso una bicicleta. Lydia, la bióloga de la zona, dejó a un lado su habitual parquedad nortea para tomar muestras de sangre y orina, y estaba sentada en un rincón de la cocina, meneando la cabeza de estupor ante los resultados. Es corpulenta, muy rubia, muy tímida, siempre

	with us; we're Southerners and too flamboyant. I counted twenty people in that kitchen, all the brains of North Continent. Phyllis Spet, I think, had come in by glider. Yuki was the only child there.	lenguas fácilmente. Y lo hago. Lydia no nos aprecia; somos sureños y demasiado extravagantes. Conté veinte personas en aquella habitación, todos los cerebros del Continente Norte. Phyllis Spet había llegado, creo, en planeador. Yuki era la única niña que había allí.	los viejos manuales de idiomas, aunque yo sé hablar las viejas lenguas en sueños, y despierto. Lydia se muestra inquieta con nosotros; somos meridionales y demasiado temperamentales. Conté veinte personas en aquella cocina, todos los cerebros del Continente Norte. Phyllis Spet, creo que había venido en planeador. Yuki era la única niña presente.	ruborizada, para su consternación. Esta vez se obligó a desempolvar los viejos manuales de idiomas; yo, cuando duermo, aún recuerdo las viejas lenguas. Lydia no se siente cómoda con nosotras; somos del sur, demasiado escandalosas para su gusto. En esa cocina conté veinte personas; estaban todos los intelectos del Continente Septentrional. Creo que Phyllis Spet había venido en planeador. Yuki era la única niña allí.
7	Then I saw the four of them.	Luego me fijé en los cuatro hombres.	Luego vi a los cuatro.	Entonces los vi a los cuatro.
8	They are bigger than we are. They are bigger and broader. Two were taller than me, and I am extremely tall, 1m, 80cm in my bare feet. They are obviously of our species but off, indescribably off, and as my eyes could not and still cannot quite comprehend the lines of those alien bodies, I could not, then, bring myself to touch them, though the one who spoke Russian—what voices they have!—wanted to "shake hands," a custom from the past, I imagine. I can only say they were apes with human faces. He seemed to mean well,	Eran más grandes que nosotras. Son más grandes y corpulentos. Dos eran más altos que yo y eso que soy muy alta, uno ochenta sin zapatos. Obviamente son de nuestra especie pero algo aparte, muy aparte. Mis ojos no podían, ni aún pueden, hacerse a la idea de esos extraños cuerpos. Y, por ello, tampoco me atrevía a tocarlos, aunque el hombre que hablaba ruso -¡vaya voces tenían!- quería que «nos diéramos la mano»; una costumbre del pasado, supongo. Sólo puedo decir que eran monos con rostros humanos. Parecían tener buenas intenciones, pero,	Son más grandes que nosotros. Más altos y anchos. Dos eran más altos que yo, y yo soy muy alta, metro ochenta centímetros con los pies descalzos. Pertenecen evidentemente a nuestra especie; pero son algo diferentes, indescriptiblemente diferentes, y como mis ojos no pudieron entonces y siguen sin poder abarcar del todo las líneas de esos cuerpos extraños, no pude entonces decidirme a tocarlos, aunque el que hablaba ruso (qué voces tienen) quería «estrechar las manos», una costumbre del pasado, supongo. Sólo puedo decir que eran monos con rostros	Eran más grandes que nosotras. Más grandes y más corpulentos. Dos eran más altos que yo, y yo soy muy alta: un metro ochenta, descalza. Obviamente, pertenecen a nuestra especie, pero son distintos, indescriptiblemente distintos. Así como mis ojos no pudieron y todavía no pueden comprender las líneas de esos cuerpos extraños, tampoco pude entonces tocarlos, aunque el que hablaba en ruso -¡qué voces tienen!- quería «que nos diéramos la mano», una costumbre del pasado, según creo. Lo único que puedo decir es que parecían simios con rostros humanos.

	but I found myself shuddering back almost the length of the kitchen—and then I laughed apologetically—and then to set a good example (interstellar amity, I thought) did "shake hands" finally. A hard, hard hand. They are heavy as draft horses. Blurred, deep voices. Yuriko had sneaked in between the adults and was gazing at the men with her mouth open.	cuando me di cuenta, estaba paseando nerviosa de un lado a otro. Sonreí disculpándome... y luego, para dar buen ejemplo, algo así como amistad interestelar, «estreché la mano» de todos ellos. Unas manos duras, muy duras. Son fuertes como caballos de tiro. Tienen voces roncas, profundas. Yuriko, disimuladamente, se había colocado cerca de ellos y los contemplaba fijamente con la boca abierta.	humanos. Él pareció hacerlo con buena intención, pero yo me estremecí y retrocedí hasta el extremo de la cocina (y luego me reí como para excusarme) y entonces para establecer un buen ejemplo (amistad interestelar, yo diría), le estreché finalmente la mano. Una mano dura, muy dura. Son tan pesadas como caballos de tiro. Con voces profundas y confusas. Yuriko se había colado entre los adultos y estaba mirando a los hombres con la boca abierta.	Parecían tener buenas intenciones, pero me encontré temblando de aversión desde el otro lado de la cocina. Luego me reí en sonde disculpa, y para dar un buen ejemplo (amistad interestelar, me dije), acepté la mano que me tendía. Era una mano fuerte, fuerte. Son pesados como caballos de tiro. Tienen voces pastosas y profundas. Yuriko consiguió meterse entre los adultos y observaba a los hombres con la boca abierta.
9	He turned his head—those words have not been in our language for six hundred years—and said, in bad Russian:	El volvió su cabeza (ese El es una palabra desconocida en nuestro idioma durante los pasados seiscientos años).	Él volvió la cabeza (la palabra él no se usaba en nuestro lenguaje en los últimos seiscientos años), y preguntó, en un ruso muy malo:	Él volvió la cabeza -hacia seiscientos años que no decíamos «él» -y dijo, en mal ruso:
10	"Who's that?"	-¿Quién es? -preguntó en un toско ruso.	—¿Quién es ésa?	-¿Ésa quién es?
11	"My daughter," I said, and added (with that irrational attention to good manners we sometimes employ in moments of insanity), "My daughter, Yuriko Janetson. We use the patronymic. You would say matronymic."	-Mi hija -respondí, y añadí, con ese respeto irracional a las buenas costumbres que empleo a veces en momentos de locura-: Mi hija, Yuriko Janetson. Utilizamos el patronímico. Ustedes dirían matronímico. El hombre sonrió involuntariamente.	—Mi hija —le contesté, y añadí (con esa atención irracional a las buenas maneras que a veces empleamos en momentos de locura)—. Es mi hija, Yuriko Janetson. Empleamos el patronímico. Ustedes dirían el matronímico. Él se echó a reír, involuntariamente. Yuri exclamó:	-Mi hija -repuse, y añadí, con esa atención irracional que prestamos a los buenos modos en situaciones de locura-: Mi hija, Yuriko Janetson. Usamos el patronímico. Ustedes lo llamarían «matronímico».
12	He laughed, involuntarily. Yuki exclaimed, "I thought they would be good-looking!"	-Pensaba que serían agradables -dijo Yuki, decepcionada por la acogida que se le había	—¡Yo creí que serían guapos! — muy decepcionada por el modo en que la habían recibido. Phyllis	Rió involuntariamente. Yuki exclamó: -¡Creí que serían guapos! -Estaba sumamente

