

This is the **published version** of the article:

López Guix, Juan Gabriel, trad. «Alicia en el país de la traducción». Vasos comunicantes : revista de ACE traductores, Núm. 27 (2003), p. 37-50. Madrid: ACE Traductores.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/236917>

under the terms of the  **IN**
COPYRIGHT license

CONFERENCIA

Alicia en el país de la traducción

JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

TRADUCTOR Y PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Mientras realizaba a principios del 2002 una nueva versión de *Alicia en el país de las maravillas*, quise averiguar cuántas ediciones se habían hecho de la obra, pero los datos que encontré fueron muchos y confusos, el tiempo apremiaba y no logré extraer una idea clara. A raíz de la invitación realizada por Maite Solana, la directora de la Casa del Traductor, para comentar en las XI Jornadas en torno a la Traducción Literaria mi experiencia como traductor de Carroll, sentí de nuevo esa curiosidad y dediqué un poco más de tiempo a hacer averiguaciones. Volví a adentrarme con decisión en el ISBN. Enseguida descubrí que la idea quizá no era demasiado buena porque me pareció que me metía por un agujero y empezaba a caer cada vez más abajo, más abajo. Me encontré con unos datos fragmentarios que me sentí obligado a completar recurriendo a otras bases de datos: la Biblioteca Nacional de España, catálogos colectivos universitarios, el Catàleg Col·lectiu de Catalunya, librerías de viejo y de nuevo, el *Index translationum* de la UNESCO, así como diversas bibliotecas anglosajonas universitarias y no universitarias. Al final conseguí una imagen mucho más nítida que en mi primer intento, si bien la información encontrada seguía siendo fragmentaria. A pesar de ello, las sorpresas fueron muchas; y los datos recopilados parecían un espejo que reflejaba muchas caras.

De modo que antes de comentar mis experiencias como traductor de *Alicia en el país de las maravillas*, intentaré resumir mis hallazgos biblio-

gráficos en torno a dos hechos. Por un lado, la simple relación cronológica de las diferentes ediciones de *Alicia en el país de las maravillas* en las diferentes lenguas del Estado pone de manifiesto el peso de estas lenguas y, sobre todo, sus intentos por acceder a cierta posición de normalidad y a su afirmación como lenguas de cultura. Por otro, la extraordinaria presencia de *Alicia* en la lengua castellana.

II

La primera traducción íntegra de *Alicia* en España fue la catalana, publicada en junio de 1927, a la que siguió en octubre de ese mismo año la traducción castellana¹. Como ejemplo de lo que quiero decir con lo reveladoras que son las fechas, quisiera esbozar esquemáticamente algunas de las cosas que, según me parece, se esconden tras la fecha de esa primera traducción en España, la catalana.

En los años veinte se produce un auge de la edición en catalán, que coincide paradójicamente con la represión del catalanismo político de la dictadura de Primo de Rivera, quien lleva a cabo la abolición de la Mancomunitat (1925) y prohíbe el uso del catalán en las escuelas (1926), entre otras medidas. Sin embargo, el sector de la edición en catalán vive unos años de crecimiento que permiten proseguir con el impulso de revitalización y actualización de la lengua y la cultura catalanas postulando tanto por el Modernismo como por el Novecen-

tismo y que utilizaba la traducción como principal instrumento de la regeneración cultural².

La reacción primorriverista da lugar además a la aparición de un nuevo tipo de lector, el "lector patriota", que permite avanzar con fuerza en el proyecto cultural catalanista. En este contexto se enmarca el proyecto de Edicions Mentora, fundada en 1926, que publica al año siguiente en catalán *Alicia en terra de meravelles*³. Se trata de una versión realizada por uno de los padres de la lengua catalana moderna, Josep Carner, el Príncipe de los Poetas. Al parecer, Carner la había realizado unos ocho años antes para la Editorial Catalana, que entonces dirigía; en realidad, la traducción apareció anunciada en *La Veu de Catalunya* el 1 de febrero de 1919, con ilustraciones del dibujante novecentista Pere Torné Esquius. Finalmente, la colección infantil en la que el libro estaba proyectado nunca vio la luz⁴.

Los años veinte es también la época en que cobran fuerza dos públicos lectores nuevos: un público para una literatura menos selecta, menos "clásica", de consumo, la literatura rosa, por ejemplo; y el público infantil. Estos dos últimos factores contribuirían a explicar también la aparición de la traducción castellana: los criterios comerciales debieron de decidir a Ediciones Mentora a encargar, con la traducción catalana ya hecha e ilustrada por Lola Anglada, una versión en castellano que utiliza las mismas ilustraciones (en catalán, como se puede ver por la inscripción *pebre*, "pimienta", que aparece en tres dibujos). Mentora acabaría absorbida poco después por Juventud, que sigue publicando hasta el día de hoy esas dos traducciones.

La traducción al catalán y al castellano de *Alicia* en la década de los veinte se produce en el marco de la segunda gran oleada de traducciones de *Alicia*. La primera se había producido, instigada por el propio Lewis Carroll durante los 15 años siguientes a la publicación del original (1865)⁵. Carroll se mostró muy activo buscando traductores y supervisando el proceso traductor⁶. Aparecieron entonces las traducciones al alemán (1869: Antonie Zimmermann), al francés (1869: Henri Bué)⁷; al sueco (1870: Emily Nonnen), al italiano (1872: Teodorico Pietrocòla-Rossetti)⁸, al danés (1875: s/n), al neerlandés (1875: s/n; hasta el capítulo 8 y

luego abreviada en una página) y al ruso (1879: s/n)⁹. La segunda gran oleada se produce después de la primera guerra mundial, a partir de los años veinte¹⁰. Aparecen entonces, entre 1920 y 1934, las traducciones al japonés (1920), castellano (1922, abreviada), chino (1922), irlandés (1922), hebreo (1923), serbio (1923), catalán (1927), castellano (1927, íntegra), polaco (1927), checo (1931), portugués (1931), turco (1932), búlgaro (1933) y afrikaans (1934).

Me detendré aquí porque no es este el lugar para seguir tirando de estas hebras. De todos modos, me gustaría señalar también, aunque sólo sea de pasada, las demás fechas de las primeras traducciones en otras lenguas habladas en España y que me parece que son igualmente reveladoras. La primera traducción al vasco es del año 1979. La primera gallega es de mediados de los ochenta, de 1984. Y las más recientes son en 1989 al bable y, en 1995, al aragonés.

Hay otro dato que, me da la impresión, confirma las historias culturales que se esconden detrás de estas fechas: el número de traducciones. En castellano he podido recopilar unos 35 traductores con nombres y apellidos, pero la cifra es incompleta (hay media docena más de traductores innominados). En catalán, hay al menos cinco traductores: además de Carner, Josep Rué (1969), Albert Vilanova (1982), Víctor Compta (1989) y Salvador Oliva (1990). En vasco, dos: Cruz Mujica Arbizu (1979) y Manu López Gaseni (1989). En gallego, el par formado por Teresa Barro Muñoz-Ortiz y Fernando Pérez-Barreiro (1984); en asturiano, Xilberto Llano Caelles (1989); en aragonés: Antonio Gil Ereza (1995). La singular conclusión aquí podría ser que cabría considerar *Alicia en el país de las maravillas* como una suerte de marcador cultural, un espejo del estado de una lengua y una cultura.

