

ISSN e 2340-2415

---

# SENDEBAR

*Revista de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada*

---

Nº33 (2022)





SENDEBAR es una revista internacional de investigación, de periodicidad anual, que publica trabajos relacionados con la Traducción y la Interpretación. Fue fundada en 1990 por Luis Márquez Villegas y está vinculada a la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Cuenta con un buen posicionamiento en Scopus y con el sello de calidad de las revistas científicas españolas otorgado por la FECYT, que la incluye en el cuartil 1 de la categoría *Literatura* y el 2 de *Lingüística*.

La revista tiene como principal objetivo presentar trabajos científicos originales sobre la Traducción y la Interpretación en sus aspectos teóricos, prácticos, metodológicos, históricos, etc. Se publican artículos originales con extensión de entre 6000 y 10 000 palabras, artículos bibliográficos (máximo 3000 palabras) y reseñas (máximo 1500 palabras), preferiblemente en lengua inglesa y española.

## Directora

Director

Clara Inés López Rodríguez, Universidad de Granada, España

## Secretaria

Secretary

Laura Carlucci, Universidad de Granada, España

## Consejo de Redacción

Editorial Board

Cristina Álvarez de Morales Mercado, Universidad de Granada, España

Christian Balliu, Instituto Superior de Traductores e Intérpretes de Bruselas ISIT - Paris, Bélgica

Cesáreo Calvo Rigual, Universitat de Valencia, España

Miriam Fernández Santiago, Universidad de Granada, España

Rocío G. Sumillera, Universidad de Granada, España

Dorothy Kenny, Dublin City University, Irlanda

Silvia Martínez Martínez, Universidad de Granada, España

## Comité Asesor

Advisory Board

Disponible en | Available at

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebars/about/editorialTeam>

## Diseño y fotocomposición

Layout and Design

motu estudio

## Contacto de la Redacción

Editorial Office Contact Info

SENDEBAR

Revista de Traducción e Interpretación

Universidad de Granada

C/ Puentezuelas, 55. E 18071 Granada

España | Spain.

e-mail: [sendebar@ugr.es](mailto:sendebar@ugr.es)

## Edita

Scientific Editor

Facultad de Traducción e Interpretación

Departamento de Traducción

e Interpretación de la Universidad

de Granada (España).

## Publica

Publisher

Editorial Universidad de Granada

Antiguo Colegio Máximo. Campus

Universitario de Cartuja. 18071 - Granada

España | Spain

## Diseño de cubierta

Cover Design

Francis Requena

*A la memoria de Javier Marías*

## Contenido Contents

### Artículos Originales / Original Articles

---

- Hopscotch* de Gregory Rabassa, el desafío de traducir *Rayuela*  
*Hopscotch by Gregory Rabassa: the Challenge of Translating Rayuela*  
Ana Davis González ..... 7-23
- Traducción y apropiación literaria: sobre la labor traductora de Anna Gavalda  
*Translation and Literary Appropriation: on Anna Gavalda's Practice as Translator*  
David Marín Hernández ..... 24-43
- ¿Hasta que el texto nos separe? Estudio de la colaboración entre autores y traductores noveles en un proyecto internacional de escritura creativa y traducción  
*Until the Text Do us Part? Collaboration between Authors and Amateur Translators in an International Project on Creative Writing and Translation*  
Bruno Echauri-Galván, Silvia García-Hernández, María Gómez-Bedoya ..... 44-64
- Hibridación de géneros y traducción: *La alumna* de Alessia Gazzola  
*Hybridisation of Genres and Translation: La alumna by Alessia Gazzola*  
Esther Morillas García ..... 65-82
- Un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos: el caso de *Notre Dame de París* (2001)  
*A Medial-Multimodal Model of Analysis for Translated Stage Musicals: The Case of Notre Dame de París (2001)*  
Daniel Ricardo Soto Bueno ..... 83-103
- Un marcador conversacional alemán y su traducción: posición y funciones de *also* en el diálogo ficticio  
*The Translation of a German Conversational Marker: Position and Functions of Also in Fictive Dialogue*  
Ferran Robles Sabater ..... 104-124

Desafíos traductológicos en torno a la pluralidad en lengua china <i>Translation Challenges around Plurality in Chinese</i>	
Belén Cuadra Mora .....	125-143
Juan G. de Luaces en el punto de mira: obra traductológica e incidencia de la censura (1942-1968) <i>Juan G. de Luaces under Close Scrutiny: Translation Corpus and the Impact of Censorship (1942-1968)</i>	
Marta Ortega Sáez .....	144-164
El éxito de <i>La novia de Cervantes</i> , la primera antología de Azorín en chino. Una comparación textual entre español, francés y chino <i>The Success of La novia de Cervantes, The First Anthology of Azorín in Chinese. A Textual Comparison between Spanish, French and Chinese</i>	
Huiting Chen.....	165-183
Nuevas traducciones decimonónicas de Safo en castellano <i>New Nineteenth-Century Castilian Translations of Sappho</i>	
Ramiro González Delgado .....	184-200
Problemas de traducción historiográfica (alemán-español) en la edición de <i>Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII</i> <i>Historiographical Translation Problems (German-Spanish) in the Publication Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII</i>	
María Pilar Castillo Bernal, Robert Piotr Szymyślik .....	201-219
La traducción de referencias culturales del alemán antiguo al siglo XXI: algunas dificultades en la traducción del <i>Liber Evangeliorum</i> de Otfrid von Weissenburg al español <i>The Translation of Cultural References from Old High German into the 21<sup>st</sup> Century: Difficulties in Translating Otfrid von Weissenburg's Liber Evangeliorum into Spanish</i>	
Miguel Ayerbe.....	220-239
Traducción de elementos eucarísticos al náhuatl: activación modernizadora e intercultural <i>Translating Eucharistic Elements into Nahuatl: Modernizing and Intercultural Activation</i>	
Lilia Irlanda Villegas Salas, Miguel Figueroa Saavedra .....	240-263
Translation and Interpreting-Oriented Language Learning and Teaching (TILLT): Where Do We Stand? <i>Formación lingüística orientada a la traducción e interpretación: una visión general del panorama actual</i>	
Astrid Schmidhofer .....	264-284
Reseñas / Book Reviews	
<hr/>	
Yuste Frías, José y Garrido Vilariño, Xoán Manuel (eds.) (2022). <i>Traducción &amp; Paratraducción I. Líneas de investigación</i> . Berlín: Peter Lang, Col. Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation («Estudios sobre lenguas románicas y comunicación intercultural»), 341 pp.	
Vicente Bru García .....	285-287
Ibáñez Rodríguez, Miguel (2020). <i>Enotradulengua. Vino, lengua y traducción</i> . Berlín: Peter Lang, 368 pp.	
Silvia Martínez Martínez.....	288-290



FECYT-201/2022  
Fecha de certificación: 4ª Convocatoria (2014)  
Válido hasta: 22 de julio de 2023

**Ver todas las indizaciones de la revista Sendebar en:**  
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebar/indexed>

SENDEBAR

**Artículos originales**  
Original Articles

# *Hopscotch* de Gregory Rabassa, el desafío de traducir *Rayuela*

## *Hopscotch* by Gregory Rabassa: the Challenge of Translating *Rayuela*

Ana Davis González<sup>a</sup>  0000-0002-9638-3987

<sup>a</sup>Universidad de Sevilla, España

### RESUMEN

En el presente trabajo se lleva a cabo un análisis contrastivo entre la versión original de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar y su traducción al inglés, *Hopscotch*, de Gregory Rabassa. Se examina la propia opinión de Julio Cortázar sobre el proceso de la traducción a través de su epistolario, así como el grado de su intervención en ella. Asimismo, se indaga en las modificaciones a las que el traductor se vio obligado a someter el texto, apuntando a cuestiones lingüísticas y estilísticas, con el fin de determinar de qué manera se proyecta la escritura de Cortázar en esta lengua con los rasgos de estilo que le son propios. La metodología adoptada parte de una teoría sistémica, es decir, se busca vincular los cambios operados por Rabassa con la diferencia entre la ideología textual de su original y la de su traducción, a fin de trascender los fines imanentistas mediante una lectura sociocrítica de la traducción.

**Palabras clave:** Julio Cortázar, *Rayuela*, traducción, *Hopscotch*, Gregory Rabassa

### ABSTRACT

In the following paper a comparative analysis between *Rayuela* and *Hopscotch* is carried out, the translation by Gregory Rabassa into English. The Julio Cortázar's opinion on translation process is also analyzed, through his letters, and also his degree of involvement in the translation. Likewise, the modifications the translator was obligated to make are enquired, pointing to linguistic and stylistic matters, to determine in what way is Julio Cortázar's writing projected in this language whose stylistic features aren't its own. The adopted methodology starts from system theory, that is, it has sought to link the changes operated by Rabassa with the difference between the original novel's ideology textual and that of its translation, in order to transcend immanentist purposes through a translation's socio-critical reading.

**Keywords:** Julio Cortázar, *Rayuela*, translation, *Hopscotch*, Gregory Rabassa

### Información

Correspondencia:  
Ana Davis González  
adavis@us.es

Fechas:  
Recibido: 15.02.2022  
Revisado: 11.05.2022  
Aceptado: 31.05.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

Financiación:  
Financiado por la Unión Europea - NextGenerationEU.

Cómo citar:  
Davis González, A. (2022). *Hopscotch* de Gregory Rabassa, el desafío de traducir *Rayuela*. *Sendeban*, 33, 7-23.  
<https://doi.org/10.30827/sendeban.v33.22759>

## 1. Introducción

Varias son las razones que justifican la necesidad de una investigación sobre las traducciones literarias. Por un lado, porque las mismas forman parte del campo literario y dan cuenta del estado de la recepción de un escritor fuera de su país. Por otra parte, favorecen el acercamiento entre culturas, puesto que la obra pertenece a un contexto determinado que, al trasladarse a uno nuevo, se duplica, de ahí que se considere al traductor como mediador entre el autor y la nueva cultura. Asimismo, la traducción es una parte fundamental del valor histórico de una obra de arte, definido el valor histórico como la suma entre su reconocimiento local y el foráneo—ya sea inmediato o diferido.

A través de este tipo de trabajos, se puede profundizar en las singularidades que caracterizan la escritura de un autor determinado, ya que saltan a la vista las diversas connotaciones que suscita una obra literaria así como los recursos estilísticos utilizados, que son el reto último del traductor. La investigación sobre traducción debe poner de manifiesto la manera en que se ha sabido proyectar el estilo de un autor en una lengua diferente y reconocer mediante qué recursos ha establecido las equivalencias entre ambas lenguas. El fin último es dilucidar cómo repercuten dichas estrategias en lo que denominaremos la «ideología textual» de la obra, esto es, el esquema de codificación de determinados valores que busca ofrecer soluciones a aspectos vitales básicos de toda organización social: poder, economía, política, arte, historia etc., que se materializan en operaciones discursivas, en este caso, literarias.

No hay duda de que existe una distancia difícil de salvar entre leer un original y leer su traducción, distancia que puede llevar a equívocos o ambigüedades. Los estudios comparativos entre traducciones son necesarios pues pueden acortar esa distancia, explicando tanto el porqué de una traducción, el porqué de la ausencia de una traducción en concreto o el motivo de las diferencias entre la traducción y su original. De ahí nuestro interés en la obra de Julio Cortázar ya que es una producción anclada a un contexto sociopolítico argentino en términos de forma y contenido: contenido, porque es sabido que la cultura argentina (y en parte latinoamericana) es el protagonista principal de sus tramas argumentales; formal, porque su experimentación escritural y su lirismo no ocultan su estilo coloquial diatópico (el español de Argentina) sino que ambos convergen en una armonía que le otorga una de las originalidades más destacadas del escritor. De dicha dialéctica se puede deducir, pues, la ideología textual de su obra: una vanguardia experimental, en consonancia con la emergencia de esa nueva vanguardia de los sesenta, junto con una visibilización de lo latinoamericano a través de su internacionalización. El objetivo del siguiente trabajo consiste, por tanto, en analizar determinados aspectos de la traducción de *Rayuela* al inglés, a través de la comparación con su original, centrándonos en cuestiones lingüísticas y estilísticas, con el fin de determinar de qué manera se proyecta la ideología textual y el autor implícito de la novela, con los rasgos de estilo que le son propios, en una lengua distinta<sup>1</sup>. Partiremos, claro está, de algunos trabajos previos que compararon, desde distintas ópticas, el original y su traducción (Aebi, 1993; Fogsgaard, 1998; Logie, 2003; Fouces, 2005).

Christiane Nord afirma que si toda obra literaria depende del horizonte de expectativas del lector y, a su vez, del lector ideal que el autor tiene en mente, el traductor debería verbalizar esa intención original pero teniendo en cuenta siempre un nuevo horizonte de expectativas (1993: 100), de lo que resulta una obra necesariamente distinta. Desde este punto de vista, podría



decirse que el lector que el traductor tiene en mente es simétricamente opuesto al lector ideal del autor original porque el traductor no puede dar por hecho que el nuevo lector conoce algo o nada de la cultura del texto, antes al contrario: el traductor opera con el desconocimiento casi total de ese lector y sus decisiones, a la hora de escoger entre una traducción u otra, deben estar dirigidas a colmar dicho vacío. Dicho de otra manera, el lector ideal del texto original deviene lector «inexperto» de la cultura meta. Ello explica por qué, como afirma David Damrosch, «translations never genuinely reflect their original, whether faithfully or not; instead, they refract their original. Every translation is a negotiation between « source » and « target » cultures, and as a result all are evidence for shifting literary values» (2003: 167).

Para matizar mejor ese proceso de «refracción» apuntado por Damrosch, consideraremos la relación entre el texto original y su traducción a través de la metáfora de la quiralidad; en diversas disciplinas (matemáticas, física, química, biología, etc.) se denomina «objeto quiral» a aquel que se distingue de su imagen reflejada. El ejemplo más frecuente para explicarlo son las manos porque, si bien son prácticamente iguales, no son completamente equivalentes y una no puede superponerse a la otra. En cambio, una esfera es un objeto simétrico plenamente equivalente a su imagen reflejada en un espejo, hasta el punto de confundirse con ella. Partiendo de dicha metáfora, podríamos afirmar que la traducción es un objeto quiral porque, incluso la más literal y perfecta, no es totalmente equivalente a su original ni puede reemplazarlo ni confundirse con él. Decimos que es un objeto para aludir al texto traducido en cuestión pero, en el caso de la traducción literaria, debemos añadir que es también un proceso en tanto no existe una traducción definitiva y siempre cabe la posibilidad de proponer un nuevo modo de traducir, debido a que el lenguaje literario posee matices, complejidades, ambigüedades y/o juegos verbales que no están o que no tienen por qué estar en otro tipo de discursos.

Nuestro acercamiento a la traducción de *Rayuela* partirá de la noción de traducción, propuesta por Pascale Casanova (2001), y la vinculación entre ideología y traducción sugerida por Jeremy Munday (2008). La primera define la traducción en términos sistémicos, en relación con la «República Mundial de las Letras como espacio virtual de la literatura Occidental»; así, la autora considera que la traducción es una transferencia lingüística por la cual se materializan las formas de luchas de los «jugadores» participantes de esa República de las Letras. Dicho de otra manera, es un modo de consagración canónica y una vía de los escritores hacia la denominada «literatura mundial». Por ello, Casanova deduce que la traducción de textos que no se hallan en el centro de esa República equivale al proceso de su «literarización», es decir, como el acceso de la literatura a nuevos lectores:

Por eso defino aquí como literarización a toda operación [...] por la cual un texto procedente de una región literariamente desheredada logra imponerse como literario ante las instituciones legitimadoras. Sea cual sea la lengua en que estén escritos, estos textos deben ser traducidos, es decir, obtener un certificado de literariedad destino (2001: 184).

Así, sigue la autora, el boom puede definirse como el primer estadio del proceso de legitimación internacional de la literatura latinoamericana a través de sus traducciones (2001: 408). Esta internacionalización sería un estadio más en el proceso de autonomización de la literatura latinoamericana, proceso iniciado antes con el modernismo, pero que en los sesenta se aleja de los postulados realistas y nacionalistas decimonónicos, para acercarse a la experimentación estética en boga, lo que suscita el gran debate, analizado por Claudia Gilman (2003), entre el

compromiso y la autonomía literaria, y es «[...] la propia emergencia de este debate es un claro indicio del proceso de autonomización que entonces se pone en marcha» (Casanova, 2001: 418). No obstante, cabría preguntarse, como lo hacen Ángel Rama (1981), Pablo Sánchez (2009) y Jorge Locane (2021), si esa autonomía no es sino otro modo de dependencia del mercado y de los criterios estéticos de experimentación imperantes en Europa y/o Estados Unidos. Dicho de otra manera, si el boom no significó, antes que internacionalización, una europeización o norteamericanización de los valores literarios, lo que supondría que las traducciones del boom fueron más bien un desplazamiento del público objetivo: del localismo al mercado europeo/norteamericano.

Al respecto, cabría hacer algunas matizaciones; en primer lugar, Casanova propone razones genéricas asociadas a la noción de autonomía, lo que supone que el realismo sería el menos autónomo de los géneros por su estrecha vinculación a su contexto (nacional). Si bien esto tiene fundamentos justificados, porque la imitación o el intento de imitar la realidad acerca más el contenido novelístico a su contexto, también habría que señalar que la experimentación del boom no desdeñó su anclaje geocultural latinoamericano, como vemos en la obra del propio Cortázar. En *Rayuela*, la desarticulación de la linealidad espacio-temporal, por ejemplo, converge con su descripción del espacio porteño y de cuestiones socio-políticas fundamentales de la idiosincrasia argentina. Por tanto, acierta Lacone cuando sugiere que la operación del Boom fue la *europeización de temas nacionales* porque la experimentación vanguardista se trasplantó al contexto latinoamericano, dando como resultado una autonomía más relativa que la apuntada por Casanova.

Debemos tener en cuenta a este respecto que, como explica Patrick Iber, las traducciones de escritores latinoamericanos en Estados Unidos se inician en los cincuenta, aparejadas de un proceso mayor a partir del Congress for Cultural Freedom (CCF), cuyo fin anticomunista era explícito: «It tried to win intellectuals away from Communism. [...] During the 1950s, it expanded its operations in Latin America, creating national centres and publishing a Spanish-language review, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*» (Iber, 2015: 265). Consistió, pues, en un proceso de «norteamericanización latinoamericanizada» que impulsó traducciones, eventos culturales y la introducción de la literatura latinoamericana coetánea en los programas universitarios. Ello sumado a que, unos años antes y durante la Revolución Cubana, se operó una emigración de isleños de alto estatus a Estados Unidos que tenía un peso no menor en la mirada del país del Norte hacia los del Sur. Por ello, la cuestión genérica se empleará como estrategia de atracción para los lectores norteamericanos, reduciendo la noción de «literatura latinoamericana» al realismo mágico que, como explica Sylvia Molloy, se convertirá en un modo de representación del subcontinente, no únicamente de producción:

Latin American literature «begins» at another time and in another place, is made to “emerge” [...], an emergence coinciding, roughly, with the Cuban revolution [...] a “new” genre, magic realism, a genre against which *all* Latin American literature would be read in a sort of ahistorical, postcolonial present. This is a literature endowed with a new, snappy genealogy and new interlocutors (2005: 373).

Se debe tener en cuenta que, en los sesenta, los programas de literatura latinoamericana en las universidades incluían desde el Barroco de Sor Juana hasta los cuentos de Cortázar, pasando por el modernismo rubendariano (Everly, 1997: 17-18). Este tema es fundamental

para el tema que nos ocupa porque se supone que la traducción es uno de los procesos de autonomización de toda obra literaria en tanto un texto en una lengua ajena pierde parte de su carácter regional y, de alguna manera, se deslocaliza. Esa reubicación de la obra es lo que lleva a Munday a cuestionarse si la traducción, y todo lo que la rodea, repercuten en su ideología textual. En concreto, el crítico se centra en las traducciones latinoamericanas llevadas a cabo en Estados Unidos porque: «the image of the Exotic, natural Latin America [...] runs through the selection and packaging of texts, the consolidation of certain genres in translation and the reception as seen in the reviews in the press» (2008: 50). El interés de Munday es examinar las decisiones lingüísticas de los distintos traductores con el fin de identificar patrones comunes, y ligarlas a su nuevo contexto y producción cultural (2008: 6). El crítico entiende el término «ideología» en un sentido semiótico amplio, como «system of beliefs that informs the individual's world that is then realized linguistically» (2008: 8), sistema que se revela—o no—en las traducciones del texto.

Partiendo de Malmkjaer (1998), Munday lleva a cabo una metodología de «estilística transnacional» («*transnational stylistics*») que consiste en explicar las razones ideológicas por las cuales una obra determinada fue traducida de una manera u otra (2008: 30-31). Asimismo, Munday distingue entre el macronivel de la traducción—el discurso semántico general del texto en su conjunto—frente al nivel inferior—que incluye el léxico y la morfosintaxis. La suma de ambos daría como resultado el punto de vista textual e ideológico de la traducción que no tiene por qué coincidir con la de su original pues surge un nuevo idiolecto a partir de dos voces, la del autor y la del traductor (2008: 40).

A partir de las ideas de Munday, podríamos aventurar que esa nueva voz se asimila a la figura de «autor implícito» (Booth, 1961), que alude a esa instancia narrativa que se deduce del propio texto y que proyecta una perspectiva ideológica acerca de aquello que relata—y por ello tiende a confundirse con el escritor real. Nuestra sugerencia es que uno de los posibles cambios que puede sufrir una obra literaria, concretamente narrativa, es la atenuación de las huellas textuales del autor implícito original. Dicha hipótesis requiere de dos aclaraciones: la primera es que nos ceñimos a la narrativa porque el autor implícito es una figura específica de este género y, por tanto, el drama y la lírica tendrían sus propias particularidades en este sentido. La segunda es que decimos que la presencia del autor implícito original siempre se verá debilitada por el filtro que supone el cambio de lengua y el nuevo contexto en que se lee la obra. Si, como explica Franco Moretti, el texto pasa por dos cribas en el proceso de traducción, una de contenido y otra lingüística, es esta segunda la que se ve alterada y «el resultado es de hecho el amalgamamiento de diferentes tradiciones [...] [que] abunda en contradicción porque al reemplazar el viejo estilo, el nuevo también actúa como un poderoso contrapunto del original» (2006: 55). Un ejemplo simple de ello son las denominadas «palabras culturales» (Vukadinović, 2017: 54) o «culturemas» (Bracco, 2018: 4), es decir, aquellos términos que pertenecen a una cultura determinada y que carecen de traducción o de conceptos equivalentes en otras lenguas. Como es sabido, estas palabras abren un abanico de posibilidades para el traductor, quien puede mantenerlas en su idioma original; reemplazarlas por un término parecido; omitirlas, si esto no trastoca el contenido general del texto; o, como explica Elvio Bracco, explicar su definición a nota al pie o en el mismo texto (2018: 5). Ese tipo de decisiones condicionan, como veremos, al autor implícito de la obra traducida.

## 2. De *Rayuela* a *Hopscotch*

El éxito extraordinario de *Rayuela*<sup>2</sup>, se manifestó en sus innumerables traducciones a diversas lenguas, desde *Hopscotch* de Gregory Rabassa de 1966 hasta *Class*, la traducción de *Rayuela* al hebreo, realizada por Ioram Melcer y publicada en 2013. El mismo escritor mostró su interés en el mercado internacional a través de las cartas a sus traductores, en las que hacía alusiones constantes a su triunfo editorial. Esa actitud se manifiesta en la preferencia a la hora de escoger a los traductores de sus libros, a quienes les dio más libertad que la que él mismo practicó como traductor (Protin, 2012: [s.p.]). En efecto, Cortázar, por su profesión de traductor que ejerció, como es sabido, primero en la prensa argentina y luego trabajando para la UNESCO en París, era muy consciente de las complejidades que implicaba la traducción. Este interés del escritor por las traducciones trascendió a la crítica por la importancia que implica la traducción a distintos niveles. Desde un punto de vista literario y lingüístico, hay numerosas razones para afirmar que *Rayuela* es una novela difícil de traducir: la actitud destructora frente al lenguaje convencional, la ambigüedad, el plurilingüismo constante, los juegos lingüísticos de diversa naturaleza e incluso la intertextualidad, dificultan, considerablemente, su traslado a otras lenguas. Toda obra literaria tiene sus complejidades a la hora de ser traducida, sin embargo, en una novela que problematiza el lenguaje literario heredado de la tradición esta complejidad aumenta. Cortázar era muy consciente de ello, como explica en una de sus cartas a Paul Blackburn: «[*Rayuela*] es un libro terrible, y si alguna vez se traduce al francés o al inglés, me moriré de desesperación pensando en la cantidad de problemas que se le plantearán al pobre traductor» (2012: 608). La rebelión contra el lenguaje aparece como trasfondo en *Rayuela*, pero también en toda su obra en general. En una carta a Guille-Bataillon el escritor le explica por qué no le parece conveniente traducir su cuento «Torito» al francés: «en ese cuento el personaje es el lenguaje y solo el lenguaje [...] quería intentar la posibilidad de conmover a fondo a los lectores argentinos más *snobs* y más sofisticados por intermedio de una lengua que fingían despreciar» (2012: 262). El lenguaje aparece pues como tema central de manera directa o implícita en su narrativa. Si no es parte argumental de algunos de sus cuentos, la experimentación lingüística alcanza un grado que aleja al lector de una lectura convencional y lo hace reflexionar sobre su propia lengua. De ahí que, además de examinar pormenorizadamente la experimentación lingüística del glígligo, analizaremos en tres aspectos fundamentales de *Rayuela*: la ambigüedad, el bilingüismo y la intertextualidad. Tales estrategias obedecen, entre otras cuestiones, a la voluntad de conjugar arte y vida a partir de la estrategia del *collage*, cuestionando así el paradigma occidental del acceso a un conocimiento monolítico («el *homo logicus occidentalis*»). O, en términos de Sara Castro-Klarén, forma parte del paradigma lúdico que la novela destila desde su título hasta su estructura («móvil» y «movediza»), una pasión por los juegos que es «pasión del poeta por la metáfora que le permite conjugar su visión y su sentir del mundo» (1991: 639).

La ambigüedad se produce en varios niveles: en la indeterminación al enfrentarse a la realidad, en la técnica compositiva, en los contenidos, en la caracterización de los personajes, etc., de ahí que precise un lector cómplice que sepa colmar esos vacíos que el lenguaje no alcanza, dejando de lado al lector pasivo al que hace referencia el personaje de Morelli. Cortázar logra darle a su novela una capacidad evocadora a través de alusiones estéticas que tienen su punto culminante en el capítulo 68. La vaguedad de su lenguaje se crea a partir de símbolos suges-



tivos, que llevan a la imprecisión, incluso de cosas importantes para la trama (Amorós, 2013: 18), y a través de la fragmentación y de vacíos, lo que enriquece toda obra literaria: «Los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera [...] un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad» (Iser, 1989: 138). El objetivo final del traductor debe ser plasmar esta ambigüedad sin amenizarla ni atenuarla.

Una de las intenciones del escritor en la obra ha sido manifestar «la intuición directa y la asimilación de los objetos poéticos que quieren revelar un sentido artístico innato» (Cortázar, 2012: 45). A lo largo de *Rayuela*, la instancia narrativa proyecta la incapacidad del lenguaje para lograr esta unión palabra- objeto: Oliveira se queja constantemente de las limitaciones de la lengua, Morelli quiere destruirla, La Maga «no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía» (Cortázar, 2013: 718). El carácter impreciso del lenguaje es inevitable; así lo explica Cortázar en una carta a Paul Blackburn: «en muchos de mis cuentos lo que realmente importa es la “atmósfera”, y eso depende muchas veces de cosas casi imperceptibles, de matices o de meras alusiones» (2012: 111). Para poder revelar ese carácter artístico de los objetos y crear una atmósfera evocadora, Cortázar recurrirá a la inclusión de otras artes, al plurilingüismo y a la intertextualidad. Estos elementos tienen sus propias particularidades al traducirse a otra lengua. Porque esos vacíos que la palabra no puede colmar se complementan con manifestaciones artísticas, como la pintura y la música. Es conocido que en *Rayuela* la música tiene un papel fundamental porque el jazz simboliza el arte no mimético y no aparece solo como trasfondo, puesto que se describe detalladamente y se intercalan letras de las canciones en su narración, logrando una simultaneidad palabra-música, de ahí que la música tenga un papel preponderante desde el momento en que se busque generar un ritmo musical con sus propias palabras. Este ritmo forma parte de una de las alusiones estéticas de las que habla Andrés Amorós (2013) y es otro gran desafío para el traductor, al ser el elemento que sirve de estructura a toda la novela y debe manifestarse de igual manera en otras lenguas.

El plurilingüismo se justifica, por un lado, por la intertextualidad. En *Rayuela* se insertan numerosas voces, unas más explícitas que otras. Hay capítulos completos de otros autores o poemas ajenos; las citas aparecen a veces en boca de los personajes; unas, en su idioma original, otras traducidas; a veces marcadas tipográficamente, otras veces se insertan de manera más implícita. Una de las intenciones de la novela es englobar en la acción narrativa una gran cantidad de referencias de tipo cultural que aumente el potencial sugestivo de su lenguaje. Cabe aclarar que esto no es necesariamente un reto difícil para un traductor, sin embargo, sí se debe tener en cuenta la intertextualidad que «...está en la naturaleza comunicativa de los textos y [que] genera una red de mutua dependencia entre los mismos» (Torralbo Caballero, 2011: 43). El plurilingüismo incluye el empleo del lunfardo, la jerga de Buenos Aires cuya dificultad descansa en cómo reflejar el vocabulario propio de la región en otra lengua. A esto se suma que el lenguaje de *Rayuela* no está caracterizado por el mero uso de este vocabulario porteño, también por un tono lírico que adopta y que, en algunos pasajes, se combina con un perfil extremadamente vulgar. Otro procedimiento que tensiona el lenguaje y que desestabiliza la lectura convencional del relato son los cambios ortográficos constantes, especialmente el uso particular de la *h*, en palabras que según la norma ortográfica no se utiliza, un empleo al cual Oliveira recurre en momentos de crisis en diversos capítulos. Este empleo de la *h* sirve, como explica Amorós, de «vacuna irónica contra la hinchazón» (2013: 61) en aquellos tér-

minos demasiado sublimes a los que quiere despojar de su carga retórica. En el capítulo 69, por ejemplo, la tensión lingüística se lleva al extremo, ya que está escrito en «ispamerikano», una ortografía que refleja de una manera más directa la pronunciación propia del español de América. Todos estos juegos ortográficos tienen sus propias particularidades en cada lengua pero además, y más importante para el tema que nos ocupa, revelan la ideología textual de la novela: la experimentación vanguardista en relación dialéctica con la proyección de la identidad latinoamericana—y argentina en concreto.

### 3. La traducción de Gregory Rabassa

La traducción de *Rayuela* al inglés por Gregory Rabassa comenzó en 1964 ya que anteriormente el traductor de las obras de Julio Cortázar había sido Paul Blackburn. Según Caitlin Dougherty las traducciones que realizó Blackburn tienen menor valor que las de Rabassa, ya que la condición de poeta del primero influiría negativamente en los textos (2013: 34), mientras que el segundo demuestra su hegemonía en la disciplina a través de sus traducciones difícilmente inmejorables. Sea como fuere, a través del epistolario de Cortázar con ambos traductores se puede seguir la huella de su trabajo, las diferencias con el original y las razones por las cuales Blackburn y Rabassa han tenido que alejarse de este. Cabe decir que Cortázar mostró gran admiración y aceptación por la traducción del segundo y le dio mucha libertad en numerosos pasajes, limitándose a aconsejar u opinar. En una de sus cartas, el escritor lo autoriza incluso a inventarse nombres falsos de mariposas inglesas que aparecen en el capítulo 146 de *Rayuela* (Cortázar, 2012: 139). Lo que sí le preocupaba especialmente al escritor eran «los errores que resultan del diferente valor subjetivo que tienen ciertas formas del lenguaje, especialmente en el lenguaje oral» (2012: 708). De cualquier manera, Rabassa concebía la traducción como un proceso abierto a partir del cual el escritor invita al traductor a completar su obra con elementos de los que carece la lengua original. Para él, una traducción puede incluso llegar a superar a su original:

Translations have the strange progressive literary virtue of never being finished. If we read *Hopscotch* properly we can see that it, too, was never really finished, that Cortázar is inviting us to do what he had not done. [...] The completion of a work is best done in translation, where the translator can work at things denied the author in his own language (Dougherty, 2013: 34).

A continuación, señalaremos numerosos desvíos y/o modificaciones que Rabassa se vio condicionado a realizar en la novela.

#### 3.1. Dialectalismos

Hay diversos pasajes en los que Rabassa se vio forzado a omitir ciertas expresiones. En algunas ocasiones estos cambios no son tan significativos, y traducirlos habría dado como resultado un texto artificioso y poco natural para el lector angloparlante. Se eliminan, por ejemplo, marcadores del discurso propios del habla oral del español de Argentina. Otras omisiones se llevaron a cabo porque Rabassa las consideraría lejanas a la cultura del nuevo lector. Por ejemplo, en el capítulo 3 leemos:

Lo importante para Oliveira era asistir sin desmayo al espectáculo de esa parcelación Tupac-Amarú, no incurrir en el pobre egocentrismo (criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo) que cotidianamente se proclamaba en torno a él bajo todas las formas posibles (Cortázar, 2013: 141- 142).

En inglés se elimina todo el paréntesis: «(criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo)», mientras que en francés se traduce fielmente: «(chauvicentrisme, banlieucentrisme, culturcentrisme, folklocentrisme)» (Cortázar, 1967b: 26). Las distintas connotaciones que le sugieren estos neologismos a todo hispanohablante pueden escapar al lector de habla inglesa: esto, sumado a la intención de generar una lectura más fluida, puede estar en la base de la necesidad del traductor de omitir el paréntesis. Hallamos en esta decisión una de las señales que nos indican cómo la ideología textual de la novela se diluye en su traducción debido a las sugerencias políticas de los términos aludidos, en consonancia con el anti-nacionalismo que recorre el discurso del autor implícito de *Rayuela*. Cabe aclarar que este anti-nacionalismo oscila en una paradójica contradicción entre su intención política anti-nacionalista y la reivindicación de las idiosincrasias nacionales argentinas proyectadas en «El lado de acá». Tal paradoja se entiende en que el anti-nacionalismo de Cortázar, y de esta obra en particular, es de carácter coyuntural, contra los movimientos populistas—de ahí que emplee los términos «criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo» como «egocentris-mos»—algo que en toda traducción en ocasiones puede perderse.

Cuando se traduce un texto de carácter dialectal, el traductor puede elegir entre obviar o reflejar el dialecto, dependiendo de su función literaria y del público al cual se dirige. También tiene la posibilidad de sustituir el dialecto de la lengua original por otro de la lengua meta, lo que suele ser arriesgado, ya que nunca serán equivalentes y esto puede confundir al lector. Es difícil encontrar dos dialectos de dos lenguas distintas que sean equivalentes, pero si el traductor se inclina a ello, debe conocer ambos dialectos a la perfección, un procedimiento denominado *trasplatación cultural* (Blomgren, 2011: 11).

Aunque Rabassa no utilizó este procedimiento, sí se vio obligado en ocasiones a alejarse del original sin omisiones, pero llevando a cabo determinados cambios, la mayoría justificados por la distancia entre ambas lenguas y culturas. A nivel léxico, esto ocurre debido al uso de términos que no tienen traducción al inglés por ser parte del vocabulario de la región. Algunas veces, estos se marcan tipográficamente en cursiva como extranjerismos, lo que no conlleva ningún tipo de problema a la hora de traducir; no obstante, Cortázar hizo referencia a este tipo de problemas idiomáticos en sus cartas a Rabassa<sup>3</sup>.

A nivel fonético, hay expresiones que requieren cambios que son inevitables por las diferencias entre ambas lenguas, pero que cambian el sentido. En el capítulo 9 el personaje de Perico realiza una imitación del acento argentino que el narrador refleja a través de la alteración ortográfica: «Casi prefiero tu yuvia y tu gayina, coño. Cómo yueve en Buenos Aires. El tal Pedro de Mendoza, mira que ir a colonizaros a vosotros» (Cortázar, 2013: 165). En inglés, se traduce literalmente, lo que hace que pierda sentido en su contexto: «I almost like your rain and your chicken better. It sure knows how to rain in Buenos Aires» (Cortázar, 1966: 38) y se omite la afirmación sobre Pedro de Mendoza, porque se consideraría inentendible para el lector. En francés, Bataillon decidió omitir toda la intervención del personaje, ya que su supresión no altera la línea argumental del texto, considerando inútil la traducción literal.

### 3.2. Plurilingüismo

En relación al plurilingüismo, *Rayuela* se nutre de multitud de palabras, frases y citas en otras lenguas, francés e inglés principalmente, ya que, como afirma Traveler, «las bellas palabras extranjeras son como oasis, como escalas» (Cortázar, 2013: 375). Esto se justifica, por un lado, porque los personajes tienen distintas procedencias y porque la mayoría de ellos se encuentra en un país ajeno, donde se habla una lengua diferente. Sin embargo, el uso del plurilingüismo no se explica así en todos los casos, puesto que es también un procedimiento para destruir el lenguaje e intentar complementar el español con la ayuda de otras lenguas. Cortázar confiesa cómo el bilingüismo le ha sido útil, ya que «...se produjo una especie de ósmosis, el francés se vertió en mi español enriqueciéndolo con todos los matices que le son propios de la lengua francesa y que no se encuentran en el argentino» (Protin, 2005: 33). Los personajes de la novela complementan su vocabulario con extranjerismos. Es un elemento enriquecedor en la obra ya que, si el lenguaje se considera insuficiente, el narrador y los personajes buscan apoyo en otras lenguas para ampliar el sentido de su texto. Tienen la función, a su vez, de eliminar esa lectura pasiva en la que el lector puede llegar a caer pues su aparición desconcierta, incluso para aquellos que conocen el inglés y el francés a la perfección, porque estas frases alteran el ritmo del relato. El lector que desconoce el idioma en cuestión perderá el hilo de la narración y algunas facetas del libro le resultarán inaccesibles. Aun en el caso de un lector bilingüe, la lectura se hará más densa. De ahí que el bilingüismo sea determinante a la hora de traducir *Rayuela*, especialmente al inglés y al francés, puesto que el traductor debe saber mantener ese ritmo que genera la inserción de lenguas extranjeras.

Las frases intercaladas en otras lenguas suelen estar en francés, aunque también hay en inglés, finlandés o japonés, lo que hace de la novela una obra que carece de una lengua original única. Este hecho determina indudablemente la traducción, ya que el lector francés, por ejemplo, no notará estas alteraciones en la lectura de la novela. En la traducción de Rabassa, en cambio, se aclara siempre que los personajes hablan en inglés con el objetivo de trasladar de una manera más fiel el original: «“The rest is silence”, Gregorovius said in English» (Cortázar, 1966: 143). Además, el traductor consiguió el plurilingüismo original para alcanzar esa «lectura trabada» en inglés. Para ello, dejó ciertas expresiones en español, frases intertextuales de poemas o letras de tango, por ejemplo, el verso de Cernuda: «¿De qué te sirvió el verano, oh ruiseñor en la nieve?» (1966: 171). O en el capítulo 29, donde se intercala la letra del tango «Mi noche triste» en español. Y al final del capítulo 49, Talita pregunta «¿Ké bida no es tragedia?» in excellent Ispamerikan» (1966: 296), lo que se mantiene igual en la traducción al inglés. Este plurilingüismo conseguido en la traducción de Rabassa se pierde en francés, ya que todos estos ejemplos fueron traducidos, de ahí que podríamos afirmar que la ideología textual de las traducciones en inglés y la del francés son también distintas entre sí. Porque la primera mantiene el multilingüismo y la multiculturalidad de la novela, proyectando el evidente cosmopolitismo ideológico de la original—en consonancia con el universalismo perseguido por el boom latinoamericano—mientras que la traducción al francés desestima este aspecto.

### 3.3. Intertextualidad

La intertextualidad en *Rayuela* es muy abundante; en algunas ocasiones, la intercalación de versos o frases de otros autores justifica el plurilingüismo ya mencionado como se observa



en citas que aparecen en inglés en el original, por ejemplo, en el capítulo 155 cuando Oliveira alude a la obra *Enrique V: «We are the makers of manners»* (Cortázar, 2013: 746). Este tipo de intertextualidad no suele tener problemas en la traducción, ya que en inglés se marca tipográficamente y es una alusión como cualquier otra. El problema de la traducción aparece en casos en que la intertextualidad hace referencia a aspectos de la cultura de origen y que son difíciles de trasladar a la cultura meta, una cuestión que inquietó al propio Cortázar, preocupado por el modo en que llegaría su texto a estos nuevos lectores, y así se lo manifestó a Rabassa en una carta. El problema de traducción gira en torno al capítulo 36, en el que se inserta, a modo de frase, el famoso verso de González Martínez «tuércele el cuello al cisne». El escritor duda sobre la conveniencia de omitir la frase en la traducción:

Fíjate especialmente en la página 223, donde se plantea una cuestión complicada para el lector norteamericano, a propósito del verso “tuércele el cuello al cisne”. Yo creo que una nota al pie explicaría todo, pero si no te gusta, habrá que suprimir todas las referencias al cisne, y quitar varias frases, lo cual será complicado (Cortázar, 2012: 49).

Pero su traductor prefirió ser fiel al original, traduciendo la cita al inglés: «wring the neck of the swam», y sin añadir ningún pie de página. Una posibilidad podría haber sido citar en castellano, como hiciera Rabassa en otras ocasiones. Algo parecido ocurre en el capítulo 3, donde se cita un verso de la marcha de San Lorenzo, un himno patriótico desconocido incluso por hispanohablantes ajenos a la cultura argentina: «Cabral soldado heroico cubriéndose de gloria» (Cortázar, 2013: 143). Este tipo de intertextualidad resulta muy familiar para un argentino, pero se pierde en otras lenguas y culturas. En inglés, la frase se traduce literalmente: «Cabral, the heroic soldier covering himself with glory» (Cortázar, 1966: 19), mientras que en francés, Bataillon se decide por traducirlo pero omitiendo el nombre de Cabral, quizás para acercar el texto a la cultura meta: «le brave soldat-tout couvert de gloire» (Cortázar, 1966b: 28). En síntesis, la intertextualidad se complejiza de manera particular en una obra plurilingüe y adquiere nuevos matices según la lengua y la cultura meta: una cita en otra lengua puede resultar ajena a un lector y muy natural a otro. La clave en esta novela es conseguir alterar la lectura de todo lector, independientemente de su origen.

Otra vez, estamos ante dos ejemplos que alteran la ideología textual original; el verso de González Martínez, cuyo objetivo original era rebelarse contra el modernismo rubendariano ya caduco, se traduce en *Rayuela* en un modo en que la experimentación de la novela se asimila a la misma rebelión que el verso, pero contra el realismo de la novela realista anterior. Tal connotación no solo es imposible de trasladar a otras lenguas sin una nota al pie, también apela a un lector experimentado y buen conocedor del campo literario latinoamericano—en parte, este es el lector ideal que Cortázar tendría en mente al escribir una novela de tal calibre. Con respecto al verso del himno patriótico, nos hallamos ante una crítica a las políticas educativas gestionadas sobre todo por gobiernos militares que emplazan el nacionalismo en la figura de los próceres; *Rayuela* construye así una cultura argentina que puede también asimilarse a ciertas miradas alineadas al cosmopolitismo, un matiz que inevitablemente se pierde en sus traducciones.

### 3.4. Experimentación formal: léxico y ortografía

La experimentación lingüística en *Rayuela* se hace a distintos niveles: ortográfica, fonética y léxica. Estas dos últimas se entremezclan en el gliglico, como veremos<sup>4</sup>. El autor juega con

las palabras, las desgaja y las enfrenta al lector desde un nuevo punto de vista, como hace con la palabra «pureza» con el fin de desacralizarla: «Pureza. Horrible palabra. Puré y después za» (Cortázar: 2013, 208). Rabassa lo traduce de manera muy ingeniosa: «Purenness. Horrible Word. Pea-your, then Ness» (Cortázar, 1966: 73); el traductor quebró el diptongo para extraer dos palabras de «pure»: «pea» («guisante») y «your» («tu») pero la idea de trasfondo se mantiene.

A nivel ortográfico, hay diversos tipos de experimentación. En el capítulo 90 se afirma que Oliveira «usaba las haches como otros la penicilina» (Cortázar, 2013: 581) con el objetivo de burlarse irónicamente acerca de lo que piensa o de sí mismo. Uno de los primeros ejemplos aparece en el capítulo 19: «(y lo importante de este ejemplo es que el hángulo es terriblemente hagudo, hay que tener la nariz casi hadosada a la tela [...] algo hincalificablemente hasombroso)» (Cortázar, 2013: 215). En este caso, Rabassa decidió no trasladar estos cambios al inglés, traduciendo literalmente el texto sin alterarlo ortográficamente. En la mayoría de los siguientes ejemplos que aparecen en la obra el traductor consideró acertado emplear la grafía *wh* como la equivalencia de la *h* en aquellas palabras en las que se pueda llevar a cabo. Un ejemplo aparece en el capítulo 36: «Hojo, Horacio, hanotó Holiveira», y en la versión de Rabassa: «“Whatch whout Whoracio”, Wholiveira whobserved». Este procedimiento fue uno de los aspectos que Cortázar destacó como algo ingenioso en una de sus cartas: «Quiero decirte, además, que el empleo de *wh* para reemplazar las *h* de Oliveira me suena maravillosamente bien, y queda muy cómico y expresivo» (2012: 120).

En el capítulo 69 aparece el «Ispamerikano», cuya escritura revela con más aproximación la pronunciación fonética de gran parte de Hispanoamérica, lo que conlleva todo un desafío para el traductor. Sorprende que la solución de la traducción francesa haya sido la sustitución del capítulo por otro texto que no revela ni el contenido ni la forma del original:

el texto del capítulo 69 en la versión francesa es un nuevo ataque a la compulsión computadora del *homo logicus occidentalis*, cuyo representante es cierto *franc-penseur* belga llamado Thein que se dedica a demostrar la inexistencia del infierno por abstrusos cálculos matemáticos de medidas, peso y número de muertos. (Ilian, 2004: 9)

Otra vez, podemos decir que la traducción francesa se aleja más de la ideología textual de la novela original, atenuándose en este caso la reivindicación de lo latinoamericano como una unidad identitaria, también en consonancia con el espíritu del boom. Esta no fue la decisión tomada por Rabassa, quien tradujo el contenido y la sintaxis de manera fiel al texto de Cortázar pero alterando la ortografía. De esta manera, aunque la traducción no manifiesta el modo de hablar latinoamericano, sí se consiguió desestabilizar la escritura convencional del inglés: «It waz a sad surprize to rede in the “Ortografik” the newz ov the demize in San Luis Potosí on march furst last of lootenant kernel (promoted to kernel on leving the surviss) Adolfo Abila Sanhes» (Cortázar, 1966: 374)<sup>5</sup>. Como puede observarse, el traductor modificó la ortografía, por ejemplo, sustituyendo la /s/ por una /z/ dando como resultado un texto incorrecto desde un punto de vista ortográfico y fonético, puesto que estas alteraciones cambian su pronunciación, pasando de una sibilante sorda a una sonora.

### 3.5. Experimentación formal: el ritmo

Se ha aludido anteriormente a la importancia de la musicalidad y del ritmo en *Rayuela*; por ejemplo, en el capítulo 99, se afirma que Morelli «desconfía de las palabras que tendían a or-

ganizarse eufónicamente, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima con el lector mismo» (Cortázar, 2013: 613). La culminación de esta búsqueda por reflejar un ritmo a través de las palabras es la creación del glíglico, lengua que crea la Maga y que utiliza con Oliveira. En el capítulo 68 el narrador recurre a ella para relatar detalladamente una escena erótica, lo que equivale a considerar al glíglico como la interpretación musical de un acto amoroso (Ilian, 2004: 8). El mecanismo de creación de la lengua se hizo a nivel morfológico mientras que la sintaxis del castellano se respeta para ser guía del lector y la estructura que ayuda a comprender el texto. A nivel fonético, el autor hace uso de aliteraciones para elaborar el ritmo del capítulo, al emplear sonidos propios del castellano y creando términos que podrían existir en español por su sonoridad. La experimentación fonética tiene un papel fundamental porque es lo que le otorga musicalidad al texto y le da un carácter sugerente. Por su parecido a otras palabras, se insinúa lo que se quiere decir, dándole al lector un papel activo, para que complete esos vacíos semánticos.

Los traductores debieron, por tanto, transmitir ese carácter sugerente del capítulo, a través de los mecanismos equivalentes en la lengua correspondiente. El texto debe generar la misma musicalidad que produce en el lector hispanohablante y, al mismo tiempo, insinuar las mismas imágenes. Con respecto a la traducción de Rabassa, Cortázar se mostró conforme con el resultado y sus cartas no revelan problemas en el proceso de traducción. Cabe afirmar, por tanto, que el resultado general logró manifestar las intenciones del texto original. Sin duda, la base de la creación del glíglico son los cambios morfológicos, ya que Cortázar concede nuevos términos al vocabulario relacionado con el erotismo y para ello se hace uso de afijos o raíces léxicas del español y así «el lector difícilmente pasa por alto la semejanza entre palabras del glíglico como *relamar* y el vocablo en español *relamer*, o el poder sugestivo de palabras como *entrepalmarse*» (Fernandes, 2010: 6).

El proceso general de la traducción del capítulo se llevó a cabo a partir de dos procedimientos: la adaptación formal de la palabra, en detrimento de su significado, y la distancia formal a favor del sentido. El término «ordopained» ilustra el primero: se toma como base léxica «pain» (dolor) porque fonéticamente es similar a «ordopenar», aunque su significado («dolor») no es exactamente el mismo. Otro ejemplo que manifiesta el interés por la forma antes que por el significado es el proceso mediante el cual se adapta el término a la gramática inglesa. El ejemplo es «relamate», cuya raíz léxica se relaciona con «relamer» del español, pero no tiene su correspondencia con el inglés. Por el contrario, la traducción de «embocapluvia» por «raimouth» refleja el procedimiento opuesto: la sonoridad de la palabra en castellano se pierde para lograr una traducción acorde al significado del término, a partir de «rain» («lluvia») y «mouth» («boca»).

Se observa, por otro lado, un cambio de significante cuyo significado muchas veces queda abierto para que el lector pueda interpretarlo libremente. Un ejemplo es una de las primeras palabras «amalaba», donde la morfología muestra la categoría verbal de la palabra y cuya raíz puede hacernos pensar que consiste en un término relacionado con los verbos «amar» y «relamer», que se deducen por el contexto. Esta experimentación formal se ha hecho a partir de sufijos derivativos o flexivos del español, lo que obliga al traductor a sustituirlos por sufijos del inglés, como el paso de «amalaba» por «amalate», donde se agrega al verbo el sufijo «\_ate» de dicha lengua.

## 4. Conclusiones

A través de este trabajo, destinado a profundizar en el análisis contrastivo entre *Rayuela* y *Hopscotch*, se ha intentado explicar la traducción como un elemento y proceso quiral, debido a que consiste en un objeto equivalente a su original pero que nunca se puede superponer al mismo. Nuestra hipótesis inicial, a partir de la teoría sistémica, ha sido que la ideología textual y el autor implícito del original se atenúan en las traducciones pero tal atenuación es relativa a cada texto, así como a la distancia entre las lenguas y las culturas en cuestión, y a las decisiones tomadas por cada traductor. En el caso de *Hopscotch*, hemos visto que la ideología anti-nacionalista de *Rayuela* inevitablemente se diluye debido a que las intertextualidades o referencias a la misma no son trasladables al contexto anglosajón; no obstante hemos comprobado cómo la idea panlatinoamericanista del capítulo 69 se mantiene, a diferencia de la traducción francesa donde se pierde completamente. En suma, nuestra intención final no ha sido únicamente una comparación inmanentista entre traducciones, sino también mostrar cómo las modificaciones y decisiones de los traductores pueden cambiar el modo de leer la obra por parte de lectores ajenos a la cultura y lengua originales—de ahí la idea del lector «inexperto» frente al «ideal».

Existe una distancia difícil de salvar entre leer un original y leer su traducción, distancia que puede llevar a equívocos o ambigüedades. Los estudios comparativos entre traducciones son necesarios pues pueden acortar esa distancia, explicando tanto el porqué de una traducción como el porqué de la falta de una traducción en concreto. En este caso, puede observarse que no es posible llevar a cabo una traducción de *Rayuela* al inglés totalmente equivalente a su original. A pesar de ello, Rabassa ha alcanzado una traducción que se aleja en pocos aspectos de su original. El estilo ambiguo y sugerente propio de la escritura de Cortázar tiene ciertas dificultades que el traductor ha sabido plasmar en esta nueva lengua.

El traductor ha sabido resolver el problema del plurilingüismo de manera correcta al conseguir una lectura «trabada» para el lector angloparlante dejando determinados enunciados en español, lo que no se ha llevado a cabo en la traducción al francés. La lectura de la traducción al inglés se ve interceptada por elementos ajenos a esta lengua introducidos con el fin de evitar la pasividad del lector-hembra. No obstante, la intertextualidad es difícil de superar, ya que la problemática no reside en la dificultad de su traducción en sí, sino en las distintas connotaciones que le sugieren a un nuevo lector. De esta manera, hay ciertos enunciados que le pueden resultar ajenos, incluso al lector hispanohablante, pues forman parte de otra cultura. Estimamos que la decisión de Rabassa de traducirlos literalmente puede llevar a ambigüedades debido a que, si no se reconoce un enunciado como cita puede parecer descontextualizado. Dejar estas oraciones intertextuales en su lengua original o marcarlas tipográficamente son dos soluciones que resolverían este tipo de cuestiones.

Con respecto a las omisiones o a los problemas que los dialectalismos conllevan, las soluciones de Rabassa son muy acertadas. El traductor se limitó a suprimir escasos pasajes que perderían sentido para un lector angloparlante, y, en otros casos, las omisiones se llevaron a cabo con el fin de conseguir una lectura más fluida. En relación a los dialectalismos, consideramos que no son una problemática insuperable para la traducción, a excepción de los casos que reflejan una imitación fonética del habla regional. En ocasiones, su traducción literal puede llevar a equívocos, y su omisión puede resultar una solución más acertada, puesto que no son necesarios para seguir la trama argumental de la historia.



Por otra parte, parece haber sido superado el problema que supone la experimentación lingüística en el terreno de la traducción, ya que este tipo de experimentación tiene como fin provocar el extrañamiento del lector con respecto a su propia lengua, y este propósito se alcanza en este caso. Rabassa ha sabido sustituir los mecanismos morfológicos del español por los del inglés, dando como resultado nuevas palabras que tienen connotaciones similares a las de la lengua original, como puede observarse en el caso del glíglico. No obstante, a través de la traducción no es posible transmitir las diferencias regionales que se reflejan en el texto original, como en el capítulo escrito en «ispamerikano», puesto que, a pesar de que el inglés posee numerosas variedades diatópicas, ninguna de ellas puede sustituir este tipo de dialecto. Esto se debe a que ningún dialecto del inglés es equivalente a los dialectos del español por las distintas connotaciones que conllevan. Al margen de estas dificultades, Rabassa sí consiguió desestabilizar la lectura para el lector angloparlante, que es uno de los objetivos de *Rayuela*, mediante la modificación ortográfica.

## Bibliografía

- Aebi, M. (1993). «Marelle Hopscotch Coxcoyilla» Julio Cortázar y las lenguas de *Rayuela*, en *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez* (pp. 367-384). Reichenberger.
- Amorós, A. (2013). Introducción. En *Rayuela* de Julio Cortázar (pp. 13-110). Cátedra.
- Blomgren, E. (2011). *La traducción del español argentino en Rayuela de Julio Cortázar*. Universidad de Göteborgs.
- Booth, W. (1961). *The Rethoric of Fiction*. Chicago University Press.
- Borinsky, A. (1991). *Rayuela*: avenidas de recepción. En J. Ortega, & S. Yurkievich (Eds.), *Rayuela* de Julio Cortázar (pp. 651-659). Fondo de Cultura Económica.
- Bracco, E. (2018). Del lado de allá: un estudio sobre cómo *Rayuela* de Cortázar fue traducida al inglés y publicada en los Estados Unidos. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, 1, 1-9.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Anagrama.
- Castro-Klarén, S. (1991). *Rayuela*: los contextos. En J. Ortega, & S. Yurkievich (Eds.), *Rayuela* de Julio Cortázar (pp. 639-650). Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1966). *Hopscotch*, trad. de Gregory Rabassa. Pantheon Books.
- Cortázar, J. (1967b). *Marelle*, trad. de Laure Guille- Bataillon. Gallimard.
- Cortázar, J. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, ed. de Ana María Barrechenea. Sudamericana.
- Cortázar, J. (2007). Translate, traduire, tradurre, traducir. En S. Yurkievich (Ed.), *Obras Completas*, (vol. VI, pp. 80-82). Galaxia Gutenberg.
- Cortázar, J. (2012). *Cartas*, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2013). *Rayuela*. Cátedra.
- Damrosch, D. (2003). *What is World Literature*. Princeton University Press.
- Dougherty, C. (2013). *Posibilidades de la abstracción: la obsesión y la traducción en los cuentos de Julio Cortázar*. Tesis Doctoral, Oberlin College, Ohio: [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=oberlin1367956286&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=oberlin1367956286&disposition=inline)
- Everly, K. A. (1997). George D. Schade: una breve historia de nuestros tiempos literarios. *Dactylus*, XVI, 15-24.
- Fernandes, N. (2010). ¿Maler les vinges por amalar el noema? Traducción del glíglico del capítulo 68 de *Rayuela*. *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Río de Janeiro, [1-13].
- Fogsgaard, L. (1998). El juego lingüístico de Julio Cortázar. En *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés* (pp. 187-196). Universidad de Murcia.

- Fouces González, C. G. (2005). Estrategias interpretativas en las traducciones italianas de Julio Cortázar e Isabel Allende. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, X, [1-10].
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo Veintiuno Editores.
- Iber, P. (2015). The Cold War Politics of Literature and the Centro Mexicano de Escritores. *Journal of Latin American Studies*, 48, 247-272.
- Ilian, I. (2004). Puentes entre los puentes de *Rayuela*, *Primer foro internacional sobre traducción especializada "Julio Cortázar y la traducción"*, [1- 14].
- Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning (Ed.) *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Visor.
- Locane, J. J. (2021). Literatura comunista mundial. En G. Guerrero, B. Loy, & G. Müller (Eds.), *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age* (pp.191 207). De Gruyter.
- Logie, I. (2003). Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, X, [1-12].
- Malmkjaer, K. (1998). *Translation and Language Teaching. Language Teaching and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Molloy, S. (2005). Postcolonial Latin America and the Magic Realist Imperative: A Report to an Academy. En S. Bermann, & M. Wood (Eds.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation* (pp. 370-380). Princeton University Press.
- Montaldo, G. (1991). Destinos y recepción. En J. Ortega, & S. Yurkievich (Eds.), *Rayuela* de Julio Cortázar (pp. 597-612). Fondo de Cultura Económica.
- Moretti, F. (2006). Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo. En I. Sánchez Prado (Ed.), *América Latina en la «literatura mundial»* (pp. 47-62). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Munday, J. (2008). *Style and Ideology in Translation. Latin American Writing in English*. Routledge.
- Nord, C. (1993). La traducción literaria entre la intuición y la investigación. En M. Raders, & J. Sevilla Muñoz (Eds.), *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (pp. 99-109). Universidad Complutense de Madrid.
- Protin, S. (2005). Pari(s): la apuesta del Cortázar traductor. *Cuadernos hispanoamericanos*, 658, 33-38.
- Protin, S. (2012). *Del otro lado o el mirar del traductor. Centre de Recherches Latino-Américaines*, 5, [s. p.].
- Rama, Á. (1981). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Marcha.
- Sánchez, P. (2009). *La emancipación engañosa: una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Universidad de Alicante.
- Torrallbo Caballero, J. (2011). La (in)traducibilidad de un texto literario: nullum est iam dictum quod non dictum sit prius. *Estudios de traducción*, 1, 39 57.
- Vukadinović, U. K. (2017). Las palabras culturales en las traducciones al esloveno de las obras de Juan Rulfo y Carlos Fuentes. *Verba hispánica*, XXIV, 53-69.

## Notas

1. Para ello, en algunas ocasiones, haremos breves menciones a la traducción francesa, comparación que puede ser pertinente para arrojar nueva luz sobre las decisiones tomadas por Rabassa en la versión inglesa.
2. Para un análisis detallado del éxito editorial de la novela, consultar «Destinos y recepción» (Montaldo, 1991); para profundizar en su impacto entre la intelectualidad latinoamericana, examinar «*Rayuela*: avenidas de recepción» (Borinsky, 1991).
3. Por ejemplo, al hacer referencia al uso del «che» argentino y su traducción al inglés por considerar que esta palabra no es totalmente equivalente al «hey», que no se usa con la misma frecuencia: «Casi siempre, traduces *che* por *hey*. En algunos casos queda bien, en otros no. Yo creo que puedes suprimir ese *hey* a menos que realmente te guste mucho. Nuestro *che* es absolutamente intraducible, y tal vez sea mejor suprimirlo» (Cortázar 2012: 120).
4. Fuera del glíglico aparece esporádicamente la metátesis, es decir, el procedimiento mediante el cual se forman palabras en una categoría gramatical distinta a la suya: «Sos dostoevskianamente asqueroso y simpático a la vez» (Cortázar, 2013: 324). Este tipo de experimentación es la que supone menos problemas a la hora de traducirse, ya que el inglés utiliza un mecanismo similar para manifestar la misma idea: «You're so damned Dostoevskian [...]» (Cortázar, 1966: 174), que literalmente significa: «sos tan malditamente dostoevskiano». Otro juego que se utiliza y que servirá para la creación de palabras del glíglico es la fusión de palabras (Fernandes, 2010: 7). Un ejemplo es «Mario el Epicúreo, vicio púreo» (Cortázar 2013: 214), que se traduce por «Mario the Epicurean, "pure vice"», respetando la forma del original, pero sin crear una la nueva palabra «púreo».
5. El párrafo original es el siguiente: «Ingrata sorpresa fue leer en "Ortográfiko" la notisia de aber fayesido en San Luis Potosí el 1º de marso último, el teniente koronel (asendido a koronel para retirarlo del serbisio), Adolfo Abila Sanhes» (Cortázar, 2013: 534).

# Traducción y apropiación literaria: sobre la labor traductora de Anna Gavalda

## Translation and Literary Appropriation: on Anna Gavalda's Practice as Translator

David Marín Hernández<sup>a</sup>  0000-0002-5512-0689

<sup>a</sup>Universidad de Málaga, España

### RESUMEN

Cuando el escritor estadounidense John Williams publicó *Stoner* en 1965, la novela pasó prácticamente desapercibida. Sin embargo, en la actualidad tanto la crítica como el gran público coinciden en valorarla como un clásico de la narrativa norteamericana. En este trabajo se estudiarán las razones de la mala recepción inicial que *Stoner* sufrió en su país, así como el papel decisivo para su recuperación que desempeñó la traducción francesa de la novela, realizada por la novelista Anna Gavalda en 2011. Una comparación entre el relato de Williams y la versión de Gavalda demuestra que la autora francesa modificó profundamente el estilo de la obra original y la reescribió como si fuera uno de sus *best sellers* románticos. Esta traducción nos permitirá reflexionar sobre el concepto de apropiación como modalidad de reescritura.

**Palabras clave:** traducción, apropiación, *Stoner*, John Williams, Anna Gavalda

### ABSTRACT

When the American writer John Williams published *Stoner* in 1965, the novel went virtually unnoticed. However, at present both critics and the general public agree to value it as a classic of North American narrative. This paper will study the reasons for the initial poor reception that *Stoner* suffered in its country, as well as the decisive role for its recovery played by the French translation of the novel, carried out by the novelist Anna Gavalda in 2011. A comparison between Williams' novel and Gavalda's version shows that the French author profoundly modified the style of the original work and rewrote it as if it were one of her romantic bestsellers. In the light of this translation we will delve into the concept of appropriation as a modality of rewriting.

**Keywords:** Translation, Appropriation, *Stoner*, John Williams, Anna Gavalda

### Información

Correspondencia:  
David Marín Hernández  
dmarin@uma.es

Fechas:  
Recibido: 07.01.2022  
Revisado: 18.04.2022  
Aceptado: 25.04.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

Financiación:  
Esta investigación no ha recibido ayuda o financiación alguna.

Cómo citar:  
Marín Hernández, D. (2022). Traducción y apropiación literaria: sobre la labor traductora de Anna Gavalda. *Sendeban*, 33, 24-43.  
<https://doi.org/10.30827/sendeban.v33.23648>



## 1. Introducción

Cuando el escritor estadounidense John Williams publicó en 1965 *Stoner*, la novela pasó prácticamente desapercibida. Ni la crítica ni el público norteamericano le prestaron atención a este relato en el que se cuenta la anodina vida de William Stoner, un profesor universitario ya fallecido al que prácticamente nadie recuerda y cuya biografía es un compendio de fracasos y frustraciones. Apenas se publicaron reseñas sobre la obra y las ventas superaron escasamente los dos mil ejemplares. Esta frialdad inicial contrasta con los encendidos elogios que ha recibido en los últimos años. Novelistas de la talla de Ian McEwan o Bret Easton Ellis la han considerado «un descubrimiento maravilloso», «una de las grandes novelas americanas del siglo xx». También los críticos estadounidenses más influyentes se han rendido a la calidad literaria de la obra. Morris Dickstein, el prestigioso crítico de *The New York Times*, dijo de ella: «John Williams's *Stoner* is something rarer than a great novel—it is a perfect novel, so well told and beautifully written, so deeply moving, that it takes your breath away» (2007). El reciente éxito de la novela no se ha limitado a los círculos de lo que podríamos llamar «lectores profesionales» (críticos literarios, novelistas, profesores de literatura), sino que ha alcanzado al gran público: tanto en EE.UU. como en todos los países en los que ha sido traducida, *Stoner* se ha convertido en un superventas. En España, por ejemplo, la traducción publicada por la editorial Baile del Sol ha sido reeditada en cinco ocasiones y algunas de estas reediciones han sido objeto de varias reimpressiones.

Hubo que esperar casi cincuenta años para que *Stoner* saliera del olvido y alcanzara la fama de la que goza actualmente. John Williams, que falleció en 1994, no llegó a conocer el éxito póstumo de su obra. Aunque algunas editoriales norteamericanas reeditaron la novela a principios de siglo XXI (Vintage, en 2003; New York Review Books, en 2006), fue la escritora francesa Anna Gavalda la que contribuyó decisivamente a recuperar el relato de John Williams y convertirlo en un éxito de ventas. A raíz de una reseña del escritor irlandés Colum McCann publicada en *The Guardian*, Gavalda se interesó por la novela y, tras leerla, quedó deslumbrada. Solicitó inmediatamente a su editorial, Le Dilettante, que adquiriera los derechos de autor para traducir la obra en francés, de lo cual se encargó ella misma en 2011. El prestigio de Gavalda como autora de *best sellers* hizo que otras muchas editoriales europeas confiaran en el olfato literario de la novelista francesa: cuando trascendió su interés por traducir *Stoner*, comenzó una carrera editorial por hacerse con los derechos de traducción<sup>1</sup>. Las múltiples traducciones de las que fue objeto la novela de Williams fueron un éxito comercial. Cuando en EE.UU. se conoció el interés que esta obra despertaba en el extranjero y las críticas tan elogiosas que había generado, las ventas entre los lectores norteamericanos se multiplicaron, tal como reconoció uno de los editores de New York Review Books (Frank, 2016).

La versión francesa de Gavalda, al igual que las traducciones en otras lenguas, fue también un éxito rotundo. Tanto los ejemplares vendidos como las reseñas que se publicaron tras la aparición de la traducción demuestran que la novelista francesa no se equivocó cuando decidió compartir esta obra con sus compatriotas<sup>2</sup>. La crítica literaria francesa destacó la calidad del relato de Williams y la traducción de Gavalda. Sin embargo, una comparación minuciosa entre la versión francesa y el texto original en inglés nos permite concluir que Gavalda ha reescrito el texto de Williams modificando profundamente los rasgos esenciales de su prosa; la novelista francesa se ha apropiado de la novela y la ha presentado en un estilo radicalmente diferente.

En las páginas que siguen analizaremos el estilo característico de John Williams (que explica, en parte, la mala recepción inicial que tuvieron sus novelas) y los procedimientos de traducción a los que ha recurrido Anna Gavalda para transformar el texto original en una obra estilísticamente distinta. Reflexionaremos igualmente sobre el método de traducción que subyace en este tipo de reescrituras tan libres realizadas por autores/traductores que tienden a asimilar el TO al estilo de su narrativa propia.

## 2. La austeridad formal en John Williams: una elección ética y estética

La indiferencia con la que fue recibida la novela de John Williams tras su publicación en 1965 ha sido explicada con argumentos de diversa naturaleza. Desde un punto de vista estrictamente literario, se ha subrayado que el estilo de Williams difería radicalmente de las tendencias narrativas que triunfaban en los años sesenta (Robson, 2019). Los novelistas de la época que más atraían la atención de la crítica y de los lectores proponían una literatura muy diferente del estilo clásico y la prosa austera que caracteriza a *Stoner*. John Williams heredó esta contención retórica de uno de los escritores que más influyó en su estilo: el poeta y crítico literario Yvor Winters, quien rechazaba el estilo verbalmente expansivo de muchos autores norteamericanos de posguerra. Winters acuñó una expresión para describir la prosa que triunfaba durante aquellos años: «the fallacy of the imitative form», esto es, «the procedure in which the form succumbs the raw material of the poem» (Winters, 1947: 41). Winters se oponía a una concepción romántica de la literatura que llevaba a los escritores a reflejar verbalmente en sus textos las ideas o los sentimientos sobre los que versaban sus obras, moldeando la prosa a imagen y semejanza del contenido de las novelas. Según Winters, *la falacia de la forma imitativa* (es decir, la falacia de una prosa mimética) llevaba a la errónea conclusión de que una obra que tratara, por ejemplo, sobre el caos o la desorientación existencial de un personaje debía ser formalmente caótica para reflejar así estos sentimientos en la superficie textual. Así definía expresamente Winters este «vicio» de la literatura de posguerra:

The fallacy of imitative form: the attempt to express a state of uncertainty by uncertainty of expression; whereas the sound procedure would be to make a lucid and controlled statement regarding the condition of uncertainty, a procedure, however, which would require that the poet understand the nature of uncertainty, not that he be uncertain (*op. cit.*, 84).

Frente a este tipo de estilo verbalmente expansivo y mimético, Winters consideraba que el escritor debía adoptar una actitud más racional, fría y distante hacia su obra para alcanzar así la perfección formal.

Las novelas de John Williams, discípulo y amigo personal de Yvor Winters, son un fiel reflejo de este clasicismo que se apartaba de las modas narrativas de los años sesenta. *Stoner*, en particular, podría considerarse el ejemplo conspicuo de las propuestas literarias de Winters, y no solo por la austeridad estilística de esta novela, por su prosa diáfana, por la total ausencia de reflexiones metanarrativas tan en boga en otras novelas de la época (Frank, 2016), o por la meticulosidad con la que Williams diseñó el andamiaje narrativo que sostiene la novela, sino también por la personalidad de su protagonista homónimo: la vida y el carácter del profesor William Stoner simbolizan a la perfección los valores literarios y morales que defendía Yvor

Winters y a los que se adhería fielmente John Williams. Ni siquiera en los momentos de la trama que presentan una mayor tensión emocional se deja arrastrar Stoner por sus sentimientos. Antes al contrario, la actitud distante que constantemente mantiene hacia sí mismo le hacen observar todo cuanto acontece como si le estuviera sucediendo a otra persona.

El tipo de héroe existencialista que propone Williams en *Stoner* explica también el desinterés que mostraron los lectores norteamericanos por esta novela tras su aparición. Williams nos presenta a un personaje atípico en la narrativa americana de su época, que decide quedarse al margen de las dos guerras mundiales en las que participa su país, y lo hace no por cobardía ni por antibelicismo, sino porque no consigue involucrarse anímicamente en el fervor patriota que se apodera de muchos jóvenes de su generación. Mientras que algunos de sus compañeros de promoción se alistaban en el ejército en busca de aventuras, Stoner prefiere quedarse en la Universidad de Columbia para continuar sus estudios sobre la poesía inglesa renacentista. Es, al menos en apariencia, un anti-héroe. Estamos ante un personaje que entronca en mayor medida con el existencialismo europeo que con el tipo de héroe que predominaba en la narrativa norteamericana de la época (Lezy, 2015).

Es llamativa la incapacidad de Stoner para implicarse emocionalmente en aquellos acontecimientos vitales ante los que se presuponen respuestas contundentes. Cuando el lector espera alguna reacción visceral ante ciertas injusticias que sufre el protagonista, Stoner se empeña en observarse a sí mismo y a los demás de manera distanciada, como si fueran personajes de una ficción. En los continuos enfrentamientos con su esposa Edith, Stoner se limita a escuchar «con amable interés» los insultos que le lanza su mujer (Williams, 1965/2016: 253, traducido por Carlos Gardini); cuando su hija acaba casándose, arrastrada por la madre, con un compañero de clase por haber quedado embarazada accidentalmente, Stoner prevé que el matrimonio hará infeliz a su hija, pero «con una piedad casi impersonal presencié el triste ritual de la boda» (Williams, 1965/2016: 265, traducido por Carlos Gardini), sin ni siquiera tratar de evitarlo. Stoner observa pasar la vida sin participar en ella.

Son estos rasgos de su protagonista los que explican, en opinión de la novelista Sylvia Brownrigg, el poco éxito de *Stoner* tras su publicación: «In spite of the American setting, the character himself feels more English, or European—opaque, fundamentally decent, and passive. [...] Perhaps the lack of the novel's taking hold in the US is because it doesn't feel like One of Ours» (citado en Barnes, 2013).

A la mala recepción inicial de Stoner pudo contribuir igualmente que el relato se leyera como una novela académica. Cuando su agente Marie Rodell, tras leer la obra, aconsejó a John Williams que no albergara muchas esperanzas sobre el número de ejemplares que iba a vender, el novelista admitió que su obra no conectaría con los lectores si estos leían la historia de este profesor universitario como si fuera un nuevo ejemplo de «novela de campus», tan de moda en aquellos años (Barnes, 2013). Si bien es cierto que muchos elementos de la trama son característicos de este subgénero narrativo, *Stoner* se aleja en muchos sentidos del rumbo que la narrativa universitaria estadounidense había tomado en los años sesenta. Frente a la actitud reverencial ante la universidad que adoptaron las primeras novelas académicas en el siglo xx, en la década de los sesenta se observa un cambio radical hacia esta institución por parte de los novelistas que practicaban este género: la universidad, que en los primeros relatos académicos se presentaba como un lugar idílico en el que la élite social podía cultivar su pasión intelectual,

tual, comienza a verse en los sesenta como un escenario de luchas por el poder en el que hay cabida para todo tipo de miserias morales y excentricidades (Showalter, 2005), de ahí el tono eminentemente satírico que caracteriza estas novelas desde esta década en adelante.

Desde esta perspectiva, la novela de John Williams se aleja totalmente de las convenciones del género académico. El personaje de Stoner concibe la universidad como un refugio ante el resto de la sociedad y trata de defenderla ante otros personajes (profesores y estudiantes) que, en su opinión, constituyen un fraude para la altura moral que debería exhibir la institución. En un momento en el que el público ya se había acostumbrado a unas novelas que socavaban el prestigio del profesor universitario y lo ridiculizaban al presentarlo como un personaje fatuo, Williams, sin embargo, nos presenta a Stoner como un profesor entregado en cuerpo y alma a la búsqueda del saber, dedicado completamente a transmitir sus conocimientos entre sus estudiantes y capaz incluso de poner en peligro su carrera profesional con tal de mantenerse fiel a estos principios. No es de extrañar, pues, que quienes esperaban leer en *Stoner* una nueva novela satírica (al estilo, por ejemplo, de la exitosa *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, otra novela que triunfaba en los años en que se publicó *Stoner*) no viesen satisfechas sus expectativas.

Si a esto le sumamos que, cuando apareció *Stoner*, triunfaba en Estados Unidos una narrativa estilísticamente muy diferente de la de Williams, se comprende mejor por qué esta novela no sintonizó con los lectores de su época. Williams podría haber abandonado su sobriedad estilística en aras de una mayor popularidad, pero optó por ser fiel a una retórica clásica y austera que mantuvo en el resto de sus novelas. La mirada fría y el estilo verbalmente contenido no eran en Williams una moda pasajera, sino el resultado de profundas convicciones literarias y morales: la parquedad verbal con la que el narrador describe a Stoner es un reflejo de la actitud estoica con la que el protagonista afronta las decepciones de la vida. El estoicismo de Stoner se ha encarnado en la prosa de Williams.

Pese a que esta austeridad formal es un rasgo esencial en la obra de Williams, Gavalda la anula totalmente en su traducción al sepultarla bajo una prolijidad verbal, y, al hacerlo, desactiva el alcance moral que el autor norteamericano le presta a su prosa. La profunda transformación estilística que sufre *Stoner* al pasar por la pluma de Gavalda es algo más que un mero cambio formal. John Williams insiste en varias ocasiones de la novela en que la retórica no es un simple envoltorio externo, sino el reflejo del modo como se concibe el mundo. Nos referimos, por ejemplo, a aquellos episodios en los que Stoner trata de convencer a sus alumnos de que el estudio de la gramática y la retórica medieval inglesa no debe abordarse como una mera descripción superficial de categorías lingüísticas o un simple listado de figuras ornamentales, sino como un reflejo de la mentalidad de la época. Cuando en una de sus clases constata que sus estudiantes se muestran reacios al estudio de la poesía y la prosa medieval, Stoner les explica que los textos de este periodo que serán comentados en su asignatura deben entenderse como una vía para acceder a esos «hábitos mentales que condicionaban el modo en que el hombre medieval vivía, pensaba y escribía» (pág. 244). John Williams, a través de estas explicaciones que imparte el protagonista de su relato, establece un vínculo directo entre los instrumentos estilísticos a los que recurren los escritores y su concepción del mundo. A través del personaje de Stoner, el autor está defendiendo su estilo narrativo. Modificar la prosa austera y fría del relato es, pues, cambiar la propia naturaleza de la novela y, con ella, el mensaje que nos traslada John Williams a través de su estilo.

### 3. Modificaciones estilísticas en el texto original

Según sus propias palabras, Anna Gavalda decidió traducir *Stoner* tras identificarse plenamente con el protagonista homónimo de la novela. Durante la promoción de la traducción en su país, la novelista lo expresó claramente parafraseando la famosa frase de Flaubert acerca de su identificación con Madame Bovary: «Stoner, c'est moi», reconoció Gavalda (Lainé, 2011). El impulso que movió a Gavalda a reescribir el relato de Williams tenía una doble naturaleza: por un lado, su traducción se nutría del deseo de compartir con sus lectores una obra que la había apasionado; pero, al mismo tiempo, como novelista, Gavalda quería *hacer suya* la novela de Williams, apropiarse de ella y escribirla nuevamente con su propio estilo, aunque este fuera radicalmente distinto del que caracteriza la obra de Williams. En este sentido, la traducción de Gavalda, tal como se argumentará en apartados posteriores, subvierte la sumisión tradicional que el traductor mantiene respecto del autor del TO. Al hacerlo, esta versión francesa de *Stoner* constituye un ejemplo paradigmático de las propuestas teóricas que tratan de deconstruir la habitual relación asimétrica que subordina la traducción al texto original. Cuando escribe como traductora, Gavalda se autoconcede un estatus creativo similar al que posee cuando escribe sus propias novelas (al menos, en lo que al estilo de la prosa se refiere). En palabras de Jacques Derrida, «la femme traductrice dans ce cas-là n'est pas simplement subordonnée, *ce n'est pas la secrétaire de l'auteur*» (Derrida, 1982: 145; cursivas añadidas).

#### 3.1. Una novela romántica

Los principales cambios que Gavalda introduce en el texto original tienen como principal objetivo potenciar mediante añadidos personales el componente romántico de la trama. El cotejo entre la novela de Williams y la traducción de Gavalda demuestra claramente que la novelista francesa echaba en falta en el texto inglés la intensidad emocional que ella suele introducir—en grandes dosis—en sus propias novelas. Autora de *best sellers* románticos, Gavalda no deja pasar ninguna oportunidad para elevar la temperatura sentimental de la novela en varios grados a través de equivalencias léxicas que contrarrestan la austeridad del TO, o incluso mediante adiciones personales de fragmentos que no figuraban en la novela de Williams. Fijémonos, por ejemplo, en la traducción del siguiente párrafo en el que se describen las ensueños de Stoner tras haberse enamorado de Katherine Driscoll (en esta y en las siguientes citas las negritas son añadidas):

He dreamed of perfections, of worlds in which they could always be together, and half believed in the possibility of what he dreamed. “What”, he said, “would it be like if”, and went on to construct a possibility hardly more attractive than the one in which they existed. It was an unspoken knowledge they both had, that the possibilities they imagined and elaborated were gestures of love and celebration of the life they had together now (Williams, 1965; citamos por edición electrónica sin paginar).

Il rêvait de perfection, de plénitude, de mondes dans lesquels ils auraient pu être ensemble **pour l'éternité** et se prenait presque à croire à la viabilité de ses vagabondages. Il prononçait des mots comme : « Et si nous... » ou « Imagine que... » et continuait ainsi sur sa lancée à tisser **un cocon** à peine plus doux que celui dans lequel **ils se lovaient déjà**. C'était une certitude tacitement partagée : cet **avenir enchanté** qu'ils élaboraient et se racontaient **à longueur de baisers** ne serait que gestes tendres et célébration **perpétuelle** de la vie qui était la leur



aujourd'hui (Williams, 1965/2011: 266, traducido por Anna Gavalda; citamos por la edición de 2012).

El adverbio inglés «always» se convierte en «pour l'éternité», una locución de mayor dramatismo; las «possibilities» que los personajes imaginaban como alternativas a la realidad se han transformado en un «avenir enchanté»; Gavalda añade, además, que los amantes se contaban ese futuro encantado «à longueur de baisers», explicitando visualmente lo que en el texto original es una mera referencia abstracta al amor que los unía; también es un añadido personal de Gavalda la referencia metafórica al *casarón* en el que vivían los amantes, junto con el verbo *acurrucarse*, que no aparece en ningún momento en el pasaje citado de la novela original: «un cocon à peine plus doux que celui dans lequel il se lovaient déjà».

Para llevar a cabo esta conversión de la obra de Williams en una novela romántica, Gavalda tiende a potenciar a través de las equivalencias léxicas la naturaleza etérea de los sentimientos, tal como se aprecia en la traducción de la siguiente oración, en la que el sustantivo inglés «process» se transforma en una «inclinaison de l'âme»:

Then they would make love, and lie quietly for a while, and return to their studies, as if their love and learning were one **process** (Williams, 1965).

Ils s'aimaient, restaient étendus un moment puis reprenaient leur travail là où ils l'avaient laissé comme si l'amour et l'apprentissage n'étaient qu'une seule et même **inclinaison de l'âme** (Williams, 1965/2011: 268, traducido por Anna Gavalda).

Otro ingrediente que Gavalda añade recurrentemente en su traducción para subrayar el carácter inefable de los sentimientos que experimentan los personajes son los puntos suspensivos, que siempre parecen sugerir algo más de lo dicho (justo lo contrario de lo que pretendía John Williams con su prosa quirúrgica):

It was his own book that he sought, and when the hand held it he smiled at the familiar red cover that had for a long time been faded and scuffed (Williams, 1965).

C'était son livre à lui qu'il cherchait et quand elles le trouvèrent, il se mit à sourire. Cette couverture rouge tellement familière... Comme elle s'était fanée... Comme elle avait vécu... (Williams, 1965/2011: 377, traducido por Anna Gavalda).

Esta voluntad de la novelista francesa por intensificar el dramatismo del texto original se aprecia no solo en los episodios románticos de la trama, sino también en las situaciones de tensión entre los personajes, como cuando Katherine Driscoll está esperando la llegada de Stoner, consciente de que este le va a anunciar la inevitable ruptura de su relación. Gavalda no puede evitar introducir una sus dramáticas metáforas:

She waited almost formally, sitting erect and alert upon the couch. (Williams, 1965).

Elle se tenait très droite sur le bord de son canapé. **Un animal aux abois** (Williams, 1965/2011: 281, traducido por Anna Gavalda).

Para explicar las razones por las que Gavalda alteró el estilo de Williams con la intención de subrayar el tono romántico de su novela, resultan también muy significativas las declaraciones de la novelista francesa en una de las entrevistas que concedió para promocionar su traducción: «Ce qui m'a donné envie de traduire le livre c'est l'histoire d'amour»<sup>3</sup>. En esta misma

entrevista Gavalda reconoce que «j'ai ajouté des choses qui le rendent plus sensuel, plus doux [...] Justement parce que c'est une histoire dure j'y ai mis une sorte de douceur». Gavalda desconfía de la capacidad de los lectores franceses para poder digerir por sí solos la crudeza de la novela de Williams, de ahí que haya sentido la necesidad de suavizarles la austeridad del texto inglés. Esta desconfianza hacia la capacidad de comprensión de sus lectores se aprecia igualmente en las continuas explicitaciones a las que recurre Gavalda para facilitar la lectura de la obra original. Bastará la traducción del siguiente párrafo para ilustrar este procedimiento:

In his extreme youth Stoner had thought of love as an absolute state of being to which, if one were lucky, one might find access; in his maturity he had decided it was the heaven of a false religion, toward which one ought to gaze with an amused disbelief, a gently familiar contempt, and an embarrassed nostalgia. Now in his middle age he began to know that it was neither a state of grace nor an illusion; he saw it as a human act of becoming, a condition that was invented and modified moment by moment and day by day, by the will and the intelligence and the heart (Williams, 1965).

Quand il était très jeune William Stoner pensait que l'amour était une sorte d'absolu auquel on avait accès si l'on avait de la chance. En vieillissant il avait décidé que c'était plutôt la terre promise d'une fausse religion qu'il était de bon ton de considérer avec un scepticisme amusé ou un mépris indulgent, voire une mélancolie un peu douloureuse. **Mais** maintenant qu'il était arrivé à miparcours, il commençait à comprendre que ce n'était ni une chimère ni un état de grâce, **mais** un acte humain, **humblement humain**, par lequel on devenait ce que l'on était. Une disposition de l'esprit, une manière d'être que l'intelligence, le cœur et la volonté ne cessaient de nuancer et de réinventer jour après jour (Williams, 1965/2011: 263, traducido por Anna Gavalda).

Son reveladoras las conjunciones adversativas que introduce Gavalda para explicitar las oposiciones que Williams quiso dejar implícitas en su texto, pues este recurso lo emplea la traductora con bastante frecuencia a lo largo de toda la novela. Asimismo, en aras de facilitar la lectura, Gavalda añade sintagmas ausentes en la novela original para subrayar las ideas que considera importantes, como cuando en el TO se presenta el amor como un acto humano, y la traductora, por si no hubiera quedado suficientemente claro, intensifica esta idea con una adición personal: «humblement humain».

### 3.2. Adición de subdivisiones narrativas

Otro instrumento del que se vale Gavalda para ayudar a sus lectores a seguir la trama de la novela son las subdivisiones que introduce dentro de los capítulos. Aunque en la novela original de Williams la única división visible en la estructura externa es la de los capítulos, la traductora se ha permitido dividir internamente estos capítulos en distintos subapartados, que separa mediante asteriscos. En ocasiones, la adición de estos asteriscos nos recuerda a las indicaciones cinematográficas que aparecen sobrescritas en la pantalla para advertir a los espectadores de que ha transcurrido un cierto intervalo de tiempo entre las secuencias. Efectivamente, la mayor parte de estas subdivisiones que la traductora introduce en su versión sirven para anunciar saltos temporales: «Tôt le lendemain après-midi» (pág. 222); o «Dix jours après» (pág. 233). Sin embargo, no siempre tienen una función cronológica. En ocasiones, la traductora utiliza estos asteriscos en la página para obligar a hacer una breve pausa en la lectura con vistas a realzar el dramatismo de determinados sucesos en la vida del protagonista. No

actúan, pues, en estos casos, como indicaciones temporales, sino como guías de lectura con las que Gavalda pretende avisar a sus lectores de que algo importante acaba de pasar. Es lo que sucede, por ejemplo, en la subdivisión de la página 240 de su versión, la cual no introduce un salto en la narración hacia el futuro, ni siquiera un cambio temático, sino una nueva faceta de la discusión entre Stoner y su jefe de departamento, Hollis Lomax, acerca de la calificación que merecía el protegido de este, el estudiante Charles Walker. Interpretamos esta secuenciación adicional por parte de Gavalda como un nuevo ejemplo de ayuda interpretativa que la traductora ofrece a sus lectores para orientarlos.

### 3.3. Cambios en la voz del narrador

La figura del narrador en la versión francesa adopta una voz muy diferente del tono que asume en la novela original. Además de una actitud más dramática y de las continuas explicaciones que acaban de describirse, resulta también llamativo que Gavalda ponga *en boca del narrador* consideraciones y juicios de valor ausentes en el texto de Williams:

They told themselves and each other that they were closer than they ever had been; and **to their surprise**, they realized that it was true, that the words they spoke to comfort themselves were more than consolatory (Williams, 1965).

Ils essayèrent de se convaincre et de convaincre l'autre qu'ils ne s'étaient jamais sentis aussi proches et finirent par réaliser, **ô éblouissement**, que c'était la vérité. Que tous ces mots auxquels ils avaient eu recours pour se reconforter mutuellement n'étaient pas que des mots (Williams, 1965/2011: 282, traducido por Anna Gavalda).

En el texto original, el narrador se limita a señalar en tercera persona que los personajes se quedaron sorprendidos. No es el caso del narrador (¿narradora?) de la versión francesa, que hace suya la sorpresa y la manifiesta en primera persona a través de una interjección. Entre las muchas estrategias a las que recurre Gavalda para involucrar también a sus lectores en su intensidad emocional está el plural sociativo:

Or perhaps someone had made an idle speculation that had a ring of truth to someone else, which caused a closer regard of them both, which in turn... Their speculations were, they knew, to no end; but they continued to make them. (Williams, 1965).

Ou alors, peut-être, quelqu'un avait-il fait une petite allusion en passant, laquelle était tombée dans une oreille déjà suspicieuse, d'où une étude plus approfondie des faits et gestes de **nos deux protagonistes** qui avait donné lieu à... Spéculations vaines, ces intrigants le savaient bien, mais ils n'aimaient rien tant que de s'en repaître... (Williams, 1965/2011: 273-274, traducido por Anna Gavalda).

En ningún momento del TO aparece el determinante posesivo en la primera persona del plural. El distanciamiento desde el que el narrador de Williams nos cuenta la historia no le habría permitido en ningún momento establecer con sus lectores un vínculo emocional semejante al que ha creado Gavalda a través de la primera persona del plural o de la interjección antes citada. Al referirse expresamente a los personajes de la trama y hacerlo, además, en su condición de protagonistas, Gavalda presenta una narración autoconsciente muy alejada del tono distante del TO.

Otro cambio significativo que Gavalda introduce en el *ethos* discursivo del narrador consiste en la toma de partido a favor de Stoner en los pasajes en los que se describe su desencuentro matrimonial con su esposa Edith. También John Williams narra estos pasajes desde la perspectiva de Stoner. De hecho, la crítica feminista no pasó por alto este detalle y acusó a Williams de haber exagerado la maldad de Edith en su enfrentamiento con Stoner. Elaine Showalter llegó incluso a acusar a Williams de misoginia: «I am not a fan of Stoner. First, along with other female readers, I am put off by Williams's misogyny» (Showalter, 2015). Gavalda instensifica aún más esta toma de partido a favor de Stoner a través de la manipulación del TO. Este posicionamiento por parte de la traductora se aprecia claramente en la traducción del capítulo 5, concretamente en el pasaje en el que se describen los desencuentros sexuales entre Stoner y Edith. Víctima de una rígida educación sexual, Edith asume las relaciones sexuales con su marido como una de sus muchas obligaciones conyugales. No solo no experimenta ningún deseo hacia él, sino que reacciona con un evidente malestar físico cada vez que Stoner se acerca a ella. John Williams, que en algunos momentos de la novela se muestra comprensivo con la situación de Edith, llega a utilizar el término «violation» cuando Stoner cede a sus impulsos físicos y acaba practicando el sexo con su esposa aun sabiendo que ella, lejos de experimentar placer, siente rechazo físico hacia él: «If she was sufficiently roused from her sleep she tensed and stiffened, turning her head sideways in a familiar gesture and burying it in her pillow, enduring **violation**». La traductora francesa elimina esta palabra: «S'il la réveillait, elle se braquait, se raidissait, tournait la tête comme elle en avait pris l'habitude, l'enfonçait dans un oreiller et endurait» (pág. 105). La voluntad de Gavalda de suavizar la crudeza del TO se aprecia mejor comparando su traducción con otras versiones en otras lenguas. En la traducción en español de Carlos Gardini, por ejemplo, no se evita la palabra *violación*: «Si estaba apenas despierta, se ponía rígida, movía la cabeza hacia el costado en un gesto que se había vuelto habitual, y la sepultaba bajo la almohada, **soportando la violación** (págs. 85-86). En la traducción italiana de Stefano Tummolini leemos: «Se era abbastanza lucida, Edith tendeva i muscoli e si irrigidiva, voltava la testa come di consueto e, affondandola nel cuscino, **sopportava la violenza** (pág. 66).

Más adelante Gavalda vuelve a rechazar la palabra «violation» cuando aparece nuevamente en el mismo capítulo:

it began to seem to him that even his looking at her was a kind of violation. (Williams, 1965).

Il ne mit pas longtemps à comprendre que le seul fait de la regarder était perçu comme une agression (Williams, 1965/2011: 118-119, traducido por Anna Gavalda).

En su estrategia por acentuar la focalización de la historia a través de la mirada de Stoner y por ensalzar la paciencia del protagonista ante su mujer, Gavalda también modifica otras expresiones del texto original con el objetivo de presentarnos un Stoner más tierno del que nos describe Williams en estos pasajes de contenido sexual. Mientras que el escritor norteamericano subraya por diferentes vías que el protagonista utilizaba el cuerpo de su mujer para su propia satisfacción, Gavalda trata, por el contrario, de introducir cierta ternura en los gestos físicos de Stoner:

At such times Stoner **performed his love** as quickly as he could (Williams, 1965).

En de tels moments, Stoner **lui manifestait sa tendresse** le plus rapidement possible (Williams, 1965/2011: 105, traducido por Anna Gavalda).

#### 4. Intertextos y paratextos

Todos los procedimientos de traducción mencionados en las páginas precedentes dejan bien claro que Anna Gavalda ha optado por un método de traducción que le concede una gran libertad formal, hasta el punto de añadir en el TM referencias intertextuales que remiten a clásicos de la literatura francesa, como en la traducción de la siguiente oración:

And so he had his love affair (Williams, 1965).

Il eut, **comme un autre**, son histoire d'amour (Williams, 1965/2011: 255, traducido por Anna Gavalda).

La adición del inciso «comme un autre» es una referencia a uno de los cuentos de Gustave Flaubert, «Un cœur simple», cuya protagonista, Félicité, lleva una vida sentimentalmente desdichada, al igual que Stoner. Las semejanzas entre estos dos personajes no terminan ahí: ambos muestran la misma fortaleza ante las desgracias que se suceden en sus vidas y la misma serenidad ante el infortunio. Este vínculo entre el Stoner de John Williams y la Félicité de Gustave Flaubert queda formalmente anudado a través de esta alusión a la famosa frase del escritor francés a propósito de Félicité: «Elle avait eu, **comme un autre**, son histoire d'amour». Si bien es cierto que toda traducción implica necesariamente la inclusión del texto meta en una nueva red de relaciones intertextuales, Gavalda ha querido *dejar constancia* de ello a través de este homenaje personal a Flaubert, una nueva muestra de su grado de implicación en la reescritura del TO.

La traductora admite explícitamente la libertad de su método en el prólogo que antecede a la traducción, en el que explica que pasó «des heures et des heures [...] arc-boutée sur un bout de phrase que je comprenais, que je voyais mentalement, mais qu'il m'était *impossible de traduire*» (pág. 7; cursivas añadidas). Resulta significativo que la traductora exponga en este prólogo la imposibilidad de traducir ciertos fragmentos de la novela original: parece sugerir implícitamente que, al no serle posible *traducir* la novela, tenía que optar inevitablemente por un método de reescritura que le concediera más libertad, que le permitiera rehacer verbalmente con su propio estilo esos pasajes complicados que no admitían una traducción. Para no tener que admitir que las modificaciones estilísticas del TO son manipulaciones voluntarias, Gavalda las presenta como soluciones a un supuesto problema del texto original, como si la novela de John Williams se resistiera, debido a alguna característica formal, a ser traducida fielmente y exigiera un método oblicuo de traducción. Las traducciones hacia otras lenguas de *Stoner* demuestran que esto no es así: la fidelidad formal hacia este texto no presenta ninguna dificultad irresoluble, como puede comprobarse cotejando las traducciones de Antonio Díez Fernández (2010), Carlos Gardini (2016) o Stefano Tummolini (2010); al contrario, la austeridad de Williams y su prosa transparente permiten concluir que cualquier alejamiento estilístico es fruto de una decisión voluntaria por parte de la traductora.

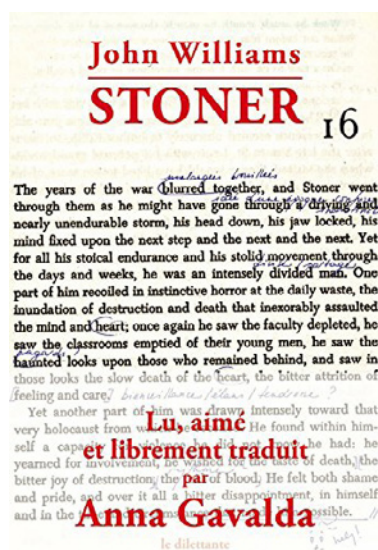


El prólogo de Gavalda actúa, pues, a modo de «descargo de responsabilidades» en el que la traductora anticipa posibles reproches y trata de esquivarlos con una llamativa estrategia: la de distanciarse de la profesión de traductora. Así lo indica en uno de los párrafos de esta nota introductoria: «[le projet de traduire ce roman] m'a beaucoup appris sur “le métier”, toutes ces histoires de légitimité, de liberté, de respect dû à une voix plutôt qu'à un personnage m'ont passionnée» (pág. 8). Esta afirmación nos parece muy reveladora por múltiples razones. Llamam la atención, en primer lugar, las comillas que flanquean la palabra *métier*, como si no se pudiera emplear propiamente este sustantivo para referirse a la labor de los traductores y solo de forma desviada (de ahí las comillas) fuera posible recurrir a esta denominación para nombrar a los profesionales de la traducción literaria. En segundo lugar, cabe resaltar igualmente que la novelista dice haber aprendido mucho sobre este oficio durante la traducción de la novela: una manera indirecta de reconocer que no se siente realmente una traductora y que solo puntualmente (por la pasión que le ha despertado la novela de Williams) ha querido reescribirla en francés.

Pero quizás lo más llamativo del prólogo es la referencia a «ces histoires de légitimité, de liberté, de respect» (cursivas añadidas). Para Gavalda, los debates teóricos sobre los límites de la libertad que puede tomarse el traductor, la legitimidad para apartarse del estilo del autor al que se traduce o el respeto a lo dicho por este en su obra no son más que «historias» que le han apasionado. Al mencionar explícitamente en esta nota introductoria la posibilidad de que el respeto del traductor no debe dirigirse tanto a un personaje como a la voz del personaje, parece que Gavalda está admitiendo que es plenamente consciente de las críticas que puede recibir por haberse distanciado de la voz del narrador. En otras palabras: la novelista asume que «estas historias» sobre el respeto, la fidelidad, la libertad, por muy apasionantes que puedan llegar a ser, no han estado entre sus prioridades, puesto que ni siquiera se considera una traductora, sino una novelista que ha querido hacer suya una novela que le ha gustado especialmente.

La cubierta de la traducción de Gavalda nos parece simbolizar bien su actitud como traductora:

Figura 1. Cubierta de la traducción francesa de Anna Gavalda



En la cubierta aparece el texto original de John Williams con algunas anotaciones manuscritas de Gavalda que visibilizan su trabajo como traductora. Resulta significativo que el texto

de Williams vaya difuminándose progresivamente hasta quedar oculto por el nombre de la traductora, que, al aparecer en negritas, adquiere mayor tamaño en la cubierta que el nombre del autor: una forma icónica de indicar cuál de los dos novelistas (Williams/Gavalda) ha prevalecido en la reescritura de la novela. La original cubierta de esta edición supone una auténtica vuelta de tuerca sobre la «invisibilidad del traductor», que, en esta ocasión, se ha convertido en la «invisibilidad del autor», o, al menos, en la difuminación estilística de su texto.

La anterior cubierta apunta igualmente al clásico debate sobre la necesidad de indicar a los lectores el método traductor que se ha seguido para verter el TO en la lengua de llegada. Si bien es cierto que en la cubierta, y a petición expresa de Gavalda, figura la expresión «librement traduit», la indefinición del adverbio *librement* subraya la ambigüedad del pacto tácito que determina lo que cabe esperar de una traducción (frente a otro tipo de reescrituras, como las adaptaciones, las versiones, etc.). Esta ambigüedad se genera, entre otros motivos, por la escasa atención que la traducción recibe en la crítica literaria. Resulta especialmente llamativo que las reseñas que se publicaron en la prensa francesa cuando se publicó la traducción de Gavalda apenas destacaran la particular traducción que realizó la novelista<sup>4</sup>. Es más, una de las críticas llegó incluso a elogiar el talento de Gavalda para restituir la sobriedad estilística de John Williams: «Anna Gavalda l’a traduit elle-même, restituant avec talent l’écriture sobre, limpide et élégante de John Williams»<sup>5</sup>.

## 5. Un caso de apropiación literaria

En una entrevista a un medio británico, cuando se le preguntó por las razones que la habían empujado a traducir *Stoner*, Gavalda respondió: «I think it's a book I could have written myself because I feel really close to the author and the narrator»<sup>6</sup>. Creemos que en esta respuesta se condensa la actitud de la novelista francesa hacia el texto original y el libérrimo método de traducción por el que ha optado. A Gavalda le habría gustado escribir la historia de Stoner, y le habría gustado hacerlo a su manera, en una prosa muy diferente de la que empleó John Williams. En una entrevista en el diario *El País*, cuando el periodista le pidió detalles sobre esta traducción, la novelista declaró: «Como soy un autor sé que los autores *no son gente respectable* y me tomo las libertades que me parecen» (Martí, 2008; cursivas añadidas). De forma sarcástica, Gavalda está subvirtiendo la jerarquía tradicional que subordina el texto traducido al texto original, y está concediéndole a la traducción el mismo estatus del que disfruta la escritura directa.

