

NÚMERO 18  
ISSUE 18LOS CINCO Y EL CASO DE LA *DESCONOCIDA*  
Isabel Garcia AdánezDepartamento de Filología Alemana y Filología Eslava  
Universidad Complutense de Madrid

2024

Recibido: 10 septiembre 2024  
Aceptado: 15 noviembre 2024

## Preludio sobre el texto original y sus traducciones

«Hay algo que, a mi juicio, sí distingue a los clásicos cuando caen en manos de un traductor, y es su condición de productos de una época desaparecida. Lo que nos cuenta el clásico fue escrito en presente, con palabras que fueron del presente, con ideas ahora más que sabidas que entonces eran nuevas, rompedoras [...] El clásico es el texto más nuevo que existe. Por eso se ha convertido en clásico, y por eso el deber del traductor es hacer que conserve una vitalidad que teóricamente ya no le corresponde, porque entretanto han caído sobre él cien años de historia», sostiene Carlos Fortea (2014) en un pertinente artículo sobre la retraducción de los clásicos publicado en la revista *El Trujamán* del Centro Virtual Cervantes. Cien años exactos habían caído sobre la *Carta de una desconocida* de Stefan Zweig, de 1922, cuando la perspectiva de que pronto pasaría a dominio público originó un *boom* entre las editoriales españolas.

Dentro de la indiscutible necesidad de retraducción de los clásicos a la que invita el paso del tiempo —cada cincuenta años aproximadamente, dicen— y de las posibilidades de publicar más de una versión simultánea de ciertos textos, en este caso cabe preguntarse dos cosas. La primera es si realmente tiene sentido hacer nada menos que media docena de traducciones de un mismo relato de apenas noventa páginas del cual, además, ya se contaba con una buena retraducción moderna, realizada en 2018.<sup>(1)</sup> Lo segundo —opinión subjetiva, sin duda— es si la *Carta de una desconocida* en sí, por más sea uno de los textos más leídos de Zweig, realmente es un clásico tan valioso como para necesitar seis publicaciones en paralelo en el mismo año, teniendo en cuenta el sinnúmero de obras magníficas de la literatura alemana —clásicas, modernas y contemporáneas— que merecerían al menos una primera traducción, pero con las que los editores dicen no querer correr riesgos. Ciertamente es que cada traductor ofrece su versión y que toda obra se puede traducir infinitas veces, del mismo modo en que toda partitura adquiere matices ligeramente distintos cada vez que la interpreta otro músico. Eso sí, hay que reconocer que la *Carta de una desconocida* tampoco son las *Variaciones Goldberg* ni dentro de la literatura alemana en general ni en el conjunto de la obra completa de Zweig en particular.

Sea como fuere, quiso el destino o el capricho del mercado editorial español que, para su publicación en 2023, se le encargase el mismo texto a seis traductores, aunque solo analizaremos las versiones de cinco.<sup>(2)</sup> Este «grupo de los Cinco» está compuesto por dos damas y tres caballeros pertenecientes a una franja de edad de unos veinticinco años de diferencia entre el mayor y el menor, todos profesionales reconocidos, todos buenos conocedores del mundo de habla alemana y todos autores de otras traducciones de Stefan Zweig.<sup>(3)</sup> En ningún momento se trata de juzgar qué versión nos parece mejor y por qué, para empezar porque una de ellas es obra de quien escribe este artículo. Asumimos plenamente que también es harto subjetivo el propio enfoque del estudio, cuyo objeto principal es ofrecer una pequeña muestra de esa pluralidad de interpretaciones de la misma partitura, a pesar de la esperada similitud en los criterios de traducción, dadas la fecha de publicación y dada nuestra propia cercanía generacional y geográfica (todos somos españoles peninsulares).

Es innegable que aquí continuamos pecando de subjetividad, pero un fino hilo rojo del estudio busca sacar a la luz si, consciente o inconscientemente, el traductor o traductora carga o suaviza las tintas melodramáticas de este texto cuyo retrato de los protagonistas produce cierta sensación de que la «época desaparecida» también está algo apolillada. En el breve espacio de un artículo no podemos realizar una investigación sistematizada sobre esto (se advierte al lector de que hay alguna pista escondida), pero quizá sería interesante investigar si ciertas sutilezas de las nuevas versiones también podrían guardar alguna relación con el género o la edad más exacta de quienes traducen.

Cómo últimas curiosidades mencionaremos que, de los miembros del «grupo de los Cinco», no todos se conocen entre ellos, pero quien escribe sí conoce a los otros cuatro, y así puede saber, por un lado, que más de uno, en efecto, considera que la *Carta de una desconocida* no ha envejecido tan bien como otras obras de Zweig y quizá no se presta tanto a la identificación universal que haría de ella un «clásico». Por otro lado, tengo la certeza de que no nos leímos entre nosotros durante la fase de trabajo, pues las traducciones debieron de hacerse prácticamente a la vez, ninguna estaba publicada y no las compartimos. Al menos para mí, sería un placer que algún día tuviéramos ocasión de sentarnos a charlar sobre todo esto y quizá incluso escribir una *Carta* colectiva, como quinteto propiamente dicho, con las mejores soluciones de cada cual. Vaya unido a estas páginas mi reconocimiento profesional y cariño personal hacia todos.

### **Contexto y características generales de la *Carta***

La *Carta de una desconocida* es un ejemplo paradigmático de lo que se conoce como «Nervenerliteratur», una «escritura del nervio» supuestamente espontánea, muchas veces en forma de flujo de conciencia o monólogo interior, que busca la plena identificación del lector con el personaje/narrador en primera persona del que se recibe un detallado retrato psicológico en directo. No olvidemos que aún estamos en la Viena de Freud, gran influencia en muchos autores de su tiempo, y así también es bastante típica la temática de la mujer sufriende hasta lo que tachaban de histeria en una sociedad despiadada regida por las apariencias y los bienes materiales, pero en la que aún se podía tener suerte siendo guapa y corriendo un tupido velo sobre una serie de cosas. En este caso, la historia de la «desconocida», que el lector irá leyendo —por así decirlo— en tiempo real, a la par que el personaje, alcanza unos niveles de patetismo sin parangón: un escritor famoso recibe la carta de una mujer que no sabe quién es y que le cuenta la historia de una vida que, cuando la carta llega a sus manos, es porque ella ha muerto a consecuencia de la enfermedad que también acaba de arrebatarse a su único y adorado hijo.