III

El segundo aspecto en torno al cual deseo agrupar otras sorpresas producidas por mi indagación bibliográfica se refiere a la abrumadora presencia de *Alicia* en el país de la edición en castellano, más concretamente en el español de España,

puesto que he tenido que poner ese límite espacial a la recopilación. Aunque las bases de datos consultadas no se complementan del todo, hay una secuencia clara a partir de 1970. Según afirma José Antonio García Déniz, profesor de la Universidad de La Laguna y autor de una tesis sobre el tema, la traducción de Jaime de Ojeda publicada por Alianza en ese año marca un antes y un después en la historia de las traducciones de *Alicia* al castellano, porque antes de esa fecha las traducciones se dirigían a un público infantil y la de Ojeda es la primera que considera la obra como un clásico¹¹.

Como ilustración del modo en que fueron percibidas en España las historias de Alicia hasta los años sesenta, me gustaría citar una obra titulada *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y la moral*, publicada inicialmente en 1949, pero ampliada y reeditada posteriormente varias veces¹². En ella, su autor, Antonio Garmendia de Otaola (Societatis Iesu), pasa revista a una serie de obras literarias y las juzga según promete en el título. De los dos libros de Alicia escribe esta simple frase: "Ambas obras son muy recomendables para niñas de siete años en adelante". Más que el plácet eclesiástico, llama la atención la catalogación: *Alicia* es una lectura "para niñas". Leída con nuestros ojos, la frase parece una fulminación.

Frente a esta "tradición", la versión de Jaime de Ojeda inaugura un modo nuevo de leer *Alicia*. La tradición "infantil" continuará, pero a partir de 1970 aparecen en paralelo *Alicias* "clásicas".

En cualquier caso, por utilizar una serie cronológica homogénea, descontando las ediciones con menos de cien páginas —para no considerar las versiones resumidas—, he encontrado datos de unas 180 ediciones desde 1970. La cifra real es mayor, puesto que, como he dicho, mis datos son fragmentarios. Calculando a partir de una estimación baja de 200 ediciones a partir de 1970, el promedio es de seis ediciones anuales. El año pasado (2002), en que salió mi traducción, sería pues un año normal porque además se publicaron otras cinco reimpressiones de la obra. El récord lo tienen el año 1998, el centenario de la muerte de Lewis Carroll, y la secuela del año siguiente, con al menos doce y once ediciones, respectivamente. Habíamos visto

que cualquier lengua que se precia traduce *Alicia*; al parecer, lo mismo puede decirse de las editoriales.

En consonancia con esta gran cantidad de ediciones, también es elevado el número de traductores. Como he mencionado más arriba, tengo contabilizados unas tres docenas de traductores y media docena más *sine nomines*. Curiosamente, el primer traductor al castellano, el poeta y periodista Juan Gutiérrez Gili, es también el autor de la última traducción que aparece en el ISBN (con fecha de mayo del 2003) en el momento de preparar este trabajo. En su catálogo figura una segunda traducción de *Alicia* a cargo de otro traductor, José Fernández, quien aparece por primera vez en una edición de 1992. Ahora bien, el cotejo de su versión, que he consultado en una décima edición del 2000, con la de Gutiérrez Gili de 1927 produce un resultado sorprendente.

En el capítulo III del original inglés, cuando todos los animalitos vitorean a Alicia una vez han conseguido secarse, el Dodo entrega, ante la perplejidad de la niña, un dedal a Alicia y dice:

"We beg your acceptance of this elegant thimble"; and when it had finished this short speech, they all cheered.

Alice thought the whole thing very absurd, but they all looked so grave that she did not dare to laugh.

Juan Gutiérrez Gili realiza, al traducir estas dos frases en 1927, una pequeña y curiosa "ampliación" que contrasta con el rigor del resto de su versión:

—Todos nosotros deseamos que usted nos honre dignándose aceptar este elegante dedal.

Y terminado este discursillo, todos los animales la aclamaron:

—¡Viva! ¡Viva!

Lo mismo que un pueblo que ha encontrado rey. En efecto, Alicia sentía la superioridad de la inteligencia, y los animalillos aguzaban su instinto, estimulado el entusiasmo sólo por la mirada de la niña, donde brillaba la luz de la razón. Sin embargo, cada cual conservaba su carácter y su instinto, y en pasando el alboroto de la ovación, todos volvía-

ron a componer, ya sus plumas, ya su pelambre, para recobrar la compostura y la gravedad propias de un pueblo sumiso.

Alicia encontró que todo era muy absurdo, pero ellos estaban tan seriecitos que no se atrevió a reírse...

José Fernández, tres cuartos de siglo más tarde, "traduce":

—Todos nosotros deseamos que usted nos honre dignándose aceptar este elegante dedal.

Y terminado este discursillo, todos los animales la aclamaron:

—¡Viva! ¡Viva!

Lo mismo que un pueblo que ha encontrado rey. En efecto, Alicia sentía la superioridad de la inteligencia, y los animalillos aguzaban su instinto, estimulado el entusiasmo sólo por la mirada de la niña, donde brillaba la luz de la razón. Sin embargo, cada cual conservaba su carácter y su instinto, y, en pasando el alboroto de la ovación, todos volvieron a componer, ya sus plumas, ya su pelambre, para recobrar la compostura y la gravedad propias de un pueblo sumiso.

Alicia encontró que todo era muy absurdo, pero ellos estaban tan seriecitos que no se atrevió a reírse...

Ni Pierre Menard habría podido hacerlo mejor. Da la impresión de que la editorial Juventud aprecia tanto a Gutiérrez Gili que parece preferir que haya dos. En realidad, existen algunas diferencias entre ambas versiones, pero son mínimas y puramente cosméticas, obra de algún anónimo editor de mesa¹³.

Otro ámbito curioso, esbozado con este último ejemplo, es el de las genealogías. Hay un traductor, el segundo traductor al castellano en España, Rafael Ballester Escalas —cuya versión publicó la editorial Mateu en 1952—, que se inventa todo un capítulo, "La historia de un caballo perfecto". Quien primero me habló de este capítulo fue Robert Falcó, hace unos años. Con posterioridad he visto que García Déniz lo había utilizado como trazador en la comparación de traducciones y adapta-

ciones. El curioso resultado de su investigación es que dicho capítulo aparece en prácticamente todas las *Alicias* publicadas en los cincuenta y sesenta¹⁴.

En realidad, todas las traducciones hasta 1970 parecen mantener una gran deuda con los trabajos de Juan Gutiérrez Gili o Rafael Ballester Escalas. La influencia de este último se adentra en los setenta y llega hasta los ochenta de través de las constantes ediciones y reediciones de la editorial Bruguera, que llega a tener siete versiones en su catálogo, casi todas deudoras de Ballester Escalas y su Caballo Perfecto.

De modo que también aquí Alicia nos sirve de reflejo de un paisaje menos luminoso, familiar pero inquietante, *unheimlich*: genealogías sospechosas, traductores inexistentes, los plagios y las miserias de la profesión.