	greatly disappointed at this reception of herself. Phyllis Helgason Spet, whom someday I shall kill, gave me across the room a cold, level, venomous look, as if to say: Watch what you say. You know what I can do. It's true that I have little formal status, but Madam President will get herself in serious trouble with both me and her own staff if she continues to consider industrial espionage good clean fun. Wars and rumors of wars, as it says in one of our ancestor's books. I translated Yuki's words into the man's dog-Russian, once our lingua franca, and the man laughed again.	dispensado. Phyllips Helgason Spet, a la que algún día mataré, me lanzó una mirada fría, maligna, como diciendo: Cuidado con lo que digas. Sabes que soy capaz de todo. Es cierto que yo soy muy amante de la legalidad, pero la Señora Presidente tendrá serios problemas tanto conmigo como con todo su equipo si persiste en considerar como una buena broma el espionaje industrial. Guerras y rumores de guerras, como dice uno de los libros de nuestros antepasados. Traduje las palabras de Yuki al ruso del hombre, que en tiempos fue nuestra lengua franca, y volvió a reírse.	Melgasen Spet, a la que un día mataré, me lanzó desde el otro lado de la habitación una mirada fría, fija y venenosa, como queriéndome decir: Ojo con lo que dices. Ya sabes lo que puedo hacer. Es cierto que oficialmente yo tengo poca categoría; pero la señora presidenta se metería en un buen Ho conmigo y con su propio personal si continuase considerando el espionaje industrial como una mera diversión. Guerras y rumores de guerras, como se dice en uno de los libros de nuestros antepasados. Traduje las palabras de Yuki al ruso que empleaba aquel hombre, que en otros tiempos fuera nuestra lengua franca, y el hombre se rió de nuevo.	decepcionada al ver la poca atención que se le prestaba. Phyllis Helgason Spet, a quien mataré uno de estos días, me lanzó desde el otro lado de la habitación una mirada fría y venenosa, como para decir: «Cuidado con lo que dices. Sabes lo que puedo hacer.» Es cierto que mi posición formal no es muy elevada, pero la Señora Presidente se meterá en graves problemas conmigo y con su propia comitiva si sigue considerando el espionaje industrial como un sano y ameno entretenimiento. Guerras y rumores de guerras, como se dice en uno de los libros de nuestros antepasados. Traduje las palabras de Yuki al ruso rudimentario de aquel hombre, que en el pasado fue nuestra lingua franca, y el hombre volvió a reír.
13	"Where are all your people?" he said conversationally.	-¿Dónde está toda su gente? - preguntó en tono de conversación.	—¿Dónde está toda la gente? — preguntó del modo más natural.	-¿Dónde está su pueblo? - preguntó en tono coloquial.
14	I translated again and watched the faces around the room; Lydia embarrassed (as usual), Spet narrowing her eyes with some damned scheme, Katy very pale.	Traduje de nuevo y observé los semblantes a mi alrededor. Lydia, como es normal, estaba sonrojada; Spet tenía los ojos semicerrados, pensando en algún plan diabólico, y Katy estaba muy pálida.	Volví a traducir y observé las caras que me rodeaban por toda la habitación. Lydia estaba azorada (como siempre), Spet entornando sus ojos y tramando algo, Katy muy pálida.	Volví a traducir y observé los rostros dispersos por el recinto; Lydia incómoda (como de costumbre), Spet con los ojos entornados, maquinando algún ardid, y Katy muy pálida.

15	"This is Whileaway," I said.	-Esto es Whileaway -dije.	—Esto es Whileaway —dije.	-Esto es Whileaway-precisé.
16	He continued to look unenlightened.	El hombre no parecía entender nada.	Él siguió mirando como sin entender.	Siguió con aire de no entender.
17	"Whileaway," I said. "Do you remember? Do you have records? There was a plague on Whileaway."	-Whileaway -repetí-. ¿Lo recuerdas? ¿No tienen archivos? Hubo una plaga en Whileaway.	—Whileaway —dije yo—. ¿Recuerdas? ¿Tienen ustedes archivos? Hubo una epidemia en Whileaway.	-Whileaway -dije-. ¿No recordáis? ¿No lleváis registros históricos? Hubo una plaga en Whileaway.
18	He looked moderately interested. Heads turned in the back of the room, and I caught a glimpse of the local professions-parliament delegate; by morning every town meeting, every district caucus, would be in full session.	Parecía muy interesado. Las cabezas se volvieron hacia la parte trasera de la habitación y capté una mirada de la delega de profesiones. Por la mañana, todas las localidades, todas las juntas de distrito, se reunirían en sesión extraordinaria.	Él pareció moderadamente interesado. Las cabezas se volvieron al fondo de la habitación, y yo eché un vistazo a la delegada del parlamento de las profesiones locales; al llegar la mañana, cada asamblea local, cada camarilla política de distrito, estaría en sesión plenaria.	Pareció moderadamente interesado. Las cabezas se volvieron hacia el fondo de la habitación; alcancé a distinguir a la delegada del parlamento profesional local; por la mañana, cada concejo, cada junta vecinal estaría deliberando en pleno.
19	"Plague?" he said. "That's most unfortunate."	-¿Una plaga? -dijo-. Eso es una desgracia.	—¿Epidemia? —preguntó—. Eso es una tragedia.	-¿Una plaga? -dijo-. ¡Qué desgracia!
20	"Yes," I said. "Most unfortunate. We lost half our population in one generation."	-Sí. Es una desgracia. Perdimos la mitad de la población en tan sólo una generación.	—Sí —respondí yo—, Una tragedia muy grande. Perdimos la mitad de nuestra población en una generación.	-Sí- convine-. Una desgracia. Perdimos la mitad de nuestra población en una generación.
21	He looked properly impressed.	Como era de esperar esto le impresionó.	Él pareció debidamente impresionado.	Se mostró debidamente condolido.
22	"Whileaway was lucky," I said. "We had a big initial gene pool, we had been chosen for extreme intelligence, we had a high technology and a large remaining population in which every adult was two-or-three experts in one. The soil is good.	-Whileaway era próspera - expliqué-. Teníamos una excelente procedencia genética, habíamos sido elegidas para desarrollar una gran inteligencia. Nuestra tecnología era elevada y disponíamos de una población en la que toda adulta reunía en sí	—Whileaway tuvo suerte — expliqué—. Teníamos un gran banco inicial de genes, habíamos sido escogidos por nuestra gran inteligencia, teníamos una alta tecnología y nos había quedado mucha población en la cual cada adulto era como tres expertos en	-Whileaway tuvo suerte - continué-. Teníamos una gran dotación genética inicial. Nos habían escogido por nuestra inteligencia, teníamos tecnología avanzada y una numerosa población restante, en la cual cada adulto sabía cumplir las

<p>The climate is blessedly easy. There are thirty millions of us now. Things are beginning to snowball in industry—do you understand?—give us seventy years and we'll have more than one real city, more than a few industrial centers, full-time professions, full-time radio operators, full-time machinists, give us seventy years and not everyone will have to spend three quarters of a lifetime on the farm." And I tried to explain how hard it is when artists can practice full-time only in old age, when there are so few, so very few who can be free, like Katy and myself. I tried also to outline our government, the two houses, the one by professions and the geographic one; I told him the district caucuses handled problems too big for the individual towns. And that population control was not a political issue, not yet, though give us time and it would be. This was a delicate point in our history; give us time. There was no need to sacrifice the quality of life for an insane rush into industrialization. Let</p>	<p>misma la capacidad de dos o tres expertas. El terreno es productivo. El clima, felizmente, es bueno. Hay treinta millones de nosotras ahora. Industrialmente estamos avanzando ahora... ¿entiende? Denos setenta años y tendremos grandes ciudades, centros industriales, especialistas, radio operadoras, técnicas... Denos setenta años y nadie deberá utilizar tres cuartas partes de su vida para trabajar en el campo. Luego intenté explicar lo duro que resulta el hecho de que las artistas sólo puedan dedicarse por entero a su arte en la edad madura, cuando hay pocas, muy pocas, que puedan ser libres, como Katy y yo. También intenté describir nuestro gobierno, las dos cámaras, una para profesiones y otra geográfica; le comenté que las juntas de distrito resolvían los problemas demasiado grandes para las poblaciones individualmente consideradas. Y que el control de la población no era una cuestión política, no todavía, aunque con el tiempo lo sería. No había necesidad de sacrificar la cualidad vital por una alocada precipitación</p>	<p>uno. La tierra es buena. El clima es muy benigno. Ahora somos treinta millones. Las cosas han empezado a desarrollarse muy rápidamente en la industria, ¿comprende? Dénos setenta años y tendremos más de una ciudad, más de algunos centros industriales, profesiones de plena dedicación, operadores de radio en todo momento, maquinistas, dénos setenta años y no todo el mundo tendrá que pasar tres cuartos de su vida en una granja —y yo traté de explicar cuan duro es que los artistas puedan dedicarse a su arte sólo en la ancianidad, cuando hay tan pocas, tan pocas que puedan ser libres, como Katy y yo. Traté de explicarle con pocas palabras cómo era nuestro sistema de gobierno, dos cámaras, una por profesiones y otra geográfica; le conté que las camarillas políticas de los distritos se ocupaban de problemas demasiado importantes para confiárselos a las ciudades. Y que el control de la población no era aún un éxito político; pero que nos dieran tiempo y lo sería. Había un punto delicado en nuestra historia; danos tiempo. No había</p>	<p>funciones de dos o tres expertos a la vez. El suelo es fértil. El clima resulta sumamente favorable. Ahora somos treinta millones. Las cosas comienzan a marchar solas en la industria -¿lo comprende?-, dentro de setenta años tendremos más que una auténtica ciudad, más que algunos centros industriales, profesionales de dedicación exclusiva, operadores de radio y maquinistas de dedicación exclusiva... En setenta años más nadie tendrá que pasar tres cuartas partes de su vida en una granja. Traté de explicar lo difícil que era todo cuando una artista sólo puede ejercer su arte en la vejez, y cuando hay tan pocas, tan pocas que pueden ser libres, como Katy y como yo. Traté de ofrecer un perfil de nuestro gobierno y de las dos cámaras: la geográfica y la de profesiones. Le conté que las juntas vecinales se ocupaban de los asuntos que, por su complejidad, no podían ser resueltos individualmente, y que el control demográfico todavía no era un asunto político, aunque con el tiempo lo sería. Éste era un punto delicado de nuestra historia: disponer de tiempo. No</p>
--	---	---	---