El género de la carta va aparejado a determinados recursos estilísticos para provocar la emoción —apelaciones, directas, exclamaciones, exageraciones, repeticiones, etc.—, y así observaremos cómo las nuevas versiones españolas resuelven el reto de reproducir ese tono melodramático de hace un siglo para los lectores de nuestros días, tratando de «dotarlo de vitalidad» —en las palabras de

Carlos Fortea con que empezamos nuestro artículo—, y que así permita la identificación que Zweig quiso para sus lectores (téngase en cuenta que muchos serían señoras). Me hace gracia recoger en relación con la sensibilidad de los lectores y lectoras la curiosa anécdota que me contó un miembro de este quinteto: a una mujer de su familia —es decir, a una «mujer de hoy»— lo que le llamó la atención y hasta le pareció mal fue que el autor conceda tan poca atención al protagonista masculino, reducido al estereotipo más básico del donjuán intelectual de mediana edad.

No creo necesario extender más la contextualización de la obra para llevar a cabo el comentario de esas cinco versiones que podemos concebir como «interpretaciones de una misma partitura», pero sí se requieren algunas precisiones sobre la forma de proceder a continuación. Para dar todo el protagonismo a las diferencias entre los textos y conservar cierto elemento lúdico, considero mejor que los traductores sean «desconocidos» en los ejemplos. Así, la clasificación se rige únicamente por la fecha de publicación (enero 1, enero 2, febrero, abril, noviembre), y recomendaría no consultar previamente quién es quién. Huelga insistir que aquí no se trata en modo alguno de valorar versiones cuyo valor está fuera de duda, sino de apreciar el margen de variación y lo que quizás podrían revelar esos pequeños elementos que varían. La Bibliografía final ya recoge los datos completos y, por supuesto, en otro tipo de estudio sería fundamental dedicar a los propios traductores el espacio que merecen.

Para que pueda apreciarse cómo han cambiado el lenguaje y los criterios de traducción con respecto a unas décadas atrás, citaremos, además del original, la traducción de otro «desconocido».(4) Fue la versión que leí, mucho antes que la alemana, y hasta me conmovió allá en mi primer curso de Filología, en 1990. Ahora que he vuelto a abrir aquella edición, publicada por la editorial Juventud en 1986, con mención de los ilustradores, pero no del traductor, me percaté por primera vez de algo muy particular: el texto está dividido en cinco «tiempos», con esa misma palabra, como si fuera una pieza musical, cortando siempre por la línea en blanco que da entrada a un *Leitmotiv* que pronto veremos. No hay nada semejante en el original de Zweig, en ninguna edición antigua ni moderna, y quizás quede muy bonito marcar ese rasgo estructural clave, si bien muy evidente, pero no deja de ser una intervención en el texto de partida que hoy choca con nuestra idea de respeto a la propiedad intelectual.(5)

Recogemos una primera cala del comienzo de la obra, en la que se hace evidente otra diferencia constante entre esa peculiar versión antigua y las cinco de 2023: hoy en día es impensable simplificar el texto, cortar frases y colocar puntos para facilitar la comprensión como si el lector no fuera capaz de procesar mentalmente un texto escrito en Alemania, país de «lo musical» y, a juzgar por cómo se traducía, también de un pensamiento demasiado denso como para aventurarse reproducir el estilo de los originales.

Tabla 1

Original
Als der bekannte Romanschriftsteller R. frühmorgens von dreitägigem erfrischendem Ausflug ins Gebirge wieder nach Wien zurückkehrte und am Bahnhof eine Zeitung kaufte, wurde er, kaum dass er das Datum überflog, erinnernd gewahr, dass heute sein Geburtstag sei. Der einundvierzigste, besann er sich rasch, und diese Feststellung tat ihm nicht wohl und nicht weh (151).
Desconocido
Tras unas breves vacaciones en la montaña, R., el famoso novelista, llegó a Viena a primera hora de la mañana, compró un periódico en la estación y, al fijarse en la fecha, recordó que era su cumpleaños. «¡Cuarenta y uno!», pensó súbitamente. No era feliz ni desgraciado al comprobarlo (7).

Enero 1
Una mañana temprano, al regresar a Viena después de una estimulante excursión de tres días por la montaña y comprarse un periódico en la estación, el famoso novelista R., apenas rozaron sus ojos la fecha, cayó en la cuenta de que era su cumpleaños. Cuarenta y uno, fue lo inmediato siguiente, constatación que no le hizo sentir ni frío ni calor (11).
Enero 2
A primera hora de la mañana, cuando el conocido novelista R. regresó a Viena tras una refrescante excursión de tres días por las montañas y compró un periódico en la estación de tren, nada más hojear la fecha se acordó de que era su cumpleaños. Cuarenta y uno, se dijo al momento, y esa constatación no le pareció ni bien ni mal (587).
Febrero
Cuando el conocido novelista R. regresó a Viena una mañana temprano, tras una vivificante excursión de tres días a las montañas, y compró el periódico en la estación, se dio cuenta, apenas pasó la vista por la fecha, de que ese día era su cumpleaños. Cumplía cuarenta y uno, recapituló fugazmente, aunque la constatación no le hizo ni bien ni mal (9).
Abril
Cuando el conocido novelista R. regresó a Viena por la mañana temprano de una excursión de tres refrescantes días en las montañas y en la estación compró un periódico, al ver la fecha, se acordó de que ese día era su cumpleaños. El cuadragésimo primero, pensó enseguida, y esa constatación ni le hizo sentirse bien ni le infligió dolor (9).
Noviembre
Cuando el afamado novelista R. regresó a Viena a primera hora de la mañana tras una reconfortante excursión de tres días a las montañas y compró un periódico en la estación, se percató, apenas hubo ojeado la fecha, de que era el día de su cumpleaños. Cuarenta y uno, recordó de inmediato, y esta constatación no le hizo sentir ni bien ni mal (7).

## El padre de la criatura

El famoso/conocido/afamado escritor que recibe la carta en un día tan especial, en lugar de un misterioso ramo de rosas blancas que le llega todos los años (como el no menos famoso «ramito de violetas»), no necesita nombre más allá de la inicial R., pues para quien le envía sus últimas confesiones siempre es: «Geliebter», nombre formado a partir del participio sustantivado de «lieben» (querer, amar). «Amado» o «amado mío», en cambio, no se usa nunca, sino que, en las distintas versiones, R. es: «querido», «mi amor», «amor» o «amor mío», como leeremos en algunos de los ejemplos que siguen (marcado en cursiva *ex profeso*).