Se podría concluir este apartado diciendo que en la historia de las traducciones de *Alicia en el país de las maravillas* en España hay cuatro momentos señalados:

1) 1927, primera traducción realizada por Juan Gutiérrez Gili para la editorial Mentora (luego Juventud), versión que será la única existente durante los siguientes 25 años;

2) 1952, aparición en la editorial Mateu de la traducción de Rafael Ballester Escalas, que tendrá una gran influencia porque será ampliamente utilizada y adaptada (sobre todo en las ediciones de Bruguera);

3) 1970, publicación de la *Alicia* de Jaime de Ojeda en Alianza, la primera que se toma la obra en "serio"; y

4) 1983–1986, aparición de varias nuevas traducciones que se inscriben en la línea iniciada por Ojeda: Mauro Armiño, Francisco Torres Oliver, Ramón Buckley y Luis Maristany.

Las reimpressiones de las diferentes versiones de Bruguera (sobre todo la de María Martí García) y las de Jaime de Ojeda en Alianza, Ramón Buckley o Luis Maristany bajo diversos sellos se cuentan por decenas.

IV

Me gustaría comentar a continuación algunos de los problemas encontrados al traducir *Alicia*

en *el país de las maravillas*, que en la periodización esbozada entraría en la última categoría: siga la vía abierta por Jaime de Ojeda, aunque a diferencia de los cuatro grandes traductores de los ochenta he podido aprovecharme de las posibilidades ofrecidas por las nuevas “tecnologías de la información”, en particular Internet y el correo electrónico.

La traducción apareció en Ediciones B en octubre del 2002 y es la primera nueva traducción publicada por una editorial importante tras el “cierre” de mediados de los 80¹⁵. Recuerdo que, mientras trabajaba en ella, la reacción más común de otros traductores al saber qué traducía fue: “¿Otra versión? Pero, ¿no está traducida por fulanito y menganito?”. Debo reconocer que las primeras veces esa respuesta me sorprendió. Quizá mis interlocutores sabían o intuían ya los resultados de la indagación histórico-bibliográfica que acabo de exponer. Lo cierto es que lo que esperaba oír era: “¡Qué bien!”, “¿Cuánto tiempo te han dado?” o sencillamente “¡Uff!”. De modo que, tras la sorpresa inicial, aprendí a responder que la editorial había comprado una edición especial, una *Alicia* que era una antología de ilustraciones realizadas durante el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX; que había intentado comprar una traducción, pero que no lo había conseguido porque las dos editoriales no se habían puesto de acuerdo en el precio. Esa respuesta lograba satisfacer la curiosidad de mis interlocutores. De todos modos, la verdadera respuesta no era ésa. La verdadera respuesta era más oruguesca. Era “¿Por qué no?”.

Es fácil pensar aquí en Borges: “gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, la *Odisea* es una librería internacional de obras en prosa y en verso”¹⁶. Traducir es otro modo —un modo particularmente intenso— de interrogar una obra; y, cuantas más traducciones tengamos, mayor será el número de respuestas que obtendremos. De hecho, un “clásico” es aquella obra que no deja de ofrecer respuestas.

El libro iba a aparecer en una colección infantil ilustrada¹⁷ y las características de la edición entrañaban una limitación espacial insuperable: el texto tenía que adaptarse a un número de páginas concreto y a una distribución fijada del texto. Por

ejemplo, el original no tenía el poema inicial y no pude añadirlo; y, en algunos lugares (muy pocos, uno o dos), hubo que reducir algunas palabras para que el texto cupiera en el espacio asignado al capítulo. En contrapartida, el editor no me dio unas instrucciones especiales sobre la “función” de la obra, lo cual por fortuna me dejó las manos libres para abordar el original a mi antojo, como una obra abierta a la lectura (en contraposición a ese cierre formal impuesto por la edición).

Otra pregunta incómoda que se me hizo fue si pensaba hacer una versión para niños o para adultos. ¿A qué tipo de público va dirigido el original? Se puede discutir mucho sobre si *Alicia en el país de las maravillas* es un libro para niños o para adultos; si es en realidad dos libros, uno para niños y otro para adultos; o si es un libro donde, como dijo Virginia Woolf, los adultos nos convertimos en niños. Como traductor siento que soy un lector con una clase especial de poder, que a veces encuentro pequeñas llaves doradas con las que abrir o cerrar puertas interpretativas, y en modo alguno deseaba simplificar la riqueza del libro de Carroll, la diversidad de lecturas que permite. El original no elige, se ofrece.

Mi objetivo no era hacer una adaptación, rebajar el lenguaje ni adaptar la obra a un público restringido, sino escribir un “original” en mi lengua materna. Lo importante era mantener la oralidad y el ritmo. Claro que algunos lectores no conocerán ciertas palabras, pero lo mismo ocurre en el caso del original —el verdadero—: ¿cuántos jóvenes —y no tan jóvenes— lectores de lengua inglesa saben a qué se refiere la *caucus race* del capítulo III, qué es una *bathing-machine* o conocen de entrada la palabra *hookah*? Se trata en estos casos de una dificultad meramente léxica, la clase menos “difícil” de dificultad. Así que, en términos generales, me concentré en el nivel estilístico, en el equilibrio entre las frases y en la sonoridad de las palabras.

Nuestra percepción de la “sacralidad” del texto ha variado mucho en los últimos cincuenta años, y ahora nos mostramos mucho más prudentes ante él. Por otra parte, en España la adaptación se utilizó en la literatura infantil durante las décadas posteriores a la guerra civil como forma de manipula-

ción y censura política e ideológica en el acceso a la cultura de las jóvenes generaciones. Este fenómeno contribuye a explicar también mi sensibilidad exacerbada ante la adaptación como procedimiento general.

Y aquí desearía comentar una opción de traducción que podría percibirse quizá como una postura ideológica por mi parte, aunque deseo defender lo contrario. De modo premeditado en mi traducción de *Alicia en el país de las maravillas* no quise utilizar la palabra *Dios*, que parece tan natural para traducir algunas exclamaciones; por ejemplo, en el "Oh dear! Oh dear! I shall be too late!" de la primera página del primer capítulo. Mi reticencia nacía de la burla sostenida que hace Carroll de los cuentos victorianos y sus moralejas pías. La ironía se percibe en el primer capítulo, en el episodio de la botellita con la etiqueta "Bébe-me":

A Alicia le parecía muy bien que dijera "Bébe-me", pero la sensata niña no estaba dispuesta a obedecer a tontas y a locas. "No, primero la examinaré—dijo— para ver si pone o no 'Veneno'"; porque había leído varias simpáticas historias sobre niños que acaban quemados, devorados por bestias salvajes y otras cosas desagradables por no recordar las sencillas reglas que les habían enseñado sus amigos: que un atizador al rojo vivo te quema si lo sostienes durante demasiado tiempo, por ejemplo, y que, si te cortas muy profundamente el dedo con un cuchillo, suele salirte sangre; y nunca había olvidado que, si bebes mucho de una botella que pone "Veneno", casi seguro que tarde o temprano te sienta mal ¹⁸.