	us go our own pace. Give us time.	industrial. Hagamos nuestro propio camino. Denos tiempo.	necesidad de sacrificar la calidad de la vida por una loca carrera hacia la industrialización. Vayamos a nuestro propio paso. Dadnos tiempo.	había necesidad de sacrificar la calidad de vida para abalanzarnos rápidamente en la industrialización. Queríamos seguir nuestro propio ritmo. Tomarnos el tiempo necesario.
23	"Where are all the people?" said the monomaniac.	¿Dónde e tú toda la gente? – insistió aquel monomaniaco.	—¿Dónde está toda la gente? — preguntó el monomaniaco.	-¿Dónde están todos? -dijo el monomaniaco.
24	I realized then that he did not mean people, he meant men, and he was giving the word the meaning it had not had on Whileaway for six centuries.	Comprendí entonces que no se refería a gente en abstracto, sino a hombres, y que estaba dando a la palabra el significado que nunca había tenido en Whileaway en los pasados seis siglos.	Me di cuenta de que él no se refería a gente, sino a hombres, y que estaba dando a la palabra el significado que no había tenido en Whileaway durante seis siglos.	Entonces comprendí que no se refería a la población, sino a los hombres. Estaba dando a la palabra un significado que había desaparecido de Whileaway hacía seiscientos años.
25	"They died," I said. "Thirty generations ago."	-Todos los hombres murieron - contesté-. Hace treinta generaciones.	—Murieron todos —contesté yo—. Hace treinta generaciones.	-Murieron -dije-. Hace treinta generaciones.
26	I thought we had poleaxed him. He caught his breath. He made as if to get out of the chair he was sitting in; he put his hand to his chest; he looked around at us with the strangest blend of awe and sentimental tenderness. Then he said, solemnly and earnestly:	Pensé que le habíamos matado. Contuvo la respiración. Hizo ademán de levantarse, puso la mano sobre el pecho y nos miró a todas con una extraña mezcla de espanto y ternura sentimental.	Pensé que aquello había sido demasiado fuerte para él. Contuvo la respiración. Pareció como si fuera a caerse de la silla en que estaba sentado; se llevó la mano al pecho, y miró a su alrededor, hacia todas nosotras con una extraña mezcla de temor y ternura sentimental. Luego dijo muy solemne y serio:	Fue como si le hubiéramos descargado un hachazo. Contuvo el aliento; intentó levantarse de la silla en que se había sentado; se llevó la mano al pecho y nos miró a todas con una extraña mezcla de respeto, asombro y ternura sentimental.
27	"A great tragedy."	-Una gran tragedia -dijo solemne y seriamente.	—Una gran tragedia.	-Una gran tragedia -dijo luego, con tono serio y solemne.
28	I waited, not quite understanding.	Esperé, sin entenderle totalmente.	Yo aguardé, sin haber comprendido del todo.	Aguardé, sin comprenderle.

29	"Yes," he said, catching his breath again with that queer smile, that adult-to-child smile that tells you something is being hidden and will be presently produced with cries of encouragement and joy, "a great tragedy. But it's over." And again he looked around at all of us with the strangest deference. As if we were invalids.	-Sí -dijo, conteniendo otra vez la respiración con aquella singular sonrisa, la sonrisa mitad adulta, mitad infantil, que te anuncia que algo oculto va a ser descubierto con gritos de alegría-, una gran tragedia. Pero está superada. -De nuevo nos miró a todas con una rara deferencia. Como si fuéramos inválidas.	—Sí—dijo, recobrando el aliento de nuevo con aquella sonrisa extraña, aquella sonrisa de adulto-niño que te dice que algo está siendo ocultado y va a ser mostrado inmediatamente con gritos de ánimo y júbilo—. Una gran tragedia, pero ya todo ha terminado —y de nuevo miró a su alrededor a todas nosotras con una extraña deferencia. Como si fuéramos inválidas.	-Sí -añadió, conteniendo el aliento una vez más y con esa sonrisa extraña con que un adulto dice a un niño que va a revelar algo oculto, entre gritos de aliento y algarabía-, toda una tragedia. Pero ya pasó. Y otra vez volvió a mirarnos con la deferencia más insólita. Como si fuéramos inválidas.
30	"You've adapted amazingly," he said.	-Se han adaptado sorprendentemente	—Se han adaptado ustedes de un modo asombroso —dijo.	-Os habéis adaptado sorprendentemente -observó.
31	"To what?" I said. He looked embarrassed. He looked insane. Finally he said, "Where I come from, the women don't dress so plainly."	-concluyó. -¿A qué? -inquirí. El hombre parecía aturdido, sin saber que decir. -En donde yo vivo -intervino finalmente-, las mujeres no visten tan sencillamente. -¿Como usted? ¿Como una novia?	—¿A qué? —pregunté yo. Él pareció azorado, y miró inane. Finalmente dijo: —En el sitio de donde vengo, las mujeres no visten tan sencillamente.	-¿A qué? -le pregunté. Se mostró incómodo. Imbécil. Por fin, siguió hablando: -En el sitio de donde vengo, las mujeres no se visten de modo tan simple...
32	"Like you?" I said. "Like a bride?" For men were wearing silver from head to foot. I had never seen anything so gaudy. He made as if to answer and then apparently thought better of it; he laughed at me again. With an odd exhilaration—as if we were something childish and something wonderful, as if he were doing us an enormous favor—he took one shaky	-Las ropas de todos los hombres eran color plata. Nunca había vi to nada tan reluciente. El hombre hizo ademán de contestar pero pareció pensárselo mejor. Me sonrió otra vez. Con un regocijo extraño... como si fuéramos algo infantil y algo maravilloso, como si nos estuviera haciendo un favor extraordinario. Inspiró profundamente. -Bien, ya estamos aquí -dijo.	—¿Visten como usted? —pregunté yo—. ¿Como una novia? —porque los hombres vestían de plata de la cabeza a los pies. Yo nunca había visto nada tan chillón. Él hizo como si fuera a contestar y luego al parecer lo pensó mejor, y se rió de mí nuevamente. Con un extraño regocijo, como si nosotras fuéramos algo infantil y maravilloso, como si él nos estuviera haciendo un enorme	-¿Cómo tú? -pregunté-. ¿Cómo una novia? -Pues los hombres llevaban atuendo plateado de pies a cabeza. Jamás había visto nada tan ridículo. Pareció que iba a responder pero, tras pensarlo mejor, desistió y volvió a reírse. Con extraña sonrisa exultante, como si fuéramos algo hermoso e infantil, y como si nos estuviera haciendo un inmenso favor, inspiró profundamente y declaró:

	breath and said, "Well, we're here."		favor, aspiró de modo vacilante y dijo:	
33	I looked at Spet, Spet looked at Lydia, Lydia looked at Amalia, who is the head of the local town meeting, Amalia looked at I don't know who. My throat was raw. I cannot stand local beer, which the farmers swill as if their stomachs had iridium linings, but I took it anyway, from Amalia (it was her bicycle we had seen outside as we parked), and swallowed it all. This was going to take a long time. I said, "Yes, here you are," and smiled (feeling like a fool), and wondered seriously if male Earth people's minds worked so very differently from female Earth people's minds, but that couldn't be so or the race would have died out long ago. The radio network had got the news around-planet by now and we had another Russian speaker, flown in from Varna; I decided to cut out when the man passed around pictures of his wife, who looked like the priestess of some arcane cult. He proposed to question Yuki, so I barreled her into a back room in spite of	Miré a Spet, Spet miró a Lydia, Lydia miró a Amalia, que es la dirigente de la junta local, Amalia miró hacia no sé quién. Yo tenía la garganta seca. No puedo resistir la cerveza local, que las granjeras beben a grandes tragos como si sus estómagos estuvieran forrados de iridio, pero cogí el vaso de Amalia de todas formas y lo vacié (era la bicicleta de Amalia la que habíamos visto afuera). Esto iba a resultar largo. -Sí, ustedes están aquí -dije, y sonreí, sintiéndome una necia. Me preguntaba si las mentes de los hombres de la Tierra serían muy diferentes a las de las mujeres, pero no podía ser así o la raza se habría extinguido ya muchos años atrás. La red radiofónica abarcaba las noticias de todo el planeta por entonces y disponíamos de otra locutora rusa, huida de Varna; decidí cortar cuando el hombre mostró fotografías de su esposa, que parecía una sacerdotisa de alguna religión arcaica. Propuso hacer preguntas a Yuki, así que me la llevé hacia otra habitación a pesar de todas las protestas de	—Bueno, aquí estamos. Yo me quedé mirando a Spet, Spet miró a Lydia, Lydia miró a Amalia, que es la jefe de la asamblea local. Amalia miró a no sé quién. Mi garganta estaba seca. Yo no soporto la cerveza local, con la cual las granjeras hinchan sus estómagos como si estuvieran forradas de iridio; pero la bebí a pesar de todo, ya que me la ofreció Amalia (de ella era la bicicleta que habíamos visto afuera al aparcar), y me la tragué toda. Esto iba a durar mucho rato. —Sí, bueno, aquí están. Y sonreí como una idiota, y me pregunté en serio si las mentes de los varones terrestres funcionaban de un modo muy diferente a los de las hembras de la Tierra; pero no podía ser así, porque de ser así la raza se habría extinguido hacía tiempo. La red de emisoras de radio ya había dado la noticia en todo el planeta y ahora teníamos otro locutor ruso, que había aterrizado procedente de Varna, y yo corté la conversación cuando el hombre empezó a enseñar a todos retratos de su esposa, que parecía la sacerdotisa de algún	-Bueno, aquí estamos. Miré a Spet; Spet miró a Lydia; Lydia miró a Amalia quien es la titular del consejo local. Amalia miró a no sé quién. Tenía la garganta seca. No soporto la cerveza del lugar, que las campesinas beben como si tuvieran el estómago recubierto de iridio, pero acepté la que me ofrecía Amalia (la bicicleta que vimos al aparcar era de ella) y me la tomé de un trago. Esto llevaría un largo rato. Entonces dije: -Sí, aquí estáis. — Sonreí (como una tonta) y me pregunté seriamente si las mentes de los hombres de la Tierra diferían tanto de las nuestras, pero me dije que no podía ser, pues en tal caso la especie se habría extinguido hacía muchos siglos. La red de radio ya había difundido la noticia por todo el planeta, para entonces; había otra intérprete de ruso, procedente de Varna. Decidía interrumpir cuando el hombre se puso a mostrarnos una foto de su mujer, que parecía la sacerdotisa de algún culto arcano. Quería interrogar a Yuki, así que la encerré en una sala trasera, pese a

	her furious protests, and went out to the front porch. As I left, Lydia was explaining the difference between parthenogenesis (which is so easy that anyone can practice it) and what we do, which is the merging of ova. That is why Katy's baby looks like me. Lydia went on to the Ansky process and Katy Ansky, our one full-polymath genius and the great-great-I don't know how many times great-grandmother of my own Katharina.	la muchacha, y proseguí hasta el porche frontal. Mientras salía, Lydia explicaba la diferencia entre partenogénesis, tan fácil que cualquiera puede practicarla, y lo que nosotras hacíamos, que era la fusión de óvulos. Por eso la niña de Katy se parece a mí. Lydia continuó explicando el Proceso Ansky y habló sobre Katy Ansky, nuestra única genio y madre de la madre de la madre..., no sé cuántas veces, de mi propia Katharina.	culto arcano. Él propuso hacer preguntas a Yuki, así que la encerré en una habitación trasera a pesar de sus furiosas protestas y salí al porche delantero. Cuando yo me marchaba, Lydia estaba explicando la diferencia entre partenogénesis (que es tan fácil que cualquiera la puede practicar) y lo que nosotras hacíamos: la fusión del óvulo. Por eso es por lo que la hija de Katy se parece a mí. Lydia prosiguió explicando el Proceso Ansky y Katy Ansky, nuestro gran genio polimático y la tata-tata-tata y yo no sé cuántas veces tatarabuela de mi propia Katharina.	sus protestas furibundas, y salí al patio de delante. Cuando me iba, Lydia les estaba explicando la diferencia entre la partenogénesis (que, de tan sencilla, puede ser realizada por cualquiera) y lo que nosotras hacemos, que consiste en la fusión de óvulos. Por eso la hija de Katy se parece a mí. Lydia siguió explicando el Proceso Ansky, y hablándoles de Katy Ansky, nuestra brillante especialista en ciencias exactas y tataratataratata-no sé cuántas veces-tatarabuela de mi Katharina.
34	A dot-dash transmitter in one of the outbuildings chattered faintly to itself: operators flirting and passing jokes down the line.	Un transmisor morse situado en uno de los caserones resonaba débilmente: las operadoras flirteaban e intercambiaban chistes al otro lado de la línea.	Un transmisor de puntitos en uno de los edificios exteriores parloteaba débilmente para sí mismo; eran las operadoras que coqueteaban y se contaban chistes por la línea.	Un transmisor en código Morse traqueteaba su cháchara en algún edificio lindero: operadoras coqueteando y haciéndose bromas por la línea.
35	There was a man on the porch. The other tall man. I watched him for a few minutes—I can move very quietly when I want to—and when I allowed him to see me, he stopped talking into the little machine hung around his neck. Then he said calmly, in excellent Russian, "Did you	Había un hombre en el porche, otro de los dos más altos. Lo contemplé durante un momento, sin que él lo advirtiera, y luego me puse al alcance de su vista. Entonces dejó de hablar por la pequeña máquina que llevaba colgada al cuello. -¿Sabe que la igualdad sexual ha sido restablecida sobre la Tierra? -	Había un hombre en el porche. El otro hombre alto. Me quedé mirándole un rato (yo me puedo mover muy silenciosamente cuando quiero) y cuando le permití que me viera, él cesó de hablar por el pequeño aparato que le colgaba del cuello. Luego dijo muy tranquilamente, en un ruso excelente: —¿Sabían ustedes que	En el patio había un hombre. El otro alto. Lo observé unos minutos --cuando quiero, sé moverme sin hacer el menor ruido- y cuando dejé que se percatara de mi presencia, dejó de hablarle a la maquineta que llevaba colgando del cuello. Luego dijo en excelente ruso y con toda calma: -¿Sabíais que la