A lo largo del relato entero, observamos que no todos los traductores repiten siempre la misma opción (otros sí), pues un primer obstáculo es que, desde el punto de vista de la pragmática, el apelativo alemán es más abierto y ambiguo. Entre las distintas opciones españolas, en términos generales, casi se podría establecer cierta gradación entre las formas de apelación: «querido» no es demasiado efusivo (por lo que a veces sube de tono), «mi amor» podría evocar más el español de América, «amor» aportaría cierto toque shakespereano, **(6)** y «amor mío» es lo más apasionado, más allá de que puede sonar algo antiguo, etcétera. Pero hay otro

detalle que tampoco es del todo insignificante: el término alemán puede usarse tanto para un «amado» pasivo como para el «amante», como sustantivo ya lexicalizado. Es más frecuente el uso en femenino —la «Geliebte» es la «amante», o sea: la «querida», con artículo, igual que en nuestra lengua—, pero el masculino permite el mismo uso, mientras que en español no, y no es peyorativo en modo alguno. Viniendo la carta de una «desconocida» y por cómo comienza la historia, no parece haber muchos visos de que R. vaya a tener ese papel en la vida de ella, pero hete aquí que, pasadas unas 25 páginas, aparece el dato de la paternidad de la recién fallecida criatura. En realidad se sospecha desde mucho antes (el consumidor de folletines o telenovelas lo imagina casi con abrir el sobre), y el misterio será cómo llegan a «conocerse» y salvar la distancia que media entre la niña humilde y su venerado dios del Olimpo y cómo es posible que él siga sin saber quién le escribe, cuando no solo es objeto de su amor, sino que en algún momento fue «sujeto activo» en la plena acepción del término. Sumado este detalle al tono más o menos exaltado, en algo de apariencia tan simple como una sola palabra hay un constante reto de traducción, porque no se da el mismo juego en las lenguas de partida y llegada.

Desde el punto de vista gramatical y como segundo reto, otro punto que destacar en relación con la familia es que el alemán revela menos que la traducción al referirse al fruto de la misteriosa unión, porque la palabra es neutra (das «Kind»), mientras que en español hay que indicar si es niño o niña. Cualquier otra solución del tipo «criatura» o «bebé» estaría fuera de lugar aquí, ya que no tiene importancia revelarlo antes o después: a cuatro líneas del comienzo de la carta se sabe que es varón («Knabe»), y el uso del neutro («Kind») obedece a que es el término más natural y frecuente, aparte de que fonéticamente funciona mejor, y esto sí es importante. (Lo que sí hay que aceptar como licencia poética es que el muchacho casualmente abandone este mundo en fechas tan cercanas al cumpleaños del padre para que así este pueda llegarle la carta en el día y, sobre todo, que esa edad de cuarenta y un años que el principio de la novela se esmera en indicarnos no termina de cuadrar, si se supone que ya era un hombre con mucho mundo cuando la mamá era adolescente. Un pequeño detalle sin aparente importancia).

Ahora bien, como anunciábamos, lo que tiene relevancia para la traducción es que la alusión al «Kind» aparece cinco veces como *Leitmotiv* después de una línea en blanco, marcando el inicio de lo que podrían ser los movimientos de una pieza musical como la que la primera edición española creaba por iniciativa propia, o más bien corresponde a unas «variaciones sobre un mismo tema». Y, de nuevo, el término alemán es más vago, más amplio, pues el español requiere otra elección que marca un tono más o menos emotivo: la cercanía afectiva, y por consiguiente, el dramatismo que implica utilizar «niño» o «hijo» son diferentes. Observamos, además, una intensificación a medida que avanza la historia, pues las referencias al «Kind» incluyen un poco más información en cada vuelta, además de que cada vez transcurren menos páginas entre esas vueltas. Los *Leitmotive* comprimidos quedan como sigue, y, aunque no ofrecemos la totalidad de cada contexto, se puede percibir que, como antes, no todos los traductores repiten siempre la misma palabra, porque la elección va vinculada al tono que marca ese contexto:

Tabla 2

Original
Mein Kind ist gestern gestorben (152). Mein Kind ist gestern Nacht gestorben (167). Mein Kind ist gestern gestorben – es war auch Dein Kind (178). Unser Kind ist gestern gestorben, du hast es nie gekannt (183). Mein Kind ist gestorben, unser Kind (194).
Desconocido
Primer tiempo / Mi hijo murió ayer (8). Segundo tiempo / Mi hijo murió la noche pasada (39).

<p>Tercer tiempo / Mi hijo, que murió ayer, también era tuyo (61).  Cuarto tiempo / Nuestro hijo murió ayer. Era nuestro, aunque nunca lo conociste (69).  Quinto tiempo / Mi hijo, nuestro hijo, ha muerto (91).</p>
Enero 1
<p>Mi niño murió ayer (12)  Mi niño murió ayer por la noche (33)  Mi niño murió ayer por la noche [...] también era tu hijo (48)  Nuestro hijo murió anoche, tú no llegaste a conocerlo (54)  Mi niño ha muerto, nuestro niño (70)</p>
Enero 2
<p>Mi hijo murió ayer (587)  Mi niño murió anoche (599)  Ayer murió mi hijo; era también el tuyo (608)  Nuestro hijo murió ayer; no has llegado a conocerle (611).  Ha muerto mi hijo, nuestro hijo (620)</p>
Febrero
<p>Ayer murió mi niño (10).  Anoche murió mi niño (30).  Ayer murió mi niño, que era también el tuyo (45).  Ayer murió nuestro niño, y tú nunca lo conociste (53).  Mi niño, nuestro niño ha muerto (69)</p>
Abril
<p>Mi niño murió ayer (10).  Mi niño murió ayer por la noche (40).  Mi niño ha muerto ayer [...] y también era tu niño (60).  Nuestro hijo ha muerto ayer. Tú no lo conociste (69).  Mi niño ha muerto, nuestro niño (91).</p>
Noviembre
<p>Mi niño murió ayer (8)  Mi niño murió anoche (30)  Mi hijo murió ayer [...] era también tu hijo (45)  Nuestro hijo murió ayer [...] tú nunca lo conociste (51)  Mi hijo ha muerto, nuestro hijo... (68)</p>

## La expresión del penar

La carta entera, escrita junto a la camita del niño que se han llevado a enterrar, a la luz de la vela temblorosa y con la expectativa de la muerte como alivio de toda una vida marcada por los estragos de la pasión no correspondida, reproduce la obsesión y hasta la enajenación en varios niveles: léxico, sintáctico y hasta gráfico, como veremos al final. No vamos a detenernos en la elección obvia de un léxico muy plástico, con numerosos adjetivos, por lo general valorativos y que explotan la flexibilidad de la composición de palabras en alemán, expresiones fuertes, muchos símiles para aludir a estados físicos y emocionales, etc. Coherentes con esa escritura nerviosa y emotiva son también los pasajes muy largos sin puntos, como un entramado de pensamientos que, a menudo, se articulan mediante estructuras paralelas, motivos que aparecen una y otra vez, etc., y lo coherente es conservarlo todo sin simplificar en la traducción ni introducir líneas en blanco para respirar donde el original no lo hace, porque la carta está escrita sin resuello.