También se percibe, por supuesto, en la elección de los poemas parodiados a lo largo de toda la obra. Deseo añadir otras pequeñas pruebas más en apoyo de mi decisión. La palabra *God* no sólo no aparece en *Alice in Wonderland*, sino que tampoco hay rastro de la divinidad ni de su nombre al otro lado del espejo. Además, en *Through the Looking-Glass*, que he vuelto a releer en la edición de Martin Gardner mientras preparaba esta intervención, no se menciona en ningún momento a los alfiles (que son obispos, en inglés), lo cual no deja de ser cu-

rioso en un cuento que es al mismo tiempo una partida de ajedrez. Gardner conjetura que la omisión es debida al respeto por el clero. Además, según señala también Gardner en una nota al segundo capítulo, "The Garden of Live Flowers" ("El jardín de las flores vivas"), parece ser que Carroll quiso poblar su jardín con unas flores temperamentales que aludieran de algún modo a las pasiones humanas y utilizó en un primer momento pasionarias (*Passiflora cerulea*). Cuando descubrió la verdadera etimología y que debían su nombre a la simbología crística (cinco estambres/lagas; tres estigmas/clavos; corona de espinas), las substituyó por los exuberantes lirios atigrados (*Lilium tigrinum*) ¹⁹. Creo que tanto las ausencias como la substitución sirven de apoyo a mi lectura de una *Alicia* no tanto atea, como *parateista*. Mi hipótesis es que el reverendo Dodgson, una persona muy pía —hasta el punto de pedir a los dibujantes con los que tuvo relación que no dibujaran los domingos ²⁰—, adoptó sobre esta cuestión una actitud veterotestamentaria y que juzgó ciertos temas demasiados serios no sólo para jugar con ellos sino para permitirse la menor sospecha de que podía estar jugando con ellos.

Por ello, no deseo que mi opción se entienda como una toma de posición militante por mi parte; creo que mi decisión se adecua escrupulosamente (religiosamente) al original y a la intención del autor, de juzgar por las pruebas textuales de que disponemos. Además, me gustaría presentar esta reflexión como ejemplo del modo en que la traducción interroga el original de otro modo, en formas a veces menos accesibles a los lectores en lengua original.

V

Uno de los "placeres" de traducir un clásico es que uno se encuentra con la mitad del trabajo hecho. Siempre cuentas con la ayuda de un gran número de eruditos, investigadores, críticos y editores que ya han hecho por ti buena parte de la primera mitad del trabajo, la referente a la lectura y la interpretación. No estás solo, y es una sensación reconfortante. Lo percibí cuando traduje una antología de los *Ensayos* de Montaigne y me ocurrió con *Alicia*. Sin la inestimable ayuda de Martin Gardner

—y de sus tres *Alicias* anotadas—, el resultado habría sido diferente. Para empezar, ni siquiera habría podido cumplir con los plazos de entrega (lo cual es siempre un condicionante de primer orden cuando se trabaja para un gran grupo editorial).

Martin Gardner me ahorró una enorme cantidad de trabajo de investigación, me ayudó a comprender el texto y me enseñó a leerlo. Me acompañó durante todo el viaje. Nunca me sentí desamparado, nunca estuve solo descifrando las complejidades, los juegos de palabras y las ironías del texto.

Curiosamente, en el momento de mi escritura —de mi reescritura— tuve que superar una sensación que percibía como paralizante y derivada precisamente de ese mismo fenómeno, el hecho de no estar solo, de que muchos otros traductores —muchos más de los que entonces creía— habían luchado con los mismos problemas a lo largo de los años y seguramente habían encontrado soluciones brillantes que yo ya no podría utilizar.

Como forma de manejar esa incomodidad, puse la decisión de consultar otras versiones hasta tener un borrador aceptable. Temía que si veía otras soluciones a los problemas que debía resolver, no sólo me parecerían buenas, sino únicas. “¡No hay sitio, no hay sitio!”, gritan el Sombrero Loco y la Liebre de Marzo a Alicia cuando la ven acercarse. Ése era justamente mi temor, oír una voz interior que me dijera: “¡No hay otra solución, no hay otra solución!”. Por eso, para evitar el síndrome de la merienda de locos, decidí aplazar mi visita a los otros traductores.

Trabajando en mi versión de *Alicia* experimenté de nuevo la diferencia entre leer y traducir. Había leído el libro varias veces, tanto en castellano como en inglés, pero al cabo de unas pocas páginas de traducción caí en la cuenta o, mejor dicho, cayó sobre mí el convencimiento de que nuestro título tradicional, *Alicia en el país de las maravillas*, estaba equivocado o, al menos, inducía a error. Fue como una revelación. Ocurrió cuando descubrí que leía el verbo *wonder*, “preguntarse”, por tercera o cuarta vez. Eso me hizo volver atrás, aguzar las antenas y percibir el contraste entre la falta de interés (el *tedium vitae*) que se describe en la primera frase

del cuento (“Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank and having nothing to do...”)²¹ y los ocho “preguntarse”, las tres “curiosidades” y el “sorprendida” que aparecen en ese primer capítulo. *Alicia en el país de las maravillas* suena muy bien en castellano, con sus doce sílabas, su repetición de tres vocales y sus íes tónicas; pero en ese título el énfasis está colocado en los prodigios del mundo que descubre la protagonista bajo tierra, y no en su asombrarse y preguntarse. Todo esto quizá se acerque a la perogrullada para un público anglosajón, puesto que el título inglés permite las dos lecturas; sin embargo, en el caso de los hispanohablantes, el título tradicional dirige nuestra aproximación al texto y hace hincapié sólo en una parte de la historia, que no es la más importante. Lo más importante —dicho en palabras nuestras y no de Carroll— es la relevancia acordada a la frescura de una mirada que se sorprende con la otredad y que es capaz de subvertir la lógica del lenguaje y del mundo de los adultos. Y creo que esta interpretación podría verse reforzada si acudimos al sentido etimológico del nombre Alicia, ἀληθεια, “verdad”. De admitir esta lectura, el título verdadero, el título oculto tras el título, podría ser: *La verdad en el país de la indagación*. Por supuesto, la conclusión de todo esto no es que pretendiera cambiar el título, que es ya una frase hecha y un cliché cultural; mi intención aquí es subrayar esa intensidad traductora que permite arrojar luz sobre un aspecto capital de la obra oscurecido por el automatismo del título con que tradicionalmente la conocemos. En la edición de Ediciones B mencioné este hecho en el breve prólogo del traductor que pude añadir al texto.

VI

Otro efecto sorprendente de mi lectura como traductor fue que hasta entonces no había sido plenamente consciente de lo cuidadoso que se tenía que ser con el sentido del “sinsentido” en ciertas partes de *Alicia*. Los nombres de los personajes (Gato de Cheshire, Sombrero Loco, la Liebre de Marzo, etc.) no corren peligro de sufrir modificaciones en la traducción; sin embargo, hay otras par-

tes en que sentí que estaba ante una disyuntiva en la que debía elegir entre una opción que apostaba por el absurdo, el juego, la fantasía o el disparate (más a lo Ionesco, por decirlo de algún modo) y algún tipo de solución más referencial, que jugara con la realidad, no al margen de ella.