El cotejo de la versión francesa con el texto original del que se deriva pone sobre la mesa cuál ha sido la estrategia empleada por Gavalda. La comparación minuciosa de ambos textos nos deja constantemente la impresión de que, tras la lectura del TO, la traductora se alejaba de él para reescribirlo con sus propias palabras. Se diría que, una vez que el texto de John Williams le permitía a Gavalda visualizar mentalmente la escena en cuestión, la novelista-traductora ponía entre paréntesis las palabras del TO: una vez liberada de las ataduras del texto inglés, Gavalda ya se sentía con el derecho de recrearse escribiendo nuevamente esa escena. Por ejemplo, cuando el narrador de la novela describe cómo va envejeciendo Stoner, en el TO leemos una escueta descripción: «A pitiable fellow going into his middle age, misunderstood by his wife». Gavalda, sin embargo, se explaya en la descripción física: «Un pauvre type qui commençait à **prendre du ventre**, à **perdre ses cheveux**, qui était incompris de sa femme»

(págs. 271-272). Un nuevo ejemplo de estas ampliaciones en las descripciones físicas lo encontramos en el último capítulo, cuando en sus últimos días de vida, Stoner recuerda con pasión los momentos felices que pasó con su hija antes de que la madre los separara. La intensidad emocional de la escena contrasta con la sobriedad estilística de Williams. Cuando Stoner rememora físicamente a su hija inclinada sobre la mesa para hacer sus deberes escolares, el narrador de la novela se limita a describir escuetamente cómo resplandecía el físico de la niña: «The smooth flesh glowed». Una vez más, a Gavalda no le parece suficiente esta parquedad verbal y vuelve a recrearse en la descripción: «**Ce front, ces joues, ce menton si mignons** semblaient rayonner de l'intérieur» (pág. 369).

La traducción ha sido la vía para apropiarse de un texto. Este distanciamiento del texto original (reconocido expresamente por la propia Gavalda en las entrevistas citadas) llega al extremo de alterar la frase final de la novela:

The fingers loosened, and the book they had held moved slowly and then swiftly across the still body and fell into the silence of the room (Williams, 1965).

**Un bruit sourd vint troubler le silence.**

Il avait lâché prise et son livre en tombant s'en trouva fermé (Williams, 1965/2011: 378, traducido por Anna Gavalda).

Mientras que Williams insiste en la suavidad con la que el libro se le escapa de las manos a Stoner y se desliza pausadamente hasta caer, Gavalda, por su parte, elimina el adverbio que alude al movimiento pausado del libro («slowly») y prefiere subrayar el ruido que hace este al caer al suelo mediante un adjetivo y un verbo que modifican la atmósfera de tranquilidad que predomina en la descripción original: «Un bruit sourd vint troubler le silence». La nueva puntuación con la que Gavalda reestructura sintácticamente la frase final de Williams contribuye también a que la lectura de la traducción francesa nos lleve a visualizar la escena de forma muy diferente a la novela original: mientras que Williams nos describe la caída definitiva del libro en una sola oración, la novelista francesa la divide en dos párrafos diferentes, y el primero de ellos incide justamente en el ruido sordo del libro que perturba el silencio (la brevedad de este párrafo unioracional intensifica el efecto sonoro). Así pues, mientras que en la novela de Williams la muerte del protagonista se presenta envuelta en un aura apacible (la obra termina haciendo alusión al silencio de la estancia donde fallece Stoner), Gavalda apuesta de nuevo por el dramatismo y hace que el libro del protagonista produzca, al caer, un aldabonazo simbólico a modo de cierre operístico. No le basta a la novelista francesa con este símbolo sonoro: aunque en el TO no se haga ninguna alusión a ello, a Gavalda no le importa añadir, como detalle final, que el libro, al caer, queda cerrado. Si a algún lector de la traducción francesa se le ha pasado por alto la identificación entre Stoner y su libro, Gavalda se lo recuerda manipulando a su antojo el final del relato. Este último ejemplo resume muchos de los procedimientos que hemos descrito en páginas precedentes y permite resumir el método traductor de la novelista: apropiarse del TO para reescribirlo sin prestar atención a la voluntad estilística de John Williams.

Aunque los límites conceptuales entre las distintas formas de reescritura son difusos, debido en parte a la falta de acuerdo terminológico en las diversas propuestas clasificatorias

(Hurtado Albir, 2001: 241 y siguientes), creemos que la categoría en la que mejor encajan las prácticas manipuladoras de Gavalda es la de *apropiación*. Algunos de los procedimientos de traducción empleados por Gavalda coinciden en apariencia con las técnicas que habitualmente se identifican con la adaptación (como las explicitaciones y los añadidos personales), pero no creemos que el TM de esta traductora pueda presentarse como una adaptación porque no apreciamos en él ninguna de las motivaciones clásicas para justificar la estrategia adaptativa: dificultades lingüísticas para encontrar equivalencias debido a la anisomorfía entre lenguas, desfases culturales, cambios de género textual, aparición de nuevos parámetros en la situación comunicativa que exigen modificaciones funcionales en el TO. Ninguna de estas motivaciones está presente en la versión francesa de *Stoner*. En el texto de Gavalda faltaría, pues, el principal componente de una adaptación: la *necesidad* de introducir cambios formales en el TO para respetar la intención comunicativa del autor (Bastin, 1998: 173-177). Si consideramos la adaptación como «a type of creative process which seeks to restore the balance of communication that is often disrupted by traditional forms of translation» (Bastin, 2019: 10-14), resulta evidente que Gavalda en ningún momento ha tratado de *restaurar* mediante sus manipulaciones un equilibrio comunicativo supuestamente en peligro, entre otras razones porque la novela de Williams no presenta ningún elemento (ni en su forma ni en su contenido) que pudiera quebrar la comunicación con los lectores extranjeros.

La principal razón por la que consideramos que el TM de Gavalda es una apropiación radica en la motivación que ha empujado a la novelista a introducir tantos cambios formales en el texto original, que no es otra que la de reformular la novela de Williams como a ella le hubiera gustado escribirla. Así pues, aunque el TM siga presentándose como una traducción en la cubierta del libro, consideramos que la violencia estilística ejercida sobre el texto original es de la suficiente intensidad como para encuadrar la reescritura de Gavalda bajo la categoría de apropiación: «Adaptation signals a relationship with an informing source text or original. [...] Appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain» (Sanders, 2006: 26).

Es la *actitud* de Gavalda hacia la novela de Williams lo que nos lleva a considerar su versión como una apropiación. Si en lugar de presentar la apropiación como un fenómeno *entre culturas* la concebimos como una relación *entre escritores*, consideramos que en la reescritura de Gavalda se dan muchos de los requisitos que se enumeran en las definiciones clásicas de apropiación cultural. Saglia, por ejemplo, en su estudio sobre la apropiación cultural de Dante por parte de los románticos británicos, considera que «the concept of appropriation belongs in a series of mechanisms including assimilation and incorporation» (Saglia, 2002: 96). Desde un punto de vista estilístico no hay duda de que en la actitud de Gavalda subyace un intento de *asimilar* la novela de Williams a sus preferencias estilísticas, esto es, un intento de *incorporar* el TO a su propia producción narrativa. El hecho de que en la edición de su versión se cite al novelista norteamericano como autor de la novela no impide emplear el término de apropiación: «even though the sources are often quoted, they still represent appropriation» (Vandal-Sirois & Bastin, 2012: 37). Por otra parte, Vandal-Sirois y Bastin, al establecer una distinción entre adaptación y apropiación, sostienen que uno de los ingredientes específicos de las apropiaciones es que en ellas «[translators] decide to appropriate those texts to serve their own ideological commitments» (*op. cit.*, 23; cursivas añadidas). Si la alusión a los «compromisos ideológicos» en la anterior cita la sustituimos por «preferencias estilísticas» (sustitución que

nos parece válida dado el alcance ético de la prosa de John Williams), esta definición valdría perfectamente para la reescritura que Gavalda ha realizado de *Stoner*.

Otro de los componentes que aparecen de forma recurrente a la hora de delimitar el concepto de apropiación es la relación asimétrica de poder existente entre quien la ejerce y quien la padece:

This term has been employed to refer to the act of taking possession of an original text from one culture by another culture. In this respect the term ‘appropriation’ equals that of ‘domination’ or ‘cultural domination.’ One of the most obvious motivations for this act is undoubtedly to gain power over something or someone (Munday 2009: 169)

Si nos parece relevante esta definición de Munday es porque consideramos que también Gavalda se ha situado en un plano de superioridad sobre Williams al permitirse introducir tantas y tan profundas modificaciones estilísticas sobre su novela. Seguramente, no se las habría permitido si hubiera traducido a un autor ya canonizado, pero la novelista francesa era consciente de que estaba traduciendo a un autor que en ese momento era todavía desconocido en Europa y al que ella estaba dando a conocer. Eso le hizo pensar probablemente que podía concederse el derecho de reescribir la novela de John Williams conforme a sus propios criterios estilísticos. En última instancia, con la traducción de esta novela Gavalda estaba ampliando su propia novelística, lo cual remite nuevamente al concepto de apropiación: «cultural appropriation may then be defined as the inclusion and adoption of foreign, other signs into one’s own cultural environment *in order to aggrandize, enlarge and reinforce it*» (Saglia, 2002: 98; cursivas añadidas).

## 6. Conclusiones

En una entrevista radiofónica que concedió para la promoción de su traducción, Anna Gavalda aludió a «les belles infidèles» del periodo clásico para justificar las múltiples modificaciones de diverso tipo que practicó sobre la novela de Williams (Gavalda, 2011). Sin embargo, las infidelidades de la autora francesa no están emparentadas realmente con aquellas *bellas traducciones infieles* del siglo xvii. Cuando Gilles Ménage acuñó esta expresión en 1654, se refería con ella a las adaptaciones de las obras grecolatinas que llevaban a cabo los traductores de este periodo para acomodar los textos antiguos a las modas literarias y los valores sociales propios de la Francia clásica, de ahí que algunas de las manipulaciones más llamativas de estas «belles infidèles» consistieran en eliminar, por ejemplo, las menciones al sexo, consideradas demasiado groseras. El cotejo que se ha ofrecido en las páginas precedentes entre la novela de Williams y la traducción de Gavalda demuestra que no eran estas las motivaciones que han llevado a la novelista francesa a alterar el estilo del escritor norteamericano. No hay en absoluto una actitud censora por parte de Gavalda ni una necesidad de adaptación cultural, sino la *voluntad* de hacer suya la novela original tras el enamoramiento instantáneo que experimentó al leerla por vez primera.

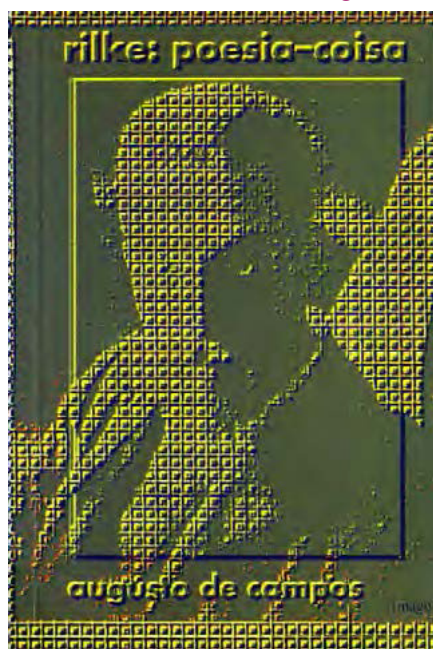
En este sentido, el método de Gavalda no entronca con la *bienséance* de «les belles infidèles» (Oseki-Dépré, 2003: 13), sino que nos recuerda en mayor grado a las llamadas «traducciones antropófagas» de Augusto de Campos. Con esta metáfora, el escritor brasileño aludía a unos procedimientos de traducción (más libres, incluso, que los de Gavalda) con los que



pretendía apropiarse de la literatura extranjera para asimilarla a la cultura latinoamericana. Estas traducciones *caníbales* del traductor de São Paulo han de entenderse en el marco de una subversión colonial que aspiraba a suprimir la sumisión jerárquica entre el colonizado y el colonizador; se trataba de proponer traducciones culturalmente híbridas en las que lo foráneo era fagocitado para insuflar energía a lo propio. Aunque esta dimensión política y cultural está ausente en la traducción de Gavalda, el deseo de la escritora gala de apropiarse de un texto ajeno por el profundo amor que este despertó en ella recuerda al mismo impulso que llevaba a Augusto de Campos a traducir los textos de otros autores: «Mi manera de amarlos es traducirlos. O deglutirlos, según la ley Antropofágica de Oswald de Andrade: solo me interesa lo que no es mío» (de Campos, 1978: 7). Se observan, de hecho, muchos paralelismos entre algunos de los procedimientos de traducción de la autora francesa y las «traducciones posesivas» de Augusto de Campos (Aguilar, 2004). De la misma manera que Gavalda introduce en su versión francesa de *Stoner* un intertexto de Flaubert, también Augusto de Campos solía insertar intertextos de poetas brasileños en sus traducciones de autores europeos, como cuando intercaló fragmentos de canciones de Caetano Veloso y de Roberto Carlos en su traducción del poema «Sol» de Maiakóvski (Jorge, 2015: 5).

También la cubierta de la versión francesa de *Stoner* se asemeja a las cubiertas de algunas traducciones de Augusto de Campos: en ambos casos los nombres de los traductores adquieren un protagonismo visual que deja prácticamente en segundo plano al del autor del TO. Otra similitud formal en la cubierta de la traducción de Gavalda y las del traductor brasileño es la difuminación de los autores de las obras originales, ya sean sus rostros o sus textos. Compárese la cubierta de la traducción de Gavalda, ya expuesta anteriormente, con esta cubierta de una de las traducciones de Augusto de Campos:

Figura 2. Cubierta de traducción de Augusto de Campos



El carácter simbólico de estas imágenes es evidente. Como ya se ha señalado, esa difuminación visual del autor extranjero (o de su texto, en el caso de la traducción de Gavalda) pretende reflejar gráficamente la subversión de la jerarquía tradicional entre el TO y el TM, entre el autor y el traductor.

Aunque en el breve prólogo de su traducción Gavalda no ofrece ninguna explicación teórica para defender el método que ha empleado en su reescritura de *Stoner*, lo cierto es que las muchas libertades que se ha tomado constituyen una buena ilustración práctica de aquellas propuestas traductológicas que abogan por concederles al traductor (y a su TM) el mismo estatus jerárquico que al autor (y a su TO), de tal manera que la traducción dejaría de ser considerada una actividad subordinada y ancilar en relación con la obra original. La traducción, desde esta perspectiva, se concibe como una expansión del TO, como una complementación que amplía su alcance interpretativo. La traducción, nos dice Derrida en «Torres de Babel», tiene la capacidad de «producir un hijo cuya semilla originará historia y crecimiento» (1987: 56). La labor traductora de Gavalda constituye una perfecta ilustración de la metáfora derrideana. Independientemente de que se comparta o no el estilo con el que la escritora francesa ha reescrito la novela Williams, resulta innegable que su traducción le ha devuelto la vida a *Stoner* y le ha permitido germinar la imaginación de lectores de todo el mundo. Anna Gavalda, sin ninguna duda, fue una de las artífices de que *Stoner* saliera del olvido y se convirtiera en un éxito de público. Y, al hacerlo, ha puesto sobre la mesa el papel que puede llegar a desempeñar la traducción en la recuperación de obras olvidadas en sus propios países.

La segunda oportunidad que recibió *Stoner* en Estados Unidos gracias al éxito de sus traducciones en Europa nos ofrece también un ejemplo llamativo sobre las complejas relaciones centro-periferia en el campo literario: pese a lo inaccesible que resulta habitualmente el mercado editorial norteamericano para los autores extranjeros y pese al escaso peso que la literatura traducida tiene en Estados Unidos, lo cierto es que en esta ocasión han sido las traducciones de *Stoner* –fundamentalmente, la de Gavalda, por haber sido ella quien advirtiera al resto de editores del valor de la novela original– las que han permitido que esta novela recibiera en su país la merecida atención que los lectores norteamericanos no supieron darle tras su publicación en 1965. Anna Gavalda puede presumir de ser una de las grandes responsables de que *Stoner* haya por fin accedido al canon de la narrativa contemporánea norteamericana.

## Bibliografía

- Aguilar, G. (2004). Augusto de Campos: la traducción del nombre. *Revista Cuadernos del Sur. Letras*, 34, 1-7.
- Barnes, J. (13 de diciembre de 2013). *Stoner: The Must-Read Novel of 2013*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2013/dec/13/stoner-john-williams-julian-barnes>
- Bastin, G. L. (1998). *¿Traducir o adaptar? Estudio de la adaptación puntual y global de obras didácticas*. Universidad Central de Venezuela.
- Bastin, G. L. (2019). Adaptation. En M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 10-14). Routledge.
- De Campos, A. (1978). *Verso, reverso e controverso*. Perspectiva.
- Derrida, J. (1982). *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*. VLB éditeur.
- Derrida, J. (1987). Torres de Babel. *ER. Revista de Filosofía*, 5, 35-68.
- Dickstein, M. (17 de junio de 2007). The Inner Lives of Men. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/06/17/books/review/Dickstein-t.html>
- Estévez, K. (8 de mayo de 2017). La curiosa historia de una obra de arte ignorada: *Stoner*. *Diario de Avisos*. <https://diariodeavisos.elespanol.com/2017/05/la-curiosa-historia-una-obra-arte-ignorada-stoner/>

- Frank, E. (4 de abril de 2016). How the NYRB Chooses Its Reissues: The Story of Stoner. *The Literary Hub*. <https://lithub.com/how-the-nyrb-chooses-its-reissues-the-story-of-stoner/>
- Gavalda, A. (3 de noviembre de 2011). L'Humeur vagabonde. Entrevistada por Kathleen Evin, <https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-03-novembre-2011?page=0>
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra.
- Jorge, G. (2015). Admirar y hacer otra cosa. Las intraducciones de Augusto de Campos (1974-2003) como transmutación y forma de acceso a la tradición del verso en el contexto de la cultura digital. *Revista Laboratorio*, 14, 5-10.
- Lainé, S. (24 de septiembre de 2011). Stoner/Gavalda et viceversa. *L'Indépendant*. <https://www.lindependant.fr/2011/09/24/stoner-gavalda-et-vice-versa,65402.php>
- Lezy, T. (2015). *How Existentialism Affects Generic Tradition in the Fiction of John Williams* [Tesis doctoral, Universidad de Gante]. [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/212/952/RUG01-002212952\\_2015\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/212/952/RUG01-002212952_2015_0001_AC.pdf)
- Martí, O. (28 de junio de 2008). Belleza sospechosa. *El País*. [https://elpais.com/diario/2008/06/28/babelia/1214609952\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/06/28/babelia/1214609952_850215.html)
- Munday, J. (2009). *Routledge Companion to Translation Studies*. Routledge.
- Oseki-Dépré, I. (2003). Théories et pratiques de la traduction littéraire en France. *Le français aujourd'hui*, 142, 5-17.
- Robson, L. (11 de marzo de 2019): John Williams and the Canon That Might Have Been. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/18/john-williams-and-the-canon-that-might-have-been>
- Saglia, D. (2002). Translation and Cultural Appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism. *Quaderns. Revista de traducció*, 7, 95-119.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Routledge.
- Showalter, E. (2005). *Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents*. University of Pennsylvania Press.
- Showalter, E. (2 de noviembre de 2015). Stoner, not so fast. *The Washington Post*. [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/classic-stoner-not-so-fast/2015/11/02/9f0e-d5aa-7db3-11e5-b575-d8dcfedb4ea1\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/classic-stoner-not-so-fast/2015/11/02/9f0e-d5aa-7db3-11e5-b575-d8dcfedb4ea1_story.html)
- Vandal-Sirois, H. & G. L. Bastin (2012). Adaptation and Appropriation: Is there a Limit? En L. Raw (Ed.), *Translation, Adaptation and Transformation* (pp. 21-41). Continuum.
- Williams, J. (2010). *Stoner*. (A. Díez Fernández, Trad.). Baile del Sol (Original publicado en 1965)
- Williams, J. (2010). *Stoner*. (S. Tummolini, Trad.). Fazi Editore (Original publicado en 1965)
- Williams, J. (2011). *Stoner*. (A. Gavalda, Trad.). Le Dilettante (Original publicado en 1965). [En este trabajo citamos la traducción de Gavalda por la edición publicada en la editorial J'ai Lu en 2012.]
- Williams, J. (2016). *Stoner*. (C. Gardini, Trad.). Fiordo (Original publicado en 1965)
- Winters, Y. (1947). *In Defense of Reason*. Ohio University Press.

## Notas

1. La rapidez con la que se publicó la traducción española en *Baile del Sol* es muy reveladora de la influencia de Gavalda en la recuperación de *Stoner*. Tito Expósito, responsable de esta editorial tinerfeña, conoció la existencia de *Stoner* en una entrevista que el diario *El País* realizó a Gavalda durante la promoción de una de sus novelas (Martí, 2008). Cuando el periodista le preguntó en qué proyecto estaba trabajando en ese momento, Gavalda mencionó la traducción de la novela de John Williams. Tito Expósito pensó en adelantarse a la escritora francesa: contactó rápidamente con la editorial americana que acababa de reeditar *Stoner* y adquirió los derechos para traducirla en España. La traducción Española, de Antonio Díez Fernández, se publicó en 2010, un año antes que la francesa (Estévez, 2017).
2. En la web de la editorial francesa puede consultarse una muestra de las numerosas reseñas de las que fue objeto la traducción de Gavalda: <https://www.ledilettante.com/product/stoner/>
3. Entrevista disponible en la web de France Inter: <https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-03-novembre-2011?page=0>. La cita aparece concretamente en el minuto 13:42
4. Solo hemos encontrado una reseña en la que se subrayan las libertades que se tomó Gavalda: «Ce classique de la littérature américaine a été traduit librement on peut même dire adapté – par Anna Gavalda» (M.A, Biba, septiembre de 2011). <https://www.ledilettante.com/product/stoner/>
5. Patricia Briel, *Le Temps*, 12 de noviembre de 2011
6. Entrevista para NPR realizada el 19 de mayo de 2013 (sin firma de autor). Edición electrónica: <https://www.npr.org/2013/05/19/184770657/decade-later-and-across-an-ocean-a-novel-gets-its-due?t=1627389627088&t=1627392554790&t=1640871498093>

# ¿Hasta que el texto nos separe? Estudio de la colaboración entre autores y traductores noveles en un proyecto internacional de escritura creativa y traducción

Until the Text Do us Part? Collaboration between Authors  
and Amateur Translators in an International Project on  
Creative Writing and Translation

Bruno Echauri-Galván<sup>a</sup>  0000-0002-7055-5699

Silvia García-Hernández<sup>a</sup>  0000-0001-8276-604X

María Gómez-Bedoya<sup>b</sup>  0000-0003-2349-312X

<sup>a</sup>Universidad de Alcalá, España

<sup>b</sup>Universidad de East Anglia, Reino Unido

## RESUMEN

La colaboración entre distintos agentes es hoy una realidad asentada en distintas áreas de la traducción, incluida la traducción literaria. En esta rama, una colaboración recurrente es la que se da entre traductores y escritores. El presente estudio examina la interacción entre estas partes dentro de un proyecto universitario de escritura creativa y traducción, y se centra en sondear la opinión de los traductores para determinar el grado de colaboración entre ambos agentes, las dinámicas de trabajo utilizadas, su utilidad, su satisfacción con ellas y su impacto sobre la percepción autorial del texto meta. Los resultados muestran una clara tendencia a la colaboración con el escritor para afianzar su conocimiento del texto y refrendar o consensuar sus decisiones sobre aspectos estilísticos o terminológicos. Asimismo, dibujan unos altos niveles de satisfacción con las dinámicas establecidas y un escaso impacto de la colaboración en la percepción autorial de la traducción, texto que consideran fundamentalmente propio.

**Palabras clave:** traducción literaria, colaboración autor-traductor, dinámicas colaborativas, autoría, investigación empírica

## Información

### Correspondencia:

Silvia García-Hernández  
silvia.garciah@uah.es

### Fechas:

Recibido: 22.12.2021  
Revisado: 04.05.2022  
Aceptado: 29.05.2022

### Contribuciones de autoría:

Todas las personas firmantes han contribuido por igual en la investigación y la elaboración de este trabajo.

### Conflicto de intereses:

Ninguno.

### Financiación:

Los autores agradecen su apoyo y financiación a la Universidad de Alcalá de Henares y a la Universidad de East Anglia.

### Cómo citar:

Echauri-Galván, B., García-Hernández, S. & Gómez-Bedoya M. (2022). ¿Hasta que el texto nos separe?: Estudio de la colaboración entre autores y traductores noveles en un proyecto internacional de escritura creativa y traducción. *Sendeban*, 33, 44-64.

<https://doi.org/10.30827/sendeban.v33.23550>



## ABSTRACT

Collaboration among the different agents is nowadays an established fact in different translation areas. In the case of literary translation, a recurring example is the partnership between translators and writers. This article seeks to examine the interaction between these parties within a university project on creative writing and translation. Accordingly, it probes translators' opinions to determine the degree of collaboration between both agents, analysing the working dynamics used, their helpfulness, the translators' degree of satisfaction, and their impact on the authorial perception of the target text. The results show a notable tendency to collaborate with writers in order to cement their understanding of the text and to endorse and agree on stylistic or terminological decisions. High levels of satisfaction with the established working dynamics adopted are reported, as well as a low impact of collaboration on the authorial perception of the translation, which they consider to be primarily their own.

**Keywords:** literary translation, writer-translator collaboration, collaborative dynamics, authorship, empirical research

## 1. Introducción y objetivos

*Traduttore, traditore* es una de las sentencias relacionadas con el arte de traducir que más ha calado entre el gran público. Sin entrar en debates a favor o en contra de lo acertado de su acuñación, lo cierto es que la realidad de la tarea del traductor obliga, sino a una refundición total del dicho, sí al menos a una reformulación que socava la aparente contundencia de este parónimo. Porque, en caso de que traducir fuese, en efecto, traicionar, hablamos de una conspiración de dimensiones shakesperianas y no de una alevosa deslealtad pergeñada en solitario por la mente (¿mezquina?, ¿brillante?) del traductor. A este respecto, Cordingley y Manning (2017: 1) concatenan, en la apertura del libro *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, una serie de preguntas retóricas que consigue condensar gran parte de la rutina del traductor y llevarnos a una conclusión evidente: traducir es colaborar (o *traduttore, collaboratore*, por cerrar el círculo como lo empezamos)<sup>1</sup>.

Tal y como explica Jansen, las dinámicas colaborativas parecen connaturales a ciertas ramas de la traducción alejadas de la literatura (2017: 120). En estos casos, la cooperación entre agentes no se considera parte del proceso: *es* el proceso. Sin embargo, pese a que la bibliografía existente ha crecido de manera gradual en los últimos años, Jansen critica que esta misma colaboración haya sido relegada a un segundo plano en los estudios sobre traducción literaria (2017: 121). Si bien puede tratarse de un rasgo menos marcado que en otros contextos, lo cierto es que, también en este campo, nos encontramos ante un fenómeno no solo cierto, sino también habitual, multiforme y con numerosas bifurcaciones por explorar.

El presente artículo recorre uno de estos caminos para tratar de profundizar y enriquecer los estudios en la materia centrándose en las dinámicas colaborativas que establece un perfil de traductor poco explotado en la bibliografía existente. Así, pretendemos comprobar si la tendencia a la cooperación, tan extendida actualmente, se da de forma orgánica entre un grupo de escritores y un grupo de traductores noveles participantes en un proyecto internacional de escritura creativa y traducción literaria inglés-español. En el mismo sentido, también buscamos sondear qué consecuencias tiene esta colaboración sobre ciertos puntos axiales del proceso traslativo. Para ello, se examinará la información compartida por los propios traductores a través de un cuestionario y un grupo de discusión reducido con los siguientes objetivos específicos:

- Catalogar los tipos de colaboración autor-traductor en un proyecto de traducción ejecutado por traductores noveles.
- Subrayar los aspectos del texto meta (TM) en los que ha influido dicha colaboración y establecer si se ha percibido como provechosa o perjudicial por parte del grupo de traductores.
- Analizar el impacto de la colaboración entre las partes sobre el sentimiento de autoría de la traducción.

## 2. Estudios sobre la colaboración autor-traductor

Como señala Jansen, la traducción propiamente dicha es, en esencia, una empresa colaborativa (2017:120) y su práctica en entornos reales implica la intervención de muchos otros agentes al margen del traductor o los traductores (Jansen y Wegener, 2013). Este marco parece darse por sentado en gran parte de las ramas ajenas a la literatura, donde la colaboración se entiende como algo connatural al encargo. Desde que los enfoques funcionalistas, encabezados por la teoría de la acción traslativa de Holz-Mänttari (1984), pusieran el foco sobre los numerosos participantes que intervienen en el proceso de traducción, muchos estudios han profundizado en las interacciones que posibilitan y determinan la concepción, compleción y distribución del texto traducido (véanse Chakhachiro, 2005; Dam & Zethsen, 2014, o Wermuth & Walravens, 2022, entre otros).

Pese a todo, como subraya Jansen, el ámbito de la traducción literaria se ha mantenido relativamente impermeable al estudio de la colaboración entre agentes, quizás debido a cierta concepción misantrópica del proceso, herencia de la imagen del escritor solitario encerrado en su cuarto mientras batalla con la siguiente página (2017: 121-122). Esta analogía no deja de ser, sin embargo, un constructo posromántico, un topos que mal resiste un análisis que historicize las variadas dinámicas de colaboración del traductor con otros agentes desde tiempos pretéritos hasta la actualidad (Cordingley & Manning, 2016: 1-2). En este sentido, trabajos como el de Jansen (2017) o Liang y Xu (2015), centrados en examinar la colaboración entre traductores literarios; los de Yan et al. (2014) o Zielinska-Elliot (2017), que muestran distintos ángulos y versiones de la relación entre editores y traductores, o los cada vez más relevantes conceptos de *closecollaboration* (Huss, 2018: 394-395) o *translation crowdsourcing* (2018: 398) abren y ahondan en vías de investigación que agrietan el retrato perfilado unas líneas atrás.

Por descontado, esta colaboración entre distintas partes es extensiva a las relaciones escritor-traductor, probablemente la más central de estas interacciones y el binomio en el que se focaliza el presente estudio. Voces como la de Dasilva (2017) o Vanderschelden (1998) convienen que la colaboración entre ambos es práctica frecuente en el ámbito de la traducción literaria y uno de los ángulos que abordan nuevas corrientes de la traductología, como la genética de la traducción<sup>2</sup>. Sin embargo, no hablamos de un fenómeno reciente, sino que existe una larga tradición en la que casos notables sirven para ejemplificar una extensa red de trabajos en común. Entre los más destacados, se cuentan las repetidas colaboraciones (muchas veces convertidas en estrecha relación personal) de Thomas Mann y Helen Lowe-Porter, Joseph Conrad y André Gide, Umberto Eco y William Weaver, Julio Cortázar y Laure Bataillon o José Saramago y Giovanni Pontiero (Vanderschelden, 1998: 23-24), por citar algunas.

Sin embargo, esta cooperación estrecha entre escritores y traductores cubre únicamente una limitada parcela del amplio abanico de relaciones que pueden (o no) tejerse entre ambas partes en el momento de traducir una obra o, incluso, una trayectoria completa. Como subraya Vanderschelden (1998: 22), existen también ejemplos de colaboración mínima, limitada a aclaraciones de significado o a la solución de problemas puntuales, y otros en los que el autor decide desentenderse del proceso de traducción. Irónicamente, este último caso acoge dos coyunturas opuestas que revelan actitudes contrarias hacia la traducción: una en la que este proceso carece de interés para el escritor y decide ignorarlo, y otra en la que el respeto hacia la labor del traductor es tal que su texto se conceptúa como un texto nuevo que, por consiguiente, escapa al control e influjo del creador del original (Vanderschelden, 1998: 21-22).

A pesar de la existencia de un punto tan extremo, rasgo inherente a todas las escalas, apuntábamos anteriormente que el trabajo conjunto era un escenario relativamente habitual en el ámbito de la traducción literaria. Conviene, por consiguiente, ahondar en las razones que hacen de este diálogo entre las partes, más o menos fluido según el caso, una práctica creciente; preguntarse, en definitiva, cuáles son los beneficios de la interacción entre un escritor y la principal persona a cargo de traducir su texto. La que parece ser la consecuencia más lógica de poder recurrir al creador del original es la elaboración de un mejor producto (O'Brien 2011: 19). Esta causalidad aparentemente axiomática se compone, sin embargo, de numerosos detalles en los que el autor aporta asideros de otro modo invisibles o difíciles de alcanzar. Un estudio de Jansen resalta la importancia que los traductores literarios dan al contacto con el escritor para, por ejemplo, reforzar la confianza en sus decisiones (2019: 680), decodificar el significado del texto original (TO) u obtener información relevante sobre él (2019: 678). En una línea similar, Vanderschelden subraya el valioso papel que los escritores pueden jugar a la hora de proporcionar materiales de consulta que agilicen el proceso de investigación necesario para encarar con garantías la traducción de una obra literaria (1998: 24).

Pese a que la bibliografía en torno a la labor de los traductores noveles es extensa y ha experimentado un ensanchamiento temático progresivo en las últimas décadas [de Díaz-Cintas & Muñoz-Sánchez (2006) hasta Yang (2020) o Lu (2019) pasando por Fernández-Costales (2012), por citar solo algunas fuentes], el número de estudios que diseccionan las dinámicas colaborativas entre ellos y los creadores del TO en el ámbito literario es aún limitado. Una de las pocas experiencias semejantes<sup>3</sup>, siquiera parcialmente, a la aquí descrita, es la desarrollada por Maher, quien destaca cómo la colaboración entre el escritor Carlo Lucarelli y un grupo de traductores literarios noveles permitió a estos últimos solventar problemas relacionados, fundamentalmente, con la intención autoral, las connotaciones de ciertos pasajes y el trasfondo cultural de la obra (2014: 142). Además, en casos como este en los que el traductor tiene una trayectoria profesional nula o limitada, cobra especial relevancia el otro beneficio principal subrayado por O'Brien: la mejora de las aptitudes y habilidades del traductor (2011: 19).

Por supuesto, si volteamos la lente, podremos comprobar que esta colaboración también recibe opiniones desde el otro lado. Como botón de muestra, Eco, desde su faceta de escritor, ha abogado siempre por trabajar en contacto estrecho con los traductores, incluso cuando las lenguas meta le eran desconocidas (2008: 11). Solo a través de esta colaboración, explana, ha podido comprobar cómo sus obras se transformaban gradualmente al trasladarse a otras lenguas y cómo la traducción conseguía, en ocasiones, mejorar o enriquecer el texto ampliando

sus posibilidades interpretativas y descubriendo ángulos ciegos para la óptica de la lengua fuente (2008: 12). Puesto que no se cuenta entre los ejes del presente estudio, no profundizaremos más en la valoración que los autores hacen de su relación con las personas encargadas de traducirlos. Sirvan estas líneas como simple modo de constatar que toda moneda tiene dos caras...

... Del mismo modo que todo plano tiene un anverso y un reverso. En este sentido, las opiniones sobre la intervención del autor en el proceso de traducción no son un bloque granítico y homogéneo, sino que también la describen, en ocasiones, como una influencia negativa. Si bien el estudio de Jansen refrenda en términos generales la utilidad de la colaboración con el creador del TO, conviene matizar que estos datos están condicionados a que la colaboración no interfiera con su libertad a la hora de tomar decisiones durante el proceso de traducción (2019: 680). Esta intrusión del escritor en una esfera que el traductor considera suya puede derivar en conflictos que pueden desbordar lo estilístico para penetrar, incluso, en lo personal (Hersant, 2016: 15).

Asimismo, sería un error presuponer que la colaboración con el autor es inherentemente positiva y dotar a este de una infalibilidad irrefutable. Tal y como señala Hersant (2016), los escritores también pueden incurrir en correcciones sin sentido, desviar la atención del traductor hacia aspectos insustanciales o empobrecer el resultado de la traducción (2016: 20-21). Las réplicas negativas de la colaboración autor-traductor alcanzan, por supuesto, otros planos del proceso editorial. Por ejemplo, una supervisión excesivamente estrecha que desacelere la toma de decisiones podría terminar retrasando los plazos de entrega del encargo, lo cual supondría un perjuicio desde el punto de vista comercial.

Otra de las potenciales repercusiones negativas de este trabajo conjunto golpea directamente la imagen del traductor, ya que, para algunos, la colaboración autor-traductor implica reforzar la visión de la traducción como una actividad derivada y la sumisión de la segunda figura a la mayor sabiduría de la primera (Vanderschelden, 1998: 25). En una línea similar, Venuti (2017) describe el proceso de traducción como un acto de suplantación del escritor parcial e ilusorio, un diálogo psicológico entre ambos agentes en el que la personalidad del traductor se disuelve en la obligada fidelidad al texto base (2017: 7-8) y que deriva en una suerte de analogía actoral en la que el personaje engulle por completo a la persona. Se generen o no estos marcos mentales en el lector, lo cierto es que estas ideas entroncan de pleno con otra de las consecuencias de esta forma de traducción colaborativa y uno de los ejes del presente artículo: su impacto sobre la percepción autoral. Y es que la intervención del autor en el proceso de traducción también puede distorsionar el sentimiento del traductor hacia su propio trabajo.

El concepto de autoría ha sido y es un tema de notable interés en los estudios de traducción que se ha venido bifurcando sucesivamente en distintas direcciones. Mientras académicos como Venuti (1995, 2017) se han focalizado en reivindicar la agrupación de escritores y traductores bajo el término «autor» y en explorar las manifestaciones legislativas y las consecuencias prácticas de esta premisa en el mundo anglosajón, otros como Zanotti (2011) han descrito cómo el crecimiento de la disciplina y la consiguiente acogida de nuevos enfoques como el posestructuralista, el feminista o el poscolonial, han inmerso al traductor en un océano terminológico en el que navega entre posturas que lo definen como «autor», «coautor», «recreador», «intérprete» o como nada de lo dicho hasta ahora<sup>4</sup>. Estos y otros conceptos han

desplegado debates profundos y zigzagueantes que, lejos de resolverse, se asientan, multiplican y enriquecen.

Una de sus ramificaciones es la que penetra directamente en el sustrato de nuestro estudio, esto es, las dinámicas de colaboración entre escritores y traductores y las posibles distorsiones en la concepción de la autoría del TM que pueden provocar. Si, como ya apuntábamos, en algunos casos la responsabilidad de la traducción se asigna de manera casi axiomática al traductor, en otros, generalmente en aquellos con una mayor implicación del escritor en la acción traslativa, la autoría del TM se vuelve difusa y difícil de encuadrar. Un ejemplo de sobra conocido es el de las traducciones al inglés de la obra de Borges, firmadas (y confeccionadas) al alimón por el narrador argentino y el traductor Norman Thomas di Giovanni (di Giovanni, s.f.). Casos como este ilustran cómo, en función del grado de colaboración entre las partes, la asunción y el sentimiento de autoría del TM pueden variar, tanto a ojos del escritor como del traductor.

En síntesis, podemos afirmar que la colaboración entre estos agentes genera actitudes y reacciones dispares. Así, la pertinencia y resultados de su cooperación pueden observarse desde ópticas distintas que dibujan imágenes más o menos positivas. Si bien numerosos estudios han llegado para romper la concepción de la traducción literaria como el resultado del encierro y del trabajo en solitario, aún existen voces que, en lo concerniente a la colaboración escritor-traductor, abogan por un distanciamiento. En este contexto, consideramos que nuestra investigación puede aportar un enfoque novedoso a la bibliografía existente, sustentado en las características de los participantes en el proyecto. Al estar focalizado sobre traductores noveles que se aproximan a la traducción literaria vírgenes de experiencia, este trabajo permite sondear en qué coordenadas del espectro profesional descrito en este marco teórico y que, más pronto que tarde, deberán transitar, se incardinan sus primeros trabajos. En otras palabras, nuestro estudio busca determinar si sus instintos son esencialmente colaborativos o individualizantes, evaluar si tienden a acercarse o alejarse de la órbita del autor y, sobre estas bases, establecer cuáles son los principales aspectos en los que este les sirve como apoyo. De igual modo, una vez catalogadas las dinámicas de trabajo, podremos pulsar el impacto que el nivel de colaboración con los escritores sea el que sea, ha tenido sobre la visión de sí mismos como autores del TM.

### 3. Dinámicas escritor-traductor

Una de las principales inferencias de la sección anterior es que la (no) colaboración entre ambas partes conforma dinámicas de trabajo variadas y heterogéneas. Como ya se ha dejado entrever en párrafos previos, en función del grado de cooperación entre autores y traductores, el proceso de traducción puede clasificarse con etiquetas que abarcan el amplio rango que separa la nula aportación del escritor del intervencionismo más manifiesto. En este sentido, existen categorizaciones diversas con rangos de complejidad y precisión variables. Vanderschelden, por ejemplo, clasifica, casi sin proponérselo, estas interacciones en distintos niveles. En el apartado previo ya recogíamos los casos en los que la indiferencia por el proceso o la decisión personal de no intervenir evitaban la colaboración entre estos dos agentes (1998: 22-23). A partir de ahí, la autora expone las situaciones en las que sí se da una interacción entre escritores y traductores. Esta colaboración va aumentando progresivamente su intensidad y queda final-



mente fraccionada en tres grados que, pese a no demarcarse con una terminología concreta, el lector puede fácilmente colegir: puntual, habitual y estrecha (1998: 23-25).

En cierto modo, Hersant recoge las ideas anteriores y las sistematiza para componer una categorización que mezcla valores cuantitativos y cronológicos con la clase de intervención que llevan a cabo los autores. De este modo, su propuesta se despliega a partir de un extremo no intervencionista representado por la *carte blanche* o libertad total del traductor para desarrollar su labor (2016: 1-2). En un escalón superior encontramos dos tipos de colaboraciones seccionadas por criterios de orden: las anteriores y las posteriores a la traducción. En el primer supuesto, el autor presenta unas mínimas directrices de partida (2016: 3) o, como sucede en algunos casos, un listado más completo de orientaciones (2016: 5) para que el traductor pueda navegar los aspectos más relevantes o complejos del texto. En el segundo, la colaboración del escritor se circunscribe a una revisión final en la que este actúa como corrector del TM y que puede ser más o menos dialógica (2016: 4). Sin embargo, para Hersant, la más fructífera de las colaboraciones es la que ocurre *durante* la traducción y ayuda al traductor a resolver sus dudas y problemas a medida que estos van surgiendo (2016: 4-5). El último de los tramos de esta escala nos sitúa en el otro extremo del continuo y recibe un nombre ya mencionado anteriormente: *closelaboration*. Este neologismo, acuñado por Guillermo Cabrera Infante, enmarca aquellas colaboraciones en las que se establece una relación casi simbiótica entre las partes que desemboca en algo similar a la coautoría del TM (2016: 6-8).

La propuesta de Hersant, aunque precisa y de gran valor, presenta un problema, y es la potencial superposición de sus categorías. Por poner un ejemplo, nada impide al autor que en un primer momento haya aportado unas directrices generales para la traducción del texto ser parte activa o central del proceso de revisión más tarde. A fin de evitar solapamientos y un número de preguntas excesivo que impidiesen una catalogación clara de las dinámicas de trabajo, la parte empírica de nuestro estudio se construyó sobre una tipología de carácter cuantitativo que permitiese clasificar en un primer estadio la recurrencia general de las interacciones para, posteriormente, profundizar en los pormenores y características de la colaboración.

Sobre esta premisa, se optó por aplicar la propuesta de Dasilva (2016, 2017), que agrupa las colaboraciones entre autores y traductores en torno a cuatro categorías. Las tres primeras son de sencilla asimilación y similares conceptualmente a propuestas anteriores. Así, en uno de los extremos de la clasificación encontramos la «traducción alógrafa», esto es, aquella que el traductor realiza sin colaboración por parte del escritor. Al otro lado del continuo se sitúa la «autotraducción», que engloba aquellos casos en los que es el propio escritor quien se traduce a sí mismo sin el apoyo de un traductor. Entre ambas, Dasilva (2016, 2017) sitúa dos puntos intermedios. El primero es la “traducción alógrafa con colaboración del autor» que, *grosso modo*, podría definirse como aquella en la que el traductor puede recurrir al autor para que le ayude a completar el encargo (2016: 18). En línea con la sección anterior, este modelo contempla distintos niveles de colaboración dependiendo de su intensidad (2016: 19). La «semiautotraducción», por su parte, sirve para cubrir un ángulo que para otros autores es un punto ciego: los casos en los que el escritor lleva el peso de la traducción, pero colabora, puntualmente, con un traductor de apoyo. En lo concerniente a la organización del trabajo, Dasilva (2017) considera que la principal diferencia entre estas dos últimas clases es una cuestión de responsabilidad: si, en el primer caso, es el traductor quien asume una carga mayor en

la compleción de la tarea, en el segundo, los papeles se invierten (2017: 122-123). Esto tiene, asimismo, un reflejo evidente en la autoridad de la voz del escritor. Si en la traducción alógrafa con colaboración del autor este no tiende a imponer su criterio, sí que lo hace cuando se trata de una semiautotraducción (2017: 123).

Como se verá en secciones posteriores, la vertiente empírica de nuestro estudio utilizó las categorías y conceptos de Dasilva, aunque simplificando su nomenclatura para que pudieran ser comprendidas más fácilmente por los participantes en la fase de recogida de datos. Así el término «traducción alógrafa» se sustituyó por «traducción autónoma»; «semiautotraducción» por «traducción del escritor con apoyo del traductor», y «traducción alógrafa con colaboración del autor» por «traducción con colaboración del autor». Para, como apunta el propio Dasilva, graduar el nivel de colaboración en este último caso, la categoría se estratificó para ofrecer tres posibilidades alineadas con parte de nuestra discusión teórica: trabajo autónomo con apoyo puntual de los escritores, igual carga de trabajo entre las partes en la compleción de la acción traslativa y una opción intermedia en el que la colaboración entre las partes era habitual, pero el esfuerzo principal recaía en el traductor. Por su parte, la categoría «autotraducción» quedó excluida del cuestionario ya que era una dinámica que la concepción del proyecto no permitía.

#### 4. Descripción del proyecto

La encuesta y el grupo de discusión que vertebran este estudio se llevaron a cabo tras concluir el proyecto *Two Meters Apart, Two Languages Together: Creative Writing and Translation in a Global Pandemic*, impulsado de manera conjunta por la Universidad de Alcalá y la Universidad de East Anglia. Esta iniciativa surge con el propósito de dar a escritores y traductores principiantes la oportunidad de crear una compilación bilingüe de relatos originales sobre un sustrato común. Puesto que el proyecto echó a andar una vez finalizado el confinamiento domiciliario provocado por la COVID-19, nos decidimos a enfocarlo como una forma de componer un mosaico de nuevas voces que retratasen las vivencias, consecuencias y sentimientos generados por una crisis tan extraordinaria como profunda. Así, se estableció que el tema nuclear sobre el que construir la colección sería la pandemia de COVID-19 y sus ramificaciones sociales y humanas, base que los autores podían explorar en múltiples direcciones y sin limitaciones en lo concerniente al género (ciencia ficción, realismo, terror, sátira, distopía, etc.).

En cuanto a la organización y desarrollo del proyecto, nos limitaremos a explicar aquellos aspectos que inciden directamente sobre el punto focal del presente artículo, i.e., la colaboración entre escritores y traductores noveles. A este respecto, la interacción entre las partes comenzó una vez finalizada la fase de creación de los relatos originales. A cada trabajo le fue asignado un traductor o traductora y se organizó una reunión virtual inicial a la que acudieron todos los participantes. Tras esta sesión, se envió un correo electrónico a cada pareja para poner a ambos agentes en contacto. A partir de ese momento, autores y traductores disponían de absoluta libertad para construir la dinámica de trabajo que estimasen más oportuna. Una vez finalizada la acción traslativa, comenzó el proceso de recogida y análisis de datos que se desglosa en secciones subsiguientes.

## 5. Metodología: población y muestra; instrumentos; recogida de datos

En línea con lo descrito en páginas anteriores, la parte empírica de nuestro estudio se centró, fundamentalmente, en sondear las dinámicas de trabajo entre autores y traductores, la cantidad, calidad y objeto de estas interacciones, el valor que los traductores dan a la colaboración y, ulteriormente, el impacto de esta en el concepto de autoría del TM. Para ello, se emplearon dos métodos concatenados de recogida de datos aprobados previamente por el HUM Ethics Committee (código de referencia GREC 18-1166): un cuestionario virtual y un grupo reducido de discusión. El primero, de carácter voluntario y anónimo, se creó utilizando la plataforma Google Forms y consta de un total de 13 preguntas. Una de estas cuestiones fue de respuesta abierta, dos de respuesta múltiple, en dos se ofrecieron tres posibles ítems para contestar y ocho de ellas se plantearon siguiendo una escala Likert de 1 a 5.

Antes de lanzar el cuestionario, se llevó a cabo un pilotaje en el que participaron dos profesores de cada una de las instituciones involucradas ajenos al proyecto. Esta fase permitió realizar diversos ajustes para construir una herramienta más fluida, eficaz y acorde con los objetivos del estudio. Entre otras modificaciones, se repensó la formulación del listado de posibilidades ofrecido en la pregunta 5, se incluyó una nueva opción de respuesta en la pregunta 10 y se añadió la pregunta 13. Finalmente, el cuestionario se distribuyó entre los 18 traductores que formaron parte de la iniciativa: dos hombres y dieciséis mujeres de entre 21 y 25 años sin experiencia previa en el campo de la traducción literaria a nivel profesional. El número total de respuestas fue de 16, lo que supone una participación del 88,8 %.

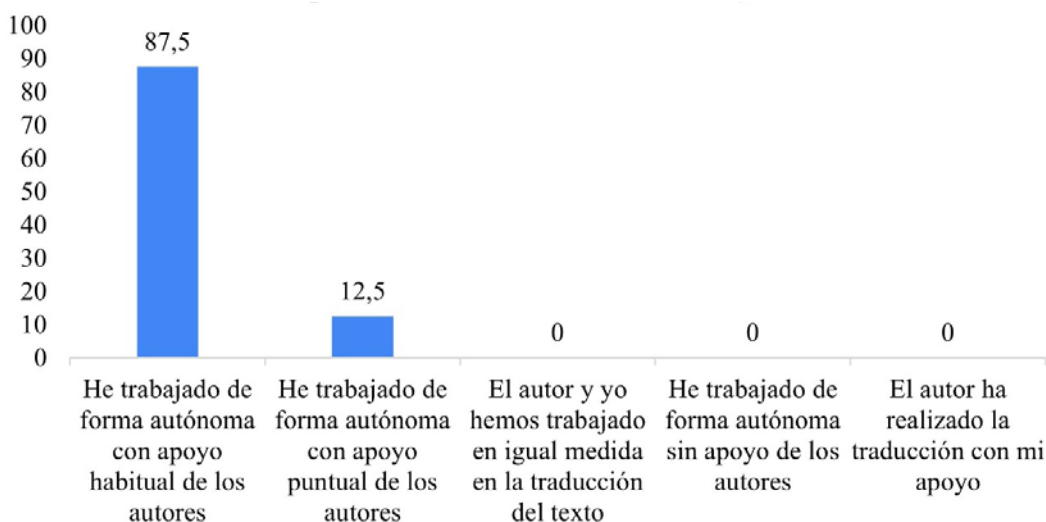
Una vez recogidas y examinadas las contestaciones a la vertiente cuantitativa del estudio, se programó el grupo de discusión precitado para matizar, clarificar y explorar con mayor detalle aquellos resultados de especial interés para los ejes de nuestra investigación. El encuentro se organizó utilizando la plataforma virtual Blackboard, y en él participaron cinco estudiantes de manera voluntaria y tras dar su consentimiento para ser grabados. La información recabada en esta fase se filtró a través de un análisis de contenido dividido en dos etapas: una primera de transcripción del encuentro y una segunda en la que se estudiaron las intervenciones de los participantes. Los puntos alrededor de los que orbitó esta discusión fueron, en esencia, cuatro:

- Las razones por las que traductores y autores parecen haber actuado indistintamente como impulsores de la interacción.
- La aparente contradicción que se crea al contraponer unos altos niveles de colaboración con una percepción generalizada del TM como obra del traductor.
- Las razones por las que su conocimiento del TO se ha mantenido prácticamente inalterable a pesar de que el sentido profundo de la obra fue materia de discusión recurrente en unas interacciones que en el cuestionario calificaron como productivas.
- Conocer otros aspectos en los que la colaboración con los escritores haya resultado de especial ayuda en la acción traslativa.

## 6. Resultados y discusión

En concurrencia con los objetivos del trabajo y como base a partir de la que ramificar la discusión, el primer dato que conviene comentar es el relativo al tipo de colaboración establecido entre las partes. En este sentido, el cuestionario arroja una respuesta clara y contundente: un 87,5% de los respondientes aseguraron haber realizado una traducción alógrafa con colaboración habitual del autor mientras que el 12,5 % restante definió su trabajo como una traducción alógrafa con una participación más puntual del escritor.

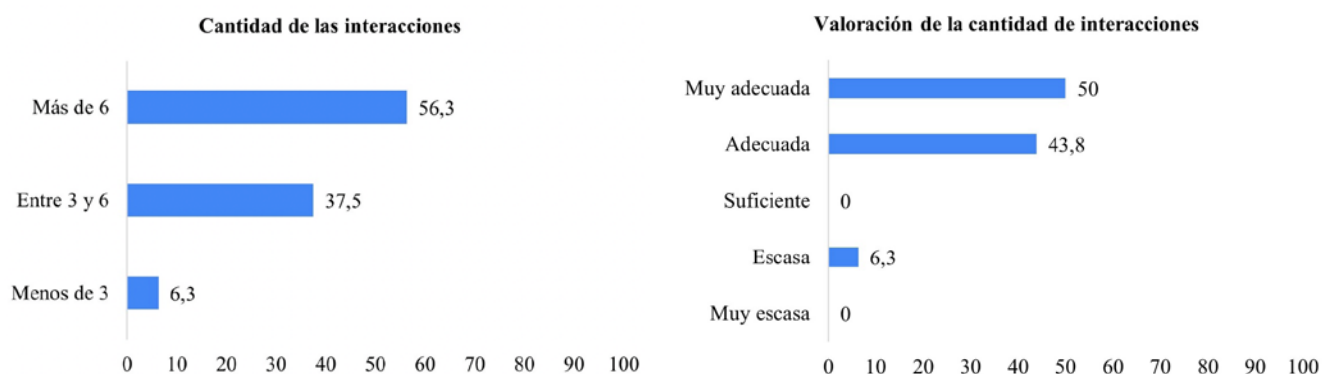
Gráfico 1: Tipo de colaboración entre traductores y escritores



Estas cifras conducen a una serie de inferencias interrelacionadas. En primer lugar, implican que el impulso mayoritario de estos traductores noveles es el de acercarse al autor y no el de convertir la experiencia en un esfuerzo individual. Del mismo modo, es destacable que no haya habido ningún ejemplo de semiautotraducción, por lo que puede colegirse que, en ningún caso, el nivel de intervencionismo del escritor ha sido tan grande como para suponer un replanteamiento en el equilibrio de fuerzas de la labor traslativa. En una línea similar, ningún participante consideró la traducción como el resultado de un esfuerzo equitativo de las partes, por lo que se confirma que el traductor fue quien llevó el peso del encargo en todos los casos. Como podrá comprobar el lector, los ecos de estas conclusiones iniciales resuena en otros puntos de la discusión, y se irán reafirmando con apuntalamientos cuantitativos y cualitativos a medida que ésta avance.

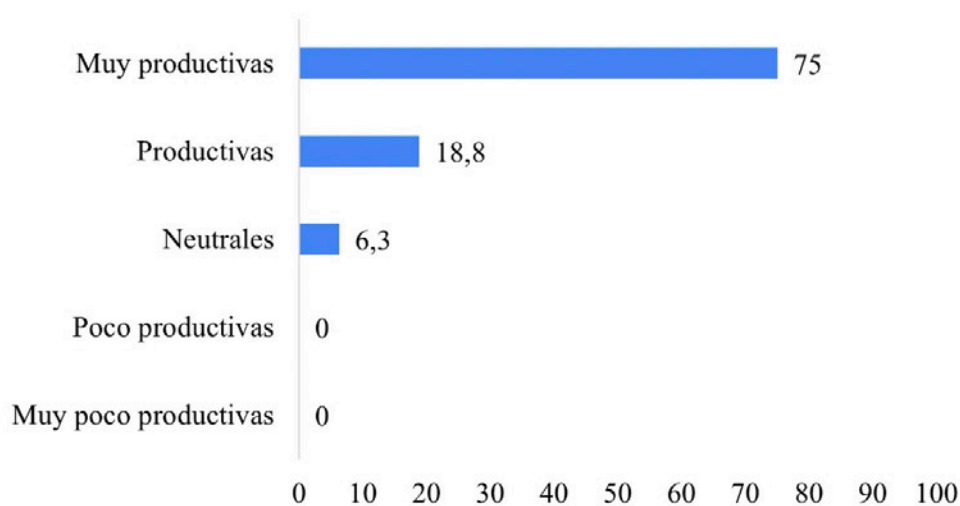
A la hora de valorar el escenario de colaboración generalizada descrito en el párrafo anterior, el cuestionario plantea en su concepción varios ejes definitorios, empezando por dos principios connaturales a casi toda forma de comunicación humana: cantidad y calidad. En relación con el primero, los respondientes tuvieron, en su gran mayoría, más de tres interacciones con los autores. Más concretamente, un 37,5 % afirmó haber tenido contacto entre 3 y 6 veces con el escritor correspondiente, mientras que un 56,3 % aseguró haber recurrido a él o a ella en más de 6 ocasiones. Asimismo, el modo en que los traductores califican la cantidad final de interacciones mantenidas durante el proceso es también un indicio de satisfacción con la dinámica de trabajo establecida, ya que un 93,8 % la estiman adecuada o muy adecuada.

Gráfico 2: Cantidad de las interacciones y su valoración



Cifras muy similares son las que nos encontramos al abordar la calidad de estas interacciones. En este caso, un 75 % de las respuestas la calificaron de muy alta al definir las como “muy productivas”; un 18,8 %, las valoró como “productivas”, y solo un respondiente se situó en una posición neutral.

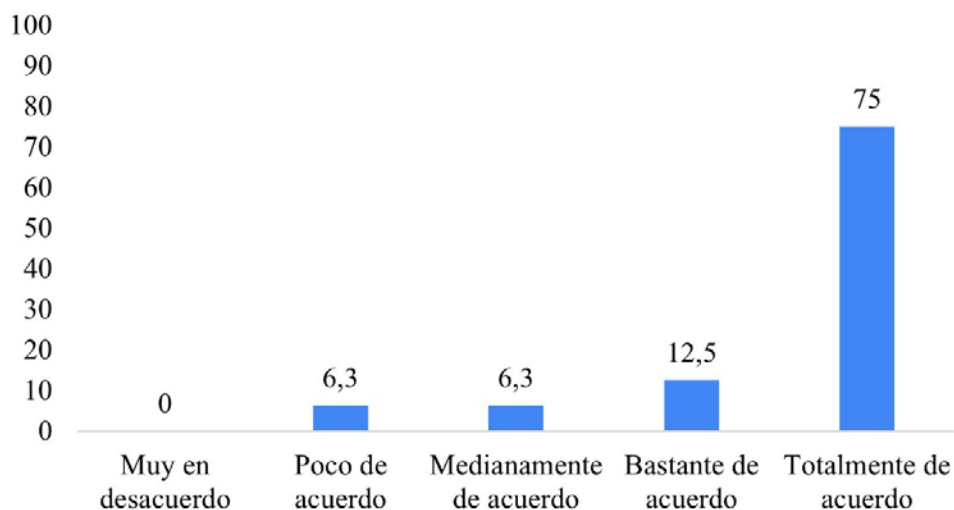
Gráfico 3: Valoración de la calidad de las interacciones



Estos datos se suplementan con los recogidos en la pregunta 6, que buscaba sondear la utilidad de la colaboración autor-traductor. De este modo, en una estadística prácticamente calcada a la anterior, el 87,5 % de los traductores se mostraba de acuerdo (12,5 %) o muy de acuerdo (75 %) con la utilidad de una cooperación entre las partes. Si entre los interrogantes de partida de este artículo se contaba saber si este tipo de traducción colaborativa resultaba útil o no para los traductores noveles, esta conjunción de datos nos permite situar el trabajo con el escritor en las coordenadas de lo provechoso y alejarlo de la relación de posibles contras subrayada por estudios como el de Hersant (2016).



Gráfico 4: Ayuda de las interacciones en el proceso de traducción



Uno de los resultados más llamativos del cuestionario es el relativo al iniciador de las interacciones autor-traductor. Si bien se esperaba que, tratándose de un encargo de traducción, fuesen los segundos los que abriesen la comunicación con más frecuencia, los datos recabados apuntan en una dirección ligeramente distinta. Pese a que el cuestionario sí recoge un importante número de casos en los que el contacto solía producirse por iniciativa del traductor (31,3 % por solo un 6,3 % en los que el escritor actuaba como iniciador habitual), resulta sorprendente que la mecánica predominante en lo que concierne a este particular fuese otra: la mayoría de los encuestados, concretamente un 62,5 %, señaló que traductores y autores iniciaban el contacto indistintamente, sin que se crease un patrón prevalente al respecto.

Para el grupo de discusión, los motivos cardinales que explican estos datos radican en la concepción y estructura del proyecto. En primer lugar, el objetivo de publicar un libro de relatos bilingüe supone incluir la traducción como parte indispensable del producto. Así, el texto traducido no se convierte en un añadido a la obra del escritor que puede o no cristalizar *a posteriori*, si no en un paso necesario para que su relato se publique, lo que, en opinión de los participantes en el encuentro, generó en los autores la necesidad sentida de involucrarse en un proceso que, como se ha mencionado en secciones previas, pueden ignorar, por ajeno o por indiferente, en otros contextos.

Según el grupo de discusión, esta mayor implicación se vio también potenciada por la confianza entre las partes. Con la excepción de una de las participantes, la cual recalzó que la comunicación se empobreció a partir de un momento dado, todos afirmaron que la relación con el escritor correspondiente había sido buena y fluida, hecho corroborado por los datos cuantitativos recogidos a través del cuestionario y alineado con la historia: tal y como se mencionaba en apartados precedentes, las colaboraciones autor-traductor más fructíferas y consolidadas han surgido, casi siempre, de una relación personal cercana sólida. Conseguir este encaje a lo largo del proyecto favoreció que todos los participantes tuviesen menos reparos a la hora de compartir dudas o comentar los avances en el proceso traslativo.

Las preguntas 5 y 7 del cuestionario deben estudiarse en conjunción, puesto que están indisolublemente ligadas. Si la primera incide en los principales temas objeto de discusión entre autores y traductores, la segunda aborda la utilidad de esta interacción para resolverlos.

Gráfico 5: Temas objeto de discusión durante las interacciones autor-traductor

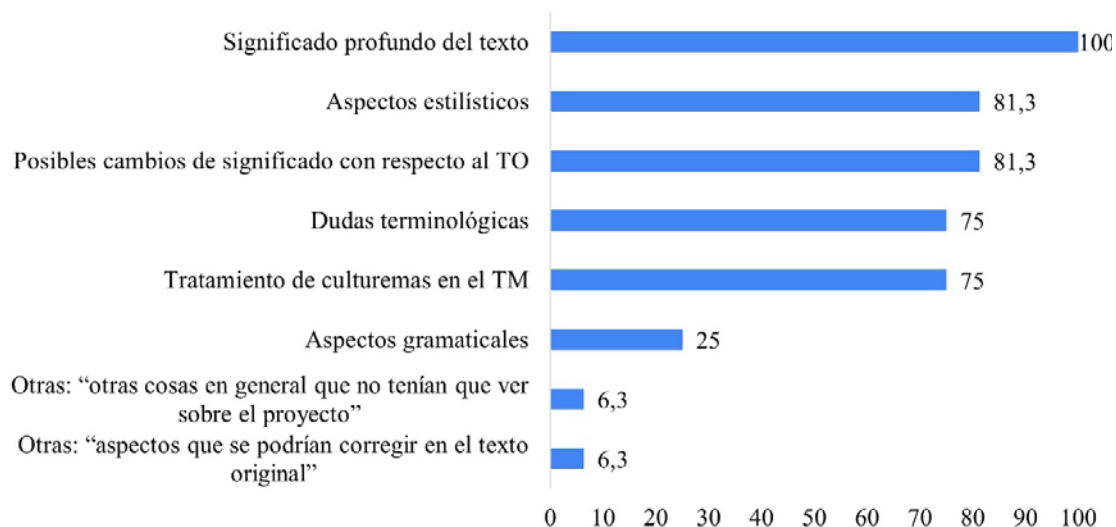
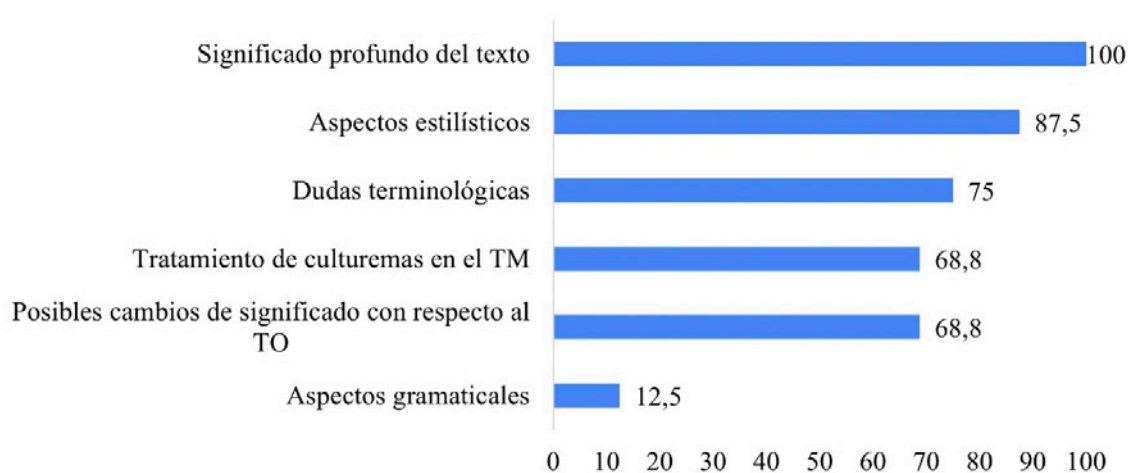


Gráfico 6: Utilidad de las interacciones para resolver los temas de discusión



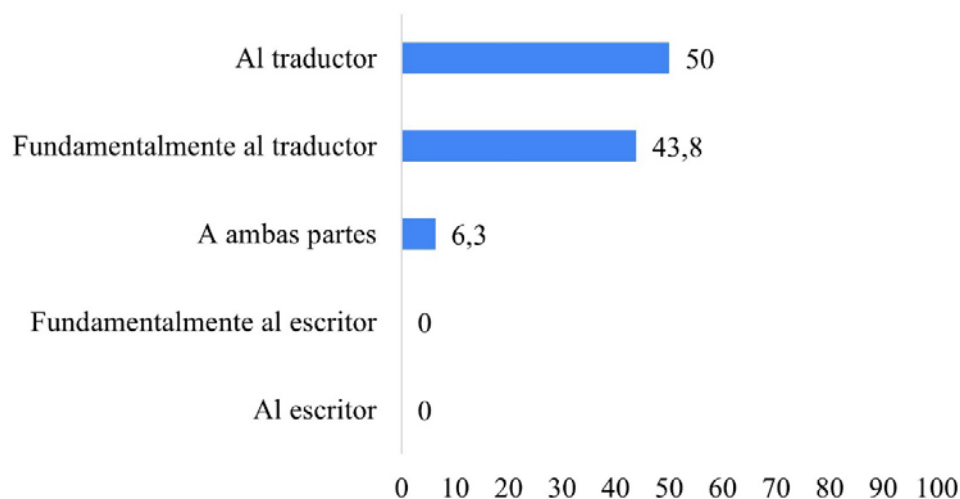
A pesar de que no existe una correspondencia total entre los resultados de una y otra pregunta, sí que se puede apreciar una relación de tendencias coherente: por un lado, los temas tratados con más frecuencia fueron, en primer lugar, el significado profundo del texto (100%); en segunda posición, los aspectos estilísticos del TO y los eventuales cambios de sentido al traducir (81,3 % en ambos casos), y en tercera instancia, las dudas terminológicas y las referentes el tratamiento de culturemas (75 % de respuestas para las dos opciones). Por el otro, los traductores consideraron la aportación del autor especialmente útil para resolver, en disposición descendente, sus preguntas relacionadas con el significado profundo del texto (repitiendo el 100 % anterior), con sus aspectos estilísticos (87,5 %), con el léxico empleado (75 %) y, a un mismo nivel (68,8%), con posibles modificaciones del significado del TO y con la traducción de los culturemas. Así, vemos que los asuntos nucleares son los mismos en ambas estadísticas y podemos colegir que el nivel de ayuda buscado y encontrado ha sido prácticamente proporcional en tres de los casos, mientras que la eficacia de las interacciones se ha reducido ligeramente en los otros dos.

Quedaba en el aire si la colaboración con los autores les había resultado de ayuda en algún otro sentido, y es aquí donde la confianza, entendida en este caso como seguridad en uno mis-

mo y sus decisiones, vuelve a emerger como un valor de peso. Según la opinión de los participantes en el grupo de discusión, poder cotejar sus traducciones con la visión del creador del original y contar con su aprobación a la hora de, por ejemplo, escoger entre opciones dilemáticas, les generaba una tranquilidad y satisfacción ante el trabajo realizado que no habrían tenido de no contar con el respaldo del autor. Por consiguiente, este aumento de la confianza podría situarse en un escalón superior a la resolución de problemas concretos como los presentados en la pregunta 7 y entenderse como un macrofactor que engloba a los demás y que genera un clima de trabajo con un beneficio bifronte que nos retrotrae al estudio de Jansen (2019): una mayor seguridad en la toma de decisiones y una menor inquietud con el resultado final.

Pese a todo lo dicho hasta ahora, la precitada implicación y ayuda de los escritores no parece haber tenido un impacto significativo sobre los traductores en lo que respecta al otro pilar de este estudio: el sentimiento de autoría de la traducción. Así, un 93,8% de las respuestas atribuyen la traducción completa o fundamentalmente al traductor. Este dato se repite cuando se pregunta por posibles variaciones en su percepción autoral del TM como consecuencia del tipo de colaboración establecida. En este caso, el mismo 93,8 % indica que su opinión a este respecto varió poco o nada a pesar de que la dinámica de trabajo más extendida implicaba una cooperación recurrente con el autor.

Gráfico 7: Atribución de la autoría de la traducción



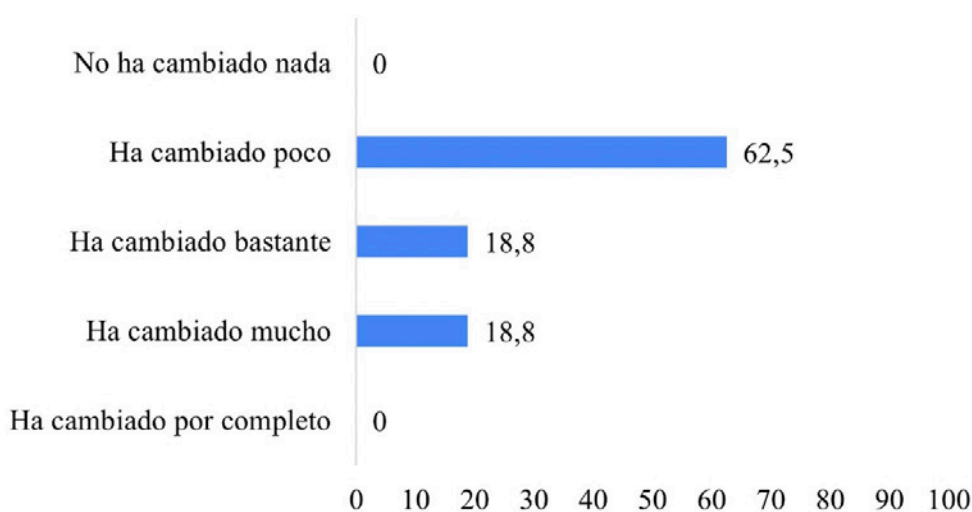
El grupo de discusión refrendó estos resultados y aportó una batería de explicaciones a los porcentajes del cuestionario y al aparente oxímoron que se crea al yuxtaponer una alta implicación por parte de los escritores con el mayoritario sentimiento de la traducción como algo propio de los traductores. Los ejes que vertebran estas razones son, fundamentalmente, dos: su conceptualización de lo que implica la acción traslativa y el dominio de la lengua meta. Con respecto al primer punto, los participantes aseguraron entender la colaboración con otros agentes como una acción inherente al proceso traductológico, una idea que, al tratarse de traductores sin experiencia profesional, inferimos que dimana de lo aprendido durante sus años de formación. De este modo, en la conceptualización que ellos mismos han ido construyendo, el diálogo con el escritor no se contempla como algo extraordinario, sino que se enmarca dentro de los pasos naturales que es necesario dar —y de las voces que es imperativo entretejer— para componer un TM de calidad.

En lo concerniente al segundo eje, los participantes explicaron que las consultas a los autores se hicieron, mayoritariamente, apoyadas en una serie de opciones previamente preparadas; dicho de otro modo, cuando el traductor planteaba un problema lo hacía ofreciendo una serie de soluciones ya pensadas, lo que limita el papel del escritor en la decisión final. Esta corriente generalizada fue asumida por la otra parte porque, según señalan, se suponía y aceptaba en las personas encargadas de la traducción un dominio mucho mayor de la lengua meta, por lo que pocas veces se cuestionaban las alternativas que ofrecían. Este hecho conexas con la prevalencia del criterio del traductor en la dinámica predominante, la traducción alógrafa con colaboración del autor, y presenta, asimismo, otra derivación sustancial: la libertad que se dio a los traductores a la hora de trabajar. Cuando estos no planteaban una duda, el escritor rara vez cuestionaba o intervenía en su trabajo.

Pese a que, a primera vista, este dato parezca contradecir afirmaciones anteriores, se trata de una realidad complementaria a la dibujada hasta ahora. La buena e intensa interacción entre las partes no implica, necesariamente, una labor de supervisión constante del lado de los autores del relato. En este caso, como apuntaron los participantes en el grupo de discusión, el escritor trataba de seguir el proceso sin resultar intrusivo, haciendo aportaciones propias muy limitadas, ayudando en aquello que se le requería y centrándose, sobre todo, en ver cómo su original, poco a poco, cobraba forma en una lengua diferente. En definitiva, el peso de la obra meta recaía sobre el traductor y de ahí que sintiese el resultado esencialmente como propio.

Otra aparente contradicción que emana de la vertiente cuantitativa del estudio es que, pese a las altas valoraciones que han recibido la calidad y cantidad de las interacciones y a las aparentes dudas que generaba el significado profundo del TO, un alto porcentaje de los respondientes aseguró que su nivel de conocimiento de la obra apenas cambió durante la fase de traducción. Concretamente, un 62,5 % de los encuestados subrayó que su entendimiento del TO había variado poco, frente al 18,8 % que indicó que había cambiado bastante y al 18,8 % que manifestó que había cambiado mucho.

Gráfico 8: Cambios en el conocimiento de la obra traducida

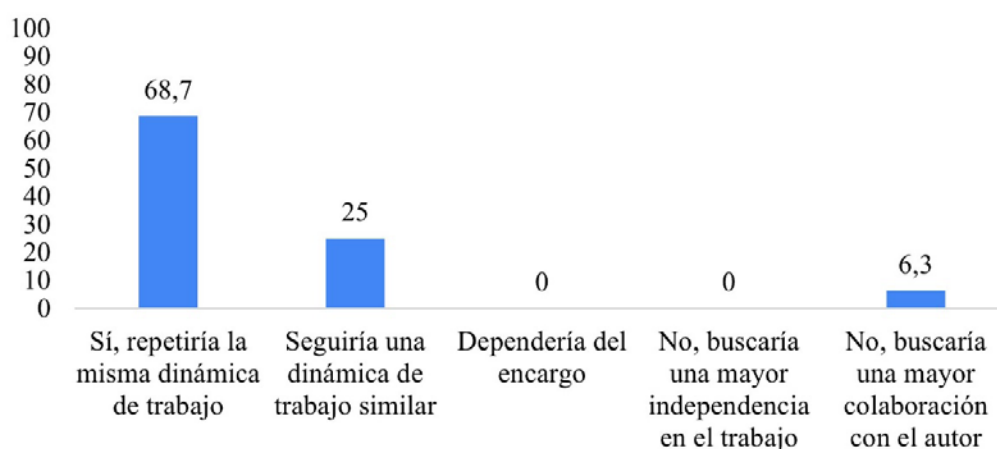


Preguntado al respecto, el grupo de discusión resolvió este nudo gordiano con una respuesta apoyada sobre tres puntos axiales: una buena lectura inicial, una sencilla identificación con el contexto creativo y narrativo y, de nuevo, la (in)seguridad como factor nuclear del

proceso. Así, los participantes afirmaron que no les fue complicado descodificar el significado de los relatos originales, ya que no presentaban estilos excesivamente complejos y pudieron comprender, en una primera aproximación, los distintos planos que componían el significado profundo del texto. Si surgieron dudas, además, fueron fruto de la necesidad de confirmación y la inseguridad subyacentes. En este sentido, los autores del TO se limitaron a confirmar perspectivas, a llenar pequeñas lagunas y a aportar ciertas pinceladas aclaratorias. Por otro lado, no hay que olvidar que el tema central que atraviesa los relatos de la colección es la pandemia de COVID-19, algo que afectó a todas las partes implicadas en el proyecto y que generó un contexto, el del confinamiento, que homogeneizó rutinas a una escala mayúscula. Este factor, tal y como admitieron los participantes en la discusión, hizo que se viesan fácilmente reflejados en las historias, al tiempo que les permitió reconocer los eventos, sentimientos y personajes cartografiados en los relatos que les correspondía traducir.

Si muchos de los datos presentados hasta ahora subrayan unos importantes niveles de satisfacción de los traductores con la dinámica de trabajo establecida entre las partes, las respuestas a la última pregunta del cuestionario apuntalan esta realidad a partir de un deseo proyectado en el futuro. Interpelados sobre la forma en la que enfocarían nuevos encargos de traducción literaria, los respondientes lanzaron, de nuevo, un mensaje transparente: un 92,7 % contestó que seguiría una dinámica igual o similar, mientras que solo uno de los encuestados señaló que replantearía la mecánica de trabajo para, en su caso, acercarse más al autor. A propósito de estas cifras, nos gustaría remarcar dos aspectos interrelacionados. El primero es su encaje casi geométrico con las respuestas a la pregunta 10: prácticamente el mismo número de traductores que afirmó haber colaborado de manera habitual con el escritor correspondiente quería replicar su dinámica de trabajo o establecer una muy parecida. En paralelo, la única voz discordante se suma a otras desviaciones de la norma anteriores para construir la segunda de las reflexiones. Si conjugamos la respuesta a esta pregunta con la única opinión que echaba en falta un mayor contacto con el autor, parece lógico presumir que se trate de la misma persona y que, por consiguiente, la escasa colaboración en uno de los dos encargos donde el papel del escritor fue residual no se haya producido por deseo del traductor, sino a su pesar y por voluntad del creador del relato.

Gráfico 9: Futuras dinámicas de trabajo





## 7. Conclusiones

El análisis realizado en la sección anterior puede destilarse en una serie de conclusiones más concretas que entroncan con los objetivos iniciales de este estudio. En primer lugar, conviene resaltar que la elección de la traducción alógrafa con colaboración del autor como dinámica mayoritariamente preferencial implica una tendencia de acercamiento al escritor por parte de los traductores participantes. Al tratarse de un grupo sin experiencia previa en encargos similares, este hecho representa una reacción cuasi instintiva que, además, según se recoge en el análisis, conexas con tendencias propias de las corrientes profesionales modernas, según las cuales la traducción se incardina en escenarios de colaboración casi continua y multiagente.

Dejando a un lado las prácticas instiladas en los traductores durante sus etapas formativas, el principal impulso de este movimiento centrífugo hacia el escritor nace, en esencia, de la inseguridad en la toma de ciertas decisiones y de la necesidad de construir una confianza en el producto que, en este caso, se obtiene por contraste. Así, el acercamiento al autor cristaliza generalmente en consultas en las que se cotejan las impresiones sobre el significado del TO o en las que se plantean varias opciones para la traducción de elementos tradicionalmente complejos (siendo los aspectos estilísticos, los posibles cambios de significado en el TM y el tratamiento del léxico y los culturemas los más destacados). El resultado global de esta colaboración puede calificarse como ampliamente satisfactorio no solo por la calidad y productividad de las interacciones, sino también por la intención de los traductores de replicar dinámicas de trabajo similares en futuros encargos.

Pese a lo cercano de la colaboración entre las partes, los traductores transmiten con sus opiniones un sentimiento de autoría del TM generalizado. En otras palabras, no consideran que el trabajo con el escritor haga la traducción «menos suya». La explicación se encuentra, en síntesis, en una actitud eminentemente reactiva y poco intervencionista de los autores, cuyo rol se centró, en esencia, en posibilitar un mejor entendimiento del original y en escoger entre los distintos abanicos de opciones que el traductor presentaba sobre aspectos concretos. Esto hace que prácticamente la totalidad de las decisiones relativas al TM sean obra o idea del traductor. De algún modo, estos resultados enlazan con los obtenidos en estudios como el de Jansen (2019), en tanto en cuanto la colaboración con el autor se percibe como muy provechosa como método de descodificación del TO y de tomar decisiones más informadas, pero no coarta la libertad del traductor ni resta en su percepción de la autoría del TM al no implicar ni la supervisión constante ni la intrusión directa del escritor en el proceso de traducción.

Es cierto que todas estas conclusiones ven limitada su extrapolación por razones diversas. No podemos obviar que nuestro estudio se realiza en un entorno muy concreto y sobre una muestra limitada de traductores noveles y autores. Pese a todo, creemos que su fortaleza no reside en los números, sino en la exploración de aspectos que no habían sido hasta ahora abordados en un contexto similar y en la consiguiente relevancia de sus resultados. A partir de aquí, su valor se desdobra para convertirse en plataforma sobre la que construir estudios más amplios y poliédricos en torno a las interacciones entre escritores y traductores noveles, un campo de indudable interés para el estudio de la traducción literaria como proceso o como producto, pero, también, con potenciales aplicaciones prácticas en su enseñanza.

## Bibliografía

- Chakhachiro, R. (2005). Revision for quality. *Perspectives: Studies in Translatology*, 13(3), 255-238.
- Colodrón-Denis, V. (2010). Los derechos de los traductores. En L. González y P. Hernández (Coords.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo: actas del IV Congreso «El español, lengua de traducción»* (45-53). ESLEtRA.
- Cordingley, A. & Manning, C.F. (2016). What is Collaborative Translation? En A. Cordingley y C. F. Manning (Eds.), *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age* (pp. 91-110). Bloomsbury.
- Cordingley, A. & Montini, C. (2015). Genetic Translation Studies: An emerging discipline. *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, 14, 1-18.
- Dam, H. & Zethsen, K. (2014). The translator as expert—a realistic or an idealistic model? How recent empirical findings fit into existing models of Translation. *Across Languages and Cultures*, 15(2), 261-278.
- Dasilva, X. M. (2016). En torno al concepto de semiautotraducción. *Quaderns: revista de traducció*, (23), 15-35. [https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/quaderns\\_a2016n23/quaderns\\_a2016n23p15.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/quaderns_a2016n23/quaderns_a2016n23p15.pdf)
- Dasilva, X. M. (2017). La traducción alógrafa con colaboración del autor frente a la semiautotraducción: João Guimarães Rosa como modelo. *Romance Notes*, 57(1), 121-131. <https://www.jstor.org/stable/90012892?seq=1>
- di Giovanni, N.T. (s.f.). The Borges Papers. <http://www.digiovanni.co.uk/borges.htm>
- Díaz-Cintas, J. & Muñoz Sánchez, P. (2006). Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialised Translation* 6, 37-52.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo*. Lumen.
- Fernández-Costales, A. (2012). Collaborative Translation revisited: Exploring the rationale and the motivation for volunteer translation. *FORUM. International Journal of Interpretation and Translation*, 10 (1), 115-142.
- Holz-Mänttari, J. (1984) *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Suomalainen Tiedeakatemia.
- Hersant, P. (2016). Author-Translator collaborations: A typological survey. En A. Cordingley y C. F. Manning (Eds.), *Collaborative Translation: from the Renaissance to the Digital Age* (pp. 91-110). Bloomsbury.
- Huss, J. T. (2018). Collaborative Translation. En K. Washbourne y B. Van Wyke (Eds.) *The Routledge Handbook of Literary Translation* (pp. 389-406). Routledge.
- Jansen, H. (2017). Are literary translators (still) lone wolves? A Scandinavian survey on collaboration among fellow translators. En K. Taivalkoski-Shilov, L. Tiittula, & M. Koponen (Eds.), *Communities in Translation and Interpreting* (pp. 119-157). Les Éditions Québécoises de l'Oeuvre, Collection Vita Traductiva.
- Jansen, H. (2019). I'm a translator and I'm proud: How literary translators view authors and authorship. *Perspectives - Studies in Translation Theory and Practice*, 27(5), 675-688.
- Jansen, H. & Wegener, A. (2013). Multiple Translatorship. En H. Jansen y A. Wegener (Eds.) *Authorial and Editorial Voices in Translation I: Collaborative Relationships between Authors, Translators and Performers* (p 1-39). Éditions Québécoises de l'Oeuvre, Collection Vita Traductiva.
- Liang, L. & Mingwu X. (2015). Analysis of the mode of translation from the perspective of co-translation. *Translation Review*, 92(1), 54-72.
- Lu, S. (2019). Understanding the social dynamics of amateur subtitling: A Bourdieusian perspective on fansubbing in China. *New Voices in Translation Studies*, 19, 86-129.
- Maher, B. (2014). The mysterious case of theory and practice: Crime fiction in collaborative translation. *The Journal of Specialised Translation*, 22, 132-146.
- O'Brien, S. (2011). "Collaborative Translation". En Y. Gambier y L. van Doorslaer (eds.), *The Handbook of Translation Studies Volume 2* (pp. 17-21). John Benjamins Publishing.

- Pym, A. (2011). The translator as non-author, and I am sorry about that. *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*. En C. Buffagni, B. Garzelli, y S. Zanotti (Eds.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation* (pp. 31-43). LIT Verlag.
- Shafirova, L., & Cassany, D. (2019). Bronies learning English in the digital wild. *Language Learning & Technology*, 23(1), 127-144.
- Shafirova L. & Kumpulainen K. (2021). Online collaboration and identity work in a Brony Fandom: Constructing a dialogic space in a Fan Translation Project. *E-Learning and Digital Media*, 18(3), 269-289.
- Vanderschelden, I. (1998). Authority in Literary Translation: collaborating with the author. *Translation Review*, 56, 22-31.
- Venuti, L. (1995). Translation, authorship, copyright. *The Translator*, 1(1), 1-24.
- Venuti, L. (2017). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- Wermuth, M. C., & Walravens, M. (2022). The medical community and collaborative translation: Challenges, approaches and opportunities. *The Journal of Specialised Translation JoSTrans Special Issue on Communities of Practice and Translation*, (37).
- Yan, R., Mingkun G., Ellie P. & C. Callison-Burch (2014). Are two heads better than one? Crowdsourced translation via a two-step collaboration of non-professional translators and editors. *Proceedings of the 52nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, 1134-1144.
- Yang, J. (2020). Participatory, self-organising, and learning: The patterns and influence of peer communication in online collaborative translation. *Target: International Journal of Translation Studies*, 32(2), 327-357.
- Zanotti, S. (2011). The translator and the author: two of a kind? En C. Buffagni, B. Garzelli, y S. Zanotti (Eds.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation* (pp. 79-89). LIT Verlag.
- Zielinska-Elliott, A. (2017). Alterations and adjustments: Changing Japanese Literature to fit the western reader. *The Difference Translation Makes Seminar, Association of Literary Scholars, Critics and Writers Annual Conference*.

## Notas

1. Pese a que, como explica Colodrón-Denis (2010), la Ley de Propiedad Intelectual española otorga al traductor consideración legal de autor, este último término y «escritor» se emplearán indistintamente a lo largo del artículo con valor de «creador del texto original».
2. Este concepto, acuñado por Cordingley y Montini (2011), puede definirse, en síntesis, como el estudio de la evolución del texto traducido a través de sus distintas versiones y borradores (pp.1-2). Puesto que la traducción es una actividad eminentemente colaborativa, uno de los puntos de interés de esta disciplina es el impacto sobre el texto meta de la colaboración entre agentes, incluido el intervencionismo autoral.
3. Ciertas analogías pueden trazarse también con investigaciones que gravitan alrededor de la traducción de algunas fanficciones (verbigracia, Shafirova y Cassany, 2019; Shafirova y Kumpulainen, 2021). Si bien la colaboración autores-traductores encuentra su espacio en estos estudios, este queda acotado por otros rasgos y ejes matriciales como el interés por el impacto de la tecnología en el proceso o la participación de traductores sin formación específica en la materia que los deslindan de nuestro enfoque.
4. A este respecto, estudios como el de Pym (2011), representan una (¿contra?) corriente contemporánea que trata de deslindar la figura del traductor de la del autor de un texto.

## Anexo 1: Cuestionario

Esta encuesta pretende evaluar la colaboración entre escritores y traductores y su impacto en el concepto de autoría en la traducción dentro del proyecto NOMBRE DEL PROYECTO de Escritura Creativa y Traducción.

Por favor contesta a las siguientes preguntas desde tu perspectiva como participante en el proyecto. ¡Muchas gracias!

1. ¿Cuántas interacciones has tenido con el autor a lo largo del proceso de traducción?
  - Menos de 3
  - Entre 3 y 6
  - Más de 6
2. ¿Cómo calificarías la cantidad de estas interacciones?
  1. Muy escasa
  2. Escasa
  3. Suficiente
  4. Adecuada
  5. Muy adecuada
3. ¿Cómo ha sido la calidad de las interacciones con el escritor/a?
  1. Muy poco productivas
  2. Poco productivas
  3. Neutrales
  4. Productivas
  5. Muy productivas
4. ¿Quién solía iniciar las interacciones?
  1. El traductor
  2. El escritor
  3. Cualquiera de los dos
5. ¿Qué temas habéis tratado en estos encuentros? Puedes marcar más de una opción:
  - Significado profundo del texto
  - Aspectos estilísticos
  - Aspectos gramaticales
  - Dudas terminológicas
  - Posibles cambios de significado con respecto al TO
  - Tratamiento de culturemas en el TM
  - Otros: \_\_\_\_\_
6. Indica tu nivel de acuerdo con la siguiente afirmación: Las interacciones me han ayudado en el proceso de traducción
  1. Muy en desacuerdo
  2. Poco de acuerdo
  3. Medianamente de acuerdo
  4. Bastante de acuerdo
  5. Muy de acuerdo

7. ¿En qué aspectos te han ayudado? Puedes marcar más de una opción.
  - Significado profundo del texto
  - Aspectos estilísticos
  - Aspectos gramaticales
  - Dudas terminológicas
  - Posibles cambios de significado con respecto al TO
  - Tratamiento de culturemas en el TM
  - Otros: \_\_\_\_\_
8. ¿Cómo ha cambiado tu conocimiento de la obra que has traducido después de la interacción con el autor?
  1. No ha cambiado nada
  2. Ha cambiado poco
  3. Ha cambiado bastante
  4. Ha cambiado mucho
  5. Ha cambiado por completo
9. Con respecto a la pregunta anterior, ¿puedes mencionar un ejemplo concreto?
10. ¿Cómo describirías la dinámica de trabajo seguida durante el proceso de traducción?
  1. He trabajado de forma autónoma sin apoyo del autor.
  2. He trabajado de forma autónoma con apoyo del autor.
  3. El autor y yo hemos trabajado en igual medida en la traducción del texto.
  4. Otro: \_\_\_\_\_
11. ¿Cómo ha influido la colaboración/interacción con el escritor/a en tu percepción de autoría como traductor/a?
  1. No ha cambiado nada
  2. Ha cambiado poco
  3. Ha cambiado bastante
  4. Ha cambiado mucho
  5. Ha cambiado por completo
12. En línea con lo anterior, ¿a quién atribuirías la autoría de la traducción?
  1. Al traductor
  2. Fundamentalmente al traductor
  3. A ambas partes
  4. Fundamentalmente al escritor
  5. Al escritor
13. Si tuvieras que encargarte de un proyecto similar a este, ¿seguirías la misma dinámica de trabajo?
  1. Sí, repetiría la misma dinámica de trabajo.
  2. Seguiría una dinámica de trabajo similar.
  3. Dependería del encargo.
  4. Buscaría una mayor independencia en el trabajo.
  5. No, buscaría una mayor colaboración con el autor.



# Hibridación de géneros y traducción: *La alumna* de Alessia Gazzola

Hybridisation of Genres and Translation: *La alumna*  
by Alessia Gazzola

Esther Morillas García<sup>a</sup>  0000-0003-2775-1640

<sup>a</sup>Universidad de Málaga

## RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar la traducción al castellano de la novela de Alessia Gazzola *L'allieva* (*La alumna*, traducción de Patricia Orts). La característica principal de esta obra es la hibridación de géneros, concretamente el policíaco-detectivesco y la *chick lit*. Partiendo de la idea de que cada género literario crea una serie de expectativas en el público lector, y de que quien traduce deberá dominar los recursos y mecanismos que permiten identificar a un género como tal, en las páginas que siguen se dará cuenta de los puntos de unión y divergencia en *L'allieva* entre la *chick lit* y la novela detectivesco-policíaca, y de cómo se ha abordado la traducción de sus particularidades dando prioridad a los elementos propios de esta última.

**Palabras clave:** Traducción literaria, hibridación de géneros, novela negra, *chick lit*, Alessia Gazzola

## ABSTRACT

This article aims to analyse the translation into Spanish of the novel by Alessia Gazzola *L'allieva* (*La alumna*, translation by Patricia Orts). The main characteristic of this work is the hybridisation of genres, specifically the detective-police novel and the chick lit. Starting from the idea that each literary genre generates a series of expectations in the reading public, and that the translator must master the resources and mechanisms that allow a genre to be identified as such, the following pages will show the points of union and divergence between the chick lit and the detective-police novel in *L'allieva*, and how the translation of its particularities has been approached, giving priority to the elements that are typical of the latter.

**Keywords:** Literary translation, hybridisation of genres, detective novel, *chick lit*, Alessia Gazzola

## Información

Correspondencia:  
Esther Morillas García  
emorillas@uma.es

Fechas:  
Recibido: 11.11.2021  
Revisado: 13.06.2022  
Aceptado: 25.07.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

Cómo citar:

Morillas, E. (2022). Hibridación de géneros y traducción: *La alumna* de Alessia Gazzola. *Sendebär*, 33, 65-82.  
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.18503>

## 1. Introducción

*L'allieva* es el primer volumen de una serie de ocho (el último obtuvo el Premio Bancarella 2019, otorgado por el gremio de las librerías) que tiene como protagonista a Alice Allevi, estudiante de anatomopatología (en las últimas entregas será ya toda una profesional). De gran éxito de ventas, esta serie ha sido adaptada por la RAI en tres temporadas (2016, 2018 y 2020). Su autora, Alessia Gazzola, es cirujana especializada en medicina legal.

En España los libros de Gazzola (que ha iniciado ya un nuevo ciclo con otra protagonista, la paleopatóloga Costanza) no han tenido tanta fortuna como en Italia, y se ha publicado solo la traducción de *L'allieva*, *La alumna*, a cargo de Patricia Orts. Aquí nos interesa *L'allieva* por su característica principal: la hibridación de géneros (o subgéneros) literarios, algo no ajeno en absoluto al género policíaco-detectivesco<sup>1</sup> (Alessandro y Molpereces Arnáiz, 2015; Ascari coord., 2020).

El personaje principal de *L'allieva*, Alice Allevi, por su condición de especialista o futura especialista en anatomopatología ha sido definido como una mezcla perfecta entre Bridget Jones y Kay Scarpetta (Giavara, 2018: 69). Podemos deducir entonces que los géneros que se entremezclan en esa obra son la *chick lit*<sup>2</sup> por una parte (*El diario de Bridges Jones*, de Helen Fielding, es una de sus obras más representativas, si no la que más) y la novela detectivesco-policíaca por otra (recordemos que Scarpetta es la forense protagonista de los libros de Patricia Cornwell). Dentro de la tradición del llamado *giallo* italiano protagonizado por mujeres, explica Mauro Novelli (2020: 39), el elemento sentimental suele ganar protagonismo, y así sucede en los libros con Alice Allevi como personaje principal. La propia Alessia Gazzola afirma en una entrevista (Briganti, 2014) que para ella es menos importante dedicar atención, cierta mirada crítica, a la realidad social inmediata (rasgo prácticamente insoslayable de la novela negra) que demorarse en la sentimentalidad de sus personajes: a su juicio, es mucho más difícil entretener representando sentimientos. Subraya además cómo esa hibridación de géneros que adopta quizá sea la razón de la popularidad de sus obras.

Partiendo entonces de la base de que cada género literario ofrece expectativas distintas para el público lector, el propósito del presente artículo será mostrar cómo afronta la traducción al castellano de *L'allieva* la mezcla de géneros. La hibridación requiere de quien traduzca el conocimiento de los mecanismos y recursos que permiten identificar a un género literario como tal. En este sentido, adelantaremos que en el TO asistimos a una relación más o menos equilibrada entre novela detectivesco-policíaca y *chick lit* en lo que se refiere a la trama (es decir: lo sentimental y lo detectivesco van de la mano, aunque son las vicisitudes amorosas de Alice Allevi las que, en definitiva, articulan toda la serie de *L'allieva*). En el plano lingüístico, sin embargo, se impondrán los elementos propios de la *chick lit*, como intentaremos demostrar.

## 2. Una novela detectivesco-sentimental

Si las novelas detectivesco-policíacas suelen presentarse con una apariencia tipográfica que las identifica a primera vista, como por ejemplo el color negro de su cubierta o, en Italia, el color amarillo, *giallo* (de ahí la denominación del género en este país, pues amarillas eran –y son– las cubiertas de la mítica colección de Mondadori), la *chick lit*, por su parte, adopta texturas satinadas y colores brillantes (sobre todo el rosa) e ilustraciones pop para sus cubiertas

(cfr. Montoro, 2012 para un análisis pormenorizado). En el caso de la novela que nos ocupa, la cubierta es la misma para la edición italiana y para la española. En ella vemos una especie de sierra, que imaginamos un instrumento quirúrgico, para la autopsia, una pulsera y la tarjeta de visita de la protagonista, sobre un papel con lo que parece ser el informe de la víctima del crimen. Hay, también, un rastro de sangre, o quizá sea la marca de una copa de vino, que mancha el documento. Leemos, junto al título y al nombre de la autora, una especie de eslogan: *È giovane. È brava. Non regge bene le autopsie. Ma ha tutta la morte davanti.* («Es joven. Es competente. No resiste una autopsia. Pero tiene toda la muerte por delante»). La cubierta es sobria desde el punto de vista cromático, en blanco, grises y burdeos. Visualmente, *L'allieva* se presenta, sobre todo, como una novela de intriga.

Difiere, sin embargo, en las dos publicaciones, el paratexto. En el de la edición italiana (se ha manejado para este trabajo la edición en papel, pero lo encontramos prácticamente igual en las librerías en línea) se menciona al carácter atolondrado de Alice, el amor que siente por su trabajo, su empeño en defender su valía profesional, la importancia que tienen en su vida las amigas, la relación ambivalente con su jefe y, por fin, el caso de homicidio al que deberá enfrentarse. En la edición española (en este caso el texto que informa acerca del libro electrónico) el resumen de la trama se centra en el interés que pone la no experimentada Alice en la resolución del enigma criminal. No se hace alusión alguna a sus amistades ni a sus posibles amoríos que, como hemos dicho, ocupan un lugar destacado en la narración. Exceptuando una alusión a la *chick lit* en uno de los extractos de reseñas que acompañan al resumen de los contenidos de la novela, el paratexto en castellano, en definitiva, tanto visual como lingüísticamente, se centra en el elemento de suspense de la novela, como si fuera el único, y puede que esa voluntad editorial de resaltar el componente detectivesco haya determinado la estrategia seguida en la traducción. Como indica Gemma Lluch (1998: 98) a propósito de la literatura infantojuvenil, el paratexto funciona como un «contrato de lectura» que no debe incumplirse. La afirmación nos parece igualmente válida en el caso de la literatura para un público destinatario adulto.

Muy someramente, podría decirse que del género policíaco, además de, por supuesto, la trama investigativa, *L'allieva* adopta como elemento primordial el uso constante del diálogo, elemento este que planteará los particulares problemas derivados de la traslación de la llamada «habla escrita» (Nencioni, 1983: 175), «mímesis de la oralidad» (Narbona, 2001), «oralidad ficcional» (Brumme, 2012: 33) o, para el campo de la traducción audiovisual, «oralidad prefabricada» (Chaume, 2004: 168). Aunque el dialogismo no sea, obviamente, exclusivo de la narrativa detectivesco-policíaca, y abarque diversos géneros (cfr., por ejemplo, Brumme y Resinger eds., 2008; Cunillera y Resinger eds., 2011; Brumme, 2012; Brumme y Espunya eds., 2012; Calvo Rigual y Spinolo coords., 2016 o, en el ámbito contrastivo italiano-español, San Vicente y Morillas coords., 2014) sí que constituye una de sus señas de identidad (Cadera y Pavić Pintarić eds., 2014). También es el diálogo una de las señas de identidad de la *chick lit*, y esta confluencia (común a buena parte de la literatura popular) sustenta la operación de fundido de géneros que practica Alessia Gazzola.

A las cuestiones relativas a la oralidad, debemos añadir las posibles dificultades que pudo plantear en la traducción la presencia de términos especializados, reflejo de las distintas profesiones implicadas en la resolución de los casos, con predominio en las novelas de Gazzola,

dada la ocupación de la protagonista, del ámbito médico-forense. Si a eso unimos la sintonía de la heroína de la serie con la que cabría llamar «sensibilidad *chick lit*», derivada, como veremos enseguida, del mundo de las revistas para mujeres, el conocimiento de términos típicos de la moda o la cosmética también se revelará necesario a la hora de traducir.

Dentro de la tradición más propia de la *chick lit*, la protagonista es una joven veinteañera y dinámica que lucha por afianzarse en el mundo laboral y mostrar su valía. El humor es uno de los instrumentos utilizados para rebajar la angustia ante un trabajo sin expectativas de progreso y mal pagado (Ferriss, 2015 subraya cómo esta denuncia de la inestabilidad laboral es inherente a la *chick lit*). En el caso de Alice esta precariedad laboral se manifiesta en la constante amenaza de que no va a ser capaz de superar las pruebas necesarias para poder quedarse en el Instituto de Medicina legal donde ejerce como médica residente. El trato que recibe de sus colegas de más experiencia tampoco será de mucha ayuda, como veremos a continuación. Antes, hay que señalar que en los ejemplos se indica la página de la edición italiana (Gazzola, 2016 [2011]) y, para la traducción, puesto que se ha utilizado un libro electrónico (Gazzola, 2012), el nombre del capítulo al que pertenece la cita.

### Ejemplo 1

L'annuale party di beneficenza organizzato da quegli iperattivi di Pediatria mi ricorda puntualmente che, in qualità di specializzanda in Medicina legale, mi trovo – senza alcuna chance di progressione verticale – all'ultimo gradino della catena alimentare della Medicina. Gli altri, ossia tutti gli altri medici, sono convinti di essere al vertice. (...)