Tabla 3

Original
<p>Das war alles, <i>Geliebter</i>; aber von dieser Sekunde, seit ich diesen weichen, zärtlichen Blick gespürt, war ich Dir verfallen. Ich habe ja später, habe es bald erfahren, dass Du diesen umfangenden, an Dich ziehenden, diesen umhüllenden und doch zugleich entkleidenden Blick, diesen Blick des geborenen Verführers, jeder Frau hingibst, die an dich streift, jedem Ladenmädchen, das Dir verkauft, jedem Stubenmädchen, das Dir die Tür öffnet, dass dieser Blick bei Dir gar nicht bewusst ist als Wille und Neigung, sondern dass Deine Zärtlichkeit zu Frauen ganz unbewusst Deinen Blick weich und warm werden lässt, wenn er sich ihnen zuwendet. Aber ich, das dreizehnjährige Kind, ahnte das nicht: ich war wie in Feuer getaucht (159, la cursiva es mía en el original y en las traducciones).</p>
Desconocido
<p>Eso fue todo, <i>amor mío</i>. Pero desde ese momento, desde el momento que me miraste tan tiernamente, te pertencí. Más tarde, mucho más tarde, comprendí que ése era tu modo de mirar a todas las mujeres que se cruzaban en tu vida. Era una mirada acariciadora y resuelta; la mirada del seductor nato. Involuntariamente, mirabas de esa forma a todas las mujeres: la dependienta que te atendía, la camarera que te abría una puerta. No es que tú, conscientemente, desearas a todas aquellas mujeres; pero tu impulso hacia el otro sexo hacía que, involuntariamente, tu mirada fuera ardiente y acariciadora siempre que se posaba sobre una mujer. A mis trece años no lo comprendí, y solamente experimenté la sensación de estar sumergida en fuego (22-23).</p>
Enero 1
<p>Eso fue todo, <i>amor</i>; pero desde aquel instante, desde aquella mirada cálida, tierna, sentí que estaba perdidamente enamorada de ti. Más adelante habría de descubrir que esa mirada cautivadora y de ese magnetismo irresistible, esa mirada que te envuelve al mismo tiempo que te desnuda se la regalas a cualquier mujer que se cruza contigo, a la dependienta que te atiende en cualquier tiendecilla, a la doncella que te abre una puerta; que esa mirada en ti ni siquiera es consciente, no es fruto de una voluntad ni de una inclinación especial, sino que la ternura que sientes en general hacia las mujeres, sin tú darte cuenta, vuelve tu mirada dulce y cálida cuando se la dedicas a ellas. Yo, en cambio, aquella niña de trece años, no presentí eso: para mí fue como si, de pronto, me sumergieran en fuego (22-23).</p>
Enero 2
<p>Eso fue todo, <i>mi amor</i>. Pero desde aquel instante, desde que noté aquella mirada suave y tierna, caí rendida a tus pies. Más tarde, en realidad muy pronto, supe que aquella mirada amplia, sugestiva, que envolvía y desnudaba al mismo tiempo, aquella mirada de seductor nato, se la dedicabas a todas las mujeres con las que te cruzabas, a todas las tenderas que te vendían algo, a todas las criadas que te abrían la puerta, que aquella mirada no era para ti consciente, fruto de tu voluntad e inclinación, sino que tu ternura hacia las mujeres la hace parecer más suave y cálida cuando se dirige a ellas. Pero yo, una niña de trece años, no lo sospechaba, era como si viviera inmersa en un incendio (593).</p>
Febrero
<p>Eso fue todo, <i>amor mío</i>; pero, desde ese instante, desde que sentí esa mirada suave y tierna, fui tuya para siempre. Más tarde, aunque bien pronto, supe que dedicas esa mirada envolvente, que atrae hacia ti como un abrazo y al mismo tiempo desnuda, esa mirada de seductor consumado, a todas las mujeres que pasan por lado, a todas las dependientitas en la tiendas que te venden algo, a todas las doncellas que te abren la puerta; que esa mirada, en ti, no es en absoluto consciente como la voluntad y la simpatía, sino que tu ternura hacia las</p>

mujeres hace sin tú pensarlo que tu mirada sea suave y cálida, se la dediques a quien se la dediques. Pero yo, como niña de trece años, no podía suponerlo: me incendió como el fuego (19-20).

#### Abril

Eso fue todo, *querido*, pero a partir de ese instante, desde que percibí esa mirada suave y tierna, caí rendida ante ti. Más tarde, y pronto lo experimenté yo misma, me di cuenta de que esa mirada tuya que atrae hacia ti, que envuelve y a la vez desnuda, esa mirada del seductor nato que consagras a toda mujer que te roza, a toda dependienta que te vende algo, a toda criada que te abre la puerta, que esa mirada tuya no es en absoluto consciente en tanto que voluntad e inclinación, sino que tu ternura hacia las mujeres ablanda tu mirada sin que seas consciente de ello y la convierte en cálida cuando se fija en ellas. Pero yo, la niña de 13 años, no sabía eso: me sentía como sumergida en fuego (25).

#### Noviembre

Eso fue todo, *querido*, pero a partir de aquel momento, desde que sentí esa mirada suave y tierna, me quedé prendada de ti. Supe más tarde, y lo supe pronto, que esta mirada, que al mismo tiempo te envuelve y te desnuda, esta mirada del seductor nato, se la entregas a cada mujer que se cruza en tu camino, a cada dependienta que te despacha, a cada criada que te abre la puerta, que esta forma de mirar tuya no lleva en ningún caso una intención de deseo o de afecto, sino que tu afición por las mujeres hace que de manera completamente inconsciente esta se vuelva suave y cálida cuando se dirige a ellas. Sin embargo, yo, la niña de trece años, no podía sospecharlo, estaba como sumergida en fuego (19).

## Repetición

La fingida espontaneidad de esta «escritura del nervio» que recrea un pensamiento obsesivo está, sobre todo, llena de repeticiones, se den dentro de un mismo pasaje o pasadas algunas líneas. Hay múltiples frases que, como en una pieza musical, aparecen varias veces en la *Carta*, como lo harían en una carta auténtica, pues no sería lógico que la autora hubiese pulido el estilo para eliminar repeticiones o buscar sinónimos, aunque como rasgo de estilo no sean lo que impondría un manual.