Intentaré explicar mi enfoque con dos ejemplos, la *caucus-race* y el *treacle well*. El *Oxford English Dictionary* da como primera acepción de *treacle*: "A medicinal compound, orig. a kind of salve, composed of many ingredients, formerly in repute as an alexipharmic against and antidote to venomous bites, poisons generally, and malignant diseases"; ése es su sentido etimológico: "Gr. *σηριωνη* antidote against a venomous bite". Se trata pues de un alexifármaco, un antídoto contra picadas venenosas, venenos varios y enfermedades malignas. Con esta acepción aparece la palabra en Chaucer, en los inicios de sus andanzas por la lengua inglesa. El *treacle well* de Alicia es un pozo realmente existente, un pozo de aguas curativas: el pozo de Santa Margarita de Antioquía en Binsey, junto a Oxford, y conocido por las hermanas Liddell y el reverendo Dodgson, por lo que se trata aquí de un pequeño guiño privado. Según una leyenda local, santa Fredesvinda curó con sus aguas al rey Algar de Leicester, cegado por Dios a causa de su obstinación por casarse con la futura santa a pesar de vestir ella los hábitos. Santa Fredesvinda es la patrona de Oxford y su onomástica se celebra mañana, aniversario de su muerte (el 19 de octubre de 735).

También en el *OED* aparece, por supuesto, la acepción moderna, más común hoy, la de melaza. La solución tradicional en castellano es "pozo de melaza", pero me parecía que utilizarla suponía decantarse por el palmario absurdo, por el mero juego con las palabras, sin ninguna relación con la realidad y sin mayores consecuencias. En mi traducción no quería perder ese anclaje con el referente extralingüístico, que era el que posibilitaba el poderoso cuestionamiento de la realidad lingüística o extralingüística. Primero pensé en utilizar la palabra *bál-samo*, o su adjetivo *balsámico*, porque en la misma entrada del *OED* encontré que algunas Biblias recibían el nombre de Treacle Bibles, Biblias del Bál-

samo: las que usaban esa palabra, *treacle*, donde otras usaban *balm* (como en Jeremías, 8, 22: "Where is the treacle of Galaad?"; "¿No hay bálsamo en Galaad?", dice una Reina-Valera de 1905). Aunque me gustaba mucho la palabra —me parecía elegante y sonora—, consideré que el significado seguiría siendo demasiado oscuro y acabé decidiéndome por "medicinal", que, siendo referencialmente más claro, remite a las ideas de salud y enfermedad y hace coherente el juego de palabras que aparece un poco más adelante: "They lived on treacle... they were very ill" ("Se alimentaban de medicinas... estaban enfermísimas"). Además, hacia el final del capítulo, hay otro juego con palabras que empiezan con la letra eme, y "medicinal" empieza con ella.

La traducción de *caucus-race* fue un caso similar. *Caucus* nos es más familiar hoy como palabra estadounidense. En Inglaterra hace referencia a un rígido sistema de organización por medio de comités en el interior de los partidos políticos. Según Gardner, "Carroll may have intended his caucus-race to symbolize the fact that committe members generally do a lot of running in circles, getting nowhere, and with everybody wanting a political plum"²². En mi versión deseaba conservar con cierta claridad la vitriólica crítica que percibía al sistema político. Más tarde descubrí que casi todos los traductores consultados se habían decantado por "una carrera en comité" o "una carrera de comité". No acaba de sentirme a gusto con ese tipo de solución por las mismas razones expuestas en el caso del *treacle well* - "pozo de melaza". Las palabras quedan demasiado alejadas de su base referencial, como si se les quitara la posibilidad de tener sentido y nos quedara sólo el sinsentido. Un traductor de los consultados (Ramón Buckley) había utilizado una solución similar, "una carrera electoral". Posteriormente, pensando de nuevo sobre el tema, se me ocurrió otra solución posible, una "carrera parlamentaria".

VII

Uno de los problemas curiosos que me encontré en la traducción de Alicia fue el relacionado con el género, con la discrepancia entre género natural

y género gramatical. Tanto la Oruga, la Liebre de Marzo, la Falsa Tortuga como la Jota de Corazones, entre otros, son personajes masculinos. Es evidente en las imágenes de Tenniel —que son ya una interpretación—, y el propio texto no deja dudas al respecto. Cuando Alicia se dirige a la Oruga lo hace tratándolo de “sir”; refiriéndose a la Liebre de Marzo, el Sombrero dice que algo ocurrió “just before he went mad”; de la Jota se dice que está “in chains, with a soldier on each side to guard him”; etc. Así, aparecía de pronto una discrepancia entre el género natural de los personajes y el género gramatical de sus nombres, lo cual se acentuaba por la obligatoriedad del castellano de explicitar el género y daba lugar a disonancias en algunas frases. El modo que encontré de abordar esta dificultad inesperada fue reforzar, con ayuda de pronombres y sustantivos, el carácter masculino de los personajes: “eso fue antes de que éste se volviera loco”; “un cortesano, la Jota, estaba de pie ante ellos, envuelto en cadenas, flanqueado por dos soldados que lo custodiaban”; etc. Más tarde vi que otros traductores no habían sentido esta incomodidad y habían utilizado sin reparos el femenino cuando era necesaria una explicitación: en las cinco versiones consultadas la Falsa Tortuga era una señora y en tres de ellas también lo era la Oruga, cuando en ambos casos Alicia se dirige a ellos como “sir”. Entiendo que son opciones perfectamente lícitas y que en esos casos el traductor optó por acercarse al polo de la aceptabilidad, según la terminología de Gideon Toury. Mi opción fue buscar un mayor compromiso con la adecuación intentando mantenerme dentro de los límites de lo aceptable.

VIII

Cuando hube completado lo que juzgaba una versión aceptable, me sentí con las suficientes fuerzas para mirar el trabajo de otros. En aquel momento no sabía cuántas ediciones existían con exactitud. Hice una búsqueda más o menos superficial y conté entonces varias decenas de editoriales con ediciones en el mercado. Elegí primero cuatro versiones (Jaime de Ojeda, 1970; Francisco Torres Oliver, 1984; Ramón Buckley, 1984; Luis Maristany,

1986), pero añadí luego otra más (Mauro Armijo, 1983). Mientras traducía el texto, creé una pequeña lista de distribución con otros traductores y la utilicé para enviar fragmentos, pedir ideas (con la petición explícita de que no se consultaran otras versiones) y probar soluciones²³. Al final, alguna de las soluciones publicadas procede de la generosa colaboración de mis corresponsales. Cuando hube casi concluido el trabajo, nos reunimos una dorada tarde de mayo en mi casa para una merienda de traductores. Había seleccionado algo más de una docena de fragmentos del original con juegos de palabras y procedimos a cotejar las versiones. Encontramos buenas soluciones y algunas similitudes sorprendentes. En general, se consideraron mis soluciones aceptables y mi versión pasó la prueba de fuego de esa comparación.

Deseo subrayar, por otro lado, que mi celo y mi sensibilidad aguzada ante determinados problemas son en parte fruto del acicate del trabajo de los traductores que me precedieron, que no dejaron de ser un estímulo intelectual para no flaquear en la profundización de la lectura y en mis esfuerzos de reexpresión.