Per tanto, irrisa dai colleghi che giocano al Dr House ed esclusa da quelli che si sentono protagonisti di un romanzo della Cornwell, non posso che considerarmi un'appendice vermiforme della Medicina legale. (pag. 8)

La fiesta anual de beneficencia que organizan los hiperactivos miembros de la sección de Pediatría me recuerda puntualmente que, dada mi calidad de residente de medicina forense, me encuentro en el último eslabón de la cadena alimentaria del mundo de la Medicina, y sin posibilidad alguna de progresión vertical. Los demás, esto es, el resto de los médicos, están convencidos de encontrarse en la cima. (...)

Por tanto, dado que los colegas que juegan a ser el doctor House se mofan de mí y que los que se sienten protagonistas de una novela de Cornwell me excluyen sin más, es lógico que me considere a mí misma un mísero apéndice vermiforme de la medicina forense. («La inspección ocular»)

Así comienza la novela. Como vemos, ni el estilo del TO ni el clima recuerdan en absoluto al de una obra policíaco-detectivesca tradicional; se recrea en su lugar el estilo y clima propios de la *chick lit*, en la que las referencias a la cultura popular y el desenfado lingüístico son (volveremos a estos elementos) moneda corriente. Pero tanto la inserción de elementos pertenecientes a la cultura popular (marcas, series de televisión, obras literarias) como la ironía crítica son también rasgos propios de la literatura policíaco-detectivesca. Valiéndose de una enciclopedia que busca la complicidad con las personas a quienes cuenta su historia, esto es, el público lector, Gazzola actualiza los nexos que vinculan los dos (sub)géneros que se funden en *L'allieva* aunque llevándolos más hacia el mundo *chick*.

Por ejemplo: más propios de la *chick lit* que de la literatura detectivesco-policíaca son el tipo de extranjerismos empleados y el gusto por un presunto cosmopolitismo que recurre, sin adaptarlos, a términos de la moda, de la gastronomía o del arte, si bien es cierto que la lengua

italiana, en principio, se muestra más inclinada a asumir extranjerismos y a incorporarlos a su habla cotidiana (Ondelli, 2020b), como es el caso de *chance* de nuestro ejemplo 1, y en cierta medida de *party*, normalizados además dentro del texto en italiano, como es habitual (Berisso, 2000: 476), sin el empleo de la cursiva. Ambos extranjerismos desaparecen en la traducción, y si bien *chance* podría suponer un escollo para la comprensión, también es cierto que *party* es fácilmente entendible por un público lector medio y podría haberse respetado, siguiendo la lógica de la *chick lit*, y su asimilación paródica del lenguaje utilizado por las convencionales revistas para mujeres (Harzewski, 2011: 47) y, también, dentro de la tendencia de estas revistas a no traducir determinados elementos (Vidal Claramonte, 2012) que ha alcanzado un carácter icónico.

### 3. Lenguaje *chick*

Uno de los rasgos que conforman la *chick lit* es el humor, que en este caso no es opcional (como ocurre con la novela policíaco-detectivesca), sino intrínseco. En *L'allieva* lo encontramos, siguiendo esta tradición, sobre todo en los momentos en que la heroína, experta en meteduras de pata, se enfrenta a una situación incómoda. Se trata de un humor muy distinto al de la novela negra: no es incisivo ni, si queremos, intelectual. Más que provenir de juegos verbales, deriva de las situaciones por las que pasa la protagonista, como si asistiéramos, podría decirse, a una conversación entre amigas que recordaran una anécdota quizá poco divertida en su día, pero que, al recordararla y contarla, se torna ocasión de risa:

#### Ejemplo 2

(...) «A proposito, sono Alice Allevi» dico poi porgendogli la mano.  
 «Arthur Malcomess» risponde, porgendo la sua.  
 «Malcomess?» chiedo corrugando la fronte. «Ma dai! Come quello stronzo del mio capo.»  
 Non è stato elegante dirlo, lo so, ma ho esagerato con i mojito e ora mi sento lievemente disinibita.  
 Lui inarca le sopracciglia. «Paul Malcomess?»  
 «Sì» rispondo (...).  
 «È mio padre» risponde amabilmente, con tono nient' affatto offeso.  
*Merda. Merda. Merda.* (pag. 69)

(...) —A propósito, me llamo Alice —añado tendiéndole la mano.  
 —Arthur Malcomess —contesta alargándome la suya.  
 —¿Malcomess? —pregunto frunciendo el ceño—. ¡Caramba! Como el gilipollas de mi jefe.  
 Sé de sobra que el comentario no ha sido, lo que se dice, de buen gusto, pero me he pasado con los mojitos y me siento ligeramente desinhibida.  
 Él arquea las cejas.  
 —¿Paul Malcomess?  
 —Sí —contesto. (...)  
 —Es mi padre —responde afablemente. Por el tono, no parece haberse ofendido.  
*Mierda. Mierda. Mierda.* («La belleza inconsciente»)

Lo habitual en la *chick lit* es que sea la heroína quien cuente la historia, como en este caso la propia Alice, y que lo haga con desenvoltura y ánimo autoparódico. Los rasgos de oralidad en este ejemplo son manifiestos y la traducción los respeta en algunos casos: los términos mal-



sonantes (*stronzo* y *merda*), por ejemplo, se han traducido oportunamente, y la expresión *ho esagerato* se ha vertido al español con el coloquial «me he pasado». La traducción de *Ma dai!* como «Caramba!» nos recuerda eso que, en principio, podríamos definir como «traductés»: se introduce una interjección que pasa desapercibida porque se repite con frecuencia en los libros que leemos traducidos, pero que hoy no se usa en nuestra lengua con la abundancia y espontaneidad del *Ma dai!* del original. Podría hablarse aquí entonces de un tipo particular de intertextualidad, de intertextualidad entre traducciones. Comprobaremos después, no obstante, que este «caramba» forma parte del idiolecto de la propia Alice, aunque como traducción de *caspita*.

Pero, sin abandonar el campo léxico, observamos que en la traducción desaparece la repetición del verbo *porgere*, sustituido por «tender» y «alargar» para evitar la reiteración propia de la expresión espontánea, al igual que ocurre con *rispondere*, que se traduce con las correspondientes formas de «contestar» y «responder». Se reescribe o se «literaturiza», podríamos decir, la oralidad, sobre todo cuando no forma parte del discurso directo. Desde el punto de vista sintáctico, se aplica el mismo criterio corrector: una frase como *Non è stato elegante dirlo, lo so*, se reordena, compensando la pérdida del énfasis que marcaba en el TO el orden de los elementos con añadidos como «de sobra» y «lo que se dice». Se contradice de esta forma la estrategia de traducción aplicada con acierto, como hemos reseñado, a palabras malsonantes y giros coloquiales, y se eleva ligeramente el estilo.

En nuestro siguiente ejemplo volvemos a encontrar humor y lenguaje malsonante. Aquí se produce un crescendo en la cadena de interjecciones, que van intensificándose a medida que aumenta la desesperación de la heroína. La función del disfemismo, dentro de su amplia variedad de manifestaciones (Bazzanella, 2020) es, aquí, liberatoria (Tartamella, 2006: 52), una marca del estado de ánimo del personaje:

### Ejemplo 3

(...) Dal canto mio, siedo alla mia postazione continuando a sentirmi sotto shock.  
Santi numi. Perdindirindina. Cazzoooooooooooooooooooooooooooooo!  
La situazione è drammatica, se non peggio. (pag. 36)

(...) Me siento en mi sitio aturdida y confusa.  
Por dios y todos los santos. Cáspita. ¡Coñoooooooooo!  
La situación es, y me quedo corta, dramática. («Si la vida es un campo de golf, los lunes son los agujeros en la arena»)

Se pasa de dos interjecciones de cierto sabor añejo y si queremos cursi (*santi numi* y el palazzeschi *perdindirindina*), cuya función es servir como contrapunto a la que viene a continuación, mucho más convencional y contundente (*cazzo*). Precisamente Umberto Eco (2015: 20) señalaba el desgaste (por sobreuso) de los términos disfémicos y sugería que la juventud podría distinguirse utilizando *perdindirindina* en vez de *cazzo*, siempre y cuando, añadía, supieran que dicho término existe. Como curiosidad, *perdindirindina* es la traducción que se ofrece para *whoopsie daisy* en la versión italiana de la película *Nothing Hill* (la emplea el protagonista, encarnado por Hugh Grant, quien despierta la hilaridad del personaje interpretado por Julia Roberts) mientras que en la versión española del film lo que encontramos es «*mecachis*».

En definitiva, se trata de un eufemismo, *perdindirindina*, que en conjunción con *santi numi* no deja de provocar, en cierta manera, la sonrisa. En ese sentido, la traducción española recoge a medias el tono del original, pero igualmente la contraposición «Cáspita» / «coño» sigue siendo determinante, como lo hubiera sido también la opción de «joder», que con la prolongación de la vocal tónica (nótese ese recurso que podríamos definir como tebeístico) resultaría aún más expresiva. En cualquier caso, los términos malsonantes presentes en la novela no son demasiados; casi no van más allá de *cazzo*, *stronzo* o *merda*, y no alcanzan el nivel disfémico de algunas novelas policíaco-detectivescas en las que predominan con función coercitiva sobre la afectiva (seguimos aquí la terminología de Culpeper, 2011).

Quizá para evitar el anglicismo, *sotto shock* es traducido como «aturdida y confusa», deshaciéndose así la coloquialidad del TO y la condensación semántica. En compensación, *se non peggio* pasa a ser «y me quedo corta», ajustándose el balance entre la espontaneidad y el discurso programado.

Pero no siempre nuestra protagonista se ve en situaciones incómodas. En nuestro siguiente ejemplo, Alice es absolutamente feliz:

#### Ejemplo 4

Perché ho flirtato con un figo del calibro di A.M., perché mi sento vezzosa e chic come Keira Knightley nella pubblicità di Coco Mademoiselle e infine, *last but not least*, perché ho decisamente esagerato con i mojito e sento di aver perso i contatti con il mio corpo, come quella volta che ho provato un materasso *memory foam* al centro commerciale. (pag. 72)

(...) porque he coqueteado con un tío bueno del calibre de A. M., porque me siento tan agradecida y chic como Keira Knightley en el anuncio de Coco Mademoiselle y, por último, *last but not least*, porque, y me quedo corta, he exagerado con los mojitos y tengo la sensación de haber perdido el contacto con mi cuerpo, como la vez en que probé un colchón *memory foam* en un centro comercial. («La belleza inconsciente»):

En esta ocasión, y como prueba de que la estrategia de traducción va cambiando según el contexto, los extranjerismos permanecen en castellano: *chic* ya está asimilado (*shock*, que veíamos en el ejemplo anterior, también, pero dentro del lenguaje oral, más que escrito, y probablemente por eso no se ha conservado, porque no es normativo), y la expresión *last but not least* parece considerarse lo suficientemente conocida, al igual que el tipo de colchón al que se alude. Algunas opciones léxicas se apartan nuevamente de lo coloquial, como *flirtato* traducido como «coqueteado» (quizá, dentro del contexto, «ligar» hubiera sido una buena opción, puesto que además se puede coquetear sin obtener respuesta), mientras que «agradecida» no resulta demasiado congruente con el tono del párrafo y se aparta de la pretendida espontaneidad verbal del personaje (tal vez «estilosa», un término muy de revista, se hubiera ajustado más al original). La sintaxis también se modifica: «la vez en que» constituye un sintagma demasiado articulado para tratarse del reflejo de un lenguaje oral y desenvuelto (para reflejar esa espontaneidad, el TO recurre a un *che polivalente*, rasgo en su día identificado por Sabatini [1985] como característico del italiano medio).

Las comparaciones que nos ofrece la protagonista, en las que los elementos de la cultura popular sirven como *tertium comparationis*, resaltan la conexión referencial que la novela tiene con la *chick lit* y, por tanto, con las revistas femeninas y sus seguidoras. De esta forma, al igual que con los avatares amorosos, se potencia la identificación del público lector, que,

como destaca Valentina Re (2019: 72), en el caso de los libros de Gazzola es mayoritariamente femenino. Pertinentemente, no se ha considerado oportuno eliminar o cambiar las alusiones a Keira Knightley y el anuncio de Coco Mademoiselle que protagoniza la modelo, ni especificar que lo que se publicita es un perfume. Cathy Yardley (cit. en Ryan 2010: 75) destaca cómo en la *chick lit* todo este tipo de referencias a la cultura popular (personajes, marcas, etc.) se da por sabido, al igual que en las revistas para mujeres, que suponen compartir una enciclopedia común, enciclopedia que en este caso se ha incorporado en la traducción.

No ocurre lo mismo en nuestro siguiente ejemplo, que recoge igualmente la esencia de la *chick lit*, en su mezcla de extranjerismos, lenguaje especializado, referencias a marcas, preocupación por la estética:

### Ejemplo 5

Le sorrido indulgentemente. E nel frattempo ne approfitto per ricontrollarmi rapidamente con lo specchio che tengo sempre in borsa – un'enorme Longchamp beige, per l'occasione, in perfetta *attitude* coloniale. Il mio rimmel waterproof ha resistito alle lusinghe dell'afa; asciugo un po' di unto dalla zona T con un kleenex e applico un velo di gloss. (pag. 344)

Sonrí con indulgencia y, mientras tanto, aprovecho para revisar rápidamente mi aspecto con el espejito que llevo siempre en el bolso —un enorme Longchamp beis, perfecto para la aventura colonial—. El rímel resistente al agua ha soportado las lisonjas del bochorno; seco un poco los brillos que se han formado en la zona T con un pañuelo de papel y me aplico un poco de pintalabios. («The sheltering sky»)

En el caso de los términos relacionados con la cosmética, *waterproof* y *gloss* (de nuevo sin cursiva en el original) han sido traducidos por su equivalente al castellano, por más que ambos estén absolutamente integrados en el vocabulario cotidiano de quienes utilizan esos productos (y un *gloss* no es un pintalabios exactamente). También se ha cambiado *kleenex* por «pañuelo de papel», evitando la metonímica mención a la marca registrada. Desaparece igualmente el único extranjerismo en cursiva del original, en *in perfetta attitude coloniale*, empleado aquí irónicamente, modulado como «perfecto para la aventura colonial».

Otros extranjerismos también se eliminan en la traducción, como *Special Guest Star* (pag. 15), que pasa a ser «artista invitado», *nonchalance* (pag. 75), «como quien no quiere la cosa» o *Les jeux son fait* (pag. 193), «La suerte está echada», mientras que se mantienen *pijama party* (pag. 25), «pijama party» o *enfant prodige* (pag. 85). Conviene insistir en que aquí los extranjerismos son parte de las convenciones estilísticas de la *chick lit*, y que habría que tener en cuenta no solo su valor semántico, sino el hecho de que, parafraseando a Laura Ricci (2013: 93), crean una peculiar atmósfera narrativa.

Más allá de la percepción lingüística que se le presuponga al nuevo público receptor, no parece existir un patrón común a la traducción de los extranjerismos, aunque se observa una tendencia a hispanizar el texto. Así, cuando se traduce el apodo con el que se denomina a lo largo de toda la novela a la persona que está a cargo del Instituto médico, *il Boss*, se optará por trasladarlo como «el Jefe». Se prescinde de un vocablo asimilado, incluso con la misma carga irónica que en el original italiano, por el público hispanoparlante, y se pierde así parte del componente semántico y estilístico del TO:

### Ejemplo 6

Poco dopo, siamo tutti nella stanza del potere fatto uomo: il Boss. (pag. 31)

Poco después nos encontramos todos en el despacho de la encarnación del poder: el Jefe. («Si la vida es un campo de golf, los lunes son los agujeros en la arena»)

De la misma forma, parece incongruente no haber respetado en el texto en español el italianismo *prima donna*, en vez de ofrecer como equivalente otro extranjerismo, «vedette», que tan alejado queda del campo semántico del primero:

### Ejemplo 7

(...) Mi fa ridere il «noi», perché Claudio è una prima donna e non ha alcuna voglia di dividere gli onori, men che meno con due amebe come noi. (pag. 23)

(...) Me produce risa el «nosotros», porque Claudio es una vedette sin la menor intención de compartir los honores que le corresponden, y no digamos con dos amebas como nosotras. (Casualidad y causalidad)

## 4. Intertextualidades

Como parte también de esa escritura que se aleja estilísticamente de lo convencional en lo que a novela policíaco-detectivesca se refiere, los diversos capítulos que componen el libro se indican no con un número o una fecha, por ejemplo, sino mediante citas de canciones o películas, proverbios existentes o creados *ad hoc*, epígrafes más neutros como *Il sopraluogo* (pag. 7) («La inspección ocular»), *Primo appuntamento* (pag. 96) («Primera cita») o, con un guiño a la terminología médica, *Eziopatogenesi di un viaggio* (pag. 310) («Etiopatogénesis de un viaje»).

Estos títulos anticipan el cariz de las vicisitudes que la protagonista vivirá durante el capítulo en cuestión y muestran cómo el conocimiento de elementos considerados populares es imprescindible a la hora de traducir literatura contemporánea, como ya señaló por otra parte Manchette (2003 [1996]: 362-363) en relación con la novela policíaco-detectivesca y su creación de atmósferas, y como se ha señalado también en relación con la *chick lit* y su reiteración en el uso de marcas, nombres de restaurantes, personalidades, etcétera, para la construcción de sus mundos narrativos. Estas alusiones merecen, por tanto, un espacio aparte, debido a las cuestiones traductológicas que plantean.

La estrategia general utilizada con el título de los capítulos ha sido traducir lo que estaba en italiano y respetar lo que estaba en otra lengua. La cuestión, sin embargo, no es tan sencilla. Por ejemplo, tenemos capítulos denominados *I will survive* (pag. 38); *Those who are dead are not dead, they're just living in my head* (pag. 56); *Wake up, it's a beautiful morning* (pag. 317) o *We can be heroes, just for one day* (pag. 365). Se trata de versos extraídos de canciones, algunas de las cuales sonarán inmediatamente en la cabeza de bastantes personas. Siendo citas en inglés, no se ha contemplado, como vemos, la posibilidad de traducirlas, como tampoco se ha contemplado en el caso de *The sheltering sky* (pag. 339), que se ha asimilado al resto de referencias en inglés, cuando en España este libro (pasamos de la música a la literatura por un momento) se tituló *El cielo protector*.

Distinto es el caso de canciones o citas de canciones italianas, en las que las posibilidades son dos. Una, que las canciones también existan en español, con lo cual podría haberse optado por hacer referencia a su versión castellana. Es lo que ocurre, por ejemplo, con uno de los títulos, *Ci vorrebbe un amico* (pag. 74). Este tema de Antonello Venditti, y que han cantado Bertín Osborne o Sergio Dalma, en castellano se titula «Necesito un amigo» (en el caso de Osborne, «Necesito una amiga»). No parece haberse entendido como cita en la traducción, que ofrece un literal «Haría falta un amigo», con lo cual la alusión, para quien pudiera haberla captado, se pierde.

La otra posibilidad es que se trate de canciones italianas sin versión en español. Ahí las opciones son: o bien obviar la referencia y traducir directamente, o bien dejar la cita en italiano para quien sea capaz de captarla, tal y como se hace con las citas en inglés. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que por más que se esté en contra del anglocentrismo, está claro que *I will survive* o el estribillo de la canción de David Bowie tienen más posibilidades de formar parte del acervo musical del público lector hispanohablante que las canciones italianas. Dicho de otro modo, y de la forma más simple posible: no es que las canciones en inglés sean de otra cultura, es que son de nuestra cultura, y se las trata como tal.

En *La alumna* se ha decidido traducir las referencias musicales italianas más o menos literalmente, de modo que, por poner un par de ejemplos, *Questo vento agita anche me* (pag. 160) tiene como equivalente «Este viento me agita también», o *Codici di geometria esistenziale* (pag. 170) «Códigos de geometría existencial» (para quien haya entendido que algunos de los capítulos son citas de canciones, y sea amante de la música italiana, quizá estaría clara, en este caso, la mano de Franco Battiato). Un título de capítulo tan extenso como *Ho deciso di perdermi nel mondo. Anche se sprofondo lascio che le cose mi portino altrove. Non importa dove. Non importa dove* (pag. 358) («He decidido perderme en el mundo. Incluso si me hundo, dejo que las cosas me conduzcan a otro lugar. Sin importar adónde. Sin importar adónde») daría pistas de que nos encontramos ante una cita, aunque se ignore que se trata de un tema de Morgan. El hecho es que estos títulos son evocativos, y constituyen una especie de ilustración musical que no siempre va a poder percibirse (la música es universal, pero los gustos o conocimientos personales son, claro está, individuales), tanto para quien lea el TO como el TM. En lo que respecta a la traducción, una solución posible hubiera sido servirse de notas al pie, bien incluyendo la traducción e indicando que se trata de una canción, bien incluso invirtiendo este procedimiento y ofreciendo el texto original en dichas notas. Otra solución más sencilla sería incluir una única nota, que avanzara que los títulos sin traducir remiten fundamentalmente a canciones o a citas de canciones. La propia autora nombra en sus agradecimientos finales a diversas voces, comenzando por los Coldplay, aunque sin especificar qué elementos toma de cada persona citada. Igualmente, se podría añadir a continuación de cada cita la fuente: quizá no habría que despreciar la curiosidad del público lector, en grado de buscar por sí mismo las referencias que le interesen.

## 5. Lenguaje especializado

En la configuración lingüística de una novela policíaco-detectivesca los términos especializados desempeñan un importante papel a la hora de potenciar la verosimilitud de la narración y definir la caracterización profesional y social de los personajes. Funcionan, además, como



una suerte de factor intertextual, en tanto que elementos como informes policiales o notariales, atestados, autopsias, etc. remiten a otras autopsias, informes policiales, etc. con los que ya ha tenido ocasión de enfrentarse el público lector habitual.

En nuestro ejemplo 1 encontrábamos ya los primeros términos especializados —estamos ante una novela policíaco-detectivesca de tema médico, aunque no se la pueda denominar *medical thriller* (para serlo, a *L'allieva* le faltaría, entre otras cosas, adrenalina)—. Se trata de términos muy generales, como es el caso de *specializzanda*, que en castellano tiene una traducción más específica dentro del mundo de la medicina, «residente». Por su parte, *medicina legale* es traducido como «medicina forense»: ofrecer ese equivalente, y no el de «medicina legal», presenta la ventaja de que el término forense evoca de modo inmediato la idea de una investigación, incluso la escena del crimen, si queremos, y además resulta discursivamente más utilizable como sustantivo, en lugar de «médico legista». En contraposición, el Instituto en el que hace sus prácticas Alice, el *Istituto di medicina legale*, es traducido como «Instituto de medicina legal». De hecho, ambos términos se utilizan comúnmente como sinónimos, y así lo hace el *Diccionario de términos médicos de la Real Academia de Medicina* (en línea), aunque la definición se da bajo la voz «medicina legal».

Soledad Díaz Alarcón (2013: 33) compara la investigación detectivesca con la investigación científica: el nexo entre ambas está constituido por «la observación, el análisis y la deducción», pero mientras la ciencia quiere llegar a conclusiones generales, sigue apuntando Díaz Alarcón, quien investiga un caso quiere llegar a una conclusión concreta. Alice Allevi, como veremos, está tan atenta a los indicios que le puedan aportar sus conversaciones con las personas sospechosas como a los que le proporciona el estudio del cadáver de la chica fallecida que centra el caso indagado en *La alumna*. Podríamos decir que en la forense Allevi se superponen la mirada científica y la mirada detectivesca, de acuerdo con las exigencias del género.

Precisamente el primer capítulo de la novela se llama *Il sopralluogo*, traducido como «La inspección ocular». El término aparece en seis ocasiones más, traduciéndose de nuevo como «inspección ocular» (pags 13, tres recurrencias; 19 y 25) y como «reconocimiento» en otra (pag. 21). La fórmula de «inspección ocular» parece haber sido considerada la mejor solución en el contexto de novela policíaca en el que nos encontramos, pues, teniendo en cuenta la polisemia de la palabra «reconocimiento», no se asociaría de forma tan inmediata el título del capítulo con la investigación criminal que constituye el núcleo de la narración. De hecho, en esa misma línea, y solo como curiosidad, señalaremos que en la traducción francesa (Gazzola, 2011) el capítulo se titula *La scène de crime*, «La escena del crimen». Vemos así que un término en principio no demasiado complicado genera, al ser traducido, una cadena de asociaciones que determina el tono general del relato.

Pero asistamos a esa inspección ocular:

### Ejemplo 8

«Il cadavere giace supino sul tavolo anatomico. Indossa una camicia bianca di cotone e una gonna di lana con disegno scozzese. Alle gambe porta calze di nylon di colore nero. Altezza 177 cm. Lieve deperimento organico.» Claudio detta professionalmente gli appunti al suo registratore Olympus. «Ipostasi di colore rosso violaceo in secondo stadio, diffuse alla superficie posteriore del tronco, degli arti superiori e inferiori. Rigidità valida e generalizzata. Non segni esterni di putrefazione».

Poi i tecnici cominciano a svestirla. Tagliano la gonna e la camicia, svelando la biancheria color grigio perla. Claudio, intanto, prosegue: «In regione occipitale, ampia soluzione di continuo, lineare, con margini frastagliati intramezzati da lacinie tissutali.» (pag. 39)

—El cadáver yace boca arriba sobre la mesa anatómica. Viste una camisa blanca de algodón y una falda de lana de cuadros escoceses. En las piernas lleva unas medias de nailon de color negro. Altura, ciento setenta y siete centímetros. Leve descomposición orgánica. —Como un auténtico profesional, Claudio dicta sus apuntes a su grabadora Olympus—. *Livor mortis* de color rosa morado de segundo estado, difundido por la superficie posterior del tronco y de las extremidades superiores e inferiores. Rigidez válida y generalizada. No hay señales externas de putrefacción.

A continuación, los técnicos empiezan a desvestirla. Le cortan la falda y la camisa dejando a la vista la ropa interior de color gris perla que llevaba la muerta. Claudio prosigue:

—En la región occipital, una amplia solución de continuo, lineal, con márgenes quebrados intercalados de franjas de tejidos. («I will survive»)

Desde que en 1990 Cornwell inició la serie protagonizada por la forense Kay Scarpetta con *Postmortem (Autopsia)*, o, por poner otro ejemplo, pocos años después Katy Reichs hiciera lo propio con su personaje de la antropóloga forense Temperance Brennan, la pormenorizada descripción de los cadáveres se ha consolidado como un aditivo esencial en este tipo de narraciones. La traducción de *L'Allieva* no parece haber valorado lo suficiente este factor. Desde el punto de vista de la terminología, observamos una simplificación en la traducción de *supino* como «boca arriba», o incluso de *tissutali* como «de tejidos», en vez de «tisulares», mientras que en la última frase la operación es inversa: así, *soluzione di continuo* ha sido traducido conservando la frecuencia de uso en lengua italiana en vez de con el habitual «solución de continuidad», y *margini frastagliati* como «márgenes quebrados» en vez de, por ejemplo, «bordes irregulares». De la misma forma, se ha preferido traducir *Ipostasi* como *Livor mortis*. Pero lo que más llama la atención es que *rosso violaceo*, «rojo violáceo», se convierta en «rosa morado», cuando precisamente los colores son el indicador principal para la datación de un cadáver, como cualquier amante del género policíaco-detectivesco sabe: se rompe una vez más en la traducción con la lógica propia del original, que exige en pasajes como el que acabamos de citar la asimilación de cierto vocabulario médico-legal básico, un factor que, además de ser parte de la atmósfera del relato, potencia su verosimilitud.

Siguiendo con nuestro análisis, y desde una perspectiva más general, fijémonos ahora en que, en línea con la tendencia a la explicitación de las traducciones (Ondelli, 2020a: 20) y con el deseo de evitar ambigüedades, se ha añadido «que llevaba la muerta» para que no quepa duda de a quién pertenecía la ropa interior.

Entre otras pequeñas modificaciones, la omisión de *intanto* (*Claudio, intanto, prosegue*, traducido como «Claudio prosigue») crea en el texto en castellano la impresión de que Claudio se ha detenido en su dictado de la autopsia para contemplar cómo desvestían a la chica. Se acentúa así el elemento voyeurístico presente en toda descripción de un cadáver (Horsley y Horsley, 2003).

Por último, prestemos atención al detalle de la marca de la grabadora, elemento este —la presencia de marcas— constituyente del mundo de las novelas policíaco-detectivescas y su deseo de ofrecer el máximo de detalles y generar una atmósfera determinada, como vimos antes con Manchette. Es un recurso que enlaza de nuevo con la *chick lit*, en la que, sin embargo, la

referencia a marcas registradas tiene como intención reforzar los indicios de pertenencia a un determinado estatus pero, sobre todo, la aspiración a alcanzar dicho estatus.

Volviendo a los términos médicos, estos forman parte tanto de las conversaciones cotidianas en el Instituto de medicina legal como, por supuesto, de los trabajos que en dicho instituto se realizan y de los expedientes que se reciben, como el informe toxicológico que analiza la presencia de drogas en los metabolitos de la difunta, y que Alice nos cuenta:

### Ejemplo 9

Come era prevedibile, il tossicologo non è in grado di stabilire l'ora di assunzione in base ai metaboliti reperiti nel sangue: e questo perché, mi spiega Claudio, la farmacocinetica individuale è molto variabile e non esistono parametri attendibili in tal senso. (pag. 173)

Como era de prever, el toxicólogo no es capaz de establecer la hora del consumo de la droga basándose en los metabolitos que se encontraron en la sangre, y ello porque, según me explica Giulio, la farmacocinética individual es muy variable y no existen parámetros fiables al respecto. («Códigos de geometría existencial»)

En este caso, Claudio (hay un despiste en el nombre en la versión española) le explica a Alice el sentido del informe toxicológico y, de paso, con didactismo sutil, a quien lee la novela, para que no pierda detalle. El ejemplo no presenta complejidad, más allá de que quizá se podría haber optado por «ingesta» o «ingestión» en lugar de «consumo», o haber traducido *reperiti* simplemente como «encontrados», en vez de «que se encontraron»: las relativas específicas son usadas reiterativamente en la traducción.

Igualmente, y como parte de la ambientación y de la búsqueda de verosimilitud, encontramos términos médicos en las conversaciones entre los personajes e incluso en los títulos de alguno de los capítulos, como se ha visto ya. Asimismo, en la novela se hilvanan referencias a principios activos de medicamentos, como el *paracetamolo* («paracetamol», en diversas páginas) o la *parossetina* (pag. 17) («paroxetina»). Hay un caso en el que se cambia el nombre del medicamento: así, el *Imodium* (pag. 8) del original (vendido igualmente en España pero poco conocido) pasa a ser «Fortasec», potenciándose así la identificación inmediata de la aplicación del fármaco y los males que combate, y revelando, si queremos, cierto humor escatológico del original:

### Ejemplo 10

La tentazione di darmi malata è veramente forte. Un'emicrania improvvisa, un attacco d'asma, una salmonellosi resistente all'Imodium. (pag. 8)

La tentación de decir que estoy enferma es casi irresistible. Una migraña repentina, un ataque de asma, una salmonelosis resistente al Fortasec. («La inspección ocular»)

## 6. Cuestión de detalles

Punto de unión entre la novela de investigación y la *chick lit*, el diálogo sirve para dar impulso a la investigación a través, principalmente, de interrogatorios y del intercambio de información entre quienes investigan. También sirve como caracterización lingüística (es decir, moral) de los distintos personajes (Cadera y Pavić Pintarić, 2014: 10). En esta primera entrega de la serie, Alice, como investigadora no profesional que es, seguirá su intuición para indagar y

llegar a la verdad, un poco, si queremos, como Miss Marple, quien tiene precisamente en la charla informal su vehículo infalible de averiguación (Orsini, 2014: 107). Alice, al igual que Miss Marple, se entrometerá y hará preguntas, buscará la confianza de sus interlocutoras e interlocutores para encontrar datos que de otra manera no obtendría. Ella misma es consciente de que está yendo más allá de su labor médica, como cuando aprovecha que debe extraerle sangre a uno de los sospechosos para hacerle algunas preguntas:

### Ejemplo 11

«Spero di non farle male» dico con impaccio prima di procedere.  
 «Mi sarebbe indifferente, glielo garantisco. Non provo più niente, dal 12 febbraio.»  
 Dovrei essere fredda. Neutrale. Distaccata.  
 Lasciar cadere l'accento come una gocciolina nel mare. Invece, ci naufrago.  
 «Lei... amava Giulia?» (pag. 132)

—Espero no hacerle daño —añado con algo de apuro antes de iniciar mi tarea.  
 —Le garantizo que me da igual. Desde el 12 de febrero ya no siento nada.  
 Debería ser fría. Neutral. Indiferente.  
 Dejar caer la alusión como una gotita en el mar. Aun así, me hace naufragar.  
 —Usted... ¿quería a Giulia? («¡Al abordaje!»)

Alice sabe que no está siendo, si queremos, profesional, que debería limitarse a cumplir con su cometido y no intentar obtener información ajena a su labor médica. Su deseo de saber la lleva a incumplir su propósito de distanciarse de la investigación policial, y, al final, la hará «naufragar». En esa frase podría haber una alusión al verso de Leopardi *e il naufragar m'è dolce in questo mare* («y naufragar me es dulce en este mar»), con ese *dolce* latente y oximónico que implica que a Alice no le disgusta en absoluto, en realidad, esa inclinación suya. En este caso, la intertextualidad no es explícita, en el sentido de que no es una cita literal, sino evocada. Quizá aquí habría que haber traducido de forma más fluida, y más acorde con el carácter de la protagonista. Además de su tendencia a preguntar lo que no debe, Alice sufre el problema de que tiene que bajar su nivel de implicación emocional, y más en el caso del que se ocupa en *L'allieva*, porque por una coincidencia conocía a la fallecida, y esta implicación —esencial en la caracterización del personaje— se atenúa con la pérdida de la primera persona («me hace naufragar» frente a *ci naufrago*).

El jefe directo de Alice, Claudio Conforti, le recriminará más de una vez esa intromisión de los sentimientos en el ejercicio de la profesión. Lo cuenta nuestra protagonista en el siguiente ejemplo, en cuya traducción vuelve a destacar la reestructuración sintáctica, con una distribución más convencional de los elementos de la frase, amén del añadido de conjunciones y verbos. El registro de la traducción es algo más elevado, también, desde el punto de vista léxico: *una vita tutta da vivere* pasa a ser «una vida en plenitud» en vez de, por ejemplo, «toda una vida por vivir»; se eliminan verbos comodín en *non ce ne saranno più* («han tocado a su fin») o *fanno dire* («mueven a decir»), haciendo que la voz interior de Alice se perciba más cuidada. Es como si, en la traducción, los personajes se sintieran bajo la vigilancia de una persona amante de la gramática ortodoxa y de los viejos manuales (como efectivamente puede suceder con las correcciones editoriales), bajo una mirada censora que estuviera pendiente de sus conversaciones y de sus pensamientos.

### Ejemplo 12

Purtroppo sono i dettagli a colpirmi e in genere sono sempre i dettagli a commuovermi. Così, in Giulia, i piccoli piedi scalzi un po' piatti e sproporzionati rispetto alla sua altezza, che è notevole, mi inteneriscono fino alle lacrime. Il bracciale sottile, colorato e usurato, comprato in chissà quale bancarella, che cozza con il prezioso tennis di brillanti mi ricorda che dentro quel cadavere c'era una vita tutta da vivere, e che momenti di spensieratezza come quello in cui deve aver scelto quel semplice bracciale non ce ne saranno più.

Sono pensieri como questi che fanno dire a Claudio che non sono tagliata per questo lavoro. (pag. 20)

Por desgracia, normalmente lo que más me impresiona y me conmueve son los detalles. En el caso de Giulia, sus pequeños pies descalzos, un poco planos y desproporcionados respecto a su estatura, que es notable, me enternecen hasta el punto de que se me saltan las lágrimas. La pulsera fina, de colores y desgastada, que debió de comprar en algún puesto ambulante, y que contrasta con la otra, de brillantes, me recuerda que ese cadáver contenía una vida en plenitud, y que los momentos de despreocupación, como en el que, con toda probabilidad, eligió la pulsera más sencilla, han tocado a su fin. Ese tipo de pensamientos son los que mueven a Claudio a decir que no estoy hecha para este trabajo. («Casualidad y causalidad»)

Si nos detenemos ahora en la primera frase, vemos que la reestructuración sintáctica (y aquí nos referimos a cambios deliberados, no producto de la diferencia entre el italiano y el español) trae como consecuencia la eliminación de la repetición de *dettagli*, «detalles», lo cual conlleva a su vez la pérdida del énfasis, puesto que la repetición, aquí, no es redundancia.

Con respecto a *tennis*, que efectivamente es un tipo de pulsera articulada compuesta normalmente por una fila de brillantes, la traducción elimina este término especializado y sustituye el sintagma *il prezioso tennis di brillanti* por «la otra, de brillantes», simplificando. Quizá se podría haber sustituido *tennis* por «pulsera Rivière», que es la forma tradicional de definir a este tipo de joya, con lo que se mantendría la especificidad de la descripción, importante también, por otra parte, conviene insistir, en la novela detectivesco-policíaca.

Y si los detalles desvían a Alice momentáneamente de los objetivos de su labor médica, la atención a cualquier elemento por mínimo que sea, a cualquier dato, constituye la base de su éxito investigador. Su perspicacia, su intuición, son fundamentales. Lo afirma al final de la novela el inspector encargado del caso, antes de proponerle a Alice que colabore con él en el futuro:

### Ejemplo 13

«(...) Una, e soltanto una, è la qualità indispensabile in un detective. Tutto il resto si può apprendere e modificare. Ma questa o ce l'hai o sono dolori.»

«Ed è?» (...)

«La capacità di osservazione. La capacità di osservazione» ripete ancora, come per enfatizzare, con tono ancora più solenne. (367)

(...) «Alice, penso che tu abbia un grande talento investigativo» afferma poi, sorprendendomi. (pag. 368)

—(...) Un detective solo debe tener una cualidad, nada más. El resto se puede aprender o modificar. Sin dicha cualidad, sin embargo, todo resulta realmente difícil, por no decir imposible.

—¿Y cuál es?



—La capacidad de observación. La capacidad de observación —repite dos veces como si pretendiese enfatizar sus palabras, subrayándolas además con un tono más grave—. (...) (...) Creo que tienes un gran talento para la investigación, Alice —afirma a continuación dejándome boquiabierto. («We can be heroes, just for one day»)

Un diálogo que, como comprobamos en la traducción, ha reducido rasgos de coloquialidad en el parlamento del inspector Calligaris: se altera la disposición de los elementos en la primera frase, trasponiendo a primer plano la figura del detective, y una frase concisa y determinante como *Ma questa o ce l'hai o sono dolori* se transforma en otra más elaborada, que sustituye el frecuentísimo anafórico *questa* por otro de menor frecuencia en el lenguaje hablado espontáneo, «dicha». En el caso de la voz de Alice, sin embargo, el procedimiento parece ser el contrario: se coloquializa su intervención, optando por elecciones léxicas más simples («grave» frente a «solemne», traducción literal de *solemne*; «dejándome boquiabierto» frente a «sorprendiéndome», *sorprendendomi*). En contraposición, la sintaxis se vuelve más articulada, con introducción de verbos (uno de ellos en imperfecto de subjuntivo) y el añadido del intensificador «además», con lo cual, en realidad, se está en línea con la modificación realizada en el parlamento del inspector Calligaris. Como ya señaló Antonio Narbona Jiménez (2001: 195), «[e]stá claro que el grado de coloquialidad que se alcance depende fundamentalmente de los esquemas sintácticos empleados», y este ejemplo, y muchos otros a lo largo de la novela, constituye una muestra de cómo en esta traducción la coloquialidad se atenúa, de acuerdo con la tendencia general de elevar el registro.

## 7. Conclusiones

Del análisis de los ejemplos aportados y de otros muchos que no tienen cabida aquí para no caer en la reiteración, se desprende que las intervenciones (en absoluto drásticas, pero sí sistemáticas) realizadas en la traducción se han inclinado por difuminar algunos de los rasgos de la *chick lit*, como la presencia de extranjerismos, el uso de lenguaje especializado de la cosmética o la moda o el juego verbal. Al mismo tiempo, y como elemento común al género policíaco-detectivesco y a la *chick lit*, la coloquialidad inherente al dialogismo también se ha visto en cierta medida disipada a través de mínimas inserciones, reordenación de la sintaxis y elección de un léxico más estándar, como si de esa manera se pretendiera «normalizar» o, digámoslo, dignificar el texto, en línea con las habituales intervenciones realizadas en lo que a literatura popular se refiere.

Se percibe, además, una tendencia hacia la especificación, con el añadido de verbos y conectores que, como norma, resultan superfluos. De esta forma se pierde algo de la espontaneidad conversacional que caracteriza tanto al género policíaco-detectivesco como a la *chick lit*.

Cabría decir por tanto que la traducción ha devaluado el componente *chick lit* de la novela de Gazzola, en beneficio del componente policíaco-detectivesco. Esta elección entre los dos polos de *L'allieva* ha determinado la línea de actuación de la traducción, poco atenta como hemos ido viendo a las convenciones estilísticas de la *chick lit*. Estas convenciones, a nuestro juicio, desempeñan un papel no desdeñable en la construcción de las aventuras detectivescas de la forense Alice Allevi, siendo como quedó apuntado al principio el hibridismo de géneros el rasgo más específico y definitorio de la obra de Gazzola.

## Bibliografía

- Alessandro, A. & S. Molpereces Arnáiz (2015). Nuevas vías para la novela negra: Mezcla de géneros, intertextualidad y traducción en *Acqua in bocca* de Camilleri y Lucarelli. En J. Sánchez Zapatero y Á. Martín Escribá (Eds.), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro* (pp. 201-210). Andavira.
- Ascari, M. (Coord.). (2020). Monográfico dedicado a Genre B(l)ending. Crime's Hybrid Forms. *Clues. A Journal of Detection*, 37 (3).
- Bazzanella, C. (2020). Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità. *Quaderns d'Italia*, 25, 11-26. <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.479>
- Berisso, M. (2000). Livelli linguistici e soluzioni stilistiche. Sondaggi sulla nuova narrativa italiana 1991-1998. *Lingua e stile*, XXXV (3), 471-504.
- Briganti, A. (2014). Parole in libertà. Alessia Gazzola la signora in giallo del medical thriller. *La Repubblica*, 2 de febrero. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/02/02/parole-in-liberta-alessia-gazzola-la-signora.html>
- Brumme, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. De Gruyter.
- Brumme, J. & A. Espunya (Eds.). (2012). *The translation of Fictive Dialogue*. Rodopi.
- Brumme, J. & H. Resinger (Eds.). (2008). *La oralidad fingida, obras literarias: descripción y traducción*. Iberoamericana.
- Cadera, S. M. & A. Pavić Pintarić (Eds.). (2014). *The voices of suspense and their translation in thrillers*. Rodopi.
- Calvo Rigual, C. & N. Spinolo (Eds.). (2016). *MONTI. Monografías de Traducción e Interpretación: Translating orality / La traducción de la oralidad*. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2016>.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Culpeper, J. (2011). *Impoliteness. Using Language to Cause Offense*. Cambridge University Press.
- Cunillera, M. & H. Resinger (Eds.). (2011). *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*. Frank & Timme.
- Díaz Alarcón, S. (2013). Literatura, Novela Policiaca y Lenguaje Científico, *Skopos*, 2, 29-50.
- Eco, U. (en línea). Tu, Lei, la memoria e l'insulto. Disponible en <[http://www.festivalcomunicazione.it/wp-content/uploads/2015/09/UMBERTO-ECO\\_Lectio-Magistralis-2015.pdf](http://www.festivalcomunicazione.it/wp-content/uploads/2015/09/UMBERTO-ECO_Lectio-Magistralis-2015.pdf)> Ferriss, S. (2015). Working Girls. The Precariat of Chick Lit. En E. Levine (Ed.), *Cupcakes, Pinterest, and Ladyporn: Feminized Popular Culture in the Early Twenty-First Century* (pp. 177-195). University of Illinois Press.
- Ferriss, S. & M. Young (Eds.). (2006). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Routledge.
- Gazzola, A. (2011). *La mauvaise élève*. (A. Bokobza Trad.). Press de la Cité (Original publicado en 2011)
- Gazzola, A. (2012). *La alumna*. (P. Orts Trad.). Suma (Original publicado en 2011)
- Gazzola, A. (2016) [2011]. *L'allieva*. Longanesi.
- Giavara, A. (2018). Un bisturi in mano a Bridget Jones. *L'Allieva* di Alessia Gazzola, un innesto rosa-giallo. En AA.VV., *Editoriale, Watson! Libri gialli sotto indagine* (pp. 69-75). Edizioni Santa Caterina. Quaderni del master di editoria 11.
- Giovanetti, S. (2009). Chick-lit: una letteratura rosa shopping. En L. Del Grosso Destrieri, A. Brodesco, S. Giovanetti y S. Zanatta (Eds.), *Una galassia rossa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo* (pp. 85-136). FrancoAngeli
- Harzewski, S. (2011). *Chick Lit and Postfemism*. University of Virginia Press.
- Horsley, K. & L. Horsley (2006). Body Language: Reading the Corpse in Forensic Crime Fiction. *Paradoxa: Terrain Vagues*, 20, 7-32
- Lluch, G. (1998). *El lector model en la narrativa per a infants i joves*. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat de València

- Manchette, J.-P. (2003[1996]). Notes noires: Traduc-tueur? (*Polar* n° 11). *Chroniques* (pp. 361-369). Rivages.
- Mazza, C. (2006). Who's laughing now? A short history of chick-lit and the perversion of a genre. En S. Ferriss y M. Young (Eds.), *Chick-Lit: The New Woman's Fiction* (pp 17-28). Routledge.
- Montoro, R. (2012). *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. Bloomsbury.
- Narbona Jiménez, A. (2001). Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad. En R. Eberenz (Ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas* (pp. 189-208). Verbum.
- Nencioni, G. (1983). Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. En *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici* (pp. 126-179). Zanichelli
- Novelli, M. (2020). Donne in cerca di guai. En *Tirature 2019* (pp. 39-42). Mondadori.
- Ondelli, S. (2020a). *L'italiano delle traduzioni*. Carocci.
- Ondelli, S. (2020b). Moda, forestierismi e traduzioni: un confronto interlinguistico. *Lingua cultura mediazioni*, 7, 71-90. <https://doi.org/10.7358/lcm-2020-002-onde>
- Orsini, I. M. (2014). *Donne in giallo. La detective story fra genere e gender*. Mimesis.
- Re, V. (2019). Quo vadis, baby? Le donne e il crime drama. *Fata Morgana Web, Seriale-Reale*, 8 (octubre), 20-24. <https://www.fatamorganaweb.it/quo-vadis-baby/>
- Real Academia de Medicina (en línea). *Diccionario de términos médicos*. <https://dtme.ranm.es/index.aspx>
- Ricci, L. (2013). *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*. Carocci.
- Ryan, M. (2010). Trivial or Commendable?: Women's Writing, Popular Culture, and Chick Lit. *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 3, 70-84. <https://core.ac.uk/download/pdf/13296686.pdf>
- Sabatini, F. (1985). L' 'italiano di uso medio'. Una realtà tra le varietà linguistiche italiane. En G. Hol-tus & E. Radtke (Eds.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (pp. 154-184). Narr.
- San Vicente, F. & E. Morillas (Coords.). (2014). *Cuadernos Aispi*. Monográfico dedicado a "Oralidad contrastiva español-italiano: aspectos gramaticales, discursivos y textuales". <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/issue/view/77>
- Smith, C. J. (2007). *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. Routledge.
- Tartamella, V. (2006). *Parolacce. Perché le diciamo, che cosa significano, quali effetti hanno*. BUR.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (2012). El lenguaje de las revistas femeninas españolas: la (no) traducción como ideología. *Meta*, 57(4), 1029–1045. <https://doi.org/10.7202/1021231ar>

## Notas

1. Se utilizará aquí fundamentalmente, y sin ánimo de entrar en discusiones terminológicas, «novela policíaco-detectivesca», aunque se empleen igualmente otras denominaciones a lo largo del artículo por comodidad.
2. *Chick* es la forma con la que coloquial e informalmente se denominan a las jóvenes en lengua inglesa (literalmente, «pollito»), y *lit* es la abreviatura de literatura. El término fue utilizado irónicamente por Cris Mazza y Jeffrey DeShell para dar título a una antología de relatos a cargo de diversas autoras, *Chick-Lit. Postfeminist Fiction*, publicada en 1995, y ni DeShell ni Mazza (2006 : 18) se imaginaron que acabaría definiendo un tipo de literatura destinado esencialmente a las mujeres, alguna de cuyas características se señalan a lo largo de estas páginas. Para profundizar en el tema, véanse por ejemplo Susan Ferriss y Merrian Young (2006), Carolin J. Smith (2007), Silvia Giovanetti (2009), Stephanie Harzewski (2011) o Rocío Montoro (2012).

# Un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos: el caso de *Notre Dame de París* (2001)

A Medial-Multimodal Model of Analysis for Translated Stage Musicals: The Case of *Notre Dame de París* (2001)

Daniel Ricardo Soto Bueno<sup>a</sup>  0000-0003-4177-3299

<sup>a</sup>Universidad de Málaga, Université de Montréal

## RESUMEN

En este trabajo se pretende contribuir al desarrollo de los estudios descriptivos de traducción en el ámbito de la traducción de musicales escénicos en España a través de un estudio exploratorio. Desde un enfoque medial y multimodal, se propone un modelo de análisis de musicales traducidos que se ilustra con un estudio del contexto y del paratexto de *Notre Dame de París* (2001), así como del medio y de la multimodalidad en una de sus canciones («La canción de la zingara», cotejada con su texto origen). El análisis del contexto, del paratexto y del texto seleccionado viene a reforzar dos ideas recurrentes en la literatura: la fidelidad contextual-funcional del texto meta con respecto al texto origen y la tendencia a importar producciones atractivas para el gran público y accesibles desde el punto de vista del contexto interpretativo meta.

**Palabras clave:** traducción de musicales, traducción en España, traducción de canciones, multimodalidad, estudios descriptivos de traducción

## ABSTRACT

This paper aims to contribute to the development of Descriptive Translation Studies in the area of the translation of stage musicals in Spain through an exploratory study. A medial-multimodal approach is adopted to provide a model for the analysis of translated musicals. This is illustrated by studying the context and the paratext of *Notre Dame de París* (2001), and the multimodality of one of its songs: “La canción de la zingara”, which is compared to its source text. The contextual, paratextual and textual analysis of the case study reinforces two recurring ideas in the literature: the contextual-functional fidelity of the target text regarding the source text, and the tendency to import productions that are attractive to the general public and accessible from the point of view of the target interpretive context.

**Keywords:** translation of musicals, translation in Spain, song translation, multimodality, descriptive translation studies

## Información

Correspondencia:  
Daniel Ricardo Soto Bueno  
[drsotobueno@uma.es](mailto:drsotobueno@uma.es)

Fechas:  
Recibido: 28.01.2021  
Revisado: 7.10.2021  
Aceptado: 25.01.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno que declarar.

Financiación:  
No se ha recibido ninguna financiación específica para este trabajo.

## Cómo citar:

Soto Bueno, D. R. (2022). Un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos: el caso de *Notre Dame de París* (2001). *Sendebär*, 33, 83-103.  
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.18088>

## 1. Introducción

En España se han venido traduciendo musicales al menos desde la década de 1950 (Patterson, 2010: 53-54), pero, en las principales referencias patrias sobre el mundo del musical (Fayolle, 2008; Patterson, 2010; Muñoz, 2018), se ha prestado muy poca o ninguna atención a la traducción. Salvo honrosas excepciones (Cotes Ramal, 2005; Mateo, 2008, 2012; Merino Álvarez, 2015), apenas contamos con estudios empíricos de esta modalidad de traducción.

El presente trabajo, siguiendo la estela de las investigadoras citadas, está dedicado a la traducción de musicales en España del año 2001 a esta parte, aunque pretende ser extrapolable a otras regiones coetáneas en las que se traduzcan musicales. Más concretamente, se trata de proponer un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos sobre la base, por un lado, de la literatura dedicada a la traducción de musicales y a los musicales en España y, por otro, del análisis de paratextos y de canciones de musical. El marco teórico y la metodología propuestos se plantean como un intento de sistematizar los estudios descriptivos (Toury, 1995/2004) de traducción de musicales y, por tanto, de ofrecer algunas ideas para una futura caracterización de la norma de traducción de musicales en España en cuanto al medio y a la multimodalidad.

Para tratar de alcanzar los objetivos marcados, este trabajo ofrece, en primer lugar, una acotación del objeto de estudio y un repaso de la literatura correspondiente. A continuación, se expone un marco teórico para el análisis de musicales-traducciones inspirado en el modelo de la similitud pertinente (Korning Zethsen y Hill-Madsen, 2016), en los estudios descriptivos de traducción (Toury, 1995/2004) y en el concepto de multimodalidad (Kress y van Leeuwen 2001). En tercer lugar, se presenta una metodología basada especialmente en la contextualización (Toury, *ibid.*: 69-72), en la paratextualidad (Batchelor, 2018) y en los modelos multimodales de Low (2005, 2017) y de Carpi (2017), que se explican en el punto cuarto. Por último, esta metodología se ilustra mediante un análisis traductológico del musical traducido al español *Notre Dame de París* (2001) y de una de sus canciones, «La canción de la zíngara».

## 2. Traducción de musicales

En los últimos quince años, la bibliografía traductológica dedicada específicamente a la intersección entre la música y la traducción ha empezado a consolidarse, como puede comprobarse en obras traductológicas de referencia (Mateo, 2012; Bosseaux, 2012; Susam-Saraeva, 2019).

Dentro del vasto ámbito de la traducción musical, Desblache (2019: 66-67) recuerda una distinción que me permite acotar el objeto de estudio de este trabajo: la que existe entre la música no verbal y la música verbal. Así, en este estudio me refiero a la traducción como fenómeno necesariamente interlingüe, aunque lo verbal sea inseparable de otros códigos semióticos, claro está. Estamos hablando, en suma, de traducción de canciones, las cuales podemos definir como la fusión sinérgica de música, letra e interpretación (Kaindl, 2005: 245). No obstante, el ámbito de la traducción de canciones es amplísimo. Podríamos, por ejemplo, tratar la traducción no cantable de (letras de) canciones, los sobretítulos en la ópera o la adaptación de canciones pop. En este artículo, me refiero a la traducción de musicales para su producción escénica (más que filmica), lo cual no deja de ser, en términos funcionales, un tipo de traduc-



ción instrumental-homóloga, es decir, que busca un efecto análogo al del texto origen (Nord, 1997/2017: 65-67).

Una vez restringida la literatura de la traducción de canciones al medio de los musicales escénicos, se puede establecer un estado de la cuestión, entendiendo el medio como «los recursos materiales utilizados en la producción de productos y acontecimientos semióticos, incluidos los materiales y las herramientas utilizados» (Kress y Van Leeuwen, 2001: 22, traducción propia). El enfoque multimodal incluye necesariamente considerar el medio, por lo que decir «enfoque multimodal» equivale, al menos aquí, a decir «enfoque medial-multimodal».

Podemos observar, basándonos en Mateo (2012: 119), tres categorías de publicaciones traductológicas dedicadas a los musicales en el teatro. Por un lado, las que se centran en el plano sociocultural (Mateo, 2008; Merino Álvarez, 2015) y, por otro lado, las que privilegian los análisis comparativos textuales (Franzon, 2005; Hübsch, 2006; Apter & Herman, 2016; Carpi, 2017) o microtextuales (Cotes Ramal, 2005; Defacq, 2011).

Mateo (2008) hace un repaso de la recepción de los musicales anglosajones en España. Merino Álvarez (2015) estudia los archivos de la censura en España durante el franquismo, en general y en cuanto a obras emblemáticas como *El hombre de la Mancha*, *Hair* o *Jesucristo Superstar*. Franzon (2005) analiza tres traducciones escandinavas de *My Fair Lady* en lo que respecta a la fidelidad y el formato. La fidelidad la define en términos pragmáticos como la semejanza interpretativa suficiente con respecto a las inferencias comunicativas que se desprenden del contexto original (Franzon, 2005: 266-268). Con formato se refiere al medio de expresión puesto al servicio de un propósito, en este caso, la representación musical y escénica en la cultura meta (*ibid.*). Franzon concluye que la fidelidad, en la traducción cantable dramática, es más contextual-funcional que textual-semántica (*ibid.* 292). Para ilustrar la relatividad —que no irrelevancia— del componente semántico en la traducción de musicales, Hübsch (2006: 74) acude al concepto de isotopía de Greimas (recurrencia semántica o semiótica que permite la lectura coherente de un texto) para concluir que entender la semanticidad en su contexto formal es consustancial a la naturaleza estética de la canción. Apter y Herman (2016: 237) subrayan, por su parte, que la disposición musical es tan importante como el significado de las palabras. Carpi (2017) desarrolla un modelo de análisis verbal, auditivo y visual basado en lo que denomina «temas», que aquí llamo isotopías. Los estudios microtextuales como el de Cotes Ramal (2005) sirven para identificar las técnicas de traducción que se emplean en traducción musical (sinalefa, adición de notas, división de una nota en dos sílabas, etc.).

Independiente de dónde se dirija más la atención de quien investiga, una de las características de la industria de la traducción de musicales en las que se suele incidir, aparte de la multiplicidad de códigos, es en su valor autorial (tanto en el respeto a la letra como a la composición y montaje originales) y dramático-narrativo (Cotes Ramal, 2005: 78; Franzon, 2005: 264-268; Mateo, 2008: 334-337; Defacq, 2011: 40-43; Low, 2017: 12).

Dada la reducida literatura en la materia, destacaría, por un lado, la escasez de análisis descriptivos que permitan corroborar el mayor grado de correspondencia pragmático-funcional de esta modalidad comparada con otros tipos de traducción de canciones y, por otro, la complejidad semiótica de las canciones (Franzon, 2005; Hübsch, 2006; Apter & Herman, 2016; Carpi, 2017). Estas dos constataciones me llevan a proponer a continuación un marco teórico y una metodología de estudio basada en la medialidad y en la multimodalidad.

### 3. Traducción, medialidad, multimodalidad y musicales

En su artículo teórico a favor de la inclusión de la traducción intralingüe dentro de los estudios de la traducción, Korning Zethsen y Hill-Madsen (2016: 700) definen el modelo teórico de la similitud pertinente, basado principalmente en Toury, Chesterman y Stecconi. A la similitud como condición definitoria de la traducción, Korning Zethsen y Hill-Madsen (2016: 701) añaden la pertinencia, que se entiende como la adecuación al propósito del texto meta, en la línea de la teoría del escopo y de la teoría de la relevancia. Las condiciones necesarias para que haya traducción son, por tanto: 1) la presencia de un texto origen, verbal o no verbal; 2) un texto meta derivado de este, en otro idioma, género, medio o sistema semiótico; 3) y una relación de similitud pertinente, cuya naturaleza dependerá del propósito de la traducción (*ibid.* 705).

Esta definición abierta de la traducción es la adoptada en este trabajo e implica incluir dentro de la traductología no solo la traducción intralingüe o reformulación, sino también los casos de traducción heterofuncional (Nord, 1997/2017) como la adaptación de novelas al público infantil, la adaptación de una novela a una película o la vulgarización de textos especializados de forma intralingüe o interlingüe. Nótese, de hecho, que es frecuente encontrar musicales que a su vez son adaptaciones de libros o películas, como es el caso de *Notre Dame de Paris* (1998), de Luc Plamondon y Riccardo Cocciante, que se inspira explícitamente en la novela homónima de Victor Hugo. No obstante, esta publicación trata de la traducción interlingüe y se restringe al medio de los musicales, por lo que considero que los principales textos de referencia para el estudio de *Notre Dame de Paris* (2001), versión en castellano de Nacho Artime, serían esta misma obra y el musical de Plamondon y Cocciante del que se supone que es una traducción (intramedial e intragenérica).

El enfoque multimodal o medial-multimodal del presente estudio se inspira en los estudios descriptivos de traducción (Toury, 1995/2004). Este planteamiento epistemológico y metodológico se basa en la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, que entiende la literatura traducida dentro de la interacción de diversos sistemas históricos, económicos, institucionales, etc. que se da en la sociedad receptora de dicha literatura traducida. El objetivo de los estudios descriptivos de traducción es, a través del análisis de casos de traducción y de otras fuentes de información que los contextualicen (*ibid.* 69-72), colegir las llamadas «normas de traducción», las formas de traducir aceptadas socialmente y que pueden deducirse de las regularidades de comportamiento de quienes traducen en según qué sector de actividad, qué región y qué época (Toury, 1995/2004: 94-112).

A la hora de estudiar cómo se traducen los musicales para cumplir (o no) con las expectativas del sistema receptor y analizar los pares textuales, es preciso tener en cuenta, como señala Kaindl (2005: 239-243), el medio en el que se manifiestan (el musical escénico) y, por ende, la función sociocultural que se les asigna. El enfoque multimodal aquí propuesto tiene, por tanto, cierto componente aplicado, crítico y formativo, pues el análisis descriptivo y explicativo al que alude Toury (1995/2004: 54-57, 65-66) no excluye que puedan hacerse apreciaciones sobre la pertinencia de ciertas decisiones de traducción a la luz del resultado de una traducción con respecto al texto original, a la literatura sobre traducción de musicales y, sobre todo, al contexto de producción meta y a otros casos de traducción de musicales. Es posible también centrarse en el proceso de traducción y en los usuarios del texto meta, pero las cuestiones de confidencialidad, de parcialidad y de retrospección dificultan, de entrada, esta tarea. Además,

el corpus de productos origen-meta es una fuente de información teleológica oficial acerca de la posición polisistémica de los textos meta y de sus procesos subyacentes, aunque se acuda también a fuentes de información contextuales y paratextuales para tratar de reconstruir la norma de traducción seguida en cuanto al medio y al modo (Toury, 1995/2004: 48-51, 78, 107-108). Incluso en la propuesta metodológica de Sorby (2014: 35-45), basada en la Teoría del Actor-Red y, por tanto, centrada en las interacciones entre partes interesadas del proceso de traducción del musical y en la respuesta del público, se reconoce el valor teleológico preponderante del producto que se vende y de la mediación de quien traduce. En cualquier caso, el modelo que se propone en este trabajo está orientado al producto y a la función sistémica.

Sobre los musicales como medio en los últimos veinte años, Paula Fayolle incide en que «el gran circuito de Broadway y el West End minimizan sus riesgos financieros apostando por obras que ya han sido éxitos de pantalla», sin olvidar también el off-Broadway o lo que en otros países podríamos llamar el circuito alternativo (Fayolle, 2008: 11-12). Mateo (2008: 333-337). Patterson (2010: 24) y Defacq (2011: 66-69) recuerdan que los musicales que se suelen elegir para ser producidos, al menos en España y en Francia, son franquicias ya explotadas en otros medios u obras muy accesibles desde el punto de vista de la compatibilidad entre contextos interpretativos de partida y de llegada. Retomando el concepto de reverencialidad de Aaltonen, Mateo (2008: 333-334, 339) habla de un modelo de importación reverencial, es decir, donde prácticamente «se clonan» (*ibid.* 336) las prestigiosas producciones angloamericanas: aunque se opere un cambio de idioma, se busca representar lo más fielmente posible las ideas de los autores originales. Esto no quiere decir que no haya espacio en la industria para los musicales autóctonos ni para importaciones *sui generis*, pero el 90% del mercado musical-teatral madrileño lo copan Stage Entertainment y SOM Produce, que representan en su gran mayoría musicales franquiciados y lo hacen en Madrid y en Barcelona, sobre todo (EFE 2020). Teniendo en cuenta estas consideraciones sociales y transculturales, las ideas anteriormente mencionadas en torno a la fidelidad (contextual-funcional), las isotopías, el contenido semántico-poético o la autoría parecen pertinentes en traducción de musicales en España.

Una vez caracterizado brevemente el medio, podemos definir los modos como «los recursos semióticos que permiten la realización simultánea de discursos y tipos de (inter)acción» (Kress & Van Leeuwen, 2001: 21, traducción propia). Considerando el panorama de la traducción de musicales presentado anteriormente, cabe esperar un tipo de traducción bastante convencional en el sentido de que el modo auditivo verbal estará muy presente en el trabajo de quien traduce y de que la función del texto meta será muy parecida a la del texto origen, como sucede, por ejemplo, en el doblaje o en el subtítulo de películas. Sin embargo, en lo que sí cabe prever problemas, aparte de en los anisomorfismos culturales y pragmáticos puntuales, es en la canción como fenómeno multimodal, es decir, que incluye simultáneamente varios modos. Si nos ceñimos a las canciones de musicales escénicos, música, letra y puesta en escena forman un todo indivisible (Franzon, 2005; Apter & Herman, 2016: 15), por lo que su sentido dependerá de cómo interactúen estos tres códigos, con la suerte de que el código verbal puede ser más preciso que los no verbales, que suelen actuar más en los niveles connotativo y asociativo.

Retomando la distinción entre la traducción de canciones y de musicales, aunque la traducción de canciones de musical pueda ser, en general, más logocéntrica que la de canciones

de consumo o de variedades (Kaindl, 2005: 236; García Jiménez, 2017), esto no significa que la semántica de los musicales no esté relativizada por las funciones poética, metalingüística, expresiva, etc. y por los modos auditivos y visuales. De hecho, Apter y Herman (2016: 228-229), traductores de óperas, señalan que en las canciones se crean sinergias entre las dimensiones informativa, literaria y musical. La letrada María Ovelar, que ha ajustado multitud de traducciones semánticas de guiones de películas para la factoría Disney, lo expresa de esta manera: «Hay que sacar el espíritu de cada texto y cambiar quizá de orden los conceptos importantes para que la versión sea lo más fiel, bella, fluida, correcta y natural posible» (Brugué, 2013: 469). Este juego de equilibrios entre el fondo y la forma (Franzon, 2005: 292), un tema secular en traducción poética, justifica un marco traductológico medial y multimodal. El método de traducción que cabría esperar en las traducciones de musicales para España que se analicen debería ser, pues, el de la traducción-recreación (Etkind, 1982: 261), es decir, una forma de traducir en la que se busca representar al texto origen en su complejidad semiótica, sin desvirtuar las sinergias semántico-poéticas que pueden extraerse intersubjetivamente de él desde la perspectiva de su importación.

#### 4. Un modelo de análisis medial-multimodal de musicales-traducciones

De acuerdo con el marco teórico y literatura sobre traducción de musicales, y a los efectos del desarrollo y la sistematización de los estudios descriptivos de traducción correspondientes, propongo un modelo de análisis basado, por un lado, en el estudio del contexto y del paratexto (Mateo, 2008; Batchelor, 2018) y, por otro, en los modelos de análisis de Low (2005, 2017) y de Carpi (2017).

Un texto es un acto comunicativo coherente y delimitable convencionalmente como unidad por sus circunstancias de interpretación. En términos socio-semióticos, es conveniente distinguir entre fuentes de información paratextuales y fuentes de información contextuales. Las primeras se refieren al paratexto, que es un acercamiento creado conscientemente a un texto y con potencial para influir en la recepción de dicho texto (Batchelor, 2018: 141-143). Ese «creado conscientemente», como explica Batchelor (*ibid.* 143), nos permite distinguir metodológicamente el paratexto del contexto, pues las fuentes contextuales no se referirán directamente al musical meta que se esté estudiando y cotejando con el texto origen establecido, sino al medio. Por último, los criterios para la selección y el uso de las fuentes contextuales y paratextuales en este modelo de análisis serán la fiabilidad y la información que estas puedan aportar sobre las normas regionales de traducción del musical en cuestión (en el caso de los paratextos) o de los musicales, en general. En este sentido, en el punto anterior solo se ha dado una pincelada sobre el musical como medio en España, pero sería necesario actualizar el panorama polisistémico de Mateo (2008) atendiendo a los factores que ella misma señala: cultura y lengua origen, recepción productiva y relevancia social, factores comerciales, factores económicos y humanos, y características de los textos origen.

Por otra parte, aunque el musical, como forma de comunicación escénica, se caracteriza por su efimeridad, no es menos cierto que no es un acto de comunicación improvisado y que, a falta de un visionado en vivo, se puede contar con fuentes que permitan reconstruirlo: una grabación en vídeo de la obra en cuestión, pistas de las canciones, vídeos de números sueltos

del musical, libreto, etc. En cuanto a los paratextos del musical, se podrían buscar críticas publicadas en periódicos, referencias al musical meta en alguna fuente bibliográfica, el cartel promocional, entrevistas a quien o quienes se hayan encargado de traducir el musical, la página web de la producción correspondiente, bases de datos sobre musicales, testimonios de gente involucrada en la producción, etc.

En lo que respecta a las canciones, la metodología consistirá en situar dentro del musical correspondiente los números musicales objeto de estudio y en llevar a cabo un análisis comparativo medial y multimodal. Paso ahora a concretar en qué se basa mi propuesta de modelo de análisis para el plano de la canción.

Low (2005, 2017: 78-111) propone los siguientes factores a la hora de plantearse realizar una traducción cantable: cantabilidad (que la letra encaje en la composición), sentido (que se respete el mensaje de la canción), naturalidad (que la traducción sea idiomática), ritmo, rima y efectividad escénica (que la canción sea coherente con el medio en que se produce; este factor lo incluye explícitamente en su obra de 2017).

Carpi (2017: 78-98) se inspira en los criterios de Low y los aplica al género del musical con categorías más específicas, que asocia a alguno de los siguientes modos: el verbal, el auditivo y el visual. El modo verbal lo desglosa en los siguientes factores: a) repeticiones (de palabras o grupos de palabras); b) significado evocativo (manifestaciones de la variación lingüística); c) agrupaciones clave (lo que he definido anteriormente como isotopías semánticas); d) significado expresivo (elementos verbales que activan la función expresiva jakobsoniana); e) trasfondo cultural (referencias al acervo del idioma o la región); y f) intratextualidad (información implícita que se deduce por la trama ya conocida del musical).

En cuanto al modo auditivo, Carpi distingue entre: a) música (melodía, armonía, ritmo y timbre que acompañan al canto y se asocian a los personajes, a las situaciones o a conceptos o ideas); b) interludios (partes musicales sin letra); c) pausas (partes sin música); d) efectos de sonido (medios que reproducen artificialmente sonidos naturales); y e) funciones paralingüísticas (sonidos no verbales de los actores-cantantes).

Por último, según Carpi, el modo visual se compondría de: a) baile, comportamiento corporal (gestos); y b) objetos escénicos (decorado, atrezzo, vestuario, maquillaje, peluquería e iluminación).

A partir de las manifestaciones de las categorías de los tres modos, pueden establecerse los temas de la canción. Se empieza analizando el modo verbal (repeticiones, signos de variedad lingüística, isotopías semánticas, etc.), lo cual coincide con la importancia que concede Franzone (2005) al aspecto pragmático-funcional. A continuación, los modos auditivo y visual se relacionan con el modo verbal añadiendo algún tema (adición) o reforzando (intensificación) o alterando (modificación) un tema ya identificado en el modo verbal (Carpi, 2017: 95-98).

En la Tabla 1, se resume el modelo de análisis de canciones de musical que propongo en este artículo.



Tabla 1. Modelo de análisis multimodal de canciones-traduccion de musical

Macromedio (el musical en su relación con la canción)			
Estructura			
Estrofas y estribillos			
Métrica			
Ritmo			
Rimas			
Micromedio (la canción en sí)	Semiosis multimodal	Variedades semióticas (cronolectos, dialectos, sociolectos, registros)	Modo verbal
			Modo auditivo
			Modo visual
		Funciones semióticas (referencial, poética, expresiva, apelativa, fática, metasemiótica)	Modo verbal
			Modo auditivo
			Modo visual
Isotopías semántico-poéticas			
Relación entre puesta en escena e isotopías semántico-poéticas			
Grado de similitud pertinente (¿traducción-recreación o adaptación/apropiación?)			

Entiendo los modos auditivo y visual de manera similar a Carpi, aunque se podría hablar de modos paraverbales, pues el modo verbal está presente auditivamente y puede estarlo también visualmente. De esta manera se insiste, además, en el poder denotativo de la dimensión verbal —que, dicho sea de paso, es también musical y visual— y en el encaje narrativo de las canciones dentro del musical, al que nos podríamos referir como el macromedio. Estos dos aspectos justifican una primera parte del análisis medial y multimodal centrada en el macromedio, es decir, el contexto diegético de la canción objeto de estudio.

Por otra parte, dentro de la canción en sí (micromedio), hay que considerar el plano de la estructura y el de la semiosis. La cantabilidad, el ritmo y la rima son los factores estructurales del micromedio. La segunda parte del análisis consiste, pues, en analizar las estrofas y estribillos, la métrica, el ritmo y la rima. La métrica, no obstante, no debe entenderse, como alerta Cotes Ramal (2005: 78), igual que en la poesía escrita, donde se añade o se resta una sílaba según acabe el verso en palabra aguda o esdrújula. Lo que se cuenta son las sílabas cantadas.

La tercera etapa del análisis se dedica ya a la semiosis multimodal, que entiendo, en este caso, como las sinergias que se producen entre el modo verbal y los modos paraverbales auditivo y visual. Dentro de la semiosis multimodal, en primer lugar, se analizan, desde el punto de vista verbal y paraverbal, las variedades semióticas de la canción; las variedades lingüísticas diatópicas (o geográficas), diacrónicas (o históricas), diastráticas (o socioculturales) y diafásicas (o funcionales o de registro). Este punto del análisis se inspira en el criterio de la naturalidad de Low y en el significado evocativo de Carpi. En segundo lugar, y de nuevo desde la perspectiva verbal y paraverbal, se estudian las funciones semióticas, basadas en las funciones del lenguaje de Jakobson, según predomine el contexto (función referencial), el mensaje (función poética), el emisor (función expresiva), el destinatario (función apelativa), el canal (función fática) o el código (función metasemiótica). La manifestación de estas funciones dependerá en gran medida de la situación comunicativa que se presente en términos de variedades semióticas (época, lugar, posición social, propósitos comunicativos expresados). De esta manera, la repetición a la que alude Carpi se incluiría dentro del análisis de las funciones

semióticas y sería siempre un caso de activación de la función poética y, según lo que se repita y en qué contexto, de otras funciones.

Seguidamente, al recopilar la información del análisis macromedial, estructural y semiótico multimodal, se pueden establecer las isotopías de la canción (recurrencias semióticas que permiten una lectura coherente) y comprobar qué tipo de manipulaciones han operado con respecto al texto origen y qué consecuencias pueden tener en la recepción de la obra en el polo meta. Una vez comentados los desplazamientos observados en cuanto a las isotopías semántico-poéticas, es necesario comentar hasta qué punto la puesta en escena añade, modifica o neutraliza alguna isotopía.

Por último y para completar el análisis, cuando se haya relacionado la puesta en escena con las isotopías, se puede valorar el grado de traducción-recreación para cada canción estudiada, señalando los puntos en los que la canción se aleja de las isotopías identificadas en el texto origen. Si la traducción-recreación se manifiesta en un porcentaje igual o superior al de la media porcentual del corpus completo de canciones de musical, podemos decir que el producto derivado es una traducción. En caso contrario, podríamos hablar de una adaptación o apropiación.

Una vez presentado el marco teórico y la metodología, paso al análisis medial-multimodal de la versión española de *Notre Dame de Paris* (1998). Se mencionan en las referencias las representaciones grabadas en vídeo en las que se basa el análisis y se proporciona una transcripción de la letra de la canción analizada en sus versiones origen y meta. La transcripción lleva anotaciones que indican los acentos, la rima y el cómputo de sílabas de cada verso, así como una traducción informativa.

## 5. *Notre Dame de París* (2001)

Es indudable la presencia del musical de Luc Plamondon y Riccardo Cocciante *Notre Dame de Paris* en el imaginario colectivo de Francia y, en general, de la francofonía. Este marcó un punto de inflexión a partir del cual resurgió el entusiasmo por el teatro musical en Francia (Hübsch, 2006: 8). En 2018, vigésimo aniversario de su estreno, *Notre Dame de Paris* se había traducido a ocho idiomas (a ellos se añadió después el chino) y había producciones en una veintena de países, con más de 4300 funciones y once millones de espectadores en el mundo entero (Notre Dame de Paris, 2018). En términos polisistémicos, este musical es, por un lado, una excepción —pues la inmensa mayoría de musicales que se traen a España son angloamericanos— y, por otro lado, un ejemplo de musical comercial global.

A través de 53 canciones, *Notre Dame de Paris* nos cuenta la historia de Esmeralda, la joven gitana danzarina que llega a París en 1482 junto con un grupo de itinerantes y de la que se enamora Quasimodo, el campanero de Notre Dame. El capitán Febo de Châteaupers, se siente también atraído por Esmeralda, pero lo suyo es solo apetito sexual, aunque Esmeralda sí se queda prendada de él. Por su parte, Claude Frollo, el archidiácono de la catedral, también desea a Esmeralda, pero de forma carnal, posesiva y destructiva. Este rompecabezas de emociones irá complicando la historia de Esmeralda y Quasimodo, narrada de forma diegética o a través del relato del bardo Gringoire, que también participa en la trama. La puesta en escena es conceptual (con bloques coronados con gárgolas, toneles, palés, una gran viga de metal, etc.), con una música trovadoresca con ligeros toques modernos rock y pop, pero con una atmósfera

narrativa y coreográfica gótica decadente que anuncia el Renacimiento europeo. Se tratan temas bastante universales como el amor, la obsesión, la libertad, la migración, la religión, etc.

A continuación, expongo la recepción de esta obra en España, traducida, claro está. A este estudio del paratexto agrego un análisis comparativo (con el texto origen), medial y multimodal de «La canción de la zíngara» (Plamondon y Cocciante, 2001; Zedille, 2011), en la interpretación de Lily Dahab, lo que permitirá formular algunas ideas sobre la traducción de *Notre Dame de Paris*.

### 5.1. Recepción y paratextos de la versión española

La versión española de *Notre Dame de Paris* (1998) se estrenó el 23 de noviembre de 2001 en el Palacio de los Deportes de Barcelona (El País, 2001), que fue remodelado en el 2000 para poder acoger grandes montajes musicales, y estuvo en cartel hasta el 3 de marzo de 2002 (Artezblai, 2002). La producción, de alrededor de 300 millones de pesetas (1,8 millones de euros), corrió a cargo de Focus, CIE España (actualmente Stage Entertainment España), Enzo Entertainment y Barcelona Promoció.

La traducción fue de Nacho Artime (Focus SA 2020), cuyas traducciones de *Jesus Christ Superstar*, *Evita* y *Man of La Mancha* ya lo habían avalado por el éxito de las producciones españolas respectivas (Mateo, 2008: 321-324). Artime también tradujo *My Fair Lady*, que se estrenó en Madrid en octubre de 2001, un poco antes de *Notre Dame de Paris*, y que estuvo en cartel hasta mayo de 2003. *El País* precisó lo siguiente acerca de la traducción de Artime:

La versión de Notre Dame de Paris que se verá en Barcelona es muy respetuosa (así lo exige la cesión de derechos) con la estrenada en Francia en 1998, que con posterioridad se ha exhibido en escenarios de Londres y Las Vegas, entre otros. (El País, 2001)

Parece que el aspecto dramático y jurídico o autorial que se observa en la literatura se manifiesta de nuevo, al menos en términos de recepción, aunque se evita utilizar la palabra «traducción». El número de canciones (53) y la segmentación de la trama son idénticos a los del musical francés (Zedille 2011).

A diferencia de lo que sucedió con *My Fair Lady* (2001) en Madrid, *Notre Dame de Paris* solo duró algo más de tres meses en cartel y no llegó a producirse en la Gran Vía de Madrid. La comparación de estas dos producciones es pertinente porque, como señala el propio Artime:

Nuestro montaje lo estrenamos en un escenario que no era el adecuado —el Palau dels Esports de Barcelona— y, además, no contamos con ninguna estrella del momento. Fue una lástima. El montaje de Riccardo Cocciante y Luc Plamondon hubiera merecido un contexto diferente. (cit. en Fernández, 2017)

Artime no es precisamente explícito cuando dice que el escenario «no era el adecuado», pero se tiene constancia de que el proyecto del nuevo Palacio de los Deportes de Barcelona, rebautizado como Barcelona Teatre Musical (BTM), era un tanto faraónico y se centró demasiado en el musical, «sin que haya una larga tradición en este género», en palabras de la veterana coreógrafa y directora artística de musicales Coco Comín (Subirana, 2004). En resumen, era un teatro demasiado grande y, por tanto, costoso, y no podía dedicarse solo al musical, por lo que posteriormente se añadieron a la oferta más tipos de espectáculo (Subirana, 2004). Si consideramos, pues, la poca madurez de la cultura del musical en Barcelona por aquel entonces y

las dimensiones del BTM, los resultados de *Notre Dame de París* fueron bastante dignos. Con «ninguna estrella del momento», Artime evoca a los protagonistas de *My Fair Lady* (2001), Paloma San Basilio y Pepe Sacristán, que en aquella época eran ya artistas consagrados y más aún después del triunfo de *El hombre de la Mancha* (1997) (Mateo, 2008: 323). Contar con artistas conocidos quizá hubiera dado más popularidad y continuidad al musical. Aun así, Artime confirmó en 2017 que hubo conversaciones para volver a traer el musical a España (Fernández, 2017). Es la última noticia del musical que se conoce públicamente.

Mia Patterson (2010: 267) señala que «las críticas fueron variables, y quizá fue eso lo que impidió que llegara a la capital». Buscando en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, podemos encontrar dos críticas demoledoras del *ABC* (Olivares, 2001) y de *La Vanguardia* (Fondevila, 2001). Los críticos reprochan al musical que la música no sea en directo —lo cual es comprensible—, pero también una puesta en escena modernista, de tipo concierto y, según ellos, una considerable falta de profundidad dramática, que ambos críticos, casualmente, comparan con sorna con el festival de Eurovisión. Fondevila habla de «una partitura simplona pero eficaz como las canciones del verano, y [...] unas letras plagadas de ripios que no creo que haya que cargar tanto en la labor del traductor, Nacho Artime, como en el original francés» (Fondevila, 2001). Olivares, en la misma línea, es claro en su ataque al musical comercial:

Ahora se vende como un musical de ley lo que son complejas operaciones de marketing, productos de la industria de masas, que tienen más valor como reclamo turístico que como pieza teatral. Aunque la tendencia parece que empieza a cambiar —una buena señal es el triunfo en Nueva York de «The producers»—, esta recién importada franquicia, marca «Notre-Dame de París», se inscribe dentro de esa corriente de estricta obediencia comercial. (Olivares, 2001)

Tratándose de una obra para el gran público, es lógico que haya sido seleccionada para traducirse y producirse, pues eso que la crítica y las personas puristas encuentran de mal gusto es precisamente lo que la hace atractiva. Así lo reconoce el mismo Fondevila, que afirma que el musical está «llamado a satisfacer el gusto de la amplia mayoría de los espectadores que disfrutan con las galas especiales de televisión, y de todos aquellos para quienes el teatro es un jovial entretenimiento bien nutrido de colores». Lo que a Fondevila le puede parecer un lugar común, como una canción que relata los albores del Renacimiento con toques de lira («Florence» [«Háblame de Florencia», en la traducción de Artime]), para el público popular puede ser algo placentero y educativo (*vid.* Mateo, 2008, para una visión sociocultural de esta tensión entre lo elitista y lo popular).

En suma, el recorrido por el paratexto ha permitido corroborar cuatro aspectos en sintonía con la literatura mencionada. Se observa, en primer lugar, la idea de fidelidad contextual-funcional de Franzon (2005) en forma de derechos de explotación de la obra y de igual número de canciones y distribución de estas. En segundo lugar, en cuanto a criterios de selección del musical, la versión original había sido rentable no solo en Francia y en Quebec, sino también en el West End, aunque en Las Vegas no tuviera tanto éxito. Por otro lado, el carácter popular y mediático del género (Mateo, 2008: 327, 333-337) se pone de manifiesto en los siguientes aspectos: 1) la reacción elitista de la crítica teatral española; 2) la poca conflictividad del musical desde el punto de vista de los anisomorfismos culturales, puesto que *Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo, y *El Jorobado de Notre Dame* (1996) de Disney están en el imaginario

colectivo; y 3) la queja del propio Artime por la ausencia de artistas famosos en el elenco del musical que sirvieran para atraer a más público. Por último, se aprecia en esta necesidad de acudir a artistas muy mediáticos y en la documentación consultada cierta falta de madurez de la industria y del gran público barceloneses del musical en aquella época, situación que cambiaría con la consolidación de Stage Entertainment en Barcelona (Postigo, 2017).

Las constataciones del análisis de los paratextos son sin duda valiosas, pero, como señala Kaindl (2005: 243), «el centrarse en la medialidad no necesariamente lleva a la extinción del texto como herramienta analítica» (traducción propia). A continuación, se presenta un ejemplo de este tipo de análisis medial y multimodal.

## 5.2. Análisis de «La canción de la zíngara» y comparación con «Bohémienne»

La canción objeto de análisis se ubica prácticamente en el comienzo del primer acto de *Notre Dame de París* (2001), es decir, cuando se están presentando los personajes, la ambientación y la trama. Después de que Gringoire sitúe al espectador en el París de 1482 y de que Clopin, rey de la Corte de los Milagros, presente a los inmigrantes instalados en las proximidades de Notre Dame, Frollo le pide a Febo, capitán de los arqueros del Rey, que expulse a los forasteros de la plaza de Notre Dame. Es entonces cuando se produce la primera interacción entre Febo y Esmeralda.

En esta interacción, Febo dirige un parlamento a Esmeralda e introduce la canción de esta, cantando una estrofa con una sucesión métrica 9-8-9-7 y sin rima: «¿Quién eres tú, bella extranjera? / ¿Eres hija de la tierra? / Bella ave del paraíso, / ¿qué haces tú por aquí?». En la versión original, Febo canta en heptasílabos con rima aabb: «D'où viens-tu, belle étrangère, / Fille du ciel ou de la terre ? / Bel oiseau de paradis, / Que viens-tu faire par ici ?». La versión de Artime permite centrar la atención en la función referencial denotativa, aunque tampoco está desprovista de poética del amor cortés.

Antes del análisis micromedial de «La canción de la zíngara», es importante destacar que la versión de «Bohémienne» de 1998, con Hélène Ségara en el papel de Esmeralda, difiere en la estructura musical-escénica (al menos, en la grabación de 1999) con respecto a la versión francesa de 2017 y de las versiones oficiales italiana y española del musical. La interpretación de Hélène Ségara en 1999 comienza, no con el baile de Esmeralda, sino con Esmeralda sentada sobre unos palés de madera cerca de Febo, y el estribillo de la canción se canta en un tono más grave que después de las dos primeras estrofas. En la parte final de la primera vez que se canta el estribillo, además, Esmeralda dice «Qui peut dire où je serai demain ?» [¿Quién puede decir dónde estaré mañana?]. En cualquier caso, doy por sentado que la eliminación del primer estribillo y la interpretación menos estática de Esmeralda tiene el visto bueno de los autores originales, por las producciones posteriores a la de 1998, y por eso no comparo la versión en español con la de Hélène Ségara de 1999 (Amado, Plamondon & Cocciante, 1999), sino con la de la gira de 2017 (Plamondon y Cocciante, 2017; Sanzou Hoshi Sama, 2017).



## 5.2.1. Transcripción anotada de «Bohémienne» y «La canción de la zíngara»

<b>TO (Luc Plamondon)</b>	<b>TM (Nacho Artime)</b>
ESMERALDA	ESMERALDA
Ma <u>mère</u> me <u>parlait de</u> l'Espagne [8A]	Mi <u>madre</u> <u>hablaba de</u> España [9A]
Comme si <u>c'était son pays</u> [8B]	como si <u>fuera su país</u> , [8B]
Et <u>des brigands</u> dans <u>les montagnes</u> , [8A]	de <u>bandoleros y montañas</u> , [9A]
4-5 Dans <u>les montagnes</u> d'Andalousie. [8B] [bis]	del <u>viejo reino andaluz</u> , [8C] [bis]
Je n'ai plus <u>ni père</u> ni <u>mère</u> . [8C]	Y, <u>cuando yo</u> perdí a mis <u>padres</u> , [9D]
J'ai <u>fait de Paris mon pays</u> , [8B]	París me <u>dio</u> su <u>cara</u> y <u>crúz</u> , [8E]
Mais, <u>quand j'imagine</u> la <u>mer</u> , [8C]	pero, si <u>sueño con</u> los <u>mares</u> , [9D]
Elle m' <u>emmène loin</u> d'ici, [8B]	el <u>rumbo</u> <u>lleva siempre</u> al <u>sur</u> , [8E]
10 Vers <u>les montagnes</u> d'Andalousie. [8B]	el <u>rumbo</u> <u>lleva siempre</u> al <u>sur</u> . [8E]
[Estribillo:]	[Estribillo:]
<u>Bohémienne</u> , [3D]	<u>Zíngara</u> ... [3F]
Nul ne <u>sait</u> le <u>pays</u> d'où je <u>viens</u> . [9E]	Nadie <u>sabe</u> cuál <u>es</u> mi <u>país</u> . [9G]
<u>Bohémienne</u> , [3D]	<u>Zíngara</u> ... [3F]
Je suis <u>fille</u> de <u>grands chemins</u> . [8E]	<u>En ninguno</u> eché <u>mi raíz</u> . [8G]
15-16 <u>Bohémienne</u> , [3D] [bis]	<u>Zíngara</u> ... [3F] [bis]
<u>Qui peut dire</u> qui j' <u>aimerai</u> <u>demain</u> ? [9E]	¿Y <u>mañana</u> <u>qué va a ser</u> de mí? [9G]
<u>Bohémienne</u> , [3D] [bis]	<u>Zíngara</u> ... [3F] [bis]
20 C'est <u>écrit</u> dans <u>les lignes</u> de ma <u>main</u> . [9E]	<u>En mi mano</u> <u>está mi porvenir</u> . [9G]
J'ai <u>passé</u> toute <u>mon enfance</u> [8F]	<u>En mi infancia</u> <u>corrí descalza</u> [9H]
<u>Pieds nus</u> <u>sur</u> les <u>monts</u> de <u>Provence</u> . [8F]	por los <u>montes</u> de <u>la Provenza</u> . [9I]
<u>Pour</u> les <u>gítans</u> la <u>route</u> est <u>longue</u> , [8G]	Para el <u>zingaro</u> el <u>mundo</u> <u>entero</u> [9J]
La <u>route</u> est <u>longue</u> . [4G]	es <u>su camino</u> . [5K]
25 Je <u>continuerai</u> <u>mon errance</u> [8H]	<u>Seguiré</u> <u>caminando errante</u> , [9L]
<u>Au-delà</u> des <u>chemins</u> de <u>France</u> . [8H]	<u>sin fronteras</u> , <u>siempre adelante</u> , [9L]
Je <u>les suivrai</u> au <u>bout</u> du <u>monde</u> , [8I]	<u>pues mi sino</u> es ser <u>vagabundo</u> [9M]
Au <u>bout</u> du <u>monde</u> . [4I]	por <u>todo</u> el <u>mundo</u> . [5M]
Un <u>fleuve</u> d'Andalousie [6J]	Un <u>río</u> <u>andaluz</u> [6N]
30 Coule <u>dans</u> <u>mon sang</u> , [4K]	va <u>por</u> mi <u>sangre</u> , [5Ñ]
Coule <u>dans</u> <u>mes veines</u> . [5L]	va <u>por</u> mis <u>veines</u> . [5O]
Le <u>ciel</u> d'Andalousie, [6J]	¿Al <u>cielo</u> <u>andaluz</u> [6N]
Vaut-il la <u>peine</u> [4L]	yo <u>volveré</u> ? [4P]
Qu'on y <u>revienne</u> ? [5L]	¿Valdrá la <u>pena</u> ? [5O]
35-40 [Estribillo con variante:]	[Estribillo sin variante:]
<u>Qui peut dire</u> ce que <u>sera</u> <u>demain</u> ? [9E]	¿Y <u>mañana</u> <u>qué va a ser</u> de mí? [9G]
<u>Bohémienne</u> , [3D] [bis]	<u>Zíngara</u> ... [3F] [bis]
44-45 C'est <u>écrit</u> dans <u>les lignes</u> de ma <u>main</u> . [9E] [bis]	<u>En mi mano</u> <u>está mi porvenir</u> . [9G] [bis]

**Traducción informativa**

ESMERALDA

Mi madre me hablaba de España  
 como si fuera su país  
 y de los bandoleros de las montañas,  
 4-5 de las montañas de Andalucía.

No tengo ya ni padre ni madre.  
 He hecho de París mi país,  
 pero, cuando imagino el mar,  
 este me lleva lejos de aquí,  
 10 hacia las montañas de Andalucía.

[Estribillo:]  
 [Soy] bohemia,  
 nadie sabe el país del que vengo.  
 [Soy] bohemia,  
 soy hija de caminos reales.  
 15-16 [Soy] bohemia, [bis]  
 ¿quién puede decir a quién amaré mañana?  
 [Soy] bohemia, [bis]  
 20 está escrito en las líneas de mi mano.  
 Pasé toda mi infancia  
 descalza en los montes de la Provenza.  
 Para los gitanos el camino es largo,  
 el camino es largo.

25 Continuaré mi errancia  
 más allá de los caminos de Francia.  
 Los seguiré hasta el fin del mundo,  
 hasta el fin del mundo.

30 Un río de Andalucía  
 corre por mi sangre,  
 corre por mis venas.  
 El cielo de Andalucía,  
 ¿vale la pena  
 que volvamos a él?

35-40 [Estribillo con variante:]  
 ¿Quién puede decir qué será el mañana?  
 [Soy] bohemia, [bis]  
 44-45 está escrito en las líneas de mi mano. [bis]

### 5.2.2. Factores estructurales

Desde el punto de vista estructural, la canción original se compone de cinco estrofas (vv. 1-5, 6-10, 21-24, 25-28, 29-34) y un estribillo (vv. 11-20) con dos variantes, que se corresponden con los versos 17 y 41 de la transcripción y con la repetición del verso «C'est écrit dans les lignes de ma main» al final de la canción. El estribillo es muy fácil de detectar porque tiene muchas repeticiones, pero esto lo trataré más adelante. Como puede observarse en la transcripción, la estructura de «La canción de la zíngara» es casi idéntica a «Bohémienne», salvo en que en los versos 17 y 35 del estribillo no hay variación. Las estrofas se ordenan, a su vez, en tres secciones musicales. Así, las dos primeras estrofas (vv. 1-10) forman una sección; los versos 21-28 forman una segunda sección; y los versos 29-34, una tercera.

En cuanto a la métrica, el cómputo silábico de las dos canciones, como puede apreciarse en la transcripción anotada, es prácticamente idéntico, solo que, en español, los versos 1, 3, 6, 8, 21-28 y 30 terminan en sílaba llana y, por eso, tienen una sílaba más. No obstante, esto no afecta a la distribución de los acentos; lo único que implica es añadir una nota a las frases musicales que en francés acaban en *e* caduca y que, por tanto, podrían pronunciarse como llanas también. De hecho, tanto Hélène Ségara (en 1999) como Hiba Tawaji (en 2017) pronuncian «veines» y «revienne» (versos 31 y 34) como palabras llanas, por lo que es probable que estas sílabas finales llanas estén en la partitura original en forma de nota musical. La estrategia de Artime de no forzar la rima aguda en los versos mencionados es, sin duda, feliz porque es frecuente que las equivalencias naturales de las palabras con *e* caduca en francés sean palabras llanas en español (*mère, père, montagne, Espagne, Provence*, por ejemplo) y porque la mayoría de las palabras en español son llanas. En total, 281 sílabas del texto meta coinciden con las 281 sílabas del texto origen, es decir, un 95,58% de las 294 sílabas del texto meta. Las 13 sílabas que no coinciden están resaltadas en **amarillo** en la transcripción incluida en 5.2.1. Si hubiera habido versos del texto meta con alguna sílaba menos que el verso origen correspondiente, esto se contaría como una sílaba que no coincide. La canción meta tiene un 4,63% más de sílabas que la canción origen (véase Tabla 2).

Si nos fijamos en el ritmo del canto, podemos observar que los acentos de las dos versiones coinciden por completo, como se indica en las sílabas subrayadas en la transcripción. Si algún acento dinámico del texto meta no coincidiera con la acentuación del verso origen correspondiente, esto se señalaría con un resaltado en verde (por ejemplo, si oóoóoó en el texto origen pasara a óoóoóo). Artime consigue que en su traducción los acentos musicales coincidan con los acentos prosódicos casi siempre, salvo en la sinalefa del v. 26 (resaltado en **turquesa** en la transcripción):

Au-delà des chemins de France. [8A] sin fronteras, siempre adelante, [9E]

En algunos casos, el traductor utiliza técnicas de métrica que no violentan la prosodia del castellano, al contrario de lo que suele suceder con la sístole (adelantar el acento) y la diástole (atrasar el acento). Utiliza la dialefa en «de España» (v. 1), en «reino andaluz» (vv. 4-5), en «río andaluz» (v. 29) y en «cielo andaluz» (v. 32). También apoya estratégicamente el acento métrico en el adverbio relativo «como» (pronunciado «comó»), que es normalmente átono, en «como si fuera su país» (v. 2), lo que permite conservar el ritmo yámbico del verso (oóoóoóoó). La conjunción «pero» («peró») del verso 8 también sirve de apoyo para el yambo.

Para respetar los acentos de la composición original, Artime utiliza también los monosílabos (vv. 14 y 17) y las palabras esdrújulas («zíngara»).

La estructura de rimas también está muy cuidada en español, pero sin caer en el fetichismo por ella, como puede apreciarse en la transcripción, aunque quizá el «país» del verso dos se podría haber rimado con un «viejo reino andalusí», sobre todo si tenemos en cuenta que en aquella época existía aún el Reino de Granada. En la estrofa tercera meta (vv. 21-24) se sacrifica claramente la rima para incidir en la narración, pero es posible que el traductor también utilizara esta estrofa para contrarrestar la rima aguda constante del estribillo.

El índice de rima en el texto meta —que se calcula dando 1 punto a dos versos rimados y añadiendo 0,5 por cada verso rimado que se les sume— es de 19 (A + C + D + E + F + G + L + M + N + O), un 13,64% más bajo que el índice del texto origen (22). Por otra parte, siete de las rimas del texto origen (A, C, D, E, H, I, J) encuentran su replicación en el texto meta, lo que representa un 70,45% del índice de rima origen. Las cuatro rimas del texto origen que no se replican están resaltadas en **gris** en el texto origen.

### 5.2.3. Variedades semióticas

Desde el punto de vista de la variación diacrónica, «Bohémienne» no tiene grandes dificultades más allá de recordar que está ambientada en el París de *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo, aunque el texto de Plamondon no contiene arcaísmos, ni tampoco anacronismos, aparte de la puesta en escena conceptual de Gilles Maheu, que se calca en la versión española. El único elemento verbal reseñable en este aspecto es la palabra *bohémien*, que en francés actual se define como «nomade vivant dans des roulottes et se livrant à diverses activités artisanales» (Diccionario Larousse). La elección de «zíngara» parece del todo pertinente, puesto que es sinónimo de «bohémienne», «gitana», y se adapta perfectamente al ritmo de la canción. Asimismo, el gran público español podría asociar la palabra «bohemia» al modo de vida de los artistas, que se aparta de las normas y convenciones sociales, con lo que el uso de «zíngara» evita esta confusión. La instrumentación, por otra parte, nos transporta en las dos versiones a la Edad Media con sonidos de laúd, antecesores de la guitarra, lira y tambores. La variedad diatópica no está marcada lingüísticamente en ninguna de las dos canciones, pero sí a través del baile de Esmeralda, de la iluminación roja y de la instrumentación, que nos llevan a Al-Ándalus y a la Provenza medieval, también cuando Esmeralda habla de su infancia.

El plano de la variación diastrática se manifiesta, tanto en el texto origen como en el meta, en la condición de nómada y de marginal de Esmeralda (vv. 7, 11-20, 21-28, 35-39), sobre todo si la comparamos con la del soldado Febo. Otra idea importante es la jovialidad y la despreocupación de Esmeralda, que después de la canción tiene una conversación con Clopin en la que este le advierte que tenga cuidado con los hombres ahora que ha llegado a «la edad del amor». En cuanto a la variación diafásica, hay dos funciones textuales predominantes claras en la canción de Esmeralda: la narrativa (vv. 1-10, 21-28), en donde Esmeralda cuenta sus orígenes y su actitud ante el futuro, y la descriptiva (el estribillo y los vv. 29-34), donde se define como gitana y se confía al destino (vv. 29-31). Los vv. 29-34, además, marcan un cambio de sección musical y una fusión de las secuencias narrativa y descriptiva, pues Esmeralda se describe a través de la historia de su madre.

#### 5.2.4. Funciones semióticas

Como se puede deducir de las secuencias narrativas y descriptivas, la función referencial está muy presente en esta canción. Esta, junto a la función poética, son las predominantes. En términos semánticos, los únicos cambios entre las dos versiones, leves en cualquier caso, están en las modulaciones con respecto a «Dans les montagnes d'Andalousie» (vv. 4-5), «J'ai fait de Paris mon pays» (v. 7), «Elle m'emmène loin d'ici, / Vers les montagnes d'Andalousie» (vv. 9-10) y en los vv. 23-28. Estos desplazamientos, que pueden observarse gracias a mi traducción informativa, en la transcripción, se deben seguramente a la necesidad de conservar el ritmo de las frases musicales y la rima, salvo en «andaluz», que no rima con «país». La repetición de los vv. meta 9-10 compensa la no repetición de los vv. 23-24 y no afecta al relato, pues la idea de las montañas está en el v. 3. En el estribillo meta solo se echa en falta la referencia al amor (v. 17), que no solo está en ese verso origen sino también en la presencia misma de Febo lo que dura la canción. Por otra parte, la frase «en mi mano está mi porvenir» tiene un sentido que en el verso correspondiente en francés no hay, ya que cuando decimos que algo está en nuestra mano significa que tenemos poder de decisión. Una posible solución habría sido introducir la palabra «porvenir» en el verso rimado anterior y dejar clara la idea del destino de Plamondon: «¿Y qué amor me traerá el porvenir? / [...] / En mi mano al nacer lo escribí» y la variante con «¿Y quién sabe qué trae el porvenir? / [...] / En mi mano al nacer lo escribí». La referencia a la quiromancia es importante no solo por la filosofía de vida de Esmeralda, sino porque forma parte de su gestualidad en este número. El resto de la canción en español sigue muy de cerca la semántica del original, confirmando el respeto en la traducción del que se hablaba en *El País*.

La función poética se activa en la estructura misma de la canción y en las repeticiones verbales y musicales (vv. 4-5, 23-24, 27-28, 30-31, 38-39 del texto origen). En el texto meta se observa una repetición en los versos 9 y 10 que seguramente sirve para compensar las no repeticiones de los vv. 23-24 y 27-28. En estas repeticiones se insiste en la isotopía del exotismo (vv. 4-5 y 10, 30-31 del original), de la identidad gitana (vv. 23-24, 27-28 y «Bohémienne») y del destino (vv. 17, 35, 20 y 38-39 del original), que encajan con la narración y la descripción expuestas más arriba. Estas isotopías también las encontramos en la versión española, aunque la isotopía del destino se vea desestabilizada por el problema semántico del verso final del estribillo: exotismo (vv. 4-5, 9-10, 30-31), identidad gitana («Zíngara») y destino (vv. 20 y 38-39).