	know that sexual equality had been re-established on Earth?"	preguntó despacio, en un perfecto ruso.	la igualdad sexual había sido restablecida en la Tierra?	igualdad sexual se ha establecido nuevamente sobre la Tierra?
36	"You're the real one," I said, "aren't you? The other one's for show." It was a great relief to get things cleared up. He nodded affably.	-Usted es un ejemplar genuino, ¿no es cierto? Los otros no lo parecen. -Era un gran alivio aclarar las cosas. El negó con la cabeza agradablemente.	—Usted es un verdadero terrestre —le contesté—, ¿verdad? El otro es sólo un figurón —era un gran alivio poner en claro las cosas. Él asintió con la cabeza, afablemente.	-Usted es el que manda, ¿verdad?-le dije-. El otro es una fachada. -Resultaba un gran alivio aclarar las cosas. Asintió afablemente.
37	"As a people, we are not very bright," he said. "There's been too much genetic damage in the last few centuries. Radiation. Drugs. We can use Whileaway's genes, Janet." Strangers do not call strangers by the first name.	-Como pueblo, no estamos en muy buenas condiciones. La radiación, las drogas... Podemos usar genes de Whileaway, Janet. Los extraños no llaman a los extraños por su nombre.	—Como personas, no somos muy inteligentes —declaró—. Hemos sufrido muchos daños genéticos en los últimos siglos por la radiación y las drogas. Podemos utilizar los genes de Whileaway, Janet —los extranjeros no llaman a los extranjeros por su nombre de pila.	-Como pueblo, no somos muy inteligentes —dijo-. En los últimos siglos se produjo un gran deterioro genético. Radiaciones, drogas... Podríamos utilizar los genes de Whileaway, Janet -Los desconocidos no se llaman por el nombre de pila.
38	"You can have cells enough to drown in," I said. "Breed your own."	-Pueden tener suficientes células ustedes mismos. Procreen ustedes.	—Ustedes pueden tener células bastantes para sumergirlas —dije—. Para criar por su cuenta.	-Podéis conseguir células suficientes para ahogaros en ellas -objeté-. Cultivad las vuestras por vosotros mismos.
39	He smiled. "That's not the way we want to do it." Behind him I saw Katy come into the square of light that was the screened-in door. He went on, low and urbane, not mocking me, I think, but with the self-confidence of someone who has always had money and strength to spare, who doesn't know what it is to be second-class or provincial. Which is very odd, because the day	-No queremos hacerlo de esa forma -dijo sonriendo. Tras él vi a Katy acercándose a la zona iluminada cerca de la puerta. El hombre prosiguió, despacio y cortésmente, sin burlarse de mí, creo, pero con la autoconfianza de alguien que siempre ha tenido suficiente dinero y fuerza para derrochar, que no sabe lo que es ser un segunda clase o un provinciano. Lo cual era muy sorprendente, porque el día	Él sonrió. —No es ése el modo como queremos hacerlo —tras él vi a Katy entrar en el cuadrado de luz que era la puerta-pantalla. Él prosiguió, con voz mesurada y muy educado, sin burlarse de mí, creo yo; pero con esa seguridad en sí mismo de alguien que siempre ha tenido dinero y fuerza para guardar, que no sabe lo que es ser de segunda clase o provinciano. Lo cual es muy extraño, porque el día anterior yo	Sonrió. -No queremos hacerlo de ese modo. -Vi, por detrás de él, que Katy asomaba en el rectángulo de luz que formaba el biombo de la puerta. Siguió hablando con tono grave y cortés, no burlándose de mí, sino con la seguridad del que siempre ha tenido dinero y fuerzas para gastar, y que desconoce lo que es ocupar un segundo lugar. Y es muy extraño, pues un día antes

	before, I would have said that was an exact description of me.	anterior yo habría dicho que era una descripción exacta de mí misma.	habría dicho que ésa era una exacta descripción de mi.	habría dicho que ésta era una descripción exacta de mí misma.
40	"I'm talking to you, Janet," he said, "because I suspect you have more popular influence than anyone else here. You know as well as I do that parthenogenetic culture has all sorts of inherent defects, and we do not—if we can help it—mean to use you for anything of the sort. Pardon me; I should not have said 'use.' But surely you can see that this kind of society is unnatural."	-Le hablo a usted, Janet -continuó-, porque sospecho que tiene más influencia popular que ninguna otra. Sabe tan bien como yo que la cultura partenogenética tiene todo tipo de deficiencias inherentes. Y no queremos utilizarlas a ustedes, si podemos evitarlo, para nada que tenga que ver con eso. Perdóneme; no debería haber dicho «utilizar». Pero seguramente se dará cuenta de que este tipo de sociedad no es natural.	—Le estoy hablando a usted, Janet —me dijo—, porque supongo que usted tiene más influencia popular que nadie. Usted sabe tan bien como yo que la cultura partenogenética tiene toda clase de los defectos inherentes, y nosotros no queremos (si podemos evitarlo) utilizarles para nada de eso. Perdón, no debería haber dicho «utilizar». Pero supongo que ustedes se darán cuenta de que este tipo de sociedad es antinatural.	-Me dirijo a ti, Janet, porque sospecho que nadie tiene tanta influencia popular aquí. Sabes tan bien como yo que la cultura partenogenética posee toda clase de defectos inherentes, y, si podemos evitarlo, no pensamos emplearos para nada de eso. Discúlpame: no tendría que haber dicho «emplearos». Pero supongo que te darás cuenta de que esta clase de sociedad es antinatural...
41	"Humanity is unnatural," said Katy. She had my rifle under her left arm. The top of that silky head does not quite come up to my collarbone, but she is as tough as steel; he began to move, again with that queer smiling deference (which his fellow had showed to me but he had not) and the gun slid into Katy's grip as if she had shot with it all her life.	-La humanidad tampoco -intervino Katy. Llevaba mi rifle bajo su brazo izquierdo. La parte superior de esa sedosa cabeza no llega apenas a mi clavícula, pero ella es tan fuerte como el acero. Él empezó a moverse, de nuevo con aquella curiosa sonrisa deferente, que sus compañeros habían mostrado pero él no, y el arma se irguió como si Katy la hubiera manejado toda su vida.	—La humanidad es antinatural —dijo Katy. Ella tenía mi rifle bajo su brazo izquierdo. La parte superior de su sedosa cabeza no me llega a la clavícula; pero ella es tan dura como el acero. Él empezó a moverse, de nuevo con aquella extraña deferencia sonriente (que su compañero había mostrado conmigo pero él no) y el arma se deslizó en la mano de Katy como si ella hubiera disparado con ella toda la vida.	-La humanidad es antinatural -intervino Katy. Tenía rifle bajo el brazo izquierdo. Su cabeza de cabellera suave no me llega a la clavícula, pero Katy es dura como el acero; el hombre comenzó a moverse, nuevamente esa deferencia extraña y sonriente (que su compañero me había mostrado pero que él aún no) y Katy aferró la escopeta entre las manos como si hubiera disparado durante toda su vida.
42	"I agree," said the man. "Humanity is unnatural. I	-Estoy de acuerdo -dijo el hombre-. La humanidad no es	—Estoy de acuerdo con usted —dijo el hombre—. La humanidad	-Estoy de acuerdo -dijo el hombre-. La humanidad es