IX

Por último me gustaría comentar algunas cuestiones en relación con la traducción de los poemas. En mi aproximación a la traducción de los poemas de *Alicia* tuve dos prioridades generales: lograr una versión castellana autosostenible en términos poéticos y ajustarme al significado del texto inglés. Por lo general, estas dos “instrucciones” se presentan como antitéticas: el esfuerzo por lograr una precisión semántica se percibe como opuesto a la consecución de formas poéticas autónomas. En apoyo de esta antítesis suelen aducirse ejemplos de traducciones que por querer ajustarse al qué descuidan o no son coherentes con el cómo o que por subrayar el cómo inventan el qué. Los resultados pueden ser logrados en estos casos. Por ejemplo, en la traducción de “How doth the little crocodile” —que es una parodia de “How doth the little busy bee”, un poema moral contra la indolencia y en favor de la laboriosidad— Ramón Buckley naturali-

za el espíritu paródico de Carroll y utiliza "Las moscas" de Samaniego:

A un panal de amarga hiel,
dos mil tigres acudieron
que por voraces murieron
presas sus fauces en él.

La imitación tiene su gracia, pero desde mi punto de vista como traductor prefiero una fusión más perfecta entre esos dos términos, el qué y el cómo, que intento no percibir como opuestos. Percibo como excesiva en este punto la naturalización (la domesticación, como diría Venuti). Buckley, por otra parte, sólo recurre en ese caso a la parodia de un poema de la cultura de llegada, juzgado —supongo— "equivalente". Su método ahí es el mismo que el de Nabokov en su celebrada versión al ruso de la obra de Carroll (1923). Ahora bien, a menudo me he encontrado —traduciendo poemas, pero también juegos de palabras en general— con que el impulso literalista puede desembocar en el hallazgo de verdaderos tesoros. Me da la impresión de que, en cierto modo, muchas veces se desiste de seguir buscando soluciones debido al presupuesto implícito de que la empresa es imposible.

El método que sigo es imaginar que efectivamente hay una solución —de ahí mi miedo al síndrome de la merienda de locos—. Aunque a primera vista parezca descabellado, se trata de considerar la "falacia de la preexistencia", que la traducción existe ya en algún limbo de las ideas y que nuestro cometido consiste en rastrearla y dar con ella. La imagen aquí sería la de las esculturas inacabadas de Miguel Ángel. En ellas, la forma parece escondida en el mármol, y la tarea que se imponía el escultor era sencillamente retirar la piedra que la cubría.

Robert Frost le preguntó en cierta ocasión a Austin Clarke por sus procedimientos de escritura. Clarke, que reprodujo en inglés las formas poéticas del gaélico, respondió: "Me cargo de cadenas de oro y luego intento escapar". De modo que, al traducir los poemas me cargué con varios juegos de cadenas. Por un lado, el respeto al plano semántico. Por otro lado, la utilización de una versificación si-

lábica, respetando el ritmo acentual de los versos; es decir, heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, alejandrinos, etc., para traducir los yambos, troqueos, dáctilos, anfibracos y anapestos del sistema métrico inglés basado en el pie. No seguí ninguna tabla de equivalencias, sino que elegí la longitud del verso en función de la cantidad de información que debía incluir. En un caso utilicé una forma estrófica con versos hexadecasilábicos a causa de la longitud y la cantidad de información de los versos originales, octómetros trocaicos: "Will you walk a little faster?" said a whiting to a snail, / "There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail...". En castellano, utilicé aquí dos octosílabos por línea. Y, como en otros poemas, intenté mantener el ritmo; en este caso, el trocaico: "Anda un poco más aprisa — exclamó la pescadilla / a su amigo el caracol—; la cola un delfín me pisa...". (Este fue, dicho de pasada, el único lugar en el que cambié un animal por otro, algo a lo que era bastante remiso. Creo que este delfín aparece de forma natural en todas las traducciones para traducir el juego de palabras posterior *porpoise / purpose*.) Otra de las limitaciones —o de las trabas, por utilizar la palabra de Hermes Salceda— que me impuse fue la reproducción de la rima en los mismo lugares que el inglés.

Ocasionalmente aparecieron otras restricciones. Al traducir el cuento del ratón, pensé primero que era un poema descompuesto formado por cuatro estrofas de cuatro versos en que rimaban los dos primeros. Más tarde, cuando compré su tercera *Alicia* anotada, vi que Gardner remitía en una nota al descubrimiento hecho por unos estudiantes estadounidenses de la estructura del poema, que tendría una rima en forma de cola²⁴. Según explica la Británica, la *tailed rhyme stanza* es una forma estrófica (pareados o tercetos, generalmente) rematada por un último verso, que suele ser más corto²⁵. En este caso es más largo. Como vio enseguida Laura Manero, en mi lista de distribución, las colas riman.

'Fury said to a mouse,
That he met in the house,
'Let us both go to law: I will prosecute you

Come, I'll take no denial:

We must have a trial;
For really this morning I've nothing to do."

Said the mouse to the cur,
"Such a trial, dear sir,
With no jury or judge, would be wasting our breath."

"I'll be judge, I'll be jury,"
said cunning old Fury:
"I'll try the whole cause, and condemn you to death

En mi versión utilicé versos heptasílabos, que forman un alejandrino en la cola. Las rimas, como he dicho, se mantienen.

Furia dijo a un ratón,
que encontró en un rincón:
"Pues pienso denunciarte vayamos a la ley.

No aceptaré artificios
y he de llevarte a juicio,
que en toda esta mañana nada tengo que hacer."

Dijo el ratón al perro:
"Señor, ese proceso,
sin un juez ni jurado será hablar vanamente."

"Seré juez y jurado
—dijo Furia taimado—.
Yo juzgaré la causa, y dictaré tu muerte.

Me gustaría mencionar dos poemas más en los que se añadían restricciones adicionales. Empecé a traducir los poemas pensando en uno en concreto, "Twinkle, twinkle little bat"²⁶, y en que tenía que traducirlo para que pudiera ser cantado. Es el único poema cuya melodía es inmeditamente reconocible por nosotros. Había decidido mantener la palabra "titilar" ("twinkle") y jugar con "tintinear" ("tinkle"), el tintineo de la tetera (en el original, de la bandeja del té). Hay un juego de palabras en el capítulo XI: el Sombrero Loco habla del titilar de la te... (queriendo referirse al titilar de la tetera mencionado en el poema). El Rey dice: "¿El titilar de qué?". "Empezó con la te..." "Claro que titilar empieza con una te", replica el Rey ("The twinkling of

what?" "It began with the tea." "Of course, twinkling begins with a T!"). Como "titilar" no tiene la primera sílaba acentuada, hubo que introducir un monosílabo tónico para intentar conseguir un esquema más o menos trocaico.

Twinkle, twinkle, little bat!
How I wonder what you're at!
Up above the world you fly
Like a tea-tray in the sky.
Twinkle, twinkle—

Ya titilas rata alada,
¿en qué estás tan concentrada?
Sobre el mundo va tu vuelo
cual tetera por el cielo.
Ya titilas...