En cuanto a la función expresiva, Esmeralda trasmite su juventud y su exotismo ante Febo a través de un baile con toques orientales. También podemos destacar los melismas en «Zíngara», el crescendo en el último estribillo y cierto coqueteo con Febo, por ejemplo, cuando hace el gesto de leer la mano con Febo y se aleja rápidamente de él.

A lo largo de toda la canción, Esmeralda apela a Febo aunque también se presenta al público, pero sin romper la cuarta pared. También interactúa con los bailarines al caminar por el escenario y se muestra cómplice con Clopin, incidiendo en su identidad gitana.

En cuanto a los canales, no podemos olvidar la iluminación en rojo a lo largo de todo el número, color del amor o la pasión. El vuelo del vestido verde de Esmeralda también hace más vistosos sus pasos de baile y su interpretación.



En términos metasemióticos, la actriz que hace de Esmeralda, Lily Dahab, cumple con el perfil que se podría esperar para este papel: pelo moreno, tez no muy blanca, ojos oscuros. No se observa una intención de romper con el prototipo de Esmeralda, como tampoco en los textos origen.

Si retomamos la información anterior en términos de isotopías, podemos observar que la letra actualiza las siguientes ideas: exotismo, identidad gitana y destino. En efecto, Esmeralda repite «zíngara» doce veces y menciona una serie de referentes exóticos (desde el punto de vista de la idea romántica de la novela de Hugo) como Andalucía, Provenza, las montañas, los mares, imágenes que no difieren entre el texto meta y el texto origen. La identidad gitana la observamos en los pasajes narrativos, cuando habla de sus padres, del nomadismo, de la sangre. El destino está presente, aparte de en la figura del gitano en el imaginario colectivo, en la gestualidad de Esmeralda, en las repeticiones, en las preguntas retóricas. En este sentido, como se ha señalado más arriba, hay una pequeña incoherencia en la frase «en mi mano está mi porvenir», aunque se ve debilitada por la puesta en escena y el lenguaje no verbal. Por último, la isotopía del amor, que sí vemos en el texto origen (v. 17), no se refleja verbalmente en el texto meta, aunque sí podemos captarla en la puesta en escena. Las desviaciones con respecto a las isotopías o la traducción-recreación están en rojo en la transcripción. En suma, tras comparar el original y la traducción, tenemos los siguientes resultados:

Tabla 2. Resumen del análisis de «La canción de la zíngara»

Relación con respecto al TO	«La canción de la zíngara»
Sílabas meta coincidentes con origen	281/294 sílabas (95,58 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+13/281 sílabas (+4,63 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	134/134 acentos (100 %)
Acentos cruzados del TM	1/134 acentos (0,75 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	-3/22 (-13,64 %)
Replicación de la rima del TO	15,5/22 (70,45 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar (intensifica amor y debilita decisión)
Traducción-recreación	40/45 versos (88,89 %)
Adaptación/apropiación	5/45 versos (11,11 %)

## 6. Conclusiones

El repaso de la literatura en materia de traducción de musicales escénicos permite incidir en dos aspectos fundamentales. Por un lado, la práctica de la traducción de musicales parece revestir una concepción de esta modalidad basada en la similitud contextual-funcional y en la cultura de masas, poco problemática en términos de incompatibilidad entre contextos interpretativos origen y meta. Por otro lado, se constata la necesidad de emprender más estudios descriptivos para corroborar o cuestionar la norma general de traducción extraíble de la literatura.

Con la idea de paliar esta escasez de estudios descriptivos sobre la traducción de musicales, he propuesto un enfoque medial y multimodal donde la traducción se define en términos de procedencia, derivación y similitud pertinente y se sitúa en las prácticas de la cultura recep-

tora, como sostiene Toury (1995/2004). No obstante, en el caso de la traducción de musicales, hablamos de traducción interlingüe, lo que nos posiciona dentro del espectro más convencional de la traducción, salvo por las características estructurales y semióticas de la canción como micromedio o medio integrado en un macromedio (el musical). Teniendo en cuenta el musical y la canción como medios, así como la multimodalidad, he planteado una metodología encaminada a la futura reconstrucción de las normas mediales y multimodales de traducción de musicales escénicos en España recurriendo a los paratextos (Batchelor 2018) y a un tipo de análisis medial y multimodal de textos basado en especial en Low (2005, 2017) y en Carpi (2017).

Como puede observarse a través del caso de *Notre Dame de París* (2001), el presente modelo de análisis permite extraer información acerca del macromedio a través de documentación relacionada con la recepción del producto estudiado (paratextos) y con la forma en que se entiende la traducción de musicales, en España, en este caso. En el plano textual, el análisis micromedial del par textual «Bohémienne»/«La canción de la zíngara» ofrece información pertinente acerca de la composición verbal y musical, sobre todo en cuanto a la identificación del estribillo, muy importante en términos semánticos, y las estrofas. En el tratamiento del ritmo y la rima se pueden comprobar técnicas de traducción relacionadas con la prosodia de la lengua meta y el peso relativo que tiene la rima, que quien traduce no duda en sacrificar con moderación para no alejarse del mensaje principal de la canción original. El análisis de las variedades y de las funciones semióticas predominantes en la canción estudiada, basadas en las variedades lingüísticas y en las funciones del lenguaje jakobsonianas, ha permitido, por último, identificar una serie de isotopías semántico-poéticas. En el texto meta solo se aprecian un elemento referencial contradictorio con la narración y la descripción de la canción de origen (el último verso del estribillo) y una omisión con respecto a la isotopía del amor. El modelo de análisis traductológico medial y multimodal propuesto, aunque tiene un inevitable aspecto interpretativo y estético, no impide que se puedan identificar desviaciones de sentido con respecto a la canción original (como se muestra en 5.2.4). No obstante, queda demostrada que la traducción de «Bohémienne» está orientada a respetar el sentido del texto original, a pesar de los condicionantes formales y pragmáticos, por lo que, si consideramos que la adaptación permite mayores libertades con respecto al propósito de los autores originales (*vid.* Low 2017: 87-88, 114-121), podríamos hablar de un caso de traducción-recreación. En cualquier caso, mediante este pequeño estudio exploratorio, se corrobora, pues, el valor pragmático-contextual y homofuncional de la traducción de musicales mencionado en la literatura, con una versión en lengua meta muy similar al texto origen. También se observa la tendencia a importar musicales avalados por su popularidad y, sobre todo, por su accesibilidad en el contexto interpretativo meta, y que constituyen franquicias, aunque serán necesarios más análisis de otras canciones de *Notre Dame de París* (2001), de otros musicales y de la recepción de musicales en España en los últimos años para desentrañar la norma medial y modal en la traducción de musicales escénicos en España. En este sentido, queda mucho por explorar.

## Bibliografía

- Apter, R. y Herman, M. (2016). *Translating for Singing*. Bloomsbury.
- Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*. Routledge.
- Bosseaux, C. (2012). The translation of song. En K. Malmkjær & K. Windle (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford University Press. 10.1093/oxfordhb/9780199239306.013.0014
- Brugué Botia, L. (2013). *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Vic.
- Carpi, B. (2017). *Systematizing the Analysis of Songs in Stage Musicals for Translation: A Multimodal Model Based on Themes* [Tesis de doctorado no publicada]. University of Surrey.
- Cotes Ramal, M. del M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, 6, 77-86.
- Defacq, A. (2011). *Les parasites de traduction : entre adaptation et fidélité. L'exemple des comédies musicales américaines* [Tesis de doctorado no publicada]. Université d'Angers.
- Desblache, L. (2019). *Music and Translation. New Mediations in the Digital Age*. Palgrave Macmillan.
- Etkind, E. (1982). *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*. L'Âge d'Homme.
- Fayolle, P. (2008). *Los grandes musicales*. Robinbook.
- Franzon, J. (2005). Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian My Fair Lady. En D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 263-297). Rodopi.
- García Jiménez, R. (2017). Canciones traducidas. ¿Qué esperar de ellas? Hacia una propuesta de modelo de análisis. En E. Ortega Arjonilla (Dir.), *Sobre la práctica de la traducción y la interpretación en la actualidad* (vol. 3, pp. 297-316). Comares.
- Hübsch, J.-F. (2006). *Musical Theatre in Translation: A Semiotic Analysis of Jacques Brel's L'Homme de La Mancha* [Tesis de maestría no publicada]. University of Ottawa.
- Kaindl, K. (2005). The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image. En D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 235-262). Rodopi.
- Korning Zethsen, K. & Hill-Madsen, A. (2016). Intralingual translation and its place within Translation Studies – A theoretical discussion. *Meta*, 61(3), 692-708.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Arnold Publishers.
- Low, P. (2005). The pentathlon approach to translating songs. En D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185-212). Rodopi.
- Low, P. (2017). *Translating Song: Lyrics and Texts*. Routledge.
- Mateo, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator: Translation and Music*, 14(2), 319-342.
- Mateo, M. (2012). Music and Translation. En Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 3, pp. 115-121). John Benjamins.
- Merino Álvarez, R. (2015). Musicales traducidos y censurados en los escenarios españoles (1955-1985). *Quaderns de Filologia*, 20, 219-235.
- Muñoz, M. (2016/2018). *Broadwayrriors. La historia de los musicales que hicieron historia* (2.ª ed.). Mil Monos.
- Nord, C. (2017). *Traducir, una actividad con propósito. Introducción a los enfoques funcionalistas*. (G. L. Bastin, M. S. Parra & C. Nord, Trads.). Frank & Timme (Original publicado en 1997)
- Patterson, M. (2010). *75 años de historia del musical en España*. Iberautor Promociones Culturales.
- Sorby, S. L. (2014). *Translating Western Musicals into Chinese: texts, networks, consumers* [Tesis de doctorado no publicada]. Hong Kong Baptist University.

Susam-Saraeva, Ş. (2019). Music. En M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3.ª ed., pp. 351-355). Routledge.

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción* (R. Rabadán y R. Merino, Trads.). Cátedra (Original publicado en 1995)

## Recursos electrónicos consultados

Amado, G. (dir.) Plamondon, L. (letrista) y Cocciante, R. (compositor) (1999). *Notre Dame de Paris* [DVD]. Sony BMG.

Artezblai (5 de febrero de 2002). Notre Dame de París prorroga hasta el 3 de marzo en el Musical de Barcelona. *Artezblai, El periódico de las Artes Escénicas*. <http://www.artezblai.com/artezblai/notre-dame-de-paris-prorroga-hasta-el-3-de-marzo-en-el-musical-de-barcelona.html>

EFE (5 de febrero de 2020). Los musicales recaudaron solo en Madrid más que todo el cine español. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20200205/473301854913/los-musicales-recaudaron-solo-en-madrid-mas-que-todo-el-cine-espanol.html>

El País (5 de octubre de 2001). ‘Notre Dame’ de Barcelona. *El País*. [https://elpais.com/diario/2001/10/06/catalunya/1002330458\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/10/06/catalunya/1002330458_850215.html)

Fernández, S. (12 de enero de 2017). Nacho Artime revive la versión española del musical “Notre Dame de París”. *La Nueva España*. <https://www.lne.es/sociedad/2017/01/12/nacho-artime-revive-version-espanola/2040377.html>

Focus SA (2020). *Notre-Dame de Paris*. <http://www.focus.es/es/tea/archiveitem/98>

Fondevila, S. (31 de noviembre de 2001). En la epidermis de la catedral. *La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/11/30/pagina-60/34191996/pdf.html>

Notre Dame de Paris (2018). *Histoire*. Notre Dame de Paris, le spectacle. <https://notredamedeparis-lespectacle.com>

Olivares, J. C. (30 de noviembre de 2001). Eurovisión, el musical: estreno en Barcelona del espectáculo “Notre-Dame de París”. *ABC*. [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-eurovision-musical-estreno-barcelona-espectaculo-notre-dame-paris-200111300300-63027\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-eurovision-musical-estreno-barcelona-espectaculo-notre-dame-paris-200111300300-63027_noticia.html)

Plamondon, L. y Cocciante, R. (2001). *Notre Dame de Paris* [CD] (N. Artime, Trad.). Sony BMG.

Plamondon, L. y Cocciante, R. (2017). *Notre Dame de Paris 2017 (live) (2cd)* [CD]. Pomme Music.

Postigo, A. (2017). El musical del siglo XXI. En J. Huerta Calvo (Ed.), *Ensayos de teatro musical español*. Fundación Juan March. <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=19&l=1>

Sanzou Hoshi Sama (6 de enero de 2017). *Esmeralda - Bohémienne (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. [https://youtu.be/nn2o7JQBz\\_4](https://youtu.be/nn2o7JQBz_4)

Subirana, J. (14 de febrero de 2004). Los musicales sufren una caída de público en BCN. *El Periódico*. [http://www.gaudiclub.com/esp/e\\_links/ultimo/2004feb14.asp](http://www.gaudiclub.com/esp/e_links/ultimo/2004feb14.asp)

Zedille (29 de noviembre de 2011). *Notre-Dame de Paris – Barcelona – 2002* [vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/kyrwzqKtan4>

# Un marcador conversacional alemán y su traducción: posición y funciones de *also* en el diálogo ficticio

## The Translation of a German Conversational Marker: Position and Functions of *Also* in Fictive Dialogue

Ferran Robles Sabater<sup>a</sup>  0000-0002-1337-5501

<sup>a</sup>Universitat de València, España

### RESUMEN

Este trabajo analiza el uso de *also* en los diálogos de la novela *Kleiner Mann – was nun?*, de Hans Fallada, y su traducción al español. Mediante la aplicación de criterios estructurales y funcionales, se explica el modo en que esta partícula aparece representada en la obra y cómo su empleo ayuda a generar la ilusión de autenticidad que define la oralidad ficticia, pues su habitual posición periférica y sus funciones —vinculadas a la interactividad, el mantenimiento de la coherencia discursiva y la estructuración de la conversación— contrastan con sus usos prototípicos en la escritura. Por otra parte, se muestra cómo la elección de un equivalente de traducción en un momento concreto del diálogo se puede explicar en gran medida en consideración de las distintas maneras en que *also* contribuye a la construcción del discurso.

**Palabras clave:** marcadores conversacionales, partículas discursivas, oralidad ficticia, oralidad concepcional, construcción textual, polifuncionalidad

### ABSTRACT

This paper analyses the use of *also* in the dialogues of Hans Fallada's novel *Kleiner Mann – was nun?* and its Spanish translation. By considering the structural and functional features of this particle, it explains how *also* is represented in this work and how it helps to create the illusion of authenticity that defines fictive orality, since its usual peripheral position and its functions —related to interactivity, maintenance of discourse coherence, and conversation structuring— contrast with its prototypical use in written texts. On the other hand, the research carried out shows how the choice of a translation equivalent in a specific point of the dialogue can be largely explained on the grounds of the ways in which *also* contributes to text construction.

**Keywords:** conversational markers, discourse particles, fictive orality, conceptual orality, text construction, polyfunctionality

### Información

Correspondencia:  
Ferran Robles Sabater  
ferran.robles@uv.es

Fechas:  
Recibido: 15.01.2022  
Revisado: 01.05.2022  
Aceptado: 08.06.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

Financiación:  
Esta investigación se enmarca en el proyecto AICO/2019/123, financiado por la Generalitat Valenciana.

Cómo citar:  
Robles Sabater, F. (2022). Un marcador conversacional alemán y su traducción: posición y funciones de *also* en el diálogo ficticio. *Sendebär*, 33, 104-124.  
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.23939>



## 1. Introducción

En 1985, Goetsch acuñó el término *oralidad fingida*<sup>1</sup> para referirse a los mecanismos con que los autores de ficción recrean miméticamente la inmediatez y la espontaneidad que son propias de los intercambios orales. Desde entonces, la reproducción del habla en el medio escrito ha sido un foco de interés permanente y ha generado trabajos en los que se han analizado fenómenos propios de la conversacionalidad en ámbitos tan diversos como la prensa, los medios audiovisuales, las redes sociales o la literatura de ficción (Robles, 2019: 102-103). Estos estudios dan cuenta de toda una serie de recursos idiomáticos que son seleccionados y empleados estratégicamente para generar una «ilusión de autenticidad» (Brumme, 2012: 13) y aportan indicios de cómo los hablantes entienden y reflexionan sobre sus usos lingüísticos.

En esta línea se inscribe el presente trabajo, que examina las funciones de la partícula<sup>2</sup> alemana *also* y su traducción en una selección de diálogos de ficción. Las partículas discursivas, como «signos lingüísticos facultativos que se emplean principal, o exclusivamente, en el habla [...] y que se definen por su relevancia para la organización textual y conversacional»<sup>3</sup> (Auer y Günthner, 2005: 335), contribuyen a recrear en la escritura aspectos característicos de los intercambios orales espontáneos. En particular, esta indagación se centra en un elemento al que se han atribuido funciones muy diversas, que, además, pertenecen a distintos niveles de la construcción textual y pueden llegar a darse simultáneamente. Para el traductor, la recreación de los valores de *also* en fragmentos literarios conversacionales plantea un doble reto: no solo consiste en reproducir el significado y las funciones metadiscursivas de esta partícula, sino también en reconstruir el modo en que el autor ha intentado reflejar en sus diálogos las singulares condiciones en que se producen los intercambios orales espontáneos.

En este sentido, el presente trabajo se plantea dos objetivos: por una parte, pretende determinar cuáles de las características formales y funcionales más salientes de la partícula *also* se dan en las conversaciones de la obra analizada y desarrollan un papel transcendente en la recreación de propiedades distintivas de la interacción hablada no planificada (como la gestión de los turnos de habla, la preservación de la coherencia discursiva, la expresión de relaciones interpersonales o la delimitación del inicio o cierre del intercambio, etc.). Por otra parte, quiere mostrar qué soluciones de traducción se han propuesto para reproducir las distintas funciones de *also* y los efectos que se alcanzan mediante su utilización. Para ello, se examinarán las 194 ocurrencias de *also* en la novela *Kleiner Mann – was nun?* (1932/1994) de Hans Fallada y su versión española, traducida por Rosa Blanco (2012).

Nuestra exposición consta de cuatro partes. En § 2 se plantean los fundamentos teóricos del trabajo: se revisan brevemente las propiedades de las partículas discursivas alemanas y su contribución a la construcción del discurso dialogado, se muestran las diferencias entre la conversación auténtica y su recreación ficcional y se describen los valores de la partícula *also*. En § 3 se presentan los objetivos del estudio, la metodología empleada para el análisis de las muestras y las peculiaridades de los diálogos examinados. En § 4 se recogen los resultados obtenidos, que se refieren tanto a la caracterización del uso de *also* en el texto origen (§ 4.2) como a sus equivalentes de traducción en el texto meta (§§ 4.3., 4.4., 4.5.). En § 5 se resumen las conclusiones de la investigación.

## 2. Aspectos teóricos

### 2.1. Partículas conversacionales y construcción discursiva en alemán

En la Germanística, el término *partícula* empieza a emplearse con su valor actual a partir de finales de los años 1960. Mucho antes, los estudios sobre sintaxis del alemán ya habían señalado la existencia de palabras habitualmente incluidas entre los adverbios que, en significado y distribución, difieren de los miembros prototípicos de la categoría (Blühdorn, Foolen y Loureda, 2017: 9). De los intentos incipientes de plantear propuestas para el estudio sistemático y diferenciado de estas unidades surgió uno centrado en observar su repercusión en los procesos de construcción del discurso dialogado. Sus seguidores tomaron como fundamento la obra emblemática de Gülich (1970) sobre los marcadores de organización discursiva (*Gliederungssignale*) del francés. En sus trabajos analizaron y clasificaron palabras y construcciones típicas de la lengua oral que poseían la capacidad de expresar valores vinculados a la interactividad. Ello permitió incorporar a un análisis global de la comunicación elementos como los marcadores conversacionales, los adverbios oracionales y performativos y ciertos imperativos e interjecciones, que solían permanecer al margen de los estudios de lingüística formal. Con el tiempo, se reveló la necesidad de revisar la caracterización de otras unidades pertenecientes a las clases gramaticales clásicas que muestran un comportamiento peculiar en la lengua hablada coloquial (Robles, 2022).

Las partículas discursivas del alemán comparten una serie de rasgos: son unidades invariables con escaso contenido conceptual, que operan al margen de las relaciones sintáctico-semánticas propias del enunciado (Helbig y Buscha, 2001: 420; Thißen, 2013: 6). Más allá de esto, presentan numerosas diferencias. No forman una clase homogénea, lo que ha llevado a los lingüistas a clasificarlas de muy diversos modos siguiendo distintos criterios, principalmente de naturaleza gramatical y formal (Duden, 2009: 567; Thißen, 2013: 5-8). Las partículas conversacionales, a las que está dedicado este trabajo, se agrupan entre sí y se distinguen de los demás miembros de la categoría por su valor metadiscursivo y sus funciones ligadas a la organización y el desarrollo de los actos comunicativos dialógicos. En particular, desempeñan un papel fundamental en los niveles superiores de la construcción del discurso, pues mediante su empleo, los hablantes regulan sus intercambios, aseguran la coherencia de los contenidos comunicados, subrayan la relevancia de ciertos referentes y otorgan sentido contextual a las proposiciones emitidas, entre otras muchas acciones (*cf.* González, 2015: 150-151).

Sus funciones se pueden clasificar, siguiendo a López Serena y Borreguero (2010: 440-442), en tres ámbitos: a) el interaccional, que describe los movimientos conversacionales de los interlocutores en la comunicación oral; b) el metadiscursivo, que se refiere al proceso mismo de expresión de los contenidos que conforman el discurso y c) el cognitivo, que abarca todas las funciones que ponen de relieve los vínculos existentes entre los contenidos proposicionales e interoracionales, entre los contenidos explicitados y los conocimientos compartidos o presupuestos, y entre el contenido textual y la actitud del hablante.

En la recreación de la oralidad en el medio escrito, las partículas conversacionales desarrollan un papel fundamental como indicadores de variación en la oposición lengua hablada/lengua escrita<sup>4</sup> (en los términos de Koch y Oesterreicher, 2011: 3-4), pues «aparecen con más frecuencia en los textos conceptualmente hablados que en los conceptualmente escritos,

y su presencia es mayor a medida que se incrementa el grado de informalidad y proximidad» (Schwitalla, 2012: 155; *cf.* Wirf, 2008: 161). Por una parte, muchas partículas son exclusivas de la oralidad o, cuanto menos, muestran un alto grado de especialización en esta variedad; por otra parte, existen diferencias notables que afectan tanto al inventario total de partículas y a su diversidad como a las distintas funciones que desempeñan en los discursos típicos de la inmediatez y la distancia comunicativa (López Serena y Borreguero, 2010: 423).

Por todo ello, son elementos reconocibles para los usuarios habituales de una lengua, que asocian su empleo a factores inherentes a formas de comunicación genuinamente habladas. En los estudios de traducción del alemán, diversos autores se han referido a la capacidad de las partículas de evocar situaciones dialogadas (Brumme, 2008; Wirf, 2008; González y Arias, 2017; Ravetto y Ballestracci, 2019). Sus trabajos coinciden en subrayar las dos funciones básicas de estas unidades en la oralidad ficticia: unas partículas tienen el cometido de «ordenar la información en la contribución, en este caso hablada», mientras que otras «desempeñan funciones más bien subjetivas y de carácter interpersonal, es decir que afectan a la relación de los interlocutores y a su interacción» (González, 2015: 151). En realidad, los valores metadiscursivos de las partículas van mucho más allá de estas dos macrofunciones y se refieren a aspectos tan diversos como la explicitación de la intención comunicativa del hablante y su actitud respecto a lo dicho, la gestión de los referentes y los tópicos textuales, la estructuración informativa del discurso o los problemas de formulación.

A la dificultad de aprehender el significado de una partícula, que no es de tipo primeramente conceptual, sino procedimental, se une su naturaleza polifuncional. González (2015: 149), que clasifica las partículas en textuales e interpersonales, subraya que su inclusión en uno de estos grupos no conlleva su exclusión del otro, «es decir, un marcador cuya función principal sea la de interacción, también puede servir para dar una cierta estructura a la conversación, como es el caso de los elementos que marcan el turno de palabra». Por ello, la traducción de las partículas exigirá una profunda reflexión previa en la que será tan importante determinar las distintas funciones que realiza una partícula en relación a los diferentes niveles de la construcción textual como su relación con las condiciones comunicativas en las que tiene lugar el acto de enunciación.

## 2.2. Conversación coloquial y oralidad ficticia

La conversación posee, según Briz y García-Ramón (2021: 261-262), cinco rasgos fundamentales, que son sus condiciones necesarias y constituyen un principio de tipología discursiva. Se trata de: a) una interlocución cara a cara, b) inmediata, c) con toma de turno no predeterminada, d) dinámica y e) cooperativa en relación con el tema de la conversación y la intervención del otro (*cf.* Sacks, Schegloff y Jefferson, 1974: 700-701). Frente a otros acontecimientos comunicativos dialógicos, se caracteriza por tener un carácter más práctico y socializador que el meramente informativo y por poner de manifiesto rasgos vinculados a la relación que mantienen los interlocutores, al carácter no planificado de lo tratado y al anclaje contextual y situacional de los enunciados (Martín Zorraquino y Portolés, 1999: 4143-4144; Narbona, 2000: 446). Cuando tales rasgos se acumulan en una interacción, dan lugar a una «conversación típica o prototípicamente coloquial», que puede verse favorecida por ciertas circunstancias o «situaciones comunicativas» (*cf.* Koch y Oesterreicher, 2011: 6-7), entre las

que se cuentan la relación de igualdad (funcional o social) entre los interlocutores, el vínculo vivencial de proximidad, el marco discursivo familiar y la temática no especializada.

En contraste, los diálogos que encontramos en las obras de ficción solo se ajustan en parte a lo que se considera una conversación prototípica. Ante todo, estos textos no pretenden reflejar con fidelidad el modo en que los hablantes organizan sus interacciones y construyen sus enunciados. Su forma revela, más bien, el intento del autor de generar en su lector la «ilusión de la lengua de la inmediatez» (Goetsch, 1985: 217), para lo que selecciona y despliega toda una serie de recursos que le permiten, por una parte, recrear en el medio escrito los rasgos característicos de la lengua hablada y, por otra, evocar situaciones y condiciones típicas de la comunicación oral inmediata (cf. Freunek, 2007: 28-30; Brumme, 2012: 29-30; Nicklaus y Rocco, 2018: 397). La oralidad de los textos escritos es, según la concepción de Goetsch, el resultado de una elección consciente y voluntaria que persigue un objetivo concreto, y representa «un rasgo del estilo y, a menudo, también de la estrategia de escritura que cada autor desarrolla de manera consciente» (Goetsch, 1985: 202; cf. Nicklaus y Rocco, 2018: 396). Se trata, pues, de un sistema creado intencionadamente y dotado de una organización interna, que no logra su objetivo mediante la mera acumulación de gran cantidad de rasgos miméticos en el texto, sino a través de que «el escritor, al planificar, comprimir, seleccionar y elaborar el material, aproveche las posibilidades que le ofrece el lenguaje de la distancia para que sobresalgan con más contundencia las características del lenguaje de la inmediatez comunicativa» (Brumme, 2012: 15; cf. González, 2015: 37).

En términos similares se expresaron ya hace varias décadas Koch y Oesterreicher, iniciadores de los estudios sobre la lengua hablada y sus distintas manifestaciones en los idiomas románicos. En un trabajo pionero, opusieron las nociones de *oralidad literaria* y *oralidad auténtica* y definieron la primera como el producto de una elaboración incompleta y la representación de «una inmediatez fabricada con la ayuda de marcas de proximidad diversas» (Koch y Oesterreicher, 1985: 24). Tales marcas abarcan, por una parte, las propias del habla coloquial, como las que sugieren una dicción rápida o una pronunciación relajada, así como también ciertos rasgos morfológicos y léxicos que evocan espontaneidad, familiaridad y expresividad. A ellas se unen, además, otras inherentes a las condiciones comunicativas propias de las interacciones orales coloquiales: para generar la sensación de que sus personajes se expresan como lo harían en un diálogo real y cotidiano, el autor deberá escoger los recursos que reflejen idóneamente las condiciones de una conversación auténtica, como son «el fuerte anclaje en la situación real de comunicación, la complejidad de la interacción entre los interlocutores y los implícitos que subyacen a cada acto de comunicación» (Brumme, 2012: 13), así como también la falta de planificación de los cambios de turno, la espontaneidad y la libertad temática. Entre los elementos que pueden ayudar a recrear estas condiciones de manera eficaz están las partículas y, en general, las unidades con significado procedimental que poseen funciones ligadas a operaciones metapragmáticas concretas de naturaleza conversacional.

### 2.3. Polisemia y polifuncionalidad en las partículas discursivas: *also*

*Also* suele ser descrito como un conector adverbial conclusivo o consecutivo (Zifonun *et al.*, 1997; Pasch *et al.*, 2003; Fiehler *et al.*, 2004; Breindl *et al.*, 2014), de acuerdo con su función fundamental en la lengua escrita. Junto a este valor, a priori prototípico, existen otros que

posee de forma exclusiva en el ámbito de la conversación coloquial. Aquí adquiere la capacidad de actuar fuera de los límites del enunciado y explicita relaciones distintas a la puramente conectiva, por lo que autores como Willkop (1988), Konerding (2004), Fernández-Villanueva (2007), Dittmar (2010) o Deppermann y Helmer (2013), se oponen su inclusión entre las palabras adverbiales y se refieren a él como *partícula* o *señal de organización discursiva*, *partícula del discurso* o *partícula conversacional*.

Dada la complejidad de describir el comportamiento de las partículas propias de la oralidad concepcional mediante las categorías gramaticales clásicas, Konerding (2004: 204-215) opta por diferenciar siete usos de *also* de acuerdo con los tipos de funciones que es capaz de realizar: como partícula conectiva consecutiva (en ocasiones, con matiz atenuador), partícula focal, marcador apositivo, marcador rectificativo, marca de hesitación, marcador reactivo y marcador del discurso. Cada uno de ellos es descrito según seis parámetros: posibilidad de ser focalizado, posición oracional, unidad textual a la que se vincula, unidades lingüísticas que enlaza, contenido semántico y anclaje al contexto. De este modo, Konerding intenta ordenar clases de funciones de muy diversa naturaleza, que en unos casos (aposición, rectificación, hesitación) pertenecen al ámbito de la formulación y los procesos de planificación textual, en otros, a la conexión lógico-argumentativa, en otros, a la estructura informativa y, finalmente, en otros, a la regulación de la conversación.

Cuando actúa como marcador conversacional, *also* muestra una distribución y unas funciones peculiares. Prosódicamente, puede ser tónico o átono y puede estar integrado en la unidad entonativa del enunciado o tener carácter parentético (Willkop, 1988; Konerding, 2004; Métrich y Faucher, 2009). Sintácticamente, posee una considerable variabilidad posicional, que suele atribuirse a su origen adverbial. Puede saturar o formar parte de los campos oracionales anterior y medio o bien situarse fuera de los límites oracionales (en el campo preanterior o *Vorvorfeld* o bien en la periferia derecha, cf. Dittmar, 2010; Alm, 2015), e incluso introducir estructuras elípticas no integradas en el enunciado (Pasch *et al.*, 2003: 551-553; Fernández-Villanueva, 2007: 97-100; Dittmar, 2012: 99-100).

En la estructura conversacional, *also* tiene (según Métrich y Faucher, 2009) cuatro posiciones características: a) formando una intervención completa, bien en solitario bien acompañado de unidades con valor procedimental (*dann, doch, gut, na, nun, schön*, etc.); b) al inicio del turno de habla (cf. Dittmar, 2010: 119), en especial, tras una toma de palabra; c) en el cuerpo del diálogo, donde *also* marca una interrupción o modificación de la dinámica discursiva, que se manifiesta como un cambio de tópico, el desarrollo de un subtópico o la introducción de una ilocución; y d) anunciando el cierre de una interacción.

Pese a que las diferentes funciones discursivas de *also* están bien documentadas y explicadas en las distintas fuentes, no existe un consenso sobre su ordenación y jerarquización. Destacan los intentos que, en este sentido, han realizado Willkop (1988), Fernández-Villanueva (2007) y Métrich y Faucher (2009)<sup>5</sup>. Willkop (1988: 136-137) atribuye a *also* cinco funciones básicas: regular los turnos de habla y la toma de palabra, introducir paráfrasis, resolver problemas de formulación, mantener la coherencia temática textual y apelar al receptor. Fernández-Villanueva (2007) asigna cinco macrofunciones a *also*, de las cuales tres pertenecen al ámbito de la conexión lógico-semántica (reformulador consecutivo, explicativo y contrastivo-adversativo) y dos al nivel pragmático-comunicativo (operador formulativo y marcador



interactivo). Finalmente, Métrich y Faucher (2009) realizan una descripción detallada de las funciones discursivas de *also*, que ilustran con ejemplos tomados de la narrativa de ficción. En su diccionario, la entrada de *also* está dividida en cuatro secciones, según si su significado y comportamiento discursivo se corresponden con las categorías de holofrase (*Satzäquivalent*), conector consecutivo, estructurador conversacional (*Gliederungspartikel*) o adverbio modal.

### 3. Objetivos, corpus y metodología

Este trabajo tiene dos principales objetivos. En primer lugar, se pretende determinar cuáles de los rasgos formales y funcionales que se han atribuido a *also* están presentes y cumplen un papel relevante en la construcción de los diálogos de una obra literaria de ficción. En segundo lugar, se desea analizar cómo este marcador conversacional se ha trasvasado a la versión española de la obra y en qué medida los equivalentes de traducción propuestos logran reproducir, por una parte, los valores metadiscursivos expresados por *also* en el texto meta y, por otra, su capacidad evocadora de autenticidad.

Para alcanzar estos propósitos, se han analizado las 194 muestras de *also* extraídas de los diálogos de la novela *Kleiner Mann – was nun?* (1932/1994), de Hans Fallada, una obra que relata las peripecias de un joven matrimonio en el Berlín de entreguerras. Como representante de la corriente neorrealista de la *Neue Sachlichkeit*, Fallada retrata de manera fiel y despiadada la sociedad de su época, a lo que contribuye tanto su fluido estilo narrativo como la autenticidad de sus diálogos (González, 2015: 27), que ponen de manifiesto el desarrollo de técnicas sofisticadas en la construcción conversacional. Ello justifica la elección de esta novela como fuente del material que se examina.

La investigación se llevó a cabo en dos fases. La primera se dedicó a la recopilación de las muestras y su análisis. Se consideraron únicamente los ejemplos de *also* obtenidos de los fragmentos dialogados de la novela, dejando de lado las partes narrativas y descriptivas. El trabajo se desarrolló en cinco etapas:

a) Análisis formal de los enunciados que contenían *also*. Se tomó en consideración la estructura sintáctica y la modalidad oracional, el tiempo y modo verbal, la presencia de unidades extraoracionales y con valor procedimental, los signos de puntuación que pudieran señalar expresividad, actitud, pausas de formulación, etc.

b) Fijación de la posición de *also* dentro del enunciado (PE). Se observaron todos los entornos sintácticos en los que *also* ha sido descrito en la bibliografía de referencia (§ 2.3.): inicio de enunciado con verbo elíptico (PEX), posición oracional inicial parentética, sin integración gramatical ni entonativa (PE0), posición oracional inicial no parentética, con integración entonativa, pero no gramatical (PE1), campo oracional anterior, con integración gramatical y entonativa (PE2), campo oracional medio (PE3), posición parentética en el campo medio o posterior del enunciado (PE4).

c) Fijación de la posición conversacional de *also* dentro del diálogo, con especial atención a la configuración interna de los turnos y los cambios de turno. El análisis mostró que, fundamentalmente, este marcador aparece en tres lugares: el acto inicial del turno (PT1), en uno de sus actos intermedios (PT2) o en su acto final, como cierre o precierre del turno (PT3).

d) Identificación de los valores metadiscursivos de *also* y elaboración de una clasificación propia de sus funciones. Se partió de los repertorios de funciones propuestos por Koneiding (2004), Fernández-Villanueva (2007) y Métrich y Faucher (2009), que se agruparon según su vinculación a cinco niveles básicos de la construcción del discurso: la organización de la conversación (OC), la estructuración de la información (EI), la marcación de actos ilocutivos (AI), la marcación del metadiscurso interpersonal (MM) y la conexión textual (CT).

e) Anotación manual de las apariciones de *also* mediante etiquetas (posición sintáctica y conversacional, función discursiva, modalidad oracional y rasgos formales), agrupación de las muestras y análisis de la relación entre posición y función del marcador.

En la segunda fase de la investigación, se examinaron los equivalentes de traducción presentes en el texto meta y su recurrencia en determinadas posiciones y funciones. Para ello, se hizo un análisis cuantitativo, que permitió fijar el número de ocurrencias de cada equivalente en las seis posiciones oracionales y las cuatro discursivas identificadas durante la primera fase del estudio (§ 4.3.), así como también de sus distintas funciones en relación con los cinco ámbitos de actuación mencionados: la organización de la conversación, la estructuración de la información, la introducción de actos ilocutivos, la marcación metadiscursiva y la conexión textual (§ 4.4.). Finalmente, se observaron los patrones de comportamiento por parte del traductor en la elección de una solución de traducción para *also*. Las siguientes páginas resumen los resultados más relevantes.

## 4. Resultados

### 4.1. Equivalentes de traducción de *also* en *Kleiner Mann – was nun?*

*Also* aparece en 194 ocasiones en los diálogos del texto origen. Para 166, el texto meta propone un equivalente de traducción, mientras que lo omite en las 28 restantes. En total, se han recogido 38 diferentes traducciones de esta partícula, si bien la mayoría de las soluciones propuestas solo se da una o dos veces. Únicamente superan las cinco ocurrencias: *bueno* (40), *así que* (29), *entonces* (25), *pues* (16), *(muy) bien / está bien* (10), *de acuerdo* (9) y *en fin* (9).

Llama la atención la diversidad categorial y funcional de estos elementos. Entre ellos encontramos un gran número de marcadores discursivos, que pertenecen a muy distintas clases<sup>6</sup>: por una parte, a los conectores discursivos consecutivos (*así pues, en consecuencia, entonces, pues*), conclusivos (*en conclusión, en ese caso, entonces*), reformulativos (*o sea*), ejemplificativos (*por ejemplo*), interactivos (*(muy) bien, mira*) y ordenadores tanto de continuación (*a ver, bien, entonces, pues*) como de cierre (*bueno, en fin, está bien*); por otra parte, a los operadores modales (*anda, bien, bueno, claro, de acuerdo, vale, ya lo ves*), argumentativos (*francamente, vaya*), informativos (*ya sabes*) y enunciativos (*vamos*). Otros equivalentes de traducción presentes en el texto meta, aunque en mucho menor número, son las conjunciones y locuciones conjuntivas consecutivas (*así que, de modo que, y*) y el adverbio temporal *ahora*, así como diversas interjecciones (*acabáramos, ajajá, caramba, ¿eh?*) y palabras y fórmulas con valores metadiscursivos, que en unas ocasiones tienen carácter interpersonal (*ahí lo tiene(s), estupendo, perfecto, presta atención, qué te decía*) y en otras aluden a la estructura del acto comunicativo, indicando el precierre (*decidido, ya está*).

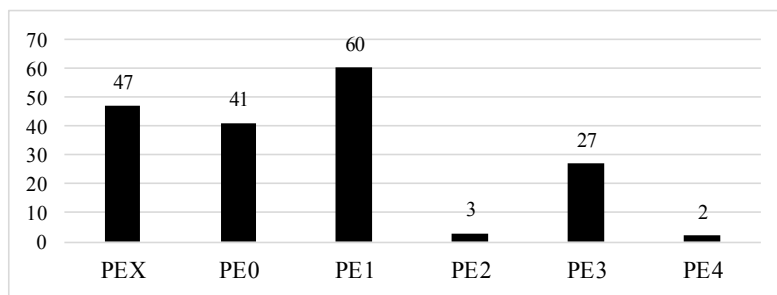
Debe apuntarse que, algunas veces, la traducción de *also* requiere la combinación de dos de estas unidades. Los marcadores discursivos que muestran mayor capacidad de asociación son *bueno*, *entonces* y *pues*.

#### 4.2. Caracterización posicional y funcional de *also* en el texto origen

Como se ha apuntado (§ 2.3.), *also* es una partícula de difícil clasificación, que se suele incluir entre los nexos adverbiales conclusivos o consecutivos. Con todo, los intentos de explicar su funcionamiento mediante su equiparación con las clases más diversas (conectores, marcadores discursivos, partículas modales, organizadores conversacionales o partícula reactivas) son un indicio de su variedad subyacente (Fernández-Villanueva, 2007: 97). Dejando de lado los rasgos prosódicos de *also*, que no son pertinentes para la investigación de su uso en la oralidad ficticia, el comportamiento de esta partícula se define a partir de sus propiedades distribucionales y funcionales. Al hablar de distribución, nos referimos aquí a las distintas posiciones que *also* puede ocupar tanto dentro de la oración (ámbito sintáctico) como de los turnos que forman un diálogo (ámbito discursivo). En cuanto a sus funciones, las entendemos como los diversos tipos de información procedimental que *also* expresa en relación a los diferentes niveles de construcción del diálogo (organización de los turnos, mantenimiento de la coherencia, gestión de los tópicos discursivos, conexión textual, etc.).

A nivel sintáctico, *also* destaca por su considerable variabilidad posicional. Puede saturar o integrarse en los campos oracionales anterior y medio o bien situarse fuera de los límites de la oración, e incluso introducir estructuras elípticas sintácticamente no integradas (Pasch *et al.*, 2003: 551-553; Fernández-Villanueva, 2007: 97-100; Dittmar, 2012: 99-100). En los diálogos analizados, *also* aparece en seis posiciones diferentes<sup>7</sup>, con la siguiente distribución:

Figura 1. Posición de *also* en el enunciado



Al contrario de lo que sucede en la lengua escrita (Pasch *et al.*, 2003: 552), el empleo de *also* como miembro integrado (gramatical y entonativamente) en el enunciado (PE2 y PE3) apenas representa el 16,67 % de las muestras analizadas. En cambio, es mucho más habitual su aparición en la periferia izquierda (PEX, PE0 y PE1), que alberga el 82,22 % del total. Por último, el *also* conector parentético es muy escaso (1,11 %).

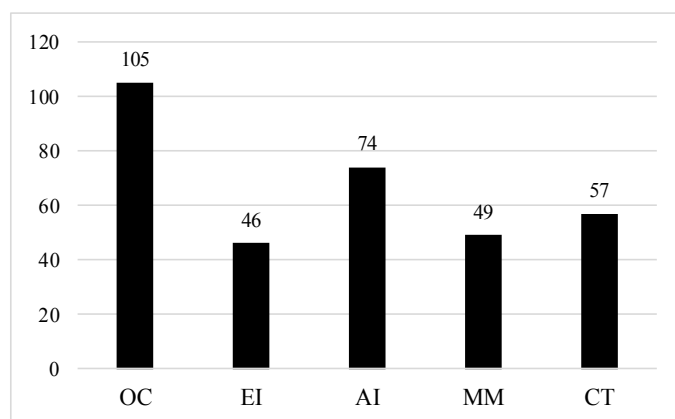
En cuanto a la posición de *also* dentro de los turnos que conforman el diálogo, se han fijado sus tres emplazamientos más significativos: en el acto inicial del turno (124 ocurrencias), en un acto intermedio (54), en el acto final (9) o formando una holofrase que equivale a un turno completo (2). Comparando estos datos con los anteriores sobre la posición oracional de *also*, vemos que el entorno más habitual de esta partícula en los diálogos examinados es la periferia izquierda de los enunciados que forman los actos iniciales de los turnos. Allí aparece como

primera unidad del enunciado o inmediatamente después de otro elemento con valor procedimental en 103 de las 194 muestras (53,1 %).

En cuanto a las funciones de *also*, su clasificación resulta compleja debido a su capacidad de incidir en diferentes niveles de la construcción textual (cf. § 2.3.). En consideración de la bibliografía de referencia y de las operaciones metadiscursivas que *also* expresa en los diálogos examinados, se ha propuesto una taxonomía propia, que agrupa sus funciones en los cinco niveles arriba mencionados: la organización de la conversación (OC), la estructuración de la información (EI), la introducción de actos ilocutivos (AI), la marcación del metadiscurso interpersonal (MM) y la conexión textual (CT). Dentro de cada uno de estos grupos encontramos operaciones muy diversas, que, por razones prácticas, se presentarán desglosadas en § 4.4.

Cada uno de estos niveles (o macrofunciones) se halla representado en diferente medida en el texto origen<sup>8</sup>. En el 54,12 % de las 194 ocurrencias examinadas, *also* actúa como partícula que regula el diálogo. En el 38,14 % es un marcador ilocutivo, que introduce actos exhortativos y exclamativos. La función conectiva, que suele considerarse la prototípica y más habitual en la lengua escrita, se encuentra en el 29,38 %. Levemente por debajo encontramos el *also* marcador de interactividad (25,26 %) y el estructurador de la información (23,71 %).

Figura 2. Funciones metadiscursivas de *also* en el texto origen



### 4.3. Caracterización posicional de los equivalentes de *also*

Para determinar si la posición de *also* en los diálogos del texto origen ha podido tener repercusión en la elección de una solución de traducción, examinaremos los siete que presentan un mayor número de ocurrencias. En primer lugar, observamos su posición en la estructura sintáctica oracional.

Tabla 1. Equivalentes de traducción de *also* según su posición en el enunciado (PE)

	PEX	PE0	PE1	PE2	PE3	PE4
<i>bueno</i>	7	14	16	—	—	—
<i>así que</i>	7	1	7	3	11	2
<i>entonces</i>	8	2	10	—	4	—
<i>pues</i>	5	2	6	—	2	—
<i>bien/está bien</i>	3	2	4	—	—	—
<i>de acuerdo</i>	5	2	1	—	—	—
<i>en fin</i>	4	4	1	—	—	—

*Así que* es el único capaz de reemplazar a *also* en cualquier lugar de la oración. Sus ocurrencias se reparten casi por igual entre la periferia izquierda y las posiciones integradas gramaticalmente. El campo oracional medio (PE2), que se suele vincular al empleo de *also* como conector adverbial consecutivo (Pasch *et al.*, 2003: 552; Métrich y Faucher, 2009: 73-74) es su lugar privilegiado.

De los demás equivalentes de traducción, solo *entonces* y *pues* pueden darse también en el campo oracional medio (PE3). El resto únicamente se da en las tres posiciones de la periferia izquierda (PEX, PE0, PE1).

En esta periferia, el predominio de unos equivalentes de traducción sobre otros varía según su emplazamiento relativo: cuando *also* encabeza oraciones con verbo elíptico (PEX), existe una mayor variabilidad; sin embargo, *bueno* es claramente más frecuente en posición parentética al inicio del enunciado (PE0). En posición integrada entonativamente, en el campo preanterior o *Vorvorfeld* (PE1), se observa una preferencia por *bueno* y *entonces*, aunque con una presencia relevante de otras opciones, y un uso escaso de *en fin* y *de acuerdo*.

Si observamos el lugar que *also* ocupa dentro de los turnos de habla, obtenemos datos igualmente significativos.

Tabla 2. Equivalentes de traducción de *also* según su posición en el turno (PT)

	PT1	PT2	PT3
<i>bueno</i>	34	4	1
<i>así que</i>	9	17	2
<i>entonces</i>	18	7	—
<i>pues</i>	11	1	2
<i>bien/está bien</i>	7	3	—
<i>de acuerdo</i>	9	—	—
<i>en fin</i>	2	4	3

Cualquiera de estos equivalentes puede sustituir a *also* cuando se sitúa en el acto inicial de un turno; además, muchos de ellos encuentran aquí su emplazamiento preferente. En particular, el uso de *bueno*, *pues* y *de acuerdo* parece estar fuertemente ligado al comienzo de la intervención. Cuando *also* se integra en un acto intermedio del turno, *bueno* deja de ser la opción preferida y se ve superado por *así que* y *entonces*. La posición intermedia es más habitual que la inicial en *así que* y *en fin* y, proporcionalmente, el empleo de *en fin* es significativo cuando *also* anuncia el cierre o precierre del acto.

#### 4.4. Caracterización funcional de los equivalentes de *also*

De acuerdo con lo apuntado (§ 3.), las funciones de *also* en la conversación se vinculan a cinco diferentes niveles de la construcción textual. Dado que se trata de operaciones discursivas diversas, es necesario examinarlas individualmente para determinar cuáles aparecen con más frecuencia en el texto origen y qué equivalentes de traducción predominan en su trasvase al texto meta.



#### 4.4.1. Organización de la conversación

*Also* puede señalar distintos momentos en el transcurso de una conversación. Mediante su empleo, un hablante puede manifestar su voluntad de iniciar un diálogo o abrir una nueva secuencia dentro de un diálogo en desarrollo y también puede anticipar su finalización. En el nivel del turno de habla, puede anunciar el inicio o el cierre del turno, así como también el deseo del emisor de mantener el uso de la palabra.

Tabla 3. Equivalentes de traducción de *also* como organizador de la conversación

Función	Ocurrencias	Traducción
Inicio de diálogo o de secuencia	13	<i>bueno</i> (3), <i>así que</i> (2), <i>pues</i> (2), <i>entonces</i> (1), <i>francamente</i> (1), etc.
Fin de diálogo o de secuencia	15	<i>en fin</i> (3), <i>pues</i> (2), <i>bueno</i> (2), <i>bien</i> (1), <i>entonces</i> (1), etc.
Inicio del turno de habla	71	<i>bueno</i> (22), <i>entonces</i> (12), <i>pues</i> (7), <i>de acuerdo</i> (6), <i>así que</i> (4), <i>bien</i> (3), <i>en fin</i> (2), <i>vaya</i> (2), etc.
Mantenimiento del turno de habla	3	<i>bueno</i> (2), <i>bien</i> (1)
Fin del turno de habla	2	<i>bien</i> (1), <i>perfecto</i> (1)

En el texto meta, *bueno* y *bien* son los equivalentes de *also* que muestran mayor versatilidad: el primero lo sustituye en todas estas funciones, excepto en el cierre de diálogo; el segundo únicamente no actúa como señal de inicio de diálogo. El inicio de turno es la función más habitual de *also* y también la que muestra mayor variación de sus equivalentes de traducción, que en muchos casos no expresan ninguna otra relacionada con la organización dialógica.

Cuando regula la conversación, *also* suele ocupar la periferia izquierda de la oración (PEX, PE0, PE1) y encabeza el acto inicial del turno de habla. Esto únicamente varía cuando señala el cierre o precierre de un diálogo, en cuyo caso su posición sintáctica oscila entre el inicio de enunciados con verbo elíptico (PEX) y el campo medio (PE3). El cierre de diálogo ofrece un dato interesante en cuanto a la traducción de *also*: cuando la partícula realiza esta función desde el acto inicial de un turno, no se observa una preferencia por un equivalente de traducción concreto; sin embargo, cuando lo hace desde el acto final, solo ocupan su lugar *en fin* y *pues*.

- 1) «Ich verstehe es nicht.»  
«Und ich auch nicht. *Also*, gute Nacht, Lämmchen.» (Fallada, 1994: 169)
  - a) –Pues no lo entiendo  
–Ni yo tampoco. *En fin*, buenas noches, Corderita. (Fallada, 2012: 181)
- 2) «Dann ist nur noch die Kleinigkeit für Gas und Licht. Das rechnen wir dann bei Gelegenheit ab. *Also* gut... ich danke auch... Gute Nacht...» (Fallada, 1994: 178)
  - a) –Después ya sólo quedará una minucia para gas y luz. Lo calcularemos en el momento oportuno. Bueno..., *pues* muchas gracias... buenas noches... (Fallada, 2012: 190)

#### 4.4.2. Estructuración de la información

En los intercambios dialogados, *also* cumple un papel fundamental en el despliegue del contenido proposicional y la preservación de la coherencia discursiva (Willkop, 1988: 136).

En el texto origen, ello da lugar en dos tipos de operaciones: por una parte, *also* colabora en la gestión de los tópicos y los referentes textuales, pudiendo señalar la introducción de un nuevo tópico o referente o bien su reactivación (a menudo, tras una digresión o un cambio de turno). Por otra parte, con *also*, el hablante anuncia la aportación de un contenido al que se concede una especial relevancia informativa y que, por lo tanto, resulta fundamental para la prosecución de la argumentación.

Tabla 4. Equivalentes de traducción de *also* como estructurador de la información

Función	Ocurrencias	Traducción
Introducción de tópicos y subtópicos discursivos	7	<i>bueno</i> (2), <i>así que</i> (1), <i>bien</i> (1), <i>entonces</i> (1), <i>pues</i> (1)
Recuperación de tópicos y referentes textuales previos	32	<i>así que</i> (10), <i>entonces</i> (8), <i>bueno</i> (4), <i>pues</i> (3)
Relevancia informativa	7	<i>bueno</i> (3), <i>a ver</i> (1), <i>así que</i> (1), <i>está bien</i> (1)

*Also* actúa como estructurador de la información casi exclusivamente desde el acto inicial del turno. Dentro de este, siempre ocupa la periferia izquierda del enunciado (PEX, PE0, PE1) cuando *also* introduce nuevos tópicos o dota de relieve informativo al discurso que precede. Solo se observa una alternancia de esta posición con el campo oracional medio cuando *also* recupera tópicos y referentes presentes en el discurso previo.

En lo que respecta a su traducción, el texto meta no muestra preferencia por un equivalente concreto cuando la partícula anuncia la presentación de un nuevo tópico. Algunas veces, el contenido introducido por *also* es caracterizado como la continuación, la consecuencia o el resultado lógico de la intervención inmediatamente previa de su interlocutor; en tal caso, se opta por un conector directamente ligado a estos valores.

3) «Da kommt der Karl», ruft Lämmchen, denn draußen klappte eine Tür.  
«*Also* her mit dem Essen, Frau», sagt Mörschel. (Fallada, 1994: 23)

a) –Ahí viene Karl –exclama Corderita, porque fuera acaba de abrirse una puerta.  
–*Entonces*, venga esa cena, mujer –dice Mörschel. (Fallada, 2012: 24)

La reactivación de un tópico o referente muestra el modo en que *also* puede señalar operaciones retrospectivas que fuerzan al interlocutor a buscar en el diálogo previo un contenido que resulte relevante en el contexto dinámico del discurso. El emplazamiento de este *also* en el acto inicial del turno favorece su traducción mediante *bueno*, *pues*, *así que* y *entonces*; cuando se sitúa en un acto intermedio, es mayoritario el recurso a *entonces* y *así que*.

En contraste con esto, cuando *also* actúa como marcador de relevancia informativa, posee un carácter prospectivo: proyecta una serie de instrucciones sobre el discurso en ciernes que ayudan al receptor a entender su pertinencia para la interpretación de la argumentación en desarrollo. Su equivalente más habitual es *bueno*, que puede aparecer acompañado de otros marcadores interactivos, que reproducen el valor de *also* seguido de exhortaciones del tipo *hör zu* y *paß auf*.

4) «Aber, Jungchen, wo wir ihn doch nie tragen!»  
«*Also*, paß auf: jetzt leg ihn mal in die Krippe und du wirst sehen, er schreit!» (Fallada, 1994: 306)

- a) –¡Pero, chico, si nunca lo cogemos en brazos!  
 –*Bueno*, presta atención: acuéstalo en la cuna y ya verás cómo se pone a gritar. (Fallada, 2012: 324)

#### 4.4.3. Marcación de ilocución

El valor prospectivo de *also* también se manifiesta en la capacidad de señalar cambios de modalidad discursiva, lo que suele coincidir en el texto origen con la introducción de actos ilocutivos muy concretos. No se trata de una función marginal de esta partícula, pues se da en el 38,14 % de las muestras analizadas (§ 4.2., figura 2). De los 74 ejemplos recogidos, 58 corresponden a actos directivos (5), en los que *also* a menudo atenúa la fuerza impositiva de la exhortación, y 16 son expresivos y poseen los rasgos característicos de la modalidad exclamativa (6).

- 5) «Wovon soll er krank sein?», fragt Pinneberg. Aber dies ist immerhin ein neuer Gesichtspunkt, und so sagt er nachgrollend: «*Also* mach schon Licht. Du hältst es ja doch nicht aus.» (Fallada, 1994: 305)
- a) –¿De qué va a estar enfermo? –pregunta su marido. Pero éste es un nuevo punto de vista, y añade, enfurruñado–: *Anda*, enciende la luz. Ya no aguantas más. (Fallada, 2012: 323)
- 6) «*Also* wenn du mich jetzt veralberst, Lämmchen!» (Fallada, 1994: 56)
- a) –*Bueno*, Corderita, eres tú la que va a burlarse de mí! (Fallada, 2012: 59)

Este *also* suele encabezar el acto inicial del turno. En su traducción destacan las 15 ocurrencias de *bueno*, las 10 de *entonces*, las 9 de *pues* y las 6 de *en fin*.

#### 4.4.4. Marcación metadiscursiva

Como marcador metadiscursivo interpersonal, *also* puede ser empleado por el emisor para caracterizar una información como evidente (7), expresar su conformidad con algo dicho por su interlocutor (8) o solicitar la adhesión de este (9).

- 7) «Was ist das? Junge oder Mädel?»  
 «Ein Junge», sagt Lämmchen. «Horst.»  
 «*Also* doch!», sagt Frau Marie Pinneberg. «Ich habe es mir gleich gedacht. Er sieht genau so wenig intelligent aus wie sein Vater.» (Fallada, 1994: 319)
- a) –¿Qué es? ¿Niño o niña?  
 –Niño –contesta Corderita–. Horst.  
 –*Claro!* –exclama la señora Mia Pinneberg–. Lo pensé al momento. Parece tan poco inteligente como su padre. (Fallada, 2012: 338)
- 8) «Und keinen Kuß jetzt?»  
 «Es geht wirklich nicht, es wird gleich weiter getratscht. Tapfer. Tapfer!»  
 «*Also* gut, Lämmchen», sagt er. «Nimm du es auch nicht so schwer. Irgendwie wird es ja werden.» (Fallada, 1994: 14-15)
- a) –¿Y ahora ni un beso?  
 –Imposible, en serio, lo chismorrearán todo en seguida. *Ánimo. ¡Ánimo!*  
 –De acuerdo, Corderita –le contesta–. Y tú tampoco te preocupes. Todo se arreglará de un modo u otro. (Fallada, 2012: 15)

- 9) «Alle drei läßt er uns sicher nicht gehen», drängt Pinneberg.  
 «Da hat Pinneberg recht», bestätigt Lauterbach. «Das tut er jetzt nicht. Ich geb mein Ehrenwort.»  
 «Ich auch», sagt Pinneberg. «Und du, Schulz?»  
 «Meinetwegen, ich mach mit.»  
 «Also es ist fest?» (Fallada, 1994: 85)
- a) –Seguro que no nos deja marchar a los tres –apremia Pinneberg.  
 –Pinnebert tiene razón –confirma Lauterbach–. Eso no lo hará ahora. Yo empeño mi palabra de honor.  
 –Yo también –dice Pinneberg–. ¿Y tú, Schulz?  
 –De acuerdo. Estoy con vosotros.  
 –Entonces, ¿de acuerdo? (Fallada, 2012: 90)

*Also* expresa estas tres funciones casi de manera exclusiva en el acto inicial del turno. En las dos primeras, su lugar habitual es la periferia oracional izquierda, mientras que la solicitud de confirmación se expresa con más frecuencia desde campo medio. En esta función, *also* a menudo introduce un contenido que es presentado como la consecuencia o resultado lógico a que conduce la argumentación desarrollada por el emisor en el discurso inmediatamente previo.

- 10) «Einen Augenblick, junge Frau, ich gehe raus. Sie sind Ehe und wir sind Ehe. Nicht standesamtlich, aber sonst ganz reell mit allem Krach... Warum sollen wir uns *also* nicht helfen?» (Fallada, 1994: 177)
- a) –Un momento, joven señora, me iré. Ustedes son un matrimonio y nosotros también. No legal, pero por lo demás completamente real, con todas sus broncas... *Así que* ¿por qué no podemos ayudarnos? (Fallada, 2012: 189)

Tabla 5. Equivalentes de traducción de *also* como marcador metadiscursivo

Función	Ocurrencias	Traducción
Marca de evidencia	13	<i>ahí lo tiene(s)</i> (2), <i>bueno</i> (2), <i>vaya</i> (2)
Expresión de conformidad	26	<i>de acuerdo</i> (8), <i>bueno</i> (7), <i>entonces</i> (4), <i>pues</i> (2), <i>vale</i> (2)
Solicitud de adhesión	10	<i>así que</i> (4), <i>entonces</i> (3)

#### 4.4.5. Conexión textual

Si bien la conexión no es la función principal de *also* en estos diálogos, no ocupa un lugar marginal (§ 4.2.). En la mayoría de los casos, tiene valor consecutivo (11), si bien se han documentado ejemplos de su empleo como nexos causal (12) y reformulador (13).

- 11) «Hat *also* seine Angst untergekrigt.» (Fallada, 1994: 291)
- a) –*Así que* ha vencido su miedo. (Fallada, 2012: 307)
- 12) «Geben Sie her. Der Murkel ist erst ein gutes Vierteljahr alt. Der sieht noch nichts, der hört noch nichts, der spielt noch mit nichts...»  
 «Warum Sie mir das erzählen...»  
 «Wenn Sie *also* auf die Idee kommen sollten, noch in einen Spielzeugladen zu laufen und meinem Sohn einen Teddy zu kaufen oder eine Puffbahn, dann finden Sie mich nachher nicht mehr vor der Tür!» (Fallada, 1994: 285)

- a) –Démelo, el bebé no tiene más de tres meses. Todavía no ve, ni oye, ni juega con nada...  
 –¿Por qué me cuenta eso?  
 –*Porque* si se le ocurre la idea de entrar en alguna juguetería y comprar a mi hijo un osito de peluche o un trenecito, no me encontrará a la puerta cuando salga. (Fallada, 2012: 301-302)

13) Es klopft draußen. «Pinneberg!» ruft eine Stimme. «Kommst du mit, Pinneberg?»  
 [...] «Ich...», ruft Pinneberg durch die Tür, «...ich möchte...»  
 «Also nein.»  
 «Versteh schon, Krymna, ich würde, aber meine Frau... Du weißt doch. Frauen...»  
 «Also nein!» brüllt Krymna draußen. «Denn nicht! Gehen wir eben alleine!» (Fallada, 1994: 334)

- a) –¡Pinneberg! –grita una voz–. ¿Nos acompañas, Pinneberg?  
 [...] –Yo... –dice Pinneberg a través de la puerta–, me gustaría...  
 –*O sea*, no.  
 –Compréndelo Krymna, iría, pero mi mujer... Ya sabes que las mujeres...  
 –¡*O sea*, que no! –vocifera Krymna en el exterior–. Pues entonces ¡iremos solos! (Fallada, 2012: 354)

Tabla 6. Equivalentes de traducción de *also* como conector textual

Función	Ocurrencias	Traducción
Conexión consecutiva	52	<i>así que</i> (17), <i>entonces</i> (8), <i>bueno</i> (5), <i>pues</i> (5)
Conexión causal	3	<i>así que</i> (1), <i>en fin</i> (1), <i>porque</i> (1)
Conexión reformulativa	2	<i>en fin</i> (1), <i>o sea</i> (1)

La conexión consecutiva se ha documentado en todas las posiciones que *also* puede ocupar en la oración, si bien es considerablemente más habitual en el campo preanterior o *Vorvorfeld* (PE1) y en el medio (PE3) que en las demás. Dentro de los turnos de habla, el *also* conector aparece de forma casi exclusiva en el acto inicial. Sus principales equivalentes de traducción son los conectores *así que* y *entonces*, también consecutivos.

#### 4.5. Unidades, posiciones y funciones en la traducción de *also*

En las páginas anteriores, se ha considerado en términos generales cómo la posición (sintáctica y conversacional) y las funciones de *also* pueden favorecer la elección de un equivalente de traducción. A partir de los datos reunidos, también es posible caracterizar los cuatro con más ocurrencias en el texto meta: *bueno*, *así que*, *entonces* y *pues*.

##### 4.5.1. Bueno

A nivel oracional, *bueno* solo actúa como equivalente de *also* en las posiciones de la periferia izquierda, tendiendo a ocupar su lugar inicial (PE1 y PE0). Esto mismo sucede en los turnos de habla, cuyo acto inicial suele encabezar. Desde esta posición realiza dos funciones principales: señala el inicio de un turno de habla e introduce actos ilocutivos directivos y expresivos.



También aparece unas pocas veces como señal del inicio de un diálogo o de una secuencia de diálogo y, en menor medida, expresa la conformidad del emisor con algo expresado por su interlocutor.

#### 4.5.2. Así que

De todos los equivalentes de traducción empleados, *así que* es el que mejor refleja la variabilidad posicional de *also* (tanto dentro de la oración como del diálogo), pues es capaz de ocupar todas las posiciones identificadas en este trabajo. Es la solución preferida cuando *also* ocupa el campo oracional medio (PE3) y una de las más habituales cuando introduce enunciados con verbo elíptico (PEX). Dentro de los turnos de habla, su lugar más habitual es en los actos intermedios, aunque su presencia también es relevante en los actos iniciales.

Se trata del equivalente de traducción que mejor se corresponde con el valor primigenio de *also* como conector textual consecutivo y esta es su función más habitual en el texto.

En el ámbito informativo, sustituye habitualmente al *also* que explicita la voluntad del emisor de recuperar un tópico discursivo o aludir a un referente textual previo. Finalmente, como marcador metadiscursivo, suele señalar la búsqueda de adhesión del receptor por parte del emisor.

#### 4.5.3. Entonces

Tiende a sustituir al *also* que ocupa el campo preanterior (PE1) del enunciado y, en menor medida, el medio (PE3). En el turno de habla, su posición característica es al comienzo del acto inicial, aunque también es significativo su uso en los actos intermedios. A diferencia de *bueno* y *así que*, nunca anticipa el cierre del acto.

*Entonces* suele señalar el inicio del turno y, como *así que*, es especialmente útil cuando se desea evocar y reintroducir tópicos discursivos o referentes previos. Como *bueno*, puede introducir actos directivos, aunque añade un matiz por el que la exhortación adquiere valor argumentativo y se plantea como la consecuencia o el resultado lógico de algo previamente afirmado por un interlocutor (cf. Weinrich, 1993: 839). Finalmente, es sustituto de *also* cuando actúa como marcador metadiscursivo interpersonal, tanto para expresar la conformidad del emisor con algo como para que este busque la aquiescencia de su interlocutor.

En el texto meta, *entonces* destaca por su gran versatilidad. Ello lo convierte en especialmente apto para reproducir la multifuncionalidad de *also*, cuando este desarrolla funciones simultáneas de distintos niveles del discurso.

#### 4.5.4. Pues

Sintácticamente, *pues* es equivalente del *also* que ocupa el campo preanterior de la oración (PE1) y, en menor medida, el medio (PE3). En el turno de habla, su empleo está claramente vinculado al acto inicial, si bien aquí se han identificado dos ejemplos de su presencia en actos finales, anunciando el cierre o precierre del acto y del diálogo. Ello lo asemeja a la traducción con *bueno* y lo distingue de *así que* y *entonces*.

Más de la mitad de sus ocurrencias están ligadas a la introducción de actos ilocutivos directivos. Además, algunos de ellos son presentados como la consecuencia de algo previamente

dicho por el emisor o su interlocutor. Junto a *así que* y *entonces*, es una de las opciones preferidas para la traducción del *also* conector adverbial consecutivo.

## 5. Conclusiones

Este trabajo ha tratado de explicar cómo los rasgos distintivos de la partícula *also* se ponen de manifiesto en los diálogos de una obra narrativa de ficción y de qué modo pueden propiciar la elección de un determinado equivalente de traducción, con el que no solo sea posible reproducir el significado y las funciones de la partícula, sino también su capacidad de evocar momentos y acciones propias de un intercambio oral auténtico. Se ha mostrado que, en los diálogos analizados, *also* posee un comportamiento peculiar, que difiere en gran medida del que le atribuyen las gramáticas contemporáneas, centradas en la descripción de su posición y sus funciones más características en la lengua escrita.

Al contrario que otros estudios previos, que basan su explicación de la variabilidad funcional de *also* en cuestiones gramaticales, aquí se ha optado por identificar y razonar su papel en el discurso sobre principios de organización conversacional y de incidencia en los diversos niveles de la construcción textual. A partir de los datos obtenidos, ha sido posible elaborar una clasificación propia de los cinco ámbitos en los que *also* es capaz de operar y de las funciones discursivas que desarrolla en cada uno de ellos. Para cada una, se han logrado identificar los emplazamientos más típicos de la partícula, tanto a nivel oracional como conversacional. En este sentido, conviene puntualizar que el análisis realizado no ha dejado de lado la consideración del perfil sintáctico de *also*, dado el innegable vínculo que existe entre algunas de sus posiciones oracionales y ciertas funciones discursivas. Sencillamente, se ha relativizado el peso de las primeras como condicionantes de las segundas. De igual manera, para explicar las posiciones de *also*, también se ha prestado atención a su emplazamiento en lugares concretos de la estructura conversacional. Para ello, se ha observado su tendencia a ocupar posiciones concretas en los turnos de habla y los actos, es decir, en las unidades comunicativas en que se articulan los intercambios dialogados. Los resultados derivados de este análisis han servido de base para la posterior indagación sobre los equivalentes de traducción que encontramos en el texto meta.

Del estudio realizado se extraen una serie de conclusiones finales que resumimos a continuación. En primer lugar, se constata que la representación de *also* en los diálogos de *Kleiner Mann – was nun?* reproduce los rasgos distribucionales y funcionales que autores como Kernerding (2004), Fernández-Villanueva (2007) o Dittmar (2010) han atribuido a este marcador en la oralidad prototípica y que lo distinguen de su empleo en la lengua escrita. En segundo lugar, queda patente que *also* posee un papel relevante en la recreación de las condiciones comunicativas típicas de la conversación coloquial en esta obra. Los diálogos analizados ilustran su empleo para sugerir interacciones directas entre personajes, cambios de turno no planificados, cooperación entre interlocutores y libertad temática, entre otros aspectos. En tercer lugar, ha sido posible clasificar y describir las distintas funciones de *also* a partir de principios de construcción conversacional, algo que podría trasladarse al análisis de otras partículas propias de la lengua hablada o cuyas singularidades se ponen de manifiesto en los discursos de la inmediatez comunicativa. En último lugar, la consideración de aspectos estructurales y funcionales en la traducción de *also* ha permitido trazar las tendencias más relevantes en la elección de los

principales equivalentes que presenta el texto meta, para los que se han identificado posiciones oracionales y conversacionales, así como funciones discursivas recurrentes.

## Bibliografía

- Alm, M. (2015). *Also* als finale Partikel im Deutschen. En H. Vinckel (Ed.), *Das Nachfeld im Deutschen* (pp. 319-341). Berlin y Boston: de Gruyter.
- Auer, P. y Günthner, S. (2005). Die Entstehung von Diskursmarkern im Deutschen. En T. Leuschner y T. Mortelmans (Eds.), *Grammatikalisierung im Deutschen* (pp. 335-362). De Gruyter.
- Blühdorn, H., Foolen, A. y Loureda, Ó. (2017). Diskursmarker: Begriffsgeschichte – Theorie – Beschreibung. En H. Blühdorn et al. (Eds.), *Diskursmarker im Deutschen. Reflexionen und Analysen* (pp. 7-47). Verlag für Sprachforschung.
- Breindl, E. et al. 2014. *Handbuch der deutschen Konnektoren 2*. De Gruyter.
- Briz, A. y García-Ramón, A. (2021). La conversación coloquial como prototipo de lo dialogal. En Ó. Loureda y A. Schrott (Eds.), *Manual de lingüística del hablar* (pp. 261-285). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110335224-014>
- Brumme, J. (2008). Traducir la oralidad teatral. En J. Brumme et al. (Eds.), *La oralidad fingida* (pp. 21-64). Iberoamericana y Vervuert.
- Brumme, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. De Gruyter.
- Deppermann, A. y Helmer, H. (2013). Zur Grammatik des Verstehens im Gespräch. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, 32, 1-39. <https://doi.org/10.1515/zfs-2013-0001>.
- Dittmar, N. (2010). Zum Verhältnis von Form und (kommunikativer) Funktion in der mündlichen Rede am Beispiel des Konnektors *also*. En N. Dittmar y N. Bahlo (Eds.), *Beschreibungen für gesprochenes Deutsch auf dem Prüfstand* (pp. 99-135). Peter Lang.
- Dittmar, N. (2012). Costruire il parlato: macro- e micro-sintassi. En E. Lombardi et al. (Eds.), *Grammatica e pragmatica* (pp. 87-118). Il Calamo.
- Duden. (2009). *Die Grammatik*. Dudenverlag.
- Fallada, H. (1932/1994). *Kleiner Mann – was nun?* Aufbau.
- Fallada, H. (2012). *Pequeño hombre, ¿y ahora qué?* Trad. Rosa Blanco. Maeva.
- Fernández-Villanueva, M. (2007). Uses of *also* in oral semi-informal German. *Catalan Journal of Linguistics*, 6, 95-115. <https://doi.org/10.5565/rev/catjl.126>
- Fiehler, R. et al. (2004). *Eigenschaften gesprochener Sprache*. Gunter Narr.
- Freunek, S. (2007). *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung*. Frank & Timme.
- Fuentes, C. (2009). *Diccionario de conectores y operadores del español*. Arco Libros.
- Goetsch, P. (1985). Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen. *Poetica*, 17, 202-218.
- González, A. (2015). *Un análisis funcional y descriptivo de los marcadores pragmáticos y su traducción como herramienta en la construcción del diálogo ficticio*. Frank & Timme.
- González, A. y Arias, B. (2017). Marcadors conversacionals en la traducció literaria alemany-català: *also i na a Jeder stirbt für sich allein*. *Zeitschrift für Katalanistik*, 30, 245-267.
- Gülich, E. (1970). *Makrosyntax der Gliederungssignale im gesprochenen Französisch*. Fink.
- Helbig, G. y Buscha, J. 2001. *Deutsche Grammatik*. Langenscheidt.
- Koch, P. y Oesterreicher, W. (1985). Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. *Romanisches Jahrbuch*, 36, 15-43. <https://doi.org/10.1515/9783110244922.15>
- Koch, P. y Oesterreicher, W. (1990/2011). *Gesprochene Sprache in der Romania*. De Gruyter.
- Konerding, K. P. (2004). Semantische Variation, Diskurspragmatik, historische Entwicklung und Grammatikalisierung. En I. Pohl y K. P. Konerding (Eds.), *Stabilität und Flexibilität in der Semantik* (pp. 198-237). Peter Lang.

- López Serena, A. (2021). El hablar y lo oral. En Ó. Loureda y A. Schrott (Eds.), *Manual de lingüística del hablar* (pp. 243-260). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110335224-013>
- López Serena, A. y Borreguero, M. (2010). Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita. En Ó. Loureda y E. Acín (Eds.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy* (pp. 415-495). Arco Libros.
- Loureda, Ó. y Pons, L. (2015). Partículas discursivas, gramaticalización y debilitamiento semántico. En E. Winter et al. (Eds.), *Diskurstraditionelles und Einzelsprachliches im Sprachwandel* (pp. 317-348). Gunter Narr.
- Martín Zorraquino, M<sup>a</sup> A. y Portolés, J. (1999). Los marcadores del discurso. En I. Bosque y V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, v. 3 (pp. 4051-4213). Espasa.
- Métrich, R. y Faucher, E. (2009). *Wörterbuch deutscher Partikeln*. De Gruyter.
- Narbona, A. (2000). Sintaxis coloquial. En M. Alvar (Ed.), *Introducción a la lingüística española* (pp. 463- 478). Ariel.
- Nicklaus, M. y Rocco, G. 2018. Fingierte Mündlichkeit und Übersetzen. *Lebende Sprachen*, 63, 393-429. <https://doi.org/10.1515/les-2018-0023>
- Pasch, R. et al. 2003. *Handbuch der deutschen Konnektoren I*. De Gruyter.
- Ravetto, M. y Ballestracci, S. 2019. Sprachliche Indikatoren von Poetizität: das Beispiel von Konnektoren. En M. Dobstadt y M. Foschi (Eds.), *Poetizität interdisziplinär* (pp. 155-177). Villa Vigoni.
- Robles, F. 2019. Són realment conversacionals els diàlegs teatrals? Aproximació estructural informativa. En F. Robles y P. Bertomeu (Eds.), *La construcció del discurs en espanyol y catalán* (pp. 101-118). Helmut Buske.
- Robles, F. 2022. Unidades procedimentales y construcción del diálogo ficticio. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 91, 187-203. <http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.78444>
- Sacks, H., Schegloff, E. y Jefferson, G. (1974). A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language*, 50, 696-735. <https://doi.org/10.2307/412243>
- Schwitalla, J. (2012). *Gesprochenes Deutsch*. Erich Schmidt.
- Thißen, J. (2013). Kleine Wörter – große Probleme. *Germanistische Mitteilungen*, 39, 3-13. <https://doi.org/10.33675/GM/2013/1/2>
- Weinrich, H. (1993). *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Duden.
- Willkop, E.-M. (1988). *Gliederungspartikeln im Dialog*. Iudicium.
- Wirf, M. (2008). La ilusión de proximidad. Jurek Becker en alemán y en español. En J. Brumme y H. Resinger (Eds.), *La oralidad fingida* (pp. 145-168). Iberoamericana y Vervuert.
- Zifonun, G. et al. 1997. *Grammatik der deutschen Sprache*. De Gruyter.

## Notas

1. Nos referiremos a este concepto mediante el término *oralidad ficticia*, que adoptamos de Brumme (2012). Otras denominaciones que se han propuesto para el mismo fenómeno son *oralidad ficcional*, *literaria*, *simulada* o *simuladora de la realidad*.
2. El término *partícula* no se emplea aquí en el sentido que le da la lingüística alemana, sino que alude a una macrocategoría funcional, formada por elementos gramaticalmente muy heterogéneos, cuyo rasgo común es el desempeño de alguna función en la construcción del discurso (Loureda & Pons, 2015: 317). En este trabajo alterna con *marcador conversacional*, que debe entenderse como su hipónimo.
3. La traducción de las citas del alemán es nuestra.
4. En su modelo de variación lingüística, Koch y Oesterreicher (1985, 2011) explican la dicotomía oralidad/escritura mediante los conceptos de *medio* y *concepción*. La oralidad ficticia que aquí analizamos es una forma de oralidad concepcional que se manifiesta a través del medio gráfico y aprovecha los recursos que le ofrece la lengua escrita para poner de manifiesto rasgos inherentes al habla (cf. López Serena, 2021: 243-244).
5. Sin olvidar las aportaciones de Weinrich (1993), Konerding (2004), Duden (2009) y Dittmar (2010, 2012).
6. Partimos de la clasificación de conectores y operadores de Fuentes (2009). En esta lista se menciona más de una vez alguno de los marcadores, puesto que, en el texto meta, actúan como equivalentes de traducción de *also* expresando valores que corresponden a distintas categorías.
7. La figura 1 deja de lado las 9 ocasiones en que se emplea como holofrase y los 5 actos truncados, que no permiten reconstruir el enunciado de un modo que haga posible identificar la posición de la partícula, y considera únicamente las 180 muestras restantes.
8. Debe tenerse presente que *also* realiza algunas de estas funciones de manera simultánea, por lo que la suma de las ocurrencias indicadas en la figura 2 es superior al total de 194 muestras analizadas.



# Desafíos traductológicos en torno a la pluralidad en lengua china

## Translation Challenges around Plurality in Chinese

Belén Cuadra Mora<sup>a</sup>  0000-0003-2017-4545

<sup>a</sup>Universidad de Granada

### RESUMEN

Las diferencias lingüísticas y culturales entre español y chino obligan a los traductores que trabajan con estas lenguas a hacer un esfuerzo significativo de comprensión y reescritura. La noción de pluralidad es un buen ejemplo de cómo estas diferencias lingüísticas producen interferencias en el proceso de traducción. Este trabajo se propone indagar cómo los traductores de chino a español han de enfrentarse a diferentes relaciones entre forma y significado en torno a la pluralidad, con implicaciones semánticas, pragmáticas y retóricas. A partir de un corpus de siete textos literarios traducidos, identificaremos y clasificaremos las principales fórmulas de expresión del número gramatical en chino. Nos detendremos en las decisiones de los traductores y en sus posibles repercusiones en la transmisión y comprensión de un texto determinado, para concluir que el morfema, unidad mínima significado, desafía desde lo más pequeño los paradigmas tradicionales de equivalencia en la traducción de chino a español.

**Palabras clave:** lingüística china, pluralidad, traducción chino-español

### ABSTRACT

Linguistic and cultural differences between Spanish and Chinese require translators working with these two languages to make a substantial effort of understanding and rewriting. The notion of plurality is a good example of how linguistic differences can interfere in the translation process. This research aims to explore how Chinese-Spanish translators must confront these differentiated roles of form and meaning regarding plurality, with semantic, pragmatic and rhetoric implications. We will analyse a corpus of seven literary texts translated from Chinese into Spanish to identify and classify the discretionary formulas that Chinese uses to explicit the information contained in grammatical number. Also, we will explore the translators' decisions, and their potential repercussions in the way a given text is conveyed and understood. This study concludes that morphemes (i.e., the smallest unit of meaning) challenge the traditional paradigms of equivalence in Chinese-Spanish translation from the most elementary.

**Keywords:** Chinese linguistics, plurality, Chinese-Spanish translation

### Información

Correspondencia:  
Belén Cuadra Mora  
bcuadra@ugr.es

Fechas:  
Recibido: 08.01.2022  
Revisado: 06.03.2022  
Aceptado: 22.04.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

Cómo citar:

Cuadra Mora, B. (2022). Desafíos traductológicos en torno a la pluralidad en lengua china. *Sendebär*, 33, 125-143.  
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.23653>

## 1. Introducción

En los últimos años estamos asistiendo a un incremento significativo de las traducciones de literatura china en España. El hecho de que más del 60 por ciento de las obras recogidas en la base de datos *La literatura china traducida en España* haya visto la luz en los últimos 20 años, como han constatado Tor-Carroggio y Rovira-Esteva (2021), es buena muestra de esta tendencia. Merece la pena resaltar que los datos aportados por estas investigadoras reflejan además un aumento, en la última década, de la proporción de traducciones directas del chino, frente a las traducciones mediadas de otras lenguas, como el inglés o el francés.

Los traductores que trabajan con el par de lenguas chino-español están acostumbrados a realizar notables esfuerzos para trasladar significados salvando distancias culturales y lingüísticas considerables. Dentro de las diferencias que han de abordar, no son pocos los autores que han venido a destacar los aspectos gramaticales, y en especial los morfosintácticos, entre los muchos desafíos a los que el traductor de esta combinación ha de enfrentarse a la hora de traducir un texto (Ramírez Bellerín, 2004; Sun et al., 1988; Zhang, 2006; Zhao, 2001). La traducción es una actividad compleja con implicaciones lingüísticas, culturales, sociales y cognitivas, entre otras y, si bien la lingüística contrastiva ha perdido protagonismo en los estudios de traducción y, por sí misma, como nos recuerda Eco (2008), es insuficiente para explicar la traducción en toda su complejidad, coincidimos con Sterk (2018) en la importancia de saber identificar y analizar aspectos gramaticales y cómo estos pueden incidir tanto en la semántica como en la retórica de un texto antes de emprender la tarea de traducirlo. Reivindicamos asimismo esa vuelta a la lingüística, no como un fin en sí mismo, sino como aspecto fundamental de la traducción y herramienta metodológica para estudiar esa traslación de códigos (lingüísticos, culturales, retóricos...) que reside en la esencia de la labor traductora.

En la lengua china el sustantivo carece de género y número; el verbo no está sujeto a conjugación; las categorías gramaticales vienen determinadas por el orden de las palabras dentro de la frase y el sujeto se omite con frecuencia. A estas características gramaticales se suman otras de índole semántica, como la polisemia (consecuencia del monosilabismo del chino clásico, que el chino moderno ha heredado en parte),<sup>1</sup> y que la dotan de una gran versatilidad, aunque, también, como veremos, imponen limitaciones que el traductor ha de saber reconocer y, en el mejor de los casos, vadear con mayor o menor eficacia.

Los textos literarios son un suelo especialmente fértil a partir del cual estudiar la idiosincrasia de la lengua china y los muchos desafíos traductológicos que entraña. Los textos literarios, que se caracterizan por hacer un uso especial del lenguaje, suelen ser, de por sí, más ambiguos que los no literarios y requieren de una especial implicación por parte del traductor, que no solo ha de preservar el componente estético de una obra, sino que además se ve obligado a participar de un mayor o menor grado de creación (Pegenaute, 2016). Más allá de esta caracterización general de los textos literarios, lo cierto es que la lengua china puede llegar a ser especialmente vaga, al menos desde el punto de vista de un hablante de español. El chino moderno puede prescindir de cuestiones tan prosaicas (o tan importantes, según se quiera ver) como el género y el número de los sustantivos o los tiempos verbales y, aunque cuenta con suficientes herramientas para especificar enunciados, en caso de que fuera necesario (por ejemplo, en un texto científico o jurídico que requiriera una mayor concreción), lo cierto es que el lenguaje literario no siempre abunda en detalles. En palabras del escritor Gao Xingjian:

Es obvio que la lengua puede extenderse sin límite en toda suerte de explicaciones; pero la útil a la literatura es la que evoca impresiones, y no la que se alarga en exposiciones detalladas. [...] El chino podría reiterar lo que es tiempo pasado, presente y futuro, lo que es modo indicativo, condicional y subjuntivo o lo que es nivel de lo potencial y nivel de lo real; pero ello le obligaría a recurrir a un estilo farragoso y repetitivo (Gao, 2003: 70).

La concisión a la que se presta la lengua china ha sido entendida como una muestra de debilidad y de fortaleza al mismo tiempo. En palabras de Liu (1966), permite al escritor concentrarse en lo fundamental gracias a una gramática fluida que, no obstante, incurre en imprecisiones. Lo que el chino gana en concisión, nos dice este autor, lo pierde en precisión,<sup>2</sup> aunque no podemos perder de vista, como ya adelantaban las palabras del Nobel de Literatura Gao Xingjian, recogidas más arriba, que dicha falta de precisión puede llegar a constituir un valor literario. Así, en poesía clásica china, uno de los criterios para juzgar una buena obra era que encerrara infinitos significados, lo cual dio lugar a toda una tradición hermenéutica centrada en la búsqueda perpetua de la intención del autor (Gu, 2005).

Lo cierto, no obstante, es que, desde el punto de vista de la traducción, la versatilidad de la lengua china produce en ocasiones significados generales que el lector/traductor se ve a menudo obligado a completar o restringir. Dicho de otro modo, el traductor de chino a español, y muy especialmente el traductor de textos literarios, se enfrenta a secuencias textuales que distan de tener un significado unívoco y que requieren de una toma de decisiones activa, a veces sustentada por el contexto y otras, sencillamente, intuitiva o aleatoria. Esta toma de decisiones comienza en múltiples ocasiones desde lo más pequeño, es decir, desde el morfema, unidad mínima de significado. Este es el caso del accidente gramatical de número, obligatorio en español, que traslada información no siempre especificada en el texto original en lengua china.

En un pasaje del relato *Los peces del pueblo*, del escritor chino contemporáneo Su Tong (1963), Zhang Huiqin, una de las protagonistas de la historia, cuenta a su vecina:

1) 我们家	老孙和孩子[...]	不吃蔬菜,	吃鱼。
<i>Women jia</i>	<i>Lao Sun he haizi</i>	<i>bu chi shucai</i>	<i>chi yu.</i>
[Nuestra casa	Lao Sun y niño	no comer verdura	comer pescado.]

En casa, Lao Sun y \*el niño/la niña/los niños/las niñas\* no comen verduras; comen pescado.

(Su Tong, *Los peces del pueblo*; nuestra traducción)

En este ejemplo, el traductor ha de indagar en el contexto inmediato para adjudicar el género y el número que corresponderían al sustantivo chino 孩子 *haizi*. En este caso, el propio relato nos aclarará más adelante que Zhang Huiqin es madre de hasta tres hijos, de los cuales al menos uno es mujer y otro hombre, pero no todos los textos clarifican esta información.

Cada lengua decide qué nociones gramaticales morfologiza (Fábregas, 2013) y lo cierto es que la morfología y la sintaxis operan de forma distinta en español y en chino. En este sentido, consideramos que los sustantivos, y muy especialmente los valores de número asociados a estos, dan buena muestra de ello. Los sustantivos en lengua española presentan variaciones de número que se expresan mediante exponentes morfológicos. Los sustantivos en lengua china, en cambio, no muestran en sí mismos variación alguna, salvo excepciones muy contadas, en las que abundaremos más adelante. Así, español y chino manifiestan en este extremo relaciones dispares entre función y forma gramatical. Sin hacer extensibles estos rasgos a la totalidad

de la lengua, en lo que al número respecta, los sustantivos en español presentan rasgos claramente flexivos. El chino, entretanto, no siempre morfologiza esta información, considerada gramatical, pero con un componente semántico y referencial que, en el ejercicio de traducción, no es baladí.

Mientras que el español incorpora el número como información morfológica, en la mayoría de los casos obligatoria e intrínseca a la palabra, el chino emplea diferentes recursos de orden semántico, gramatical y pragmático, de uso, sobre todo, discrecional. Más allá del valor descriptivo y comparativo de estas observaciones, consideramos que el estudio de las diferencias en la relación entre función y forma, morfología y sintaxis, o relevancia en el discurso en torno a la pluralidad adquiere especial interés cuando lo llevamos al terreno de la traducción. Como señala Iljic (1994), con frecuencia es el acto de traducir el que nos obliga a elegir entre singular y plural. Pese a esto, y si bien la expresión de la pluralidad en lengua china ha recibido cierta atención académica desde el ámbito de la lingüística (Iljic, 1994, 2001a, 2001b; Li, 1999; Xu, 2012; Zhang, 2014, 2015), no hemos hallado ningún trabajo exhaustivo que aborde la traslación de la pluralidad en lengua china a lenguas indoeuropeas desde una perspectiva eminentemente traductológica, como la que aquí se propone.

El presente trabajo tiene por objeto analizar una serie de fórmulas de expresión del número gramatical en los sustantivos chinos y algunos de los desafíos traductológicos que pueden desprenderse de ellas, interpelando a los traductores y empujándolos a una toma de decisiones activa que interviene en la retórica de los textos y llega a crear o restringir sus significados.

## 2. Número y traducción

El número, escribe Corbett (2004), es la categoría gramatical más subestimada y, al mismo tiempo, pese a lo que su sencilla apariencia da a entender, de una gran complejidad. El número no está presente en todas las lenguas. En algunas, como ocurre en español, se limita a una contraposición entre singular (uno) y plural (más de uno); en otras, entretanto, hallamos sistemas más elaborados, que distinguen la dualidad, la triplicidad o incluso escalas de mayor o menor envergadura. En aquellas lenguas que contemplan esta categoría, su expresión no es siempre la misma, ni se manifiesta de forma uniforme y homogénea.

Para la gramática española, el número es «la propiedad que poseen los nombres y los pronombres de referirse a un ser o a varios, como en *árbol/árboles* [...]» (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009: 3.1a). En adjetivos, artículos, relativos, determinantes o verbos, la expresión de número viene determinada en concordancia con el sustantivo o pronombre al que acompañan. La diferencia semántica primordial entre *El niño juega* y *Los niños juegan* es que en la primera frase el niño es solo uno. El número del sustantivo niño es, por lo tanto, referencial, mientras que el resto de palabras de la oración, en este caso artículo y verbo, son sensibles al contexto sintáctico: se hacen eco de este hecho fundamental y adecúan su número en consecuencia. En español, el accidente de número se expresa mediante dos formas flexivas: singular (*árbol*), y plural (*árboles*). Como regla general, los sustantivos han de expresar forzosamente un número determinado, normalmente representado morfológicamente mediante las terminaciones -s o -es, en función de la secuencia fónica. Pese a estas directrices, relativamente claras y transparentes, la cuestión no es tan

sencilla y las excepciones abundan. Algunos sustantivos se expresan siempre en plural (p. ej.: *exequias*) o siempre en singular (*caos*); otros presentan la misma forma para ambas variantes, y la desambiguación depende de los complementos que los acompañen: *una crisis*, frente a *varias crisis*. Ocurre además que construcciones en singular pueden hacer referencia a grupos nominales genéricos: *El hombre es mortal* es equiparable a *Los hombres son mortales* (Alarcos Llorach, 1999). Por último, en español, como en otras lenguas, hallamos también ejemplos de los que Acquaviva (2008) define como plurales léxicos, aquellos en los que la noción de pluralidad es consustancial al sustantivo, y en los que, además de componentes morfológicos, hemos de contemplar implicaciones semánticas que van más allá de la simple multiplicidad de elementos de una misma clase. Cuando decimos que una persona *tiene celos* de otra, la palabra ‘celos’ no expresa varias unidades de ‘celo’. En este ejemplo, ‘celo’ y ‘celos’ no mantendrían la misma relación que la establecida en el binomio ‘árbol/árboles’, citado más arriba.

La consecuencia de la ausencia de plural morfológico en los sustantivos chinos, un rasgo comúnmente asociado a idiomas con clasificadores (Li, 1999), es que cualquier nombre puede ser singular o plural dependiendo, por lo general —aunque no siempre, como veremos—, del contexto en el que esté insertado. Si se nos presenta fuera de contexto, nos dicen Yip et al. «lo más probable es que sea plural» (2015: 39), afirmación esta en exceso reduccionista y de limitado aprovechamiento en el ejercicio de la traducción, en la medida en la que ésta se ocupa invariablemente de enunciados contextualizados.<sup>3</sup>

El interés de este fenómeno trasciende del ámbito de la morfología. Dijo el filósofo alemán Fritz Mauthner que «si Aristóteles hubiese hablado chino o dakota, su lógica y sus categorías habrían sido distintas» (en Coseriu, 1967: 238). Según la hipótesis de Sapir-Whorf, el lenguaje determina la forma en la que vemos el mundo e influye en nuestra manera de pensar. Cheng (2002) reseña cómo las particularidades de la escritura y la gramática china, incluida la ausencia de parámetros flexivos como el accidente de número, han podido influir en el desarrollo de los procesos analíticos que caracterizan al pensamiento chino desde antiguo, una posibilidad que Wenzel (2013) respalda. Autores como Mou (1999) se sirven de esta relación entre lenguaje y pensamiento y, más concretamente, de la ausencia de marcas de plural en los sustantivos chinos, para ilustrar la existencia de maneras ontológicas de pensar diferentes en China y Occidente. Frente al conceptualismo propio del realismo platónico, que relaciona formas ideales con las que se corresponden las particulares (copias de la forma), los sustantivos en lengua china reúnen, nos dice este autor, lo universal y lo particular, lo abstracto y lo concreto. En chino, la palabra *rosa* abarca a todas las rosas, escribía Weinberger (2016) en su conocido análisis de las traducciones del célebre poema *En la ermita del Parque de los Venados*<sup>4</sup> (鹿柴) de Wang Wei (王维, c. 700-761). Hansen (1983: 32-35), por su parte, que basa sus estudios sobre todo en la lengua clásica, defendió que la sintaxis de los sustantivos chinos es equiparable a la de los sustantivos incontables en lengua inglesa, pues no adoptan forma plural, no son precedidos por números o artículos definidos ni aceptan la distinción mucho/poco. De estas condiciones, solo la última no sería aplicable al chino moderno; la ambigüedad entre singular/plural y concreto/abstracto, no obstante, sigue vigente en el chino actual. A esto se añade que, para discriminar unidades contables, los sustantivos incontables en lengua inglesa pueden ir acompañados de ciertas expresiones (*a ‘cup’ of water*), que Hansen equipara a los clasificadores o contadores en chino. Para este autor, la condición incontable de sustantivos en chino clásico fue lo que definió la relación entre lenguaje y realidad en la filosofía china. Esta argu-



mentación, no obstante, no está exenta de detractores (Fraser, 2007). Tampoco es unánime el postulado que define los sustantivos chinos como incontables, mientras que algunos expertos defienden que la distinción contable/incontable que no queda reflejada en los sustantivos está codificada mediante el uso de clasificadores (Bisang, 2016). En una misma línea, Rovira-Esteva (2002) describe los clasificadores o medidores como una forma de hacer explícita la posibilidad de contar individualmente (singularizar y especificar), al mismo tiempo que reseña, entre las múltiples razones que pudieron desembocar en la aparición de este tipo de palabras, la necesidad gramatical de singularizar y pluralizar.

Aunque las posibles connotaciones ontológicas de la concepción de los sustantivos chinos quedan fuera del ámbito de estudio de la investigación que nos ocupa, nos ha parecido pertinente incluir una breve mención a los debates que ha inspirado. Por una parte, porque da buena muestra de la complejidad de un rasgo en apariencia tan sencillo como es el plural gramatical que, como vemos, atañe no solo a la morfología o a la sintaxis, sino también a la semántica, a la filosofía o a la lógica. Por otra parte, porque, pese a la inexistencia del tan a menudo invocado lector ideal, forma parte de todo ejercicio de traducción el plantearse cómo entenderían un enunciado concreto, en todos sus niveles, los destinatarios del texto original.

«Hay traducciones y traducciones», escribía hace más de medio siglo el lingüista y poeta Chao Yuen Ren (1969: 109), para preguntarse a continuación: «Ahora bien, ¿cómo se traduciría la oración “Hay traducciones y traducciones” a una lengua cuyos sustantivos no distinguen entre el singular y el plural? [...] La respuesta es que no se puede». He aquí la respuesta corta; la larga concede que se abren diferentes posibilidades de traducción, dependiendo de la relevancia que se otorgue a cada dimensión del enunciado. El ejemplo sirve, en todo caso, para ilustrar las dificultades de la traducción en general, y de la traducción de y hacia la lengua china en particular.

Como cabría suponer, este ejercicio de desambiguación del accidente de número no es exclusivo de la traducción chino-español, ni tenemos que viajar tan lejos para encontrar otros ejemplos. García Yebra cita el caso del pronombre personal inglés *you*, que puede referirse a una o a varias personas, y destaca cómo ciertos textos impiden solucionar la indeterminación, lo que daría lugar a una traducción que «tendría tantas posibilidades de ser falsa como verdadera» (2006: 68). Si traducir entraña una confrontación constante con la diferencia (Venuti, 1995), las dificultades se incrementan cuanto mayor y más persistente es dicha diferencia. Así pues, llegados a este punto, cabría preguntarse: ¿Qué fórmulas emplea la lengua china para expresar pluralidad? ¿Qué implicaciones conlleva la traducción a español de esas fórmulas? ¿De qué opciones dispone el traductor de un texto determinado cuando dicha pluralidad no viene explicitada en el original en lengua china? Y, en este último caso, ¿cómo afectaría la decisión del traductor, *tan falsa como verdadera*, a la comprensión de un enunciado, un pasaje o un texto?

### 3. Metodología

El que aquí se recoge es un estudio cualitativo que tiene por objeto tipificar algunas de las fórmulas más comunes de las que se sirve la lengua china para expresar pluralidad y analizar sus implicaciones traductológicas, con especial atención a aquellos casos de indeterminación

del número gramatical en la lengua original que requieren de una toma de decisiones activa por parte del traductor.

El punto de partida ha sido el análisis de un corpus de siete relatos, una antología bilingüe de cuentos chinos traducidos al español que la editorial china Foreign Languages Press (Ediciones en Lenguas Extranjeras) publicó en 2015 bajo el título *Colección de Obras Ganadoras del I Concurso de Traducción Internacional de China*, 《首届中国当代优秀作品国际翻译大赛: 获奖作品集》(*Shou Jie Zhongguo Dangdai Youxiu Zuopin Guoji Fanyi Dasai: Huo Jiang Zuopin Ji*, en adelante *Colección*).<sup>5</sup>

A rebufo de la distinción del escritor chino Mo Yan con el Premio Nobel de Literatura en el año 2012, el citado I Concurso de Traducción Internacional de China fue convocado en 2013 «con el propósito de animar a traductores nacionales y extranjeros a difundir activamente la cultura china y a extender la influencia internacional de la misma» (VV. AA., 2015: 1). Los organizadores del concurso (la Oficina de Información del Consejo de Estado de la R. P. China, la Asociación de Escritores de China y la Administración de Ediciones y Publicaciones en Lenguas Extranjeras de China) propusieron treinta obras de autores contemporáneos para verter a inglés, francés, ruso, español y árabe (VV. AA., 2013). En agosto de 2014 se publicaron las listas de ganadores en cada una de estas lenguas, con los siguientes galardonados para la combinación chino-español:

### Primer premio

*Papas de mi corazón* (《亲亲土豆》 *Qinqin tudou*), de Chi Zijian (迟子建), traducido por Guo Lingxia (郭翎霞) e Isidro Estrada.

### Segundo premio

*Correo de ensueño* (《梦幻快递》 *Menghuan kuaidi*), de Fan Xiaoqing (范小青), traducido por Matías David Lu (陆建成).<sup>6</sup>

*Inflando vacas* (《吹牛》 *Chui niu*), de Hong Ke (红柯), traducido por Radina Plamenova Dimitrova.

### Tercer premio

*La canción de Liangzhou* (《凉州词》 *Liangzhou Ci*), de Gefe (格非), traducido por Alberto Supiot Ripoll y Cheng Yiyang (程弋洋).

*Especulaciones varias* (《推测几种》 *Tuice ji zhong*), de Fang Fang (方方), traducido por Josep Oriol Fortuny Carreras y Zhan Ling (詹玲).

*Los peces del pueblo* (《人民的鱼》 *Renmin de yu*), de Su Tong (苏童), traducido por José Julio Vacas Sánchez-Escribano y Yang Jingyi (杨静怡).

*La espada Rayo de luna* (《月光斩》 *Yueguang zhan*), de Mo Yan (莫言), traducido por Maialen Marín Lacarta.

Las obras galardonadas, todas ellas escritas después de 1978 —año que marca el inicio del proceso de reforma y apertura— se recogen en la *Colección* en sendas versiones en chino y español. Consideramos que la *Colección* ofrece una panorámica breve y, como toda antología, necesariamente limitada y excluyente (aunque no por ello menos representativa) de la narrativa china de las últimas décadas. En lo que a esto último respecta, no podemos olvidar el especial papel que las antologías, sobre todo aquellas de relatos y poesía, han desempeñado

desde la década de 1980 para dar a conocer la literatura china en España, debido en parte a su capacidad de ofrecer una visión más amplia de autores, temas y estilos en un mismo volumen (Tor-Carroggio & Rovira-Esteva, 2021). Esta representatividad ha sido, precisamente, uno de los criterios que más han pesado a la hora de seleccionar del corpus estudiado.

Los autores de los relatos son figuras reconocidas del panorama literario chino actual, galardoadas dentro y, en algunos casos, fuera de China. Consideramos que el perfil variado de narradores (ver Tabla 1) y el hecho de que se trate de un corpus relativamente extenso permiten minimizar sesgos de estilo, género, edad o dialecto, así como analizar con una perspectiva relativamente amplia el objeto de estudio. Cabe mencionar, no obstante, que se trata de obras de la China continental, por lo que no estarían representadas las comunidades lingüísticas de Hong Kong, Macao o Taiwán. El estudio de posibles incidencias de las diferentes áreas dialectales quedaría del mismo modo fuera del ámbito de estudio de este trabajo.