	<p>should know. I have metal in my teeth and metal pins here." He touched his shoulder. "Seals are harem animals," he added, "and so are men; apes are promiscuous and so are men; doves are monogamous and so are men; there are even celibate men and homosexual men. There are homosexual cows, I believe. But Whileaway is still missing something." He gave a dry chuckle. I will give him the credit of believing that it had something to do with nerves.</p>	<p>natural. Lo sé. Tengo metal en mis dientes y aquí. -Señaló su hombro-. Las focas son animales de harén y así son los hombres; los monos son promiscuos y así son los hombres; las palomas son monógamas y así son los hombres; incluso hay hombres solteros y homosexuales. Creo que hay vacas homosexuales. Pero en Whileaway todavía falta algo. -Rió secamente. Le habría dado crédito si con ello hubiera podido calmar mis nervios.</p>	<p>es antinatural. Debería de saberlo. Yo tengo metal en mi dentadura y clavijas de metal aquí —y se tocó el hombro—. Las focas son animales de harem —añadió—, y también los hombres; hay incluso hombres célibes, y hombres homosexuales. Creo que hasta hay vacas homosexuales. Pero a Whileaway le falta algo —hizo un seco chasquido con la lengua. Supongo que él creía que eso tenía algo que ver con los nervios.</p>	<p>antinatural. Lo sé muy bien: tengo metal en las muelas y clavos en los huesos. -Se señaló el hombro-. Las focas son animales de harén, como los hombres; los monos son promiscuos, como los hombres; las palomas son monógamas, como los hombres célibes y homosexuales. Creo que hay vacas homosexuales. Pero a Whileaway sigue faltándole algo. -Lanzó una risilla seca. Le daré el beneficio de creer que se debió a sus nervios.</p>
43	<p>"I miss nothing," said Katy, "except that life isn't endless." "You are—?" said the man, nodding from me to her.</p>	<p>-Yo no encuentro a faltar nada – dijo Katy-, excepto que la vida no es eterna. -¿Son ustedes...? -inquirió el hombre moviendo la cabeza para mirarnos a las dos.</p>	<p>—Yo no echo de menos nada — dijo Katy—. Excepto que la vida no dure siempre. —¿Ustedes son...? —preguntó aquel hombre, haciendo un gesto con la cabeza de mí hacia ella.</p>	<p>-Yo no echo nada de menos -dijo Katy-salvo que la vida no sea eterna... -¿Vosotras sois? -preguntó el hombre, haciendo un gesto con la cabeza desde ella hacia mí.</p>
44	<p>"Wives," said Katy. "We're married." Again the dry chuckle.</p>	<p>-Esposas -completó Katy-. Estamos casadas. -Nuevamente la seca risa.</p>	<p>—Esposas —repuso Katy—. Estamos casadas. De nuevo el seco chasquido.</p>	<p>-Esposas -dijo Katy-. Estamos casadas. Otra vez la risilla seca.</p>
45	<p>"A good economic arrangement," he said, "for working and taking care of the children. And as good an arrangement as any for randomizing heredity, if your reproduction is made to follow the same pattern. But think, Katharina Michaelason, if</p>	<p>-Es un buen arreglo económico para trabajar y cuidar de las niñas, y tan bueno como cualquier otro para garantizar la herencia, si su reproducción pretende seguir el mismo modelo. Pero piense, Katharina Michaelason, si no hay algo mejor que pueda asegurar a sus</p>	<p>—Un buen arreglo económico — dijo él—, para trabajar y cuidar de los niños. Tan bueno como un acuerdo para tener una descendencia al azar, si su reproducción se hace para seguir el mismo patrón. Pero yo pienso, Katharina Michaelason, si no hay algo mejor que ustedes pudieran</p>	<p>-Un buen arreglo económico para trabajar y ocuparse de las niñas -observó-. Y para dar un carácter aleatorio a la herencia, si vuestra reproducción está concebida para seguir el mismo patrón. Pero, Katharina Michaelason, piense si no hay algo mejor que asegurarle a sus hijas. Creo en los instintos,</p>

	there isn't something better that you might secure for your daughters. I believe in instincts, even in Man, and I can't think that the two of you—a machinist, are you? and I gather you are some sort of chief of police—don't feel somehow what even you must miss. You know it intellectually, of course. There is only half a species here. Men must come back to Whileaway."	hijas. Creo en los instintos, hasta en el Hombre, y no puedo creer que ustedes dos... Usted es una técnica, ¿no?, y supongo que usted es una especie de jefe de policía... Bien, pues no puedo creer que de alguna forma no sientan lo que debe faltarles. Lo saben intelectualmente, por supuesto. Sólo hay la mitad de la especie aquí. Los hombres deben regresar a Whileaway.	asegurar a sus hijas. Yo creo en los instintos, incluso en el hombre, y no puedo imaginarme que ustedes dos... Son maquinistas, ¿no?, y de ello infiero que ustedes son como una especie de jefe de policía... y no sé cómo no sienten que algo les falta. Ya lo saben intelectualmente, claro. Aquí sólo hay una mitad de la especie. Los hombres deben volver a Whileaway.	incluso en el hombre, y no puedo creer que no sintáis lo que debéis echar de menos, tú, la maquinista (¿eso es, verdad?) y tú, que supongo serás jefa de policía o algo así. Desde luego, intelectualmente ya lo sabéis: aquí hay sólo media especie. El hombre debe volver a Whileaway.
46	Katy said nothing.	Katy no dijo nada.	Katy no respondió nada.	Katy guardó silencio.
	"I should think, Katharina Michaelason," said the man gently, "that you, of all people, would benefit most from such a change," and he walked past Katy's rifle into the square of light coming from the door. I think it was then that he noticed my scar, which really does not show unless the light is from the side: a fine line that runs from temple to chin. Most people don't even know about it. "Where did you get that?" he said, and I answered with an involuntary grin, "In my last duel."	-Yo diría, Katharina Michaelason -continuó-, que ustedes, más que nadie, se beneficiarían de un cambio así.- Dicho esto, caminó hacia la puerta. Creo que fue en entonces cuando descubrió mi cicatriz, que realmente no puede verse si no es con la luz iluminándola de frente: una delgada línea que va de la sien al mentón. Mucha gente ni siquiera la nota. -¿Cómo le ocurrió eso? -preguntó. -En mi último duelo -dije con una involuntaria sonrisa de burla.	—Yo diría, Katharina Michaelason —dijo aquel hombre amablemente—, que usted, entre todas las personas, sería la que más se beneficiaría de un tal cambio —y dio unos pasos más allá del rifle de Katy hasta el cuadrado de luz que venía de la puerta. Creo que fue entonces cuando se dio cuenta de mi cicatriz, la cual realmente no se ve hasta que la luz le da de lado: una fina raya que va de la sien a la barbilla. La mayoría de la gente ni siquiera se fija en ella. — ¿Dónde le hicieron eso? — preguntó, y yo le contesté	-Yo diría, Katharina Michaelason -continuó el hombre con tono cortés- que vosotras, más que nadie, os beneficiaríais con el cambio. Pasó por delante del rifle de Katy hacia el cuadrado de luz que provenía de la puerta. Creo que fue entonces cuando advirtió la cicatriz, que en verdad no se nota a menos que la luz me dé de lado: es una fina línea que va desde la sien hasta el mentón. Muy pocas han reparado en ella. - ¿Dónde te hiciste eso? -preguntó él. -En mi último duelo -le respondí con una sonrisa involuntaria.

			haciendo una involuntaria mueca: —En mi último duelo.	
47	<p>We stood there bristling at each other for several seconds (this is absurd but true) until he went inside and shut the screen door behind him. Katy said in a brittle voice, "You damned fool, don't you know when we've been insulted?" and swung up the rifle to shoot him through the screen, but I got to her before she could fire and knocked the rifle out of aim; it burned a hole through the porch floor. Katy was shaking. She kept whispering over and over, "That's why I never touched it, because I knew I'd kill someone, I knew I'd kill someone." The first man—the one I'd spoken with first—was still talking inside the house, something about the grand movement to re-colonize and re-discover all that Earth had lost. He stressed the advantages to Whileaway: trade, exchange of ideas, education. He too said that sexual equality had been re-established on Earth.</p>	<p>Permanecimos allí sin decir nada durante varios segundos, aunque parezca mentira, hasta que él se fue adentro, cerrando la puerta. -Tú, maldita loca -dijo Katy en un susurro-, ¿no te has dado cuenta que nos han insultado? -Levantó el rifle apuntando a través de la puerta, pero la agarré antes de que pudiera disparar y aparté el rifle. El disparo posterior hizo un agujero en el suelo del porche. Katy temblaba. -Por eso no lo utilizo nunca -murmuró-, porque sé que mataría a alguien. Mataría a alguien. El primer hombre, el primero con el que hablé, continuaba hablando en el interior de la casa, sobre algo como el gran movimiento que había para recolonizar y redescubrir todo lo que la Tierra había perdido. Enfatizó las ventajas para Whileaway: comercio, intercambio de ideas, educación. También dijo que la igualdad sexual se había restablecido en la Tierra.</p>	<p>Nos quedamos allá parados, el uno encolerizado contra el otro, durante varios segundos (esto es absurdo pero cierto) hasta que él entró y cerró la puerta-pantalla tras de sí. Katy dijo con voz agria: —¿Usted, maldito loco! ¿No se da cuenta de cuándo somos insultados? —y esgrimió el rifle como para disparar contra él a través de la pantalla; pero yo se lo agarré antes de que pudiera hacer fuego y de un manotazo aparté el rifle de su blanco; pero quemé un agujero a través del suelo del porche. Katy estaba temblando, y no dejó de susurrar una y otra vez—: Por eso nunca quise tocarlo, porque sabía que mataría a alguien, sabía que mataría a alguien. El primer hombre, o sea aquel con el que habíamos hablado primero, estaba aún charlando dentro de la casa, diciendo algo sobre el gran movimiento para recolonizar y redescubrir todo lo que la Tierra había perdido. Hizo hincapié en las ventajas que eso supondría para Whileaway: comercio, intercambio de ideas, educación. También dijo que en la Tierra</p>	<p>Nos quedamos estudiándonos varios segundos (parecerá absurdo, pero es cierto) hasta que él entró y cerró la puerta. Katy dijo con la voz a punto de quebrarse: -Maldita imbécil, ¿no te das cuenta de que nos ha insultado? Apuntó el rifle para dispararle a través del biombo. La alcancé antes de que apretara el gatillo y desvié el rifle para que no diera en el blanco. El disparo abrió un agujero a través del suelo del porche. Katy temblaba. No cesaba de mascullar: -Por eso nunca quise tocar un arma; sabía que mataría a alguien. Sabía que mataría a alguien. El primer hombre -el que había hablado conmigo al principio- seguía conversando en el interior de la casa sobre un gran movimiento para volver a colonizar y descubrir todo lo que la Tierra había perdido. Hacía hincapié en las ventajas que recibiría Whileaway: comercio, intercambio de ideas, educación. Dijo también que la igualdad sexual había vuelto a establecerse sobre la Tierra.</p>