(Debo decir aquí que tomé la solución de la "rata alada" de Jaime de Ojeda, tras dudarlo mucho. Pensé incluso en la posibilidad de utilizar otro animal, por la imposibilidad de lograr, por así decirlo, que el murciélago volara al son de la música. Sin embargo, la solución de Ojeda encajaba en el patrón rítmico y silábico, y mi edición tenía el dibujo de un pequeño murciélago junto al poema.)

El segundo ejemplo de canción —y con esto deseo terminar— es la canción de la Falsa Tortuga, "Beautiful Soup" (en el capítulo X), que se basa en una canción popular irlandesa (*Star of the Evening*) que las niñas Liddell conocían y cantaron al menos una vez a Carroll (así consta en la entrada de su diario correspondiente al 1 de agosto de 1862). La letra y la música son de James M. Sayles.

Hay un artículo de August A. Imholtz²⁷, donde se analiza una hipotética referencia a ideas platónicas o neoplatónicas en la letra original de Sayles, que utiliza la identificación clásica entre un astro reluciente y la divinidad, así como la posibilidad de que Carroll la parodiara con las mismas armas platónicas. Imholtz construye su argumentación a partir de la aparición de las palabras "hermosa sopa" ("ethnos kalon") en un diálogo platónico sobre la belleza, *Hippias mayor*. Aunque me da la impresión de que mi hipótesis sobre la ausencia de Dios tiene una mayor base textual, se trata de una idea muy suge-

rente. Desbroza una nueva parcela para la exégesis y nos hace más ricos en términos interpretativos.

En cualquier caso, "Beautiful Soup", que traje por "Hermosa sopa", tiene en el estribillo un juego visual con la introducción de una doble o en medio de "beautiful" y una o cuádruple en "soup". Primero pensé en mejorar el juego visual del poema aprovechando las oes de "hermosa" y "sopa" y repitiéndolas varias veces. Sin embargo, con ello me alejaba de mantener un ritmo más o menos trocaico, al que tuve que volver cuando di con la melodía original en Internet²⁸.

Beautiful Soup, so rich and green,
Waiting in a hot tureen!
Who for such dainties would not stoop?
Soup of the evening, beautiful Soup!
Soup of the evening, beautiful Soup!
 Beau—ootiful Soo—oop!
 Beau—ootiful Soo—oop!
Soo—oop of the e—e—evening,
 Beautiful, beautiful Soup!

Beautiful Soup! Who cares for fish,
Game, or any other dish?
Who would not give all else for two p
ennyworth only of beautiful Soup?
Pennyworth only of beautiful Soup?
 Beau—ootiful Soo—oop!
 Beau—ootiful Soo—oop!
Soo—oop of the e—e—evening,
 Beautiful, beautiFUL SOUP!

¡Hermosa sopa, verde y nutricia,
que en tu sopera eres delicia!
¿Quién se resiste a tus aromas?
¡Sopa nocturna, hermosa sopa!
¡Sopa nocturna, hermosa sopa!
 ¡Heeermosa soooopa!
 ¡Heeermosa soooopa!
 ¡Sooopa noctuuurna!
 ¡Hermosa, hermosa sopa!

¡Hermosa sopa! ¡Fuera el pescado,
fuera la carne y los otros platos!
¿Quién no daría la vida toda

por un sorbito de hermosa sopa?
¿Por un sorbito de hermosa sopa?

¡Heeermosa soooopa!
¡Heeermosa soooopa!
¡Sooopa noctuuurna!
¡Hermosa, hermosa SOPA!

NOTAS

1. Unos años antes, en 1922, había aparecido en Madrid, publicada por la editorial Rivadeneyra, una versión castellana abreviada (14 páginas), ilustrada por Santana Bonilla y sin que conste el nombre del traductor. Esta versión es citada por Warren Weaver, uno de los grandes especialistas en Carroll, como la primera versión en catalán. Este error es repetido por muchos estudiosos de Carroll, que a veces la atribuyen incluso a Josep Carner.
2. Desde su primera formulación a finales del siglo XIX, este papel central de la traducción como elemento de la reconstrucción cultural atravesará diversas tendencias a lo largo del siglo XX y llegará hasta el final del franquismo. En los años veinte el Novecentismo ya había agotado su impulso. Como ejemplo de la trascendencia de la traducción en los dos movimientos citados, se ofrecen una cita de Joan Maragall (1893), donde se apela a la traducción como instrumento para fortalecer una lengua y suplir las carencias de una tradición literaria, y otra de Manuel de Montoliu, quien en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Catalana (1906), tras definir al traductor como uno de los "más nobles educadors del seu poble", hace un llamamiento a los intelectuales catalanes.

JOAN MARAGALL: "El treball de traducció, quan és fet amb calor artística, suggereix formes noves; fa descobrir riqueses de l'idioma desconegudes, li dona tremp i flexibilitat, el dignifica per l'altura de lo traduït, i en gran part li supleix la falta d'una tradició literària pròpia i seguida. De més a més, el posa en contacte amb l'esperit humà universal i li fa seguir la marxa amb ell". "El catalanisme en el llenguatge" (1893), en *Obres completes. I*, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, p. 789. Citado en Montserrat Bacardí, Joan Foncuberta y Francesc Parcerisas, *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*, Vic, Eumo, 1998, pág. 21. MANUEL DE MONTOLIU: "No és prou que els nostres intel·lectuals sien ànimes modernes i que combreguin en els ideals de l'hora present. (...) Cadascú d'ells hauria de considerar com un deure sagrat, l'anar alternant la producció ab el treball de traducció, i així infundir al caràcter indígena de la nostra actual literatura una alenada regeneradora de germanor ab els altres pobles (...) Traduïm, traduïm sense descans; encarnem en la nostra llengua les infinites modalitats del pensament modern (...). I animi'ns la convicció de que la nostra llengua guanyarà en flexibi-

litat, riquesa, elegància i força d'expressió ab aquesta contínua gimnàsia a què obliga la tasca del traductor." ("Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que's fassin moltes traduccions i esment ab que cal fer-les". Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana (octubre, 1906). Citado en Montserrat Bacardí, Joan Foncuberta y Francesc Parcerisas, *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*, Vic, Eumo, 1998, págs. 38, 43.

A esta tarea se entregan en los años veinte la tríada formada por Josep Carner, Carles Riba y Marià Manent. Las traducciones pasan de representar en 1926 el 9,6 por ciento de la producción catalana al 24, 3 por ciento en 1930. Francesc Vallverdú, "L'edició catalana de 1923 a 1930", *Els Marges*, 9, 1970, pág. 36.