Tabla 1. Breve descripción del perfil de los autores del corpus estudiado

	AUTOR	SEXO	PROVINCIA DE NACIMIENTO	AÑO DE NACIMIENTO
1	Chi Zijian	M	Heilongjiang	1964
2	Fan Xiaoqing	M	Jiangsu	1978
3	Hong Ke	H	Shaanxi	1962
4	Ge Fei	H	Jiangsu	1964
5	Fang Fang	M	Jiangsu	1955
6	Su Tong	H	Jiangsu	1963
7	Mo Yan	H	Shandong	1955

Merece la pena mencionar que la edición bilingüe editada por la Foreign Languages Press incluye, además, una breve nota biográfica de los traductores de cada relato. Gracias a esta información sabemos que tres relatos han sido traducidos por una única persona (Matías David Lu, de nacionalidad argentina; Radina Plamenova Dimitrova, búlgara; y Maialen Marín Lacarta, española); mientras que los cuatro restantes han sido traducidos a cuatro manos por una persona de nacionalidad china y otra hispanohablante (Isidro Estrada es cubano; Alberto Supiot Ripoll, Josep Oriol Fortuny Carreras y José Julio Vacas Sánchez-Escribano son españoles). Si bien desconocemos cómo se desarrolló el proceso de traducción en cada caso, todos los traductores tienen, a tenor de la información que nos proporcionan sus biografías, experiencia previa o formación específica en el ámbito de la traducción.

Una vez acotado el corpus, hemos realizado manualmente el barrido preliminar y vaciado de una serie de ejemplos representativos que, consideramos, dan buena muestra de la amplia variedad de formas bajo las cuales la lengua china puede expresar la noción de pluralidad.

A partir de esta tipificación preliminar de la pluralidad en lengua china y de los ejemplos recogidos, hemos estudiado y analizado potenciales desafíos traductológicos, las soluciones aportadas por los traductores del corpus y sus posibles implicaciones.

#### 4. Diferentes fórmulas de expresión de la pluralidad en lengua china y sus implicaciones traductológicas

Como hemos señalado, los sustantivos en lengua china no presentan, por sí mismos, variaciones de número. Esto no quiere decir que la lengua china desconozca la noción de pluralidad.

«Los chinos», nos recuerda García Yebra, «distinguen entre uno y más de uno con la misma facilidad que los demás pueblos» (1984: 125), lo que ocurre es que dicha noción no está codificada con instrumentos morfológicos obligatorios, como ocurriría en español, sino mediante otra serie de mecanismos, por lo general opcionales, que aquí hemos tipificado como semánticos, morfológicos y pragmáticos. Todos ellos, en sus diferentes ámbitos, plantean desafíos traductológicos.

#### 4.1. Instrumentos semánticos

Entendemos por plural semántico aquel que viene determinado por las relaciones semánticas que se establecen entre un núcleo nominal y los elementos, de menor jerarquía desde el punto de vista sintáctico, que lo determinan o modifican. Estas relaciones semánticas, delimitadas por la estructura y configuración de la frase, se caracterizarían por ser estables, constantes y determinables, aun extraídas de su contexto (Loar, 2011).

Serían ejemplos de plurales semánticos los expresados mediante demostrativos, numerales o cuantificadores:

2) 看着那些	花枝招展的少女	穿过树林	走向食堂。
<i>Kan zhe naxie</i>	<i>huazhizhaozhan de shaonü</i>	<i>chuan guo shulin</i>	<i>zou xiang shitang.</i>
Ver *partícula <b>esas</b>	elegante <b>joven mujer</b>	cruzar a través bosque	caminar hacia comedor.

[...] con la contemplación de las **elegantes muchachas** que, atravesando un pequeño bosque, se dirigían al comedor [...].

(Ge Fei, *La canción de Liangzhou*; traducido por Alberto Supiot Ripoll y Cheng Yiyang)

Si bien, en el sintagma nominal 那些花枝招展的少女 *naxie huazhizhaozhan de shaonü* (esas muchachas elegantes), el núcleo 少女 *shaonü* (mujer joven; muchacha) no presenta en sí mismo distinción alguna entre singular y plural, la combinación del adjetivo demostrativo 那 *na* y el medidor 些 *xie* (esas; aquellas) que lo precede es suficiente para desambiguar el número gramatical y tomar una decisión traductológica que se adecúe al contexto.

3) 有一天	我送快递	到一个	人家。
<i>You yi tian</i>	<i>wo song kuaidi</i>	<i>dao yi ge</i>	<i>renjia</i>
Haber <b>un día</b>	yo entregar paquete	a <b>una</b> *clasificador	persona casa

**Un día** hice una entrega en **una casa**; [...].

(Fan Xiaoqing, *Correo de ensueño*; traducido por Matías David Lu)

4) 李铁匠六十丧妻,	三个儿子,	陆续成人 .....
<i>Li tiejiang liushi sangqi</i>	<i>san ge erzi</i>	<i>luxu cheng ren</i>
Li herrero sesenta perder mujer	<b>tres</b> *clasificador <b>hijo</b>	sucesivamente convertirse adulto.

A los sesenta años, el herrero Li perdió a su mujer; tenía **tres hijos** que fueron haciéndose mayores [...].

(Mo Yan, *La espada Rayo de Luna*; traducción de Maialen Marín Lacarta)

En una línea similar a la ya descrita, en los ejemplos 3 y 4, los sintagmas con numerales UN día (一天 *yi tian*), UNA casa (一个人家 *yi ge renjia*) y TRES hijos (三个儿子 *san ge erzi*) son un método inequívoco, transparente y directo de desambiguación del número gramatical, al igual que otros cuantificadores, como el adjetivo 很多 *henduo* (muchos), que en el ejemplo 5 complementa al sustantivo 人 *ren* (persona); o el adverbio 都 *dou* (todos), que aparece en el ejemplo 6:

5) 她在走廊	碰到	很多人。
<i>Ta zai zoulang</i>	<i>peng dao</i>	<i>hen duo ren.</i>
Ella en pasillo	encontrar	<b>mucho persona.</b>

El pasillo estaba **repleto de gente.**

(Chi Zijian, *Papas de mi corazón*; traducido por Guo Lingxia e Isidro Estrada)

6) 没看见	街上的猫都	往你家门口跑?
<i>Mei kanjian</i>	<i>jie shang de mao dou</i>	<i>wang ni jia menkou pao.</i>
No ver	calle en *partícula <b>gato todos</b>	hacia tu casa puerta correr?

¿No has visto que **todos los gatos** callejeros corren hacia tu casa?

(Su Tong, *Los peces del pueblo*; traducido por José Julio Vacas-Escribano y Yang Jingyi)

A partir de estos ejemplos constatamos que el plural que se expresa en lengua china mediante relaciones semánticas no implicaría, por sí mismo, mayores dificultades traductológicas, al menos en lo que a desambiguación del número del sustantivo en cuestión se refiere. El problema aflora, no obstante, del hecho de que estos mecanismos son de uso opcional y, por lo tanto, no siempre están presentes en el discurso, lo que obligaría a buscar otros medios de desambiguación.

## 4.2. Instrumentos morfológicos

El chino tiene a su disposición herramientas morfológicas para expresar la noción de pluralidad. Así ocurre, por ejemplo, con la terminación en 些 *xie* (ver ejemplo 2, más arriba), responsable las fórmulas plurales de los pronombres demostrativos 这 *zhe* (este) y 那 *na* (aquel), y del pronombre interrogativo 哪 *na* (cuál), y que viene a desdibujar la frontera entre mecanismos morfológicos y semánticos.

También podríamos considerar ejemplos de plural obtenido mediante mecanismos morfológicos ciertos sustantivos colectivos que resultan de la unión de un sustantivo y un clasificador. Así, si decimos 一辆车 *yi liang che* (un coche), siendo 辆 *liang* el clasificador de vehículos, el compuesto 车辆 *cheliang* (sustantivo+clasificador) daría lugar a vehículos, en un sentido general (Chao, 2011).

Del mismo modo, también la reduplicación podría ser entendida como un tipo de plural morfológico. La reduplicación de morfemas en lengua china cumple diferentes funciones. Cuando se trata de verbos, tiende a disminuir o limitar la acción verbal; en el caso de adjetivos, connota intensidad; por último, cuando afecta a sustantivos o clasificadores, como en el ejemplo que sigue, traslada el sentido de proliferación (Packard, 2016):



7) 礼镇的	家家户户	都	种着土豆。
<i>Lizhen de</i>	<i>jiajia huhu</i>	<i>dou</i>	<i>zhong zhe tudou.</i>
Aldea Li *partícula	familia [red.]	todos	cultivar *partícula patata.

En Lizhen, **no hay familia que no** cultive patatas.

(Chi Zijian, *Papas de mi corazón*; traducido por Guo Lingxia e Isidro Estrada)

En el ejemplo 7 aparecen duplicados los morfemas 家户 *jiahu* (familia, hogar), siguiendo el modelo AABB e indicando el sentido de totalidad, en este caso reforzado además por el uso de la partícula 都: *Todas las familias de Lizhen cultivan patatas.*

A continuación, en el ejemplo 8, nos encontramos con un uso parecido, aunque, como veremos, el sentido de continuidad, que en el original viene expresado por 天天 *tiantian* (todos los días, a diario) es trasladado en la traducción a español a la forma verbal, mediante el uso del pretérito imperfecto:

8) 秦山	天天	在炕头	吸烟。
<i>Qinshan</i>	<i>tiantian</i>	<i>zai kang tou</i>	<i>xiyan.</i>
Qinshan	día día	en kang	fumar.

Qin Shan **acostumbraba** a sentarse en su *kang*, donde se fumaba un cigarrillo tras otro.

(Chi Zijian, *Papas de mi corazón*; traducido por Guo Lingxia e Isidro Estrada)

El ejemplo paradigmático, no obstante, de plural morfológico en lengua china es el que resulta de la sufijación del morfema enclítico 们 *men* a pronombres personales o sustantivos que denotan personas. Packard (2004, 2016) cita 们 *men* como ejemplo de morfema flexivo, mientras que para Li (1999) constituye una muestra clara de plural morfológico, que viene a rebatir la idea extendida de que las lenguas con clasificadores carecen de este tipo de plural:

9) 他们	正在	喝	开桌酒。
<i>Tamen</i>	<i>zhengzai</i>	<i>he</i>	<i>kai zhuo jiu.</i>
Ellos	en proceso de	beber	copa de aperitivo.

Justo se estaban tomando unas copas para abrir el apetito.

(Hong Ke, *Inflando vacas*; traducido por Radina Plamenova Dimitrova)

10) 他们	好	开心。
<i>Tamen</i>	<i>hao</i>	<i>kaixin.</i>
Ellos	muy	feliz.

Se lo pasaban en grande.

(Fang Fang, *Especulaciones varias*; traducido por Josep Oriol Fortuny Carreras y Zhan Ling)

En los ejemplos 9 y 10, el pronombre personal de tercera persona ellos (他们 *tamen*) se obtiene afijando el morfema 们 *men* a la forma singular 他 *ta* (él). El uso de 们 *men* es obligatorio cuando acompaña a pronombres personales plurales y opcional en un reducido número de sustantivos que hacen referencia a un grupo de personas:

- 11) 他就先在地头      大声咳嗽一番      给小孩子们      一个逃脱的信号。  
*Ta jiu xian zai di tou      da sheng kesou yi fan      gei xiao haizimen      yi ge taotuo de xin hao.*  
 Él entonces en el      voz alta toser una vez      dar pequeño **niños**      un \*clasificador huir señal.  
 campo

Al aproximarse al campo, tosía con fuerza, para alertar a **los chicos** sin asustarlos, dándoles la oportunidad de escapar.

(Chi Zijian, *Papas de mi corazón*; traducido por Guo Lingxia e Isidro Estrada)

En el ejemplo 11, el morfema 们 aparece afijado al sustantivo 孩子 *haizi* (niño) para dar lugar a los chicos. El uso de artículo determinante en español no es aleatorio. Autores como Chao (2011) e Iljic (1994) han destacado que, cuando acompaña a sustantivos, 们 *men* actúa como marcador colectivo, y no como un mero plural al uso. En el ejemplo que nos ocupa, no hablamos, por lo tanto, de ‘chicos’ en un sentido abstracto y general, sino de un colectivo determinado que, además, el texto ya ha mencionado con anterioridad. Chao (2011) se apoya en esa característica para explicar la imposibilidad de que el sustantivo sufijado con 们 *men* pueda ir precedido por un número específico. Nótese, en cualquier caso, la diferencia con el ejemplo 1, en el que el mismo sustantivo 孩子 *haizi*, sin marca de plural alguna, se traduciría como plural por coherencia con el relato.

Las gramáticas normativas chinas dictan el uso de 们 *men* solo con pronombres personales o sustantivos que denotan personas. Norman (1988) defiende la hipótesis de que 们 *men* surgiera del resultado de la fusión de 每 *mei* (cada) y 人 *ren* (persona), lo cual vendría a refrendar su uso restringido y productividad limitada. Lü (2002) documenta su uso excepcional en animales antropomorfizados, propios de la literatura infantil, y cita el relato *Los peligros de las carpas* (《鲤鱼的遇险》 *Liyu de yuxian*), del escritor Ye Shengtao (叶圣陶, 1984-1988), en el que los cormoranes son 鸬鹚们 *lucimen* y las carpas 鲤鱼们 *liyumen*. Nótese, en ambos casos, la afijación del morfema 们 *men* que, no obstante, no se ha incluido en el título del relato. En un ejercicio similar, al comienzo de *La espada Rayo de luna*, de Mo Yan, leemos un ejemplo parecido que, en este caso, no se adscribiría a la literatura infantil ni presentaría al lector animales con rasgos humanos:

- 12) 起初      以为是      乌鸦们      在此筑了巢。  
*Qichu      yiwei shi      wuyamen      zai ci zhu le chao.*  
 Comienzo      creer ser      **cuervos**      en aquí construir \*partícula nido.

Al principio cree que se trata de **un nido de cuervo**.

(Mo Yan, *La espada Rayo de luna*; traducido por Maialen Marín Lacarta)

Mientras tanto, en *Los peces del pueblo* leemos:

- 13) 可惜的      鱼儿们都      只能躺      在地上。  
*Kexi de      yu'ermen dou      zhi neng tang      zai di shang.*  
 Pobres      **pescados** todos      solo poder tumbarse      en suelo encima.

Lamentablemente, [los pescados] sólo podían quedarse tendidos en el suelo [...].

(Su Tong, *Los peces del pueblo*; traducido por Yang Jingyi y José Julio Vacas Sánchez-Escribano)

A diferencia de lo que ocurre en el pasaje del que está extraído ejemplo 12, en el contexto en el que está insertada la oración 13 el autor sí atribuye a los pescados rasgos y comportamientos propios del ser humano.<sup>7</sup>

El uso restringido de 们 *men* con pronombres personales y sustantivos que atañen a personas refleja una cierta relación entre procesos morfológicos y animacidad, asociación esta que se ha identificado en otras lenguas. Podríamos aventurar que, en lo que a la distinción de número se refiere, la lengua china da muestra de cierta correlación entre plural morfológico y mayor animacidad que, para Comrie (1989), reflejaría una especial atención de la comunidad lingüística hacia entidades animadas, como las personas, frente a lo no animado, que tendría, según esta argumentación, más probabilidad de ser percibido como una masa indefinida. De este modo, a pesar de la equivalencia léxica y de la desambiguación del número gramatical en ambos textos originales en lengua china, no podemos dejar de señalar que la que podríamos considerar una pequeña transgresión de la norma canónica, que ordena la limitación del uso de 们 *men* a sustantivos referentes a personas, y que aquí se emplea con animales —en el segundo caso (ejemplo 13), además, claramente personificados en un ejercicio distintivo de prosopopeya que el morfema 们 *men* no viene sino a subrayar— se pierde sin remedio en la traducción, en la que la expresión de los exponentes de pluralidad no entiende de grados de animacidad, sino que se limita a seguir, sin más, la convención establecida. En otras palabras, en los ejemplos 12 y 13, aparentemente transparentes, 乌鸦们 *wuyamen* y 鱼儿们 *yu'ermen* no son, consideramos, plenamente equiparables a cuervos y pescados, pues más allá de la equivalencia léxica y de la información gramatical que el morfema 们 *men* añade a sendos lexemas, los primeros encierran unas connotaciones, una licencia literaria y poética, si se quiere, que la expresión correspondiente en español, normativa y, desde un punto de vista retórico, sin duda más anodina, no refleja. Estos dos ejemplos demuestran que, incluso cuando la estructura morfemática del sustantivo en el original chino no incurre en la indeterminación, la traslación de la noción de pluralidad puede presentar disonancias en español y en chino.

### 4.3. Instrumentos pragmáticos

El chino se ha caracterizado como una lengua con un alto grado de inferencia pragmática, debido, en parte, a la omisión de información gramatical. Bisang (2013) describe esta inferencia pragmática como una complejidad oculta, fruto de la tensión entre la economía del lenguaje y el grado en que se explicitan los enunciados. En tanto que los estudios en torno a la complejidad del lenguaje tienden, por lo general, a observar y describir aspectos explícitos del lenguaje, como la gramática, Bisang destaca precisamente esa complejidad implícita, más relacionada con aspectos pragmáticos.

La inferencia de la pluralidad en los sustantivos chinos tiene, de hecho, mucho que ver con la pragmática o, lo que es lo mismo, con el contexto y uso del lenguaje, en los que confluyen implicaciones, inferencia, tema, información nueva y antigua, relaciones referenciales, información de primer plano o de fondo, que tienen poco que ver con la palabra (Loar, 2011).

El contexto, merece la pena recordar, puede adquirir formas muy diferentes; puede estar relacionado con la información que el propio texto nos proporciona (como en el ejemplo 1, citado al principio de este trabajo), pero también con la situación comunicativa o, incluso con el conocimiento del mundo. De hecho, autores como Wenzel (2013) subrayan cómo la len-

gua china obliga a sus hablantes a alejarse de aspectos gramaticales formales para adentrarse en el mundo de los significados y los contextos (sociales y textuales). Este autor no duda en concluir, a partir de esta apreciación, que el chino es una lengua más externalista en sus significados que las lenguas occidentales. De nuevo, nuestro estudio de la pluralidad sirve para apuntalar esta idea:

14) 在星月下	泛出	迷幻的	银灰色。
Zai <i>xing yue</i> xia	fanchu	mihuan de	yin hui se.
En <b>estrella luna</b> bajo	emitir	ilusorio *partícula	plata gris color.

[...] bañadas por el resplandor plateado de **las estrellas y la Luna**.

(Chi Zijian, *Papas de mi corazón*; traducido por Guo Lingxia e Isidro Estrada)

Cuando los traductores del ejemplo que antecede (14) entienden y traducen la colocación 星月 *xingyue* como «las estrellas y la Luna», siendo las primeras plural y la segunda singular, no lo hacen guiados por información codificada lingüísticamente en el original en lengua china, sino por su conocimiento del mundo. Es, por tanto, nuestro conocimiento del mundo natural, y no de la lengua, lo que nos ayuda a desambiguar la información gramatical de número que precisamos, en este caso, al traducir a lengua española.

Ahora bien, el conocimiento del mundo que pueda tener una persona nacida y criada en un determinado contexto lingüístico no siempre ha de coincidir con el que tiene aquel que procede del otro extremo del mundo. El relato *Los peces del pueblo* se cierra con un banquete en el que el plato estrella es la cabeza de pescado.

15) 后来就	给据林生一家	上了	鱼头。
Houlai jiu	gei Ju Linsheng yi jia	shang le	yutou.
Después *partícula	a Ju Linsheng toda familia	servir *partícula	<b>pesca</b> do cabeza.

Más tarde trajeron **cabezas de pescado** a la familia de Ju.

(Su Tong, *Los peces del pueblo*; traducido por José Julio Vacas-Escribano y Yang Jingyi)

El texto en chino no nos dice si a la mesa se llevan una o varias cabezas (aunque sí sabemos que participan en el banquete cuatro comensales). Optar por el plural, como han hecho los traductores del ejemplo 15, es sin duda una opción válida desde el punto de vista lingüístico, pero cabe preguntarse si, en virtud de la costumbre culinaria china, no cabría la posibilidad de que no se sirvieran varias sino una única cabeza. Cabría también preguntarse si la imagen de *varias* cabezas no apelaría más a la costumbre gastronómica occidental, más tendente a servir platos individuales, que a la china, en la que es habitual compartir los platos entre comensales.

Por último, podemos vernos ante la circunstancia de que todos los mecanismos de desambiguación a nuestra disposición, ya sean semánticos, gramaticales o pragmáticos, fallen y nos veamos obligados a optar por lo que Ramírez Bellerín (2004: 109) denomina una «traducción hipotética». Para demostrar sus implicaciones nos gustaría detenernos, finalmente, en un último ejemplo extraído del relato *Papas de mi corazón*. Para ello es preciso ponernos en situación: Qin Shan, el protagonista, padece una enfermedad terminal y le queda poco tiempo de vida. Su mujer, Li Aijie, lo sabe, aunque el matrimonio no ha tratado el tema abiertamente.

Hacia el final del relato, él le regala a ella «un *qipao* de satén color zafiro» (VV. AA., 2015: 29), tras lo que se produce el intercambio que sigue:

- ¿No es bello? —preguntó él—. Podrías usarlo el próximo verano.  
 —El próximo verano... —suspiró ella—. Lo luciré para ti el próximo verano.  
 —Igual te lo puedes poner para otros —dijo él.  
 —Con unos cortes tan largos sobre las piernas nunca me lo pondría para otros—. A pesar de sí misma, dos lagrimones le corrieron rostro abajo. Con una protesta a flor de labios se lanzó en brazos de Qin Shan—: ¡No quiero que otros me vean las piernas! (VV. AA., 2015: 29)

El diálogo no es trivial. Ambos saben que Qin Shan no llegará vivo al verano y que, por lo tanto, no verá a su mujer vestida con el nuevo *qipao* («Igual te lo puedes poner para otros»). Pero el texto se puede prestar a un matiz más:

16) 穿给	别人看	也是	一样的。
<i>Chuan gei</i>	<i>bie ren kan</i>	<i>ye shi</i>	<i>yi yang de.</i>
Vestir para	<b>otra persona</b> ver	también ser	igual *partícula.

Igual te lo puedes poner para **otros**.

Chi Zijian, *Papas de mi corazón*; traducido por Guo Lingxia e Isidro Estrada)

En la frase que recogemos arriba, así como en las sucesivas que componen el diálogo, 别人 *bie ren* puede entenderse en un sentido general, con ese *otros* en plural. Sin embargo, también podría haberse traducido en singular como otro. No es una especulación arriesgada. Ya al comienzo del relato, antes de saber de su enfermedad, Qin Shan había bromeado con su esposa: «Cuando yo ya no esté puedes casarte con un joven, usando el dinero que han dado las papas. Estoy seguro de que entonces vivirás mejor» (VV. AA., 2015: 9). Traducir 别人 *bie ren* como *otro* permitiría, dado el contexto del relato, leer esta afirmación como una insinuación velada del marido para que su mujer, todavía joven —la hija de ambos es solo una niña— vuelva a casarse una vez que él no esté. Esta lectura añadiría al final de la historia cierto componente dramático que, por otra parte, podría o no ser intencionado en el texto original, puesto que a la lengua china le da igual si 别人 son *otros* o es *otro*.

## 5. Conclusiones

Los usos y formas de la pluralidad en chino y español varían de manera significativa. Mientras que los sustantivos en español precisan, por norma general, un número gramatical concreto, ya sea singular o plural, el chino tiende a operar de la forma contraria. Lo que podría parecer una curiosidad lingüística, un rasgo meramente descriptivo, se convierte en el proceso de traducción en un ejercicio de inferencia complejo que obliga a desambiguar cada caso concreto por medios más o menos tediosos, o más o menos transparentes, y que en última instancia puede impeler a los traductores del chino al español a tomar decisiones que, de manera aleatoria, intuitiva o intencionada, incorporen en sus textos determinados significados no explicitados en los originales en lengua china.

En el mejor de los casos, la desambiguación se consigue gracias a fórmulas manifiestas, en virtud de los instrumentos semánticos o morfológicos descritos, que permiten determinar el número gramatical de cada uno de los sustantivos con los que el traductor se puede ir encon-



trando a lo largo de un relato determinado, a menudo desde la primera frase. En otras ocasiones es preciso indagar en un mundo de complejidades ocultas, un contexto múltiple que va de la frase al universo conocido, para hacer explícito en español, por necesidades del discurso, lo que en chino permanece implícito.

Más allá de los casos de indeterminación, ubicuos en los textos originales en lengua china, en nuestro análisis de la pluralidad hemos hallado, además, situaciones en las que, pese a no incurrir en indeterminación alguna, los usos de ciertos morfemas de plural en una y otra lengua varían en tal medida que pueden llegar a incidir o desdibujar las fronteras de lo humano.

Las muchas formas de expresión de la pluralidad en lengua china, frente a la predominancia en español del uso de exponentes de número gramatical, viene a desafiar los paradigmas tradicionales de equivalencia desde lo más pequeño y a constatar cómo la intervención del traductor, ineludible en la medida en que la expresión de número en español suele ser obligatoria, viene acompañada de implicaciones tanto semánticas como retóricas.

Consideramos que este trabajo aporta resultados de interés tanto para el ámbito de la lingüística china como para el de la traducción, al explorar, por una parte, la pluralidad en lengua china desde una perspectiva integral, que analiza elementos morfológicos, semánticos y pragmáticos; y abordar, por otra, cómo las diferencias en la relación entre forma y significado en lengua china y española dificultan la labor de los traductores desde algo que podría parecer tan elemental como la expresión de la pluralidad. Creemos que el marco metodológico propuesto, que analiza con vocación abarcadora las relaciones semánticas, morfosintácticas y pragmáticas, ofrece una herramienta sistemática que puede ser extrapolable a muchos otros aspectos de la lingüística china aplicada a la traducción, como la expresión de género, tiempo y aspecto verbales, ambigüedad o indeterminación de enunciados. Estimamos asimismo que los hallazgos aquí recogidos podrían tener aplicaciones muy variadas, que comprenderían desde la didáctica de la lengua o la traducción, hasta la traducción automática, pasando, por supuesto, por la traducción como proceso y el papel activo, y en ocasiones inevitable, de los traductores en la creación y restricción de significados.

Este estudio está limitado por el tamaño y las características del corpus, que circunscribe y reduce necesariamente tanto el número o el tipo de ejemplos de los que nos podemos servir como las soluciones o interpretaciones adoptadas por los traductores. Del mismo modo, si bien existen trabajos de referencia en torno cuestiones morfosintácticas o semánticas relacionadas con la expresión de la pluralidad, no son tantos los estudios que han abordado esta cuestión desde la pragmática o la lingüística cognitiva, y que podrían arrojar luz sobre las posibles interpretaciones por las que se inclinarían los hablantes nativos de un texto determinado en lo que a la noción de pluralidad se refiere, especialmente cuando esta no está codificada explícitamente o depende de consideraciones relacionadas con el contexto cultural o con un acto de habla determinado. Estimamos, no obstante, que estas limitaciones no invalidarían los resultados de nuestro estudio.

## Bibliografía

- Acquaviva, P. (2008). *Lexical Plurals. A Morphosemantic Approach*. Oxford University Press.
- Alarcos Llorach, E. (1999). *Gramática de la lengua española*. Espasa Calpe.
- Bisang, W. (2013). Chinese from a typological perspective. *4th International Conference on Sinology, Taipei*.
- Chao, Y. R. (1969). Dimensions of fidelity in translation with special reference to Chinese. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 29, 109-130.
- Chao, Y. R. (2011). *A Grammar of Spoken Chinese*. The Commercial Press.
- Cheng, A. (2002). *Historia del pensamiento chino*. Edicions Bellaterra.
- Comrie, B. (1989). *Language Universals and Linguistic Typology: Syntax and Morphology*. The University of Chicago Press.
- Corbett, G. G. (2004). *Number*. Cambridge University Press.
- Coseriu, E. (1967). *Teoría del lenguaje y lingüística general: Vol. 2: Estudios y ensayos; 61 (2. ed.)*. Gredos.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo: La traducción como experiencia*. Lumen.
- Fábregas, A. (2013). *La morfología. El análisis de la palabra compleja*. Síntesis.
- Fraser, C. (2007). Language and ontology in early Chinese thought. *Philosophy east & west*, 57(4), 420-456. <https://doi.org/10.1353/pew.2007.0045>
- Gao, X. (2003). *En torno a la literatura*. El Cobre.
- García Yebra, V. (1984). *Teoría y práctica de la traducción. Segunda edición revisada: Vol. I*. Gredos.
- García Yebra, V. (2006). *Experiencias de un traductor*. Gredos.
- Gu, M. D. (2005). *Chinese Theories of Reading and Writing. A Route to Hermeneutics and Open Poetics*. State University of New York Press.
- Hansen, C. (1983). *Language and logic in ancient China*. Univ. of Michigan Pr.
- Iljic, R. (1994). Quantification in Mandarin Chinese: Two markers of plurality. *Linguistics*, 32, 91-116.
- Iljic, R. (2001a). The Origin of the suffix -men 們 in Chinese. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 64(1), 74-97.
- Iljic, R. (2001b). The Problem of the suffix -men in Chinese grammar. *Journal of Chinese Linguistics*, 29(1), 11-68.
- Li, Y. A. (1999). Plurality in a classifier language. *Journal of East Asian Linguistics*, 8(1), 75-99.
- Liu, J. J. Y. (1966). *The art of Chinese poetry*. University of Chicago Press.
- Loar, J. K. (2011). *Chinese Syntactic Grammar. Functional and Conceptual Principles (Vol. 9)*. Peter Lang.
- Lü, S. (吕叔湘). (2002). *Lu Shuxiang Quan Ji. Zhongguo Wenfa Yaolüe (吕叔湘全集, 中国文法要略) [Compendio de gramática china]*. Liaoning Jiaoyu Chubanshe.
- Mou, B. (1999). The structure of the Chinese language and ontological insights: A collective-noun hypothesis. *Philosophy East and West: A Quarterly of Comparative Philosophy*, 49(1), 45-62.
- Norman, J. (1988). *Chinese*. Cambridge University Press.
- Packard, J. L. (2004). *The Morphology of Chinese. A Linguistic and Cognitive Approach*. Cambridge University Press.
- Packard, J. L. (2016). *Chinese Morphology* (S. Chan, Ed.; pp. 215-226). Routledge.
- Pegenaute, L. (2016). Aproximaciones teóricas contemporáneas a la traducción literaria. En I. Galanes Santos (Ed.), *La traducción literaria. Nuevas investigaciones* (pp. 5-29). Editorial Comares.
- Ramírez Bellerín, L. (2004). *Manual de traducción: Chino-castellano*. Gedisa.
- Rovira-Esteva, S. (2002). *El paper dels mesuradors xinesos en la pragmàtica del text*. [Tesis doctoral, Universidad Autònoma de Barcelona].

- Rovira-Esteva, S.; Casas-Tost, H.; Tor-Carroggio, I.; Vargas-Urpí, M. 2019-2022. La literatura china traducida en España. Base de datos en acceso abierto. Disponible en: <https://dtieao.uab.cat/txicc/lite>.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Espasa.
- Sterk, D. (2018). The grammatical artistry of Chinese-English translation. En C. Shei & Z. Gao (Eds.), *The Routledge Handbook of Chinese Translation*. Routledge.
- Sun, J., Meng, J., & Ni, H. (1988). *Xi-Han Fanyi Jiaocheng* (西汉翻译教程) [*Manual de traducción español-chino*]. Shanghai Wai Jiaoyu Chubanshe.
- Tor-Carroggio, I., & Rovira-Esteva, S. (2021). Chinese literary translation in Spain up until 2020: A quantitative approach of the who, what, when and how. *Skase: Journal of Translation and Interpretation*, 14(1), 67-94.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
- VV. AA. (2013). *2013 Zhongguo Dangdai Youxiu Zuopin Guoji Fanyi Dasai Tuijian Zuopin Ji* (2013中国当代优秀作品国际翻译大赛推荐作品集) [*Obras recomendadas del concurso internacional de traducción de obras destacadas contemporáneas de China 2013*] (Renmin Wenxue Zazhishe).
- VV. AA. (2015). *Colección de Obras Ganadoras del I Concurso de Traducción Internacional de China*. Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Weinberger, E. (2016). *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*. New Directions Publishing.
- Wenzel, C. H. (2013). *Chinese Language, Chinese Mind?* De Gruyter.
- Xu, D. (2012). *Plurality and Classifiers across Languages in China*. De Gruyter.
- Yip, P.-C., Rimmington, D., Fisac, T., & Roncero, L. (2015). *Gramática de la lengua china*. Cátedra.
- Zhang, N. N. (2014). Expressing number productively in Chinese. *Linguistics*, 52(1), 1-34.
- Zhang, N. N. (2015). The morphological expression of plurality and pluractionality in Mandarin. *Lingua*, 165, 1-27.
- Zhang, K. (张珂). (2006). Lun Han-Xi Huiyi Zhong de Dukeyi Yinsu (论汉西互译中的不可译因素) [Acerca de los elementos intraducibles en la traducción chino-español y español-chino]. *Beijing Di Er Waiguoyu Xueyuan Xuebao*, 134, 65-69.
- Zhao, S. (赵士钰). (2001). *Xin Bian Han-Xi Fanyi Jiaocheng* (新编汉西翻译教程) [*Nuevo curso de traducción del chino al español*]. Waiyu Jiaoxue Yu Yanjiu Chubanshe.

## Notas

1. El chino clásico, afirma Relinque, es «tan ambiguo que permite traducciones contradictorias». Relinque Eleta, A. (1995). Introducción. En Liu Xie, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*. Comares.
2. «[...] where Chinese gains in conciseness, it loses in preciseness» (Liu, 1966: 40).
3. En palabras de Umberto Eco: «a ningún traductor le pasará jamás que tenga que traducir la palabra *nipote* fuera de un contexto cualquiera [...]. El traductor [...] traduce siempre textos, es decir, enunciados que aparecen en algún contexto lingüístico o son proferidos en alguna situación específica» (2008: 56).
4. Título de la traducción indirecta de Octavio Paz (Paz, O. 2000. *Versiones y diversiones*. Galaxia Gutenberg), una de las traducciones que el propio Weinberger reúne en su ensayo.

5. La Editorial Popular, con sede en Madrid, publicó en 2015 la colección de relatos en lengua española bajo el título *La espada Rayo de Luna y otros cuentos*, incorporando correcciones de carácter ortotipográfico, ajustes de estilo mínimos y las biografías en español de los traductores, que en la edición bilingüe de la Foreign Languages Press figuran solo en chino. Para la elaboración de este trabajo nos hemos guiado por la edición bilingüe de la Foreign Languages Press.

6. La edición de Editorial Popular atribuye la traducción del relato a David Mattas. Esta información no concuerda, sin embargo, ni con la edición bilingüe de la Foreign Languages Press ni con la lista de ganadores del concurso que los medios chinos divulgaron en su día (ver, por ejemplo, Spanish.China.ORG.CN. (2013). Lista de Ganadores. Recuperado de: [http://spanish.china.org.cn/specials/citc/2013-09/05/content\\_29936239.htm](http://spanish.china.org.cn/specials/citc/2013-09/05/content_29936239.htm) [Última consulta: 14 de diciembre de 2021]).

7. «Los peces», nos dice el relato, «no se conocían entre sí antes de llegar a ese lugar misterioso y desconocido. Se mantenían callados y la mayoría de los supervivientes permanecían inmóviles, con los ojos desmesuradamente abiertos: “¿Dónde estamos? ¿Qué quieren hacer con nosotros?” Lamentablemente, sólo podían quedarse tendidos en el suelo sin hablar, ya que les costaba mucho trabajo respirar» (VV. AA, 2015, p.156).

# Juan G. de Luaces en el punto de mira: obra traductológica e incidencia de la censura (1942-1968)

Juan G. de Luaces under Close Scrutiny: Translation Corpus and the Impact of Censorship (1942-1968)

Marta Ortega Sáez<sup>a</sup>  0000-0002-6873-6714

<sup>a</sup>Universitat de Barcelona

## RESUMEN

En este artículo se examina la obra traductológica del prolífico Juan G[onzález-Blanco]. de Luaces (1942-1968), proporcionando un enfoque biográfico que esclarece algunos de los aspectos de su trayectoria profesional como traductor, y la incidencia de la censura. En primer lugar, se analizan los idiomas a partir de los cuales tradujo y las lenguas intermediarias que empleó, la cronología de las publicaciones y los sellos editoriales con los que colaboró. A continuación, se ha estudiado de qué manera incidió la censura en sus versiones, teniendo en cuenta tanto la autocensura como la censura a nivel institucional. Para ello se han consultado en el Archivo General de la Administración (AGA) los 134 expedientes de censura de las traducciones de obras literarias originalmente en lengua inglesa que Luaces llevó a cabo. El análisis de la censura en este amplio inventario de traducciones ha revelado algunos casos de declarada autocensura y una leve incidencia de censura institucional – en ambos casos con especial énfasis en cuestiones de índole moral – y cierta arbitrariedad en la práctica censoria.

**Palabras clave:** Juan G. de Luaces, obra traductológica, censura institucional/gubernativa, autocensura, franquismo

## ABSTRACT

This article examines the translation corpus of prolific Juan G[onzález-Blanco]. de Luaces (1942-1968), providing a biographical perspective that sheds light on some aspects of his professional career as a translator. Firstly, there is an analysis of the languages in translation and the intermediary languages which Luaces used, the chronology of the publications and the publishing houses he collaborated with. Furthermore, the impact of censorship in his versions has been studied, both as self-censorship and as institutional censorship. To do so, the 134 censorship files of literary texts originally in English translated by Luaces, which are hosted in the Archivo General de la Administración (AGA), have been studied. The analysis of the censorship exercised on this extensive collection of translations has revealed some instances of alleged self-censorship and a low impact of institutional censorship – in both cases with particular emphasis on moral issues – and some arbitrariness in the censorship practice.

**Keywords:** Juan G. de Luaces, Translation Corpus, Institutional Censorship, Self-Censorship, Franco Regime

## Información

Correspondencia:

Marta Ortega Sáez  
[marta\\_ortega@ub.edu](mailto:marta_ortega@ub.edu)

Fechas:

Recibido: 13.01.2022

Revisado: 22.06.2022

Aceptado: 26.07.2022

Contribuciones de autoría:

He llevado a cabo la investigación y escrito el artículo de forma individual.

Conflicto de intereses:

Ninguno.

Financiación:

Este trabajo se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación consolidado TRACE (TRADUCCIÓN Y CENSURA) (Código de grupo 432) y reconocido como tal por la Universidad de León desde 2017.”

Cómo citar:

Ortega Sáez, M. (2022). Juan G. de Luaces en el punto de mira: obra traductológica e incidencia de la censura (1942-1968). *Sendebär*, 33, 144-164.

<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.23639>



## 1. Introducción: El escritor, periodista y director de publicaciones reconvertido en traductor

Quienes han estudiado el campo de la traducción en España durante el franquismo seguramente hayan encontrado alguna versión de quien ha sido considerado uno de los más prolíficos traductores de posguerra: Juan González-Blanco de Luaces, quien siempre firmó como Juan G. de Luaces (1906-1963). Este hombre de letras, descendiente de una saga de intelectuales, los González-Blanco, ejerció en Madrid desde muy temprana edad como periodista, fundó y dirigió diferentes publicaciones – *Madrid Ilustrado* (noviembre de 1934 y abril de 1936), por ejemplo – y también fue escritor<sup>1</sup>. La posiblemente prometedor trayectoria que había iniciado una década antes se vio truncada con el estallido de la Guerra Civil española, como la de tantos otros autores con afinidad a la causa republicana que lograron sobrevivir a la guerra (Delgado Gómez-Escalonilla 1992; Gracia García & Ruiz Carnicer 2001). Ras la contienda, después de varios intentos de escapar del país, Luaces se instaló en Barcelona, donde a pesar de no cejar en su empeño de intentar desarrollar su faceta de escritor<sup>2</sup> se vio obligado a redirigir su actividad profesional y la traducción se convertiría en el mayor sostén económico para su familia (compuesta por su esposa y sus cinco hijos)<sup>3</sup>. En el periodo comprendido entre 1942 y 1968 se publicaron los 242 títulos que conforman el catálogo de traducciones de Luaces<sup>4</sup>, incluyendo versiones de autores de diversas nacionalidades, pero destacando principalmente las traducciones cuya lengua de origen era el inglés (185 títulos).

En este estudio se repasará la contribución de Juan G. de Luaces al campo de la traducción en la posguerra española, analizando el inventario de sus traducciones en cuanto a cifras, fechas de publicación, idiomas de traducción y editoriales. Seguidamente, se presentarán los primeros resultados de este estudio preliminar sobre la incidencia de la censura en su obra traductológica, acotando el análisis a sus versiones de textos de literatura originalmente escritos en lengua inglesa, que constituyen prácticamente la mitad de su repertorio de traducciones. Este estudio es el primero de estas características pues propone un nuevo enfoque en el análisis de la censura durante el régimen franquista. A diferencia de trabajos anteriores en los que se toma como punto de partida a los autores foráneos para estudiar la incidencia de la censura en su obra y su recepción, en esta ocasión, el foco se pone en la figura del traductor, como uno de los agentes capitales del proceso traductológico.

## 2. La obra traductológica de Juan G. de Luaces

El primer intento de catalogar las traducciones de Luaces data de 2006 en el trabajo de final de doctorado de Ortega Sáez (2006) donde se proporcionaba un listado de las versiones publicadas en la década de los 40. Posteriormente, en 2011 Campal Fernández amplió las fechas para incluir el resto de los títulos vertidos al español por este traductor<sup>5</sup>. El listado del que se parte para el presente estudio es una revisión actualizada de los datos de la tesis doctoral *Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: El caso de Jane Eyre de Juan G. de Luaces* (Ortega Sáez 2013), que incluye las fechas de primera edición de todas las traducciones de Luaces y que completa el listado de Campal con títulos adicionales. Además, en dicha tesis se proporciona una clasificación de su obra traductológica completa según el idioma de origen y en el caso del inglés se encuentra una subdivisión de las traducciones

según se trate de textos literarios o de otros géneros y se incluye un estudio de las diferentes tipologías textuales traducidas.

A nivel metodológico, para confeccionar la relación de traducciones de Luaces se han vaciado los catálogos de la Biblioteca Nacional de España y de la Biblioteca de Catalunya, los volúmenes impresos del *Index Translationum*, del *Catálogo General Librería Española* (INLE) (1931–1950), *El Libro Español*, *Bibliografía Española*, las bases de datos de las Bibliotecas Públicas del Estado (BPE) así como de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN) y se han consultado todos los expedientes de censura de obras literarias en inglés traducidas por Luaces, albergados en el Archivo General de la Administración (AGA) en Alcalá de Henares (Madrid). Por otra parte, se han llevado a cabo búsquedas en las bases de datos de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y de la Biblioteca Digital de Prensa Histórica.

A continuación se proporciona un examen del corpus de traducciones de Luaces teniendo en cuenta las cifras, los idiomas traducidos y las lenguas intermediarias, así como también las fechas de publicación y los editores con los que colaboró el traductor. Este estudio se ha llevado a cabo teniendo en cuenta los factores biográficos que repercutieron en el desarrollo de su faceta como traductor.

## 2.1. Prolijidad

La recopilación de títulos de estos fondos ha dado lugar al inventario de traducciones de Luaces que se compone de un total de 242 títulos vertidos al español. Teniendo en cuenta que la traducción era prácticamente la única fuente de ingresos para su familia en los años de la posguerra, no es de sorprender que Luaces intentara llevar a cabo el máximo número de traducciones en el menor tiempo posible para lograr nuevos encargos. Esta destacable prolijidad venía dada por su rapidez a la hora de llevar a cabo las traducciones, tal y como recogió Hurtley (1986) en uno de sus estudios sobre el editor barcelonés Josep Janés (José Janés durante la posguerra), con quien Luaces colaboró frecuentemente: «Allò que més recorden d'ells els col·laboradors de l'editorial de postguerra és la seva velocitat com a traductor: treballava directament a màquina, sense esborrany» (1986: 318). Las presiones económicas parecen haber condicionado, en algunos casos, el resultado final: «Tot sovint el lector es troba amb un llenguatge simplificat, simptomàtic de la falta de cura, d'interès, amb ganes d'acabar aviat» (Hurtley 1986: 321-322).

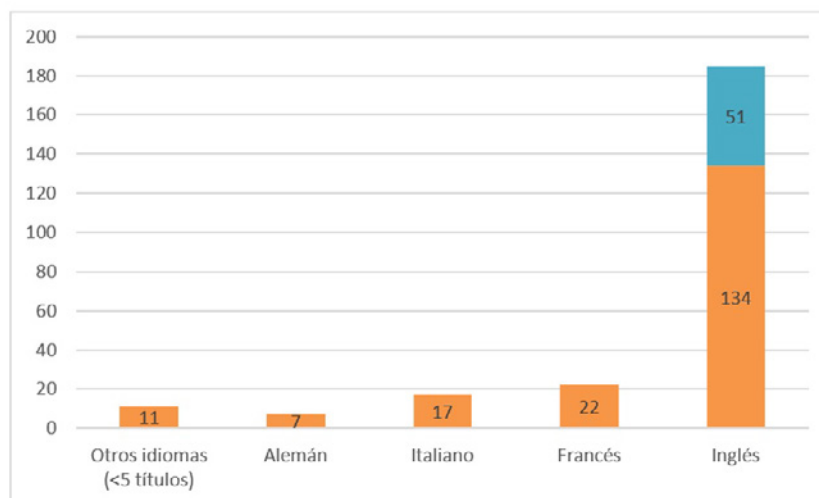
Más detalles proporciona su hija Consuelo González Castresana en «Relatos de vidas dedicadas a la traducción», que recuerda que su padre dedicaba alrededor de 15 horas diarias a traducir:

A partir de entonces papá se instaló literalmente en la Casa de Máquinas. Para elegir el mejor lugar, tanto en cuanto a la entrada de la luz como a la comodidad de la silla, así como para escoger la máquina menos ruinosa, llegaba antes de que abrieran. Y, tras haber aprovechado al máximo el tiempo de apertura del establecimiento, era el último en abandonarlo. Tecleando incansable, soportando todos los defectos e inconvenientes de aquellas máquinas viejas, en las que tan pronto se desprendía un tipo como se atascaba el carro. (2013: 56)

## 2.2. Idiomas

Como se puede observar en el Gráfico 1, del global de 242 títulos, 185 fueron traducciones de autores en lengua inglesa (134 de textos literarios y 51 de no literarios), que suponen un 76,45% del total. Lejos de esta cifra, 57 títulos (23,55%) provienen de traducciones de otros escritores de muy diversas nacionalidades (portugueses, rusos, franceses, alemanes e italianos, entre otros), aunque destacaron en este segundo grupo las de origen francés (22 títulos) e italiano (17 títulos), seguidas por el alemán (7 títulos). En otra categoría se han incluido los idiomas que cuentan con menos de cinco traducciones, como el checo, el holandés, el danés, el sánscrito y el portugués, con 1 título traducido, el yidis con 2 títulos y, finalmente, el ruso, con 4. Estas cifras son un reflejo de la realidad traductológica de las décadas de los cuarenta y los cincuenta en cuanto a idiomas se refiere, una realidad claramente condicionada por las relaciones internacionales de España y los acontecimientos políticos en Europa. La influencia de las letras francesas en épocas anteriores, por ejemplo, se vio debilitada por la «galofobia producto de las relaciones políticas entre los dos países» (Vega 2004: 544) y el aire licencioso de esta literatura (Pegenaute 2004: 461-462). Por su parte, la destacable supremacía numérica de las traducciones del inglés tuvo su origen en el creciente aumento de las películas adaptadas de textos literarios en inglés (Vega 2004: 549), las relaciones entre el Instituto Británico de Madrid y editores como José Janés (Hurtley 2006: 141) y también por el gran número de autores que lograron galardones como el Premio Pulitzer y el Premio Nobel, entre otros.

Gráfico 1. Número de traducciones según el idioma



Cronológicamente, en referencia a la adquisición y conocimiento de algunos de estos idiomas, Luaces habría tenido su primer contacto con el francés desde muy temprana edad, en la etapa previa a trabajar en Prensa Gráfica a la edad de 13 años. Este idioma, que también hablaba, lo aprendería ayudando a su madre María Luaces Mandujo a traducir algunas novelas de origen franco que, en realidad, eran encargos para su padre, Edmundo González-Blanco. De forma similar, su interés en la prensa extranjera – cuya lectura fue un hábito constante en su vida – favoreció su temprano aprendizaje del inglés (que entendía pero no hablaba). Inicialmente su padre Edmundo solventaría las dudas que pudieran surgir y años más tarde traduciría de esta lengua asistido con un diccionario. En cuanto al portugués – lengua de la cual llevó a cabo su primera traducción (*Una mujer de Lisboa*, Miracle, 1942) – se habría familiarizado

con el idioma luso durante su estancia en Lisboa entre 1940 y 1941 cuando trabajó para el gobierno de Oliveira Salazar, que le encargó algunos textos que se publicaron en edición bilingüe español-portugués<sup>6</sup>. Por otra parte, la proximidad del español con otras lenguas romances como el italiano justificaría las traducciones de este idioma.

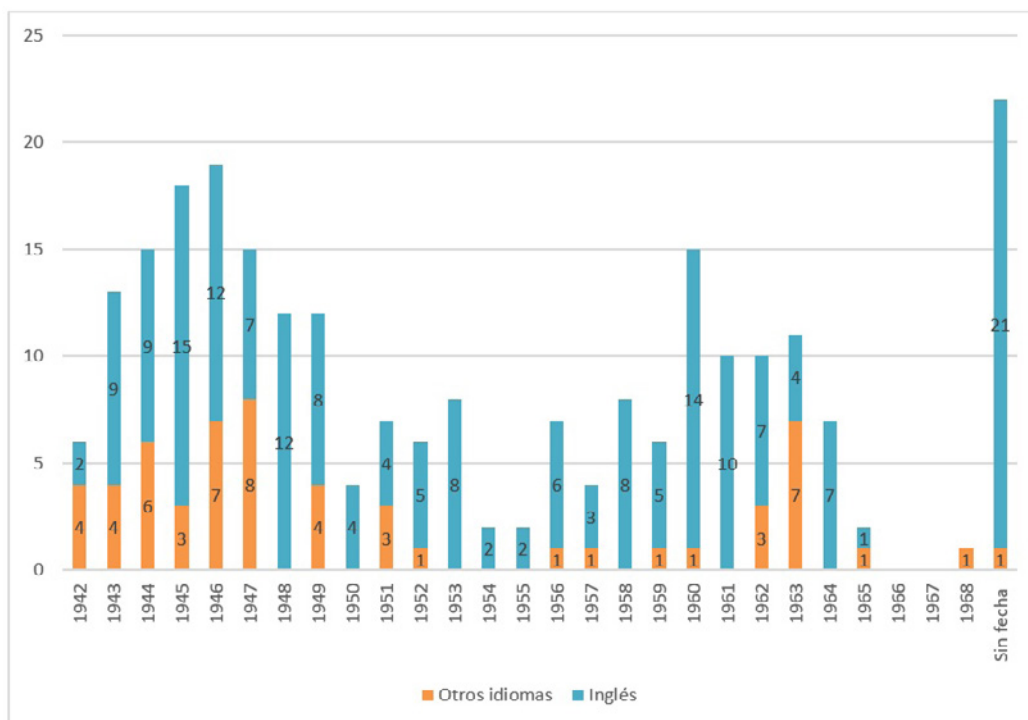
En el caso de textos que originalmente habían sido escritos en lenguas desconocidas para él, la única vía posible para llevar a cabo sus traducciones es que usara versiones intermedias o *relay translations* (St. André 2008: 230-231) – en los idiomas que le resultaban familiares. Por una parte, el uso de lenguas puente podría justificar algunos de los títulos de su catálogo como, por ejemplo, *La familia de Sara Rifke* de Shalom Asch (José Janés, 1951) y *Satán en Goray* de Isaac Bashevis Singer (Plaza & Janés, 1963), ambas escritas originalmente en yidis y traducidas al inglés en 1930 y 1955, respectivamente<sup>7</sup>. Del mismo modo, *El Ramayana*, de Valmiki (José Janés, 1952), originalmente en sánscrito, contaba con traducciones en múltiples idiomas a partir de alguno de los cuales Luaces habría procurado su versión<sup>8</sup>. En otras ocasiones, el empleo de obras intermedias se confirma en los mismos volúmenes consultados donde se indica la intermediación y coincide que en la mayoría de los casos las traducciones se llevaron a cabo a través de la versión inglesa. Así figura en *El bosque de los muertos* del alemán Ernst Wiechert (José Janés, 1946) y en *Bailarina* de la prolífica escritora austríaca Vicki Baum (Planeta, 1959). En la copia impresa de este segundo *se indica que se tradujo de Theme for Ballet de 1958.* Asimismo en el volumen titulado *Checoslovaquia* del checo Evzen Neustupny (Argos, 1963), también consta que se tradujo a través de una traslación al inglés; y *El doctor extravagante* del holandés Arie Van der Lugt (Planeta, 1968), proviene de la versión *The Crazy Doctor* de 1954. Por su parte, para llevar a cabo la versión *Luis XIX y su corte* del alemán Frantz Funck-Bretano (Iberia, 1943), se utilizó una traducción intermedia del francés, según indica el volumen impreso. Llamen la atención, sin embargo, otros dos ejemplos de este fenómeno: *Vinieron las lluvias. Novela de la India moderna (The Rains Came)* de Louis Bromfield (Ediciones del Zodiaco, 1943) en colaboración con L. Vegas López y *Antonio Adverse (Anthony Adverse)* de Hervey Allen (José Janés, 1946). Los expedientes de censura de estas traducciones [AGA(03)050 SIG 21/06848, Exp. 2-842-42 y AGA(03)050 SIG 21/07699, Exp. 4443-45] revelan que en ambos casos los textos que se presentaron para solicitar la autorización de la traducción eran en italiano, aunque se trataba de textos originalmente escritos en lengua inglesa<sup>9</sup>.

Finalmente, se encuentra un último grupo de traducciones, en esta ocasión del alemán y del ruso, sobre las que quedan algunas incógnitas de difícil solución. Según recuerda su hija, Consuelo González Castresana, Luaces recibió ayuda de forma puntual de otros traductores para algunas versiones de estos idiomas. Tras la colaboración, estos traductores cobraban parte de la remuneración asignada, aunque sus nombres no figuran en las versiones. Alexis Marcoff, distinguido intelectual en la cultura barcelonesa desde años antes de la guerra civil (García Sala 2015), habría participado en algunas de las versiones del ruso y, por otra parte, un traductor apellidado Scholz trabajó conjuntamente con Luaces en textos alemanes<sup>10</sup>. Uno de los textos del alemán en el que podría haber tenido lugar dichas colaboraciones es *Laudin y los suyos* de Jakob Wassermann (Lauro, 1946), directamente traducido de la versión alemana, según recoge el volumen impreso. Quizás se diera alguna colaboración esporádica con Scholz en el caso de las *Memorias* de Felix Kersten (José Janés, 1957), aunque existía una traducción al inglés previa<sup>11</sup>, que podría haber sido la fuente para la versión de Luaces. En cuanto a los

textos originalmente en ruso, se encuentran *Netochka Nezvanova* de Dostoievsky (José Janés, 1949), *La abandonada* de Turgueniev (Aymá, 1947) y la *Historia del Imperio Bizantino* de Vasiliev (Iberia, 1946), todos ellos con versiones anteriores en otros idiomas. En última instancia se encuentra *El idiota* de Dostoievsky (Iberia, 1946), traducido con Sergio Zaitsev. En este último caso, era frecuente que el editor dividiera la traducción y asignara las partes a diferentes traductores.

### 2.3. Fechas

Gráfico 2. Distribución de fechas de publicación de las traducciones de Juan G. de Luaces



El Gráfico 2 ilustra que las traducciones de Luaces se publicaron entre 1942 y 1968. Ahora bien, su actividad como traductor se desarrolló en el periodo comprendido entre 1941, cuando llevó a cabo su primera traducción – *Una mujer de Lisboa* (Miracle, 1942) – y 1963, año en el que falleció. Teniendo en cuenta que durante un periodo de 2 o 3 años Luaces estuvo enfermo con depresión y, viéndose limitada su capacidad laboral, su periodo traductológico queda restringido a aproximadamente unos 20 años. Barajando esta franja temporal, el traductor habría llevado a cabo un promedio de aproximadamente 13 versiones al año.

Se observa una elevada actividad traductológica en la primera década de la posguerra que descendió significativamente en los años cincuenta – una etapa que parece corresponderse con el periodo de enfermedad de Luaces – y volvió a acentuarse en los primeros años de la década de los sesenta, dando lugar a varias publicaciones póstumas en 1964, 1965 y 1968. Quedan pendientes de identificar los 22 títulos publicados por Mateu sin fecha, aunque según la consulta de los expedientes de censura de estos textos podrían haber sido publicados entre 1948 y 1950, lo que incrementaría las cifras de estos años.

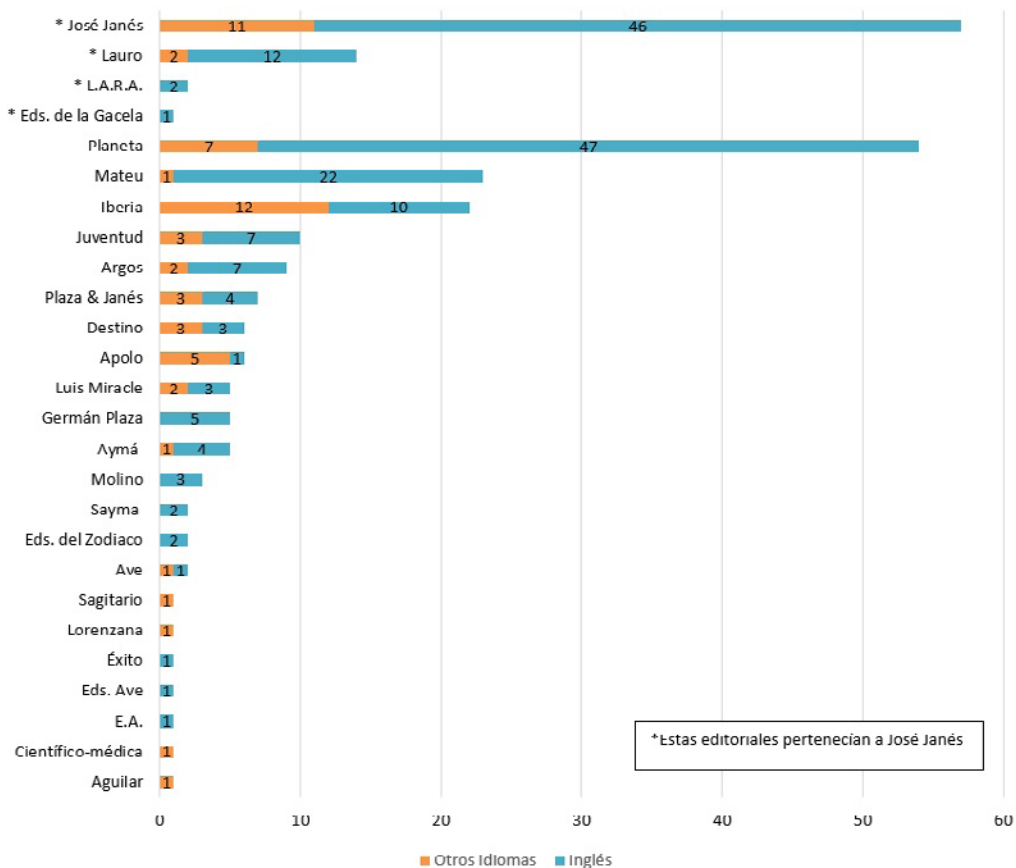
Aunque no es posible conocer con exactitud las fechas en que Luaces llevó a cabo sus traducciones, se sobreentiende que, por lo general, debían ser enviadas a inspección lo antes po-



sible para iniciar los trámites pertinentes para lograr la autorización para ser publicadas. Ahora bien, en el contexto de posguerra el proceso de autorización por parte del aparato censor podía generar diferentes demoras entre la realización de la traducción y su publicación. Las informaciones contenidas en los expedientes de censura revelan las fechas de solicitud de los editores, así como las fechas de entrada en la Dirección General de Propaganda y cuándo se distribuían los textos para su supervisión por parte del lectorado y, en algunos casos, los informes de los lectores están datados. El cotejo de estos datos con las fechas definitivas de publicación revela lapsos temporales variables según si la novela se autorizaba con o sin modificaciones. Se ha podido observar, por ejemplo, que en el caso de *Luna de verano* de P. G. Wodehouse (Lauro, 1942) transcurrieron tan solo 11 días entre la fecha en la que Ediciones Lauro – editorial de José Janés – presentó la solicitud para la autorización (6 junio 1942) y el cierre del expediente con la aprobación (17 junio 1942) [AGA(03)050 SIG 21/06908, Exp. 911-42]. En este caso, la fecha de publicación que consta en el volumen impreso es el mismo año 1942. Contrariamente, desde que José Janés enviara la solicitud para la autorización de *La rebelde* de J. P. Marquand (L.A.R.A., 1948) el 3 de noviembre de 1947 hasta que se depositaron los cinco ejemplares requeridos para finalizar el proceso y poder llevar a cabo la comercialización del texto transcurrieron 13 meses [AGA(03)050 SIG 21/08091, Exp. 4674-47]. En este caso, el mayor lapso temporal se debe a que el censor realizó una tachadura en una de las páginas que requirió la corrección del texto y un nuevo envío de la versión revisada para su autorización.

## 2.4. Editoriales

Gráfico 3. Editoriales que publicaron traducciones de Luaces



Después de la Guerra Civil y tras varios intentos de huir del país, en 1941 Luaces y su familia se instalaron en la Ciudad Condal. Tal y como refleja el Gráfico 3, Luaces colaboró con una amplia gama de sellos editoriales de Barcelona, una ciudad que, junto con Madrid, constituía el núcleo editorial de la posguerra. De las 26 editoriales que aparecen en el gráfico, destacan las colaboraciones con algunos de los principales editores del panorama literario barcelonés de la época, quienes llevaron a cabo una importante tarea de introducción de literatura extranjera en la España de posguerra, como Luis Miracle, José Janés, Planeta, Mateu o Iberia (Ortega Sáez 2022). Aunque las colaboraciones entre Luaces y Luis Miracle (Lluís Miracle) no fueron muy habituales (5 títulos) – y no parecen indicar que el traductor formara parte de la nómina de la editorial –, la importancia del editor en la trayectoria profesional de Luaces en la posguerra no es menospreciable. El mismo año en que se instaló en Barcelona, en 1941 Miracle fue el primero en encargarle una traducción: *Ana Paula. Perfil duma lisboeta* del portugués Joaquim Paço d’Arcos, que fue publicada con el título *Una mujer de Lisboa* (1942). Además, según Manuel Martínez, empleado administrativo en la editorial de Janés desde 1942, Miracle se habría encargado de que Luaces conociera a Josep Janés (Hurtley 1986: 319), con quien colaboraría de forma intensa y sostenida en el tiempo a lo largo de prácticamente dos décadas, de manera que además del vínculo profesional les acabó uniendo una relación de amistad (González Castresana 2013)<sup>12</sup>. Entre la publicación de *Luna de verano*, traducción de *Summer Moonshine* de P. G. Wodehouse en 1942, y 1957, Janés publicó un total de 72 títulos vertidos al español por Luaces entre la editorial llamada José Janés (57 traducciones), Lauro (12), L.A.R.A. (2) y Ediciones de la Gacela (1)<sup>13</sup>. De esta primera etapa traductológica destacan también los 22 títulos publicados por Iberia, de Joaquín Gil, en el periodo comprendido entre 1942 y 1947. Por otra parte, las dos publicaciones en L.A.R.A., ambas de 1948, revelan que en la década de los cuarenta Luaces había colaborado de forma puntual con José Manuel Lara. Janés adquirió los fondos de la editorial Lara y publicó los textos adquiridos en un nuevo sello denominado L.A.R.A. (Hurtley 1992; Moret 2003). Posteriormente, en la etapa en que José Manuel Lara fundó Planeta, habría requerido personalmente los servicios de Luaces, ofreciéndole mejor retribución, aunque posteriormente podrían haber surgido desavenencias de tipo económico. En el caso de esta editorial las 54 traducciones de Luaces fueron publicadas entre 1951 y 1968, aunque el mayor volumen se dio a partir de 1959 (33 títulos), tras el fallecimiento de Janés. Por último, se encuentran los 23 títulos de Mateu, sin fecha de publicación, pero cuyos expedientes de censura revelan que se solicitaron permisos de publicación entre 1948 y 1950.

### **3. Los diferentes niveles de censura en las traducciones de Luaces publicadas: autocensura y censura institucional / gubernativa**

#### **3.1. Autocensura**

Leonardi define la autocensura como «a form of control imposed upon us by ourselves out of the fear to annoy or offend others without being officially pressured by any authority» (2008: 84). En el ejercicio de esta autocensura existe, según afirma Tymoczko, «the tendency to conform to dominant discourses and standards» (2009: 31), que puede llegar a su completa normalización: «In political contexts where the threat of punishment is real and ever-present

– albeit unspoken –[...] self-censorship, or self-regulation, becomes normalised, unconscious, and part of everyday, lived experience» (O’Leary 2011: 14).

En el contexto de la España de posguerra, la inicial falta de directrices claras en el sistema censorio (Larraz 2014) que experimentaron autores, traductores y editores dio paso al progresivo «ajuste» de los textos a los imperativos de la época tanto a nivel de contenido como a nivel formal. Esta evolución se ve reflejada en la obra de Luaces. Si bien en septiembre de 1939, pocos meses después del fin de la Guerra Civil, presentó a censura la solicitud para publicar su obra de creación propia *Fuera de su sitio*<sup>14</sup> en la que se habla abiertamente sobre relaciones sexuales, la hija del traductor recuerda cómo posteriormente su padre comentaba que debía ser cuidadoso y no aludir a ciertos contenidos como la sexualidad, la homosexualidad, y que se debían vigilar las cuestiones morales.

Como ya apuntó Abellán, la autocensura fue una praxis muy extendida entre los agentes culturales de la posguerra, quienes acoplaban sus textos a los preceptos ideológicos establecidos por el régimen de Franco (1980; 1982). En primera instancia, según afirma Meseguer Cutillas, «lo más probable [...] era que detrás de cualquier esfuerzo de adaptación de una obra determinada a los estándares de los valores dominantes estuviera la figura del editor ya que, en última instancia, también era quien daba la cara y corría con los riesgos ante la Administración» (2022). Por una parte, las editoriales llevaban a cabo un proceso de selección de obras para publicar «de acuerdo con las normas vagamente establecidas» de lo que estaba o no permitido (Abellán 1980: 102). También aconsejaban a los autores y traductores sobre temáticas a evitar y pasajes a suprimir (Linuesa Torrijos 2021)<sup>15</sup>.

Los editores con los que colaboraba Luaces intervinieron en algunas de sus traducciones, suprimiendo ciertos pasajes previamente al envío del texto para solicitar la autorización de publicación. Uno de los ejemplos es *La joven romántica* de W. S. Maugham (L.A.R.A., 1948), pues el informe del censor indica la omisión de ciertas secciones por parte del editor:

Parece ser que las historietas entre págs. 54 a 70, 183 a 202 y 190 a 195 no se han de publicar, pues están tachadas por la editorial y se señalan para información el caso de la andaluza que mata al amante y a la novia de su hijo por su amor desmedido a su hijo en págs. 71 a 75; el hijo que mata al padre por creerlo incestuoso con su mujer en págs. 113 a 132 y el odio entre franceses y alemanes hace que una francesa mate al hijo habido por violación alemana. Véanse págs.: 169, 242 y 283 [AGA(03)050 SIG 21/08153, Exp. 506-48].

En este caso concreto, además, se propondrían múltiples tachaduras, como se verá en el siguiente apartado referido a la censura institucional.

También *Sangaree* de Frank Slaughter (Planeta, 1952) revela autocensura editorial. La traducción mecanografiada por Luaces cuenta con tachaduras en 28 páginas que se habrían efectuado antes de entregar el texto a la Sección de Inspección de Libros. Se omitió contenido que habría sido tildado de índole «inmoral» por los censores, incluyendo varias referencias al deseo de los personajes, sus cuerpos desnudos o incluso insinuaciones de estos. Así, los siguientes ejemplos fueron tachados en la traducción: «él vio que iba completamente desnuda bajo la prenda» (página 29 del texto mecanografiado), «la falda que cubría sus piernas enfundadas en seda» (34), «le cubrió la boca con un beso» (35), y «la abertura entre sus dos senos ardía» (92). Además de las omisiones, se han moderado algunas expresiones para adecuarlas al contexto meta: en varias ocasiones el verbo «conquistar» se ha empleado como sustituto de

«poseer» – en su acepción sexual (89) – y también como reemplazo de «hacerla suya» (97). Asimismo, «los amantes» del personaje llamado Marta, que «adquiría, satisfacía y despedía graciosamente» se han convertido en sus «amigos» (228) [AGA(03)050 SIG 21/9959, Exp. 3339-52].

Otro texto que sufrió autocensura, también por parte del editor, fue *La verde mansión de los Jarrett* del autor americano Frank Yerby, publicada por Planeta en 1962. En la traducción mecanografiada por Luaces, que se conserva en el AGA, se pueden observar varias correcciones referentes a cuestiones de estilo, vocabulario, signos de puntuación, etcétera. Sin embargo, destaca la página 236, en la que aparecen completamente tachadas tres líneas enteras, tan a conciencia que resulta imposible leer el contenido. La comprobación del texto en inglés ha revelado que el contenido eliminado omite parte de una escena de una violación:

Texto original: «the sudden stab of pain. That went on and on until she'd thought she could bear it no longer. But she had borne it. Found amazingly that it was no longer pain».

(Yerby 1959: 163)

Mi traducción: «la repentina puñalada del dolor. Siguió y siguió hasta que podría pensar que no lo podría soportar más. Pero lo había soportado. Increíblemente descubrió que ya no había dolor»

A excepción de esta breve omisión por parte del editor, se mantiene presente el resto del pasaje en el que resulta evidente que una mujer ha sido forzada sexualmente:

Alargó la mano. Sus grandes dedos asieron el cuello de la camisa de dormir de la muchacha. Mary oyó cómo se desgarraba la ropa y sintió el frío del alba en su carne. Abrió la boca para gritar, pero entonces se fijó en los ojos de James. Algo más había en ellos que lujuria. [...] Y la tomó en sus brazos. Cuando recobró la conciencia del tiempo, cuando el sentido volvió una vez más, Mary, al abrir los ojos, encontró que él se había ido. Miró la esbelta y argentada forma de su cuerpo desnudo. Tiró locamente de los cobertores para taparse y luego dejó que sus manos los mantuviesen a algunas pulgadas de ella. [...] Ella había luchado. No podía negarlo. Se había defendido con uñas y dientes, forcejeando locamente, arañándole e intentando sacarle los ojos. Pero él se limitaba a reír y luego... Cesaron los forcejeos, sobrevino una quietud casi mortal... Se frotó la cadera, que le dolía. —¡Eres un traidor! —sollozó—. Me has engañado —añadió llevándose los dedos a su boca, hinchada y dolorida. Aquella boca, empero, cesó de gritar. Y se aferró, se aferró, murmurando insistentemente cosas locas, tiernas y dulces. Al fin había llorado, pero no de dolor, en ninguna manera de dolor. Ahora la vergüenza llegaba hasta el fondo de su ser. «He hecho el papel de una cualquiera —sollozó mentalmente—. Y él pensará...». (Yerby 1962: 210-211)

En el informe del censor no hay mención alguna a este pasaje. De hecho, se decreta lo siguiente sobre la traducción: «No tiene nada de particular. Puede autorizarse» [AGA(03)050 SIG 21/13777, Exp. 797-2]. Este ejemplo refleja una de las tantas inconsistencias y fisuras en el ejercicio de los censores – las *faultlines* a las que apunta Sinfield (1992) – y corrobora la arbitrariedad del sistema (Abellán 1980; Neuschäfer 1994; Lázaro 2004). Se podría hablar, por tanto, de diversos discursos de la censura, que circularon simultáneamente y que incidieron de forma desigual en la producción cultural, dependiendo de una multiplicidad de circunstancias:

a variety of factors influence both the decision to censor and the severity of the censorship applied. These include the political concerns of the authorities but also less obviously perhaps, the genre, the notoriety or otherwise of the authors (which may be related to their actual or presumed political engagement, religious persuasion or even nationality), the political or

moral intent or content of a text, and the intended readership. Change in political regime, internal censorship board personnel, and wider social transformation also have a direct impact on the practice of censorship. (O’Leary 2011: 4)

En la obra traductológica de Luaces se ha observado dicha arbitrariedad en varios escenarios. Por una parte, se autorizaron textos que claramente contravenían los principios morales defendidos por el Régimen. Igual que ocurrió con *La verde mansión de los Yarrett* de Yerby, la traducción de *The Weather in the Streets* de la británica Rosamond Lehmann (*Intemperie*, José Janés, 1945) – un texto que desafiaba varios de los preceptos del franquismo, por la presencia de inversión de roles, adulterio, aborto, sexualidad y homosexualidad (Ortega Sáez 2011) – fue publicada prácticamente de forma íntegra<sup>16</sup>. En segundo lugar, como se explora en el siguiente apartado, hubo veredictos censorios negativos que no fueron respetados por los editores. De esta forma, *La joven romántica* de William Somerset Maugham (L.A.R.A., 1948) se publicó haciendo caso omiso de muchas de las indicaciones del censor y dos versiones de *The Big Sleep* de Raymond Chandler, que habían sido prohibidas, se pusieron en circulación.

En segundo lugar, además de los editores, los traductores también aplicaban autocensura a sus textos para lograr su publicación. En el caso del traductor que nos ocupa, aunque no era lo habitual – pues no era frecuente encontrar contenidos peritextuales ofrecidos a los/las traductores/as para expresar su proceder traductológico – Luaces reconoció en algunas ocasiones este ejercicio de autocensura. En primer lugar, en el ‘Prólogo del traductor’ de *La Pompadour. Favorita real* (Iberia, 1942), un texto original del escritor italiano Mario Buggelli, el traductor indica algunas de las modificaciones que ha considerado pertinentes: «Me he creído obligado a suavizar en la versión española ciertas asperezas del lenguaje encontradas por el autor en los textos que copia y que él, con muy buen acuerdo, reproduce en francés» (id.). En esta temprana traducción Luaces explicita la necesidad de autocensurar cuestiones de expresión lingüística, lo que anticipa la estrategia que utilizaría como traductor, posiblemente con el consentimiento del editor, para lograr que sus textos fueran publicados.

Del mismo modo, algunos años más tarde, en esta ocasión en un texto de origen inglés, en su ‘Prólogo a la edición española’ de los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer (Iberia, 1946), Luaces aunque de forma eufemística, alude a la censura y manifiesta su pesadumbre por haber tenido que acomodar su traslación a los condicionantes del momento: «Las expresiones crudas que alguna vez se hallan eran propias del tiempo [...], yo las he suavizado (a menudo con sentimiento), por vía de concesión al gusto de hogaño» (ibid.: 6).

Estos dos ejemplos de declarada autocensura se suman a otros como el de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (Iberia, 1943), aunque no se puede saber con exactitud si contó con la intervención del editor<sup>17</sup>. En este caso además de las cuestiones retóricas (cambios de tiempo y modo narrativo; desaparición de apóstrofes al lector, entre otros), se modificaron contenidos ideológicos en materia de religión, la representación de la familia, el género o la raza, por citar algunos, que han sido explorados en otro estudio (Ortega Sáez 2013)<sup>18</sup>.

### 3.2. Censura institucional / gubernativa

A través de la Sección de Ediciones de la Delegación Nacional de Propaganda se llevó a cabo un segundo nivel de censura, siendo ésta la oficial, la ejercida por el Estado, que también afectó a algunas versiones procuradas por Luaces. Consuelo González Castresana hace



referencia a la Jefatura (o Delegación) Provincial de Propaganda en Barcelona, ubicada en las Ramblas, donde Luaces habría presentado alguno de sus textos, y recuerda la mencionada arbitrariedad por parte de los censores: en ocasiones, en caso de denegación se volvía a presentar el texto ante un nuevo oficial que quizás autorizaba la publicación. Los fondos de la Jefatura de Barcelona correspondientes a los años 40 y 50 no se conservan, por lo que no queda claro qué tipo de textos habría presentado Luaces ante este organismo<sup>19</sup>. Sí se conoce que todas sus traducciones (al menos las que fueron publicadas) se entregaron a la Delegación Nacional de Propaganda en Madrid, cuyos informes están custodiados en el AGA<sup>20</sup>. La consulta de los 134 expedientes de los textos literarios originalmente en inglés que Luaces tradujo y que lograron ser comercializados ha revelado la existencia de 19 casos que sufrieron algún tipo de percance con la censura, lo que supone un 14,2% del total (Véase Anexo 1): 1 traducción fue retirada de las librerías, 2 fueron publicadas a pesar de haber sido prohibidas y 16 sufrieron tachaduras<sup>21</sup>.

*Lo que el viento se llevó*, la primera edición de la traducción de la popular obra de 1936 de Margaret Mitchell, que habían llevado a cabo Juan G. de Luaces y Julio Gómez de la Serna<sup>22</sup> para Ediciones Aymá, fue autorizada la segunda quincena de septiembre de 1943 con un volumen de 1015 páginas [AGA(03)050 SIG 21/07026, Exp. 474-42]. Se convirtió en el gran *best seller* de la editorial en la década de los 40, y se vendieron 12000 ejemplares de la primera edición (Munné & Torrents 1985: 13). El gran éxito de ventas llevó a Aymá a solicitar la autorización para la segunda edición y tan solo un mes después, el 14 de octubre, se le concedió. Sin embargo, según afirma Federico Martínez de la Madrid, representante de Aymá en la capital y encargado de los trámites de la editorial con el aparato censor, en una carta que se encuentra entre los documentos del expediente de censura de la traducción, el 18 de diciembre fue ordenada en las librerías de Madrid la retirada de la venta de los ejemplares de la versión española. El día 20 del mismo mes se personó en las Oficinas de las Ediciones Aymá, en Barcelona, un Inspector de la Delegación de Propaganda, portador de un oficio de la Delegación Nacional que ordenaba la recogida de la novela y, por tanto, la prohibición de su venta. A fecha de 27 de enero de 1944 aún se desconocían los motivos por los cuales se había tomado tal decisión y la editorial solicitaba la revocación de tal orden en la carta anteriormente citada<sup>23</sup>. La siguiente información que se conoce es que hubo una reimpresión de la segunda edición en octubre de 1944 y, a partir de aquí, la traducción se siguió publicando en diferentes ediciones sin encontrar otros impedimentos<sup>24</sup>.

Por otro lado, las dos solicitudes para introducir la novela *The Big Sleep* (1939) de Raymond Chandler por parte de Mateu tanto en formato íntegro en 1947 como en versión expurgada en 1948 fueron denegadas. La versión completa se tituló *Una mujer en la sombra* (aunque se había propuesto originalmente como título provisional *El gran sueño*) [AGA(03)050 SIG 21/08103, Exp. 5025-47] y versión la expurgada – que constituye otro ejemplo de autocensura pues se omitió un capítulo completo y se eliminaron los pasajes en los que aparecían referencias a la sexualidad, la homosexualidad y la desnudez – se llamó *Una dama tenebrosa* [AGA(03)050 SIG 21/08578, Exp. 6472-48]. Ambas traducciones fueron firmadas por Luaces. A pesar de la negativa de la censura<sup>25</sup>, las dos versiones se publicaron y aunque no constan las fechas de edición, según las pesquisas de Daniel Linder (2008), *Una mujer en la sombra* podría datar de 1948 y *Una dama tenebrosa* de 1949. Este autor sostiene dos posibles escenarios: que las ediciones circularon de forma ilegal o que los expedientes de censura no estuvie-

ran completos y en ambos casos falte documentación en la que se modificaba el veredicto, lo que parece menos factible.

Finalmente, se encuentran los 16 títulos que se autorizaron con tachaduras. Este bajo porcentaje de incidencia de censura institucional no debe confundirse con elevadas tasas de textos autorizados íntegramente, sino que en realidad refleja la desmesurada dimensión de la autocensura. Ya lo advirtió Larraz en su completo estudio de expedientes de censura de novelas en español durante el franquismo, en el que se obtuvieron cifras similares a las recogidas en este estudio:

[E]stos datos pueden llevar a engaños si con ellos pretendemos resolver los interrogantes acerca del impacto de la censura sobre la creación literaria. Una vez más es necesario tener en cuenta que la clave de esta pregunta está en la autocensura [...]. En realidad, más que de la incidencia de la censura sobre la creación narrativa, los porcentajes son indicadores del grado de autocensura de los autores [...] a causa del miedo y de la inseguridad (2014: 105).

Por lo que se refiere al contenido censurado, los cuatro principales criterios que consideraban los censores a la hora de decidir si una obra podía o no ser autorizada o si requería alguna modificación eran la moral sexual, las opiniones políticas, el uso de lenguaje indecoroso y la religión (Abellán 1980: 88). El examen de los expedientes de censura de las traducciones de Luaces ha revelado que en su caso la controversia vino generada mayoritariamente por la primera temática, es decir, la «moral sexual», constatando que este aspecto fue «el caballo de batalla del régimen» (Gómez Castro 2009: 129). Esto queda verificado tanto por los ejemplos de autocensura mencionados anteriormente, que se concentraron por lo general en eliminar material potencialmente problemático en cuestiones morales, como por el alto porcentaje de textos que contienen tachaduras referidas a este aspecto (Véase Anexo 2). En este sentido, los textos de Hervey Allen, Louis Bromfield, Radclyffe Hall, J. P. Marquand, W. S. Maugham, D. A. Ponsonby, Kenneth Roberts, William Saroyan, Frank Swinnerton, y A. S. Turnbull traducidos por Luaces llegarían al lector español despojados de parte de su contenido original tras los dictámenes censorios emitidos en los informes. Los censores observaron «pasajes excesivamente crudos en materia sexual» en *Antonio Adverse* de Hervey Allen (José Janés, 1946) [AGA(03)050 SIG 21/07699, Exp. 4443-45], destacaron el «carácter inmoral» de *Vinieron las lluvias* de Louis Bromfield (Eds. del Zodiaco, 1943) [AGA(03)050 SIG 21/06848, Exp. 2-842-42], consideraron que *Los hijos del asfalto* de Louis Bromfield (Mateu, 1949?) era «[una novela] muy atrevida y libre» [AGA(03)050 SIG 21/08198, Exp. 1103-48] y desaprobaron ciertas «[escenas] un poco inmorales» en *Deseo* de D.A. Ponsonby (Mateu, 1948?) [AGA(03)050 SIG 21/08198, Exp. 1104-48].

A continuación de lo referido a los asuntos morales, se posicionan los 3 expedientes en los que se encontraron ofensas a la religión. En el informe emitido por el censor de *La lámpara que no ardió* de Radclyffe Hall (José Janés, 1950) se indicó la supresión de un pasaje en el que se describía el efecto negativo que el fervor religioso originaba en la señora Ogden:

Surgió luego una disputa acerca de la religión. Juana comprendía que ello era indigno e intolerable, mas no lograba dominarse. Compadecí a su madre, deploraba el pasado, que tanto influía en el presente de la señora Ogden, y, con todo, semejantes sentimientos no hacían más que aumentar su irritación. Pensaba que si el nuevo celo religioso de su madre hubiese promovido paz en la casa, sería admisible, pero, lejos de ello, fomentaba el caos doméstico. La se-

ñora Ogden ponía a prueba la paciencia de las criadas diez veces más que antes, reprendía con mayor vigor y cada vez se volvía más intratable [AGA(03)050 SIG 21/08601, Exp. 302-49]<sup>26</sup>.

Para *Nuevos cuentos de las colinas* de Rudyard Kipling (José Janés, 1949), dirigidos a un público infantil y juvenil, se indicaron tachaduras en 10 páginas en materia de religión. El editor, José Janés, acató la resolución y llevó a cabo los cambios, no sin expresar su incomodidad con lo que consideró «un trop de zèle» por parte del censor encargado de supervisar este texto, ante lo que el editor consideraba «la cosa más inocente del mundo» [AGA(03)050 SIG 21/08624, Exp. 681-49]. En una carta dirigida a Pedro Rocamora, a la sazón Director General de Propaganda, manifestó su malestar con el texto final:

el encargado de revisar esta obra debe de poseer una mentalidad microscópica porque ha entrado a sangre y a fuego en el libro de Kipling y ha hecho las supresiones más absurdas que quepa imaginar. La consecuencia inmediata es que las historias han quedado destrozadas inútilmente, restando por consiguiente al libro una parte considerabilísima de su valor. [...] Las galeradas en que constan dichas supresiones, se encuentran precisamente ahora en el Servicio de Inspección de Libros, al cual puede usted pedir las a fin de observar por sí mismo hasta donde [sic] puede llegar la estrechez mental de determinadas personas.

La carta obtuvo la respuesta de Rocamora tan solo unos días después (26 de marzo de 1949), donde se mantenía el veredicto:

Contestando a su carta del 21 de los corrientes, sobre el exceso de celo que indica en un subordinado en la Sección de Inspección de Libros de ésta [sic] Dirección.

Me he hecho traer y he visto personalmente la obra de Rudyard [sic] Kipling titulada “NUEVOS CUENTOS DE LAS COLINAS”<sup>27</sup> y considero que las tachaduras realizadas tienen razón de ser, en atención al tipo de publicación a que va dirigido el libro.

Por último, la traducción de la colección de narraciones *Respirando en el mundo* de William Saroyan (José Janés, 1949) también sufrió alteraciones por lo que el censor consideró un «menosprecio de ideas religiosas». Específicamente, en el relato «Resurrection of a Life», el cuestionamiento de la existencia de Dios por parte del personaje principal – que también es el narrador y cuyo nombre no se proporciona – así como las referencias a establecimientos de dudosa moral (burdeles, salones de apuestas, etcétera) condujeron a la supresión total de esta narración.

Finalmente, se encuentran las otras dos temáticas – el lenguaje indecoroso y el dogma o cuestiones políticas, – que en el caso de las traducciones de Luaces causó algún tipo de conflicto en tan solo dos textos y de forma leve. Por una parte, en la novela humorística *La canción de la pulga* de Gerald Kersh (José Janés, 1949) se determinó tan solo un reparo de ataque al Dogma en la página 11 del texto en inglés (página 7 de las galeradas), que supuso la omisión del siguiente fragmento:

Huevos y jamón, paneciyo [sic] con manteca, té... Bocadiyo [sic] de jamón, doble, café negro, té... ¡Daos prisa, demonio! Un par de riñones, bien pasaos. Una tortiya, dos huevos, fruta. ¿Sus habéis muerto o qué? Vino con agua... Un [sic] huevos y jamón. Un jamón, jamón... Un huevos, huevos... Otro jamón con huevos. ¡Más vivos, por Cristo! Esta chuleta está demasio asá. Pronto: ¡un par de riñones! ¡Bien pasaos! Un café con leche, otro negro... ¿Sus habéis muerto, hombre? ¡Despertarsus! Doble de carne. Dos té fuertes... [AGA(03)050 SIG 21/08409, Exp. 4068-48].

El exceso de celo al que se refería Janés en su carta de 1949 se ve reflejado en este pasaje. Pero aún más acentuado se observa en la supresión indicada en *Lydia Bailey* de Kenneth Roberts (José Janés, 1949). En esta ocasión se trata de contenido relacionado con el lenguaje indecoroso, pues se propuso la eliminación de una «expresión irreverente» en la página 191, aunque se desconoce de qué se trataba exactamente pues el expediente de censura no contiene ni el texto en inglés, ni el texto mecanografiado o las galeradas.

En cuanto a la densidad de las supresiones, el grado de incidencia de la censura institucional fue variable y, por tanto, los cambios solicitados abarcan un amplio espectro: desde una sola tachadura en *La canción de la pulga* de Gerald Kersh (José Janés, 1949), *Lydia Bailey* de Kenneth Roberts (José Janés, 1949) y *La rebelde* de John Phillips Marquand (L.A.R.A., 1948), o dos en *Arrepentimiento* también de Marquand (José Janés, 1950), hasta escisiones mucho más pronunciadas. Forman parte de este segundo grupo *Antonio Adverse* de Hervey Allen (José Janés<sup>28</sup>, 1946) con tachaduras en 38 páginas por excesiva crudeza en materia sexual y autorizada con carácter de «tolerada», y *Respirando en el mundo* de William Saroyan (José Janés, 1949) que presenta la supresión completa de dos capítulos («The Mother» por poco decente y el ya comentado «Resurrection of a Life» por el menosprecio de las ideas religiosas). De forma similar, uno de los ejemplos de autocensura editorial mencionados anteriormente, la traducción de la compilación de historias *La joven romántica* de William Somerset Maugham (L.A.R.A., 1948), se vio perjudicada sustancialmente: se sugirieron tachaduras en 10 páginas independientes, un fragmento de 42 páginas consecutivas y otra supresión de otras 20 páginas también continuas por cuestiones morales y de ataque al Dogma<sup>29</sup>.

## 4. Conclusiones

En este estudio se ha examinado la prolífica obra traductológica de Juan G. de Luaces, publicada en el periodo comprendido entre 1942 y 1968. El enfoque biográfico aplicado a este análisis ha permitido arrojar luz sobre el desarrollo de su faceta como traductor. Así, ha quedado patente cómo los condicionantes personales, su capital cultural y social, entre otros factores, influyeron en la trayectoria profesional de este agente cultural reconvertido en traductor durante la posguerra española. De este examen destaca principalmente el nutrido y variado catálogo de traducciones llevadas a cabo por Luaces, que reúne textos de autores de numerosos géneros literarios, idiomas y épocas. También se ha observado la colaboración de Luaces con varios editores catalanes que destacaron por su significativa contribución en el sistema literario español de posguerra.

En cuanto a la incidencia de la censura en su obra traductológica, de igual forma que ocurrió a los escritores en lengua española, las versiones procuradas por Luaces se vieron sometidas al yugo de la censura, tanto de forma autoimpuesta como a nivel institucional. Los datos preliminares sobre la incidencia de la censura en las traducciones de Luaces aquí presentados, principalmente en sus versiones de literatura en lengua inglesa, permiten extraer algunas conclusiones. En primer lugar, el porcentaje de textos que sufrieron la censura institucional fue significativamente bajo, con una alta incidencia en las cuestiones morales. En otro sentido, los textos censurados corrieron diferentes destinos, como el secuestro o la prohibición en algunos casos aislados, pero principalmente tachaduras que llevarían a alterar en mayor o menor medida el texto. El resto de traducciones que recibieron la autorización sin cambios probablemente

tampoco se vieron exentas de censura, en este caso autoimpuesta. En algunas ocasiones, el examen de los elementos paratextuales ha revelado el ejercicio de esta autocensura aunque será preciso ahondar en este aspecto en futuras investigaciones para lograr cifras y datos más definitivos, pero es altamente probable que tanto editores como el propio traductor, en su afán de lograr el beneplácito de los censores, supeditaran muchos de los textos traducidos a cierta «criba», previa a solicitar la autorización correspondiente para publicarlos.

Finalmente, cabe observar que los ejemplos presentados en este estudio corroboran la ya conocida arbitrariedad del sistema censorio durante la dictadura franquista. Por una parte, se advierte en algunos casos una meticulosidad extrema en el examen de los textos sometidos a inspección, mientras que en otras ocasiones se concedieron autorizaciones para traducciones con contenido que presentaba temáticas habitualmente censuradas. La amplia variabilidad de factores por los cuales podrían producirse dichas inconsistencias en la actuación censoria requiere de estudios futuros que puedan arrojar luz sobre estas cuestiones.

## Bibliografía

- Abellán, M. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Ediciones Península.
- Abellán, M. (1982). Censura y autocensura en la producción literaria española. *Nuevo Hispanismo*, 1, 169-180.
- Arimany, M. (1993). *Memòria de mi i de molts altres*. Columna.
- Campal Fernández, J. L. (2011). Aproximación bibliográfica a la obra del escritor y traductor Juan González de Luaces. *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 29, 303-316.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (1992). *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Estany Freire, L. (2020). Los efectos de la censura franquista sobre la traducción catalana de narrativa en los años sesenta: una perspectiva panorámica. *TRANS: Revista de Traductología*, 24, 245-262.
- Gallofré i Virgili, M. J. (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- García Sala, I. (2015). Traductores del ruso en España: los Marcoff, esbozo biográfico. *Cuadernos hispanoamericanos*, 777, 42-53.
- Gómez Castro, C. (2009). *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español en la España franquista y de transición: TRACEni (1970-1978)* [Tesis de doctorado, Universidad de León]. Repositorio Institucional – Universidad de León.
- Gomis, J. (1994). *Memòries cíviques (1950-1975)*. La Campana.
- González Castresana, C. (2013). Relatos de vidas dedicadas a la traducción. *Vasos comunicantes*, 44, 39-62.
- Gracia García, J. & Ruiz Carnicer, M. Á. (2001). *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Síntesis.
- Hurtley, J. (1986). *Josep Janés, el combat per la cultura*. Curial.
- Hurtley, J. (2006). La obra del fénix: José Janés, editor. En Direcció de Comunicació Corporativa i Qualitat de l'Ajuntament de Barcelona (Ed.), *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona* (pp. 138-143). Metròpolis Mediterrània.
- Hurtley, J. (2011). In a Mirror, Darkly. Darío Fernández-Flórez, the Writer as Censor as Writer. En C. O'Leary & A. Lázaro Lafuente (Eds.), *Censorship across Borders: The Reception of English Literature in Twentieth-Century Europe* (pp. 131-142). Cambridge Scholars Publishing.
- Larraz, F. (2014). *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*. Trea, D.L.



- Lázaro Lafuente, A. (2004). *H. G. Wells en España: estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*. Verbum.
- Leonardi, V. (2008). Power and Control in Translation: Between Ideology and Censorship. *Language, Communication and Social Environment*, 1, 80-89.
- Linuesa Torrijos, E. (2021). Ana María Matute. Censura y autocensura: la (no) recuperación de su producción literaria. *Diablotexto Digital*, 10, 193-213.
- Meseguer Cutillas, P. (2015). La traducción como arma propagandística: censura de Orwell, Abellio y Koestler en la España franquista. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 20, 107-122.
- Meseguer Cutillas, P. (2022). Traducción y censura en la época franquista. En F. Lafarga & L. Pegenaute (Eds.), *Historia de la traducción en España*. Portal digital de Historia de la traducción en España. <https://phite.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/meseguer/>
- Miracle, J. (1976). *Quatre coses del meu temps*. La paraula viva.
- Montejo Gurruchaga, L. (2008). Algunas novelas de Darío Fernández-Flórez: de *Zarabanda* (1944) a *Alta Costura* (1954). Temas escabrosos en tiempos de restricciones moralistas. *Revista de literatura*, 70(139), 165-185.
- Munné, A. & Torrents, R. (1985). Jaume Aymà, entre la llengua i la literatura. *L'Avenç*, 79(febrero), 10-14.
- Neuschäfer, H. J. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Anthropos.
- O'Leary, C. (2011). Introduction. En C. O'Leary & A. Lázaro Lafuente (Eds.), *Censorship Across Borders. The Reception of English Literature in Twentieth-Century Europe* (pp. 1-24). Cambridge Scholars Publishing.
- Ortega Sáez, M. (2006). *Manipulating Meteorology: The 1945 Translation of Rosamond Lehmann's The Weather in the Streets by Juan G. de Luaces* [Trabajo final de doctorado no publicado]. Universitat de Barcelona.
- Ortega Sáez, M. (2009). Juan G[onzález-Blanco]. de Luaces: el traductor desconocido de la posguerra española. *Arbor*, 185(740), 1339-1352.
- Ortega Sáez, M. (2011). The Reception of Rosamond Lehmann in Franco's Spain. En C. O'Leary & A. Lázaro Lafuente (Eds.), *Censorship Across Borders. The Reception of English Literature in Twentieth-Century Europe* (pp. 171-192). Cambridge Scholars Publishing.
- Ortega Sáez, M. (2013). *Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: El caso de Jane Eyre de Juan G. de Luaces* [Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona]. Repositorio Institucional – Universitat de Barcelona.
- Ortega Sáez, M. (2022). La traducción de narrativa en la época franquista. En F. Lafarga & L. Pegenaute (Eds.), *Historia de la traducción en España*. Portal digital de Historia de la traducción en España. <https://phite.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/ortega/>
- Pegenaute, L. (2004). La época realista y el fin de siglo. En F. Lafarga & L. Pegenaute (Eds.), *Historia de la traducción en España* (pp. 397-478). Ambos Mundos.
- Sinfield, A. (1992). *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford University Press.
- Sopena, M. (2021). *La Selecta, Centre de l'Edició i de la Vida Literària (1943-1962)*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- St. André, J. (2008). Relay Translation. En M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 230-231). Routledge.
- Tymoczko, M. (2009). Censorship and Self-Censorship in Translation: Ethics and Ideology, Resistance and Collusion. En E. Ní Chuilleanáin, C. Ó Cuilleánáin & D. Parris (Eds.), *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference* (pp. 24-45). Four Courts Press.

Vega, M. Á. (2004). De la guerra civil al pasado inmediato. En F. Lafarga & L. Pegenaute (Eds.), *Historia de la traducción en España* (pp. 527-578). Ambos Mundos.

Yerby, F. (1959). *Jarrett's Jade*. The Dial Press.

Yerby, F. (1962). *La verde mansión de los Jarrett*. Planeta.

## Anexos

### Anexo 1: Traducciones de Juan G. de Luaces de literatura en lengua inglesa que sufrieron censura institucional

DENEGACIÓN			
1	CHANDLER, Raymond	<i>Una mujer en la sombra (The Big Sleep)</i>	Mateu, 194?
2	CHANDLER, Raymond	<i>Una dama tenebrosa (The Big Sleep)</i>	Mateu, 194?
SECUESTRO			
1	MITCHELL, Margaret	<i>Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind)</i>	Aymá, 1943
TACHADURAS			
1	ALLEN, Hervey	<i>Antonio Adverse (Anthony Adverse)</i>	Lara / José Janés, 1946
2	BROMFIELD, Louis	<i>Vinieron las lluvias. Novela de la India moderna (The Rains Came)</i>	Ediciones del Zodiaco, 1943
3	BROMFIELD, Louis	<i>Los hijos del asfalto (¿?)</i>	Mateu, 1949?
4	DOS PASSOS, John	<i>Un lugar en la tierra (Chosen Country)</i>	Planeta, 1953
5	HALL, Radclyffe	<i>La lámpara que no ardió (Chosen Country)</i>	José Janés, 1950
6	KERSH, Gerald	<i>La canción de la pulga (The Song of the Flea)</i>	José Janés, 1949
7	KIPLING, Rudyard	<i>Nuevos cuentos de las colinas (Rewards and Fairies)</i>	José Janés, 1949
8	MARQUAND, John Phillips	<i>La rebelde (B. F.'s Daughter)</i>	José Janés L.A.R.A., 1948
9	MARQUAND, John Phillips	<i>Arrepentimiento (Repent in Haste)</i>	José Janés, 1950
10	MAUGHAM, William Somerset	<i>La joven romántica (Creatures of Circumstance)</i>	Lara / Janés L.A.R.A., 1948
11	PONSONBY, Doris Almon	<i>Deseo (Sophy Valentine)</i>	Mateu, 1948?
12	ROBERTS, Kenneth	<i>Dama galana (The Lively Lady)</i>	Lauro, 1946

DENEGACIÓN			
13	ROBERTS, Kenneth	<i>Lydia Bailey (Lydia Bailey)</i>	José Janés, 1949
14	SAROYAN, William	<i>Respirando en el mundo (Inhale and Exhale)</i>	José Janés, 1949
16	SWINNERTON, Frank	<i>Nocturno (Nocturne)</i>	Aymá, 1943
17	TURNBULL, Agnes Sligh	<i>El pecado destruyó su amor (The Day Must Dawn)</i>	Mateu, 1948?

## Anexo 2: Clasificación de las tachaduras según contenido

		Moral sexual	Opiniones políticas	Lenguaje indecoroso	Religión
1	Allen, H., <i>Antonio Adverse</i>	X			
2	Bromfield, L., <i>Vinieron las lluvias. Novela de la India moderna</i>	X			
3	Bromfield, L., <i>Los hijos del asfalto</i>	X			
4	Dos Passos, J., <i>Un lugar en la tierra</i>	X			
5	Hall, R., <i>La lámpara que no ardió</i>	X			X
6	Kersh, G., <i>La canción de la pulga</i>		X		
7	Kipling, R., <i>Nuevos cuentos de las colinas</i>				X
8	Marquand, J. P., <i>La rebelde</i>	X			
9	Marquand, J. P., <i>Arrepentimiento</i>	X			
10	Maugham, W. S., <i>La joven romántica</i>	X			
11	Ponsonby, D. A., <i>Deseo</i>	X			
12	Roberts, K., <i>Dama galana</i>	X			
13	Roberts, K., <i>Lydia Bailey</i>			X	
14	Saroyan, W., <i>Respirando en el mundo</i>	X			X
15	Swinerton, F., <i>Nocturno</i>	X			
16	Turnbull, A. S., <i>El pecado destruyó su amor</i>	X			

## Notas

1. De esta etapa sería la traducción *El último mohicano*, de Fenimore Cooper, publicada en Madrid en 1929 (Campal 2011: 304). Sin embargo, la editorial no ha sido proporcionada por el autor y no se ha logrado ubicar esta traducción. Por tratarse de la época previa a la dictadura franquista, esta traducción no se ha incluido en el estudio.
2. Después de la guerra Luaces intentó publicar varios textos de creación propia: dos obras fueron publicadas en Portugal antes de asentarse en Barcelona, y desde la ciudad catalana dos textos le fueron denegados mientras que otros seis lograron la autorización (Ortega Sáez 2013).
3. Si no se indica lo contrario, las informaciones biográficas de Juan G. de Luaces provienen de Ortega Sáez (2009 y 2013) y de varias entrevistas realizadas a Consuelo González Castresana, hija del traductor, desde 2009.
4. Es necesario puntualizar que estas cifras pueden no ser definitivas pues se desconoce si Luaces llevó a cabo traducciones que no fueron autorizadas por el aparato censor y que, por lo tanto, jamás salieron a la luz. La base de datos a la que se puede acceder en el Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares (Madrid) – donde se custodian los expedientes de censura de la época franquista – recoge el título de la obra y el autor pero no se indica el nombre del traductor por lo que no se pueden realizar búsquedas según este último parámetro.
5. Son varias las entradas en las que no se procuran los datos de publicación originales sino fechas de reediciones posteriores. Además, hay títulos que aparecen repetidos pues se lista tanto la traducción de un título determinado como su inclusión en una compilación de obras completas o selectas de un determinado autor.
6. La actividad literaria de Luaces en Portugal está recogida en el catálogo de su Biblioteca Nacional (BNP), donde se encuentran algunas de sus publicaciones. De su estancia en el país luso se conservan *A guerra europeia de 1914/ La guerra europea de 1914 - y Polonia heroica*, que en los dos casos son ediciones bilingües portugués-español publicadas por la editorial portuguesa Bertrand en 1940 y fueron autorizadas por el sistema censorio portugués. También se albergan otros textos como su obra de creación *Saetas de oro* (1925) y curiosamente dos traducciones posteriores a su estancia en Portugal: *Una mujer de Lisboa* de Joaquim Paço d'Arcos (Miracle, 1942) y la traducción en dos volúmenes *Historia del Imperio Bizantino* de Alexander Vasiliev (Iberia, 1946).
7. El título original de la novela de Asch fue *Di Muter* y en su traducción al inglés *The Mother*. El texto de Isaac Bashevis Singer se tituló *Der sotn in Goraj* en yidis y *Satan in Goray* en su traducción al inglés.
8. Queda pendiente el caso de *África inquieta*, de Olle Stranberg (Juventud, 1956). El texto en danés *Jambo!* (1955) consta como título original en el volumen impreso de la traducción de Luaces. Existe una traducción al inglés de 1956, *Jambo Means Hello*, pero no es probable que Luaces pudiera acceder a este texto puesto que su versión fue publicada también en 1956.
9. Tanto *La grande pioggia (The Rains Came)* como *Antonio Adverse* se habían publicado en Italia en 1937.
10. Podría tratarse de Victor Scholz o Manuel Scholz, quienes firmaron múltiples traducciones del alemán en la época. Consuelo González Castresana cree recordar que se trataba de Victor.
11. *The Kersten memoirs, 1940–1945* fue publicado en primera edición en 1947 y hubo una segunda edición de esta traducción al inglés en 1956.
12. Consuelo González Castresana, hija de Luaces, participó en el homenaje «Josep Janés i Olivé: l'editor com a poeta» organizado por el Ateneu Barcelonès en 2009, en el que también intervinieron Jordi Castellanos (Profesor de Literatura Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona), Jorge Herralde (Director de la Editorial Anagrama) y Clara Janés (hija de José Janés). <<http://arxiudigital.ateneubcn.cat/items/show/201>>
13. En marzo de 1949 Janés dirigía los siguientes sellos editoriales: Editorial L.A.R.A., Ediciones del Zodíaco, Ediciones Ánfora, Ediciones de la Gacela y Ediciones Nausica, según consta en una carta que el editor dirigió a Pedro Rocamora, Director General de Propaganda.
14. El 23 de septiembre de 1939 Luaces presentó la solicitud correspondiente para *Fuera de su sitio*. Sin embargo, tan solo tres días después de la presentación de dicha solicitud, la publicación del texto fue prohibida. El expediente de censura no contiene el informe del censor/lector y, por lo tanto, no se pueden conocer los motivos alegados para la denegación de la publicación. Lo que sí consta es el texto presentado por Luaces en el que se observa que algunos de los pasajes del texto no casaban con los ideales morales del franquismo [AGA(03)050 SIG 21/06445, Exp. 627].
15. Esta autora reproduce una carta de José Vergés, editor de Destino, al escritor Gabriel García Badell donde le sugiere algunas supresiones en una de sus novelas antes de enviarla a ser sometida a censura previa (2021 : 196).