			había sido restablecida la igualdad sexual.	
48	<p>Katy was right, or course; we should have burned them down where they stood. Men are coming to Whileaway. When one culture has the big guns and the other has none, there is a certain predictability about the outcome. Maybe men would have come eventually in any case. I like to think that a hundred years from now my great-grandchildren could have stood them off or fought them to a standstill, but even that's no odds; I will remember all my life those four people I first met who were muscled like bulls and who made me—if only for a moment—feel small. A neurotic reaction, Katy says. I remember everything that happened that night; I remember Yuki's excitement in the car, I remember Katy's sobbing when we got home as if her heart would break, I remember her lovemaking, a little peremptory as always, but wonderfully soothing and comforting. I remember prowling restlessly around the house after Katy fell asleep</p>	<p>Por supuesto, Katy tenía razón. Debíamos haberlos matado a todos aquella vez. Los hombres están llegando a Whileaway. Cuando una cultura tiene las mejores armas y la otra ninguna, hay una cierta predeterminación del resultado. Tal vez los hombres habrían venido igual, en cualquier caso. Me gusta pensar que dentro de cien años mis tataranietas puedan expulsarlos o combatirlos hasta frenarlos, pero ni eso es consuelo. Recordaré toda mi vida que aquellos cuatro hombres que vi primero, corpulentos como toros, me hicieron sentir, aunque sólo por un momento, pequeña. Una reacción neurótica, dice Katy. Recuerdo todo lo que ocurrió aquella noche. Recuerdo la excitación de Yuki en el coche, recuerdo los sollozos de Katy cuando llegamos a casa, que parecían como si su corazón estuviera a punto de estallar. Recuerdo su forma de hacer el amor, con la rapidez normal en ella, pero maravillosamente confortadora. Recuerdo como vagué alrededor de la casa sin</p>	<p>Katy tenía razón, por supuesto; debíamos haberlos quemado allí mismo donde estaban. Los hombres vienen a Whileaway. Cuando una cultura tiene grandes cañones y la otra no tiene ninguno, ya se puede suponer cuál va a ser el resultado. Quizá los hombres hubieran venido al final en todo caso. Me gusta pensar que dentro de cien años mis nietas podrían rechazarlos u obligarles a detenerse; pero aun entonces será una lucha desigual; yo recordaré toda mi vida a aquellas cuatro personas que primeramente encontré y que eran musculosos como toros y que me hicieron sentirme pequeña, aunque sólo fuera por un momento. Una reacción neurótica, dice Katy. Recuerdo todo lo que ocurrió aquella noche; recuerdo la excitación de Yuki en el coche, los sollozos de Katy cuando regresamos a casa, como si se le fuera a partir el corazón; su modo de hacer el amor, un poco perentorio, como siempre, pero maravillosamente calmante y consolador. Recuerdo cómo rondé incansablemente alrededor</p>	<p>Desde luego, Katy tenía razón: debimos haberlos matado allí mismo. Los hombres vienen a Whileaway. Cuando una cultura posee las armas más poderosas y la otra no tiene ninguna, es fácil predecir el resultado. De todas formas tal vez los hombres hubieran llegado igualmente con el tiempo. Me complace pensar que, dentro de cien años, mis tataranietas podrían haberles ofrecido resistencia o mantenerlos a raya; pero tampoco es seguro. Toda mi vida recordaré a esas cuatro personas que vi por primera vez, fornidas como toros y que, por un instante fugaz, me hicieron sentir pequeña. Katy asegura que es una reacción neurótica. Recuerdo todo lo que sucedió esa noche; recuerdo la excitación de Yuki en el coche; recuerdo los sollozos de Katy cuando regresamos a casa, como si se le partiera el corazón; recuerdo la forma en que me hizo el amor, algo perentoria, como siempre, pero maravillosamente tierna y reconfortante. Recuerdo haber paseado inquieta por la casa, cuando Katy se durmió con</p>

	with one bare arm flung into a patch of light from the hall. The muscles of her forearms are like metal bars from all that driving and testing of her machines. Sometimes I dream about Katy's arms. I remember wandering into the nursery and picking up my wife's baby, dozing for a while with the poignant, amazing warmth of an infant in my lap, and finally returning to the kitchen to find Yuriko fixing herself a late snack. My daughter eats like a Great Dane.	poder descansar, después que Katy se durmiera con un brazo desnudo flotando sobre un retazo de luz que entraba desde la salita. Los músculos de sus antebrazos eran como barras metálicas debido a su trabajo. De vez en cuando sueño con los brazos de Katy. Recuerdo que entré en la habitación de las niñas y alcé en mis brazos a la de mi esposa, dormitando por un rato con el calor penetrante, asombroso, de la criatura en mi regazo, y que finalmente me dirigí a la cocina, donde encontré a Yuriko preparándose un bocadillo nocturno. Mi hija come como un perro danés.	de la casa después de que Katy quedara dormida con un brazo desnudo caído sobre un parche de luz que venía del salón. Los músculos de sus antebrazos son como barras de metal de tanto conducir y probar sus máquinas. Yo a veces sueño con los brazos de Katy. Recuerdo una vez que entré en el cuarto de los niños y tomé al bebé de mi esposa, echando un sueñecillo con la punzante y asombrosa calidez de una criatura en el regazo, y finalmente volví a la cocina para encontrar a Yuriko preparándose un tardío bocadillo. Mi hija come como un perro danés.	un brazo desnudo sobre un retazo de luz que provenía de la sala. A fuerza de manejar y de probar máquinas, los músculos de sus antebrazos eran como barras de metal. A veces sueño con los brazos de Katy. Recuerdo haber ido hasta la guardería a recoger a la hija de mi mujer. Dormí un rato con la tibieza sorprendente y conmovedora de una criatura en el regazo, y finalmente regresé a la cocina, donde hallé a Yuriko preparándose algo para comer. Mi hija engulle como un gran danés.
49	"Yuki," I said, "do you think you could fall in love with a man?" and she whooped derisively. "With a ten-foot toad!" said my tactful child.	-Yuki -dije-, ¿crees que podrías enamorarte de un hombre? La muchacha dio un cómico grito. - ¡Con un sapo de tres metros! - contestó discreta.	—Yuki —le pregunté—, ¿crees que podrías enamorarte de un hombre? —y ella me contestó gritando Con tono de irrisión:	-Yuki-le dije-, ¿crees que podrías enamorarte de un hombre? Lanzó un bufido desdeñoso: -¿Con un orangután de tres metros? - exclamó, con el tacto que la caracteriza.
50	But men are coming to Whileaway. Lately I sit up nights and worry about the men who will come to this planet, about my two daughters and Betta Katharinason, about what will happen to Katy, to me, to my life. Our ancestors' journals are one long cry of	Pero los hombres están llegando. Desde hace algún tiempo me siento por las noches y pienso preocupada en los hombres que vendrán a este planeta, en mis dos hijas y en Betta Katharinason, en lo que será de Katy y de mí, de mi vida. Nuestros antiguos periódicos son	—¿Con un sapo de diez pies? Pero los hombres están viniendo a Whileaway. Últimamente me paso las noches sin dormir y me pregunto por los hombres que vendrán a este planeta, sobre mis dos hijas y Betta Kataharinason, sobre lo que le ocurrirá a Katy, a mí, a mi vida. Los diarios de	Pero los hombres llegarán a Whileaway. Últimamente me paso las noches en vela, pensando en los hombres que vendrán a este planeta, pensando en mis dos hijas y en Betta Katharinason, en lo que pasará con Katy, conmigo y con mi vida. Las crónicas de nuestras antepasadas son un