Tabla 4

Original
Jeder, dem ich mich gab, gewann mich lieb, <i>alle</i> haben mir gedankt, <i>alle</i> an mir gehangen, <i>alle</i> mich geliebt – <i>nur</i> Du nicht, <i>nur</i> Du nicht, mein Geliebter! (185, las cursivas son mías).
Desconocido
<i>Todos</i> aquellos a quienes pertencí me fueron adictos. <i>Todos</i> llegaron a ser fervientes admiradores. <i>Todos</i> me amaron, todos <i>excepto tú</i> , amor mío, <i>excepto tú</i> , a quien yo amé siempre (72).
Enero 1
Todo aquel al que me entregaba se encariñaba conmigo, <i>todos</i> me lo agradecían, <i>todos</i> querían estar a mi lado, <i>todos</i> me amaron [...] <i>salvo tú</i> , <i>salvo tú</i> , amor (57).
Enero 2



Me gané el corazón de <i>todos</i> , me estaban agradecidos, se quedaban prendados de mí, <i>todos</i> me querían. ¡ <i>Todos menos tú</i> , amor mío! (613)
Febrero
<i>Todos</i> a los que me di me ganaron con amabilidad, <i>todos</i> me lo agradecieron, <i>todos</i> se prendaron de mí, <i>todos</i> me amaron [...] <i>Solo tú no</i> , <i>isolo tú no</i> , amor mío! (55).
Abril
Todo aquel al que me entregaba me tenía mucho cariño, <i>todos</i> eran agradecidos, <i>todos</i> se quedaban prendados de mí, <i>todos</i> me amaban, sólo tú no, isólo tú no, amor mío! (73)
Noviembre
Todo aquel a quien me entregaba me tomaba cariño, <i>todos</i> me gratificaban, <i>todos</i> me tenían aprecio, <i>todos</i> me amaban [...] ¡ <i>Todos menos tú</i> , <i>tú no</i> , querido! (54).

## Desesperación

Las repeticiones (hasta cuatro veces la misma palabra) a menudo aparecen en tiradas muy largas o en enumeraciones, y, por lo que acabamos de exponer arriba, las eliminaciones en algunos textos españoles, aunque, de hecho, facilitan la lectura y ofrecen un estilo mejor, en realidad no son tan fieles al estilo febril del original.

Tabla 5

Original
Es war zum Sterben dort: <i>fremd, fremd, fremd</i> war alles, fremd wir einander, die wir da lagen, einsam und voll Hass eine auf die andere, nur vom Elend, von der gleichen Qual in diesen dumpfen, von Chloroform und Blut, von Schrei und Stöhnen vollgepressten Saal gestoßen (181, la cursiva es mía, también en las traducciones).
Desconocido
Era un lugar horrible, donde todo resultaba <i>extraño, desconocido</i> . Nos sentíamos <i>extrañas</i> las unas a las otras y yacíamos en nuestra soledad, unidas únicamente por nuestra pobreza y desgracia, llenas de mutuo rencor, amontonadas en aquella sala impregnada de olor a cloroformo y a sangre y rodeadas de gritos y lamentos (67).
Enero 1
El lugar ya daba ganas de morir: todo era <i>extraño, extraño, extraño</i> ; <i>extrañas</i> éramos las unas para las otras, todas allí solas en nuestras camas, llenas de odio hacia las demás, obligadas únicamente por la miseria, por un mismo tormento, a estar en aquella sofocante sala saturada de cloroformo y sangre, de gritos y gemidos (52).
Enero 2
Daban ganas de morir: todo era <i>extraño, extraño</i> , éramos <i>extrañas</i> entre nosotras, allí tendidas, solas y llenas de odio hacia las demás, llevadas por la miseria, por el mismo tormento, a aquella sala atiborrada de cloroformo y sangre, de gritos y gemidos (610).

Febrero
Era para morir: <i>extraño, extraño, extraño</i> era todo, <i>extrañas</i> unas de otras, las que allí estábamos, solas y llenas de odio hacia las demás, amontonadas todas en aquella sala sofocante, a rebotar de cloroformo y sangre, de gritos y suspiros, por mera miseria, por el mismo tormento (51).
Abril
Aquello era para morir: <i>extraño, extraño, extraño</i> era todo; las que yacíamos allí, <i>extrañas</i> las unas para las otras, solas y llenas de odio las unas hacia las otras, golpeadas por la miseria, por el mismo tormento, hacinadas en esa sala saturada de cloroformo y sangre, de gritos y gemidos (66).
Noviembre
Aquello era para morir: <i>extraño, todo era extraño, ajeno, extrañas</i> éramos las unas para las otras todas las que yacíamos allí, solas, sintiendo un odio recíproco, empujadas solo por la miseria, por el mismo tormento, a esta sala que olía a cerrado, a cloroformo y a sangre, llena de gritos y lamentos (49-50).

## Signos de puntuación

Los recursos para enfatizar el discurso que ya hemos visto en los ejemplos hacían evidente un uso de los signos de puntuación algo distinto de lo que recomienda un manual de estilo, pero que resultan coherentes en un relato muy subjetivo y con las frecuentes apelaciones directas propias de una carta de (des)amor. Las dificultades que se plantean en la traducción no surgen por este alejamiento general de lo que sería un tono neutro, sino, como sucedía con el léxico, cuando el uso de un mismo signo no se corresponde en las dos lenguas. El primer caso, que además es el más frecuente en todo el texto, es el uso del signo de exclamación.

En alemán, para empezar es obligatorio en algunos contextos que, en español, requieren otros signos (por ejemplo, según la norma ortográfica de la época de Zweig, la exclamación era obligada en el encabezamiento de una carta, cuando en español se utilizan dos puntos o una coma; y, hasta hoy, se ha de colocar detrás de cualquier forma de imperativo, incluso del más cortés, porque es una marca gramatical). Más allá de su empleo general y común en las dos lenguas para dar énfasis a una afirmación o expresar una orden, también puede utilizarse con un matiz expresivo, para hacer una frase más personal, más amable que con un punto. (Por interferencia del inglés y, sobre todo, por el cambio lingüístico ligado a la forma de escribir en redes sociales, también en el español actual se ha hecho infinitamente más frecuente este uso, incluso sin el signo al principio de la frase, aunque ahora no podamos detenernos en analizarlo). Situados simplemente un siglo atrás, el signo de exclamación en español tan solo indicaría énfasis, tono rotundo o exaltado, una orden enérgica, etc., en tanto que el original no necesariamente y no siempre tendría esa intención. Y es el propio contexto el que nos da pistas sobre cómo puntuar en la traducción de esas frases o escenas, y sucede como en el caso del «Geliebter» y del «Kind»: el original es más ambiguo, pero las elecciones de la traducción crean un dramatismo mayor o menor. Además, en secuencias de palabras repetidas como la que hemos visto en el apartado «Repetición», se añade la duda de dónde abrir el signo que en alemán solo va al final. ¿Dónde empezaría el énfasis? Podemos imaginarlo como un *crescendo*, como hacen Febrero y Abril, que con acierto marcan entre exclamaciones la segunda vez, pero no la frase completa. El traductor decide.

El ejemplo que sigue merece atención aparte, porque se trata de un diálogo. Si el signo de exclamación añadía un tono afectivo en alemán (y en inglés) en cualquier tipo de frase, un texto entre signos de exclamación en el discurso directo en español sugiere una voz bien sonora o incluso que se está gritando. El signo español está

asociado al volumen, no a una entonación determinada que puede ser incluso lo contrario de muy asertiva. En la siguiente escena —es la tercera vez que R. no reconoce a la mujer después de pasar la noche juntos y, para colmo, le ofrece unas flores del jarrón que sabemos enviadas por ella misma—, tal vez sería más lógico pensar que la protagonista tendría la voz ahogada de la congoja, pero queda en manos del intérprete si lo que le dice suena en *forte* o en *piano*, por volver a nuestras metáforas musicales.