También el autor Manuel Serrat Crespo observa esta prudencia por parte de los editores (citado en Meseguer 2015: 117).

16. Otros casos similares fueron las obras *Zarabanda* (Afrodisio Aguado, 1944) y *Lola, espejo oscuro* (Plenitud, 1950), de Darío Fernández-Flórez, que a pesar de destacar por su amoralidad, lograron la autorización por la posición privilegiada de su autor en el sistema censorio (Montejo Gurruchaga 2008; Hurlley 2011). También refleja esta arbitrariedad en la censura la recepción de la serie de novelas sobre James Bond de Ian Fleming, que recibió un trato desigual por parte de los censores en las traducciones tanto al castellano como al catalán: a pesar de contener alta carga erótica y comentarios políticos, algunos volúmenes fueron censurados, mientras que otros obtuvieron el visto bueno para su publicación sin tachaduras (Estany Freire 2020).

17. La documentación que se encuentra en el AGA no incluye la traducción mecanografiada, por lo que no se puede saber si fue el propio Luaces quien llevó a cabo la censura del texto o vino sugerida por el editor.

18. En este caso también se encuentra una breve nota de Luaces sobre la obra traducida.

19. Algunos autores, como Gallofré (1991) y Sopena (2021) han proporcionado algunas informaciones sobre esta Jefatura, como que, por ejemplo, se encargaban de revisar publicaciones breves, inferiores a 32 páginas, así como de la publicidad. Por otra parte, algunos testimonios de la época hacen alusión a esta entidad (Josep Miracle, 1976; Miquel Arimany, 1993; Joan Gomis, 1994).

20. Todos los expedientes de censura de las traducciones de Luaces que se han consultado para este estudio se encuentran en el AGA bajo el epígrafe AGA(03)050 SIG 21/.

21. Se ha excluido de este recuento *El honor de los Garfield* de Frank Yerby (Planeta, 1962). El expediente de censura contiene la traducción mecanografiada con algunas tachaduras y pasajes señalados. Sin embargo, no se conserva ningún otro documento que aclare si el texto fue presentado con estas modificaciones por parte del editor o, si bien, las supresiones fueron indicadas por los censores [AGA(03)050 SIG 21/13884, Exp. 1954-62].

22. La labor traductológica de Gómez de la Serna fue reconocida años más tarde con un premio de traducción, el Fray Luis de León, por su traducción *Memorias de guerra* de Charles de Gaulle (1961).

23. Toda la documentación sobre las primeras ediciones de *Lo que el viento se llevó*, incluyendo la correspondencia de Martínez de la Madrid dirigida al Delegado Nacional de Propaganda, se encuentra en el mismo expediente que se ha citado al inicio de este párrafo.

24. La tercera edición de *Lo que el viento se llevó* llegaría en 1947, tres años más tarde, publicada por José Janés en la colección «El Manantial que no Cesa» (primera edición en esta colección) con la autorización de Aymá. Posteriormente retomaría la edición Aymá, en algunos casos con volúmenes de carácter popular que incluían fotogramas de la película.

25. El expediente de *Una mujer en la sombra* no contiene los comentarios del censor. En el caso de *Una dama tenebrosa* el censor emitió el siguiente informe: «*Una dama tenebrosa* es obra que en su fondo es inmoral. Desde luego no es recomendable».

26. Zaragoza Ninet y Llopis Mestre (2021) han llevado a cabo un exhaustivo análisis de la traducción en materia de género.

27. En mayúscula en el original.

28. José Manuel Lara inició los trámites para lograr la autorización del texto pero finalmente aparece publicada por Janés.

29. Finalmente no se llevaron a cabo todas las supresiones indicadas. El censor pidió la eliminación de las páginas 242 a 283 y Janés no suprimió todas las páginas incluidas en esa franja, solo la primera (242) y la última (283).



# El éxito de *La novia de Cervantes*, la primera antología de Azorín en chino. Una comparación textual entre español, francés y chino

The Success of *La novia de Cervantes*, The First Anthology of Azorín in Chinese. A Textual Comparison between Spanish, French and Chinese

Huiting Chen<sup>a</sup>  0000-0003-0347-0799

<sup>a</sup>Universidad de Granada

## RESUMEN

Con este trabajo pretendemos revisar *La novia de Cervantes*, la antología más editada de Azorín en chino, basándonos en la Teoría de “Traducción Perfecta”. Tras la introducción y el marco teórico, el estudio se organiza en dos apartados: en primer lugar, haremos una breve presentación de la difusión de Azorín en China, los antecedentes históricos de *La novia de Cervantes* y su recepción; y en segundo, un análisis contrastivo de la traducción de *La novia de Cervantes*, organizado en tres categorías: las equivalencias del signo escrito, del significado y de la intención. De los resultados obtenidos, se puede concluir que los traductores han logrado conservar los rasgos estilísticos y las peculiaridades estéticas de Azorín, recreando de tal forma la literalidad en el texto meta, la cual, constituye una cualidad fundamental para el éxito de *La novia de Cervantes*.

**Palabras clave:** equivalencia en traducción; traducción literaria español-chino; Azorín en China; recepción

## ABSTRACT

This paper studies the most edited anthology of Azorín in Chinese, *La novia de Cervantes*, on the basis of “Perfect Translation” Theory. After the introduction and theoretical framework, the paper is organized into two different parts: firstly, a brief presentation of the diffusion of Azorín in China, the historical background of *La novia de Cervantes*, and its reception; secondly, a contrastive analysis of the translation, which is divided into three categories: the equivalences of form, meaning and intention. The results show that the translators have managed to preserve stylistic features and aesthetic peculiarities of Azorín, recreating in this way the literariness in the target text, which is considered a fundamental reason for the success of *La novia de Cervantes*.

**Keywords:** equivalence in translation; Chinese-Spanish literary translation; Azorín in China; reception

## Información

Correspondencia:  
Huiting Chen  
444067549@qq.com

Fechas:  
Recibido: 02.02.2021  
Revisado: 29.03.2022  
Aceptado: 27.05.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

## Cómo citar:

Chen, H. (2022). El éxito de *La novia de Cervantes*, la primera antología de Azorín en chino. Una comparación textual entre español, francés y chino. *Sendebär*, 33, 165-183.

<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.18141>

## 1. Introducción, objetivos y método

*La novia de Cervantes* (《西万提斯的未婚妻》), traducida por Dai Wangshu (戴望舒, 1905-1950) y Xu Xiacun (徐霞村, 1907-1986), es la primera antología de Azorín aparecida en chino. Pese a que fue una traducción indirecta del francés, está considerada como la mejor acogida entre las cinco versiones de antologías azorianas (tres de ellas son traducciones directas) publicadas en China hasta la fecha. Se publicó en 1930 y fue reeditada tres veces, en 1982, 2003 y 2013 respectivamente, lo cual ayudó a mantener vivo el recuerdo de Azorín entre los lectores chinos de varias generaciones. «Una veintena de reconocidos autores chinos, en mayor o menor medida, dejaron constancia de la admiración e influencia que la lectura de las obras de Azorín les había causado». (Sun 2021: 124) Wang Zengqi (1998:14), personalidad eminente y escritor moderno chino, incluso lo considera su «ídolo de toda la vida» (终生膜拜的作家).

Cabe subrayar que las traducciones indirectas, consideradas como «traducciones de segunda mano» (Washbourne 2013: 608), tienden a ser negativamente evaluadas porque podrían aumentar la distancia con respecto al texto original (Rosa, Pięta y Maia 2017: 113). Sin embargo, consideramos que la traducción indirecta también puede superar a la traducción directa bajo ciertas condiciones, como es el caso que nos ocupa. Hablando de los factores que contribuyeron al éxito de *La novia de Cervantes*, Wu (2018: 45-46), Sun (2021: 127), Chen y Jiang (2022: 169-170) mencionan factores socioculturales, como la necesidad de China por aprender las técnicas literarias extranjeras durante la primera mitad del siglo XX o la promoción de famosas figuras literarias chinas. Chen (2021: 147-163) añade que la domesticación de los términos culturales facilitó la comprensión de los lectores coetáneos, quienes tenían escasos conocimientos del extranjero.

Con el presente trabajo, pretendemos indagar en las claves de su éxito centrándonos en los aspectos lingüísticos particularmente. En concreto, dentro del marco de la Teoría de “Traducción Perfecta” (善译), propuesta por Ma Jianzhong (马建忠, 1845-1900) e interpretada por Ciruela Alférez (2014) desde el punto de vista del concepto de la equivalencia, emplearemos un análisis contrastivo que consistirá en la comparación del texto original español (TO) con la traducción de *La novia de Cervantes* (TM1). Tomaremos la versión francesa mediadora *Espagne* (TI) y la traducción de *El Jardín de Castilla* (《卡斯蒂利亚的花园》) (TM2) como referencias. Esta última traducción es la primera antología azoriana traducida directamente del español. Solo tuvo una edición en 1988. En las 20 piezas comunes entre TM1 y TM2, hemos encontrado diversas discrepancias relacionadas con las equivalencias del signo escrito, del significado y de la intención.

## 2. La Teoría de “Traducción Perfecta” de Ma Jianzhong interpretada con el concepto de “equivalencia”

El concepto de “Traducción Perfecta” fue planteado en la «Propuesta para la fundación del Instituto de Traducción» (《拟设翻译书院议》) en 1894 por Ma Jianzhong, el primer lingüista chino en redactar una gramática de la lengua china. A diferencia de las ideas tradicionales sobre traducción en China, que solían basarse «en conceptos de la filosofía, la antropología, la estética, la literatura y el arte» (Ciruela Alférez 2014: 90), la “Traducción Perfecta” es la

primera teoría de traducción con un enfoque lingüístico en la historia traductológica china (Liu 2018: 122). Muchos investigadores (Mei 2001; Wang 2005; Zhang y Gong 2008) observan en la idea de “Traducción Perfecta” los rasgos fundamentales del concepto de “equivalencia” que comenzó a utilizarse a mediados del siglo XX por los teóricos occidentales. Sin embargo, en comparación con las teorías de la equivalencia contemporáneas, que son más sistemáticas y operacionales, la idea de la “Traducción Perfecta” de Ma Jianzhong tiende a ser más vaga y empírica por haber nacido en China y en un tiempo lejano. (Zou 2011: 362) Por ende, algunos especialistas actuales procuran retocar y teorizar el tema basándose en los conocimientos modernos, con el fin de enriquecer el sistema teórico de la equivalencia y extraer experiencias útiles tanto para la evaluación cualitativa como para la práctica de la traducción. En este ámbito, Ciruela Alférez (2014: 94-96) interpreta la “Traducción Perfecta” de la siguiente manera:

**Equivalencia del signo escrito.** El traductor debe analizar y comparar las lenguas de origen y de llegada utilizando técnicas de la lingüística comparada. Cuando no existen términos o giros equivalentes entre las dos lenguas, el traductor debe resolver el problema de la mejor forma posible.

**Equivalencia del significado.** El traductor debe respetar el registro original utilizado por el autor, buscar la equivalencia semántica en el texto de llegada y procurar que la emoción despertada en el lector del texto meta se asemeje a la del lector del texto original.

**Equivalencia de la intención.** El traductor debe identificar plenamente la esencia del texto, imitar el espíritu y reproducir el tono del texto original.

## 2.1. Equivalencia del signo escrito

Consideramos que cuando la diferencia entre los dos sistemas lingüísticos es muy grande, como es el caso de chino y español, es casi imposible llegar a la equivalencia del signo escrito. En caso de que la traducción literal no se ajuste a la particularidad de la lengua meta, le toca al traductor buscar soluciones adecuadas (modulación, expansión, reducción, transposición, etc.) para que la traducción sea más natural. Veamos el siguiente ejemplo:

TO: 寻寻觅觅, 冷冷清清, 凄凄惨惨戚戚。(Xunxun Mimi, Lengleng Qingqing, Qiqi Cancan Qiqi).

(«Tunos Lentos», Li Qingzhao)

TM1: Busco, busco y busco, pero sólo frío y soledad, sólo frío, tristeza y aflicción.

(Traducido por Pilar González España 2010: 157)

TM2: Busco, busco, frío, frío, sola, sola, triste, triste, afligida, afligida.

(Nuestra traducción)

Al principio del poema «Tunos Lentos» (《声声慢》), la poeta usa sucesivamente siete caracteres reduplicados para transmitir una voz cargada de soledad, tristeza y aflicción: los días de la juventud ya se han ido y los años felices no volverán nunca, solo esperan la muerte y la vejez. En chino las repeticiones producen musicalidad y ritmo, aparte de enfatizar el tono melancólico. Sin embargo, puede resultar bastante redundante y monótono si se lo traduce literalmente al español. La traductora ha adoptado una estrategia relativamente conciliativa conservando por un lado los rasgos sintácticos del original y satisfaciendo el gusto de los lectores meta por el otro.

Como podemos ver en este ejemplo, por una parte, al conocimiento de las normas lingüísticas generales habría que sumar el análisis de los rasgos estilísticos de cada escritor, así como las necesidades del lector meta a la hora de buscar un punto de equilibrio entre el signo y el mensaje; por otro parte, teniendo en cuenta la dificultad de procurar la equivalencia del signo escrito entre el español y el chino, en nuestro análisis nos centramos principalmente en examinar el orden de las series de adjetivos (ya que la tríada adjetival es un rasgo estilístico típico de Azorín), la estructuración sintáctica así como los signos de puntuación.

## 2.2. Equivalencia del significado

En el caso que nos ocupa, la equivalencia del significado exige principalmente las equivalencias en las dos variables: el registro y el campo semántico. Por una parte, es necesario prestar atención a la adecuación y a la distinción de registros, ya que los mensajes que se transmiten pueden variar según el registro. Por otra parte, hay que buscar la equivalencia semántica para procurar que la traducción despierte las mismas emociones en los lectores de la lengua meta que los de la lengua original.

Siguiendo las pautas desarrolladas hasta ahora, cabría decir que la elección léxica juega un papel importante a la hora de buscar la equivalencia del significado, sea para marcar el registro o para transmitir los valores semánticos con exactitud, puesto que una palabra en la lengua original suele tener varios equivalentes en la lengua meta. Por ejemplo, si se trata de traducir la palabra china *xiaojie* (小姐) al español, habría que precisar si equivale a ‘señorita’ o ‘trabajadora sexual’. Además, «dado que la palabra no es el objeto sino la concepción del objeto, es necesario ver cómo el objeto se articula en otra lengua y lo que dimana de él» (Gil-Cepeda 1994:85). El uso de palabras de un mismo campo semántico favorece la naturalidad y la coherencia de la traducción.

## 2.3. Equivalencia de la intención

Es innegable que la concordancia entre las intenciones del autor y del traductor forma una parte fundamental en la traducción literaria, puesto que el traductor desempeña, al mismo tiempo, el papel de lector (leer en la lengua de origen) y el de escritor (recrear en la lengua meta). Es portavoz del autor en la lengua de llegada. La traducción que se lee, en realidad, es una reconstrucción basada en la comprensión e interpretación personal del traductor. Asimismo, los paratextos escritos por los traductores sirven como una orientación de lectura y pueden influir en la recepción por parte de los lectores en cierto sentido, de modo que es indispensable descodificar bien la intención del autor.

La intención se ve plasmada en el tono que se aplica, es decir, la actitud del autor ante un tema determinado. El tono del autor puede ser formal, oral, melancólico, neutral, académico o irónico, entre muchos otros. Un mismo autor puede variar el tono según los temas. Para poder imitar el tono del autor, quizás no solo se requiera del bagaje lingüístico y cultural del traductor, sino también de su capacidad de empatía con el autor, condicionada por su personalidad, sus experiencias, así como por su propio sistema de creencias y valores, entre otros aspectos. Para «percibir los matices que él (el autor) le ha conferido, se debería compartir sus experiencias, se tendría que poder ver con sus ojos, escuchar con su corazón, sentir con su alma y su consciencia» (Catenaro 2008:5).

### 3. Contextualización de *La novia de Cervantes*

#### 3.1. La difusión de Azorín en China

Entre los primeros escritores españoles traducidos al chino a principios del siglo XX, Azorín quizás sea uno de los pocos cuyos libros todavía están presentes en las librerías chinas de hoy día, además de Cervantes. Salvo algunas traducciones sueltas publicadas en revistas, las antologías de literatura extranjera o española, las antologías de Azorín y las obras completas de Dai Wangshu y de Bian Zhilin (dos traductores y escritores de renombre), constituyen las principales fuentes de difusión de la obra de Azorín en China.

Tabla 1. Las cinco antologías de Azorín publicadas en China

Año	Nombre	Traductor	Editorial	Reedición	Notas
1930	《西万提斯的未婚妻》[La novia de Cervantes]	Dai Wangshu, Xu Xiacun	Shanghai: Shenzhou Guoguang	1982 1999 (Parcial) 2003 2008 (Parcial) 2013	Contiene 26 prosas y cuentos escogidos de <i>Los Pueblos, Castilla y España</i> , mediados de francés.
1943	《阿左林小集》 [Compilación de relatos de Azorín]	Bian Zhilin	Chongqing: Guomin Tushu	1936 (Parcial) 1981 1995	Contiene 27 prosas y cuentos escogidos de <i>Antonio Azorín, España, Don Juan, Félix Vargas y Blanco en Azul</i> , mediados de inglés y francés.
1988	《卡斯蒂利亚的花园》[El Jardín de Castilla]	Fan Ruihua, Xu Zenghui	Beijing: Zuojia	---	Contiene 51 prosas y cuentos escogidos de <i>Los Pueblos, Castilla y España</i> , traducidos del español.
2018	《著名的衰落: 阿左林小品集》 [La Famosa Decadencia: una selección de Azorín]	Lin Yi'an	Guangzhou: Huacheng	---	Contiene 99 prosas y cuentos escogidos de <i>Los Pueblos, Castilla, España y Una hora de España</i> , traducidos del español.
2021	《小哲自白》 [Las confesiones de un pequeño filósofo]	Dai Yonghu, Wang Juping	Guilin: Lijiang	---	Contiene 61 prosas y cuentos escogidos de <i>Las confesiones de un pequeño filósofo, Don Juan, Los Pueblos, Castilla, España</i> , traducidos del español.

Según indican las fuentes actuales, Azorín fue mencionado por primera vez en China en 1923 en una breve introducción sobre el “Movimiento del 98”, por Mao Dun, uno de los líderes del Movimiento de Nueva Cultura en China (新文化运动, 1915-1923). Con posterioridad, Xu Xiacun (1929a) publicó un artículo titulado «Azorín: un prosista trascendental» en el que hacía una presentación detallada de su perfil, sus peculiaridades literarias y su filosofía vital, resaltando que la mayor contribución de Azorín a la literatura española consiste en su estilo literario.



En 1930, *La novia de Cervantes* salió al público y en ese mismo año, Bian Zhilin supo de Azorín a través de una crítica de Zhou Zuoren publicada en la prensa. Leyó la traducción de Dai y Xu y se quedó maravillado por el autor español. Desde entonces, siguió leyendo a Azorín en inglés y en francés. Su fervor azoriano fue creciendo con los años hasta el punto de ponerse a traducir él mismo la obra del autor alicantino. Entre 1934 y 1942, Bian tradujo un total de 27 prosas y cuentos de Azorín desde el francés o el inglés, revisados por Dai Wangshu según los textos originales en español. Durante la estancia en Francia entre 1932 y 1935, Dai se había matriculado en una academia de idiomas para aprender esta lengua y posteriormente visitó a España entre agosto y octubre de 1934. En ese mismo año, Dai envió una carta a Azorín pidiéndole los derechos por traducir al chino *Una hora de España*, petición que fue aceptada generosamente por el autor alicantino. (Lee 1989: 321) De acuerdo con Chen (2021: 180), «según la traducción fonética del título “Cataluña”, parece que Dai tradujo directamente del español al chino ... En todo caso, siempre podía disponer de la versión en inglés de *Una hora de España* para compararla con el original». Más tarde, en 1988, se publicó en China la primera antología de Azorín traducida directamente del español, por Xu Zenghui y Fan Ruihua, una pareja de hispanistas. Finalmente, en conmemoración del 120º aniversario de la Generación del 98, se lanzaron al mercado en 2018 y 2021 respectivamente las 4ª y 5ª antologías de Azorín, traducidas por los hispanistas Lin Yi’an, Dai Yonghu y Wang Juping. De modo que, casi un siglo después, Azorín vuelve a encontrarse en las librerías chinas.

### 3.2. Los antecedentes de *La novia de Cervantes* y su recepción

Como se ha mencionado anteriormente, Azorín fue presentado por primera vez en China por Mao Dun (1923) como uno de los tres líderes del “Movimiento del 98”, junto a Pío Baroja y Miguel de Unamuno. Los intelectuales chinos presentaban la generación del 98 al público chino, por un lado, para difundir los temas de moda en el ámbito literario mundial y, por otro, porque creían que se parecía en muchos aspectos al Movimiento de la Nueva Cultura en China. Xu (1929b) señala lo siguiente:

El Movimiento del 98 en España tiene muchas similitudes con el reciente Movimiento de la Nueva Cultura en China. [...] Estos escritores jóvenes tenían dos metas en común, que eran, renovar los antiguos estilos literarios y revalorar la literatura española de la antigüedad. A su parecer, el estilo literario de los siglos XVIII y XIX no era nada reflexivo sino retórico, anticuado, vacío y ambiguo. Por eso, [...] cada escritor trataba de crear su propio estilo literario. [...] Gracias al Movimiento, se generó una nueva literatura española, vigorosa y dinámica.

Por esa misma necesidad de crear una nueva literatura china, liberada del anticuado sistema literario, se promovió la traducción de literatura extranjera para aprender «técnicas literarias hábiles» (高明的文学方法) (Hu 1918). En ese contexto, el peculiar estilo literario de Azorín llamó la atención de los intelectuales chinos. «Azorín, uno de los autores más destacados de esta generación, llegó a ser traducido al chino con cierta asiduidad: durante los años treinta y gracias a los jóvenes escritores modernistas de Shanghai» (Relinque 2008: 120). Dai Wangshu y Xu Xiacun fueron los primeros en traducir a Azorín. Tomaron como texto mediador la versión francesa realizada por el hispanista y escritor George Pillement, cuya traducción, «dada la relación amistosa que mantenía el traductor francés con Azorín, sería fiable y basada en un buen conocimiento del original» (Dai y Xu 1930: 2). Xu detalló los antecedentes en el prólogo de la reedición de 1982:

En 1929, durante su estancia en Shanghai, el poeta Dai Wangshu, ya fallecido, se hizo con la versión francesa de *España* de Azorín, cuyo traductor era el hispanista francés Georges Pillement. Gracias a su confianza en mí, Dai me invitó a que la tradujéramos juntos. Después de finalizar la traducción, la titulamos *La novia de Cervantes*, el título de uno de los cuentos más relevantes en el libro, teniendo en cuenta que el nombre original de *España*, que sonaba a libro de geografía, posiblemente no iba a gustar a los editores. (Dai y Xu 1982: 3)

En realidad, el libro en francés titulado *Espagne* (1929) no fue una traducción meramente de *España* sino una antología compuesta por 26 prosas y cuentos ensayísticos escogidos de *Los pueblos, España y Castilla*. Dai y Xu tradujeron 15 y 11 piezas, respectivamente. Una vez publicada, se hizo viral sobre todo entre los intelectuales chinos, quienes se convirtieron en los difusores más influyentes y fiables de Azorín en China. No solo recomendaron la lectura de Azorín a amigos escritores, sino que también escribieron críticas literarias sobre él. Dos meses después de la publicación, Zhou Zuoren escribió estas palabras:

Siguiendo la recomendación del señor Junpei, fui a propósito a la librería y compré *La novia de Cervantes* [...] Leí cinco o seis piezas hasta «La fiesta». Dejé el libro. Di un suspiro largo y me dije: ¡cuándo podría yo producir textos como estos! No sé por qué siento un poco de cariño por España. [...] No sé por qué tengo la sensación de que ese viejo país decadente en la península hispánica, mezcla de occidente y oriente, se parece a mi tierra natal en mis sueños.<sup>3</sup> (Zhou 1930)

A partir de las reseñas de Zhou, Bian Zhilin, quien se convirtió más tarde en el tercer traductor de Azorín al chino, leyó el libro y quedó prendado:

El señor Azorín no me enseña a amar a España, ni mucho menos a amar a China. Pero con sus obras, igual que con cualquier obra honesta, obtengo el afecto a los hombres y a las tierras (de España), a España y, naturalmente, el afecto a mi patria. (Bian 1943)

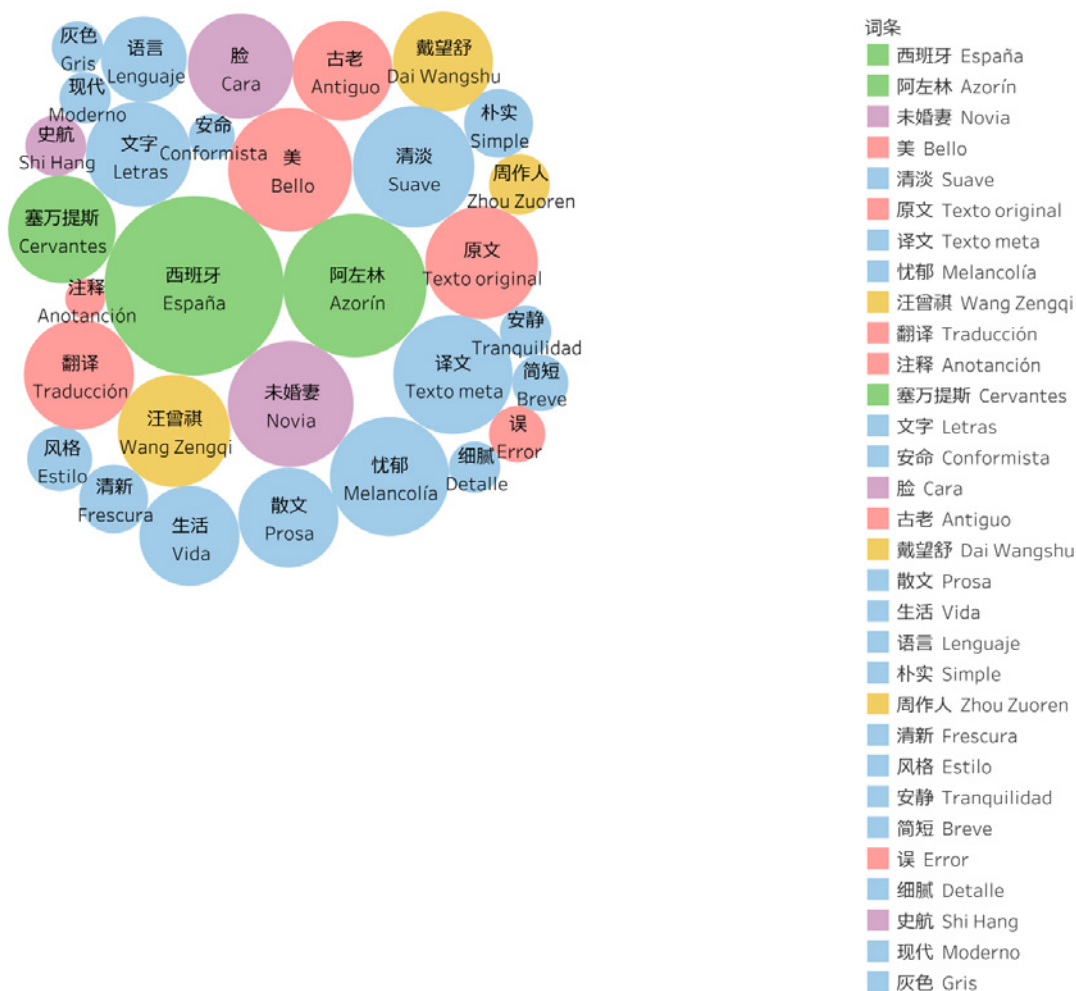
Jin Kemu, poeta y prosista moderno, percibe a Azorín de la siguiente forma:

Sus obras son cortas, con una extensión de dos mil palabras cada una. Parecen tanto prosa como novela, o no pertenecen a ninguno de los dos géneros. Son simples, detallistas, sin juicios y coherentes, como los poemas antiguos de Ruan Ji (210-263 d. C.) y Tao Qian (365-427 d. C.). (Jin 2007:209)

Hoy día, en la era informática, Internet ha proporcionado más canales para que los lectores compartan sus comentarios. En la red social Douban, uno de los mayores ciber sitios chinos donde se dan cita los aficionados a la literatura, hemos encontrado 206 comentarios cortos y 5 reseñas sobre las reediciones en 1982 y 2013 de *La novia de Cervantes* (Douban s.f.). Para encontrar las palabras clave entre los inmensos textos de comentarios, los guardamos en un archivo de Word y lo importamos al programa Sketch Engine para crear un corpus propio. Luego, usamos la función de *Wordlist* para ordenar los sustantivos y adjetivos en el corpus según la frecuencia. Quitamos las palabras comodines (como 人 ‘persona’, 书 ‘libro’ y 多 ‘mucho’, entre otras) con la función del filtro, dejando solo las palabras relacionadas con el tema. Después, para contar la frecuencia, unimos varios sinónimos bajo el nombre del más frecuente entre ellos (por ejemplo, la frecuencia de la palabra 忧郁 ‘sombrío’ es la suma de las frecuencias tanto de ella misma como de sus sinónimos tales como 悲伤, 悲哀, 忧伤, etc.). Finalmente, usamos el programa Tableau Public para visualizar los datos según las frecuencias

(los valores máximo y mínimo de las frecuencias son de 61 y 4 respectivamente). El resultado se puede ver en el siguiente gráfico:

Gráfico 1. Palabras clave de los comentarios de los lectores contemporáneos de *La novia de Cervantes* en Douban



Comparando los comentarios de los lectores de la época moderna (los que nacieron principalmente a principios del siglo XX) y los de nuestra época, obtenemos las siguientes 3 observaciones.

En primer lugar, la influencia de las celebridades juega un papel relevante en la difusión de la obra. Un 12% de los lectores contemporáneos deciden leer a Azorín bajo la influencia de los famosos escritores chinos (tal y como indican las palabras clave de “Wang Zengqi y Zhou Zuoren”). Además, una decena de lectores expresan que saben de Azorín mediante una adaptación<sup>1</sup> hecha por Shi Hang, un famoso autor de telenovelas, basándose en las prosas de «La novia de Cervantes» (*Los Pueblos*) y «Ana» (*Castilla*). «La historia ha emocionado a muchas mujeres intelectuales chinas, a quienes les suelen poner las etiquetas de ser individualistas, solteras y un poco mayores de edad» (Hao 2018).

En segundo lugar, una diferencia entre los lectores de las dos épocas consiste en que los contemporáneos tienden a ser más conscientes de la existencia de los traductores. Las palabras clave de “traducción, texto meta, texto original, error y anotación” manifiestan que los

lectores de hoy día critican sobre la calidad de la traducción: un 3% de los lectores mencionan los defectos de la traducción, como el lenguaje obsoleto, la falta de anotaciones y las malas traducciones. Cabe mencionar que una parte de estas últimas son por causa del texto mediador francés. En la traducción de *Espagne*, Georges Pillement ha dejado sin traducir una gran parte de topónimos (nombres de calles, plazas y edificios), antropónimos, expresiones comunes en español (tales como el coloquialismo “caramba” y los tratamientos de “don y doña”, etc.) así como las referencias literarias y folklóricas, lo cual ha sido un obstáculo para los traductores chinos. Por ejemplo, Georges Pillement ha dejado sin traducir el “don Fulano de Tal” en la frase de “¡A tal hora el entierro de don Fulano de Tal!” («Una ciudad castellana», *España*). Como resultado, Dai y Xu lo han tomado como un nombre de persona y han hecho una transliteración de *Fulanuo De Daer* (富拉诺·德·达尔) perdiéndose el mensaje original en la versión china. Además, otras malas traducciones realizadas por Georges Pillement también han sido “heredadas” por los traductores chinos.

Pese a dichos puntos débiles, el 15% de los lectores de hoy día opinan que el lenguaje de Dai y Xu es bello y elegante. Aparte, los lectores de ambas épocas han recibido las siguientes peculiaridades literarias de Azorín: su tono afectuoso y suave; su lenguaje breve, llano y poético; su emoción profunda por las gentes y el paisaje de España, así como su filosofía conformista y ligeramente pesimista ante la vida. Esto refleja, desde una perspectiva general, que los traductores de *La novia de Cervantes* han logrado reproducir en la versión china los principales rasgos literarios del autor español, haciendo que el texto meta surta un efecto cercano al de los lectores del texto original. A continuación, vamos a examinar las traducciones de Dai y Xu tomando como criterios las equivalencias del signo escrito, del significado y de la intención.

## 4. Análisis contrastivo de *La novia de Cervantes* basado en la Teoría de “Traducción Perfecta”

### 4.1. Equivalencia del signo escrito

Xu Xiacun (1928) percibe «un sabor oriental» (东方风味) en las obras de Azorín. Desde el punto de vista lingüístico, las razones pueden consistir en que el lenguaje estilístico de Azorín comparte algunas características con el idioma chino, aspecto que permite mantener en gran medida la equivalencia del signo sin perjudicar la transmisión del mensaje.

Concretamente, el chino es un idioma paratático, que favorece oraciones breves y sencillas. Las frases se yuxtaponen o se unen mediante nexos coordinantes, no con subordinantes. A su vez, Azorín presenta las mismas preferencias sintácticas. «[...] las frases cortas, las oraciones simples coordinadas y yuxtapuestas, pero rehuía de las subordinadas. Usaba periodos cortos oracionales que entrelazaba con el punto y coma y cerraba con un punto y seguido» (Fernández 2017).

Es más, debido a esos rasgos paratáticos, no existen nexos subordinantes en chino, como los relativos (que, quien, lo cual, etc.), que son ampliamente usados en español. Por lo tanto, se suele aplicar la técnica de repetición (重复法) a la hora de traducir una oración de relativo al chino. Es decir, repetir el nombre o el sintagma determinante en lugar de usar relativos. En las obras de Azorín, hemos encontrado estructuras sintácticas semejantes. Por ejemplo:

Azorín ha venido a ver al ANCIANO. EL ANCIANO recibe simplemente a todas sus visitas.  
(Cap. VI, *La voluntad*)  
[...] hay un viejecito de pelo blanco y un NIÑO. ESTE NIÑO tiene ante su boca una flauta.  
(«Una flauta en la noche», *Castilla*)

De hecho, la repetición es una figura retórica comúnmente utilizada en la lengua china, tanto escrita como hablada. La repetición de una misma palabra o sintagma asegura que la atención de los lectores u oyentes no se distraiga. (Pan 1997: 352) La repetición también conforma de modo esencial el arte azoriano. Se percibe la frecuencia con que Azorín repite palabras: sustantivos, verbos, pronombres, adjetivos, etc., hecho que no solo «apresa la atención del lector, encaminándola hacia esas reiteradas realidades», sino que también «imprime lentitud, morosidad a la fluencia de los conceptos y de los vocablos y, consiguientemente, al estilo» (Martínez 1979).

Por todo ello, Dai y Xu han adoptado el método de la traducción literal en la mayoría de los casos respetando el orden, la sintaxis y la puntuación originales, salvo algunos ajustes obligados por las normas lingüísticas del chino. A continuación, veamos unos ejemplos:

---

TO	[...] las campanadas del viejo reloj que marca sus horas, RÍTMICO, ETERNO, INDIFERENTE A LOS DOLORES DE LOS HOMBRES... («Sarrió», <i>Los Pueblos</i> )
<hr/>	
TI	[...] les coups de la vieille horloge qui marque ses heures, RYTHMIQUE, ÉTERNELLE, INDIFFÉRENTE AUX DOULEURS DES HOMMES...
<hr/>	
1 TM1	[...] 那有节律的、永恒的、对世人的悲哀漫不经心的、报时的老旧的时钟的鸣声..... [las campanadas del viejo reloj que marca sus horas, RÍTMICO, ETERNO, INDIFERENTE A LOS DOLORES DE LOS HOMBRES...]
<hr/>	
TM2	[...] 以及无视人间痛苦、不停歇地、有节奏地打点的古钟的钟声..... [las campanadas del viejo reloj que marca sus horas, INDIFERENTE A LOS DOLORES DE LOS HOMBRES, RÍTMICO, ETERNO...]

---

Azorín fue a visitar a su amigo Sarrió, enfermo y próximo a la muerte. Aunque la gente va envejeciendo, el “viejo reloj” de la iglesia nunca para de marcar el paso del tiempo. La tríada adjetival es un rasgo estilístico de Azorín. En una serie de tres adjetivos, se asciende desde la objetividad (“rítmico”) a la subjetividad (“indiferente”). A través de la humanización de los objetos inanimados, se dota de un alto valor emocional que contagia al lector. En TI y TM1, se ha mantenido el orden original, mientras que en TM2 se ha alterado el orden de los tres adjetivos, hecho que perjudica definitivamente el valor literario.



TO	Y no hay en toda la casa NI tapices, NI sillas, NI bancos, NI arcas, NI cornucopias, NI cuadros, NI mesas, NI cortinajes. Y NO HAY TAMPOCO -y esto es lo grave- NI pucheros, NI cazuelas, NI sartenes, NI platos, NI vasos, NI jarros, NI cuchillos, NI tenedores. («Un hidalgo», <i>Los Pueblos</i> )
TI	Et il n'y a dans toute la maison NI tapis, NI chaises, NI bancs, NI coffres, NI chandeliers, NI tableaux, NI tables, NI rideaux. ET IL N'Y A PAS NON PLUS, - et c'est le plus grave, - NI pots, NI terrines, NI poêles, NI plats, NI verres, NI jarres, NI couteaux, NI fourchettes.
2	房子里没有地毯, 没有椅子, 没有座位, 没有橱柜, 没有枝形的烛架, 没有画, 没有桌子, 没有帷幕。而且-这是最重要的-也没有一个炒锅或蒸锅或煎锅或盘子或杯子或罐子或刀或叉。
TM1	[En la casa NO HAY tapices, NO HAY sillas, NO HAY bancos, NO HAY arcas, NO HAY cornucopias, NO HAY cuadros, NO HAY mesas, NO HAY cortinajes. Y -esto es lo grave- NO HAY TAMPOCO NI pucheros, NI cazuelas, NI sartenes, NI platos, NI vasos, NI jarros, NI cuchillos, NI tenedores.]
TM2	整个房子内既无地毯也无窗帘, 既无桌椅也无板凳, 既无烛台镜也无图画。甚至连汤锅、炖菜锅、炒菜锅也没有, 连盘、罐、刀、叉都没有。 [En toda la casa NO HAY tapices NI TAMPOCO HAY cortinajes, NO HAY sillas o mesas NI TAMPOCO HAY bancos, NO HAY arcas NI TAMPOCO HAY cuadros, e incluso NO HAY pucheros, cazuelas NI sartenes, NI TAMPOCO HAY platos, jarros, cuchillos NI tenedores.]

«Un hidalgo» es un cuento basado en el *Lazarillo de Tormes*. La repetición de “ni” transmite un tono satírico y oral, aparte de producir un sonido rítmico y rápido. Según avanza la lectura, los objetos pasan uno tras otro por la mente del lector generando finalmente la imagen de una casa completamente vacía, hecho que enfatiza lo miserable que es la vida del hidalgo. Como puede observarse, en TI y TM1 se ha mantenido básicamente la equivalencia del signo escrito. Cabe destacar que se repite al principio la palabra *meiyou* (没有, ‘no hay’), de dos caracteres, y *huo* (或, ‘o’ y ‘ni’ en caso negativo), de un carácter, en la segunda mitad de la oración, hecho que acelera aún más la velocidad dejando la impresión de que dentro de un plazo de tiempo muy corto se acaban por enumerar todos los objetos de la casa. En cambio, en TM2 se ha realizado una reformulación alterando el orden de unos objetos. Respecto a la traducción de “ni”, se repite cuatro veces la locución conjuntiva de *ji wu ... ye wu ...* (既无...也无..., ‘no hay ... ni tampoco ...’), que suena algo pesada y menos oral, debido a la longitud y al registro formal al que pertenece esta locución.

TO	Si este hidalgo NO TUVIERA esta espada, ¿COMPRENDÉIS QUE PUDIERA vivir tranquilo, feliz, contento, en una casa sin sillas, sin mesa, sin cacharros y sin pucheros? («Un hidalgo», <i>Los Pueblos</i> )
TI	Si cet hidalgo N'AVAIT PAS cette épée, COMPRENDRIEZVOUS QU'IL PÛT vivre tranquille, heureux, content, dans une maison sans chaises, sans tables, sans pots et sans marmites?
3 TM1	你想想,假使没有这柄剑,他怎么能安静、快乐、自足地住在一个没有椅子,没有桌子,没有锅碗的房子里呢? [Imaginate, SI NO TUVIERA esta espada, ¿CÓMO PODRÍA vivir tranquilo, feliz, contento, en una casa sin sillas, sin mesa, sin cacharros y sin puchero?]
TM2	这位绅士如果没有这把剑,你们知道吗?他就不能够安静地、幸福地、愉快地生活在一个既无桌椅板凳又无锅碗瓢盆的房子里。 [SI este hidalgo NO TUVIERA esta espada, ¿sabéis? NO PODRÍA vivir tranquilo, feliz, contento, en una casa donde no hay sillas o mesa, ni tampoco hay cacharros o pucheros.]

Siguiendo el contexto del ejemplo anterior, el autor utiliza una pregunta retórica junto con el modo condicional para dar énfasis a lo lamentable que es la vida del hidalgo: evade la realidad, apegado a las glorias ilusorias del pasado. En TI el traductor ha hecho una traducción literal siguiendo al pie de la letra el texto original, de modo que Dai y Xu han podido reproducir los mismos matices en TM1 utilizando la locución equivalente *jiashi meiyou ...zenme neng ...* (假使没有...怎么能..., 'si no tuviera...cómo podría...'). Mientras que en TM2, se transforma la pregunta retórica en una frase negativa, mediante el uso de *ruguo meiyou ... jiu buneng ...* (如果没有...就不能..., 'si no tuviera...no podría...'). Desde el punto de vista de un lector, la interpretación excesiva de TM2 hace perder en cierto sentido el placer de la lectura y debilita ligeramente el genio literario del original.

## 4.2. Equivalencia del significado

Las equivalencias del registro lingüístico y del campo semántico son dos variables esenciales para la equivalencia del significado que tienen mucho que ver con la elección léxica. «La imagen del iceberg puede ser útil para que el traductor tome consciencia del valor de las palabras: la palabra sería la punta visible, pero el traductor debe abarcar en su mente la totalidad del iceberg para poder controlar el impacto de las palabras en sus posibles lectores» (Gil-Cepeda 1994:85). En muchos casos, no existe una única traducción correcta de una palabra determinada. Y es allí donde interviene la creatividad del traductor. Obsérvense los siguientes ejemplos:

---

TO	- Cómo está usted, DON Joaquín? – LE DICE DOÑA JUANA. - Sí, DON Joaquín – DICE CONCHITA, [...] («La fiesta», <i>Los Pueblos</i> )
<hr/>	
TI	- Comment allez-vous, DON Joaquin? LUIDIT DOÑA JUANA. - Oui, DON Joaquin, DIT CONCHITA, [...]
<hr/>	
4	
TM1	“你好吗, 华甘先生 ( <i>xiansheng</i> , ‘señor/don’)?” 华纳夫人对他说。 “是的, 华甘老伯 ( <i>laobo</i> , ‘tío’),” 龚琪达说, [...]
<hr/>	
TM2	“您好呀?堂 ( <i>tang</i> , ‘don’) 华金。”堂娜胡安娜说。 “是的, 堂 ( <i>tang</i> , ‘don’) 华金,” 孔绮塔回答说, [...]

---

El poeta don Joaquín vuelve viejo a su patria y visita a la familia de doña Juana y don Antonio. Conchita es una de las tres hijas de la pareja, de quien don Joaquín es padrino. Respecto a la palabra “don”, en TM2 se ha aplicado la técnica de transliteración y se traduce en todo momento como *tang* (堂). En TM1, se nota la distinción del registro en la traducción. Es decir, doña Juana y don Antonio lo tratan de *xiansheng* (先生, ‘señor/don’) mientras las tres hijas lo tratan de *laobo* (老伯, ‘tío’). En chino los menores suelen usar el lenguaje honorífico cuando hablan con los mayores, de manera que suena más respetuoso y cariñoso si Conchita le llama “tío Joaquín” en chino. La distinción del registro tiene que ver con la creatividad propia de los traductores chinos teniendo en cuenta que en TI se han dejado sin traducir los tratamientos de “don y doña”.

---

TO	Vemos una linda muchacha, con los brazos medio DESNUDOS, encendida, que canta y que tal vez limpia unos cristales. («Una criada», <i>España</i> )
<hr/>	
TI	Nous voyons une jolie jeune fille, les bras à moitié NUS (‘desnudos’), les joues roses, qui chante et qui peut-être nettoie des vitres.
<hr/>	
5	
TM1	我们看见了一个俏丽的少女, 手臂半露 ( <i>lu</i> , ‘desnudo’)着, 颊儿是蔷薇色的, 她在唱着歌, 或许是在揩着玻璃。
<hr/>	
TM2	此时我们看见一个漂亮的姑娘, 她满面通红, 半裸 ( <i>luo</i> , ‘desnudo’)着胳膊; 她在唱歌, 也许还在擦拭玻璃。

---

El adjetivo “desnudo” se dice de una persona o de una parte del cuerpo que no está cubierta por ropa. En chino, tanto *lu* (露) como *luo* (裸) pueden expresar este significado. La diferencia es que pertenecen a diferentes campos semánticos. Concretamente, *lu* es una palabra táctica y hermosa. En la literatura, se suele usar *lu* para describir a las mujeres, en particular, a las jóvenes lindas y tímidas. En cambio, *luo* suena más explícita y erótica. Cabe mencionar que en las obras de Azorín abundan las descripciones de muchachas bellas y jóvenes. La juventud y la vitalidad que representan ellas constituyen un fuerte contraste con el tema de la vejez

y la muerte. Así que, en nuestro caso, para describir a la linda muchacha, con las mejillas un poco encendidas, sería más adecuado usar *lu*, que se ajusta mejor a esa concepción estética.

	TO	El sol va BAÑANDO lentamente las blancas fachadas. («Una elegía», <i>Los Pueblos</i> )
	TI	Le soleil BAIGNE ('bañar') lentement les blanches façades.
6	TM1	太阳舒缓地沐浴 ( <i>muyu</i> , 'bañar')着白色的房子地正面。
	TM2	太阳已渐渐照 ( <i>zhao</i> , 'iluminar') 到房子的正面。

La divergencia entre TM1 y TM2 está en la traducción de la palabra “bañar”. En TM1 se ha traducido por *muyu* (沐浴, ‘bañar’), cuyo significado es dar de lleno en algo mediante su inmersión. Es más, en chino clásico, *mu* significa lavarse el pelo, mientras *yu* se refiere a lavarse el cuerpo. En este contexto, *muyu* describe en su conjunto un proceso dinámico: se asemeja la luz del sol tamizada por el flujo del agua de la ducha, bañando lenta y suavemente, bañando desde arriba hacia abajo. En cambio, aunque *zhao* (照, ‘iluminar’) en TM2 puede transmitir el mismo significado, le falta en cierta medida ese efecto estético.

	TO	Ya desde aquí SE DIVISARÁ toda la vega; allá, en la lejanía, BRILLARÁN las tejas doradas de la cúpula de la catedral. El campo ESTARÁ todo verde; REFLEJARÁ el sol en el agua de alguna de las acequias de los huertos. («La casa cerrada», <i>Castilla</i> )
	TI	D'ici on DOIT VOIR toute la plaine; là-bas, dans le lointain DOIVENT BRILLER les tuiles dorées de la coupole de la cathédrale. La campagne DOIT ÊTRE toute verte; le soleil DOIT SE REFLÉTER dans l'eau des canaux qui sillonnent les champs.
7	TM1	从这里一定可以望到整个平原。在远处，那大教堂的圆顶金瓦一定正在闪闪发光。田野一定完全是绿的。太阳一定正在那些穿过田地的沟渠的水里反射出光芒。 [Ya desde aquí SE DIVISARÁ (seguramente) toda la vega; allá, en la lejanía, BRILLARÁN (seguramente) las tejas doradas de la cúpula de la catedral. El campo ESTARÁ (seguramente) todo verde; REFLEJARÁ (seguramente) el sol en el agua de alguna de las acequias de los huertos.]
	TM2	从这里大概就看得见整个肥沃的平原了吧?那边远处的大教堂的圆屋顶上金色瓦片大概在闪闪发光。整个田野一定是碧绿葱翠。太阳可能倒映在果园里的沟渠的清水中。 [Ya desde aquí SE DIVISARÁ (tal vez) toda la vega; allá, en la lejanía, BRILLARÁN (tal vez) las tejas doradas de la cúpula de la catedral. El campo ESTARÁ (seguramente) todo verde; REFLEJARÁ (posiblemente) el sol en el agua de alguna de las acequias de los huertos.]

El protagonista retorna a su pueblo natal tras muchos años transcurridos y en el camino a la vieja casa, pronuncia este monólogo. La discrepancia entre TM1 y TM2 están en la traducción del tiempo verbal del futuro imperfecto de indicativo. Como en chino no se conjugan los verbos, se suele añadir un adverbio junto al verbo en la traducción para distinguir los diferentes matices implícitos en los tiempos verbales. En TM1, se ha usado *yiding* (一定, ‘seguramente, sin falta’) para expresar una predicción con cierto grado de certeza. Cabe mencionar que en TI, el traductor francés ha usado la palabra de *Devoir* en tiempo presente (*doit* - 3ª persona en singular; *doivent* - 3ª persona en plural), lo cual puede expresar tanto la noción de obligación (debe, seguramente) como la de probabilidad (debe de, posiblemente). En este sentido, podemos decir que el hecho de usar *yiding* (一定, ‘seguramente’) ha sido una decisión propia de los traductores chinos. En TM2, sin embargo, se observa una mezcla de matices porque aparte de utilizar el adverbio *yiding*, también se ha usado *dagai* (大概, ‘tal vez’) y *keneng* (可能, ‘posiblemente’), que expresan posibilidad, duda o vacilación. Aunque ambas traducciones son aceptables, la de TM1 sería mejor en este caso, porque traslada la idea de que el paisaje de la tierra del protagonista le es tan familiar que es capaz de predecir con certeza lo que le espera delante. Además, resulta más coherente la traducción si se mantienen uniformes los matices de cada predicado verbal.

### 4.3. Equivalencia de la intención

En los textos de Azorín «predomina la desilusión, el desencanto, la inapetencia por el sinsentido de todo y la tristeza que todo lo lleva a la nada» (Jiménez 1998: 240). Es el sentir del destino infortunado de la patria, derrotada y maltrecha, y el esfuerzo por sacarla del retraso. Sin embargo, la gente envejecía día a día, pero el camino revolucionario estaba lleno de frustraciones. Tal situación generó en Azorín un estado de abulia y conformidad, que se veía plasmado en su escritura. De modo que sus textos modélicos del estilo impresionista siempre tienen un color de fondo melancólico. El mismo estado de humor tenían los intelectuales chinos coetáneos, incluyendo a Dai Wangshu y Xu Xiacun. La preocupación por el futuro de la patria y el deseo de crear una nueva literatura moderna hacen que los traductores sientan un afecto natural por el autor español. Tal empatía les permite sentir el latente tono melancólico en las obras de Azorín, incluso cuando se trata de temas festivos. Por ejemplo:

TO	Se oye un lejano campaneó, estrepitoso, jovial; estallan cohetes en el aire; el cielo se va poniendo de un azul PÁLIDO. («La fiesta», <i>Los Pueblos</i> )
TI	On entend un lointain bruit de cloches, éclatant, joyeux; dees fusées éclatent dans l'air; le ciel devient d'un bleu PÂLE ('pálido').
8	
TM1	人们听见一片嘹亮的、快乐的、远方的钟声;花炮在空中响着;天空变成惨淡的青色。(‘un azul ligeramente sombrío’)
TM2	传来一声响亮、欢快、悠长的钟声;爆竹在空中炸响;天空渐渐变成淡蓝色。(‘un azul claro’)

En medio de ese ambiente jovial y alegre, el cielo se pone de un “azul pálido”. Este contraste fomenta aún más la tristeza que sentía el protagonista, un viejo poeta que había retornado a su pueblo natal después de muchos años y que lamenta el paso del tiempo y el envejecimiento.



En TM1, se traduce como *candan de qingse* (惨淡的青色, ‘un azul ligeramente sombrío’) mientras en TM2, se traduce como *dan lanse* (淡蓝色, ‘un azul claro’). En chino, el azul claro es un color acogedor que aporta sensación de paz, armonía y relajación. Por ende, no sería muy adecuado usarlo en este contexto porque no solo debilita en gran medida el contraste de los matices, sino que también refuerza el tono de festividad, lo que es totalmente contrario a la intención original del autor.

Esta concordancia de la intencionalidad entre los traductores de *La novia de Cervantes* y el autor también se ve plasmada en la conciencia de mantener la uniformidad en la traducción de las palabras marcadoras del tono. Como puede observarse en la Tabla 2, en las 20 piezas tomadas como muestras de este estudio, palabras como melancolía, conformidad, resignación y tristeza, entre otras, aparecen con una mayor frecuencia en TO. En TM1 se ha mantenido la misma frecuencia, tal y como lo ha hecho el traductor francés en TI, mientras que en TM2 se ha variado la traducción haciendo uso de una serie de sinónimos. La aparición repetitiva de estas palabras marca implícitamente el tono melancólico en el libro y hace que las distintas piezas en la obra se interrelacionen formando de tal manera un conjunto. En este sentido, el TM1 estaría más conforme con la intención del autor.

Tabla 2. Frecuencia de palabras marcadoras del tono y su traducción

Palabras	Frecuencia en TO	Traducción TI	Traducción TM1	Traducción TM2
melancolía melancólico	12 veces	mélancolie mélancoliques	<i>youyu</i> (忧郁)	<i>youyu; qiliang; youshang; beiai</i> (忧郁; 凄凉; 忧伤; 悲哀)
conformidad	3 veces	résignation	<i>anming</i> (安命)	<i>ni lai shun shou; rongren</i> (逆来顺受; 容忍)
resignación resignarse	5 veces	résignation se résigner	<i>anming</i> (安命)	<i>bu ganxin an xianzhuang; renshou</i> (不甘心按现状; 忍受)
triste tristeza tristemente	23 veces	triste tristesse tristement	<i>beiai</i> (悲哀)	<i>xinsuan; shangxin; youshang; shanggan; nanshou; qiliang; beishang; beiai; youyu</i> (心酸; 伤心; 忧伤; 伤感; 难受; 凄凉; 悲伤; 悲哀; 忧郁)

## 5. Conclusiones

El análisis contrastivo de *La novia de Cervantes* basado en la Teoría de “Traducción Perfecta” arroja las siguientes conclusiones:

Ante todo, no cabe duda de que el texto intermedio TI juega un papel imprescindible en el éxito de *La novia de Cervantes*. De acuerdo con González Espinosa (2015: 177), la traducción realizada por Georges Pillement de la obra Doña Inés de Azorín es muy literal, «probablemente para intentar conservar la identidad española que impregna la obra de Azorín». Según nuestra revisión, la traducción de *Espagne* (por lo menos los ejemplos que hemos examinado) también es muy fiel al TO, sea a nivel de la equivalencia del signo escrito, del significado o de la intención. El traductor francés, incluso, ha dejado algunos elementos (topónimos, antro-

pónimos, coloquialismos españoles y algunas referencias literarias y folklóricas) sin traducir, hecho que ha provocado una mala traducción en el TM1. A pesar de eso, consideramos que el método de la traducción literal del TI ha favorecido que el TM1, siendo una traducción indirecta, presente poca distancia al TO por lo general.

Hablando de la traducción de *La novia de Cervantes*, respecto a la equivalencia del signo escrito, los traductores han optado por minimizar las intervenciones innecesarias. Hay dos causas principales para ello: por un lado, la estructura sintáctica azoriana se asemeja al chino en muchos aspectos; por otro lado, el peculiar estilo literario de Azorín se ajusta a la necesidad de los lectores chinos de su época por aprender técnicas literarias del extranjero. Por ende, han adoptado la traducción literal en la mayoría de los casos conservando lo más posible el orden, la estructuración sintáctica, así como las puntuaciones del TO siempre y cuando estén conformes con las normas lingüísticas de chino.

En cuanto a la equivalencia del significado, los traductores han hecho intervenciones adecuadas y creativas en la elección léxica. Por una parte, la distinción de registros y la adecuación de campos semánticos han fomentado la coherencia significativa del TM1; por otra parte, los traductores son capaces de transmitir los sutiles matices semánticos y estéticos con palabras exactas y bellas. El bagaje lingüístico, cultural y literario permite que los traductores tengan una profunda comprensión e interpretación del texto mediador y que sean hábiles para traducir con precisión y garbo literario.

En lo que concierne a la equivalencia de la intención, se percibe la concordancia de las intenciones entre el autor y los traductores. Esta capacidad de empatía se debe principalmente a tres causas: primera, las semejantes circunstancias históricas que experimentan; segunda, las investigaciones que realizan alrededor del autor antes de ponerse a traducir; y tercera, gracias al traductor francés que ha pasado un buen “relevo”. Los temas del envejecimiento, la muerte, así como la conformidad ante las desgracias en la vida asientan un tono melancólico en la escritura azoriana, lo cual se ve plasmado en la aparición repetitiva de unas ciertas palabras. Conscientes del papel de estas palabras marcadoras del tono, los traductores han utilizado las palabras correspondientes en chino con la misma frecuencia en lugar de usar sinónimos para que surtan el mismo efecto en la traducción.

Para finalizar, en nuestra opinión, el éxito de *La novia de Cervantes* consistiría primeramente en el respeto a la originalidad del texto de origen. Es decir, los traductores se mantienen “invisibles” minimizando las intervenciones innecesarias para conservar lo más posible los rasgos del texto original. Luego, cuando les resulta indispensable ejercer la creatividad, por la falta de equivalentes o la coexistencia de varios equivalentes en la lengua meta, entre otras razones, toman acciones adecuadas, atendiendo a las necesidades tanto del lector como del autor y basados en las competencias personales en múltiples aspectos. Como resultado, han contribuido a conservar las peculiaridades estilísticas y estéticas de Azorín, recreando en el texto meta la literalidad, compuesta por un conjunto de propiedades y peculiaridades lingüístico-estéticas según indica García Berrio (1989: 57), lo que constituye una cualidad intratextual clave para la canonización de la traducción literaria (Tan y Duan 2019: 86).

## Bibliografía

- Azorín. (1947). *Obras completas de Azorín*. Aguilar.
- Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Cátedra.
- Bian, Zhilin. (1943). 阿左林小集 [Una compilación de relatos de Azorín]. Guomin Tushu
- Catenaro, B. (2008). La obra literaria: Posibilidades y límites del traductor. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (37).
- Chen, Huiting y Jiang, Xiaozhuo. (2021). 民国文人的西班牙文学译介活动及其价值 (1912- 1949) [Literati's Translation Activities of Spanish Literature in the Period of Republic of China and Its Value (1912-1949)]. The Science Education Article Collects, (29).
- Chen, Qiaoxi. (2021). *La traducción de la obra de Azorín al chino y su influencia en la literatura china moderna y contemporánea*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/66525/1/T42443.pdf>
- Ciruela, J. J. (2014). La “Propuesta para la fundación de un Instituto de Traducción” (1894) de Ma Jianzhong y su contribución a la teoría de la traducción en China. *SENDEBAR. Revista de Traducción e Interpretación*, 25, 87-108. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/341>
- Dai, Wangshu y Xu, Xiacun. (1930). 西万提斯的未婚妻 [La novia de Cervantes]. Shenzhou Guoguang
- Dai, Wangshu y Xu, Xiacun. (1982). 西班牙小景 [Paisaje de España]. Fujian Renmin.
- Douban. (s. f.). 塞万提斯的未婚妻 [La novia de Cervantes]. <https://book.douban.com/subject/20453483/>
- Douban. (s. f.). 西班牙小景 [Paisaje de España]. <https://book.douban.com/subject/3531878/>
- Fan, Ruihua y Xu, Zenghui. (1988). 卡斯蒂利亚的花园 [El jardín de Castilla]. Zuoja.
- Fernández, R. (Noviembre 9 de 2017). *Azorín, la fama postuma*. Blogger. <http://blogderamonfernandez.blogspot.com/2017/11/exposicion-azorin-la-fama-postuma-sala.html>
- García, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Cátedra.
- Gil-Cepeda, M. (1994). Sobre la traducción, sus problemas y la intervención de la subjetividad del traductor. *Docencia e Investigación*, (2), 77-88.
- Gómez, N. (2004). El problema del tiempo en Azorín: Doña Inés. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (26), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/dines.html>
- González, A. (2015). La traducción de *Doña Inés* de Azorín por Georges Pillement en F. Navarro (Ed.) *Azorín y Miró en traducción*. Universidad de Alicante.
- González, P. (2010). *Poesía completa (60 poemas) de Li Qingzhao*. Ediciones del oriente y del mediterráneo.
- Hao, Xi. (18 de abril de 2018). 愿你永远是未婚妻的脸 [Que tengas cara de novia para siempre]. *Douban*. <https://book.douban.com/review/9304839/>
- Hu, Shi. (1918). 建设的文学革命论 [Una revolución literaria constructiva], *新青年 [Nueva Juventud]*, 4(4), 289-306.
- Jiménez, L. (1998). Azorín, pequeño filósofo vitalista. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15, 223-242.
- Jin, Kemu. (2008). 人生与学问 [La vida y el saber]. Shaanxi Normal University.
- Lee, G. (1989). *Dai Wangshu: the life and poetry of a chinese modernist*. The Chinese University Press. The Chinese University of Hong Kong.
- Liu, Xia. (2018). An Analysis of Political Texts Translation from the Perspective of “Good Translation” in the Late Qing Dynasty—Based on the Chinese and English Versions of “Treaty of Nanjing” and “Treaty of Tianjin”, *Journal of Changchun Normal University*, 37 (3), 122-124.
- Mao, Dun. (1923). 西班牙现代小说家巴洛伽 [Baroja, un novelista español modernista]. *小说月报 [Ficción Mensual]*, 14(5).

- Martínez, J. (1979). Sobre algunos formantes de la expresión azoriniana. En A. G. Morell, A. Soria & N. Martín (Eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* (pp. 361-376). Universidad de Granada.
- Mei Meilian. (2001). Ma Jianzhong and Equivalence in Translation. *Journal of Lishui Teachers College*, 23 (3), 40-42.
- Navarro, F. (Ed.). (2015). *Azorín y Miró en traducción*. Universidad de Alicante.
- Pan, Wenguo. (1997). *Contrast of English and Chinese*. Beijing Language and Culture University.
- Pillement, G. (1929). *Espagne*. Les Éditions Rieder.
- Relinque, A. (2008). El nacimiento de la literatura moderna. En D. Martínez-Robles y C. Prado-Fonts (Eds.), *Narrativas chinas: Ficciones y otras formas de no-Literatura* (pp. 117-163). Editorial UOC.
- Rosa, A., Pięta, H. y Maia, R. (2017) Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview. *Translation Studies*, 10 (2), 113-132. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14781700.2017.1285247>
- Sun, Min. (2021). Azorín en China. *Anuari de Filologia, Llengües i Literatures Modernes*, 2021(11), 123-139. <https://revistes.ub.edu/index.php/AFLM/article/view/37978/36530>
- Tan, Dingzhong y Duan, Zili. (2019). On Constructing Canons of Translated Literary Works. *Journal of Jiaying University*, 31(3), 83-87.
- Wang, Hongtao. Transition and Evolution of the Translation Theories in Chinese Tradition: Critique of the “Perfect Translation” Theory by Ma Jianzhong from a Modern Perspective. *Foreign Language Research*, 2005 (1), 89-94.
- Wang, Zengqi (1993). 汪曾祺文集·文论卷 [Obras completas de Wang Zengqi-Tomo de críticas literarias]. Jiangsu Wenyi.
- Washbourne, K. (2013). Nonlinear Narratives: Paths of Indirect and Relay Translation. *Meta*, 58(3), 607–625. <https://doi.org/10.7202/1025054ar>
- Wood, D. (1-3 de diciembre de 2011). *Referencias clásicas en Castilla: Alusiones, citas, resumen*. [Presentación en conferencia]. Coloquio internacional de los clásicos redivivos y los universales renovados, Pau, Francia.
- Xu, Xiacun. (1928). 斗牛 [Los toros]. 无轨列车 [Tren sin Vías (Revista literaria)], (8).
- Xu, Xiacun. (1929a). 一个绝世的散文家: 阿左林 [Azorín: un prosista trascendental]. *新文艺 [Nueva Literatura]*, 1(4).
- Xu, Xiacun. (1929b). 二十年来的西班牙文学 [La literatura española en los pasados veinte años]. *小说月报 [Ficción Mensual]*.
- Zou, Jinhong. (2011) Comparison of Nida’s and Ma Jianzhong’s Translation Theories. *Journal of Inner Mongolia Agricultural University (Social Science Edition)*, 2011 (2) : 361-362, 364.
- Zhang, Yang y Gong, Zhao. (2008). On Equivalence Conception in Ma’s Theory. *Journal of Anhui Radio and TV University*, 2008 (1), 75-78.
- Zhou, Zuoren. (1930). 西班牙的古城 [Las viejas ciudades de España]. 骆驼草 [Hierba de Camello (revista literaria)],(3).

## Notas

1. La adaptación de Shi Hang habla de una mujer quien desea casarse con Miguel de Cervantes, aunque este ha muerto hace cien años. Todo el mundo se ríe de ella por tener ese sueño irreal, pero ella sigue esperando y va envejeciendo. Poco a poco, ya tiene 35 años. Todos los días, ella sale a dar un paseo al atardecer. A la vuelta, la criada vieja siempre le dice: “volvamos a casa, señorita, no se preocupe por la llegada de mañana, usted tiene la cara de novia.”

# Nuevas traducciones decimonónicas de Safo en castellano

## New Nineteenth-Century Castilian Translations of Sappho

Ramiro González Delgado  0000-0001-5633-5625

Universidad de Extremadura

### RESUMEN

En este trabajo rescatamos del olvido varias traducciones castellanas del siglo XIX de Safo que han pasado inadvertidas en los estudios de historia de la traducción, bien por encontrarse insertas en la obra de otros autores griegos, bien por aparecer publicadas en las efímeras páginas de periódicos de la época. Así, en primer lugar, nos vamos a detener en las traducciones que del tratado de Pseudo-Longino *Sobre lo sublime* se hicieron en el siglo XIX, donde aparece el conocido frag. 31 («Oda a una mujer amada»); en segundo lugar, analizaremos las versiones de siete poemas de la poeta lesbiana que Pedro Bandrés publicó en el periódico gaditano *El Progreso* en septiembre de 1870.

Palabras clave: Safo, siglo XIX, *Sobre lo sublime*, Miguel José Moreno, Pedro Bandrés

### ABSTRACT

In this paper we are going to review several nineteenth-century Castilian translations of Sappho that have gone unnoticed in translation history, because they are inserted in the work of other Greek authors, or they appear published in the ephemeral pages of old newspapers. Thus, firstly, we are going to review the nineteenth-century translations of the treatise *On the Sublime* by Pseudo-Longinus, where the well-known frag. 31 («Ode to a Loved One») is included. Secondly, we will analyze the translations of seven poems by the poet from Lesbos that Pedro Bandrés published in the Cadiz newspaper *El Progreso* in September 1870.

Keywords: Sappho, 19th Century, *On the Sublime*, Miguel José Moreno, Pedro Bandrés

### Información

Correspondencia:  
Ramiro González Delgado  
rgondel@unex.es

Fechas:  
Recibido: 20.11.2022  
Revisado: 04.03.2022  
Aceptado: 27.05.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

Financiación:

Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación PGC2018-095447-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. También se adscribe al grupo de investigación LAPAR (HUM002), financiado por fondos FEDER, del plan I+D+I de Extremadura.

Cómo citar:

González Delgado, R. (2022). Nuevas traducciones decimonónicas de Safo en castellano. *Sendebär*, 33, 184-200.  
https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.22704



## 1. Introducción. Estado de la cuestión

Si atendemos a los últimos estudios de historia de la traducción en España en que se habla de Safo con anterioridad al siglo XX (Pérez Benito 2021; Galán Vioque 2020; González González 2020), el primer traductor al castellano de Safo fue Ignacio de Luzán (1702-1754), que tradujo las dos principales odas de la autora de Lesbos, conocidas como «A Afrodita» (1 Lobel-Page) y «A la mujer amada» (31 Lobel-Page), versiones que López Sedano introdujo en su antología *Parnaso español* (López Sedano 1770: 169-171). Será a finales del siglo XVIII cuando aparecen dos antologías de líricos griegos, entre los que se incluye a Safo: los hermanos asturianos Bernabé y José Canga-Argüelles publicaron *Obras de Sapho, Erinna, Alcmán, Stesícoro, Alceo, Íbico, Simónides, Bachílides, Archiloco, Alpheo, Pratino, Menalipides* (Madrid: Antonio de Sancha, 1797) y José Antonio Conde sus *Poesías de Safo, Meleagro y Museo traducidas del griego* (Madrid: Benito Cano, 1797)<sup>1</sup>. Ya en este momento algunos poemas de los líricos griegos, como fue el caso de Safo, eran traducidos y presentados en periódicos y revistas literarias: Galán Vioque (2020) señala que José Cadalso realizó una versión muy libre del frag. 1, titulada «Sáficos–Adónicos a Venus» y publicada en el *Correo de Madrid* (4, 1789, pág. 1296). También comenta que hay noticias de traducciones hoy perdidas por parte de Trigueros, Luzán (otros poemas) y el jesuita Agustín Pablo de Castro.

En el siglo XIX las traducciones más destacadas son las de José Castillo y Ayensa (*Anacreonte, Safo y Tirteo, traducidos del griego en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Real, 1832) y Marcelino Menéndez Pelayo (*Estudios poéticos*. Madrid: Imprenta Central, 1878)<sup>2</sup>. Sin embargo, en este siglo también Safo es puesta en castellano por Antonio Bergnes de las Casas («Mujeres griegas», en *El Museo de Familias*, vol. I, Barcelona, 1838), Víctor Balaguer (en la introducción a su tragedia *Safo*. Madrid: Perojo, 1878) y Lasso de la Vega (en la antología *La musa helénica*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1884). A finales de este siglo, la colección *Biblioteca Clásica* publica una antología que recopila varias de estas traducciones citadas: *Poetas líricos griegos traducidos en verso castellano directamente del griego por los señores Baráibar, Menéndez Pelayo, Conde, Canga–Argüelles y Castillo y Ayensa* (Madrid: Luis Navarro, 1884).

Es evidente la presencia de los líricos griegos, Safo incluida, en la prensa a lo largo de todo el siglo XIX. Aquí se ha señalado a Bergnes de las Casas, pero no debemos olvidar a los árcades mexicanos (González Delgado 2020). Incluso se hablaba de ellos sin mencionar ningún verso (así, Ramírez de las Casas-Deza 1853, se centra en nuestra poeta a través de los versos de Ovidio). Sin embargo, los periódicos y revistas literarias decimonónicas pueden deparar sorpresas, como la que hemos tenido al encontrar inesperadamente un artículo sobre Safo, firmado por Pedro Bandrés, en un periódico gaditano de 1870. En dicho artículo, mezclados entre la vida y obra de la poeta de Lesbos, aparecen traducidos siete poemas que, hasta hoy, habían pasado inadvertidos a la crítica. Son traducciones novedosas, realizadas por un catedrático de griego de enseñanza secundaria, que presenta a Safo siguiendo la habitual imagen romántica que de ella había en la época<sup>3</sup>. Presentar estas versiones aquí y analizarlas es el objetivo que nos planteamos en la segunda parte de este trabajo. Antes, nos vamos a detener en otros traductores decimonónicos de Safo que han pasado inadvertidos por haber traducido la obra que nos legó las principales odas de la autora griega y que dan cuenta de la importancia de nuestra autora en la misma Antigüedad. Así, Safo fue apreciada e imitada por varios autores

antiguos (de hecho, el poema LI de Catulo es una traducción latina del frag. 31) e, incluso, en tratados de retórica y crítica literaria fue reconocida por su valor estético y literario: Dioniso de Halicarnaso, en su tratado *Sobre la composición literaria* (23.11 y 25.19), nos transmitió los frags. 1 y 113 y Demetrio, en *Sobre el estilo* (106, 140, 141, 146, 148 y 162), los frags. 105c, 114, 104a, 106, 111 y 156. Para el caso que nos ocupa, las traducciones decimonónicas de Safo, las traducciones al castellano de estas obras no son relevantes, ya que hasta las últimas décadas del siglo XX estos tratados no habían sido traducidos al castellano. Más interesante es, en cambio, *Sobre lo sublime* (10.2) de Pseudo-Longino, que nos transmite el frag. 31 de Safo<sup>4</sup>. Esta obra sí cuenta con varias traducciones anteriores al siglo XX (González Delgado 2021), que no han sido consideradas por especialistas en la historia de la traducción de los poemas de la autora lesbiana, vacío que intentamos subsanar en este apartado, especialmente con las versiones de Miguel José Moreno publicadas en 1882.

## 2. El frag. 31 de Safo en traducciones del *Sobre lo sublime*

El tratado Περὶ ὕψους (*Sobre lo sublime*), junto a las *Poéticas* de Aristóteles y de Horacio, es una de las principales obras de la Antigüedad sobre poética y crítica literaria y ha ejercido una gran influencia filológica, estética y filosófica en el mundo occidental, especialmente tras popularizarse a partir de la traducción al francés realizada por N. Boileau (1674). La obra (con considerables lagunas, pues más de un tercio se ha perdido) analiza el concepto de estilo «sublime» en la literatura, es decir, las causas de la grandeza del estilo literario, y pretendía refutar las ideas contenidas en un homónimo tratado perdido de Cecilio de Caleacte. Aunque en un principio este tratado se atribuyó a Casio [Dionisio] Longino, filósofo neoplatónico y retórico del siglo III d. C. que llegó a ser ministro de Zenobia de Palmira (y luego también a otros autores, entre ellos a Dionisio de Halicarnaso), lo más acertado es vincularlo a un escritor desconocido del siglo I d. C. (época de Tiberio), que dedica la obra a su joven discípulo Postumio Floro Terenciano.

Este célebre tratado de retórica, poética y crítica literaria se tradujo por primera vez al castellano a finales del siglo XVIII: *Tratado de Rhetorica El Sublime de Dionisio Longino, traducido del griego por don Manuel Pérez Valderrábano, profesor moralista en Palencia* (Madrid: s. i., 1770). A pesar del título, el verdadero traductor fue Domingo Largo, canónigo de Palencia que, por su ocupación sagrada, empleó el nombre de un alumno suyo: Manuel Pérez Valderrábano (Piñero Torre 1972: 248-250). En el capítulo décimo, «De la sublimidad que se saca de las circunstancias», leemos una versión del poema de la autora lesbiana (pág. 48) que, aunque el traductor señala en el prólogo que sigue el texto griego<sup>5</sup>, se ve claramente cómo, también en esta oda, tiene a mano la versión francesa de Boileau, como podemos apreciar a continuación<sup>6</sup>:

Heureux! qui près de toi, pour toi seule soupire,  
qui jouit du plaisir de t'entendre parler,  
qui te voit quelquefois doucement lui sourire.

Les Dieux dans son bonheur peuvent-ils l'égaler?

Je sens de veine en veine une subtile flamme  
courir par tout mon corps, sitôt que je te vois;

et dans les doux transports où s'égaré mon âme,  
je ne saurais trouver de langue ni de voix.

Un nuage confus se répand sur ma vue,  
je n'entends plus; je tombe en de douces langueurs;

et pâle, sans haleine, interdite, éperdue,  
un frisson me saisit, je tremble, je me meurs.

Mais quand on n'a plus rien, il faut tout hasarder...

Dichoso el que por ti solo suspira,  
Gozando el alahueño  
Acento de tu voz, y que risueño  
El semblante le muestres si te mira.

¿Los Dioses en el Cielo  
Igualaran su dicha, y su consuelo?

Siento una sutil llama por mis venas,  
Luego que a verte llego,  
Y perdiéndose en mí de amor el fuego,  
Me trasportas, suspendes, y enagenas.  
Todo en mi desfallece,  
Y embargada la lengua se entorpece.

Una niebla confusa es la que priva  
Mis ojos de los rayos,  
Absorta siento en mí dulces desmayos:  
Pálida, sin aliento, medio viva  
Me ocupa un temblor fiero:

Yo me pasmo, yo tiemblo, yo me muero.

Pero si estoy perdida  
Nada aventuraré por atrevida.

La siguiente traducción de este tratado procede del francés. Así encontramos el *Tratado de lo Sublime que compuso el filósofo Longino, secretario de Cenobia Reyna del Oriente* (Madrid, 1782), a cargo del padre Basilio de Santiago, compendio parcial y escolar, realizado a partir de la versión francesa de Boileau (Piñero Torre 1972: 250-251). A pesar de que está ampliamente documentada la existencia de esta obra, su búsqueda ha sido infructuosa —puede que en alguna biblioteca privada se encuentre esta joya bibliográfica— y no hemos podido acceder a la traducción del poema<sup>7</sup>.

Ya en el siglo XIX, en el tomo VII de los *Principios filosóficos de la literatura de Charles Batteux* (Madrid: Sancha, 1803), el traductor, Agustín García de Arrieta, insertó una traducción, hecha del francés, del *Sublime*. Sin embargo, para el poema de Safo toma la traducción publicada por José Antonio Conde en 1797. La reproduce<sup>8</sup> en la pág. 248:

Feliz y venturoso,  
qual un Dios, me parece  
quien un instante solo  
cerca de sí te tiene,  
que tu dulce hablar oye,  
que los encantos siente  
de tu amorosa risa,  
la que mi pecho enciende.  
Mi corazón palpita,  
y agitado se mueve,  
y mi turbada lengua  
se traba y enmudece.  
Al punto que mis ojos  
ven tu beldad presente,  
inmóvil y pasmada

quedo luego, y desciende  
 sutil fuego a mis venas,  
 mis ojos se oscurecen,  
 solo confuso estruendo  
 a mis oídos viene,  
 y pálida y temblante,  
 y con aliento tenue,  
 perdida, ay de mí! muero,  
 mi amor así lo quiere.  
 Pero si estoy perdida &c.

A finales del siglo XIX aparece publicada otra traducción castellana del Pseudo-Longino, en este caso directa del griego: *Tratado de la sublimidad traducido fielmente del griego de Dionisio Casio Longino, con notas...* (Sevilla: Impr. Rafael Tarascó y Lassa, 1882)<sup>9</sup>, por Miguel José Moreno, párroco de Medina Sidonia. Reproducimos el poema de Safo (Moreno 1882: 95-96):

Aquel que junto a ti sentado escuche  
 Tu dulce voz, y tu jovial sonrisa  
 Ledo contemple, á los felices Dioses  
     Es semejante.  
 Esos encantos en mi triste pecho  
 El sosegado corazón hirieran,  
 Y desde el punto que te veo, turbada  
     Mi voz se anuda.  
 Mi débil lengua se entorpece y calla,  
 Y lento fuego por mis miembros corre;  
 Pierden su luz mis ojos y a mi oído,  
     Rumor asorda.  
 Toda bañada de sudor helado  
 Tiemblo y me agito, y amarilla y triste  
 Como la yerba del ardiente Agosto  
     Casi fallezco.  
 Mas todo osemos, puesto que infelice...

El autor también traduce este poema «literalmente en prosa» con la intención de que, quien no sepa griego, pueda juzgar las traducciones que de estos versos se hicieron. Dice así (Moreno 1882: 276):

Me parece igual a los Dioses aquel que enfrente de ti se sienta y escucha de cerca tu dulce hablar y tu gracioso reír. Esto hizo palpitar mi corazón en el pecho. Al punto que te veo, un nudo no me permite hablar nada: mi lengua se ha quebrado: un sutil fuego discurrió al punto por mi cuerpo: con los ojos nada veo: me zumban los oídos: el sudor corre helado: el temblor me agita toda: estoy más pálida que la yerba, y ya sin respiración parece que casi voy a morir. Mas arróstrese todo puesto que pobre...

Miguel José Moreno (San Fernando, diciembre 1786-Medina Sidonia, 9 mayo 1848) se ordenó sacerdote en 1810 y sobre 1820 ya se ubica en Medina Sidonia. Allí, como comenta Francisco P. Rosso (Moreno 1882: XII-XIII):

Sin abandonar el trato social de sus numerosos amigos, sin faltar a las visitas de casi todas las familias del pueblo, sin dejar la inspección de los establecimientos de enseñanza, y sin interrumpir sus diarios paseos con sus clérigos por las tardes, tradujo del griego e ilustró con ejemplos castellanos el tratado de lo sublime de *Dionisio Casio Longino*; tradujo en octavas castellanas algunos libros de la *Iliada* de Homero; hizo unos Apuntes Poéticos, trabajo precioso basado en los Poetas clásicos Españoles; dejó algunos fragmentos del Poema épico *La Coloneida*, sobre el descubrimiento de América; y varios tomos en cuarto de apuntes hechos de las obras que leía en varias lenguas. [...] Conocía aquellas tres lenguas [hebreo, griego y latín] y algunas otras, con toda la perfección que pueden conocerse. Era excelente teólogo y muy versado en los Santos Padres. Fue buen poeta, y hay publicadas muchas composiciones suyas de no escaso mérito.

La presente obra, muy original y con una edición muy cuidada, fue publicada póstumamente por la Sociedad de Bibliófilos andaluces y, como acabamos de ver, cuenta con un apunte biográfico M. J. Moreno. La traducción, precedida de un «prólogo crítico» (analiza no solo la presencia de este tratado y sus versiones en España, sino también la vida de Longino —del autor ateniense del siglo III d. C.—), se enriquece con unas abundantes notas históricas, críticas y biográficas (tanto a pie de página como al final de la versión) en las que se incluyen comentarios y ejemplos sublimes castellanos comparados con los griegos.

En el caso de la oda 31 de Safo, vemos que la traducción literal es muy fiel al original y testimonia que el párroco de Medina-Sidonia conoce bien la lengua griega; respecto a la literaria, en verso, el traductor se preocupa por respetar el verso sáfico, con estrofas de cuatro versos formadas por tres endecasílabos y un pentasílabo, sin rima. Recupera, así, la misma estructura métrica que Luzán, Canga Argüelles y Castillo y Ayensa (no así Conde —con una estructura métrica más propia de una anacreóntica— ni Pérez Valderrábano —una silva, o combinación libre de versos endecasílabos y heptasílabos—). En esta versión, se deja llevar por su alarde poético, como podemos apreciar en esa llamativa recreación, al hacer que la protagonista esté «amarilla y fría como la yerba del ardiente agosto». Al igual que Castillo y Ayensa en su *Anacreonte, Safo y Tirteo* (1832), ofrece dos tipos de traducción: la literaria (en verso) y la literal (en prosa). Podemos comprobar que las literales son muy parecidas, por lo que el cura de Medina-Sidonia tenía cerca la versión del académico de Lebrija:

Me parece que es semejante a los dioses aquel hombre que se sienta frente a ti, y escucha de cerca tu dulce hablar y tu amable reír. Esto comprime mi corazón en el pecho: porque lo mismo es mirarte que de repente me falta la voz, y la lengua se me rompe, y un fuego sutil discurre al punto por dentro de mi cuerpo, y nada veo con los ojos y me zumban los oídos. Y un sudor frío me cubre, y el temblor me conmueve toda, y me pongo más amarilla que la yerba; y estando en poco que no muera, me hallo sin aliento. Pero arrostremos por todo, que infeliz. . .

Me parece igual a los Dioses aquel que enfrente de ti se sienta y escucha de cerca tu dulce hablar y tu gracioso reír. Esto hizo palpar mi corazón en el pecho. Al punto que te veo, un nudo no me permite hablar nada: mi lengua se ha quebrado: un sutil fuego discurre al punto por mi cuerpo: con los ojos nada veo: me zumban los oídos: el sudor corre helado: el temblor me agita toda: estoy más pálida que la yerba, y ya sin respiración parece que casi voy a morir. Mas arróstrese todo puesto que pobre. . .

En el análisis intertextual, vemos que Moreno altera el orden de sintagmas que ofrecía Castillo y Ayensa, utiliza algunas formas sinónimas (ἴσος, 'igual' por el 'semejante' traducido por Castillo y Ayensa, forma que Moreno recupera en la versión literaria; ἡμέροεν, 'gracioso'



por ‘amable’ —‘jovial’ en verso—; ἐπτόαισεν, ‘comprime’ por ‘hizo palpitar’ —‘hirieran’ en la literaria—; ἔαγε, ‘se ha quebrado’ —‘se anuda’ en la literaria— por ‘se me rompe’; ψῦχος, ‘helado’ —en ambas— por ‘frío’; κακχέεται, ‘corre’ por ‘me cubre’ —‘tiemblo y me agito’ en la literaria—; ἔμμι, ‘estoy’ por ‘me pongo’ —se omite en verso—; χλωροτέρα, ‘pálida’ por ‘amarilla’ —forma de Ayensa que recupera, añadiendo ‘triste’ en la literaria—<sup>10</sup>; πένητα, ‘pobre’ por ‘infeliz’ —también recuperada bajo la forma ‘infelice’—; etc.) y omite otras del original (como ὄνηρ, v. 2 —también en la literaria—). Esta deuda nos permitiría datar la realización de la traducción entre 1832, cuando se publica la traducción de Castillo y Ayensa, y 1848, año en que muere Moreno; su publicación todavía tendrá que esperar unas décadas (1882).

Después de este repaso por las traducciones del tratado de Pseudo-Longino anteriores al siglo XX<sup>11</sup>, vamos a pasar a comentar el reciente y fortuito descubrimiento que hemos hecho de siete poemas de Safo traducidos en las páginas de un periódico gaditano en 1870.

### 3. Las versiones de Pedro Bandrés y Miguel (1870)

El periódico político *El Progreso*, de Jerez de la Frontera, publicó en su nº 461 (año II) del miércoles, 21 de septiembre de 1870 una noticia, en su sección de «Variedades» (pág. 3), titulada «Saffo», firmada por el catedrático de griego Pedro Bandrés. La noticia es interesante pues, además de presentar a la poeta griega, se incluye la traducción de siete poemas suyos. Por otro lado, este texto es la segunda parte de una primera (sin traducciones) publicada unos días antes en la misma sección del periódico, el sábado 17 de septiembre de 1870. Ya allí se daba cuenta de la importancia de la poeta en los siguientes términos:

Tan grande y universal es, aunque no mayor que merecido, el nombre de la ilustre poetisa que encabeza este artículo, que me creo con derecho a añadir uno más sobre el mismo tema, a los numerosos que de varia índole y por muy distinguidos escritores andan impresos por el mundo en libros y revistas extranjeras y nacionales.

Confirma, por tanto, que las noticias sobre Safo eran habituales en la prensa de la época. Además, el reportaje aparece aquí en la sección de «Variedades», destinada principalmente a un público femenino, al que le gustaba leer noticias en las que las mujeres eran protagonistas. Bandrés aprovecha la ocasión y reivindica el talento y las aptitudes de las mujeres, igualándolas con las de los hombres:

Las lectoras sobre todo, y más que las restantes, las aficionadas a las musas, no han de mirar con indiferencia reproducidas, si bien por más toca pluma, noticias que en tamaña gloria ceden de un individuo de su sexo, y que prueban, con la fuerza irresistible de los hechos, que no es menos apto el talento de la mujer para expresar con belleza y energía deslumbradoras las grandes pasiones a cuyo impulso se mueve el mundo moral, que su sensibilidad para sentir las y su corazón para desarrollarlas.

Esto le permite comentar brevemente el papel de la mujer en la antigua Atenas, además de mencionar lo mucho que se ha escrito sobre la conducta moral de Safo («no todo ni la mayor parte bueno»). Para Bandrés, las costumbres de Mítilene eran más liberales que las de Atenas, motivo que ayudaría a la gloria de la poeta, a la que llega a comparar con Santa Teresa, sin citarla directamente:

No pretendo yo presentar a Safo como un dechado de virtudes, ni establecer paralelos entre las suyas y sus pasiones y las pasiones y virtudes de otra mujer celeberrima, gala preciada de nuestras letras y rico ornamento de los altares: escrito anda y de mano maestra el paralelo, y a los lectores toca fallar sobre la semejanza o parecido de los retratos.

Se refiere el autor claramente al artículo de la extremeña Carolina Coronado, «Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa de Jesús», publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, el 24 de marzo de 1850 (pág. 90), en el que va comparando e intercalando versos de ambas autoras, pues «abrasadas ambas de un amor innato, vivo, tierno, sublime, inapagable, ambas se enamoran en la juventud. Safo de Faon, Teresa de Jesús».

Son las noticias de esos amoríos entre los dos poetas lesbianos, Alceo y Safo, los que señala Bandrés a continuación, intercalando versos que el poeta le dedicó a su compatriota: «Deseo decirte algunas palabras, pero me contiene la vergüenza» y «Coronada de violetas, [...] casta y riente Saffo, yo te saludo» (V. 384). Señala que, con estos versos, se refiere a ella «con las palabras más dulces y con los epítetos más puros y menos propios de una mujer de livianas costumbres», negando así la homosexualidad de Safo y destacando su papel de educadora de mujeres, pues comenta: «Ni son estos los únicos testimonios que robustecen mi creencia; pero omito los demás en gracia de la brevedad, y en atención a que no es mi único objeto vindicar la tan cuestionada como poco conocida moralidad de nuestra poetisa».

Se propone el autor hacer un «retrato bajo el aspecto poético» de Safo y, como «ningún pincel [es] [...] más diestro y seguro que sus propias obras», se propone traducir el corto número de sus composiciones «que siguiendo fielmente la letra he hecho sobre el texto griego [...] para formar idea de su relevante mérito, si no exacta, a lo menos aproximada». Termina así la primera entrega, dejando con la miel en los labios a los lectores, que cuatro días más tarde podrán leer las versiones castellanas de la autora.

La noticia aparece en una convulsa época, marcada por importantes acontecimientos, tanto nacionales como europeos. Así, la sublevación militar de septiembre de 1868 («La Gloriosa») provocó el destronamiento de Isabel II y el inicio del denominado Sexenio democrático (1868-1874)<sup>12</sup>. El 25 de junio de 1870, la reina Isabel II, en el exilio, abdicó la corona española en su hijo Alfonso (futuro Alfonso XII) y en julio de 1870 estalla la guerra franco-prusiana, que provocará el fin del Imperio francés y el inicio de la tercera república francesa (4 septiembre de 1870). También el 20 de septiembre finalizan las luchas por la unidad de Italia con la toma de Roma. En diciembre de ese mismo año, Amadeo de Saboya era designado rey constitucional.

*El Progreso* lleva como subtítulo «periódico político». Era un diario de ideología monárquica y conservadora, aunque de línea independiente, que comenzó a publicarse en 1869 (cuando se promulga la nueva constitución) como continuador de *El Guadalete, periódico literario y de interés general* (1852-1869). Tendrá una corta vida, pues cesa el 31 de diciembre de 1872, durante los últimos momentos de la breve monarquía de Amadeo I, y será continuado por *El Guadalete, periódico político y literario* (1873-1936) —a partir de 1918 el subtítulo será «periódico de interés general»—. Todos ellos, en la Imprenta El Guadalete, a cargo de Tomás Bueno en la época que nos ocupa.

Del autor, Pedro Bandrés y Miguel, se conserva un discurso leído ante el claustro de la Universidad Central en el acto solemne de recibir la investidura de Doctor en Filosofía y Letras, posteriormente publicado (Madrid: Imprenta de Santiago Aguado, 1862), sobre «Ex-

posición de las opiniones de M. T. Cicerón como filósofo y como político: análisis crítico de todos sus tratados de filosofía». Ese año de 1862 se presenta a las oposiciones de cátedra de instituto, tanto a las de latín y griego como a las de latín y castellano<sup>13</sup>. No obtiene ninguna de ellas<sup>14</sup>. Sin embargo, sabemos que Pedro Bandrés obtuvo por oposición la cátedra de griego del instituto de Jerez de la Frontera y que en junio de 1865 se traslada al instituto de Toledo, donde impartiría clases durante dos cursos, pues comenzó el curso 1867/68 como catedrático de griego en Zaragoza (Pérez Muro 1866: 9; Rodríguez de Gracia 1996: 106). Por tanto, la publicación del artículo en el periódico jerezano fue debida a los contactos que forjó durante su periodo de catedrático en la ciudad gaditana.

Aunque no dice nada de la edición griega utilizada, todos los poemas traducidos son los que aparecen en las *Lectiones Graecae* de Lázaro Bardón y, en concreto, en la segunda edición de 1859, pues hay modificaciones importantes con respecto a la de 1856 en los textos de Safo (*Sapphus Reliquiae* aparecen después de Teócrito y antes de la oda de Erina que, después, se atribuirá a Melino de Locres).

Tal y como Bandrés anunciaba en la primera parte de «Saffo», en esa presentación de las traducciones que va a ofrecer, se proponía hacer un retrato de la poeta griega a través de sus composiciones. No obstante, comienza alabando la originalidad de la poesía griega («faltos los poetas griegos de modelos precedentes»), sus temas, metros, estilo y la flexibilidad de la lengua helénica. Es precisamente al mencionar el dialecto de Lesbos cuando menciona a Alceo y a «una pléyada de poetisas a cuya cabeza va como directora y maestra la inmortal y malograda Saffo». De sus dotes poéticas habla a continuación:

... la gracia y la dulzura, la vehemencia y la pasión. En sus versos se ostenta siempre lozana su rica fantasía, y el amor ora dulce y tranquilo, ora arrebatado y ardiente circula por ellos como por las venas la sangre, como la sabia por el árbol, comunicándoles nueva y siempre creciente vida.

Comienza así a ir intercalando diferentes poemas con sus variadas situaciones vitales. Aunque no aparece en el periódico el texto original, aquí vamos a anotar el texto griego de la antología de Bardón junto a las traducciones de nuestro catedrático, pues el texto sáfico que manejó difiere sensiblemente de las ediciones críticas actuales.

El primer poema que traduce de la poeta de Lesbos —en quinta posición en la antología de Bardón (1859: 379; el sexto en 1856: 250)—, sin título (también en la antología), sirve de ejemplo para mostrar a una Safo meditabunda y triste, que piensa en sus desairados amores a la luz de la luna (se trata del frag. 168b):

La luna ocultó su faz	Δέδυκε μὲν ἅ σελάνα
La ocultaron las Pléyadas	καὶ Πληΐαδες, μέσαι δὲ
Son las noches medio andadas	νύκτες· παρὰ δ' ἔρχεθ' ὄρα,
El tiempo vuela fugaz	
¡Solo mis penas paradas!	ἔγω δὲ μόνα καθεύδω.

El traductor opta en todas sus traducciones por la mayúscula versal y, en este caso, por una quintilla —versos octosílabos y rima consonante— con estructura ‘a b b a b’. Como vamos a ver, la recreación por el ajuste métrico va a ser una característica bastante común en estas tra-

ducciones. Así, las Pléyades no ocultaron la luna, sino que, al igual que esta, se ocultaron también. Mantiene el plural poético de la noche y recrea todo el verso final: «y yo sola duermo».

Para el segundo poema (Bardón 1856: 250; 1859: 378 —en quinto y cuarto lugar, respectivamente—), presenta una escena familiar donde la joven poeta contesta humildemente a su madre por las distracciones continuas en sus tareas domésticas (frag. 102):

No puedo, madre mía, hacer mi tela:	Γλύκεια μᾶτηρ, οὔτοι δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον
Citrea riende,	πόθῳ δάμεισα παῖδος βραδίναν δι' Ἀφρόδιταν.
De Cupido insolente	
Con los agudos dardos me desvela.	

En este caso opta por una variación de la estrofa cuarteto lira —versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante— con esquema ‘A b b A’. En la traducción, omite el adjetivo en el vocativo y recrea toda la causa de su distracción. Así, incluye a un Cupido insolente que la desvela con sus dardos, cuando es Afrodita, a la que únicamente cita por su epíteto toponímico, la que le somete al amor.

La tercera composición se corresponde con la tercera que ofrece el antólogo (bajo el título Πρὸς ἄμουσον γυναῖκα —Bardón solo titula sus tres primeras composiciones; el traductor omite todos los títulos, aunque los traduce, en cierta medida, en la presentación de los poemas—), pero debemos hacer notar que en la segunda edición de la antología cambia el metro y el texto con respecto a la primera (Bardón 1856: 249; 1859: 378), una de las razones por la que sabemos que fue la segunda edición la que manejó el traductor. Bandrés pone este poema como ejemplo del orgullo e irritación de Safo contra una mujer ignorante que se mofa de las musas y de sus cultivadoras, cuando estaría condenada a la inmortalidad de su renombre. Se corresponde con el frag. 55 y el traductor incide en la belleza del último verso (de su traducción, claro):

Yacerás a tu muerte en tumba oscura;	Καθάνοισα δὲ κείσεται, οὐδ' ἔτι τις μναμνοσύνα
Quedará tu memoria	[σέθεν
Olvidada, en la dura	ἔσσειτ' οὐδέποτε ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχεις βρόδων
Morada de Plutón a tu tristura	τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης κῆν Αἴδα δόμοις
Triste solaz serán sombras sin gloria	
Que brindando te brinden amargura	
Solo al tiempo victoria	φοιτάσεις πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.
Y fama nombro arranca y luenga historia	
De las rosas Pierias la hermosura.	

En este caso, Bandrés recurre a una silva, con rima consonante y estructura ‘A b a A B A b B A’. Para que sus lectores entiendan mejor la composición, recrea en los cuatro versos finales el significado de esas metafóricas rosas de Pieria, que simbolizan la vida de la fama (la victoria, en cierto sentido, sobre la muerte) frente a quien no la tiene y anda errante entre las sombras de los muertos.

Como ejemplo de una Safo graciosa y feliz, a la manera de Anacreonte, ofrece el traductor la siguiente composición, fragmento de una oda a Hermes y que solamente aparece en la

segunda edición de Bardón (1859: 379), en sexta y penúltima posición de los poemas de Safo (es el frag. 141):

De ambrosía inefable	Καδ δ' ἀμβροσίας μὲν
El vaso coronado	κράτηρ ἐκέκρατο,
La ampolla inquebrantable	Ἑρμᾶς δ' ἔλεν ὄλπι
De Maya el hijo escancia afortunado	θεοῖς οἰνοχόησαι.
Sus cálices los dioses	Κῆνοι δ' ἄρα πάντες
Alargan a porfía	καρχήσι' ἔχον, καὶ
Y liban todo el día	ἔλειβον· ἀράντο
Y premios dan de Venus al amado.	δὲ πάμπαν (ἐπ') ἔσλα
	τῷ γάμβρω.

De nuevo recurre a una combinación de heptasílabos y endecasílabos con rima consonante: una silva con estructura 'a b a B c d d B'. La traducción vuelve a recrear los versos de la autora griega, añadiendo adjetivos o la presencia de «Venus» y convirtiendo a Ἑρμᾶς en 'De Maya el hijo'. Sin embargo, Bandrés se equivoca al creer que es una estrofa de una «Oda (según parece) a Mercurio», tratándose de un epitalamio y de un brindis por la felicidad para los novios de una boda terrenal que evoca otra divina.

El siguiente poema es puesto por el traductor como ejemplo de dolor amoroso que busca consuelo en la bebida, relacionándolo con el conocido poema de Espronceda «A Jarifa en una orgía». Por él, volvemos a asegurar que Bandrés manejó la segunda edición de Bardón, pues en la primera (1956: 249-250) aparecía formando parte, con otros versos que le seguían, de la cuarta composición, y ya en la segunda (1859: 379) figura sin el añadido anterior y en último y séptimo lugar de los poemas de Safo. Se trata del frag. 2b (Bergk 5):

Ven, Citeres, vierte el néctar	Ἔλθε, Κύπρι,
En tus cálices dorados	χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβροις
Con suaves flores ornados.	συμμεμίγμενον θαλίαισι νέκταρ
	οἰνοχόεισα.

En este caso se decanta por tres versos octosílabos con rima consonante y esquema 'a b b'. Opta por cambiar el epíteto de la diosa Afrodita y preferir Citeres (cf. con la forma Citera de un poema anterior) en lugar de Cipria —con una sílaba menos— y transformar un participio griego (οἰνοχόεισα) en una segunda forma de imperativo, omitir otro participio clave en el texto (συμμεμίγμενον, 'mezclar') y convertir θαλίαισι ('celebrar un banquete') en las flores que adornarían la copa áurea.