3. Edicions Mentora, que publica en catalán, pero también en castellano, pertenece a un grupo de personas copropietarias al mismo tiempo de la editoriales Edita y Juventud (1923), así como de la imprenta Sociedad General de Publicaciones (1909). Véase Mònica Baró y Teresa Mafà, "Joventut: una llarga trajectòria", *Faristol*, 36, abril 2000, pág. 18. En de este núcleo de editores encontramos unos nombres que dejarán más tarde una profunda huella en la historia de la edición en España: Julio Gibert Mateus (El Hogar y la Moda, HYMSA), Pablo del Molino (Molino) y José Zendera (Juventud).
4. La editorial Mentora publica en los primeros meses traducciones inéditas y obras publicadas por entregas. La traducción de Carner aparece ilustrada por Lola Anglada. Véase Mònica Baró y Teresa Mafà, *op. cit.*, págs. 19-20, 22 n. 2: "Les primeres edicions de Mentora i Juventud provenen d'originals preparats per a altres editorials —cas de *La rosa i l'anell* i *Alicia en terra de meravelles* publicades al 1927, o bé d'obres com *La ventafocs*, *El príncep blanc* o *Lau, aprenent de pilot* que ja havien aparegut per lliuraments a la revista infantil *Violet*".
5. La fecha oficial de la primera edición es junio de 1865, pero Carroll, descontento con la calidad de la impresión, mandó retirar a principios de agosto los libros —al parecer a instancias de Tenniel— y volver a imprimirlos. Esta segunda reimpresión (1866) fue la que salió a la venta. En una carta del 24 de agosto de 1866, Dodgson pregunta a Frederick Macmillan, su editor, qué le parece su idea de traducir el libro al alemán y el francés.
6. Como pone de manifiesto la correspondencia mantenida a este respecto con la editorial Macmillan. Hay incluso una carta del 21 de marzo de 1878 en la que comenta una propuesta recibida para traducir los poemas de *Alicia* al árabe y donde dice que ha enviado la prueba recibida a un arabista para que la juzgue: "the only thing I want to guard against is the having them translated by some quite incompetent person". A propósito de esa traducción al árabe, el sobrino y primer biógrafo de Carroll, Stuart Dodgson Collingson, se limita a comentar que un poema, "Father William", llegó a traducirse al árabe. Véase Gardner, *The*

Annotated Alice. The Definitive Edition, Londres, Penguin, 2000, pág. 50.

7. Henri Bué traduce, aunque no conste oficialmente, con la colaboración de su padre Jules Bué, profesor de francés en el Magdalen College de Oxford.
8. Pietrocola-Rossetti, exiliado garibaldino en Londres, pariente de los Rossetti prerrafaelitas, condenado a muerte por el rey de Nápoles y que más tarde se convertiría en un personaje destacado del movimiento evangélico italiano.
9. La fecha es incierta. Weaver cita el año 1879. En una carta fechada el 31 de marzo de 1871, Carroll pide a su editor Macmillan que envíe ejemplares de la traducción francesa y alemana a cierta señorita Timiriasev de San Petersburgo, "quien, según creo, va a traducir *Alicia* al ruso". Warren Weaver, *Alice in many tongues*, Madison, The University of Wisconsin Press, p. 47. El diario del viaje a Rusia, realizado cuatro años antes, no menciona a ninguna señorita Timisiarev durante las dos estancias en San Petersburgo, del 27 de julio al 2 de agosto y del 19 al 26 de agosto de 1867.
10. También debió de influir en el *boom* de traducciones el que, al pasar en 1907 al dominio público, el libro —del que ya en 1884 se habían vendido unos cien mil ejemplares— fue objeto de una multitud de ediciones en inglés. Véase Warren Weaver, pág. 28.
11. JOSÉ ANTONIO GARCÍA DÉNIZ, *El estilo de Alice's adventures in Wonderland y las traducciones españolas*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1981, pág. 665.
12. Cito una reedición de principio de los sesenta: Antonio Garmendia de Otaola, S. I., *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y la moral*, Bilbao, El mensajero del corazón de Jesús, 1961, 3ª ed.
13. La búsqueda combinada de este traductor y la editorial Juventud en el ISBN o en la Biblioteca Nacional de Madrid pone al descubierto una variada trayectoria traductora iniciada en 1975 y en la que destacan abundantes obras de Zane Grey y James O. Curwood, así como otras de Goethe, Zweig, Tolstói, Dostoievski o Melville, entre otros autores. Las investigaciones de Mònica Baró, profesora de Biblioteconomía de la Universidad de Barcelona, me han permitido averiguar que ese nombre fue utilizado por el fundador de la editorial, José Zendera Fecha, como una especie de cajón de sastre.
14. JOSÉ ANTONIO GARCÍA DÉNIZ, págs. 660-665.
15. La tirada de esta edición fue, según fuentes editoriales, de 6.000 ejemplares, y no está prevista ninguna reedición. Desde 1987 hay otras cuatro nuevas versiones de *Alicia*, todas ellas en editoriales pequeñas.
16. JORGE LUIS BORGES, "Los traductores de la Odisea", en *Prosa completa*, vol. 1, Barcelona, Bruguera, 1980, pág. 88.
17. Una colección cuyo mayor éxito es, con más de 30 ediciones, *El libro de las virtudes para niños*. La tirada inicial fue de 6.000 ejemplares.

18. LEWIS CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Ediciones B, 2002, págs. 7 y 8.
19. MARTIN GARDNER, págs. 154–155, n. 9, y pág. 166, n. 2.
20. WEAVER, *op. cit.*, pág. 15. Dodgson, prisionero de una época que cubría las patas de los pianos por pudor, despoticaba de la irreverencia de algunas representaciones teatrales y concibió un proyecto para expurgar el Shakespeare expurgado por Bowdler.
21. Qué frase tan sorprendentemente compleja de traducir, con seis formas verbales en 20 palabras. (N. del T.)
22. GARDNER, *ibidem*, pág. 32, n. 2.
23. Carroll hizo lo mismo con las primeras versiones de las traducciones a otras lenguas. Hay cartas al editor Macmillan fechadas el 18 de agosto (desde Moscú) y el 9 de octubre de 1867 pidiendo seis juegos de galeradas de la traducción francesa y la alemana para distribuir entre sus "asesores lingüísticos". Véase Weaver, *op. cit.*, págs. 36–38.
24. GARDNER, n. 4, págs. 34–36.
25. "Tail rhyme", *Encyclopædia Britannica*, en Encyclopædia Britannica Premium Service
<<http://www.britannica.com/eb/article?eu=137981>>
[acceso: 6 octubre 2003].
26. Jane Taylor escribió la letra inglesa en 1806. La melodía que nos resulta familiar es la variación para piano que realizó Mozart a partir de una canción popular francesa del siglo XVIII, "Ah! Vous dirai-je, maman": "Ah! Vous dirai-je, maman, / Ce qui cause mon tourment? / Papa veut que je raisonne, / Comme une grande personne; / Moi, je dis que les bonbons / Valent mieux que la raison".
27. *Classics Ireland*, 7, 2000, <<http://www.ucd.ie/classics/2000/imholtz.html>>. August A. Himholtz es ex presidente de la Lewis Carroll Society of North America.
28. Los asistentes a las Jornadas de Tarazona pudieron disfrutar de una interpretación de la canción por parte del autor de estas líneas como colofón a su conferencia. En mi prólogo a la edición de Ediciones B, quise citar una página web donde podía encontrarse el archivo de sonido. Por desgracia, cuando el libro estaba en galeradas la página desapareció y tuve que eliminar la referencia. En la actualidad, la página en cuestión ha sido remodelada, y la canción vuelve a estar disponible en una versión con arreglos de Henry Tucker: <<http://www.pdmusic.org/tucker/ht55score.mid>>.