Tabla 6

Original
Ich sah Dich an. »Vielleicht sind sie auch von einer, die Du vergessen hast!« (194)
Desconocido
Te miré <i>ansiosamente</i> . —¡A lo mejor te las envié alguna mujer que hayas olvidado! (88, la cursiva es mía)
Enero 1
Yo te miré. —A lo mejor son de una mujer de la que ya no te acuerdas (69).
Enero 2
Te miré. —¡Tal vez sean de alguna a la que has olvidado! (620)
Febrero
Te miré. —Quizá sean de una mujer a la que has olvidado (68).
Abril
Te miré fijamente. —¡Tal vez son de alguien a la que también has olvidado! (90)
Noviembre
Yo te miré. —Puede que sean también de una mujer a la que has olvidado (67).

Como dificultad añadida, en alemán hay un signo ortográfico que no existe en español y cuyo uso en este relato casi merecería un trabajo aparte. Se trata de un guion alto que introduce en una frase un pensamiento nuevo, casi es una marca de anacoluto y, precisamente, se denomina «Gedankenstrich», «raya de idea (nueva)», idea que interrumpe el flujo de lo anterior, con lo cual este no se cierra. En función del contexto, puede equivaler a una coma, punto y coma, dos puntos, paréntesis, punto o puntos suspensivos. Claro, los puntos suspensivos también aparecen con mucha frecuencia en el original, de manera que confluirían con ellos en la traducción, donde siempre contaríamos con un recurso menos por la obligada neutralización de esta raya con alguno de los otros signos. Unas u otras soluciones contribuyen, como hemos comentado con otros elementos, a aumentar el patetismo o la intriga, a imitar el aliento que se corta ante la presencia de «él», etc.

Tabla 7

Original
<p>Endlich – es muss schon zwei oder drei Uhr morgens gewesen sein – hörte ich unten das Haustor aufsperrern und dann Schritte die Treppe hinauf. [...] Die Schritte kamen näher, Kerzenlicht flackte herauf. Zitternd hielt ich die Klinke. Warst Du es, der da kam? Ja, Du warst es, <i>Geliebter</i> – aber Du warst nicht allein. Ich hörte ein leises, kitzliches Lachen, irgendein streifendes seidenes Kleid und leise Deine Stimme – Du kamst mit einer Frau nach Hause... (167, la cursiva es mía, igual que en las traducciones)</p>
Desconocido
<p>Al fin (debían de ser las dos o las tres de la madrugada) oí abrirse el portal y pasos en la escalera. [...] Los pasos se acercaban. Oscilaba la luz de un candil. Temblando sostenía el pestillo. ¿Serías tú el que subía?  <i>Sí, eras tú, querido, pero no ibas solo. Oí una risa amable, el frufrú de un vestido de seda y tu voz, hablando quedo. Una mujer subía contigo... (36)</i></p>
Enero 1
<p>Pon fin —serían ya las dos o las tres de la madrugada— oí que se abría la puerta del portal y luego pasos escaleras arriba. [...] Los pasos se iban acercando, la luz de las velas subía también. Yo temblaba con la mano en el picaporte. ¿Eras tú el que venía?  <i>Sí, eras tú, amor... pero no venías solo. Escuché una risita contenida, como un cosquilleo, el murmullo de la seda de un vestido y tu voz queda... volvías a casa con una mujer... (32-33)</i></p>
Enero 2
<p>Por fin —serían las dos o las tres de la mañana— oí el portal y luego unos pasos subiendo la escalera. [...] los pasos se acercaban y ascendía la luz trémula de una vela. Agarré temblando el picaporte. ¿Eras tú?  <i>Sí, eras tú, querido mío, pero no veías solo. Oí una risa suave, coqueta, el frufrú de un vestido de seda y tu voz susurrando: venías a casa con una mujer... (599)</i></p>
Febrero
<p>Por fin —debían de ser ya las dos o las tres de la madrugada— oí abrirse el portal abajo y luego pasos en la escalera. [...] Los pasos se acercaron, titiló la luz de una vela. Temblando agarré el picaporte. ¿Eras tú quien venía?  <i>Sí, eras tú, amor mío, pero no estabas solo. Oí una risita, leve, burbujeante, el roce de un vestido de seda y tu voz entre susurros: venías a casa con una mujer... (30)</i></p>
Abril
<p>Por fin —debían de ser ya las dos o las tres de la madrugada— oí abrirse abajo el portal de la casa, y luego pasos subiendo por las escaleras. [...] Los pasos se acercaban cada vez más, la luz de una vela ascendía parpadeante. Temblando, así el pomo de la puerta. ¿Eras tú quien se acercaba?  <i>Sí, eras tú, querido, pero no estabas solo. Oí una risa queda, cariñosa, algo así como el roce de un vestido de seda y tu voz hablando bajo. Venías a casa con una mujer... (39)</i></p>
Noviembre

Finalmente —serían ya las dos o las tres de la madrugada— oí cómo se abría el portal y luego unos pasos que subían las escaleras. [...] Los pasos se acercaban, la luz de una vela se acercaba hacia mí. Temblando, me agarré del picaporte. ¿Eras tú quien subía?  
 Sí, eras tú, *querido*... pero no venías solo. Oí una risa ligera y delicada, el crujir de un vestido de seda y tu voz suave... Volvías a casa con una mujer... (29-30)

En el siguiente ejemplo vemos cómo el mismo signo, reconvertido en coma, conjunción, dos puntos, puntos suspensivos, etc. cambia ligeramente el regusto de una escena en la que aparece el famoso símbolo de las flores, unido a una repetición. Una vez más, la variación es menor en las versiones de 2023, pues la diferencia se da frente a la «anónima», que zanja el problema eliminando la repetición y el signo.

Tabla 8

Original
Ich gab Dir eine Poste restante-Adresse – meinen Namen wollte ich Dir nicht sagen. Ich hütete mein Geheimnis. Wieder gabst Du mir ein paar Rosen zum Abschied – zum Abschied (178).
Desconocido
No quise darte más que un apartado de correos y no te dije mi nombre. Guardé mi secreto. Una vez más, me ofreciste unas rosas al marcharme (58).
Enero 1
Te di la dirección de un apartado de correos... mi nombre no te lo quise decir. Guardaba mi secreto. De nuevo, me regalaste unas rosas de despedida... de despedida (47).
Enero 2
Te di el número de un apartado de correos, no quería decirte mi apellido. Guardé mi secreto. Volviste a darme unas rosas como despedida..., sí, como despedida (607).
Febrero
Te di la dirección de una lista de correos: no quería decirte mi nombre. Preservé mi secreto. Una vez más, me diste unas rosas como despedida: como despedida (44).
Abril
Te di una dirección de lista de correos —no quería decirte mi nombre—. Guardaba mi secreto. Otra vez me diste algunas rosas como despedida..., como despedida (58).
Noviembre
Te di la dirección de una lista de correos, no quería darte mis señas. Protegía mi secreto. Volviste a darme algunas rosas de despedida... de despedida (45).