El siguiente poema (frag. 31) es el segundo en la antología (Bardón 1956: 248-249; 1859: 377-378), al que antepone el título Πρὸς γυναῖκα ἐρωμένην. Es el célebre poema transmitido por el tratado de Pseudo-Longino, que Bandrés presenta con las siguientes palabras, en ese empeño de retratar a la autora:

Y si hasta ahora la habéis visto tierna, melancólica, altiva, ebria, miradla arrebatada y delirante en la contemplación de amores correspondidos y en la comparación con los desdenes que los suyos sufren ¡Qué riqueza de colorido! ¡Qué variedad de detalles! ¡Qué exactitud en la expresión de los punzantes celos que sufre! Más que resignación también si hemos de juzgar por el único verso de la estrofa quinta mutilada y con ella el resto de la Oda. ¡Acaso hubiera







Bandrés termina señalando que con esta oda pone fin a su artículo, que lo ha hecho con el objetivo de «llamar la atención de los amantes de las bellas letras hacia unas poesías poco conocidas entre nosotros porque lo sea mucho el nombre de una inspirada autora». Cambia ligeramente lo que se proponía en la primera parte de la noticia, dirigiéndose explícitamente a «lectoras».

Además, no vuelve a decir nada de esas «tres odas» meritorias de la autora que había señalado en la presentación (ni ofrece ningún dato para poder identificarlas). Tal vez no las traduce porque no aparecen en la edición escolar de la antología griega que maneja.

## 4. Conclusiones

En este artículo hemos editado y rescatado del olvido para la historia de la traducción en nuestro país varias traducciones de los poemas de Safo realizadas por Miguel José Moreno (frag. 31) en la primera mitad del siglo XIX y de José Bandrés (frags. 1, 2b, 31, 55, 102, 141 y 168b) en la segunda mitad de siglo. Ambas comparten un origen gaditano.

De las traducciones decimonónicas españolas del tratado *Sobre lo sublime*, vemos que, para el poema de Safo, se opta por abandonar la influencia francesa que se veía en las traducciones del tratado del siglo anterior (Pérez Valderrábano y, probablemente, la desaparecida del padre Basilio de Santiago) por las traducciones patrias: Agustín García de Arrieta (1803) recurre a la traducción de José Antonio Conde (1797) y Miguel José Moreno (que murió en 1848, aunque su traducción se publicó en 1882) ofrece dos traducciones (literaria y literal) novedosas, aunque influenciadas por la de José del Castillo y Ayensa (1832), a la que no supera.

Rescatamos también de la prensa decimonónica las traducciones de siete poemas de Safo realizadas por el catedrático de griego de enseñanza secundaria José Bandrés y Miguel; el artículo sobre la poeta de Lesbos en que se insertan estos textos es hijo de su tiempo, cuando los estudiosos defendían que la calumnia se había cebado con la moralidad de Safo (cf. Barrero Pérez 2007: 12). En el caso de las traducciones, hemos localizado la edición del texto original manejada por Bandrés (la segunda edición de las *Lectiones Graecae* de Lázaro Bardón, publicadas en 1859) y las hemos analizado, señalando que el traductor prefiere el verso —el ajuste métrico provocaría los cambios que se observan con respecto al original, propiciando un alejamiento de la literalidad—, el empleo de los teónimos latinos y el gusto por la recreación, a modo de una traducción recreada o, como señala Iriarte (1805: 94), lo que ha llevado al traductor a «connaturalizarse» con la autora traducida, «bebiéndole las ideas, los afectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez». Bandrés ha ido insertando las traducciones de siete poemas de Safo según iba retratando a la autora, dejando los dos más extensos e importantes, «A una mujer amada» (frag. 31) y «A Afrodita» (frag. 1), para el final. El castellano ya contaba con versiones de todos ellos (las de estos dos poemas principales desde Luzán; las del resto, desde 1797, cuando se publican las traducciones de los hermanos Canga Argüelles y de José Antonio Conde), pero nuestro traductor no parece tenerlas en cuenta, como tampoco las versiones literales (en prosa) y literarias (en verso) de Castillo y Ayensa (que tradujo los frags. 1, 31, 55 y 168b), que se ajustan más al texto griego que las anteriores. Como hemos visto, son traducciones poco afortunadas, pues Pedro Bandrés se preocupa más por la forma poética que por el contenido de los textos que traduce. Añade epítetos

y recrea situaciones ficticias (incluso introduce nuevos personajes, como a Cupido en el frag. 102 o a Venus en el frag. 141; o en el frag. 141 malinterpreta el contexto de una composición), aunque a veces esas recreaciones sirven para explicar el texto que traduce (como sucede con las rosas de Pieria en el frag. 55). También llega a traicionar el contexto sociocultural sáfico, al cambiar el género de la persona amada (frag. 1) en aras de la moralidad o imaginarse una ambientación simposíaca (frag. 31). Con todo, sus traducciones son novedosas, están hechas directamente del griego y tienen un indudable valor historiográfico para las letras y la recepción de la literatura helénica en nuestro país.

## Bibliografía

- Bardón, L. (1856). *Lectiones Graecae, sive manu-ductio Hispanae juventutis in linguam graecam*. Madrid (2ª ed. aumentada y modificada, 1859).
- Barrero Pérez, Ó. (2004). Imágenes de Safo en la Literatura Española (II). *El Romanticismo. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12, 61-75.
- Barrero Pérez, Ó. (2005). Imágenes de Safo en la Literatura Española (I). *El siglo XVIII. Dieciocho*, 28(2), 101-117.
- Barrero Pérez, Ó. (2007). Imágenes de Safo en la Literatura Española (III). *La segunda mitad del siglo XIX. Dicenda*, 25, 5-14.
- Finglass, P. J. y Kelly, A. (Eds.). (2021). *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge University Press.
- González Delgado, R. (2020). Las traducciones literarias: el caso de los líricos griegos en *El Diario de México*. En M. A. García Peinado y J. M. González Calvo (Eds.), *Estudios de literatura y traducción* (pp. 173-192). Peter Lang.
- González González, M. (2003). Versiones decimonónicas en castellano de la Oda a Afrodita (Frg. 1 Voigt) y de la Oda a una mujer amada (Frg. 31 Voigt) de Safo. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 13, 273-312.
- González González, M. (2005). El mito de Safo en el siglo XIX. En F. García Jurado (Comp.), *La historia de la Literatura Grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario* (pp. 297-316). *Analecta Malacitana*.
- González González, M. y González Delgado, R. (2005). La lírica griega. Safo, Anacreonte, Tirteo y los bucólicos. En F. García Jurado (Comp.), *La historia de la Literatura Grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario* (pp. 181-204). *Analecta Malacitana*.
- Iriarte, T. (1805). *Los literatos en Cuaresma*. En *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte* (vol. VII, pp. 9-96). Imprenta Real.
- Lobel, E. y Page, D. (1955). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford University.
- Longino, D. (1733). ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΛΟΓΓΙΝΟΣ ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ ΒΙΒΛΙΟΝ. *Dionysii Longini De sublimi libellus, Graece conscriptus, Latino, Italico, & Gallico sermone redditus, additis adnotationibus. Ex typ. Johannis Alberti Tumermani*. <https://hdl.handle.net/2027/nnc1.cu01397273>.
- López Sedano, J. (Ed.). (1770). *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (vol. IV). Joachin de Ibarra.
- Moreno, M. J. (1882). *Tratado de la sublimidad traducido fielmente del griego de Dionisio Casio Longino, con notas históricas, críticas y biográficas, y con ejemplos sublimes castellanos comparados con los griegos citados por Longino*. Imprenta y Librería española y extranjera de Rafael Tarascó y Lassa.
- Pérez Muro, J. (1866). *Memoria acerca del estado del Instituto provincial de Segunda Enseñanza de Jerez de la Frontera*. Impr. del Guadalete.
- Piñero Torre, F. (1972). Traducciones españolas del tratado *Sobre lo sublime*. *Estudios Clásicos*, 66-67, 247-262.

- Ramírez de las Casas-Deza, L. M. (27 de marzo de 1853). Safo. *Semanario Pintoresco Español*, 13, 101-102.
- Rodríguez Alonso, C. (1984-1985). Los hermanos Canga-Argüelles, helenistas asturianos del siglo XVIII. *Archivum*, 34-35, 227-250.
- Rodríguez de Gracia, H. (1996). El Instituto de Toledo y sus claustales en 1872. *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 35, 73-111.
- Sanz Morales, M. (2007). La literatura española y Safo. En J. M. Macías (Ed.), *Safo. Poesías* (pp. 135-150). DVD ediciones.
- Sanz Morales, M. (2008): Safo, poemas y fragmentos. En P. Hualde Pascual y M. Sanz Morales (Eds.), *La literatura griega y su tradición* (pp. 47-84). Akal.

## Recursos electrónicos consultados

- Galán Vioque, G. (2020). La traducción de las letras griegas en el siglo XVIII. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Historia de la traducción en España*. Portal de Historia de la Traducción en España. <http://phte.upf.edu/hte/siglo-xviii/galan/#fnref-10145-5>.
- González Delgado, R. (2012). Una traducción desconocida de Safo de 1815. En M. González González (Coord.), *Mujeres de la Antigüedad: Texto e imagen. Homenaje a M.ª Ángeles Durán López* (pp. 75-103). Perséfone. [http://www.aehm.uma.es/persefone/HOMENAJE\\_DURAN\\_ISBN.pdf](http://www.aehm.uma.es/persefone/HOMENAJE_DURAN_ISBN.pdf).
- González Delgado, R. (2021). (Pseudo)Longino. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*. Portal de Historia de la Traducción en España. <http://phte.upf.edu/dhte/griego-clasico/9840-2>.
- González González, M. (2020). La traducción de la poesía griega en el siglo XIX. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Historia de la traducción en España*. Portal de Historia de la Traducción en España. <http://phte.upf.edu/hte/siglo-xix/gonzalez-gonzalez/>.
- Pérez Benito, E. (2021). Safo de Lesbos. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*. Portal de Historia de la Traducción en España: <http://phte.upf.edu/dhte/griego-clasico/safo-de-lesbos/>.

## Notas

1. Además de los estudios citados, sobre las traducciones de los Canga Argüelles y Conde remitimos a Rodríguez Alonso (1984-1985) y González González y González Delgado (2005: 183-188). Salvo indicación contraria, las referencias a los poemas de Safo se hacen a partir de la edición crítica de Lobel y Page (1955).
2. Sobre ellas, véase González González y González Delgado (2005: 189-194).
3. Sobre la imagen de Safo y su presencia en la literatura española, véanse Barrero Pérez (2004, 2005 y 2007), González González (2005), Sanz Morales (2007 y 2008). El panorama español que se ofrece en Finglass y Kelly (2021: 343-360) es pobre y omite importantes traducciones.
4. Véanse las primeras traducciones castellanas de esta oda (Luzán, Pérez Valderrábano, Canga Argüelles, Conde, Castillo y Ayensa) en González Delgado (2012). Para un completo panorama y estudio de las traducciones decimonónicas de Safo, González González (2003).



5. Sus palabras son: «empecé la traducción atenido a la francesa de *Mons. Des-preaux Boyleau* [...]. Cuando ya tuve concluida la obra, entré en deseos de examinar por mí el texto griego en aquellos pasajes, que no me aquietaban enteramente. Con este motivo conseguí la versión latina de *Jacobo Tollio* [...] que [...] contiene el texto griego mejorado [...]. Pero *Boyleau* [...] no tanto se propuso una traducción de Longino, cuanto dar a su nación un tratado del Sublime, se tomó mayor licencia que la permitida a un traductor. Yo, aunque le alabo el pensamiento, nunca pensé en esto, sino en dar al castellano la obra de *Longino* como ella es en sí, dejando a los lectores libre el campo para que cada uno discurra a su modo, y forme el juicio que más le acomode». La edición de Tollio contiene, en latín, la traducción de la oda hecha por Catulo, a excepción de la última estrofa. La edición consultada (Longino 1733: 70-73) contiene también la traducción italiana del abate A. F. Gori y la francesa de Boileau. No es extraño leer a Safo a partir de Catulo (cf. González Delgado, 2012: 88).
6. También son traducciones de Boileau las versiones que de este poema de Safo aparecen en *Viajes de Antenor por Grecia y Asia*, de Etienne-François de Lantier, traducido al castellano por Bernardo M.<sup>a</sup> de Calzada (puesta en nota al texto). Otra traducción francesa que se inspira en la de Boileau es la del abate Delille, que se tiene en cuenta en la traducción castellana del *Viaje de Anacarsis a la Grecia*, de Jean-Jacques Barthélemy, y en la revista *Minerva*. Reproducimos la primera estrofa: « Hereux celui qui prés de toi soupire, | Qui sur lui seul attire ces beaux yeux, | Ces doux accents, et ce tendre sourire! | Il est egal aux Dieux » (Moreno 1882: 282).
7. Hemos visto en algunas referencias que su título continuaría «que tradujo en romance y resumió para el uso de las escuelas el P. Basilio Boggiero», pero publicada en Zaragoza: Viuda de Francisco Moreno, 1782. Parece que Piñero Torre habla de ella a través de Moreno (1882: 8-9), pues en el ejemplo intertextual que ofrece, omite esta traducción (Piñero Torre 1972: 260), pasando de la de Pérez Valderrábano a la de García de Arrieta.
8. Hay alguna diferencia en la puntuación. Variantes: «ay mí! Yo muero» en el antepenúltimo verso.
9. En la portada aparece como año de publicación 1881, aunque en páginas interiores está corregido en 1882.
10. Sobre este adjetivo, véase González González (2003: 282 n. 18).
11. Hubo varios intentos que no llegaron a cuajar en una publicación. Según Piñero (1972: 255-256), el jesuita expulso Bartolomé Pou (1727-1802) habría traducido *El Sublime*, según atestigua su correspondencia epistolar, pero el manuscrito está perdido; A. Pujol, a mediados del XIX, haría otra versión de nuestro tratado, según el *Diccionario Hispano-americano*, pero se desconoce; también Hemeterio Suaña Castellet, según Apraiz, tenía hecha una versión en la segunda mitad del XIX, hoy también desconocida. No cita Piñero el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña con la traducción parcial del tratado que realizó Rafael José de Crespo (1779-1842).
12. Por primera vez se intenta establecer en España un régimen democrático que terminará fracasando, en forma de monarquía parlamentaria (1871-1873), primero, y república (1873-1874), después.
13. Así consta en *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Artes e Instrucción Pública*, Madrid, 30 de abril de 1862, tomo III, pág. 172.
14. *La Esperanza*, periódico monárquico, Madrid, miércoles 2 de julio de 1862, nº 5.436, pág. 4, cita los ganadores de las cuatro cátedras de latín y griego.

# Problemas de traducción historiográfica (alemán-español) en la edición de *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII*

Historiographical Translation Problems (German-Spanish) in the Publication *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII*

María Pilar Castillo Bernal<sup>a</sup>  0000-0002-2594-2593

Robert Piotr Szymyślik<sup>b</sup>  0000-0003-1403-0692

<sup>a</sup>Universidad de Córdoba

<sup>b</sup>Universidad Pablo de Olavide

## RESUMEN

El siguiente trabajo se centra en el estudio de los problemas de traducción que se detectaron al trasvasar una obra historiográfica entre el alemán y el español, específicamente *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII*, redactada por Nicola Veith. La traducción fue realizada por los autores de este artículo y en él se exponen los elementos que supusieron un reto para obtener una obra científica meta funcional. Los puntos clave en los que se incide en este trabajo son el concepto de “problema de traducción” y cómo podría entenderse en el contexto de esta obra, la observación de la literatura disponible acerca del estudio de la emigración alemana hacia España, la traducción de obras historiográficas y la exposición contrastiva de componentes del discurso que requirieron una intensa labor traductológica, especialmente de tipo documental y cognitivo, por parte de los autores.

**Palabras clave:** traducción historiográfica, problemas de traducción, nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, alemán

## Información

### Correspondencia:

María Pilar Castillo Bernal  
[pilar.castillo.bernal@uco.es](mailto:pilar.castillo.bernal@uco.es)

### Fechas:

Recibido: 15.01.2022  
Revisado: 09.05.2022  
Aceptado: 08.06.2022

### Contribuciones de autoría:

Todas las personas firmantes han contribuido por igual en la investigación y la elaboración de este trabajo.

### Conflicto de intereses:

Ninguno.

### Cómo citar:

Castillo Bernal, M. P. & Szymyślik, R. P. (2022). Problemas de traducción historiográfica (alemán-español) en la edición de *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII*. *Sendebär*, 33, 201-219.

<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.23666>

## ABSTRACT

This paper aims at studying the translation problems that were encountered during the rendering of a historiographical work between German and Spanish, specifically *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII*, written by Nicola Veith. The translation was carried out by the authors of this article and those elements that represented a challenge to obtain a functional target scientific work will be exposed herein. The key points that this paper deals with are the concept of “translation problem” and how it can be understood in the context of this work, the observation of the available literature regarding the study of German emigration toward Spain, the translation of historiographical works and the contrastive exposition of those components of this discourse that required intense rendering, especially documentary or cognitive processes on the part of the translators.

**Keywords:** historiographical translation, translation problems, colonies in Sierra Morena and Andalusia, German

## 1. Introducción

El presente trabajo se centra en el análisis de los problemas de traducción que pueden aparecer durante el traslado entre lenguas de una obra científica perteneciente al ámbito de la historiografía. Concretamente, se trata del estudio de los resultados producidos tras el examen de un encargo de traducción real de un escrito de esta clase entre el alemán y el español.

La obra analizada se titula *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII* y está basada en la tesis doctoral redactada por Nicola Veith de la Frankfurt University of Applied Sciences (Alemania). Esta consistía en un trabajo escrito originalmente en lengua alemana cuyo tema principal era la indagación de los movimientos migratorios que tuvieron lugar desde el Sacro Imperio Romano Germánico hacia distintas regiones de España (en concreto, Sierra Morena y la campiña andaluza).

Se trató de un proyecto de colonización desarrollado a instancias del rey Carlos III y que transcurrió entre los años 1767 y 1835. Este contó con la colaboración de distintos agentes, tanto españoles como procedentes del área germanoparlante. Una de las personalidades más relevantes en el ámbito español fue Pablo de Olavide, que actuó como superintendente de las colonias españolas y veló por los derechos y el desarrollo favorable de las relaciones sociales, económicas y políticas tanto en el interior de las colonias como con las poblaciones circundantes (Veith 2021: 341-352). Desde la parte germanohablante, una de las figuras más importantes de esta iniciativa de colonización fue el militar y aventurero procedente de la zona de Baviera llamado Johann Kaspar von Thürriegel, quien ejerció de enlace entre el gobierno español y la población de otros Estados europeos, especialmente desde el Sacro Imperio Romano Germánico (Hamer-Flores 2020: 449) y al que se atribuye la fundación del conjunto de colonias de Sierra Morena. Thürriegel se encargó personalmente de reclutar a aproximadamente 6000 colonos para el proyecto de colonización español, quienes, a través de diferentes panfletos que exponían las ventajas de las colonias, perseguían la “Tierra Prometida” y sus bondades, manifestadas especialmente en las “suertes” (Fíler Rodríguez 1997: 31), cuya definición es “parte de tierra de labor” (Real Academia Española 2022) y que se asignaban a los colonos al alcanzar las tierras de destino para su cultivo, mediante las que se garantizaba su sustento y se les permitía contribuir a la economía colonial (Perdices Blas 1997: 370).

Los colonos se enfrentaron a muchas dificultades durante su travesía hacia tierras españolas, aunque uno de los mayores problemas era la oposición que existía en las tierras de origen a la partida de un gran número de ciudadanos hacia territorios extranjeros. Se persiguió a toda

aquella persona sospechosa de querer emprender el viaje y se castigó duramente a los migrantes que fueron capturados incluso durante los preparativos de la migración (Hamer-Flores 2018: 47-52; Veith 2021: 50-52).

Tanto el trayecto como el asentamiento inicial de los nuevos pobladores de las colonias de Sierra Morena y Andalucía estuvieron caracterizados por una alta mortalidad debido a las enfermedades que afectaron a los emigrantes como consecuencia de las deficientes condiciones higiénicas y sanitarias tanto en el transcurso del viaje como en las propias colonias (en las que aún no se había institucionalizado una infraestructura médica sólida, además de otros problemas, como un clima al que no estaban habituados los nuevos pobladores o la labor deficiente de los representantes de la administración). No obstante, la Corona española siempre se aseguró de que los habitantes dispusieran de suficiente comida y dinero en metálico para no sufrir dificultades debido a la reducida producción inicial proporcionada por la incipiente agricultura local. Esto condujo, en palabras de Avilés Fernández, Sena Medina y Barrios Aguilera (1988: 47), a una “mortalidad catastrófica” que puso en peligro el proyecto colonizador en su conjunto, agravado por unas condiciones climáticas a las que no estaban acostumbrados los colonos y por diferentes epidemias que se cernieron sobre los pobladores (Veith 2021: 353-355).

Con respecto a la traducción al español, se publica en la colección Olavide – Ilustración, editada por la Fundación de Municipios Pablo de Olavide. Dicha colección tiene la intención de poner en valor la vida y obra de Pablo de Olavide, así como las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, tal como especifica en el prólogo el presidente de la Fundación y rector de la Universidad Pablo de Olavide, Francisco Oliva Blázquez (Veith 2021: 7). Por tanto, el contexto de la publicación es el de una colección especializada dirigida a un público meta con interés específico en el tema, mayoritariamente investigadores y habitantes de las Nuevas Poblaciones, que presumiblemente no dominan la lengua alemana. Este contexto sirvió de base a las estrategias de traducción que son el objeto de este trabajo.

## 1.1. Objetivos y metodología

### 1.1.1. Objetivos del estudio

Los objetivos de estudio que persigue el siguiente trabajo son los siguientes:

1. Indagar el concepto de “problema de traducción” y las múltiples definiciones que existen acerca de esta noción traductológica.
2. Aplicar los datos acerca de esta idea procedente de los Estudios de traducción a un texto historiográfico determinado, en este caso, *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII* de Nicola Veith (2021).
3. Observar contrastivamente diferentes ejemplos de problemas de traducción destacados que detectaron los autores de este trabajo durante la traducción de la citada obra científica entre el alemán y el español, relacionados con las dificultades de documentación en casos concretos, la comprensión de variedades diacrónicas o diatópicas de la lengua origen o con las necesidades de reformulación de determinados pasajes, entre otros.
4. Exponer conclusiones acerca de las estrategias de traducción elegidas, que mostraban el grado de funcionalidad más elevado para solventar los problemas de traducción selec-

cionados, datos que pueden aplicarse para el avance de la investigación del campo de la traducción de textos de tipo historiográfico.

### 1.1.2. Definiciones de los “problemas de traducción” y “estrategias de traducción”

El concepto de “problema de traducción” dispone de una gran variedad de definiciones en el seno de los Estudios de traducción, las cuales se centran en aspectos diferentes de los encargos o de las singularidades de quienes los realizan: Hurtado (2001: 286) expone que se pueden interpretar los problemas de traducción como cuestiones complejas de resolver para traductores concretos, una explicación en la que se prima la capacidad traslativa de los profesionales que abordan un encargo, perspectiva con la que coincide Mayoral (2001: 15), para quien estos elementos de la práctica traductora poseen una naturaleza subjetiva y son difícilmente cuantificables de modo universal. Diferentes autores se centran en las características de los discursos para analizar qué puede representar un problema de esta clase: Kiraly asevera que un problema puede ser un componente de un discurso que exija un proceso de reflexión intenso para encontrar un equivalente funcional en otra lengua (1995: 15). Además, Sirén y Hakkarainen (2002: 76) explican que los problemas de traducción son partes de los discursos que requieren estrategias específicas, circunstancia que no se daría en el caso de constituyentes comunes de los discursos, que se solucionan mediante procedimientos convencionales.

Resulta esencial para este trabajo distinguir entre los conceptos “problema de traducción” y “dificultad de traducción”. En los párrafos anteriores se ha definido la primera noción (entendida generalmente como una cuestión de un carácter más objetivo que puede suponer un esfuerzo especial para más de un traductor a la hora de completar un encargo), mientras que ahora se procederá a comprender la segunda idea. Las “dificultades de traducción” se tratan en la Traductología como aspectos que los profesionales perciben subjetivamente (y en función de sus propias habilidades traslativas y de los condicionantes impuestos por un encargo concreto) como componentes del discurso que requieren actuaciones extraordinarias para transferirlos funcionalmente. Por el contrario, los problemas gozan de una naturaleza más intersubjetiva u objetiva (Nord 1991: 166-168; Hurtado Albir 2001: 279-300; Waddington 2000: 170-171). Es necesario destacar, no obstante, que, en muchas ocasiones, los términos “problema” y “dificultad” suelen solaparse y a ambos se les aplican criterios tanto objetivos como subjetivos.

En el caso de la transferencia entre el alemán y el español de esta obra, se conciben los ejemplos sometidos a análisis como “problemas de traducción” más que como “dificultades” y se coincide con la perspectiva de Kiraly, Sirén y Hakkarainen y los problemas de traducción comentados más adelante representan aquellos componentes del discurso original que exigieron la aplicación de estrategias que no serían necesarias para trasladar componentes comunes del texto origen, tales como la consulta de archivos de la época, repositorios documentales del alemán empleado en los siglos XVII-XVIII y de obras historiográficas paralelas que se centren en la emigración alemana hacia España en la época que observa el estudio de Veith.

Por su parte, en este trabajo también se ha tenido en cuenta la definición de “estrategias de traducción”: se trata de procedimientos que los traductores ponen en práctica, especialmente de una forma consciente y premeditada, para solventar cualquier cuestión dentro de un encargo. Estas pueden estar relacionadas, por ejemplo, con incidencias en el plano lingüístico o referirse a la función y a los propósitos de un texto (Lörscher 1991: 76-77). Asimismo, pueden



entenderse como procedimientos de resolución de problemas (Hurtado 2001: 272-276), una concepción que se aplica con profundidad en este trabajo; pueden tener un carácter inconsciente o consciente y pueden ser verbales o no verbales, tales como las necesidades de documentación, como se verá en el punto 3 de este trabajo.

### 1.1.3. Metodología de análisis

La metodología empleada para realizar este estudio se basó en los objetivos anteriormente expuestos, para lo que fue necesario, en un primer momento, comprender profundamente la idea de “problema de traducción”. Posteriormente, se utilizó esta noción para identificar diferentes aspectos desafiantes que aparecieron durante el traslado entre el alemán y el español de *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII* (Veith 2021). Estos ejemplos se muestran a continuación mediante tablas divididas en diferentes categorías (esto es, el ámbito con el que se relacionan y su estructura tanto en la lengua alemana como en la española), acompañadas por un comentario en el que se expone la problemática concreta de estos extractos y las soluciones de traducción aplicadas en cada caso. Por último, se extraen conclusiones sobre los procedimientos escogidos y acerca de su idoneidad en cada contexto específico.

El análisis se ha llevado a cabo a través de un sistema propio para contrastar los extractos del texto de origen y del meta. Como asevera Munday (2016: 157), no existe un modelo universal para la comparación de originales y traducciones, por lo que se ha optado por emplear una estructura de análisis original en este artículo. Esta se basa en la comparación de porciones breves de información (como sugieren autores como Toury 1980: 112-113; y Valero 2007: 129) que constituyen problemas de traducción que ilustran la complejidad del encargo en cuestión.

## 2. Estado de la investigación

Las llamadas Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía han sido objeto de una prolífica investigación desde comienzos del s. XX, siendo las primeras obras de cierta profundidad las de Alcázar Molina (1930) y Niemeier (1937). Más recientemente, constatamos una profusión de obras investigadoras de gran precisión en las últimas décadas, especialmente de la mano de los cronistas oficiales de las antiguas colonias. Una buena muestra de estos trabajos puede consultarse en el volumen correspondiente al Congreso Internacional «Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración», coordinado en 2018 por Tarifa Fernández, Fíler Rodríguez y Ruiz Olivares. En este apartado nos centraremos especialmente en las publicaciones de corte lingüístico y traductológico por ser este el enfoque de este artículo, sin perjuicio del gran valor documental que revisten para nuestro trabajo los estudios de corte histórico, social o político.

### 2.1. Estudios lingüísticos en torno a las Nuevas Poblaciones

Uno de los temas lingüísticos más evidentes en relación con las Nuevas Poblaciones es la presencia de patronímicos en los descendientes de los antiguos colonos de procedencia centroeuropea (Fíler y Ramos 2020; Fíler 2018). Los mismos apellidos de algunos investigadores son una buena muestra de su presencia y de las adaptaciones ortográficas que sufrieron

(Hamer, Filter). El estudio de Ott (2020) presenta un corpus de partidas de bautismo manuscritas de la localidad de Guarromán y un análisis de las adaptaciones detectadas, entre las que destacan la feminización de los apellidos en el caso de las mujeres y las posibles variaciones dialectales de los patronímicos, incluso los nombres propios, así como la pronunciación española, que se plasman al realizar las transcripciones.

Además de estos registros documentales, se han analizado los siguientes testimonios escritos: dotaciones de suerte a colonos (Ott 2021), literatura de viajes de la época (Hamer-Flores 2009) y novelas (Hamer-Flores 2014b; Ott, en prensa), panfletos promocionales de las colonias en los países de origen (Gittermann 2018), legado de las lenguas maternas de los colonos en las Nuevas Poblaciones (López de Aberasturi 2020 y 2018a) así como procesos de sustitución y mortandad lingüísticas (López de Aberasturi 2018b; Veith 2021: 312-316) o la actuación de intérpretes en las colonias (Hamer-Flores 2021a y 2021b; Veith 2021: 312-316). Son de especial relevancia aquí los trabajos de Ott y López de Aberasturi, por su especificidad y, en el caso de Ott, por su enfoque traductológico. López de Aberasturi (2020, 2018a) presenta un listado de topónimos y términos usados localmente en las Nuevas Poblaciones procedentes del alemán, francés, catalán o flamenco.

Con respecto a los problemas traductológicos, Ott (2021) menciona la no unificación de criterios ortográficos y gramaticales y la variación dialectal que puede dar lugar a adaptaciones ortofónicas. Asimismo, la adaptación de nombres propios o topónimos, la traducción de la variedad diacrónica o diatópica, la adaptación o el préstamo en el caso de los culturemas o la elisión son algunas opciones posibles que el traductor tendrá que determinar en función del encargo, procurando que las estrategias empleadas sean lo más homogéneas posible dentro de un mismo texto (Ott, en prensa).

## 2.2. La traducción de obras historiográficas

Dado que los trabajos anteriores no se refieren específicamente al género textual del que nos ocupamos aquí, presentamos a continuación una breve caracterización de la traducción de obras historiográficas, que podríamos situar dentro de la traducción de las ciencias sociales (Wallerstein 1981; Heim y Tymowski 2006; Price 2008). Las características generales que presentan estas obras son su alto nivel de especialización, el contexto político, económico y cultural que determina y limita las equivalencias de los términos, la presencia de la variación diacrónica y la constante interreferencialidad (Heim y Tymowski 2006: 4-5). Pérez Ferretti añade la abundancia de culturemas y los fragmentos de fuentes primarias, para los cuales debe decidirse si mantener el original o bien traducir para facilitar la comprensión; desde un punto de vista funcionalista, señala que «Hoy en día se suele aceptar la modernización y traducción para facilitar la comprensión del lector, siempre y cuando el cambio del lenguaje no contenga anacronismos, ni juicios de valor.» (Pérez Ferretti 2021: 13). También es destacable la abundancia de siglas, abreviaturas y acrónimos, algo común por lo demás en todos los textos académicos y científicos; su traducción dependerá de cada caso, pero siempre debe evitarse volver opaco el pasaje (*ibid*: 27). En su investigación con un corpus de textos historiográficos, Pérez Ferretti detecta además terminología jurídica y administrativa (unidades monolíticas y fraseológicas), nombres de entidades, antropónimos, topónimos (con sus correspondientes variaciones diacrónicas), entidades geopolíticas, cargos y roles e instituciones socioeconómicas.

Adicionalmente, la abundancia de terminología procedente de diversos campos supone una dificultad añadida en las ciencias humanas (Sanz Espinoza, 2008), especialmente en tanto en cuanto que el traductor tendrá que recurrir a diversas estrategias de resolución de problemas y fuentes documentales a falta de un único recurso que ofrezca todas las equivalencias necesarias de manera centralizada.

En cuanto a la traducción de conceptos en ciencias sociales (naciones aplicables directamente a la traductología), que pueden plantear problemas de traducción al no ser compartidos universalmente, Wallerstein plantea las siguientes recomendaciones:

1. El traductor debe buscar, si existe, la traducción estándar de un término. Por traducción estándar, quiero decir el equivalente aceptado en ambas lenguas.
2. Si la mejor traducción parece ser anacrónica o se pierde el matiz, la solución es añadir entre paréntesis el término original.
3. Si un concepto es estándar en una lengua, pero no (o todavía no) en la otra, la solución puede ser no traducir o indicar al lector la existencia de esta diferencia intelectual entre las dos culturas lingüísticas.
4. Si un término que tiene una traducción estándar es usado por el autor de manera muy diferente y no se puede entender en el texto original, entonces no se debe utilizar el término estándar.
5. Si un término tiene diferentes rangos cognitivos en las dos lenguas y el concepto es central para el artículo, el traductor debe indicarlo, bien con una nota de pie de página o explicando entre paréntesis el uso del término original.
6. Si un término tiene diferentes rangos cognitivos dentro de las dos lenguas, pero estos rangos son paralelos entre las lenguas, lo más acertado es la traducción literal utilizando cognados preferiblemente, si éstos existen.
7. Cuando el autor se propone deshacer una confusión conceptual, el traductor no debe restaurarla. (Wallerstein 1981, citado por Price 2010: 154).

Price reconoce el valor de estas recomendaciones, si bien señala la necesidad de matizarlas en algunos aspectos dado su carácter prescriptivo y que la escritura en ciencias sociales puede implicar un cierto grado de creatividad. Asimismo, cuestiona la concepción de la traducción como un rígido trasvase de conceptos: «Más que fijar definiciones, la traducción de un concepto de las ciencias sociales modifica el concepto anterior; el concepto traducido se superpone al original.» (Price 2010: 162). Por tanto, propone una concepción más interdisciplinar de la traducción, en una relación con el objeto de estudio «más igualitaria de la que tradicionalmente se presenta en las ciencias sociales en una relación sujeto-objeto.» (*ibid*: 167).

Coincidimos con esta visión más flexible de la traducción en este ámbito, siempre con un enfoque funcionalista que prime el *skopos* de la traducción (basado en el enfoque de los problemas de traducción de Nord, 1991: 151) y, a ser posible, la comunicación con el cliente para obtener un resultado lo más satisfactorio posible para autores, traductores y editores. En lo sucesivo, ilustraremos estos planteamientos con ejemplos extraídos de la obra de Veith *Hacia el puerto de la felicidad*.

### 3. Análisis de problemas de la traducción historiográfica

En lo sucesivo, comentaremos los principales problemas de traducción hallados en el texto. Al realizarse la traducción a partir de un archivo electrónico, no se incluyen los números de página del original, sí en cambio los de la traducción publicada en su versión definitiva tras las correcciones aportadas por los revisores del volumen (J.A. Filter y A. Hamer-Flores). La autora del texto original, Nicola Veith, revisó y aprobó el texto definitivo.

Para realizar una observación sistemática de los ejemplos de cuestiones que han supuesto un reto durante la fase de traducción de la obra, se ha optado por dividirlos en apartados en función de su naturaleza, sus funciones en el contexto meta y de las estrategias aplicadas para trasladarlas a la lengua española. Los problemas de traducción analizados fueron categorizados y operacionalizados tomando en consideración las clasificaciones de Nord (1991: 151) y Hurtado (2001: 288). En el caso de Nord, esta autora propone la siguiente clasificación:

1. Problemas de tipo textual, referidos a las singularidades del discurso origen.
2. Problemas de tipo pragmático, los cuales requerirán un conocimiento profundo de los factores extratextuales que produjeron el texto original y aquellos que deberían regir la composición del discurso meta y la posterior inclinación por el acercamiento conceptual a la situación original en la que se produjo el discurso o la meta para solucionar estas cuestiones.
3. Problemas de tipo cultural, en los que intervienen las convenciones (comunicativas o de cualquier otra índole) de ambas lenguas en contacto.
4. Problemas de tipo lingüístico, derivados de las incompatibilidades o similitudes entre las lenguas de trabajo involucradas en un encargo.

Hurtado, por su parte, plantea las siguientes categorías de problemas:

1. Problemas de tipo lingüístico, relacionados con las normas que imperan en los contextos sociolingüísticos en contacto y que pueden subdividirse en léxicos, morfosintácticos, estilísticos y textuales.
2. Problemas de tipo extralingüístico, ajenos al plano microtextual y relacionados con aspectos culturales o con la temática propia de cada discurso.
3. Problemas instrumentales, vinculadas a las necesidades de documentación o de uso de herramientas específicas para completar un encargo.
4. Problemas pragmáticos, de corte extratextual y relacionados con la interpretación del discurso y los conocimientos culturales necesarios para descodificarlo y, al mismo tiempo, unidos a los rasgos del encargo y de los intervinientes en cada acto de habla delimitado.

#### 3.1. Arcaísmos

Uno de los problemas de traducción más recurrentes que encontramos en *Hacia el puerto de la felicidad* es la integración en el texto de arcaísmos sin ningún tipo de explicación; entre estos encontramos unidades de medida con casos de polisemia como *Morgen* (“mañana”, en lenguaje común, aquí: yugada). También se detectaron en esta obra menciones a unidades monetarias que pertenecen a diferentes ámbitos geográficos, cuyos orígenes dispares tanto en el plano económico como lingüístico (puesto que algunas se encontraban recogidas en lenguas distintas del alemán) provocaron la necesidad de un intenso proceso de documentación. Este es el caso de términos como *Rheinische Gulden* (cuyo equivalente es “florines renanos”), *Kreuzer* (“coronas”), *Reales* (“reales”), *französische dicke Taler* (“táleros franceses”), *Livre*

(“libra francesa”) o *Sous* (“sous”). Para transferir estos elementos al español, se consultaron fuentes lingüísticas y documentos historiográficos en los que podían localizarse menciones a dichas divisas y, de este modo, facilitar su identificación a los receptores meta. Sin embargo, al tratarse de términos especializados, probablemente los lectores españoles no familiarizados con estos conceptos también tendrán que documentarse respecto de sus singularidades históricas y monetarias. Además, fue necesario tomar una decisión respecto de la posibilidad de incorporar descriptores para facilitar la comprensión de estos constituyentes del discurso origen. Al no proporcionarse una explicación en el original tampoco se han insertado aclaraciones en el texto meta; los revisores del volumen tampoco lo consideraron necesario.

Tabla 1. Tipos de arcaísmos y su traducción

Tipo	DE	ES
Unidades de medida y monedas	Morgen, Ruthen, Gulden, Rheinische Gulden, französische dicke Taler, Kreuzer, Reales, Livre, Sous	yugada, varas, florín, florín renano, tálero francés, corona, reales, libra francesa, sous
Oficios y clases sociales	Livreeidiener, Blumenbinder, Wundarzt, Bedienstete, Dienstmagd, Kesselflicker, Kaminfeger, Herberg, Hintertersassen, Vormund, Hofhaushalt, Leibeigenschaft	Criado de librea, florista, cirujano, sirviente, criada, reparar calderos, barrer fogones, albergue/posada, vasallos tributarios, representante, comunidades de las granjas, servidumbre
Enfermedades	Brustentzündung	mastitis/ neumonía/pulmonía

En cuanto a los oficios y clases sociales, se ha optado por un equivalente reconocible en español cuando ha sido posible, respetando la variación diacrónica (*Wundarzt*, cirujano) o realizando transposiciones gramaticales cuando no existían equivalencias (*Kesselflicker*, reparar calderos). Varios términos plurilexemáticos alemanes requieren una ampliación (*Hintertersassen*, vasallos tributarios; *Hofhaushalt*, comunidades de las granjas) y otros, debido a su significado poco claro, podrían tener varios equivalentes; es el caso de *Herberg* en el siguiente ejemplo, para el que se optó por la elisión ante la imposibilidad de confirmar el sentido exacto del término (posada, albergue, morada...):

Ein Amerikaauswanderer Baden-Durlachs besaß 1751 sogar 3 Morgen Ackerland. Dieses sowie seine „Herberg“ brachten bei der Versteigerung 800 fl ein. (Veith, texto original)

Un migrante a América de Baden-Durlach tenía en 1751 hasta 3 yugadas de campo. En la subasta se vendieron por 800 fl. (Veith 2021: 127, traducido por Castillo y Szymyślik)

En el caso de las enfermedades, encontramos una variada casuística. Uno de los términos más problemáticos resultó ser *Brustentzündung*, que el diccionario de Navarro (2021) traduce como “mastitis”, un equivalente que en este ejemplo concreto no parecía adecuado:

Todesfälle, verursacht durch Brustentzündung und Pocken, traten in den Lagern auf, zahlreiche Auswanderer desertierten. (Veith, texto original)

Se produjeron muertes por neumonía y viruela, y muchos migrantes desertaron. (Veith 2021: 113, traducido por Castillo y Szymyślik)



Para determinar la enfermedad de la que se trataba, fue de utilidad consultar otras fuentes de la época y otros pasajes del texto original, como el siguiente:

Die häufigsten Todesursachen durch Krankheiten waren im Mainz des 17. und 18. Jahrhunderts Schlaganfall, verschiedene Fieber, wie auch Kindbettfieber, Pest, Wassersucht, Pocken, Schwindsucht, aber auch der Tod bei Geburt. In den Kolonien Aldeaquemada, Navas de Tolosa und Santa Elena wurden zwischen 1801 und 1836 als Todesursache vor allem verschiedene Fieber, darunter das Fleckfieber, weiterhin Epilepsie, Pocken, Wassersucht, Lungenentzündung und Erschöpfung festgestellt; auch viele Neugeborene verstarben. (Veith, texto original)

Las causas más frecuentes de muerte por enfermedades en Maguncia en los s. XVII y XVIII eran apoplejías, diversas fiebres como fiebre puerperal, peste, hidropesía, viruela, tisis y también muerte durante el parto. En las colonias de Aldeaquemada, Navas de Tolosa y Santa Elena entre 1801 y 1836 se constatan como causas de la muerte sobre todo diversas fiebres, entre ellas tifus, epilepsia, viruela, hidropesía, pulmonía y agotamiento; también fallecieron muchos recién nacidos. (Veith 2021: 298, traducido por Castillo y Szymyślik)

Como puede comprobarse, algunas de las enfermedades pueden mantener el equivalente actual, como es el caso de *Pocken* (viruela); en otros casos, se ha optado por una traducción arcaizante en lugar de otras más actuales proporcionadas por el diccionario de Navarro: tisis (*Schwindsucht*, en lugar de tuberculosis o caquexia), hidropesía (*Wassersucht*, en lugar de edema o anasarca) apoplejía (*Schlaganfall*, en lugar de ictus o accidente cerebrovascular). El texto original contiene pocos cultismos médicos, siendo *Epilepsie* uno de ellos. En cualquier caso, los resultados de un mismo recurso especializado (el diccionario médico de Navarro) deberán seleccionarse (o descartarse) con base en cada caso concreto y el tono general del texto; como se ha comentado, sería un error traducir *Brustentzündung* por “mastitis”, ya se trata de un arcaísmo referido más bien a una afección pulmonar (en este pasaje encontramos *Lungenentzündung*, término para el cual Navarro propone neumonía y pulmonía).

### 3.2. Topónimos y entidades

Los nombres de lugares, en su mayoría también arcaísmos, son muy abundantes y presentan problemas de traducción por diversos motivos: bien corresponden a realidades geopolíticas no vigentes hoy día (especialmente en el caso de Alemania, que hasta finales del s. XIX no se constituyó como tal), entre las que puede citarse la región llamada *Pfalz*, que puede trasladarse como “Palatinado Renano” al español; o se mencionan de manera descontextualizada (como en el caso de Cayena, Isla de Olerón y otras colonias transatlánticas); o bien no cuentan con una única traducción (la división del territorio del Sacro Imperio Romano Germánico denominada *Baden-Durlach*, que en la versión meta de esta obra se ha mantenido invariable, pero que también podría expresarse mediante la denominación “margraviato de Baden”; y *Kurpfalz*, que puede traducirse como Palatinado Electoral, Electorado del Palatinado, Condado Palatino del Rin...). Por lo que respecta a las divisiones e instituciones, algunas de ellas se mantienen como préstamos (*Vogtei*) por ser términos reconocidos y empleados en obras historiográficas en español; para otras, primando el enfoque funcionalista y la comprensión por parte del lector meta, se proporciona una generalización (autoridad, alto cargo, recaudadores o instancias recaudadoras, entre las que destaca el término *Oberamt*, que aparece frecuentemente en esta obra científica y que se ha trasladado al español como “autoridades superiores” o “instancias superiores” de la administración del Sacro Imperio Romano Germánico) y en otros casos se

cuenta con un equivalente, como “consejo áulico” para *Hofrat*, *Territorialstaaten* (que aluden a los diferentes “Estados territoriales” de los que estaba formado el Imperio, a menudo en conflicto entre ellos, según Anderson 1979: 249); o *Markgrafschaft*, esto es, “margraviato”, subdivisión territorial que estaba gobernada por un margrave, un príncipe de determinados territorios del Imperio (Real Academia Española 2022). Finalmente, en el caso de la terminología eclesiástica, un problema que se detectó es la polisemia del lexema *Stift*, que en composición adquiere muy diversas acepciones.

Tabla 2. Tipos de topónimos y entidades y su traducción

Tipo	DE	ES
Topónimos	Île d'Oléron, Cayenne, Heiliges Römisches Reich, Schwäbischer Reichskreis, Kurpfalz, Pfalz, Baden-Durlach	Isla de Olerón, Cayena, Sacro Imperio Romano Germánico, Círculo de Suabia, Palatinado Electoral/Electorado del Palatinado, Palatinado Renano, Baden-Durlach/margraviato de Baden
Divisiones territoriales e instituciones	Vogtei, Oberamt Amtmann, Hofrat Rentkammer, Territorialstaaten, Markgrafschaft	Vogtei, autoridad/instancia superior, alto cargo, consejo áulico, recaudadores/ instancias recaudadoras, Estados territoriales, margraviato
Terminología y divisiones eclesiásticas	Stift(-), Hochstift, Reichsstift	convento/eclesiástico, palatinado episcopal, parroquia

### 3.3. Terminología

En el caso de la obra que nos ocupa, al tratarse principalmente de un estudio de corte social sobre los motivos y circunstancias de la migración de los colonos alemanes, no presenta una profusa terminología especializada en muy diversas áreas como puede ser el caso en otras obras historiográficas. Algunos ejemplos que pueden mencionarse pertenecen a los ámbitos económico, político y militar: *Zinsen* (intereses), *liegende Güter* (bienes inmuebles), *Steuerkapital* (capital imponible), *Effecten* (arcaísmo de *bewegliche Güter*, bienes muebles), *Schatzung* (impuestos directos); *Kurfürst*, es decir, un “príncipe elector” del Sacro Imperio Romano Germánico, que tenía potestad, junto a los demás príncipes electores de cada uno de los territorios, para elegir al próximo emperador (Britannica 2022); *Pfälzischer Krieg*, acontecimiento que tuvo lugar desde el año 1688 hasta el 1697 y que en español se denomina “Guerra de los Nueve Años” (Stollberg-Rilinger 2020: 307); y *Spanischer Erbfolgekrieg*, conflicto bélico que adopta la denominación “Guerra de Sucesión Española” en la lengua meta y que se desarrolló desde 1702 hasta 1714 (Albareda Salvadó 2013: 348).

En el análisis de Veith se hace mención a una realidad de los movimientos migratorios que se daba a menudo en el caso de los viajes desde el Sacro Imperio Romano Germánico a las colonias de Sierra Morena y Andalucía. Se trata del hecho de que determinadas personas que emprendían la emigración eran rechazadas en los controles que se realizaban al arribar a las zonas destinadas a la colonización y a las que se enviaba de vuelta a sus tierras de procedencia. También se les podía integrar en otros grupos familiares o podían unirse a otros individuos para formar unidades de población en las colonias.

Esta circunstancia histórica se relaciona lingüísticamente con tres elementos terminológicos usados asiduamente en este texto que exigieron aplicar procedimientos de documentación

para comprender completamente sus atributos y su significado y para tener la certeza de que se utilizaban equivalentes que gozaran de un grado elevado de funcionalidad en la lengua española: *Abgewiesene*, *agregado* y *desechado*, que pueden comprenderse a través del siguiente pasaje, explicación en este caso aplicable sobre todo a los niños que emprendían la emigración sin sus padres (Veith 2021: 166): *Teilweise wurden Abgewiesene auch von anderen Familien aufgenommen und könnten später als sog. agregados verzeichnet worden sein* (“De manera parcial, se admitía también a rechazados de otras familias y se les podía registrar después como ‘agregados’”).

En el primer caso, *Abgewiesene* deriva de una nominalización del participio del verbo alemán *abweisen*, que puede traducirse como “rechazar”. En este contexto, designa a aquellas personas a las que no se admitió debido a diferentes criterios (tales como su religión, sus condiciones físicas o su edad) y que en la obra meta se expresa mediante equivalentes como “rechazados”, “migrantes rechazados” o “personas rechazadas”, que recogen su significado funcionalmente.

En el caso de *agregados*, este término se utiliza en español en el texto original alemán, probablemente debido a que sus características estaban muy vinculadas a los *realia* (entendiendo este concepto como la etiqueta aplicada a todo fenómeno o concepto propio de una cultura concreta y que no dispone de equivalentes exactos en otra, como explican Vlachov y Florin, 1969: 438, en Schippel y Zwischenberger 2017: 44) del contexto español de la época y a que este concepto no podría entenderse completamente si no se utilizaba esta denominación. Debido a estas conclusiones, se optó por mantener este término invariable, puesto que era comprensible en el contexto hispanoparlante y concordaba con las connotaciones que poseía este concepto en la época sobre la que trata el estudio traducido.

Un caso similar ocurre con el término *desechado*. Puede detectarse en el siguiente pasaje: *Deshalb wurden auch Listen über die abgewiesenen Auswanderer (desechados) geführt, in denen die Bevollmächtigten die Zurückweisung begründeten* (“Por ello, también se confeccionaban listas de los inmigrantes rechazados (‘desechados’), en las que los delegados justificaban el rechazo”, Veith 2021: 166). Al contrario de lo que ocurría con el término *agregados*, *desechados* puede transmitir unas connotaciones negativas a los receptores, aunque su frecuencia de uso en el texto original de Veith no es tan intensa como en el caso del término anterior, por lo que no se ha visto necesario aplicar ninguna estrategia de traducción alternativa. Se ha mantenido invariable debido a que se trata de un término procedente de documentos históricos acerca de la inmigración y que pertenece a otra época de evolución del español, lengua que ha sufrido un desarrollo diacrónico (que, lógicamente, causa que el significado de determinados elementos léxicos no sea totalmente equidistante en la actualidad, como en este caso), aunque este hecho no dificulta su comprensión en el texto meta.

Además, Veith hace uso de diferentes elementos terminológicos que pertenecen tanto a la esfera de la historiografía que analiza las migraciones que se realizaron en el pasado en el territorio europeo como al campo de especialidad centrado en el estudio de la demografía y los movimientos migratorios en general: se trata de los términos *Rückkehrer*, *Auswanderer* y *Reisegeld*.

En el primer caso, *Rückkehrer* alude a aquellas personas que no completaron con éxito el proceso de migración y regresaron a sus lugares de origen, donde tuvieron que afrontar dife-

rentes consecuencias, frecuentemente de especial dureza y con un propósito ejemplarizante (Veith 2021). Este término puede localizarse en textos actuales enfocados al análisis de las migraciones en diferentes países (Schmelz 2013: 328). Puede usarse como “retornado” en la lengua española.

El elemento *Auswanderer*, relacionado con el término *Auswanderung* (“emigración” en español), alude a aquella persona que emprende toda clase de movimiento migratorio que se produce desde una zona geográfica concreta hacia otra, por lo que puede traducirse como “emigrante”. Al igual que ocurre con *Rückkehrer*, no representa un elemento léxico exclusivo del estudio desarrollado por Veith y puede encontrarse en otras obras científicas que tratan acerca de las migraciones en cualquier época o zona, como, por ejemplo, en el trabajo de Aengenvoort (1999: 129).

Por último, *Reisegeld* representa un *Kompositum* que deriva de la unión de los componentes *Reise* y *Geld* y que puede entenderse como el dinero que los propagandistas y agentes que promocionaban las migraciones entregaban a los viajeros para costear sus travesías. Se trata de un término que no aparece únicamente en el trabajo de Veith y puede detectarse en múltiples obras adicionales, como se ve en este extracto de los estudios de Hagenmeier (2018: 49): *Dieses Geld war von der Familie im Kosovo als „Reisegeld“ zusammengetragen worden*. Los equivalentes usados para *Reisegeld* son “dinero para el viaje” o “dinero para costear el viaje”.

### 3.4. Citas

Como se ha ilustrado en la sección 2, la variación diacrónica en las citas textuales es frecuente en las obras historiográficas. A continuación, presentamos algunos ejemplos:

„Wollen wir dieselben ihrer heimlichen Entweichung halber auf ewig unserer fürstlichen Lande verweisen“. (Veith, texto original)

«Queremos expulsar a perpetuidad de las tierras principescas a aquellos que hayan huido en secreto». (Veith 2021: 83, traducido por Castillo y Szymyślik)

„Es seye aber dieses Emigrieren ins Stockhen gerathen, indem man derley Emigranten nit mehr passieren lassen wolle“. (Veith, texto original)

«Esta emigración se ha parado, ya que no se quiere dejar pasar a más emigrantes». (Veith 2021: 153, traducido por Castillo y Szymyślik)

„Er wäre sehr arm und thätte zu leben suchen“. (Veith, texto original)

«que era muy pobre e intentaba buscarse la vida». (Veith 2021: 126, traducido por Castillo y Szymyślik)

Como puede comprobarse, no se ha optado por reproducir la variedad diacrónica ni ortográfica en el texto meta, ya que podría causar extrañamiento en el lector introducir una variedad propia del castellano antiguo cuando el contexto original es germanoparlante. Las citas originales se mantienen en alemán en el texto del cuerpo entre paréntesis por decisión de los editores, excepto cuando se trata de citas al principio de capítulo (como el ejemplo 3), en las que se indica en nota al pie la fuente original, pero no la cita en alemán. Precisamente estos casos son los más complejos debido a que no cuentan con un contexto que aclare el significado

de la cita; al contrario que cuando se citan los testimonios de los colonos u otros personajes históricos en el cuerpo del texto:

Im Hinblick auf ihre miserable wirtschaftliche Situation baten die neun um Erlaubnis zum Abzug: „(...) mithin sind wir in einem so ellenden Stand das Gott sich unser Erbarmen solle, und wysen auff der Weltt kein anderen Trost, alls das wir bey einem hochlöblichen Oberamt unthertenigst Ansuchen wie doch uns armen bedrängttten zu helfen ist, der Bettelstab haben wyr in handen, thun sie uns die Gnad das wir daran dörfen fortgehen, es hatt in noch arm leuth genug in Seltz.(...) dan es borgett uns niemand keyn Stück brodt (...)“. (Veith, texto original)

En vista de su miserable situación económica, los nueve solicitaban permiso para marcharse: «estamos en una situación tan miserable, Dios se apiade de nosotros, y no tenemos otro recurso en el mundo que acudir a su excelentísima autoridad con una humilde petición de ayuda a estos pobres desesperados, que tenemos un pie en la indigencia, concédannos la gracia de partir, ya quedan suficientes pobres en Seltz. (...) pues nadie nos ofrece ni un mendrugo de pan (...)». (Veith 2021: 125, traducido por Castillo y Szymyślik)

Las únicas adaptaciones de la variación lingüística que se han acometido son, por tanto, la elección de términos de registro literario (principescas, a perpetuidad, indigencia, gracia), algunas formulaciones arcaicas (concédannos) y una sintaxis lo más cercana posible al original, para producir un efecto similar en el lector sin provocar extrañamiento o dificultar la comprensión.

Por añadidura, las citas se insertaban en ocasiones directamente en el discurso original y no se producía ningún tipo de pausa entre la redacción por parte de Veith y la reproducción de los extractos procedentes de documentos o testimonios que se pretendía mostrar a los receptores originales, sino que constituían una unidad redaccional. Desde el punto de vista de la traducción, era necesario reflexionar sobre la forma de expresar el contenido de determinadas oraciones meta para que la transición entre las palabras de Veith y las citas resultara natural, lo cual exigía en algunas ocasiones un estudio detallado tanto de las oraciones originales como de las posibilidades de plasmar sus datos en la lengua de llegada desde el prisma de la sintaxis, que sí encajaba idealmente en el caso del alemán. Un ejemplo de ello es la cita siguiente, en el que la versión de llegada del pasaje intenta armonizar tanto el factor de la necesidad de mantener la naturalidad en español como la pretensión de la autora de exponer las citas entrecomilladas como si fueran parte de su discurso:

Rückkehrer bemängeln, dass man die aus gesundheitlichen, konfessionellen oder beruflichen Gründen zurückgeschickten Auswanderer nur bis nach Sète verköstigte und diese „blos mit betteln unter vielen Ungemach“ in die Heimat zurückgefunden hätten. (Veith, texto original)

Los que regresaban criticaban que a las personas que volvían debido a razones de salud, confesionales o laborales solo se les proporcionaba alimento hasta llegar a Sète y que estos encontraron el camino de vuelta a su hogar “solo mendigando y tras muchas fatigas”. (Veith 2021: 156, traducido por Castillo y Szymyślik)

En este caso, tras solucionar las dificultades de comprensión de este pasaje debido a la formulación arcaica de la cita, se ha optado por mantener el adverbio *blos* (“solo”, aunque actualmente se redacta de la siguiente forma: *bloß*) dentro de la propia cita para mantener la integridad de su sentido y para que no se perdieran matices por extraerlo y situarlo en otro lugar sintácticamente adecuado de esta oración.



### 3.5. Abreviaturas y siglas

Tal como se ha comentado anteriormente, las abreviaturas y siglas son frecuentes en los textos académicos; en el caso de los historiográficos, se suman las referencias a archivos, fuentes documentales históricas de diverso tipo, etc. En el archivo original se incluía la siguiente tabla de abreviaturas, que solo se incluyó parcialmente en la obra editada en español, a criterio de los editores:

Tabla 3. Abkürzungsverzeichnis (Veith, texto original)

AGS	Archivo General de Simancas	Mm	Manumission
AHD JA	Archivo Histórico Diocesano de Jaén	Mio.	Million/en
AHN	Archivo Histórico Nacional de Madrid	N.N.	nomen nescio
AHM LC	Archivo Histórico Municipal de La Carolina	Nr.	Nummer
AHP JA	Archivo Histórico Provincial de Jaén	Núm.	número = Nummer
AP	Archivo Parroquial de	o.	ohne
Art.	Artikel	o.A.	ohne Absender
Bd.	Band	o.D.	ohne Datum
Bde.	Bände	S.	Seite
bzgl.	bezüglich	s.	siehe
bzw.	beziehungsweise	s.a.	siehe auch
Dep.	departamento = Bezirk	SHac	Archivbestand „Secretaría y Superintendencia General de Hacienda”
D	Deutschland	Sp	Spanien
ca.	circa	StAMZ	Stadtarchiv Mainz
d.h.	das heißt	StAS	Staatsarchiv Sigmaringen
doc.	documento = Dokument	s.v.	sub voce
ebd.	ebenda	Tab.	Tabelle
F	Frankreich	u.	und
fl	Floren, Gulden	v.	von
Fig.	Figur	v.a.	vor allem
fol.	folio = Blatt	vgl.	vergleiche
frz.	Französisch	vs.	versus
ggf.	gegebenenfalls	wahrsch.	wahrscheinlich
GLA	Generallandesarchiv Karlsruhe	Wwe.	Witwe
ha	Hektar	Wwr.	Witwer
insg.	insgesamt	x	Kreuzer
J.	Jahr/Jahre	z.B.	zum Beispiel
Jh.	Jahrhundert	z.T.	zum Teil
Kap.	Kapitel	*	geboren am
km	Kilometer	oo	verheiratet mit
km2	Quadratkilometer	+	verstorben am
LAS	Landesarchiv Speyer		
leg.	legajo = Akte		

La traducción de las abreviaturas en el cuerpo del texto y las notas al pie presenta una variada casuística: desde abreviaturas del lenguaje común alemán (*bzw.*, *d.h.*, traducidas por “o bien”, “es decir”) hasta abreviaturas internacionales o transparentes (Fig., km), abreviaturas de tipo académico (*vgl.*, *s.*, *ibd.*, traducidas como “cfr.”, “véase”, “*ibid.*”), siglas y abreviaturas parcialmente de creación *ad hoc* para referirse a las fuentes consultadas como los archivos (AGS, StAMZ), estas últimas se mantuvieron como en el original. Cabe mencionar que se adaptó ortotipográficamente la mención a autores de literatura especializada (Bade, Otmer) cuyos apellidos aparecen en versalitas en el original, mientras que en español la práctica habitual de los textos académicos es escribirlos en redonda.

## 4. Conclusiones

Este trabajo, a pesar de su carácter de estudio de caso, nos ha permitido corroborar algunas de las constataciones de la literatura existente sobre la traducción de obras historiográficas, en especial las de aquellos autores con un enfoque funcionalista e interdisciplinar. Los problemas de traducción detectados se corresponden a grandes rasgos con los descritos por dichos autores, siendo quizá la descontextualización de algunas referencias y la falta de aclaraciones de ciertos términos o arcaísmos las causas de los problemas más relevantes. En este sentido, coincidimos con la afirmación de Heim y Tymowski (2006) de que los textos de ciencias naturales y los de carácter técnico se parecen a los escritos sobre ciencias sociales en que requieren un profundo conocimiento de la materia en cuestión, lo que exige del traductor un proceso documental igual de extenso que cualquier otro campo científico. Sin embargo, como se ha visto en el caso de los términos médicos, debido a las variedades lingüísticas presentes en el texto historiográfico (principalmente, diacrónicas y diatópicas), el traductor deberá gestionar diversas fuentes documentales incluso para un mismo campo de especialidad y mantener una actitud crítica y cuestionadora en todo momento para evitar los falsos amigos y los equivalentes inadecuados. En este sentido, la traducción historiográfica difiere de otras traducciones especializadas, en las que la terminología suele ser consistente y existe una menor variación en los registros.

Asimismo, la propia condición de investigadores y académicos de los traductores y autores de este artículo facilita la labor general de comprensión y redacción del texto, especialmente en lo tocante a las siglas, estructura del trabajo de investigación, convenciones del género textual, etc. Si bien no fue posible consultar con la autora las dudas que surgieron en torno a los problemas de traducción, el hecho de que la revisión la llevaran a cabo dos expertos en el campo de la historiografía y, concretamente, en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía (Hamer-Flores y Fíler), en estrecha colaboración con la autora de la obra, garantizó que el resultado final de la publicación se adecuara a los requisitos generales de la literatura especializada en este ámbito. No obstante, cabe destacar que las revisiones que se acometieron fueron en su mayoría de carácter estilístico, por lo que no ha sido posible detectar ningún error de peso en el primer borrador de la traducción. En definitiva, destacamos la importancia de la colaboración interdisciplinar, en este caso entre los ámbitos de la traducción y de la historiografía, para llevar a buen puerto proyectos de estas características y fomentar la divulgación de obras de gran importancia desde el punto de vista del patrimonio histórico y lingüístico.

## Bibliografía

- Aengenvoort, A. (1999). *Migration, Siedlungsbildung, Akkulturation*. Franz Steiner Verlag.
- Albareda Salvadó, J. (2013). *Diario Bellico: Guerra de Sucesión en España*. Universidad de Alicante.
- Alcázar Molina, C. (1930). *Las colonias alemanas de Sierra Morena*. Universidad de Murcia.
- Anderson, P. (1979). *El Estado absolutista*. Siglo XXI.
- Avilés Fernández, M., Sena Medina, G. y Barrios Aguilera, M. (1988). *Carlos III y las "Nuevas Poblaciones"*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Fílder Rodríguez, J.A. y Ramos Miguel, P. (2020). Las raíces centroeuropeas en los apellidos que se conservan en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. En J.A. Fílder Rodríguez y F. Quiles García (coords.), *El paisaje cultural de la ilustración en Andalucía: ciudad, territorio y patrimonio cultural en las Nuevas Poblaciones* (pp. 345-382). Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- Fílder Rodríguez, J.A. (2018). El legado patronímico. Herencia centroeuropea en las Nuevas Poblaciones de Andalucía. En A. Tarifa Fernández, J.A. Fílder Rodríguez, A. Ruiz Olivares (coords.), *Congreso Internacional "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración"* (pp. 485-499). Instituto de Estudios Giennenses.
- Fílder Rodríguez, J.A. (1997). *Las colonias sevillanas de la Ilustración: Cañada Rosal, El Campillo y La Luisiana*. Ayuntamiento de Cañada Rosal.
- Gittermann, A. (2018). El *Glückshafen* de Johann Gaspar de Thürriegel en el contexto del reclutamiento de colonos por parte de los monarcas europeos después de la Guerra de Siete Años. En A. Tarifa Fernández, J.A. Fílder Rodríguez, A. Ruiz Olivares (coords.), *Congreso Internacional "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración"* (pp. 637-655). Instituto de Estudios Giennenses.
- Hagenmeier, M. (2018). *Irreguläre Migration*. BoD.
- Hamer-Flores, A. (2021a). Los intérpretes de lenguas en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía durante el siglo XVIII. *Sendeban*, 32, 48-64. <https://doi.org/10.30827/sendeban.v32.13499>.
- Hamer-Flores, A. (2021b). Superar la barrera idiomática. Gestión y organización de la mediación lingüística con los colonos centroeuropeos destinados a las Nuevas Poblaciones carolinas (siglo XVIII). *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 45, 23-37.
- Hamer-Flores, A. (2020). Las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en la España de Carlos III: una propuesta didáctica a partir de la legislación y la novela histórica. En F. García González, C.J. Gómez Carrasco, R. Cózar Gutiérrez y P. Martínez Gómez (coords.), *La Historia Moderna de la Enseñanza Secundaria. Contenidos, métodos y representaciones* (pp. 445-456). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Hamer-Flores, A. (2018). Los colonos de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. En F.J. Pérez Fernández y P. Rodrigo Sanjuán (coords.), *250 Aniversario de la Promulgación del Fuero de Población* (pp. 47-55). Fundación Caja Rural de Jaén.
- Hamer-Flores, A. (2014a). La extinción de una diversidad lingüística. La desaparición de lenguas europeas en las nuevas poblaciones de La Carlota, Fuente Palmera y San Sebastián de los Ballesteros (siglos XVIII-XIX). *Arte, arqueología e historia*, 21, 303-308
- Hamer-Flores, A. (2014b). Entre *La Carolina* y *Por trescientos reales*. Las ediciones de la novela de Rudolf Caltofen sobre la colonización. *Boletín del Centro de Estudios Neopoblaconales*, 4, diciembre 2014, 75-79. <https://docplayer.es/77773132-Boletin-del-centro-de-estudios-neopoblaconales-1.html>
- Hamer-Flores, A. (2009). *La Carlota en los relatos de viajeros y escritores de los siglos XVIII y XIX*. Bubok. [https://issuu.com/adolfohamer/docs/hamer\\_\\_2009\\_\\_viajeros](https://issuu.com/adolfohamer/docs/hamer__2009__viajeros).
- Heim, M.H. y Tymowski, A.W. (2006). *Pautas para traducir textos de ciencias sociales*. Traducción de T. Solana. American Council of Learned Societies.

- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Cátedra.
- Kiraly, D. (1995). *Pathways to Translation: Pedagogy and Process*. Kent State University Press.
- López de Aberasturi Arregui, J.I. (2020). El legado lingüístico de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. En J.A. Filter Rodríguez y F. Quiles García (coords.), *El paisaje cultural de la ilustración en Andalucía: ciudad, territorio y patrimonio cultural en las Nuevas Poblaciones* (pp. 245-272). Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- López de Aberasturi Arregui, J.I. (2018a). Diversidad idiomática y cultural en las Fundaciones Carolinas de Andalucía. En A. Tarifa Fernández, J.A. Filter Rodríguez, A. Ruiz Olivares (coords.), *Congreso Internacional "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración"* (pp. 775-794). Instituto de Estudios Giennenses.
- López de Aberasturi Arregui, J.I. (2018b). Procesos de sustitución y mortandad lingüísticas en las Nuevas Poblaciones andaluzas. En A. Tarifa Fernández, J.A. Filter Rodríguez, A. Ruiz Olivares (coords.), *Congreso Internacional "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración"* (pp. 795-814). Instituto de Estudios Giennenses.
- Lörscher, W. (1991). *Translation Performance, Translation Process and Translation Strategies: a Psycholinguistic Investigation*. Gunter Narr Verlag.
- Mayoral Asensio, R. (2001). *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge.
- Niemeier, G. (1937). *Die Deutschen Kolonien in Südspanien. Beiträge zur Kulturgeographie der untergegangenen Deutschuminseln in der Sierra Morena und in Niederandalusien*. Verlag Konrad Behre.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Rodopi.
- Ott, F. (2021). La adaptación y traducción de nombres, apellidos y documentos extranjeros durante la colonización de Sierra Morena en el s. XVIII. El caso de Guarromán. En Veroz González, A. y M.P. Castillo Bernal (eds.), *Lenguas y traducción: retos y estudios de caso en entornos especializados y humanísticos* (pp. 129-143). Aula Magna-McGraw-Hill.
- Ott, F. (2020). La adaptación y traducción de nombres, apellidos y documentos extranjeros durante la colonización de Sierra Morena en el s. XVIII. El caso de Guarromán. Un estudio de corpus y sus aspectos sociolingüísticos. Trabajo de Fin de Máster inédito. Universidad de Córdoba.
- Ott, F. (en prensa). The novel "Por trescientos Reales". One translation – two originals. En P. Gentile y M.L. Rodríguez Muñoz (eds.), *Translating Minorities and Conflict in Literature. Texts, Contexts and New Paradigms in Literary Translation*. Frank & Timme.
- Perdices Blas, L. (1997). *Pablo de Olavide (1725-1803): el Ilustrado*. Editorial Complutense.
- Pérez Ferretti, N. (2021). *Traducción historiográfica: Soluciones comunes y problemas impunes*. Proyecto de graduación inédito. Pontificia Universidad Católica de Chile. [https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/60554/Nicol%c3%a1s%20P%c3%a9rez%20Ferretti\\_Proyecto%20de%20Graduaci%c3%b3n%20%28repositorio%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/60554/Nicol%c3%a1s%20P%c3%a9rez%20Ferretti_Proyecto%20de%20Graduaci%c3%b3n%20%28repositorio%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Price, J. (2010). La traducción de las ciencias sociales. Utopismos bueno y malo confrontados. Traducción de S. Tulio Benítez. *Mutatis Mutandis. Vol. 3, No. 1*, 152 – 173.
- Price, J. (2008). Translating Social Sciences. Good versus bad utopianism. *Target 20(2)*, 348-364. doi: 10.1075/target.20.2.09pri
- Sanz Espinoza, G. (2008). Traducción de textos de Ciencias Humanas: problemas terminológicos. En Pegenaute, L., Decesaris, J., Tricás, M. y Bernal, E. (eds.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Vol. 2* (pp. 273-285). PPU. [http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI\\_3\\_GSE\\_Traduccion.pdf](http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_3_GSE_Traduccion.pdf).

- Schippel, L. y Zwischenberger, C. (2017). *Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies*. Frank & Timme.
- Schmelz, A. (2013). *Migration und Politik im geteilten Deutschland während des Kalten Krieges*. Springer.
- Sirén, S. y Hakkarainen, K. (2002). Expertise in Translation. *Across Languages and Cultures* 3(1), 71-82.
- Stollberg-Rilinger, B. (2020). *El Sacro Imperio Romano Germánico: una historia concisa*. La Esfera de los Libros.
- Tarifa Fernández, A., J.A. Filter Rodríguez, A. Ruiz Olivares (coords.) (2018). *Congreso Internacional "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración"*. Instituto de Estudios Giennenses.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Porter Institute for Poetics.
- Valero Garcés, C. (2007). *Modelo de evaluación de obras literarias traducidas*. Peter Lang.
- Veith, N. (2021). *Hacia el puerto de la felicidad. La emigración alemana a Sierra Morena y Andalucía en el siglo XVIII*. Traducción de Pilar Castillo Bernal y Robert Szymyślik. Revisión de José Antonio Filter Rodríguez y Adolfo Hamer-Flores. Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- Waddington, C. (2000). *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general (inglés-español)*. Universidad Pontificia Comillas.
- Wallerstein, I. (1981). Concepts in the social sciences: Problems of translation. En Gaddis-Rose, M. (ed.), *Translation spectrum: Essays in theory and practice* (pp. 88-98). State University of New York Press.

## Recursos electrónicos consultados

- Encyclopaedia Britannica, Inc. (2022). *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/>.
- Navarro, F.A. (2021). *Medizin. Gran diccionario médico alemán-español*. Cosnautas. <https://www.cosnautas.com/es/catalogo/diccionario-aleman>.
- Real Academia Española (2022). *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/>.



# La traducción de referencias culturales del alemán antiguo al siglo XXI: algunas dificultades en la traducción del *Liber Evangeliorum* de Otfrid von Weissenburg al español

The Translation of Cultural References from Old High German into the 21<sup>st</sup> Century: Difficulties in Translating Otfrid von Weissenburg's *Liber Evangeliorum* into Spanish

Miguel Ayerbe<sup>a</sup>  0000-0002-0999-1969

<sup>a</sup>Universidad del País Vasco, España

## RESUMEN

Al componer el *Liber Evangeliorum*, Otfrid von Weissenburg adapta terminológicamente algunas realidades culturales procedentes del mundo judío a la mentalidad cultural del pueblo germánico que le rodea, para facilitar la comprensión, basándose en rasgos semánticos y funcionales compartidos con realidades culturales autóctonas. No obstante, a la hora de traducir esta obra a una lengua moderna como la española, surgen una serie de dificultades que afectan a las decisiones que un traductor debe tomar en la lengua meta, lo cual le lleva ante el dilema de elegir entre traducir literalmente dichas realidades culturales al español, aunque sea necesario algún tipo de aclaración para facilitar la comprensión al lector, o utilizar una «voz del lenguaje universal» según Albaladejo (2011), lo que implicaría eliminar de la traducción rasgos culturales que forman parte del discurso marcadamente germánico del autor. Aquí se considera que el marco teórico de Newmark (2016), Albaladejo (2011) y Hurtado (2004) puede ayudar a tomar la decisión más consecuente.

**Palabras clave:** traducción, alto alemán antiguo, español, Edad Media, Otfrid von Weissenburg, referencias culturales, *Liber Evangeliorum*

## Información

Correspondencia:

Miguel Ayerbe

miguel.ayerbe@ehu.eus

Fechas:

Recibido: 17.02.2022

Revisado: 31.03.2022

Aceptado: 29.06.2022

Conflicto de intereses:

Ninguno.

Financiación:

Esta investigación no ha recibido ayuda o financiación alguna.

Cómo citar:

Ayerbe, M. (2022). La traducción de referencias culturales del alemán antiguo al siglo XXI: algunas dificultades en la traducción del *Liber Evangeliorum* de Otfrid von Weissenburg al español. *Sendebär*, 33, 220-239.

<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.23716>

## ABSTRACT

In writing the *Liber Evangeliorum*, Otfrid von Weissenburg terminologically adjusts some cultural items from the Jewish world to the cultural mind of the Germanic people around him to facilitate understanding by using semantic and functional markers shared with autochthon cultural items. Nevertheless, when translating this work into a modern language like Spanish, some difficulties arise that can influence the decisions a translator has to make in the target language. And this causes him to face the dilemma of either literally translating such cultural items into Spanish, even if some additional clarification is required, in order to make easier for the final reader to understand or using a «word of the universal language», according to Albaladejo (2011). And this would mean deleting cultural markers from the translation that are part of the author's markedly Germanic discourse. In this article the theoretical framework of Newmark (2016), Albaladejo (2011) and Hurtado (2004) can help make the most consequential decision.

**Keywords:** Translation, Old High German, Spanish, Middle Ages, Otfrid von Weissenburg, cultural markers, *Liber Evangeliorum*

## 1. Introducción

La traducción literaria de obras compuestas originalmente en la Edad Media presenta, de entrada, algunas dificultades inevitables dadas, ante todo, por una distancia temporal de muchos siglos entre el texto original y el texto meta. Estas dificultades se pueden caracterizar atendiendo a la evolución, no solo de la lengua, sino también de la historia, de la cultura, de la técnica, etc. No hay que olvidar que un autor compone su obra sirviéndose de su propia lengua, la cual se encuentra en un estado concreto de evolución, con independencia del grado de conciencia que el autor tenga de ello. Aparte de eso, la lengua cuenta en cada momento con una nómina de términos específicos en cada campo vital, que se ajusta al estado de desarrollo de la técnica y la cultura del momento.

Es evidente que, a la vuelta de los siglos, la diferencia entre los avances técnicos y culturales entre el siglo IX y el siglo XXI se puede calificar como muy considerable, lo cual, en el ámbito de la traducción, tiene como consecuencia un importante desequilibrio entre el texto original y el texto meta. Dicho con otras palabras, si bien en el proceso de traducción de un texto compuesto en una lengua europea X a otra lengua europea Y en el siglo XXI no debería haber especiales problemas, ya que en toda Europa —o, al menos, en el espacio de la UE— se da un conocimiento común en ámbitos como la ciencia, la política, la economía, la medicina y la cultura, el cual se refleja en la terminología disponible en cada una de las lenguas europeas para expresar unas mismas realidades<sup>1</sup>, no ocurre lo mismo cuando entre el texto compuesto en una lengua europea de partida X y el texto meta en una lengua europea Y se da una horquilla temporal de doce siglos. El motivo radica en que hay un desfase en el conocimiento del mundo (cultura, historia, utensilios, etc.) que, en algunos casos, puede significar un auténtico reto para el traductor, si quiere ofrecer una traducción que resulte comprensible para los destinatarios. Por poner un ejemplo, el traductor posiblemente tendrá que enfrentarse a la traducción de costumbres, utensilios o técnicas que en la Edad Media eran muy corrientes, pero que para el lector del siglo XXI son completamente desconocidas.

Con todo, la dificultad se vuelve más aguda cuando no se trata de traducir utensilios —los cuales, a fin de cuentas, pueden seguir existiendo en museos, donde el lector puede conocer su aspecto, función y funcionamiento—, sino referencias o marcas culturales que solo eran conocidas en la Edad Media, y que explican el uso de unas expresiones lingüísticas muy determinadas.

Este puede ser el caso de un autor concreto de la Edad Media, que utiliza unas expresiones en determinados contextos, las cuales están dotadas de una carga cultural tal que sitúan al traductor ante un dilema difícil de resolver, debido a la responsabilidad que una decisión u otra conlleva. Y conste que el principal problema al que se enfrenta el traductor no se debe a su desconocimiento de lo que el autor original quería decir con dichas expresiones, sino más bien al hecho de tener que enfrentarse a la disyuntiva de transmitir lo que la mentalidad del propio autor quería expresar con toda su carga cultural, u optar por adaptar a la mentalidad y a la sensibilidad del público meta el mensaje del autor, al precio de renunciar a la oportunidad de transmitir un modo de concebir la realidad circundante, tal y como se percibía en el momento en el que se compuso la obra original.

Abordando ya el tema concreto del presente artículo, esto es lo que ocurre al traducir al español actual el *Liber Evangeliorum*<sup>2</sup> de Otfrid von Weissenburg<sup>3</sup> (790-875), una obra compuesta en alto alemán antiguo<sup>4</sup>, en el tercer cuarto del siglo IX. Se trata de la obra por antonomasia de la literatura en alemán antiguo (*Althochdeutsch*) (Archibald 2004; Kartschoke 2000: 154; Haubrichs 1995: 308), más concretamente, en renano-fránico meridional (*Südrheinfränkisch*). Hasta donde llegan mis conocimientos, no existe en la actualidad ninguna traducción a una lengua moderna, salvando algunas traducciones parciales al alemán contemporáneo, como la de Hartmann (2005-2014)<sup>5</sup>, que comprende solo los tres primeros libros de un total de cinco, así como la de Vollmann-Profe (1987), que ofrece una versión bilingüe de una reducida selección de capítulos de cada uno de los cinco libros que componen la obra. No obstante, en honor a la verdad, hay que decir que en el momento de cerrar este artículo se encuentra en proceso editorial la traducción íntegra de esta obra de Otfrid von Weissenburg al español, realizada por el autor del presente trabajo.

Durante el proceso de traducción de un texto de estas características surgen dificultades propias de esta clase de tarea, a las que, sin duda, está acostumbrado cualquier traductor de obras medievales. Ahora bien, en el presente trabajo quisiera centrar la atención en un tipo concreto de dificultades que se presentaron de modo particular al traducir este texto concreto, y no otro, al español. Se trata, ante todo, de dificultades concernientes a la toma de decisiones acerca de la traducción de algunas expresiones concretas empleadas por el autor original, a las que me referiré más adelante.

Antes de continuar, se hace necesaria la siguiente contextualización de la obra: el *Liber Evangeliorum* constituye un relato original en verso de la vida y hechos de Cristo, al modo de armonía evangélica, un género literario conocido en la literatura alemana como *Evangelienharmonie*<sup>6</sup>, el cual consiste, en pocas palabras, en la elaboración de una vida de Cristo combinando pasajes de los cuatro evangelios, sin seguir necesariamente un orden rígido, pero conformando una obra unitaria y sin faltar a la fidelidad a los relatos evangélicos originales. El ejemplo más antiguo lo constituye el *Diatessaron* del sirio Taciano, del año 170, en latín, y que, dicho sea de paso, fue traducido al a.a.a. en la primera mitad del siglo IX.

Con este texto, el autor pretende acercar a su pueblo la vida, las palabras y obras de Cristo, y para ello se sirve de la lengua vernácula. En una sección de carácter único, como es el prefacio del propio autor<sup>7</sup>, quedan expuestas las dificultades de un trabajo de este tipo, así como las limitaciones de la propia lengua para dicha tarea, ya que las lenguas germánicas antiguas todavía no constituían unas herramientas acostumbradas a la expresión de la Sagrada Escritura,

especialmente de determinados conceptos teológicos, para los cuales las denominadas *linguae sacrae* (hebreo, griego y latín) ya contaban con un importante desarrollo. Entre las mencionadas limitaciones de la lengua vernácula se encontraba la ausencia de terminología precisa para expresar determinados conceptos, no solo teológicos, sino también históricos y culturales de un mundo que no era germánico. Dicho de otro modo, al hablar de la vida y obras de Cristo, el autor se está ocupando de un protagonista y de su contexto sociocultural que no son germánicos, y con los que su público, el franco, no está familiarizado. Esto explica por qué términos específicos como, por ejemplo, “resurrección” o “Trinidad” presentaban algunas dificultades para encontrar equivalentes en la lengua vernácula, ya que, si no existía en la lengua vernácula un término apropiado para estas realidades era porque, en primer lugar, dichas realidades aún no eran conocidas desde el principio en la mentalidad franca de entonces. Y esto solo desde el punto de vista teológico. Desde el punto de vista sociocultural, no hay que olvidar que Cristo, como decía más arriba, no era un personaje del mundo germánico, sino alguien que vivió en un entorno social y cultural muy lejano, como el judío, al cual no se tenía acceso con la misma facilidad y en los mismos modos que hoy en día. Ello implica entonces hablar de instituciones y costumbres propias, hasta entonces desconocidas para la mayor parte del pueblo franco, por no decir la totalidad. Ejemplos de ello son una institución como el “sanedrín”, o elementos paisajísticos como el “desierto”. En este sentido, si el autor del *Evangelienbuch* hablara de “sanedrín”, ¿qué entenderían los francos, aun disponiendo de una institución hasta cierto punto parecida como era el *thing*? Y en cuanto a “desierto”, hay que tener en cuenta que la idea de desierto que tenía un habitante de Judea debía ser muy diferente a la que podría tener un franco. Hoy en día no es necesario desplazarse físicamente hasta un desierto de arena para conocer sus características y aspecto, ya que disponemos de medios gráficos que nos lo facilitan en gran medida (fotografías, reportajes, etc.), pero en el territorio franco del siglo IX dichos medios no existían y, por tanto, no era sencillo hacerse una idea de lo que era un desierto según la mentalidad judía del momento.

En consecuencia, ambas realidades (“sanedrín” y “desierto”), entre otras, tuvieron que suponer una dificultad para Otfrid a la hora de componer el *Evangelienbuch* para su pueblo. Expresado con otras palabras, tendría que buscar expresiones que facilitarían a su público entender conceptos como “sanedrín” y “desierto”, así como otros más a los que haré referencia más adelante. Y sobre ello han llamado ya la atención estudiosos como Hartmann (2005) y Vollmann-Profe (1976), al analizar y comentar el texto original de Otfrid.

Y es aquí donde nos aproximamos al objeto del presente artículo: las decisiones que toma Otfrid a la hora de componer su obra, así como los recursos lingüísticos que emplea para ponerlas por obra, en relación con realidades y conceptos con los que el pueblo franco no estaba familiarizado por motivos de distancia geográfica, cultural, social y religiosa, van a tener a su vez unas consecuencias con vistas a la traducción del *Evangelienbuch* a una lengua moderna, como es el español, lo cual sitúa de forma similar al traductor moderno ante la toma de decisiones de similar importancia y trascendencia ante el público receptor de su traducción.

Con todo, antes de abordar en detalle el objeto de este trabajo, es conveniente resaltar algo que puede ser determinante en relación precisamente con el objeto de este trabajo, es decir, con las decisiones que el traductor debe tomar en relación con algunos términos usados por el autor, al traducirlos al español. Y es que Otfrid no se limita a presentar una vida de Cristo sin

más, sino que expone su vida, obras y enseñanzas sirviéndose, en ocasiones, de un tono y un discurso propio de un relato con características que recuerdan a sagas germánicas heroicas. En consecuencia, al hablar de palabras y gestos de Cristo, o también al poner en su boca determinadas palabras, la expresión muestra un marcado tono heroico. Así, por ejemplo, cuando se acerca el momento de la traición por parte de Judas Iscariote, y ante la perspectiva de la muerte de Cristo, el autor relata el pasaje en los siguientes términos:

Bigán sich fréwen línđo ther kuning éwinigo tho,  
 thóh er scolti in mórgan bi ríchi sin irstérbán.  
 Ni hábat er in thía réđina ni si ékord einlif thégana;  
 ih meg iz bálđo sprechan: ther zuélifto was gisuíchan.  
 Ni stúant thiu maht thes wíges in ménigi thes héries,  
 iz was ál in rihti in sínes einen kréfti.  
 Er quam so rísi hera in lánt joh kréftiger gígant,  
 in éinwigi er nan stréwita, ther ríchi sinaz dárota;  
 Then fúriston therera wórolti nótagan gihóloti,  
 in bánt inan gilégiti, er fúrdir uns ni dériti! (IV, 12, 55-64)<sup>8</sup>

Entonces el Señor eterno comenzó a alegrarse,  
 a pesar de que a la mañana siguiente habría de morir por su Reino.  
 Ahora no le quedaban más que once hombres,  
 no puedo menos que confesar que el decimosegundo había desertado;  
 mas el poder de la batalla no estaba en el tamaño de la tropa,  
 sino más bien en su fuerza, únicamente.  
 Había venido a este mundo como coloso, como gigante poderoso,  
 y venció en duelo singular al que tanto daño había causado a su Reino.  
 ¡Al Príncipe de este mundo sometió poderosamente,  
 y fuertemente lo amarró para que ya no nos causara más daño!

Como se puede observar en esta cita, Cristo es presentado en tono épico como un héroe, quien, además, no está rodeado por “discípulos” o “apóstoles”, sino por “hombres” a modo de vasallos o guerreros a su servicio.

## 2. Objeto y metodología

Como decía más arriba, a la hora de hablar de determinadas realidades que circundan a la figura de Cristo en el contexto judío, Otfrid emplea en lengua vernácula una serie de términos que no tienen nada de judío, sino que, más bien, responden a realidades propias de una mentalidad y un entorno germánicos. En concreto, para hacer alusión al “sanedrín” utiliza la expresión *thing*, que era el órgano legislativo y judicial propio del mundo germánico; para hablar de un “discípulo” o de un “apóstol” de Cristo, Otfrid emplea el término *thegan*, que tenía en significado de un aguerrido y valiente guerrero o vasallo, que formaba parte del séquito de un señor; para referirse a un “desierto” utiliza, entre otros, *uualđ*, término que significaba “bosque”; al hacer alusión al efecto del uso de armas cortantes, usa el verbo *bízan*, que no significa otra cosa sino “morder”; y, finalmente, al hacer referencia a un “leproso”, se sirve de la expresión *horngibruader*, que significaba “hermano del cuerno”, cuando ya existían en a.a.a. otros términos más directos para expresar la condición leprosa de una persona, como *riob* o *úzsázeo* (Heyne 1903: 149-150, Riecke 2004: 409-410, 505).



Como decía más arriba, el uso de estos términos en a.a.a. por parte del autor presenta ciertas dificultades al traductor a una lengua moderna. Concretando, la principal dificultad radica en el hecho de que el traductor se ve en la tesitura de elegir una de las dos siguientes estrategias: o bien traduce literalmente los términos empleados por el autor en lengua franca, o bien traduce adaptando en la lengua meta, en este caso la española, los conceptos, aludiendo directamente a las realidades referidas, bien tal como se conocen en el mundo judío<sup>9</sup>, bien tal como espera encontrarlas un lector español en la actualidad.

No cabe duda de que cada estrategia tiene sus ventajas e inconvenientes: en el caso de una traducción literal, se transmite el tono germánico-heroico que el propio autor proporciona a determinadas expresiones, conceptos e, incluso, discursos, lo cual resulta al mismo tiempo en una mayor fidelidad al modo de expresarse del autor. Ahora bien, un procedimiento de este tipo obligaría al uso de aclaraciones en forma de notas al pie, en las que traductor debería glosar el sentido de dichas expresiones en la lengua meta, al objeto de evitar dificultades de comprensión o desconcierto por parte del destinatario de la traducción. No obstante, esta forma de proceder tiene la ventaja de que consigue transmitir con mayor precisión al lector de la traducción el tono discursivo empleado originalmente por el autor, así como su modo de presentar a la percepción de sus lectores del siglo IX, inmersos en un entorno y mentalidad germánicos, la figura de Cristo, sus discípulos, así como determinadas realidades como el sanedrín, el desierto, etc.

Por el contrario, dicho tono discursivo germánico se pierde o queda muy oscurecido al seguir la segunda estrategia, es decir, traduciendo *thing* directamente como sanedrín, que es la institución judía a la que realmente se está refiriendo el autor. Algo similar sucede al traducir el verbo *bīzan*, en un contexto violento en el uso de la espada, como “atravesar” o “matar”, en lugar de traducirlo como “morder”, propio de la mentalidad germánica, ya que en el mundo germánico antiguo, como atestiguan algunas sagas heroicas, las espadas sufrían un proceso de personificación por el cual parecían tener vida propia, de manera que con ellas no se mataba ni se atravesaba un cuerpo, sino que ellas mismas más bien “mordían”.

Así pues, en el presente artículo me propongo exponer por qué, en el caso concreto de la traducción al español del *Evangelienbuch* de Otfrid von Weissenburg, resulta más apropiada la primera estrategia, es decir, la traducción literal de una serie de términos del a.a.a., con una fuerte carga germánica, empleados por el propio autor para referirse a conceptos o lugares judíos, así como a determinados elementos culturales y sociales. El interés por esta temática radica fundamentalmente en el hecho de que estamos hablando de decisiones que debe tomar el traductor de la obra a una lengua moderna en relación con la traducción de una serie de términos utilizados por el autor en su propia lengua, y dotados de una más o menos fuertes connotaciones de la mentalidad germánica, para hacer alusión a determinadas realidades que, sin embargo, no tienen su origen en su propio entorno germánico, sino que proceden de un entorno y una mentalidad muy distintos, desde un punto de vista cultural, y lejana geográficamente, como es la judía y su territorio, también con características propias. Teniendo en cuenta, como decía anteriormente, que el autor pretende acercar la figura, obras y enseñanzas de Cristo a un público germánico como el franco, el uso de ciertos términos germánicos propios, con rasgos semánticos muy marcados, que obedecía a la intención de hacer más próximos a la mentalidad de su entorno unas realidades muy lejanas e, incluso, desconocidas, hace que, en mi modesta

opinión, la primera estrategia resulte más consecuente para una traducción de este texto a una lengua moderna, como es la española. Proceder de otra manera, como podría ser el hecho de seguir la segunda estrategia, tendría como consecuencia privar al lector de la traducción de la posibilidad de conocer el modo en el que el autor original quiere hacer llegar la vida y enseñanzas de Cristo a sus compatriotas, ya que el tono discursivo empleado por el propio autor para cumplir su propósito quedaría muy difuminado o, incluso, neutralizado.

Para este fin, se llevará a cabo, en primer lugar, una revisión de la bibliografía existente acerca de la traducción literaria de obras anteriores a la época del traductor, al objeto de constatar hasta qué punto una temática de estas características ha sido previamente objeto de análisis. Especial atención se prestará a aquellos estudios que focalizan su análisis específicamente en la traducción de obras medievales del ámbito germánico. A continuación, se buscará un marco teórico dentro de la disciplina de la Traducción, que sirva de punto de partida para analizar las dificultades que se presentan a la hora de tomar una decisión u otra en la traducción de estos términos, del a.a.a. al español. Más adelante, se procederá a la descripción y análisis individualizado del corpus terminológico con marcados rasgos semánticos germánicos que Otfrid emplea en el *Evangelienbuch* para referirse a realidades que no son originariamente germánicas, sino procedentes del ámbito institucional, geográfico, social e histórico judío, que fue aquel en el que nació y vivió Cristo. Ello incluirá también la justificación para su empleo por parte del autor para hacer alusión a las realidades ya comentadas. Finalmente, se intentará explicar por qué una traducción literal de estos términos al español es más consecuente que la alusión directa a las realidades afectadas, tal como se expresan en traducciones contemporáneas conocidas del Nuevo Testamento al español.

### 3. Estado de la cuestión y marco teórico

La traducción de la literatura medieval ha sido con frecuencia objeto de estudio, tanto desde una perspectiva general, como centrada en obras y géneros concretos. Desde un punto de vista general, ha dado lugar a trabajos de carácter teórico como, Cammarota (2018) y Fisher (1993), o centrados en géneros, como Rosenstein (1988) en torno a la traducción de la poesía trovadoresca, por citar tan solo algunos ejemplos. Sin duda, una atención especial ha merecido la traducción de la literatura en inglés antiguo, tanto al inglés moderno (Magennis 2017, 2011, Matyushina 2017), como a otras lenguas. Entre estos últimos se encuentran los trabajos de Matyushina (2017) acerca de la traducción al ruso, Diller (1992) al alemán, o Gómez (2012) y Olivares (2009) al español, dedicados la mayoría de ellos a la traducción de *Beowulf*. También la traducción de literatura alemana medieval ha estado presente en la investigación, como muestran algunos estudios entre los que se encuentran Pimenova (2009), sobre la traducción de textos en a.a.a. al ruso, y Fischer (1993), centrado en los aspectos que debe considerar toda traducción de textos del alto alemán medio (*Mittelhochdeutsch*). Buehne (1964) y Sowinski (1998), por su parte, abordan la categorización de problemas en la traducción de textos alemanes medievales, si bien Buehne se centra más en el inglés moderno como lengua meta. Más centrado en la traducción de la lírica medieval alemana se hallan las aportaciones de Mertens (2000), Saran (1975) y Nordmeyer (1941), entre otros, los cuales se caracterizan por estar más orientados hacia fines didácticos. En otro orden, y desde una perspectiva histórica sobre la actividad traductora del alemán medieval, cabría mencionar aquí el análisis de Feistner (2007).

Y, permaneciendo en el campo de textos germánicos antiguos, no faltan tampoco estudios sobre la traducción de textos nórdicos, como, por ejemplo, Ceolin (2018), Burrows (2017), Larrington (2017, 2007), por mencionar tan solo algunos. Tampoco hay que olvidar trabajos en torno a la problemática de cuestiones léxicas en el proceso de traducción de obras literarias germánicas de la Edad Media, concretamente, en lo que se refiere a la elección de términos adecuados en la lengua meta o la dificultad en la comprensión de expresiones relevantes en el texto original, como los de Ayerbe (2012, 2016a y 2016b) y Buzzoni (2018).

Como se puede observar, la bibliografía existente en torno a la traducción de literatura germánica medieval a lenguas modernas, constituyendo la mencionada aquí tan solo una muestra representativa, es muy extensa. Con ello, se pone de manifiesto que la traducción de textos literarios germánicos medievales y sus procesos han despertado un interés considerable en el mundo académico. Al mismo tiempo, y como cabe esperar, una gran parte de ella se ocupa de abordar problemática de diverso tipo durante el proceso de traducción. Ahora bien, en el caso del texto que va a ser el objeto de este artículo, el *Evangelienbuch* de Otfrid von Weissenburg, la mayor parte de la bibliografía existente se ocupa de la traducción de textos literarios compuestos en un periodo posterior al de la obra que se va a analizar aquí, es decir, al periodo del alto alemán medio (siglos XI a XIV) o bien, aunque analicen traducciones de obras de la misma época, estas fueron compuestas en otra lengua que no fue el a.a.a., como, por ejemplo, el *Beowulf* en inglés antiguo. En otras palabras, no existen estudios previos que centren su atención en la traducción de textos compuestos en el periodo anterior, correspondiente al a.a.a. (siglos VIII a X). Aparte de eso, nos encontramos con la circunstancia de que, a fecha de hoy, no existen traducciones a lenguas modernas, salvo dos del siglo XIX, concretamente, las de Rapp (1858) y Kelle (1870), al alemán. Y, en lo que respecta al español como lengua meta, no existe ninguna traducción, salvo, como decía más arriba, una que en el momento de enviar el presente artículo, se encuentra actualmente en proceso de edición.

Esta circunstancia tiene algunas implicaciones aquí: en primer lugar, al no existir traducciones previas al español, ni a ninguna otra lengua moderna, no fue posible contrastar determinadas estrategias y decisiones durante el proceso de traducción con las que hubieran podido adoptar otros traductores. En segundo lugar, dada la ausencia de estudios específicos sobre cuestiones relacionadas con la traducción de esta obra, tampoco fue posible constatar con anterioridad al proceso de traducción qué tipo de problemas concretos han despertado mayor interés, así como la clase de soluciones que se habrían adoptado en determinados casos. En resumen, no existe un marco teórico que sirva como punto de partida en la traducción de un texto compuesto en a.a.a. a una lengua moderna y, mucho menos, que se centre en dificultades en la traducción de términos culturales concretos, como los que van a ser tratados aquí.

A consecuencia de ello, las dificultades acerca de la traducción de determinadas expresiones empleadas por el autor del *Evangelienbuch*, como las mencionadas anteriormente, adquieren cierta relevancia, ya que las decisiones que se tomen, van a influir en cómo llegan la narración y su trasfondo cultural al lector final. Y no hablo aquí de dificultades en la traducción al español, en particular, sino a cualquier lengua moderna, pues considero que estas dificultades se constatarían en cualquier lengua meta.

Con todo, si bien es cierto que no existe bibliografía específica sobre la traducción del *Evangelienbuch* a una lengua moderna, también es cierto que contamos en la actualidad con

estudios acerca de lo que comúnmente se denomina variación lingüística en traducción (Tello 2001; Mayoral 1999), los cuales constituyen, desde mi punto de vista, un interesante punto de partida teórico para abordar las dificultades a las que me estoy refiriendo aquí. Bajo variación lingüística se entienden, en términos muy generales, las dificultades que pueden surgir en la comprensión, tanto del texto original como de una traducción, las cuales pueden ser de naturaleza espacial y temporal (Zamora 2018), como también cultural (Newmark 2016; Albaladejo 2011; Bravo 2004; Hurtado 2001) y social (Romero 2013). Desde un punto de vista espacial, la variación se manifiesta especialmente al tener en cuenta los dialectos y sociolectos en traducción (Romero 2013; Sánchez 2012), mientras que desde una perspectiva temporal nos enfrentamos a textos de partida que, dada la distancia de tiempo desde la fecha de su composición, como traductores nos sitúan ante la disyuntiva de utilizar en la lengua meta un registro arcaico u otro más moderno (Zamora 2018: 60; Hernández 1999: 41). Pero no todo queda ahí. Al traducir una obra literaria cuya fecha de composición guarda una cierta distancia temporal respecto del momento de la traducción, cuanto mayor sea esa distancia temporal, mayor serán «las diferencias entre las lenguas en juego, las diferencias existentes entre civilizaciones, y, por último, debida a la coloración histórica del siglo del que procedía el texto fuente» (Hernández 1999: 41).

Volviendo a la traducción del *Evangelienbuch* a una lengua moderna, hay que decir que la diferencia temporal es evidente (siglo IX vs siglo XXI), como también la lingüística (alemán antiguo, una lengua germánica vs español, una lengua romance). Sin embargo, las dificultades que planteo aquí no son de naturaleza histórica, ni lingüística, ni dialectal, ni social, sino de naturaleza cultural. Regresando, por ejemplo, a *thing*, la expresión que Otfrid usa para referirse exactamente al sanedrín judío, en el momento de traducir el texto al español el traductor se ve ante el dilema de traducir lo que *thing* significaba estrictamente en a.a.a. (“asamblea judicial”), teniendo en cuenta la mentalidad franca, o de traducir teniendo en cuenta el referente al que en realidad se refiere la institución a la que Otfrid hace alusión, es decir, el sanedrín.

En resumen, el objeto que aquí nos ocupa se sitúa dentro de una variación de tipo cultural. Otfrid compone su *Evangelienbuch* en una lengua germánica, con el fin de acercar e interpretar la vida y enseñanzas de Cristo, que proceden de un entorno cultural y social judío, a un pueblo y cultura germánicos, a lo que ahora se suma el análisis de una serie de decisiones en la traducción de esta obra a una lengua romance en el siglo XXI.

De aspectos y diferencias culturales se ocupa, como ya mencioné antes, Albaladejo (2011), pero también lo hacen Newmark (2016) con sus cinco categorías culturales<sup>10</sup> y Hurtado (2001). Y ello sin olvidar el desarrollo histórico previo alrededor del debate en torno a la relación entre cultura y traducción, que se puede encontrar, en mi opinión, bastante resumido en Siever (2010). Albaladejo, por su parte, habla de la opacidad que dificulta la comprensión de un texto por motivos diacrónicos y diatópicos (2016: 72), dada la mayor o menor distancia temporal entre el texto original y el momento de su traducción, y esta distancia tiene como consecuencia que algunos elementos culturales resulten poco o nada accesibles para un público contemporáneo. Es lo que ocurriría, por nombrar otro ejemplo anticipado más arriba, si se traduce sin más el término que Otfrid usa para “leproso” (*horngibruader*) como “hermano del cuerno”. Para un historiador medieval seguramente no resultará extraño, pero para un lector contemporáneo sin conocimientos académicos específicos, dicha traducción le producirá desconcierto, al des-

conocer que en la Edad Media los leprosos estaban obligados a marcar su condición de enfermo en la distancia, y uno de los instrumentos para hacerlo era, precisamente, un cuerno que hacían sonar. Y es que, como afirman expresamente Albaladejo (2011: 72) y Hurtado (2004: 607), en traducción lengua y cultura son dos realidades inseparables, lo cual es lo que hay de fondo, a mi modo de ver, en los problemas que estoy describiendo en torno a la traducción del *Evangelienbuch*.

En resumen, las dificultades que planteo aquí para la traducción de determinadas expresiones del *Evangelienbuch* al español de nuestros días se sitúan en el marco teórico tratado por Newmark (2016), Albaladejo (2011) y Hurtado (2001), ya que el tipo de dilemas ante el que me encuentro al traducir al español ciertos términos utilizados por Otfrid es muy similar al que ellos plantean.