<p>pain and I suppose I ought to be glad now but one can't throw away six centuries, or even (as I have lately discovered) thirty-four years. Sometimes I laugh at the question those four men hedged about all evening and never quite dared to ask, looking at the lot of us, hicks in overalls, farmers in canvas pants and plain shirts: Which of you plays the role of the man? As if we had to produce a carbon copy of their mistakes! I doubt very much that sexual equality has been re-established on Earth. I do not like to think of myself mocked, of Katy deferred to as if she were weak, of Yuki made to feel unimportant or silly, of my other children cheated of their full humanity or turned into strangers. And I'm afraid that my own achievements will dwindle from what they were—or what I thought they were—to the not-very-interesting curious of the human race, the oddities you read about in the back of the book, things to laugh at sometimes because they are so exotic, quaint but not</p>	<p>un sostenido lamento de dolor y supongo que eso debería alegrarme, pero no se puede arrojar por la borda seis siglos, ni siquiera, tal como yo he descubierto, treinta y cuatro años. De vez en cuando me río pensando en la pregunta a la que aquellos cuatro hombres estuvieron dando vueltas en su cabeza toda la tarde, sin atreverse nunca a exponerla abiertamente, contemplando nuestro aspecto de campesinas con sobretodos, granjeras con pantalones de lona y camisas ordinarias: ¿Quién de ustedes hace el papel del hombre? ¡Como si nosotras debiéramos reproducir con papel carbón sus errores! Dudo mucho que la igualdad sexual se haya restablecido en la Tierra. No me gusta pensar que se burlen de mí, o que pospongan a Katy como si fuera débil, o que hagan a Yuki sentirse sin importancia o necia, o que defrauden a mis otras hijas o las conviertan en extrañas. Y temo que mis propios logros sean considerados por debajo de su importancia, o de la que pienso que tienen, por la poco interesante curiosidad de la raza humana; que sean observados</p>	<p>nuestros antepasados son un largo grito de dolor y supongo que me debería alegrar ahora, peor no se pueden tirar así por la borda seis siglos, o incluso (como he descubierto últimamente) treinta y cuatro años. A veces me río de la cuestión que aquellos cuatro hombres eludieron toda aquella tarde y nunca se atrevieron a preguntar, mirándonos a todas nosotras, paletas vestidas con ropas de trabajo, granjeras con pantalones de lona y camisas sencillas: ¿Cuál de ustedes hace el papel de hombre? ¡Como si nosotras tuviéramos que hacer copias del papel carbón de todos sus errores! Dudo mucho que la igualdad sexual haya sido restablecida en la Tierra. A mí no me hace gracia la idea de que se han burlado de mí, de Katy postergada como si ella fuera un ser débil, de que a Yuki la hubieran hecho sentirse poco importante o tonta, de mis otras hijas despojadas de su plena humanidad o convertidas en extrañas. Y temo que mis propios logros disminuirán de lo que fueron (o de lo que yo creía que eran) hasta convertirse en cosas, sin importancia para la curiosidad</p>	<p>interminable grito de dolor; supongo que ahora tendría que alegrar me, pero no pueden tirarse por la borda seis siglos, ni siquiera treinta y cuatro años (como he descubierto últimamente). A veces me río de la pregunta que esos cuatro hombres quisieron formular infructuosamente toda la noche, mirando nuestros pantalones de brin, nuestras camisas a cuadros y nuestros atuendos de faena: «¿Cuál de vosotras cumple el papel de hombre?» ¡Como si tuviéramos que repetir sus errores al pie de la letra! Dudo mucho que la igualdad sexual se haya establecido nuevamente en la Tierra. No me gusta pensar que alguien pueda burlarse de mí, o tratar a Katy como si fuera desvalida, o hacer sentir tonta o insignificante a Yuki, o privar a mis otras hijas de toda su humanidad o convertirlas en extrañas. Y temo que mis propios logros dejen de ser lo que eran —o lo que yo creía que eran para convertirse en curiosidades banales de la raza humana, en esas rarezas que una lee de vez en cuando, que la mueven a risa por ser exóticas; extrañas, pero no</p>
--	---	---	--

	<p>impressive, charming but not useful. I find this more painful that I can say. You will agree that for a woman who has fought three duels, all of them kills, indulging in such fears is ludicrous. But what's around the corner now is a duel so big that I don't think I have the guts for it; in Faust's words: Verweile doch, du bist so schoen! Keep it as it is. Don't change.</p>	<p>como cosas extrañas que se leen en la parte trasera de un libro, cosas para reírse de vez en cuando porque son exóticas, raras pero sin causar impresión, agradables pero no provechosas. Esto me resulta más penoso de lo que podría explicar. Estarán de acuerdo que para una mujer que se ha batido en tres duelos, todo ellos a muerte, caer en esos temores es algo ridículo. Pero lo que ocurre ahora es un duelo tan grande que no creo tener el valor suficiente para afrontarlo. En palabras de Fausto: Verweile doch, du bist so schoen! Mantenerlo tal como está. Sin cambios.</p>	<p>de la raza humana, las rarezas de las que uno lee en la solapa del libro, cosas para reírse a ratos porque son exóticas, curiosas pero no impresionantes, encantadoras pero no útiles. Yo encuentro esto más doloroso de lo que pueda decir. Usted convendrá en que para una mujer que ha tenido tres duelos, todos ellos a muerte, sentir tales temores es ridículo. Pero lo que se avecina ahora es un duelo tan grande que yo no creo tener redaños para él; según las palabras de Fausto: Verweile doch, du bist so schoen! Dejadlo como está, no lo cambiéis.</p>	<p>profundas; agradables, pero no útiles. No sé cómo expresar lo doloroso que todo esto me resulta. Convendréis conmigo en que es ridículo dejarse llevar por estos temores, sobre todo si una ha librado tres duelos y ha matado a sus tres contrincantes. Pero lo que me aguarda ahora es un duelo tan inmenso que no creo tener agallas para hacerle frente; como dice Fausto: Verweile doch, du bist so schoen! Que las cosas sigan así. Que no cambien.</p>
51	<p>Sometimes at night I remember the original name of this planet, changed by the first generation of our ancestors, those curious women for whom, I suppose, the real name was too painful a reminder after the men died. I find it amusing, in a grim way, to see it all so completely turned around. This too shall pass. All good things must come to an end.</p>	<p>Algunas veces por la noche me acuerdo del nombre original de este planeta, cambiado por la primera generación de nuestras antepasadas, aquellas singulares mujeres para las que, supongo, el nombre real era demasiado penoso, un recuerdo después que los hombres murieron. Encuentro divertido, de una forma horrenda, ver todo tan completamente trastocado. Esto también acabará. Todas las cosas buenas deben acabar.</p>	<p>A veces de noche yo recuerdo el nombre original de este planeta, cambiado por la primera generación de nuestras antepasadas, aquellas curiosas mujeres para las cuales, supongo, el verdadero nombre fue un recordatorio tan doloroso después de que los hombres murieran. Lo encuentro divertido, con un humor negro, el que las cosas hayan cambiado tan totalmente. Pero esto también pasará. Todas las cosas buenas tienen un final.</p>	<p>A veces, por las noches, recuerdo el nombre original de este planeta, que cambió la primera generación de nuestras antecesoras. Para ellas, supongo, el nombre verdadero sería un penoso recuerdo tras la muerte de los hombres. A mí me causa gracia, una gracia algo tétrica, verlo todo trastocado. Esto también debe terminar. Todo lo bueno se acaba.</p>

52	Take my life but don't take away the meaning of my life.	Arrebatadme la vida pero no destrocéis su significado.	Quitadme la vida pero no me quitéis el significado de mi vida.	Quítenme la vida, pero no me quiten el sentido de la vida.
53	For-A-While. The End	Por algún tiempo.		For-A-While *.