El espacio físico entre frases y palabras, sea por medio del «Gedankenstrich» alemán o de más puntos suspensivos, va en aumento a medida que avanza la carta y se acerca el final, igual que imaginamos que en la escena habría menos luz y la protagonista tendría menos aire en los pulmones y menos riego en el cerebro (ella

misma dice que tiene «la cabeza embotada»). El texto está próximo al vahído y, con todas las diferencias que hemos visto entre las seis versiones españolas, el final es casi lo más similar y contiene todos los recursos dramáticos que hemos ido desgranando. Lo citamos para cerrar el círculo con el primer pasaje recogido, justo el inicio de la novela, subrayando el efecto de esa «escritura del nervio» o «escritura psicológica» que —aquí— persigue el efecto de sumirnos en la consternación total.

Tabla 9

Original
[...] ach, nur einen Tag im Jahr, ganz, ganz still nur, wie ich neben Dir gelebt ... Ich bitte Dich, tu es, <i>Geliebter</i> ... es ist meine erste Bitte an Dich und die letzte ... ich danke Dir ... ich liebe Dich, ich liebe Dich ... lebe wohl (196, la cursiva es mía, aquí y en las traducciones)
Desconocido
[...] —solamente un día al año, suavemente, silenciosamente, como siempre he vivido a tu lado—. Por favor, hazlo, <i>querido</i> , hazlo por favor... Mi primera súplica y la última... Gracias, gracias... Te amo, te amo... Adiós...
Enero 1
¡Ay!, un día al año nada más, sin mayor ruido, sin ruido alguno, igual que he vivido yo a tu lado... Te lo ruego, <i>amor</i> , hazlo... es lo primero y lo último que te pido... gracias... te amo, te amo... adiós (73).
Enero 2
¡ah, solo una vez al año, de un modo muy, muy discreto, tal y como yo he vivido junto a ti...! Te lo ruego, hazlo, <i>querido</i> ..., es lo primero que te pido y lo último..., te doy las gracias..., te quiero, te quiero..., adiós (622).
Febrero
Ah, solo un día al año, callandito, muy callandito, como he vivido junto a ti... Te lo ruego, <i>amor mío</i> , hazlo... Es lo primero y lo último que te pido... Gracias. Te quiero, te quiero... Que tengas una buena vida (72).
Abril
Ah, solo un día al año, en completo, completo silencio, tal y como he vivido siempre junto a ti... Te lo ruego, hazlo, <i>amor mío</i> , ésta es la primera vez que te pido un favor y la última... Te lo agradezco... Te amo, te amo... Adiós (95).
Noviembre
Ah, solo un día al año, muy, muy silenciosamente, tal como he vivido a tu lado. Te lo ruego, hazlo, <i>querido</i> ... Es la primera y última cosa que te pido.. Te lo agradezco... Te amo, te amo... Hasta siempre... (70)

### Cadencia y coda

Después de leer o escuchar esas diferencias de matices, de *fortes*, *pianos*, *crescendos*, *ritardandos*, *floreos*, respiraciones y demás pequeños detalles de los textos, y de apreciar que sí, en efecto, todas las versiones son algo distintas y las de 2023 afinan notablemente mejor que la edición de 1986, continúo dudando si el mercado editorial español necesitaba tantas a la ve... teniendo ya la de 2018 que he excluido tan solo por cuestión de fecha, pero que está en la misma línea de las

analizadas en cuanto a los criterios de no cortar el texto, no simplificar, no añadir ni cambiar la estructura, etcétera, y también refleja una sensibilidad y un lenguaje muy similares al de los «Cinco».

A modo de coda o bis más ligero me gustaría terminar con una canción que también juegue un poco con la idea del paso del tiempo. Una canción que recoge muy bien el tono del texto y el estado de ánimo del lector ante la despedida de la mujer y, para colmo, con la reacción de este hombre al que parece que le quiere sonar quién es la que le ha escrito semejante historia, pero no consigue acordarse y sigue sin sentir ni frío ni calor. Qué disgusto. «Si solo queda en mí dolor y vida, ¡ay, amor!, no me dejes vivir».

Reconocerán la cita del divino Bola de Nieve el pianista profesional de bar o los aficionados al cine de Almodóvar en sus primeras etapas.<sup>(7)</sup> Atando cabos, quizás se le revele también a quién se le ocurrió rendirles homenaje a ambos llamando «amor» al «Geliebter», en un ejemplo de eso que denominamos la «voz del traductor», que figuradamente es, como dijimos, la «interpretación que cada uno hace de la partitura» y, en términos concretos: el conjunto de decisiones que se toman para mantenerse fiel al texto original con los recursos de la lengua meta y, por qué no, con una pequeña, aunque bien disimulada parte de nosotros mismos.

El apelativo «¡amor!» primero le daría una vuelta de tuerca más a la ya aludida escena del balcón de Romeo y Julieta, paradigma del sufrimiento por amor (con desenlace fatalmente absurdo) y, al mismo tiempo, es una manera perfecta de describir el proceso de traducción: la forma de decir las cosas en sí misma no es tan importante, se trata de ir a la esencia y bautizarlo todo de nuevo aferrándose al amor hacia las palabras (a la Filología en sentido literal). Incluso sin fijarse en esta cita escondida, la elección del apelativo se sostiene sin problemas, pero, además, ese «amor» esconde una segunda pequeña clave de acercamiento a un contexto cultural que incluso podría verse aquí como marca generacional y autobiográfica. Me parece que este toque como de bolero antiguo no solo no desentona en el contexto de sobrecarga melodramática del original, sino que —confieso— busca salvar lo poco que me identifico con este texto como mujer de hoy tendiendo un puente hacia mi propio mundo (de ayer), hacia aquellos dramones maravillosos pero rebosantes de ironía —precisamente por lo exagerado de las pasiones y nervios a flor de piel— que hacía Almodóvar en mi época de estudiante, con aquellas bandas sonoras de canciones mágicas de otros tiempos y aquellas letras de tantísimo sufrir. Cualquiera imagina una adaptación suya de la *Carta* de Zweig.<sup>(8)</sup>

## NOTAS

**(1)** Me refiero a la traducción de Berta Conill publicada en *El Acantilado*. El único motivo de no dedicarle la merecida atención es que nos centramos en las publicaciones de 2023. Es más, aún hay traducciones de 2024 que también dejamos de lado.

**(2)** No vamos a tratar la de Miguel Ángel Vega Cernuda, no por falta de admiración hacia su trabajo, sino porque que forma parte de una edición crítica y con prólogo extenso (en la colección de Letras Universales de Cátedra) y no sería el mismo tipo de encargo, más allá de la distancia generacional hacia la mayor parte de «los Cinco». Para un estudio comparativo de más rigor, obviamente habría que tenerla en cuenta, puesto que la publicación es excelente, y también habría que analizar la de Berta Conill.

**(3)** Por orden alfabético, Isabel García Adánez ha traducido también *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* (Alianza), *Confusión de sentimientos* y *La colección invisible* (Alianza, en prensa); Javier García Alberó ha traducido también *La estrella sobre el bosque* y la *Novela de ajedrez* (RBA); Alberto Gordo ha traducido la narrativa completa de Zweig (Páginas de espuma); Itziar Hernández Rodilla ha traducido *Mendel, el de los libros* y la *Novela de ajedrez* (Alma); Luis Fernando Moreno Claros, *Primera experiencia* y *Confusión de sentimientos* (Hermida Editores),

además de ser autor de la espléndida biografía que citamos entre las fuentes bibliográficas.

(4) El nombre del traductor no figura en la publicación. Ahora bien, en la ficha de la Agencia Española del ISBN de la editada por Juventud en 1981 (de la que parte la reedición de 2000 que mencionamos, según se indica en su página de créditos) figura como autor de la versión: José Fernández (1894-1970?). Según las investigaciones de Juan Gabriel López Guix (2015), se trata de un nombre utilizado durante cierto tiempo por la editorial Juventud para difuminar la verdadera autoría de algunas de las traducciones que publicaba. José Fernández nunca existió como persona real. Quien está detrás de ese nombre es José Zendera Flecha (1894-1969), dueño de Juventud.

(5) Agradezco a Juan Gabriel López Guix el dato de que, en realidad, esta edición es un texto remozado que edita Juventud desde 1963, a partir de una traducción previa y no anónima en absoluto. Se trata de la versión firmada por R. Ballester Escalas y J. Ferrán Mayoral publicada por la editorial Mateu de Barcelona, en 1960. El texto es prácticamente el mismo, y es el melómano Ballester quien divide el relato original en cinco tiempos. Los cambios entre una y otra versión son básicamente de índole léxica, y la división de los párrafos y las simplificaciones sintácticas y de contenido son idénticas.

(6) Recordemos los famosos versos de *Romeo y Julieta*, II.i (vv. 990-997):

JULIETA

¿Qué tiene un nombre? Lo que llamamos rosa  
sería tan fragante con cualquier otro nombre.  
Si Romeo no se llamase Romeo,  
conservaría su propia perfección  
sin ese nombre. Romeo, quítate el nombre  
y, a cambio de él, que no es parte de ti,  
ítómame entera!

ROMEO

Te tomo la palabra.  
**Llámame «amor»** y volveré a bautizarme  
(Trad. Ángel-Luis Pujante; la negrita es mía.)

(7) «¡Ay, amor!», compuesta e interpretada por Ignacio Villa, alias «Bola de Nieve», en 1949, es parte de la banda sonora de *La flor de mi secreto* de Pedro Almodóvar (1995), en la que abundan las escenas de desesperación de la protagonista.

(8) Respecto a las adaptaciones al cine, existen dos muy distintas y distanciadas: la primera es de Max Ophüls (1948) y la segunda, de Xu Jinglei (2004). Ambas son magníficas como películas, además de muy representativas de los contextos temporales y culturales a los que se traslada la historia: la reconstrucción de la Viena de Zweig vista desde Hollywood y la China posrevolucionaria, respectivamente.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

ZWEIG, Stefan, *Brief einer Unbekannten*, en *Meistererzählungen*, Frankfurt, Fischer, 1970 [1922], pp. 151-197.

- *Carta de una desconocida*, sin indicación del traductor, col. “Libros de bolsillo Z”, Barcelona, Juventud, 2000, 5ª ed.
- *Carta de una desconocida*, trad. Rafael Ballester Escalas, Barcelona, Mateu, 1960.
- *Carta de una desconocida*, trad. Berta Conill, Barcelona, El Acantilado, 2018.



- *Carta de una desconocida y Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, trad. Isabel García Adánez, Madrid, Alianza, 2023 (enero).
- *Carta de una desconocida* en *Cuentos completos*, trad. Alberto Gordo Moral, Madrid, Páginas de espuma, 2023 (enero).
- *Carta de una desconocida*, trad. Itziar Hernández Rodilla, Madrid, Alba, 2023 (febrero).
- *Carta de una desconocida*, trad. Miguel Ángel Vega Cernuda, en *Veinticuatro horas en la vida de una mujer y otros relatos*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2023 (junio).
- *Carta de una desconocida*, trad. Luis Fernando Moreno Claros, Madrid, Hermida Editores, 2023 (octubre).
- *Carta de una desconocida*, trad. Javier García Alberó, Barcelona, RBA, 2023 (noviembre).

#### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- FORTEA GIL, Carlos: «El eterno retorno. La retraducción y sus consecuencias», en Jesús Baigorri Jalón y Ana González Salvador (eds.), *Entre lenguas: traducir e interpretar*, Mérida, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2007, pp. 47-54.
- «Clásicos», *El Trujamán*, 27 de marzo de 2014, disponible en [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo\\_14/27032014.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_14/27032014.htm) [consultado: 5 septiembre 2024].
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel: «*Alicia en el País de las Maravillas* (5): José Fernández, traductor de *Alicia*», 4 mayo 2015, disponible en [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo\\_15/04052015.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_15/04052015.htm) [consultado: 10 noviembre 2024].
- «De Agincourt a Eton y más allá: la *Alicia en el país de las maravillas* de Rafael Ballester Escalas y sus secuelas», en *Trans. Revista de Traductología*, 21 (2017), 131-167, disponible en <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/download/3725/11499?inline=1> [consultado: 10 noviembre 2024].
- MORENO CLAROS, Luis Fernando, *Stefan Zweig. Vida y obra de un gigante de la literatura*, Madrid, Arpa, 2023.
- ZARO VERA, Juan Jesús, «En torno al concepto de retraducción», en Juan Jesús Zaro Vera y Francisco Ruiz Noguera (eds.), *Retraducir: Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Madrid, Ediciones Miguel Gómez, 2007, pp. 21-34.

© Grupo de Investigación T-1611, Departamento de Filología Española y Departamento de Traducción e Interpretación y de Estudios de Asia Oriental (UAB)

© Research Group T-1611, Spanish Philology Department and Department of Translation, Interpreting and East Asian Studies, UAB

© Grup de Recerca, T-1611, Departament de Filologia Espanyola i Departament de Traducció i d'Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental, UAB