#### 4. Dificultades en la traducción de elementos culturales del *Evangelienbuch* al español

En esta sección me propongo analizar la traducción de las expresiones mencionadas en la sección 2, junto con los dilemas que se presentan al elegir uno u otro término en la lengua meta, en este caso, la española. Me gustaría comenzar citando un ejemplo mencionado por Albaladejo (2011: 77), en el contexto de la traducción de *Los peor*, de Fernando Contreras, al alemán por Lutz Kliche, debido a su similitud hasta cierto punto, con el caso que aquí nos ocupa. Ahí se menciona la expresión “gallopinto”, un plato típico de Costa Rica, que en la lengua meta es traducido por “Reis mit Bohnen” (“arroz con alubias”). En lugar de trasladar un rasgo cultural de la gastronomía costarricense (“gallopinto”), cuyo significado habría quedado ciertamente opaco si el lector no conoce la cultura gastronómica local, el traductor opta por utilizar expresiones universales (“arroz” y “alubias”). Sin embargo, otra opción habría podido consistir en utilizar el término “gallopinto” en el texto meta, añadiendo una nota al pie, explicando en qué consiste exactamente dicho plato (ingredientes), así como, en la medida de lo posible, el origen de su denominación.

Abordando ahora la traducción de los términos del a.a.a. *thing, thegan, uuald, bîzan* y *horingibruader* al español, quisiera hacer algunas aclaraciones previas. Antes de plantearse una u otra decisión en torno a la traducción de un término concreto, cabe preguntarse por qué Otfrid utiliza estos términos, en lugar de otros, más cercanos a la cultura judía y a la cultura bíblica. Esto podría parecer aquí, a primera vista, una digresión superflua, sin embargo, como se podrá comprobar más adelante, se trata de algo muy oportuno para estar en condiciones de analizar por qué una u otra decisión en la traducción de las expresiones en a.a.a. que nos ocupan aquí. Por nombrar un ejemplo, para referirse a un discípulo o apóstol de Cristo, existía también el término *jungoro*, que el mismo Otfrid emplea:

Ir wóllet odo in wár min werdan júngoron sin (III, 20, 127)<sup>11</sup>

¡No será que queréis haceros discípulos suyos [...]!

(traducido por el autor del artículo)<sup>12</sup>

Aunque existen numerosos análisis acerca de la lengua y estilo de Otfrid en el *Evangelienbuch*, sobre los que desgraciadamente no puedo extenderme aquí por razones de espacio,



estos se centran mayoritariamente en el tipo de verso y rima empleados, ya que Otfrid rompe en gran medida con la tradición germánica previa, caracterizada por el uso predominante de la rima aliterada, al servirse de la rima final entre hemistiquios, como se puede observar en la cita anterior. Tampoco faltan estudios sobre la sintaxis, ni tampoco acerca de la motivación para utilizar la lengua vernácula, de la cual el mismo Otfrid hace una sentida defensa, tanto en la dedicatoria al arzobispo Liutberto, como en el primer capítulo del libro primero.

Ahora bien, la cuestión de un posible tono germánico heroico en determinadas expresiones a lo largo del relato es algo bien raro. Más bien, la opinión generalizada, por supuesto, cuando se menciona este aspecto, es que Otfrid no envuelve en un “ropaje” germánico autóctono el relato de la vida y enseñanzas de Cristo, como podemos leer, de manera representativa en la siguiente cita de Kartschocke (2000: 158), refiriéndose a la expresión: «Anders als der Helianddichter versuchte Otfrid nicht, die evangelische Geschichte in heimische Vorstellungen zu kleiden». La razón de fondo para estas explicaciones, que podrían parecer superfluas a quienes no están familiarizados con la Poesía bíblica germánica medieval, radica en que el *Evangelienbuch* ha sido comparado en numerosas ocasiones con el *Heliand*, de autor desconocido, compuesto en el mismo siglo en sajón antiguo, y con el mismo fin de acercar la figura de Cristo al pueblo sajón. En este último caso, el autor, sin faltar a la fidelidad al relato evangélico, compone una vida de Cristo con un marcado tono germánico heroico, en la que Cristo es presentado sin lugar a dudas como un valeroso y poderoso señor germánico, rodeado de un séquito de valerosos vasallos, que no son otros sino sus propios discípulos. Pues bien, cuando se ha establecido la comparación entre este texto y el *Evangelienbuch*, se ha llamado la atención, entre otras diferencias, en que Otfrid no usa dicho tono heroico, propio de sagas heroicas de tiempos precristianos para presentar la figura de Cristo y sus actos<sup>13</sup>. No obstante, y, hasta donde llegan mis conocimientos, únicamente Archibald (2004: 139) parece contradecir la actitud generalizada, admitiendo el uso algunas veces de «old heroic words with slightly different meanings». Wolffgramm (1869: 11), por su parte, va más lejos afirmando expresamente:

Der Stoff ist nun aber nicht in dem fremden Gewande der Bibel geblieben, sondern Otfrid hat ihn mehr oder weniger (ob mit Absicht oder unwillkürlich lasse ich dahingestellt sein) dem Verständnisse seiner Landsleute zu nähern gesucht, indem er ihn dem Judenthume entrückte und mir einer germanischen Einkleidung versah.

El hecho de tratar aquí las expresiones que voy a analizar a continuación parecen confirmar las palabras citadas de Wolffgramm, aparte de que él mismo enumera una serie de argumentos reforzados por ejemplos concretos, a los que me veo obligado a renunciar aquí por motivos de espacio, además de que no forman parte del objeto de este trabajo.

Como da a entender el propio Wolffgramm, no podemos juzgar la intención de Otfrid acerca del empleo de estos términos, pero sí sería legítimo presentar la hipótesis de que usar determinados términos autóctonos de la cultura y mentalidad judías, podrían resultar incomprensibles para su público franco. Por este motivo, traslada a la percepción germánica de su tiempo realidades físicas, religiosas, sociales y geográficas del mundo que pisó Cristo, que era en algunos aspectos muy diferente del entorno en el que se movían los francos.

Una vez dicho esto, paso ahora a tratar de manera individualizada la traducción de cada una de las expresiones a las que he venido refiriéndome en diferentes ocasiones hasta ahora.

#### 4.1. La traducción de *thing*

Cuando Otfrid se refiere al *sanedrín* utiliza el término *thing*, alternando a veces con *ring* (“reunión, concurrencia”), al objeto de mantener la rima final entre hemistiquios:

Thie biscofa bi nóti joh al thaz héroti  
 thuruh thésa rácha dátun eine sprácha.  
 Thára zi themo ríngje joh zi thémo selben thínge  
 quam mihil wóroltmenigi then héreston ingégini.  
 Thie éwarton alle quámun zi themo thínge  
 (si ni dúaltun es tho dróf) in Káiphases fríthof. (III, 25, 1-6)

Los sacerdotes, igual que toda la autoridad, se vieron en la necesidad,  
 a raíz de estos hechos, de convocar una reunión.  
 Hacia aquella concurrencia, hacia aquella asamblea judicial,  
 acudió una enorme multitud para encontrarse con los jefes.  
 Todos los sacerdotes acudieron a la asamblea judicial  
 —ninguno de ellos vaciló— en el palacio de Caifás.

El sanedrín era el consejo supremo judío al que se llevaban asuntos relacionados con la organización del pueblo y la religión, y se tomaban las decisiones al respecto. En el mundo germánico antiguo, los asuntos de diverso tipo, incluidos los judiciales, que eran importantes para el pueblo, se trataban en el *thing*. Esta era la asamblea en la que se dirimían, entre otros, asuntos relacionados con el derecho y se impartía justicia. Karg-Gasterstädt y Theodor Frings (1952), en su diccionario de a.a.a., definen *thing* como “asamblea popular” y “asamblea judicial”, en la que se debatían asuntos y se administraba justicia<sup>14</sup>. En la misma línea se manifiesta Lühr (1998: 649-651).

En el episodio evangélico que narra Otfrid en esta última cita, los fariseos se preparan para juzgar a Cristo. Por lo tanto, *thing* aquí se refiere a una asamblea de carácter judicial. En el mundo judío se hablaría de *sanedrín*, pero este término crearía confusión entre un público franco, al no estar familiarizado con el mundo y costumbres judías, por lo que Otfrid optaría por servirse de un concepto conocido en el ámbito germánico, a fin de facilitar a su público la comprensión de lo que estaba teniendo lugar.

A consecuencia de ello, a la hora de traducir *thing* al español moderno, la decisión más coherente con la actitud de Otfrid sería, en mi modesta opinión, utilizar el término *asamblea judicial*, en lugar de *sanedrín*, a pesar de que dicho concepto no es desconocido en la actualidad para un número considerable de lectores de español. Si, en cambio, se utilizara *sanedrín* en la lengua meta, ciertamente, no se estaría dificultando su comprensión, pero sí se impediría la transmisión de una forma concreta y significativa de expresarse por parte del autor original al lector final.

#### 4.2. La traducción de *thegan*

Al referirse a los discípulos de Cristo, especialmente, a sus apóstoles y a san Juan Bautista, Otfrid acostumbra a utilizar el término *thegan*. En honor a la verdad, hay que decir que sorprende su uso para estos referentes, ya que este término, si bien admite también el significado de “seguidor” de alguien, es decir, algo muy parecido a un “discípulo”, su entorno semántico, sin embargo, es marcadamente bélico, con significados como “guerrero, miembro del séquito

guerrero, héroe” (Lühr 1998: 559; Karg-Gastertädt y Frings 1952<sup>15</sup>). Y, aunque también se atestigua el significado “siervo, adepto, seguidor”, este se entiende más bien como “vasallo”, ya que se refiere a un servicio en el ámbito de las armas. Así, cuando Pilatos interroga Cristo, después de que se lo entregaran los judíos, y le pregunta por qué le han apresado y llevado hasta él<sup>16</sup>, Cristo declara:

Ób iz wari hínana, gífizín mine thégana  
mit iro kúanheiti, min fiant sus ni wíalti (IV, 21, 19-20)

Si fuera de aquí, acudirían mis guerreros  
con todo su arrojo para que no caiga en poder de mi enemigo

Quizá esta traducción como “guerrero” podría resultar un tanto exagerada, pero el uso de términos con la misma raíz de *thegan*, como un sustantivo (*theganheit*), tan solo dos versos después de la última cita, o como adverbio (*theganlich*) no dejan lugar a dudas, de que el significado tiene que ver con valentía y arrojo propio de héroes, como se puede comprobar en las siguientes citas:

mit theganheiti sítotin, thaz sie mih in irrétitin. (IV, 21, 22)

Con el valor propio de héroes se lanzarían a rescatarme de su poder

A lo dicho hasta ahora hay que añadir que, para hablar de un discípulo, propiamente hablando, en a.a.a. existían términos más adecuados para ello, como *jungero*, el cual Otfrid conocía bien, como demuestra el uso que hacía de él. Por poner un ejemplo, tras el episodio de la multiplicación de los panes, con los que dio de comer a una gran multitud, Cristo se dispone a marcharse de allí junto con sus discípulos, pero como desea antes apartarse para orar, les manda que se adelanten<sup>17</sup>. Otfrid se expresa aquí del siguiente modo:

Er tho then júngeoron gibot, tház sie fuarin wídorort (III, 8, 7)

Ordenó entonces a sus discípulos que regresaran

Aquí no hay inconveniente en traducir *jungeoron* por “discípulos”, pues es su significado propio, es decir, el de alguien que sigue a otro, del que aprende. Sigue, no a un señor o líder en el combate, sino a un maestro que transmite una enseñanza, mientras que *thegan* se refiere al seguidor de un caudillo, señor o líder en términos de valor en la batalla. De hecho, Karg-Gastertädt y Frings (1952), y Kelle (1888: 331-332) lo explicitan su diccionario de a.a.a. «im christlich-biblischen Bereich: Jünger, Anhänger Jesu, Apostel»<sup>18</sup>.

Y si quería referirse a un siervo en sentido estricto, disponía igualmente de un término más adecuado (*thionostman*), que no duda en usar para hacer alusión a san José, esposo de la Virgen María:

was thionostman gúater, bisuórgata ouh thia múater. (I, 19, 2)

era un buen siervo, y también se ocupaba de la madre

En resumen, aquí el dilema se sitúa entre traducir *thegan* como “guerrero, seguidor” o como “discípulo”. Si se escoge la segunda opción, no se faltará a la verdad, ya que, en realidad, se está haciendo referencia a los discípulos de Cristo, pero también se estaría ocultando al destinatario de la traducción que Otfrid está utilizando un recurso lingüístico que haga más

cercana a su mentalidad la relación de los apóstoles respecto de Cristo, a modo de valientes seguidores de su señor, y les resulte más comprensible e, incluso, atractivo, ya que el servicio leal y valiente hacia el señor era algo muy importante en la mentalidad germánica, que, además, proporcionaba honor. Así pues, la traducción como “guerrero, adepto, héroe” puede resultar poco común al lector actual de español, pero, a mi modo de ver, es la que transmite, junto con un significado, el tono expresivo de Otfrid.

### 4.3. La traducción de *uuald*

En los ejemplares de la *Biblia* que se distribuyen actualmente en el mercado no es raro encontrar en diversas ocasiones la expresión “desierto”. El *Diccionario de la Real Academia Española*, en dos de las cuatro definiciones que ofrece habla de un lugar despoblado, solo e inhabitado<sup>19</sup>. Y en la cuarta definición: «Territorio arenoso o pedregoso, que por la falta casi total de lluvias carece de vegetación o la tiene muy escasas»<sup>20</sup>. Quizá, esta última sea la imagen que tenemos en nuestra cultura de lo que es un desierto, cuando lo oímos nombrar o lo vemos por escrito.

En el *Evangelienbuch*, en cambio, Otfrid se sirve de expresiones como *uuuastuualdi* o *uualdes einoti* cada vez que el referente es lo que nosotros entendemos por desierto. Quizá sorprenda al lector saber que este término se refiere a un bosque y no a un desierto, según nuestra mentalidad. El término en sí es un compuesto de *uuuastí* “lugar inhabitado, sin construcciones, sin pisar,” (Kelle 1888: 718) y *uuald* “bosque, terreno agreste” (Kelle 1888: 655)<sup>21</sup>. La explicación para el uso de expresiones relacionadas con “bosque” puede estar basada en la circunstancia de que un franco del siglo IX no podía imaginarse fácilmente un desierto como se da Oriente próximo, simplemente, porque en su territorio tal paisaje no es corriente. En este sentido, Otfrid intenta facilitar la comprensión adaptando una realidad geográfica judía a la mentalidad franca de su tiempo, basándose en un rasgo semántico común compartido tanto por un desierto de arena como por un bosque: espacio inhabitado y solitario. Si en el mundo judío Juan Bautista y Cristo se retiran a la soledad de un desierto de arena, en el relato de Otfrid ambos se hallan en la soledad de un bosque. En la misma dirección se manifiestan Hartmann (2005: 44) y Vollmann-Profe (1976: 246) en sus comentarios al texto original de Otfrid. Veamos a continuación el siguiente ejemplo, con su correspondiente propuesta de traducción:

joh fástota io zi nóte in waldes éinote. (I, 10, 29)

y ayunaba, como era menester, en la soledad del bosque.

En el texto original Otfrid está hablando expresamente de un bosque, más concretamente, de la soledad de un bosque, al que se ha retirado san Juan Bautista<sup>22</sup>. Aquí volvemos a encontrarnos ante el dilema de traducir *waldes*<sup>23</sup> *éinoti* como “desierto”, según lo entendemos hoy en día, o traducirlo según el sentido de Otfrid por “soledad del bosque”, que nos permite conocer cómo se dirige él mismo a su propio pueblo, aunque ello requiera alguna explicación aparte, por ejemplo, mediante una nota al pie. En caso de traducir por “desierto”, estaríamos neutralizando, en expresión de Albaladejo (2011: 77) un elemento cultural ajena a favor de una «voz del lenguaje universal».

#### 4.4. La traducción de *bîzan*

En el capítulo XIX del primer libro, al relatar la huida de Jesús, María y José a Egipto, Otfrid escribe que Herodes saldría enseguida en busca del niño para matarlo:

mit bîzenten suérton, nálas mit then wórtón. (I, 19, 10)

con espadas mordientes, no con palabras.

En a.a.a. el verbo *bîzan* significaba inequívocamente “morder”, y en cuanto a su uso aquí, ello responde a la costumbre de la época heroica germánica antigua de personificar las espadas, las cuales mordían —en lugar de atravesar con ellas— a los adversarios. De hecho, este tipo de expresión podemos encontrarlo también en el *Beowulf* anglosajón<sup>24</sup> y en la *Saga de Teodorico de Verona* en nórdico antiguo<sup>25</sup>.

Aquí nos enfrentamos a la decisión de traducir *bîzan* por “morder” o por “matar, atravesar con”, que es lo que esperaría un lector de español. La primera opción podría desconcertar al lector y, como en los casos anteriores, haría necesaria alguna explicación adicional, pero transmitiría al lector un aspecto cultural presente en el modo de pensar germánico, el cual, por el contrario, pasaría inadvertido si se optara por traducir como “matar” o “atravesar con”.

#### 4.5. La traducción de *horngibruader*

Al referirse a enfermos de lepra, Otfrid se sirve del término *horngibruader*, sustantivo compuesto que significa “hermano del cuerno” (*horn* “cuerno”, *gibruader* colectivo para “hermano”), es decir, perteneciendo al colectivo de los que llevaban un cuerno para advertir a otros a distancia de su presencia (Lühr et al. 2009: 1144-1145; Riecke 2004: 359; Heyne 1903: 151):

Lis thir Mátheuses déil, wio ward ein hórngibruader héil (III, 14, 65)

Lee el evangelio de Mateo, en el que un leproso fue curado

Ciertamente, hablar de un “hermano del cuerno” puede sonar particularmente desconcertante, pero es lo que expresa Otfrid en el texto original. También es cierto, que en a.a.a. existían al menos dos términos más para hacer alusión a un leproso: *riob* y *ûzsâzeo*. Si Otfrid los conocía, podemos suponerlo, pero no afirmarlo categóricamente. En cualquier caso, no consta su presencia en el *Evangelienbuch*.

Ante la pregunta cómo traducir esta expresión al español, cabe la posibilidad de traducirla como “leproso”, que es el término común en español, evitando así cualquier tipo de complicación. No obstante, ello implicaría filtrar la forma en la que Otfrid hace llegar lingüísticamente a su público la imagen de un leproso. Por este motivo, yo sería partidario de traducir *horngibruader* como “hermano del cuerno”, por supuesto añadiendo la correspondiente nota aclaratoria.

### 5. Conclusión

Partiendo de la estrategia de Otfrid von Weissenburg de adaptar a la mentalidad germánica de los destinatarios de su *Evangelienbuch* determinados elementos culturales y geográficos de un mundo y mentalidad diferentes, como el judío, la opción más consecuente, en mi modesta opi-



nión, para traducir los términos en a.a.a. analizados aquí, sería aquella que sigue literalmente la estrategia terminológica de Otfrid, ya que, además de traducir simplemente unas expresiones, transmite simultáneamente una carga cultural que es inherente a la intencionalidad del autor precisamente con el uso de dichas expresiones en a.a.a., como han puesto de manifiesto estudios previos desde una perspectiva lingüística y literaria, a los que ya he aludido anteriormente. En el presente estudio se muestra, consecuentemente, la conveniencia de mantener dicha estrategia también en la traducción de la obra.

Para ello, me he basado igualmente en el hecho de que, aun existiendo para algunas de las expresiones analizadas términos alternativos, como *jungero* para “discípulo”, en sentido pedagógico, Otfrid opta por emplear términos más adecuados a una mentalidad germánica, como *thegan*, que igualmente hace referencia a un “seguidor”, pero no en un ámbito pedagógico, sino guerrero. Desde mi punto de vista, esta perspectiva es la que debería ser tenida en cuenta a la hora de traducir esta obra al español. En otras palabras, al lector de una traducción a una lengua moderna se debería transmitir que Otfrid tiene en su mente una concepción guerrera y de vasallaje al hablar de los discípulos de Cristo y que, por eso, utiliza el término *thegan*. Y lo dicho para *thegan* se aplica igualmente a los demás términos analizados aquí. Obviamente, para no desconcertar al lector de la traducción, sería oportuno añadir algún tipo de explicación, bien en la introducción crítica, bien en notas al pie. De esta forma, lengua y cultura serían realidades inseparables, no solo en un texto de partida, sino también en su correspondiente texto meta.

## Bibliografía

- Archibald, L. (2004). Otfrid von Weissenburg. En B. Murdoch (Ed.), *German Literature of the Early Middle Ages* (pp. 139-156). Camden House.
- Ayerbe, M. (2012). Aportaciones de la literatura mariana medieval a la determinación léxica en la traducción del alto alemán medio: aplicación al campo léxico ‘mujer’. En V. López Folgado y M del M. Rivas Carmona (Eds.), *Essays on Translation. Multilingual Issues* (pp. 95-116). Dr. Kovač.
- Ayerbe, M. (2016a). La traducción de intencionalidades de la literatura medieval a una lengua moderna. Un aspecto más para tener en cuenta. En I. Kasperska, I. Villegas y A. Donés (Eds.), *Ideologías en traducción. Literatura, didáctica, cultura* (pp. 39-55). Peter Lang.
- Ayerbe, M. (2016b). ¿‘Boda’ o ‘Banquete’? Un misterioso problema de traducción en el canto XXIV del Heliand. En *Actas del VI Congreso Sociedad Española de Lenguas Modernas*. Sevilla 10 y 11 de noviembre de 2016 (pp. 27-53). SELM.
- Albaladejo, J. A. (2011). La marca cultural como problema de traducción: interculturalidad diatópica y diacrónica. *Synergies Tunisie*, 3, 71-84.
- Bertelsen, H. (1905). *Piðriks saga af Bern*. Møllers.
- Bravo, S. (2004). *La traducción de sistemas culturales: ensayos sobre traducción y literatura*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Buehne, S. Z. (1964). Translating Middle High German into Modern English. *Babel*, 10(3), 110-113. doi:10.1075/babel.10.3.05buc.
- Burrows, H. (2017). Reawakening Angantýr: English Translations of an Old Norse Poem from the Eighteenth Century to the Twenty-first. In T. Birkett y K. March-Lyons (Eds.), *Translating Early Medieval Poetry: Transformation, Reception, Interpretation* (pp. 148-164). Boydell y Brewer. doi:10.1017/9781787440654.010.
- Buzzoni, M. (2018). *Swā hwæt? Percorsi interpretativi e scelte traduttive di una ‘parola fantasma’*. En M. G. Cammarota (Ed.), *Tradurre: un viaggio nel tempo* (pp. 77-92). Edizioni Ca’Foscari. doi:10.14277/6969-248-2/FMM-17-5.

- Cammarota, M. G. (2018). Translating Medieval Texts. Common Issues and Specific Challenges. En: M. G. Cammarota (Ed.), *Tradurre: un viaggio nel tempo* (pp. 37-53). Edizioni Ca'Foscari. doi:10.14277/6969-248-2/FMM-17-2.
- Ceolin, M. (2018). Translating Medieval Icelandic Sagas. Re-bending the Bow of Án the Archer. En M. G. Cammarota (Ed.), *Tradurre: un viaggio nel tempo* (pp. 113-129). Edizioni Ca'Foscari. doi:10.14277/6969-248-2/FMM-17-6.
- Diller, H.-J. (1992). Old Stories in Other Words: The Historicity of Linguistic Systems as a Problem in Translating *Beowulf* into Modern German. En: H. Kittel (Ed.), *Geschichte, System, Literarische Übersetzung / Histories, Systems, Literary Translations* (pp. 281-306). Erich Schmidt.
- Feistner, E. (2007). Übersetzen im Mittelalter – Übersetzen aus dem Mittelalter. Impulse zur Wiederentdeckung eines Gebiets sprach- und literaturwissenschaftlicher Kooperation. En S. Reimann y K. Kessel (Eds.), *Wissenschaften im Kontakt. Kooperationsfelder der Deutschen Sprachwissenschaft* (pp. 3-17). Gunter Narr.
- Fisher, R. (1993). Translating Medieval German. Some Observations from the Workshop. *Babel*, 39(4), 214-224.
- Gómez, M. J. (2012). *Beowulf* in Spanish. In: J. K. Schulman y P. E. Szarmach (Eds.), *Beowulf at Kalamazoo: Essays on Translation and Performance* (pp. 117-134). Medieval Institute Publications.
- Haubrichs, W. (1995). Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit: Band I: Von den Anfängen bis zum hohen Mittelalter. Teil 1: Die Anfänge: Versuche volkssprachlicher Schriftlichkeit im frühen Mittelalter (ca. 700-1050/60). Niemeyer. doi:10.1515/9783110929393.
- Hernández Guerrero, M. J. (1999). Marcel Schwob y el problema de la temporalidad en traducción. *Quaderns. Revista de traducció*, 3, 39-48.
- Heyne, M. (1903). *Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer*. Vol. 3. Hirzel.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Jones, C. (2017). From Eald Old to New Old: Translating Old English Poetry in(to) the Twenty-first Century. En T. Birkett y K. March-Lyons (Eds.), *Translating Early Medieval Poetry: Transformation, Reception, Interpretation* (pp. 13-28). Boydell y Brewer. doi:10.1017/9781787440654.002.
- Karg-Gasterstädt, E. y Frings, Th. (1952). *Althochdeutsches Wörterbuch*. Akademie-Verlag. [https://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=AWB](https://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui_py?sigle=AWB).
- Kartschocke, D. (2000). *Geschichte der deutschen Literatur im frühen Mittelalter*. Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kelle, J. (1888). *Glossar der Sprache Otfriids*. Joseph Manz.
- Larrington, C. (2007). Translating the *Poetic Edda* into English. En D. Clark y C. Phelestead (Eds.), *Old Norse Made New. Essays on the Post-Medieval Reception of Old Norse Literature and Culture* (pp. 21-42). University College London.
- Larrington, C. (2017). Translating and Retranslating the *Poetic Edda*. En T. Birkett y K. March-Lyons (Eds.), *Translating Early Medieval Poetry: Transformation, Reception, Interpretation* (pp. 165-182). Boydell y Brewer. doi:10.1017/9781787440654.011.
- Lühr, R. (Ed.). (1998). *Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen* (Vol. ii, bî-izzo). Vandenhoeck y Ruprecht.
- Lühr, R. et al. (Eds.). (2009). *Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen* (Vol. iv, gâba - hylare). Vandenhoeck y Ruprecht.
- Magennis, H. (2011). *Translating Beowulf. Modern versions in English verse*. Brewer. doi:10.1017/S0038713412002503.
- Magennis, H. (2017). Edwin Morgan's Translations of Anglo-Saxon Poetry: Turning Eald into New in English and Scots. En T. Birkett y K. March-Lyons (Eds.), *Translating Early Medieval Poetry: Transformation, Reception, Interpretation* (pp. 29-45). Boydell y Brewer. doi:10.1017/9781787440654.003.

- Matyushina, I. (2017). Gains and Losses in Translating Old English Poetry into Modern English and Russian. In T. Birkett y K. March-Lyons (Eds.), *Translating Early Medieval Poetry: Transformation, Reception, Interpretation* (pp. 46-60). Boydell y Brewer. doi:10.1017/9781787440654.004.
- Mayoral, R. (1999). La traducción de la variación lingüística. *Uertere. Monográficos de la Revista Hermēneus I*. Universidad de Valladolid, Facultad de Traducción e Interpretación.
- Mertens, V. (2000). Kreatives Übersetzen mittelhochdeutscher Lyrik. Ein Werkstatt-Bericht über angewandte Rezeptionsästhetik. En M. Chinca, J. Heinzle y Ch. Young (Eds.), *Blütezeit. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag* (pp. 141-159). De Gruyter. doi:10.1515/9783110940237.
- Newmark, P. (2016). *Manual de traducción*. Cátedra.
- Nickel, G. y Klegraf, J. (1976). *Beowulf und die kleineren Denkmäler der altenglischen Heldensage Waldere und Finnsburg mit Text und Übersetzung, Einleitung und Kommentar sowie einem Konkordanz-Glossar, in drei Teilen*. (Vol. 1). Winter.
- Nordmeyer, H. W. (1941). Zum Übersetzen mittelhochdeutscher Lyrik: Ein Lied von hoher Minne. *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, 33(5), 193-197.
- Olivares, E. M. (2009). “Beowulfo”, “Geatas” and “Heoroto”: An Appraisal of the Earliest Renderings of *Beowulf* in Spain. *Miscelánea: a Journal of English and American Studies*, 39, 73-102.
- Otfried von Weissenburg (870). *Liber Evangeliorum*. Österreichische Nationalbibliothek. [https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_3699886yorder=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3699886yorder=1&view=SINGLE).
- Otfried von Weissenburg (1858). *Evangelienbuch*. (Trad. G. Rapp). Samuel Gottlieb Liesching. (Trabajo original compuesto ca. 870).
- Otfried von Weissenburg (1870). *Christi Leben und Lehre*. (Trad. J. Kelle). Friedrich Tempsky. (Trabajo original compuesto ca. 870).
- Otfried von Weissenburg (1987). *Evangelienbuch*. (Trad. G. Vollmann-Profe). Reclam. (Trabajo original compuesto ca. 870).
- Otfried von Weissenburg (1973). *Evangelienbuch*. (Ed. O. Erdmann). Max Niemeyer. (Trabajo original compuesto ca. 870).
- Otfried von Weissenburg (2005-2014). *Evangelienbuch*. (Trad. H. Hartmann). Herne. (Trabajo original compuesto ca. 870).
- Pimenova, N. B. (2009). Zur Übersetzung althochdeutscher Dichtung ins Russische – im Kontext der Rezeption altgermanischer Poesie in Russland. *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*, 113-128. [https://wort.daad.ru/wort2009/Pimenova\\_Althochdeutsche\\_Poesie.pdf](https://wort.daad.ru/wort2009/Pimenova_Althochdeutsche_Poesie.pdf).
- Riecke, J. (2004). *Die Frühgeschichte der mittelalterlichen medizinischen Fachsprache im Deutschen*. Vol. 1: Untersuchungen. De Gruyter.
- Romero, L. (2013). La variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad. *Hermēneus*, 15, 191-249.
- Rosenstein, R. (1988). Translating the Trobadors. *Yearbook of Comparative and General Literature*, 37, 69-78.
- Sagrada Biblia. Nuevo Testamento* (2004). EUNSA.
- Sánchez, J. A. (2012). Traducción y variedad lingüística: hacia un “Modelo de Reconstrucción Dialectal”. *Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, 11, 125-136.
- Saran, F. (1975). *Das Übersetzen aus dem Mittelhochdeutschen*. De Gruyter.
- Siever, H. (2010). *Übersetzen und Interpretation*. Peter Lang.
- Sowinski, B. (1998). *Probleme des Übersetzens aus älteren deutschen Texten*. Weidler.
- Tello, I. (2012). Traducción de la variación lingüística: una visión diacrónica. *Hikma*, 11, 133-159.
- Vollmann-Profe, G. (1976). *Kommentar zu Otfrieds Evangelienbuch. I. Widmungen: Buch I, 1-11*. Habelt in Komm.
- Von Wilpert, G. (2001). *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner.

- Wolffgramm, F. (1869). *Otfrid's Evangelienbuch, ein Denkmal der deutschen Literatur*. En *Programm des königlichen und Gröning'schen Gymnasiums zu Stargard in Pomm. mit welchem zu der am 20. und 23. März stattfindenden öffentlichen Prüfung und zu der damit verbundenen Entlassung der Abiturienten eherbietigst einladet Lic. J. Tauscher, Director* (pp. 3-13). Hermann Zantz.
- Zamora Muñoz, P. (2018). El doblaje y la traducción literaria de *El Capitán Alatriste* en italiano: la variación diacrónica. *Sendebare*, 29, 59-79. doi:10.30827/sendebare.v29i0.5801.
- Zironi, A. (2018). L'arrivo di Grendel a Heorot. Riflessioni su alcune scelte traduttive in lingua inglese (Morris, Tinker, Tolkien, Heaney e Porter). En: M. G. Cammarota (Ed.), *Tradurre: un viaggio nel tempo* (pp. 55-75). Edizioni Ca'Foscari. doi:10.14277/6969-248-2/FMM-17-3.

## Notas

1. Tómese, a modo de ejemplo, realidades actuales como el COVID, populismo, género, etc., que han terminado generando una terminología específica universal con equivalencias en las diferentes lenguas.
2. Algunos autores titulan esta obra como *Evangelienbuch*.
3. Al nombrar al autor se suele escribir *Weißenburg* y no *Weissenburg*. Sin embargo, el motivo por el que yo opto por escribirlo sin <ß> se debe precisamente a que este carácter no surge en lengua alemana hasta el periodo moderno, es decir, unos siete siglos después. Además, como es lógico, el propio autor nunca lo escribió así. Por tanto, escribir *Otfrid von Weißenburg* obedece a una adaptación moderna y contemporánea del nombre del autor que, en mi modesta opinión, no coincide con su origen. Al mismo tiempo, quisiera aclarar que no soy el único en escribir así el gentilicio del autor. Véase también Archibald (2004).
4. En adelante: a.a.a.
5. La traducción comprende dos volúmenes y está en proyecto concluir la traducción.
6. Véase von Wilpert, G., *Sachwörterbuch der Literatur*, p. 244.
7. Concretamente, se trata de la dedicatoria al arzobispo Liutberto de Maguncia, redactada en latín.
8. Las citas textuales en versión original del *Evangelienbuch* están tomadas de la edición de Oskar Erdmann, del año 1973, en la editorial Max Niemeyer.
9. Por ejemplo, en el caso de “Sanedrín”, nombrándolo directamente, en lugar de emplear la denominación de una institución similar en el mundo germánico, como *thing*, más conocida para el público franco de la época del autor.
10. 1) Ecología, 2) cultura material, 3) cultura social, 4) organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos y, finalmente, 5) gestos y hábitos (p. 135).
11. *Cfr.* Jn 9, 28. Relata la conversación del ciego recién curado por Cristo, a quien los fariseos interrogan sobre quién le había curado en sábado.
12. Todas las citas del *Evangelienbuch* incluidas han sido traducidas por el autor de este artículo.
13. Esto es algo que, sin embargo, no parece corresponderse con la realidad, como se puede constatar en las citas textuales al final de la sección primera de este artículo.
14. Véase [http://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=AWB&lemma=thing](http://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui_py?sigle=AWB&lemma=thing).
15. Véase [http://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=AWB&lemma=thegan](http://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui_py?sigle=AWB&lemma=thegan).
16. *Cfr.* Jn 18, 36.

17. *Cfr.* Mt 14, 22.
18. Véase a este respecto [http://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=AWB&lemma=jungiro](http://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui_py?sigle=AWB&lemma=jungiro).
19. Véase <https://dle.rae.es/desierto?m=form>.
20. *Ibid.*
21. Lamentablemente, aquí no es posible contrastar el significado con el diccionario de Karg-Gasterstädt y Frings, ya que solo se encuentra digitalizado hasta la letra <s>.
22. *Cfr.* Lc 1, 80.
23. Quizá llame la atención la alternancia a la hora de escribir “bosque” en a.a.a., unas veces como *uuald* y otras como *wald*. Ello no se debe a un descuido, sino que obedece a dos razones: la primera, a que en los primeros estadios de la lengua alemana no se usaba el grafema <w>, sino <uu>. El mismo Otfrid von Weissenburg lo usa en el manuscrito de Viena. La segunda razón se debe, a que en la edición de Oskar Erdmann, del año 1973, que es la que cito aquí, aparece <w> en vez de <uu>, lo cual me ha parecido oportuno respetar.
24. Un ejemplo de lo dicho: *brūn on bāne, bāt unswīðor* (v. 2578). “la hoja de la espada contra la ósea piel mordió más débil”.
25. Como puede leerse en: *oc þat væntir mec at biti þer sverðit* (139 (81), 11. “y espero que muerda cuando la (espada) uses”.



# Traducción de elementos eucarísticos al náhuatl: activación modernizadora e intercultural

## Translating Eucharistic Elements into Nahuatl: Modernizing and Intercultural Activation

Lilia Irlanda Villegas Salas<sup>a</sup>  0000-0003-1929-4881

Miguel Figueroa Saavedra<sup>a</sup>  0000-0001-5990-1258

<sup>a</sup>Universidad Veracruzana

### RESUMEN

El objetivo del estudio es analizar la dimensión intercultural y sociolingüística del proceso de traducción español-náhuatl litúrgico del *Masewalxochitlasohkamtilis - Ordinario de la Misa Náhuatl* realizado por el Equipo Nacional de Traductores Nahuas de la Conferencia del Episcopado Mexicano y consensado con la comunidad nahuahablante. A través de una perspectiva teológica intercultural y un análisis procesual, contextual, documental y contrastivo-retrotraductor, se evidencia esta traducción especializada como inculturadora, optando preferentemente por estrategias cognitivas y compensatorias con el uso de la paráfrasis, del equivalente acuñado y la creación discursiva. Sociolingüísticamente, este acto de traducción constituye, por una parte, un fenómeno de activación y modernización lingüística y, por la otra, un ejercicio de esencialismo estratégico e identidad teológica intercultural que desembocan en una acción lingüística emancipatoria descolonial.

**Palabras clave:** traducción litúrgica, activación lingüística, decolonización lingüística, compensación, teología intercultural

### ABSTRACT

The main goal of this study is to analyse the intercultural and sociolinguistic dimension of the translation process from Spanish into Nahuatl of *Masewalxochitlasohkamtilis-Ordinario de la Misa Náhuatl* produced by the National Team of Nahua Translators at the Mexican Episcopate Conference, with the consensus of the Nahuatl-speaking community. Through an intercultural theological approach, and a process-based, contextual, documentary, contrastive, and back translation analysis, it is proved that this specialized translation is inculturating and tends to choose cognitive and compensatory strategies with use of paraphrase, coined equivalence, and discursive creation. In sociolinguistic terms, this translation act implies a phenomenon of linguistic activation and modernization; it is also an exercise of strategic essentialism and intercultural theological identity resulting in an emancipatory decolonizing linguistic action.

**Keywords:** Liturgical Translation, Linguistic Activation, Linguistic Decolonization, Compensation, Intercultural Theology

### Información

Correspondencia:  
Lilia Irlanda Villegas Salas  
ivillegas@uv.mx

Fechas:  
Recibido: 20.01.2022  
Revisado: 28.06.2022  
Aceptado: 01.09.2022

Contribuciones de autoría:  
Todas las personas firmantes han contribuido por igual en la investigación y la elaboración de este trabajo.

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

Financiación:  
Este artículo es resultado del proyecto “Investigación-sistematización de experiencias educativas de traducción y comunicación intercultural en los Talleres de lengua y cultura náhuatl del Equipo Nacional de Traductores del Náhuatl de la Conferencia del Episcopado Mexicano” (registro SIREI 280732018111), aprobado por el Instituto de Investigaciones en Educación, Universidad Veracruzana.

Cómo citar:  
Villegas Salas, L. I. & Figueroa Saavedra, M. (2022). Traducción de elementos eucarísticos al náhuatl: activación modernizadora e intercultural. *Sendeban*, 33, 240-263.  
<https://doi.org/10.30827/sendeban.v33.23767>

# 1. Introducción

## 1.1. La traducción bíblica-religiosa al náhuatl

Durante el siglo XVI, con la implantación del dominio español en el territorio que se nombró Nueva España también se dio comienzo a un proceso de evangelización. Esta empresa, que ha sido denominada por la historiografía tradicional la conquista espiritual (Ricard, 2001), planteó ante la diversidad y las hegemonías lingüísticas autóctonas establecer una decisión política sobre cómo los misioneros transmitirían el mensaje cristiano. Esta cuestión no era nueva. Dentro de la larga tradición evangelizadora cristiana ya existía un viejo debate sobre su carácter multilingüe o monolingüe de la *Christianitas* que se remonta a los siglos IV y IX. En este periodo el latín va sustituyendo al griego como lengua para el oficio, instaurándose la liturgia romana, y difundiéndose la *Vulgata*, la traducción al latín de la Sagrada Escritura, haciendo que Dios hable en esa lengua (Basurko, 2006: 215-216). Mientras, la iglesia ortodoxa, aunque mantuviera el griego original, practicaba una tolerancia lingüística donde las escrituras y los ritos se traducían a la lengua del lugar e incluso se creaban nuevas escrituras; la iglesia católica, salvo la excepción de la iglesia gótica del obispo Ulfilas, impuso el latín de modo general desde Galia hasta África, empleándose por los misioneros en Inglaterra, Alemania y Escandinavia (Basurko, 2006: 216). En las regiones intermedias como Moravia, ambos estilos confluían y esto acababa produciendo conflictos entre los mismos misioneros. Así, estas dos posturas generaron fuertes controversias, y aunque el papado acabó reconociendo la validez del principio oriental de adecuación a la realidad lingüística de los feligreses, no hubo realmente un cambio de concepción en occidente, prohibiendo el uso de las lenguas que no fueran el latín y permitiendo solo el uso de algunas lenguas vernáculas en las explicaciones del evangelio y la epístola, los sermones y otros textos homiléticos. Por este motivo, en el mundo católico, la enseñanza de la doctrina siempre iba de la mano del aprendizaje del latín y viceversa, aunque fuera de un modo muy elemental (Infantes, 1998: 31 y ss).

Aunque no faltaron movimientos desde el siglo XII que postularan una comunicación más natural en la predicación y la administración de sacramentos (valdenses, franciscanos), el tema de la traslación de lo sagrado a un universo lingüístico que no fuera latino se consideraba, en el menor de los casos, una devaluación del mensaje ‘original’ y, en el peor, un sacrilegio herético. En este contexto latinocéntrico llega la evangelización a México. Inicialmente se trató de seguir con el mismo procedimiento que se tenía en Castilla. Se les enseñaba la doctrina y las principales oraciones en latín, aspirando a que las repitieran mnemotécnica y fonéticamente, aunque no entendieran lo que se quería decir (Osorio Romero, 1990; Kobayashi, 2002: 185; Murillo Gallegos, 2012: 106), confiando en que aprendieran latín o en su defecto castellano. Esto que también sucedía en Europa, preocupaba aquí más al ser conscientes del alejamiento cultural y la irrealidad de pretender que millones de hablantes supieran la lengua del misionero.

Los religiosos debían de aprender la lengua local, apoyarse en intérpretes nativos y trasladar a su lengua toda la doctrina y liturgia, todo con el fin de aclarar y asegurar el entendimiento del mensaje cristiano. Se propuso con todas las lenguas, pero la lengua náhuatl adquirió un papel fundamental como lengua franca y hegemónica para la predicación y administración de sacramentos (Peralta et al., 2004; Téllez-Nieto, 2019). Para lograr esto, se inició toda una labor

de estudio de la historia, costumbres y creencias y de lingüística aplicada para poder traducir textos litúrgicos, catequísticos y santorales. Se trataba de entender lo más posible qué pensaba el otro y tratar de acercarse a sus formas de expresión. En sí puede decirse que se buscaba una traducción *sensum ad senso* muy al estilo humanístico.

En términos traductológicos, tal esfuerzo podría calificarse como domesticación (Schleiermacher, 2004: 49; Munday, 2016: 225), aunque no tanto como un esfuerzo de aproximación al imaginario existente entre los pobladores originarios sino, sobre todo, como la manipulación de sus códigos lingüísticos para la transmisión de contenidos religiosos. Esta labor compleja de verter conceptos cristianos a través una terminología en lengua náhuatl –que es la lengua de la que nos vamos a ocupar– fue un proceso de traducción cuyos resultados no siempre fueron algo exento de ambigüedades, ambivalencias y limitaciones; y que, como bien han mostrado autores como Burkhart (1989) y Tavárez (2000), no siempre creó una textualidad y una prácticas devocionales comprensibles y compartidas entre todos los implicados en la conversión y la profesión de la fe católica.

A partir de la década de 1530, la impresión de las dos primeras doctrinas cristianas en náhuatl realizadas por Alonso de Molina (1546) y Pedro de Córdoba (1548) fue el inicio de una producción que trataba de facilitar herramientas para asegurar la apropiación por los nahuas del sentido profundo del cristianismo. En este sentido, en su labor traductora, los misioneros se esforzaron por procurarles a sus destinatarios «herramientas que les permitieran construir sentidos semejantes a los que el traductor mismo construyó al leer el texto original» (Peralta et al., 2004: 179). Para los estudios de traducción, resulta sumamente notable que tales esfuerzos de traducción conllevaron, por fuerza, cierto grado de reflexión teórica-metodológica sobre el propio quehacer traductor.

A esto siguieron otras doctrinas, cartillas, salmodias y otros textos hechos por Pedro de Gante en 1553 y 1569, Domingo de la Anunciación en 1565, Juan de la Anunciación en 1575, Bernardino de Sahagún en 1590, respaldado todo ello por las resoluciones de los tres concilios provinciales mexicanos celebrados en 1555, 1565 y 1585, que establecieron que se usaran las lenguas locales para evangelizar y administrar los sacramentos (Martínez López-Cano & Cervantes Bello, 2005). Las traducciones inscritas en esta tendencia, más allá de las estrategias traductológicas generalizadas tales como el empleo de términos existentes (*recruitment*) o la formación de neologismos (Tavárez, 2000: 24), la incorporación, creación y refuncionalización léxicas (Alcántara, 2013: 91-92), resemantización (Sánchez Aguilera, 2015: 274), o reutilización y sinonimia (Montes de Oca Vega, 2016: 242), también adoptaron estrategias particularizantes tales como amplificación, disfratismo, formas reverenciales, explicitación, adición, omisión y pérdida de intertextualidad (102 y ss), y en sí el proceso fue evolucionando durante varios siglos en relación con diferentes corrientes doctrinales y contextos evangélicos que cuestionaban las traducciones ya hechas o preferían nuevos criterios donde las soluciones traductorales oscilaban desde describir los conceptos teológicos (designadores no rígidos) hasta simplemente crear nombres propios más o menos naturalizados (designadores rígidos), sin tener claro si estas resoluciones generaban o resolvían problemas de comprensión, como bien nos muestra David Tavárez (2000).

Por ello, hay que decir que este trabajo no fue una labor unilateral. No podemos olvidar que la creación en 1536 del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco (y otras escuelas de indios)

configuró un sitio liminar e intersticial que favorecía una traducción bicultural al conformarse también un grupo de traductores nahuas que auxiliaba o hacía sus propias traducciones del latín o del castellano (Hernando de Ribas, Antonio Valeriano, Juan Bernardo, Pedro de Gante, Diego Adriano, etc.) (Sell, 1993; Tavárez, 2000, 2013). Esto propició trabajos conjuntos destacando la primera traducción de los Evangelios y las Epístolas al náhuatl (Téllez-Nieto, 2018; Bustamante, 1990) y otras obras (Tavárez, 2013). En cierta manera entre ambos grupos, aunque colaboraran, muestran diferencias de resolución de la traducción además de intereses diferentes y autónomos en cuanto a la selección de textos (Sell, 1993: 45-50). Los traductores nahuas desarrollaban también sus estrategias de adaptación, paráfrasis, atenuación e intensificación, yuxtaposición, oposición, complementación e interdependencia (Montes de Oca Vega, 2016: 243 y ss). Aun así, aunque no fuera algo determinado, lo cierto es que mientras los traductores nahuas tendían más hacia la traducción según el sentido, los traductores europeos se sentían cada vez más inclinados a defender una traducción a la letra y a incorporar préstamos, aunque también entre las órdenes había diferencias en este sentido (Sell, 1993; Tavárez, 2000). En todo caso, entre ambos fueron validando diferentes soluciones, desde la creación de neologismos, la naturalización de préstamos o el uso de perífrasis y la nahuatlización de las formas (cfr. Alcántara, 2013; Montes de Oca Vega, 2016).

En este proceso no era ajeno tanto un celo doctrinal ortodoxo como un temor a la reprobación y la censura. Precisamente ya en 1559 fue denunciada la doctrina cristiana en purépecha realizada por Maturino Gilberti por considerarse que incurría en errores. Este celo se hizo más presente tras el Concilio de Trento, no tanto porque se prohibiera el uso de las lenguas vernáculas sino porque se velara por la integridad del sentido original para no inducir o incurrir en herejía por una traducción demasiado abierta o libre. De este modo, se prohibió la lectura en lengua vulgar de los evangelios, pero no así la explicación ni la perífrasis. Esto supuso que al menos las traducciones litúrgicas no se imprimieran y se usaran de modo reservado por los clérigos, aunque la necesidad de explicar el Evangelio permitió que para 1579 se pudieran hacer traducciones parciales (Téllez-Nieto, 2018: 35).

En todo caso, esto supuso adoptar criterios más conservadores, afianzando una terminología ‘autorizada’, validada en el uso y el examen para la otorgación de curatos. A esto ayudó la implantación de las cátedras universitarias y un cuerpo de examinadores en lenguas indígenas. Así aparecieron para el siglo XVII traductores-teóricos que a través de diversas obras exponían sus justificaciones, errores y recomendaciones para que todo texto religioso estuviese «conforme letra de la Escritura». Trabajos como las *Advertencias para los confesores* (1600) o el *Sermonario* (1606) de Juan Baptista de Viseo, *Camino del Cielo* (1611) y *Sermonario* (1614) de Martín de León, *Espejo divino* (1607) y *Sermonario* (1624) de Juan de Mijangos, muestran comentarios y notas que critican y lamentan la tendencia de los primeros traductores al circunloquio y a la falta de literalidad, proponiendo un uso más renovado y claro del náhuatl eclesiástico, abandonando los ornatos y reiteraciones del náhuatl antiguo por un uso más simplificado, llano y actual, más accesible a las comunidades macegales. Así se recela de la traducción *sensum ad senso* y se desea alcanzar una traducción *verbum ad verbo* como un calco exacto que permitiera ser libre de ser sospechoso de ‘traición’ al misterio sagrado.

Velar por el sentido de ‘la verdadera forma’ acabó siendo un principio rector que se fundaba en la fidelidad a la letra como medio de no desvirtuar el sentido ‘verdadero’ al sostenerse

que las palabras sirven al concepto. Incluso, se argumentaba que la oración en latín—o incluso en castellano—tenía más fuerza que en náhuatl por este motivo, aunque esto no invalidase su uso religioso. En esto se consideraba que a pesar de las grandes cualidades de la lengua náhuatl, los vacíos léxicos no podían ser suplidos más que con préstamos adaptados del español y el latín como ya había hecho el latín con el griego y el hebreo, y que las innovaciones derivadas de la lengua náhuatl estaban siempre abocadas a convertirse en barbarismos e impropiedades. Así, se identificaron errores en obras anteriores al percatarse con mayor claridad de los diferentes sentidos de lectura que tenían algunas expresiones (Tavárez, 2000: 29-30; Murillo Gallegos, 2012: 117 y ss).

De este modo, el mantenimiento de un ritual mexicano fue poco a poco sustituido por el ritual romano (Martínez López-Cano & Cervantes Bello, 2005: 46), renovado y potenciado en Trento. Así esta defensa de la ortodoxia, primero se planteó como el mantenimiento de un náhuatl eclesiástico validado y depurado, que, en el siglo XVIII rivalizaba con el latín, aunque se supeditase a este. Esto se advierte en obras fundamentales de autores como Manuel Pérez e Ignacio de Paredes durante la primera mitad del siglo XVIII. Estos tradujeron el *Catecismo Romano* (1723) y el *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* (1758) del padre Ripalda como *Catecismo Mexicano*, mostrando una defensa del uso religioso de la lengua náhuatl, pero admitiendo la hegemonía lingüística del latín en la liturgia y recomendándose el uso discrecional de ambas lenguas como se muestra en *Farol indiano y guía de curas de indios* (1713) de Pérez.

Tras el IV Concilio Provincial Mexicano (1771) y la gradual imposición del castellano como lengua preferente para explicar la doctrina y para ofrecer algunos sacramentos, hizo ver que la traducción al náhuatl ya no tenía sentido. Sin embargo, aunque desde las autoridades católicas no hubiera un fomento explícito, no faltaron durante el siglo XIX iniciativas particulares por parte de párrocos y otros eclesiásticos por reeditar las antiguas traducciones o hacer otras nuevas. Esto era más bien debido a la realidad de un clero ya no conocedor del náhuatl y la multiplicidad de parroquias donde no se hablaba español. Esto hacía que, a pesar de lo ordenado y deseado por la Iglesia, se requiriera estos materiales para no desatender las necesidades espirituales. Así encontramos múltiples obras: *Alabado en mexicano* (1809), *Manualito para administrar el viático y extremaunción* (1817), *Clara y sucinta exposición del pequeño catecismo* (1819), *Manual para la precisa, pronta y fácil administración de los santos sacramentos* (1826), *Explicación clara sucinta de los principales misterios de nuestra santa fe* (1835), *Piadoso devocionario en honor del Sagrado Corazón de Jesús* (1839), *Compendio del Confesionario* (1840), *Catecismo breve* (1860), *Brevísima explicación de los principales misterios de nuestra Santa Religión Católica* (1883), *Traducción al mexicano de las promesas de Nuestro Señor a la Beata Margarita Alacoque* (1887), o *Catecismo de la Doctrina Cristiana* (1886).

Por tanto, no hubo una interrupción, pero sí un cambio en el alcance y carácter de estas traducciones. En su mayoría eran obras breves y en pequeño formato, dirigidas a comunidades rurales para ser usadas como auxilio por el sacerdote o lectura por la feligresía. Se llega al punto de ser en parte obras anónimas, lo que muestra la poca relevancia, humildad o fuerte discreción que tenía el hacer este tipo de traducciones, con más justificación que explicación y aparato crítico, y sin revisión ortográfica, aunque manteniendo una relativa fidelidad al ná-



huatl eclesiástico novohispano tardío, más simple y llano. Por esa época también hacen acto de presencia las primeras traducciones litúrgicas, impresas en el extranjero, como el *Evangelio de San Lucas* de Mariano Paz (1833) y el *Evangelarium, epistolarium et lectionarium Aztecum sive Mexicanum* (1858). El primero es la primera incursión de las iglesias protestantes en la traducción de las Escrituras al náhuatl impresa en Londres y reimpressa en 1889, la segunda es la primera impresión católica en Milán de los Evangelios en náhuatl, de su traducción inédita del latín hecha en el siglo XVI.

No obstante, para el siglo XX dejaron de hacerse traducciones, manteniéndose el latinocentrismo en lo litúrgico y la castellanización en la catequesis. En la Iglesia católica esta situación no se revertiría sino hasta la celebración del Concilio Vaticano II en 1962. Entonces se da pie a la traducción de textos litúrgicos y cantos en la lengua vernácula a partir del texto latino, considerando la lengua vernácula no solo la lengua oficial sino cuantas lenguas se hablen en cada país e incluso por la población emigrante (Concilio Vaticano II, 1967: 955-956). En el caso de México esto más que favorecer la integración de las lenguas indígenas sirvió para fomentar más el español como lengua vernácula. Por el contrario, desde la década de 1930 la Iglesia cristiana evangélica, a través del Summer Linguistics Institute, inició proyectos misionales donde la traducción de textos bíblicos se hiciera en dichas lenguas. Lo más notable es que la traducción al náhuatl no se hizo pensando en una sola variedad, como había sido tradición en la iglesia católica durante la Colonia, sino que se pensó en una traducción para cada variante. Así se tradujo a variedades del náhuatl de Puebla (1979, 2011, 2012), al náhuatl de Guerrero (1980, 1987), al náhuatl de la Huasteca (1984, 1986, 2000, 2004, 2005), al náhuatl de Michoacán (1998), al náhuatl de Oaxaca (2006), náhuatl de Veracruz (2016).

En la actualidad, ya en siglo XXI, en la iglesia católica mexicana y en las comunidades nahuas católicas se han ido produciendo algunos cambios desde los postulados de la teología india conformada en la década de 1990, y que ve en la traducción litúrgica, textual y ritual, una forma de reapropiación y renovación de la Iglesia además de reivindicación de la lengua y sus variedades. Así, como veremos y trataremos de analizar, la reciente publicación de vocablos clave de la Eucaristía en traducción del español al náhuatl revela la activación lingüística de esta lengua originaria—la principal en el país—derivada de la exigencia de un lenguaje de uso religioso. Denota una funcionalidad adaptativa a necesidades expresivas de tipo poético y refleja la dinamización de un náhuatl litúrgico como parte de un proceso de inculturación, con el cual las culturas autóctonas influyen en el rito romano (*Slavorum Apostoli*, 1985: 21), resemantizándolo, es decir, impregnándolo de nuevos significados que se logran a través de la inserción de significantes nuevos.

## 1.2. El trabajo del Equipo Nacional de Traductores Nahuas

El *Masewalxochitlasohkamatilis-Ordinario de la Misa Náhuatl* (Fig. 1), distribuido en la V celebración en honor de *Tonantzin Koatlaxiwope* en la Basílica de Santa María de Guadalupe (10 de octubre de 2019), es fruto del consenso de representantes de más de 16 de las 30 variantes del náhuatl registradas durante nueve años de labor del Equipo Nacional de Traductores Nahuas (ENTN) de la Conferencia del Episcopado Mexicano (CEM). Ante la preponderancia del náhuatl en México—una lengua hablada en 16 de las 72 diócesis católicas del país y por 1,651,958 de personas (INEGI, 2020)—la CEM convocó la conformación del ENTN en 2012.

En el Equipo están representadas 11 de esas 16 diócesis, además de tres de las 19 provincias eclesiásticas o arquidiócesis y dos de las cinco prelaturas en que se divide el territorio católico mexicano. Así pues, la inclusión en el ENTN de nahuahablantes católicos de la mayoría de las regiones donde se usa esta lengua es incuestionable; se compone de alrededor de 20 miembros fijos y otros tantos oscilantes, entre feligreses de ambos sexos, religiosa/os, presbíteros y obispos, además de asesora/es académicos externos.

Figura 1. Portada del *Masewalxochitlasohkamatilis - Ordinario de la Misa Náhuatl*



El ENTN, ceñido a diversas Instrucciones de la Iglesia Católica Romana y convocado por diversas Pastorales de la CEM, se reúne en tres emisiones anuales de Taller-Asamblea donde, al tiempo que se analizan las propuestas de traducciones comunitarias, se logran acuerdos para obtener un texto coine que, a su vez, es devuelto a cada una de las comunidades para observar su recepción. Cuando se ha comprobado su efectividad, se somete a un proceso de legitimación por parte de la CEM y de las autoridades eclesiásticas superiores. La razón de ser del ENTN, según sus fundadores, es la carencia de textos litúrgicos en «el idioma que habló la Virgen de Guadalupe [...] que hayan sido aprobados por la Santa Sede» (Arizmendi, 2012; cit. en Pérez 2020: 56). El *Masewalxochitlasohkamatilis* logró la aprobación del Sumo Pontífice en 2015 (Anexo 1), modernizando así esta emblemática lengua originaria en el segundo decenio del s. XXI. El ENTN cuenta con un Consejo Asesor conformado por alrededor de

ocho miembros con experiencia en sociolingüística aplicada, mismo que ha diseñado un par de ejes rectores para su labor: 13 Criterios de traducción (ENTN, 2016) y 32 Criterios traductológicos (Hasler et al., 2017; para una detallada descripción de estos criterios, cfr. Villegas y Dietz, 2019: 373-374). Los primeros regulan el proceso: enfatizan la adecuación de nociones al texto litúrgico, el piloteo comunitario y la interdicción de prevalencia de una sola variante. Los segundos son de carácter gráfico-gramatical para estandarizar las variantes. Ambos se han atendido puntualmente en el trasvase de las unidades que estudiamos.

Dada su doble composición—personas comprometidas con un servicio profesional a la Iglesia católica y laicos, incluyente de hablantes originarios y otros que no lo son—es posible afirmar que su producción entra en la categoría I de los textos litúrgicos producidos desde el s. XVI (Christensen, 2013: 54, 84) por las siguientes razones: se generan textos religiosos impresos. Sus autores-traductores son gente afiliada a la Iglesia y gente común y corriente, por una parte, mientras que, por la otra, unos son de pueblos originarios y otros no. Simultáneamente estos dos tipos de lectores son los destinatarios del mensaje que producen. Además, su producción es rigurosamente escudriñada mediante procesos de legitimación institucional.

Sin embargo, se produce una relevante escisión respecto a esta genealogía, en pleno s. XXI porque además de clero y feligresía, el ENTN, si bien en mucho menor medida, incluye actores académicos que contribuyen a detonar procesos de autoobservación reflexiva y, principalmente porque la compleja composición del Equipo da lugar a una «multiplicidad de elucidaciones e interpretaciones de la doctrina básica que contribuye a la diversificación del Catolicismo» (Christensen, 2013: 84) desde una episteme ligada al pensamiento de los pueblos originarios en la actualidad.

### 1.3. Modernización lingüística con fundamento intercultural

Como en otros momentos históricos y a través de otras traducciones, sostenemos que el *Masewalxochitlasohkamatilis* es una modernización lingüística (Zimmermann, 2010: 499-500) debido a que no se restringe a la creación de nuevos significantes, sino que los traductores se apropian de contenidos en un nivel de comprensión no sólo semántica, sino también teológica e intercultural que cristaliza en el texto meta. En tanto activación modernizadora del náhuatl, se sigue también el principio intercultural en el tratamiento de temas teológicos; calificamos tal fundamento como intercultural gracias a que es consciente del y sensible al pluralismo cultural (Tamayo, 2017: 75) que se cristaliza a través de mecanismos de creación e innovación traductológicos. Esta modernización refleja la puesta en escena (no necesariamente del todo consciente) de un esencialismo estratégico—es decir, un espacio epistemológico para la aserción de la identidad cultural—(cfr. Moore & Rivera, 2011: 10). En este caso, sostenemos que se despliega el esencialismo estratégico porque el trabajo lingüístico del ENTN atiende sus propias particularidades étnicas además de que «valora la dimensión liberadora [de su propia cultura] como espacio de rico simbolismo» (Tamayo, 2017: 232). El bagaje cultural de cada miembro del Equipo, convertido en autor-traductor colectivo a partir de los procesos formativos y traductores que tienen lugar en sus dinámicas incide de manera contundente en un particular modo de entender y explicar la experiencia nahua católica desde muy distintas experiencias comunitarias y de participación religiosa en pleno s. XXI. Por ello es posible afirmar que la labor traductoral del ENTN modifica de manera contrahegemónica

el eurocentrismo del rito romano «inculturado en la tradición cultural occidental», esto es, que por tradición ha tomado la cultura romana como eje litúrgico, obligándolo a rebasarlo, y a reconocer el «enraizamiento del cristianismo en las diversas culturas humanas» (*Slavorum Apostoli*, 1985: 21), para abrirse al «pluriverso religioso» (Tamayo, 2017: 232), en este caso, el de los nahuas. Así, por mucho, se rebasa una ‘aculturación lingüística’, es decir, «el cambio de culturas como resultado de la interacción y el contacto mutuos» (Christensen, 2013: 31) para dar lugar a una forma discursiva moderna que logra dar lugar, no sólo a nivel lingüístico sino en su carácter teológico intercultural, a una relación de intertraducibilidad entre lo nahua y lo católico, fortaleciendo, de esa manera, la comunidad y la comunión católicas en su sentido de universalidad que reconoce la diversidad.

#### 1.4. Descolonización lingüística

Conviene señalar la sutil pero no menos relevante distinción teórica entre lo *decolonial* y lo *descolonial*. La decolonialidad es un paradigma teórico que observa críticamente los fenómenos posteriores a las invasiones efectuadas por los imperios colonialistas, durante su periodo de expansión (comprendido desde c. 1500 y hasta los movimientos independentistas del s. XIX). En cambio, lo descolonial, va más allá de lo teórico y exige un modo de actuar que busca desmontar la matriz colonial del poder, privilegiando las historias y las trayectorias locales (cfr. Catelli & Lucero, 2012: 368). Así, lo descolonial busca «erradicar de las relaciones sociales toda forma de dominación basada en la dialéctica superioridad-inferioridad tanto a nivel individual como colectivo» (Tamayo, 2017: 27). Aquí sostenemos que, en tanto el ENTN tiene incidencia agencial, sus acciones tienen un alcance descolonizador, esto es, que han demostrado poder incidir en transformaciones de la dialéctica propia de su entorno institucional, a partir de prácticas en el nivel comunitario que han repercutido, incluso, en el gran ámbito de lo católico-universal.

En el caso que nos ocupa—la Eucaristía—el quehacer traductor del ENTN conlleva transformaciones que pueden ser interpretadas como un paulatino proceso de descolonización por las siguientes razones:

Razones de carácter procedimental que desembocan en transformaciones ontológico-epistemológicas:

- a. Al operar bajo el formato de taller-asamblea, se ponen en juego, aunque no de manera consciente, la ontología y la epistemología de las distintas comunidades nahuas representadas a través de los integrantes del Equipo y suceden dos fenómenos:
  - i. Por una parte, el ejercicio de discusión colectiva al forzarse a traducir sin ser traductores profesionales detona el autorreconocimiento de su propia manera de ser, de pensar, de significar y de autorrepresentarse. He aquí el resultado de la puesta en arranque de un proceso formativo con un fin práctico, ante la inexistencia de tiempos para la formación en traducción, la misma se efectúa sobre la marcha, es decir, se aprende a traducir traduciendo.
  - ii. Por la otra, tales autorreconocimiento y autorrepresentación se trasvasan en las elecciones traductorales que se autorizan por consenso. Se trata, entonces, de una primera fase de *generación* de unidades semánticas y teológicas con carga intercultural, siempre en obediencia al canon católico-romano.

- b. A partir de elecciones de traducción concienzudas y consensuadas, se crean nuevas maneras de presentación del mensaje eucarístico que adquieren un sentido *ad hoc* al pensamiento autónomo y a la libre determinación de los pueblos nahuas representados en el Equipo. Se trata, por lo tanto, de una segunda fase de *fijación* del mensaje litúrgico, no sólo en la escrituralidad sino, sobre todo, en la oralidad.
- c. Toda vez que ha sido fijado este nuevo sentido de la Eucaristía, es reproducido a nivel masivo en las distintas comunidades nahuas de México. Por consiguiente, se trata de una tercera fase de *transmisión* del mensaje litúrgico.

Razones de carácter efectista que desembocan en acciones tomadas por la Iglesia Católica-Romana como institucional.

- d. En la fase de *validación* de los textos por parte del Vaticano, el autorreconocimiento de los pueblos nahuas pasa a ser un reconocimiento católico, incluyente, universal, legalizado y, por lo tanto, sujeto de derecho y reproducción en todos los rincones del país en que se requieran.
- e. El hecho de ser reconocidos públicamente y de poder celebrar en náhuatl, en el templo de mayor importancia en Latinoamérica constituye, a su vez, una fase de *restitución* y sanación.

Los descriptores (a), (b) y (c) dan cuenta de cómo el procedimiento organizacional seguido por el ENTN contribuye a un cambio de *locus* de enunciación y representación respecto al rito romano en español; hay aquí, por lo tanto, un proceso que apunta hacia la autonomía y la libre determinación que se cristaliza en las elecciones para las fórmulas litúrgicas en náhuatl. Ahora bien, los siguientes descriptores (d) y (e) se refieren al efecto de esta traducción en un ámbito mayor, más allá del mundo nahua mexicano, el de la liturgia católica romana.

No es exagerado, por lo tanto, hablar de descolonización, ya que se cambia el sentido y la intensidad de las relaciones de poder implícitas en una práctica religiosa que ha pasado, a través de los siglos, de la imposición—sutil y violenta—durante la Conquista, a la verdadera conversión y convicción de los pueblos nahuas que ejercen su voluntad y atienden a sus propias maneras de concebir el mundo espiritual dentro de los parámetros cristianos-católicos. Lejos de tratarse de una acción rebelde, consiste en un acto de resistencia que, poco a poco, ha ido complejizándose hasta el punto de ser ahora, ella misma, una visión espiritual capaz de enriquecer el rito romano. Por ello apreciamos un proceso de descolonización que ha cubierto varias etapas: desde la violencia del genocidio, hasta el reconocimiento y la restitución de la dignidad nahuas, pasando por siglos de resistencia activa. El papel del ENTN en este particular momento histórico es crucial porque a partir del rito litúrgico en náhuatl se ha activado la resignificación teológica e intercultural propia, pero también la de la Iglesia Católica que precisamente al atender y dejarse compenetrar ritualmente por lo nahua, logra así abrirse a un espíritu más próximo a lo universal.

## 2. Metodología y análisis del proceso de traducción. Las unidades de estudio

En el presente estudio se ha considerado el contexto de autoría y de recepción y sólo se toman en consideración documentos auténticos y publicados por el ENTN. Nos ceñimos a un mé-



todo de análisis traductológico basado en la estructura de unidades de traducción propuesta por Amparo Hurtado Albir (2016) que contempla la traducción como proceso y no sólo como resultado. Nuestro análisis es de carácter contrastivo y hemos recurrido a la retrotraducción al español a manera de triangulación de nuestras interpretaciones. La observación participante cumple un papel secundario, pero de cierta importancia, ya que el acompañamiento presencial al ENTN ha permitido también enriquecer los contextos de producción y recepción de las unidades de traducción.

Realizamos el análisis de 15 microunidades de traducción (Hurtado Albir, 2016: 645) relacionadas con el pan y el vino, para describir estrategias, métodos y técnicas de traducción utilizados por el ENTN en la traducción de la Eucaristía. Nuestro interés es poner de manifiesto la funcionalidad, el dinamismo y la creatividad del náhuatl como sistema lingüístico tanto para ser reconocido y dignificado en su estabilidad como para mejorar su eficacia (cfr. Figueroa-Saavedra, 2016: 66), demostrando su sustentabilidad al realizar aportaciones semánticas de alcance teológico intercultural. Nos fundamentamos en la observación y acompañamiento al ENTN en calidad de académicos del Proyecto Investigación-Sistematización de Experiencias Educativas de Traducción y Comunicación Intercultural en los Talleres de Lengua-Cultura Náhuatl del ENTN de la Conferencia del Episcopado Mexicano (CEM), así como en fuentes de primera mano producidas por el propio Equipo (Criterios de Traducción y Memoriales).

Todas las microunidades de traducción provienen del *Masewal-xochitlasohkamtilis-Ordinario de la misa en náhuatl* (México, Buena Prensa, 2019), autoría del ENTN, edición bilingüe a dos columnas por página: náhuatl-español (a los que nos referimos respectivamente como texto meta, TM, y texto origen, TO). Siguiendo el modelo de unidades textuales propuesto por Hurtado Albir (2016: 645), al *Masewalxochitlasohkamtilis* lo consideramos la unidad macro de traducción. Las microunidades se localizan en las mesounidades textuales: Liturgia Eucarística Ofertorio (23-24), Plegaria Eucarística II (25-31) y Fracción del pan (34-36). La selección realizada obedece a frases sustantivas, adjetivas o adverbiales u oraciones que comunican ideas cruciales relativas al mayor de los sacramentos católicos: la Eucaristía, «fuente y cima de toda la vida cristiana» y «acción de gracias a Dios» (*Catecismo*, 1992: 1324 y 1328). El ENTN las ha trabajado como un reto clave al registrarlas en sus Memoriales. Las microunidades de traducción elegidas se encuentran imbricadas de modo complejo al interior de las mesounidades textuales arriba referidas, cuya unidad macro es, sin duda, el foco central de la celebración de la misa católica romana.

La relevancia de las unidades de traducción radica, por un lado, en el valor sociolingüístico que le otorgan las comunidades nahuas católicas: la enunciación de la Comunión de los creyentes con Dios, la unidad de la Iglesia—que comprende a los pueblos originarios de todas las latitudes (*Catecismo*, 1992: 1325). Por otra parte, es importante la performatividad ritual mediante la cual ocurre la transubstanciación de los signos del pan y el vino en el sacrificio crístico que se «hace presente» (*Catecismo*, 1992: 1366) con la especial enunciación de estas microunidades, algunas de ellas, incluso de carácter místico o secreto a ser sólo conocidas o susurradas por el sacerdote y no por la asamblea de feligreses (corresponden a las cursivas de la tabla 1; las negritas están así destacadas desde el original). La Encíclica *Laudato Sí* que pone especial énfasis en los pueblos originarios y su relación con la tierra, describe lo asombroso de la Encarnación «cuando Dios mismo, hecho hombre, llega a hacerse comer por su

criatura» (2015: 236) y ésta, desde su interior, puede encontrarlo a través de «un pedazo de materia». Esta percepción es interesante porque puede verse reflejada en algunas de las decisiones tomadas por el ENTN, como demostraremos.

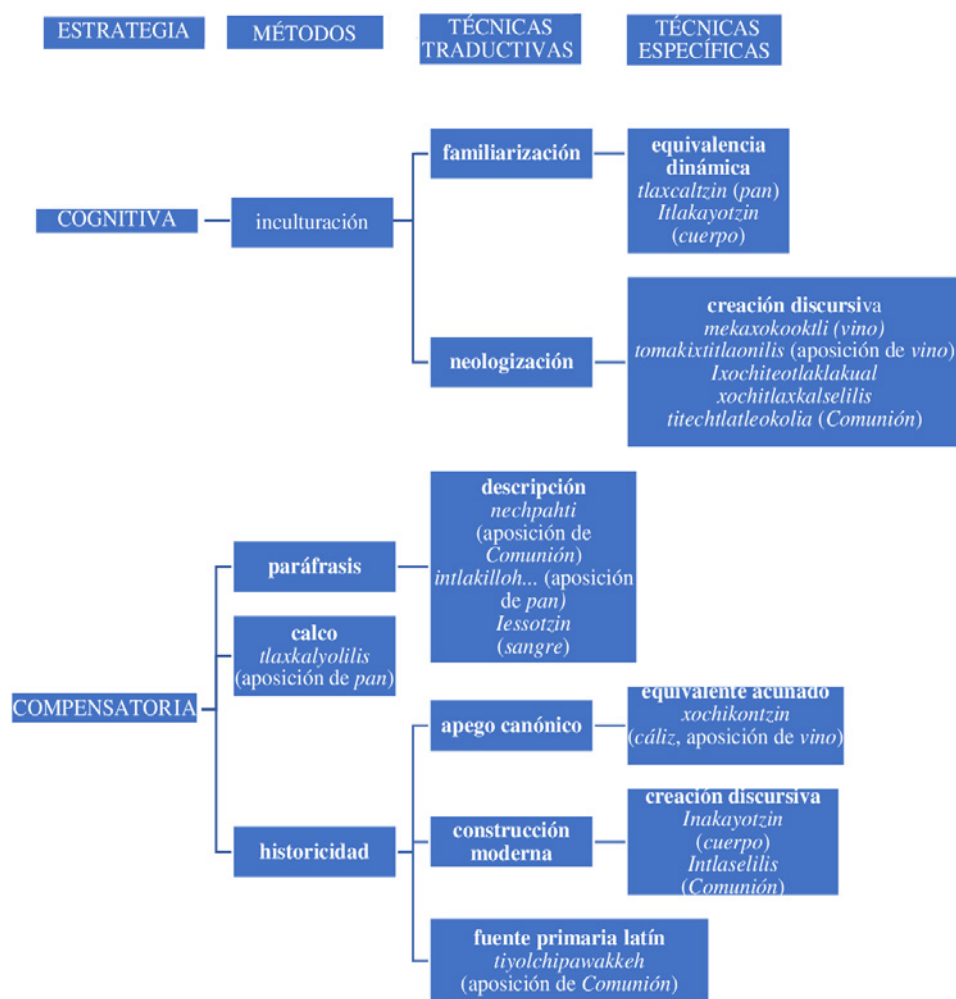
Tabla 1. Macrounidad: *Ordinario de la misa en náhuatl*. Mesounidades y microunidades

Mesounidad	Liturgia Eucarística Ofertorio	Plegaria Eucarística II	Fracción del pan
Microunidad	<ul style="list-style-type: none"> <li>– por este pan (23, par. 1)</li> <li>– fruto de la tierra y del trabajo del hombre (ibid.)</li> <li>– por el misterio de esta agua y este vino (23, par. 3)</li> <li>– él [el vino] será para nosotros bebida de salvación (ibid.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– de manera que se conviertan para nosotros en el Cuerpo † y la Sangre de Jesucristo, nuestro Señor (27, par. 6)</li> <li>– [Jesucristo] tomó pan (27, par. 7)</li> <li>– <b>tomó el cáliz</b> / unidos en este cáliz (28, par. 9; 34, par. 4)</li> <li>– te ofrecemos el pan de vida (29, par. 14)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– El Cuerpo y la Sangre de nuestro Señor Jesucristo (34, par. 4)</li> <li>– La comunión de tu Cuerpo y de tu Sangre (35, par. 5)</li> <li>– remedio saludable (ibid.)</li> <li>– Cena del Señor (ibid.)</li> <li>– el alimento que acabamos de tomar (36, par. 12)</li> <li>– el don que nos haces (ibid.)</li> <li>– <b>Oración después de la comunión</b> (36, título)</li> </ul>

### 3. Análisis de las estrategias, métodos y técnicas de traducción del ENTN

Pudimos observar que el ENTN adoptó el método interpretativo comunicativo para comprender y reexpresar el sentido del TO y producir el mismo efecto en el destinatario, manteniendo su función textual. Sus estrategias para transmitir eficazmente el ritual litúrgico son: a) de tipo cognitivo—analíticas y deductivas— (Hurtado Albir, 2016: 249, 252, 272, 275), donde predomina una intencionalidad de inculturación, es decir, de insertar en la Iglesia Católica su cultura autóctona (Villegas & Dietz, 2019: 362); y b) de compensación (Hurtado Albir, *ibid.*)—paráfrasis y reconstrucción histórica—para garantizar la correcta producción y recepción del acto litúrgico en TM.

A partir de la observación directa en campo (2017-2020) y de los Memoriales ENTN, describimos y analizamos las técnicas utilizadas, entendiendo por tales la aplicación de un procedimiento concreto y funcional, visible en el resultado, que afecta a las microunidades de traducción en contraste con el TO (Hurtado Albir, 2016: 266, 268). Nos valemos del compendio de técnicas de traducción de Hurtado (2016: 269) y también proponemos nuevas tipologías bajo una nomenclatura propia que nos permite explicar el proceso traductor emprendido. Cabe subrayar que tanto las estrategias como las técnicas traductivas y específicas se superponen en varios casos, pero las exponemos por separado a fin de que sean mejor captadas. Para las 15 microunidades que exponemos, después de cada expresión del TM en náhuatl, entre corchetes, consignamos primero nuestra retrotraducción (RT), entendida no como un método de evaluación sino de acercamiento al proceso (cfr. Wilss, 1988: 188) y luego consignamos el TO.

Tabla 2. Estrategias, métodos y técnicas de traducción para *Comunión, pan y vino*

Elaboración propia.

### 3.1. Estrategia cognitiva: inculturación

La inculturación como estrategia de traducción cognitiva implica un reposicionamiento identitario activo como nahuas católicos y de traslación al ritual romano de la experiencialidad de sus pueblos mediante técnicas traductivas específicas de creación discursiva (Hurtado Albir, 2016: 270) y equivalencia dinámica (Villegas, 2019: 353). Por ‘experiencialidad’ entendemos, siguiendo a Schmitt, «la manera personal de organizar la vivencia en experiencia narrativa» (2014: 62-63). La inculturación se implementa bajo dos métodos de traducción: la familiarización—traer a la cultura propia las imágenes sacramentales (Ricard, 2001: 129-130; Schleiermacher, 2004: 49)—y la neologización con medios autóctonos (Zimmermann, 2010: 499), consistente en hacerlas notoriamente propias y diferenciadas, lográndose incluso insertar la práctica de usos y costumbres nahuas en el rito romano.

*Tlaxcaltzin* [RT *tortilla sagrada*; TO *pan*] es equivalente dinámico y ejemplo radical de creación discursiva que entraña una deliberada apropiación del elemento eucarístico y su performatividad ritual por los pueblos nahuas actuales. Al discutir el uso histórico de *panzin*, consignado en fórmulas previamente traducidas al náhuatl, el ENTN concluyó que para estas

comunidades el pan de trigo es sólo «una golosina y no algo vital» (ENTN, 2017: Memorial XVI) dado que, de acuerdo con la discusión entablada por el pleno de la Asamblea del ENTN, el pan de harina no sostiene ni da la vida a los pueblos nahuas, como sí lo hacía en el caso del pueblo judío al que perteneció Jesús. Además, «en las comunidades nahuas tener *pantzin* es un lujo; lo que es básico, es la tortilla» (Arenas, comunicación personal, 8 de noviembre de 2020). El maíz, en cambio, implica movimiento, corazón y vida: «la tortilla es pan de vida, nuestra carne, nuestro alimento; si falta el maíz, falta el sustento» (2017: Memorial). El presbítero Gerardo Arenas, miembro del Consejo Asesor ENTN (comunicación personal, 8 de noviembre de 2020) sostiene que, del signo bicultural morfológicamente naturalizado, *pantzin*, usado desde el s. XVIII, puede decirse, además, que se trata de un caso de español nahuatlizado. En contraste con *pantzin*, el vocablo utilizado ahora, *tlaxkal(li)* (asado al rescoldo y *-tzin*: marca reverencial), es objeto de una resemantización. Si bien pareciera remontarse incluso a los primeros vocabularios de Alonso de Molina del s. XVI, cuando se reconoce la equivalencia cultural de maíz y trigo como alimentos básicos (Figueroa-Saavedra, 2020: 111), sostenemos que, en realidad, el *continuum* lingüístico cultural tiene un nuevo punto de quiebre al buscar intencionalmente romper la hegemonía cultural de *pantzin* mediante una equivalencia dinámica subalterna y subversiva de la tradición romana. Predomina así la legitimación y defensa de una cosmovisión mesoamericana donde el maíz participa en la creación del ser humano y es parte vital de la cotidianidad de los nahuas. He aquí una muestra fehaciente de la toma de una decisión traductoral que implica descolonización.

Esta neologización se usa tanto en el Ofertorio de la Liturgia Eucarística—*pampa inin tlaxkaltzin* [RT *por esta tortilla loada*; TO *por este pan*] como en la Plegaria Eucarística II—*okikuik tlaxkaltzin* [RT *agarró tortilla loada*; TO (*Jesucristo*) *tomó pan*]. Pensamos que en esta segunda podría haberse conservado la imagen hebrea del pan de trigo, reforzando así el reconocimiento de inculturación en cada pueblo que recibe el Evangelio, a través de un diálogo intercultural que reconozca la «voz diferenciada de Dios presente en la diversidad humana» (López, 1991: 5) y no de una mera superposición funcional apegada a la consistencia textual interna. Sin embargo, la postura del Consejo Asesor a este respecto es que tal diferenciación podría causar confusión entre los feligreses aun pese a que se trate de una fórmula enunciada en secreto por el sacerdote (Arenas, comunicación personal, 8 de noviembre de 2020).

Otro equivalente dinámico se observa en la traducción de *Itlakayotzin* como Su cuerpo (de Cristo), cuyo significado, ampliado a la cosmovisión de la corporalidad que tienen los pueblos nahuas, se discutirá en el siguiente apartado. Baste por ahora afirmar aquí que, a manera de sinécdoque, con el dinamismo de esta equivalencia, se logra crear cierto paralelismo entre el Cuerpo de Cristo y el cuerpo compuesto por los creyentes, es decir, la humanidad entera que encuentra la salvación a través de este sacramento. Se trata, por lo tanto, de un ejemplo de reactivación lingüística cuyo efecto alcanza un aspecto incluso teológico.

Históricamente para la otra sustancia primordial eucarística en la Nueva España predominó el préstamo *vino* o *huino* pues «la metáfora de la sangre no encontró un elemento autóctono equivalente» (Figueroa-Saavedra, 2020: 120). El ENTN optó por una imagen procesual mediante equivalencia dinámica y no se limitó a un vocablo estático y finiquitado. El neologismo *mekaxokooktli* [RT *el sarmiento de uva fermentada/ el fermento de la uva/fruto-sarmiento*] muestra una preocupación étnica por hacer ver que todos los elementos son autóctonos y de-



vela una reflexión teológica que remite a la vida (Jesús) y los pámpanos (los creyentes) de tal suerte que esta ‘nahuatlización’ permite reflejar la constante dependencia en la Eucaristía y el crecimiento espiritual brindado por ésta. Considerando que «la Eucaristía es también fuente de luz y de motivación para nuestras preocupaciones por el ambiente, y nos orienta a ser custodios de todo lo creado» (*Catecismo*, 1992: 167), la resolución alcanzada es valiosa porque pone en evidencia la naturaleza, contribuyendo así al cuidado de la Casa Común (*Laudato Si*, 2015) como parte de un esencialismo estratégico (Villegas & Dietz, 2019: 377) en intersección dialógica nahua-cristiana.

La unidad y TO *Cena del Señor*, proveniente de la oración Cordero de Dios, traducida como *Ixochiteotlaktlakual Totekotzin* [RT *su floreada comida de la tarde del loado Señor nuestro*] y como *Tlahlawtilis satepa xochitlaxkalselilis* [RT *petición después del recibimiento de la tortilla enflorada*] en la Oración después de la Comunión es, sin duda alguna, el centro semántico del misal, cuando la Eucaristía «penetra todo lo creado [y] el mundo que salió de las manos de Dios vuelve a él en feliz y plena adoración» (*Catecismo*, 1992: 166). Se trata aquí de una alegoría activa producida mediante la técnica neologización porque en el TM se significan más cosas de lo que se significa en el TO (Ballester, 1999: 16): destaca el deliberado uso conceptual de *xochitl* para indicar celebración y reverencia y señalar la importancia del enfloramiento como marca de sacralización pues «no sólo enuncia a la flor como ornato, sino que exalta la cuestión sagrada» (Gómez, cit. en Mata-Labrada, 2012: 99). En suma, se ponen de relieve tanto la cosmovisión como las costumbres de hoy en día (Fig. 1). He aquí un ejemplo de inculturación con efectos litúrgicos que revelan la doble direccionalidad del efecto descolonizador: no sólo se transforma el náhuatl con la revitalización del neologismo, sino que el propio rito católico se altera al enriquecerse con la performatividad simbólica de las flores y toda su carga de felicidad paradisiaca que se imbuje ahora en la liturgia romana.

Figura 2. Inculturación. Las comunidades inciensan y enfloran a los sacerdotes para purificarlos y expiarlos antes del inicio de la misa. Diversas celebraciones a cargo del ENTN.





La construcción gramatical *Tlen axan titechtlatleokolia* [RT *Lo que hoy compadesces de nosotros*; TO *el don que nos haces*], neologización y sinonimia, implicó una fuerte reflexión teológica al elegir *tlatleokolli* por equivalente de *regalo* para referirse a pan y vino como acto misericordioso mediante el cual Dios se apiada del comulgante. *Tomakixtitlaonilis* [RT *el beber lo salvado ocurrirá*; TO *bebida de salvación*], un neologismo abstracto, funciona como aposición para *vino* y evidencia cómo a partir de una reflexión teológica se da un cambio morfológico. Se subraya un carácter intangible de la sustancia *vino* (*sangre*) que pesa aún más por la ausencia de un referente concreto al vino como tal. Por tanto, predomina el *mysticus sermo*, el significado oculto del texto, a la usanza hebraica más que a la grecorromana, que optaría por la claridad (Ballester, 1999: 5).

### 3.2. Estrategia compensatoria: paráfrasis, calco e historicidad

Parafrasear y calcar son estrategias que el ENTN ha adoptado para compensar el sentido del TO en el TM mediante las técnicas de calco y creación discursiva. De este modo, en la unidad *timitzixpantiliah tlaxkalyolilis* [RT *ponemos enfrente de ti la tortilla de vida*; TO *te ofrecemos el pan de vida*], la denominación del *pan de vida* como sustantivo compuesto, altera la estructura morfosintáctica tradicional. En náhuatl el segundo sustantivo es el término principal del cual depende el primero con estructura determinante-determinado (Launey, 1992: 159). En cambio, en español, la relación es determinado-determinante. En la expresión genitiva *pan de vida*, *pan* debería ir en segundo lugar en náhuatl como se dice en la composición históricamente utilizada *yoliliztlaxcaltzintli* (*vida-pan*, Mijangos, 1624: 152, 160). Sin embargo, la nueva disposición morfológica, *tlaxcal(li)+yolilis* (*pan-vida*) que, además, elide el sufijo nominal *-tli*, remite a la estructura española de TO. Se considera, por tanto, un calco.

*Ma nechpahti* [RT *que él me cure*; TO *remedio saludable*] es una paráfrasis funcional que se vale de una oración verbal desiderativa y comprueba cómo el discurso náhuatl tiende a ser descriptivo y concreto. La experiencia de comulgar se enraíza en la acción de esperar una curación que guarda un sentido profundo para la cosmovisión de los nahuas ligada al cuerpo. Tal énfasis en la corporeidad del sujeto eclesial, más que de Jesucristo mismo, se observa también en la forma plural usada en *ihkon ma mochiwakan topampa Itlakayotzin † iwan Iessotzin Jesucristo* [RT *de esta manera que se hagan para nosotros el Cuerpo y la Sangre de Jesucristo*; TO *de manera que se conviertan para nosotros en el Cuerpo † y la Sangre de Jesucristo, nuestro Señor*] dado que el sujeto son las especies ya transubstanciadas, de tal forma que contienen una fuerza ilocutiva agencial. Además, con la traducción directa, *Iessotzin*, se enfatiza de manera descriptiva el posesivo de ‘Él’ relativo a la sustancia misma de Dios-Hijo en la Eucaristía, en autorreferencialidad que permite encarnar la pureza divina en quien comulga, a través de la ingestión de esta especie.

Tal extensión pragmática de la Eucaristía al cuerpo y a la vida cotidiana de estos pueblos también es perceptible en la frase descriptiva *intlakilloh tlaltikpak iwan tlakatekipanilis* [RT *el fruto de ellos que están en la tierra y el trabajo humano*; TO *fruto de la tierra y del trabajo del hombre*] que teológicamente implica el trabajo y el estilo de vida mismo como ofertorio y no solamente el producto del trabajo. Hacer propia la experiencia eucarística, insertando el sentipensar, es decir el «pensar desde el corazón y desde la mente o co-razonar» (Escobar,

2014: 16) de las comunidades actuales en las formas verbales mediante una modernización lingüística, resulta en lo que aquí denominamos *nahuatlización*.

Atender la historicidad de términos con el baremo del latín como fuente primaria, como dicta el Concilio Vaticano II (1967: 955) y el reconocimiento canónico de expresiones, sea para apearse o alejarse de ellas, conforman otra estrategia compensatoria del ENTN. Para traducir el TO *el alimento que acabamos de tomar*, se decidió recurrir al misal en latín: *Quod ore sumpsimus, Domine, pura mente capiamus, et de munere temporali fiat nobis remedium sempiternum* a fin de llegar al significado profundo del comportamiento cristiano. En plenaria el ENTN eligió *ma tikselikan itech tochipawakyolo tlen otikonmasewihken* [RT *recibamos en nuestro corazón limpio lo que fuimos a merecer*] con el verbo *masewia* que dota a la expresión *fiat nobis* de un sentido reverencial y solemne hacia la comunidad. La intervención del Consejo Asesor dio como resolución final *ma tikselikan tiyolchipawakkeh tlen otikonmasewihkeh* [RT *que recibamos limpios de corazón lo que acabamos de merecer*] que acusa tendencia alegórica en el sentido de buscar la misma expresión en un lenguaje diferente, como el «arte de significar más cosas de lo que [el texto origen] significa» (Ballester, 1999: 16).

Esta tendencia se observa también en *isetilis* (de *setilistli*, raíz *se*, que remite a la idea de unidad, reunión, de acuerdo con el Memorial XVI del ENTN) para cuya traducción también se recurrió al *Ordo Missae* donde se lee *commixtio*, equivalente a *unicidad* (sustantivo abstracto) y no *cáliz* (sustantivo concreto) como en el misal en español. No obstante, a partir de la injerencia del Consejo Asesor, se opta en la versión final por el equivalente acuñado *xochikontzin* [RT *vaso floreado*; TO *cáliz*] concretando la noción de mixtura de vino y sangre en su contenedor, mediante sinécdoque, pero siempre destacando la sacralidad con *xochitl* y su efecto inculturador, mismo que hemos comentado arriba.

Para algunas unidades mínimas de traducción se recurrió a un método histórico que presta atención a fuentes primarias (tal y como el caso inmediato anterior descrito), al apego canónico o bien a una construcción moderna consciente de la historización terminológica. Tal tensión queda de manifiesto en el caso *cuerpo de Cristo*, para el cual se opta tanto por un uso canónico como por otro modernizado, a saber, *Inakayotzin iwan Iessotzin Totekotzin Jesucristo* [RT *Su propia carne con Su propia Sangre de nuestro Señor Jesucristo*; TO *El Cuerpo y la Sangre de nuestro Señor Jesucristo*] e *Intlaselilis Motlakayotzin iwan Moessotzin* [RT *La comunión de tu propia persona y tu propia Sangre*; TO *La comunión de tu Cuerpo y de tu Sangre*]. La expresión canónica reverenciada *nakayotzin* refiere propiamente la carne, el alimento tal y como se entiende en el *Padre Nuestro*. Dicha forma—*nonacayo*, *inacayo*, *inacayotzin*—fue registrada en fechas tan tempranas como en los ss. XVI-XVII (Gante, 1553; Mijangos, 1624) e incluso hasta el XIX (Biondelli, 1858), en tanto que *tlakayotzin* alude a la persona toda, tal y como se concibe en la cosmovisión nahua, revelando que lo que se materializa en la hostia es la naturaleza humano-racional e incluso divina—*tlakayotl*—y que, no obstante, omite el sentido alimentario. La coexistencia de ambas opciones en un solo documento textual comprueba «la existencia de un profundo sentido teológico [...] en contra del estereotipo etnocéntrico que niega toda capacidad de reflexión teológica al mundo indígena de ayer y hoy» (cfr. Sproul, 2015: 22; Tamayo, 2017: 225).

## 4. Conclusiones

Las decisiones del Consejo Asesor desvelan una tensión entre la apropiación de los elementos eucarísticos por parte de la *Ecclesia audiens*, representada en asamblea y la *Ecclesia docens*, representada por este Consejo, el cual usa verticalmente su agencia para tomar decisiones finales que, si bien buscan inculturar la cosmovisión nahua en la liturgia romana con un profundo conocimiento de causa, desde un esencialismo estratégico, tampoco se deciden a romper radicalmente con ella. Tal combinatoria—clérigos, feligreses y actores académicos, nahuahablantes y aprendientes de náhuatl—da lugar a un acto creativo e incluyente de la diversidad. Se concluye que la estructura y la autoridad del ENTN le han conferido la capacidad agencial de realizar una apropiación cultural del mensaje eucarístico e insertar la propia visión de los nahuahablantes católicos de la mayoría de las variantes de México en una expresión de gran impacto: en cinco misas para un aforo de 10,000 personas en la Basílica, más misas ordinarias y celebraciones especiales replicadas en más de diez zonas nahuas de México, sobre todo, a partir de la entrega del *Decreto de autorización del uso de lengua náhuatl en la liturgia* (Francisco, 2016). Así, por un lado, se logra la legitimación y el reconocimiento de la cúpula institucional: su lengua litúrgica se confirma como una manifestación actual de espiritualidad autóctona capaz de realizar aportaciones semánticas bajo un principio teológico intercultural. Por otro lado, es producto de una activación modernizadora que contribuye a solventar la urgente necesidad de normalización lingüística de variantes del náhuatl y demuestra la adecuación, funcionalidad y sustentabilidad de su sistema apuntando a una descolonización lingüística, desde los signos propios de estas comunidades nahua-católicas. Tal activación lingüística repercute en la liturgia pues, como afirma Arenas, miembro del Consejo Asesor, «[esta traducción del misal] conlleva adaptaciones en la liturgia de la misa latina donde, desde sus propios signos, desde sus propias expresiones, los pueblos nahuas son ayudados por la Iglesia occidental a entrar en comunión con Cristo» (comunicación personal, 8 de noviembre de 2020).

Figura 3. *Masewalxochitlasohkamatiliskuiatl*.  
Enfloramiento. Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, 10 de octubre 2019



La dinamización modernizadora de significados (Zimmermann, 2010: 499) se da mediante dos estrategias de traducción: la cognitiva y la compensatoria. En la primera sobresale el método inculturación—traer al rito romano usos y costumbres nahuas—que se logra mediante técnicas de familiarización y neologización y se vale de equivalencias dinámicas (p. ej. *tlaxcaltzin*) o creaciones discursivas (p. ej. *mekaxokooktli*). Ello resulta de una planificación lingüística a partir de un posicionamiento identitario que indica emancipación cultural y purismo lingüístico (Zimmermann, 2010: 500). Se trata, entonces, de una separación parcial del uso que se le daba incluso ya desde la segunda mitad del s XVI para referirse a la Eucaristía, cuando en náhuatl se llegó a usar *teotlaxcalli*. Respecto a este uso, Tavárez (2000: 24) lo subraya como neologismo plausible debido a la ausencia de levadura que, como atestigüamos mediante la observación participante, fue uno de los factores que se tomaron en cuenta para la defensa de *tlaxcaltzin*, en forma reverenciada. Con tales técnicas se explicita la perspectiva teológico-lingüística del ENTN que busca subrayar que «Jesús es el pan de vida que nos sostiene» y que con el peso simbólico de estos términos «se va saliendo del canon romano [...] sin cambiar las sustancias eucarísticas, pero sí desde los propios signos nahuas» (Arenas, comunicación personal, 8 de noviembre de 2020).

Es de notar la evasión de formas de origen hispano o latino ya asentadas en la lengua—*pantzin*, *huino*, *ostia*, *caliz*—como acción purista animada tanto por un sentimiento xenófobo y arqueófobo—de rechazo a lo que se considera ajeno y antiguo—como por una autoctonofilia y neofilia que afirma la apropiación y autoctonía nahua del cristianismo y borra las huellas de ser sujetos evangelizados-colonizados. Llama la atención que en el caso del nombre *Jesucristo* no se haya establecido la normalización ortográfica al alfabeto náhuatl. Mientras algunos escribientes nahuas hacen uso de la forma *Jesukristo* o *Jesukristoh*, aquí se ha optado por la forma en español, ni siquiera latina—*Iesuchristus*, *Jesuchristo*—lo cual puede deberse a una ‘costumbre visual’ que no lo hace objeto de extrañamiento, o al sentimiento reverencial de que como nombre sacro no puede variarse, sin ser objeto de medidas verbales neófilas o xenófobas.

Como sistematizadores de la labor del ENTN pensamos que, como apunta Arenas (comunicación personal, 8 de noviembre de 2020), el ENTN está en un camino de búsqueda consciente de lograr ser una iglesia autóctona pero nunca autónoma, es decir, nunca independizada de la Iglesia Católica Apostólica Romana. En la estrategia compensatoria, la paráfrasis y la descripción son los métodos preferidos para describir sustancias eucarísticas (p. ej. *Itlakayotzin*, *Iessotzin*) con alcances de inclusión tipo sinécdoque que van de lo divino a lo encarnado en la posibilidad de salvación para la humanidad. Ello no significa que tales técnicas no se superpongan con otras como el equivalente acuñado y la creación discursiva cuando, en un eje histórico, el ENTN se posiciona ya sea para remitirse al latín, para (des)apegarse a usanzas canónicas romanas o para lanzarse a construcciones modernas (*tiyolchipawakkeh*, *xochikontzin* o *Inakayotzin*). Se plantea, por tanto, «un nuevo relato alternativo al de la teología eurocéntrica» (Tamayo, 2017: 17) que logra transformar el rito romano siguiendo una base intercultural sensible al pluralismo cultural (Tamayo, 2017: 75) de la región, en un ejercicio de emancipación decolonial lingüística que, al realizarse con cierto grado de conciencia detonado por el debate en asamblea, puede leerse también como un proceso de descolonización.

«No estamos permitiendo que se imponga todo de Roma», señala Arenas (comunicación personal, 8 de noviembre de 2020), quien reconoce que, si bien durante la evangelización



emparejada a la Conquista española «no se dio un diálogo interreligioso», a partir del Concilio Vaticano II (1967) que da pie y cabida a las Iglesias autóctonas, «los elementos no esenciales [de la liturgia] sí pueden cambiar y lo han ido haciendo, aunque no a la velocidad que debieran». En este sentido, la activación lingüística del náhuatl litúrgico en estas primeras décadas del s. XXI persigue un fundamento intercultural que se abre simultáneamente tanto a los signos nahuas como a la celebración eucarística católica. Tal esfuerzo contribuye al enriquecimiento de un «catolicismo multifacético» (Christensen, 2013: 9) y, por lo mismo, genuinamente universal.

Si bien, de acuerdo con el artículo 924 del *Código de Derecho Canónico* (1983) las especies litúrgicas (el pan y el vino) no pueden ser alteradas por constituir el corazón mismo del misal latino, algunas elecciones lingüísticas del ENTN sí funcionan en un nivel simbólico para que católicos nahuablantes entren en comunión directa con Cristo desde sus propios signos, desde los significantes vitales y cotidianos para ellos, resistiéndose, en buena medida, al distanciamiento, la violencia y la imposición lingüística de «una Iglesia occidental», como la llama el miembro del Consejo Asesor (Arenas, comunicación personal, 8 de noviembre de 2020). Aunque sólo sea a través de una modernización un tanto conservadora (cfr. Sridhar, 1988: 356), la labor del ENTN apunta, por lo tanto, a una emancipación decolonial puesto que desde nuevos significantes se busca una evangelización distinta, consistente en un encuentro dinámico de los pueblos nahuas con el Evangelio desde su propia experiencialidad y capacidad agencial, a través de procesos descolonizadores.

## Bibliografía

- Alcántara Rojas, B. (2013). Evangelización y traducción. La Vida de san Francisco de san Buenaventura vuelta al náhuatl por fray Alonso de Molina. *Estudios de cultura náhuatl* 46, 89-158. Disponible en <http://www.posgrado.unam.mx/mesoamericanos/uploads/docs/Alca%C3%A2%E2%80%A2%C2%A0%C3%83%C2%BCntara-ECN%2046.pdf>
- Ballester, X. (1999). San Jerónimo: la letra que da muerte, el Espíritu que da la vida. *Hermeneus. Revista de Traducción en Interpretación*, 1, 1-23. <https://recyt.fecyt.es/index.php/HS/article/view/6012/5722>
- Basurko, X. (2006). *Historia de la liturgia*. Centre de Pastoral Litúrgica.
- Biondelli, B. (1858). *Evangeliarium epistolarum et lectionarium aztekum sive mexicanum*. Mediolani Typis Jos. Bernardoni Q.<sup>m</sup> Johannis. <https://archive.org/details/evangeliariumepi00cath/mode/2up>
- Burkhart, L. (1989). *The Slippery Earth: Nahua-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-century Mexico*. University of Arizona Press.
- Bustamante, J. (1990). *Fray Bernardino de Sahagún: una revisión crítica de los manuscritos y su proceso de composición*. UNAM.
- Catelli, L. & Lucero, M. E. (2012). *Términos claves de la teoría poscolonial latinoamericana: despliegues, matices, definiciones*. UNR Editora.
- Christensen, M. (2013). *Nahua and Maya Catholicisms. Texts and Religion in Colonial Central Mexico and Yucatan*. Stanford University Press.
- Concilio Vaticano II. (1967). *Constituciones, decretos, declaraciones, legislación posconciliar*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos. *Decreto pontificio para utilizar al náhuatl como idioma litúrgico*. Of. N. 724/13. 12 de diciembre de 2015.



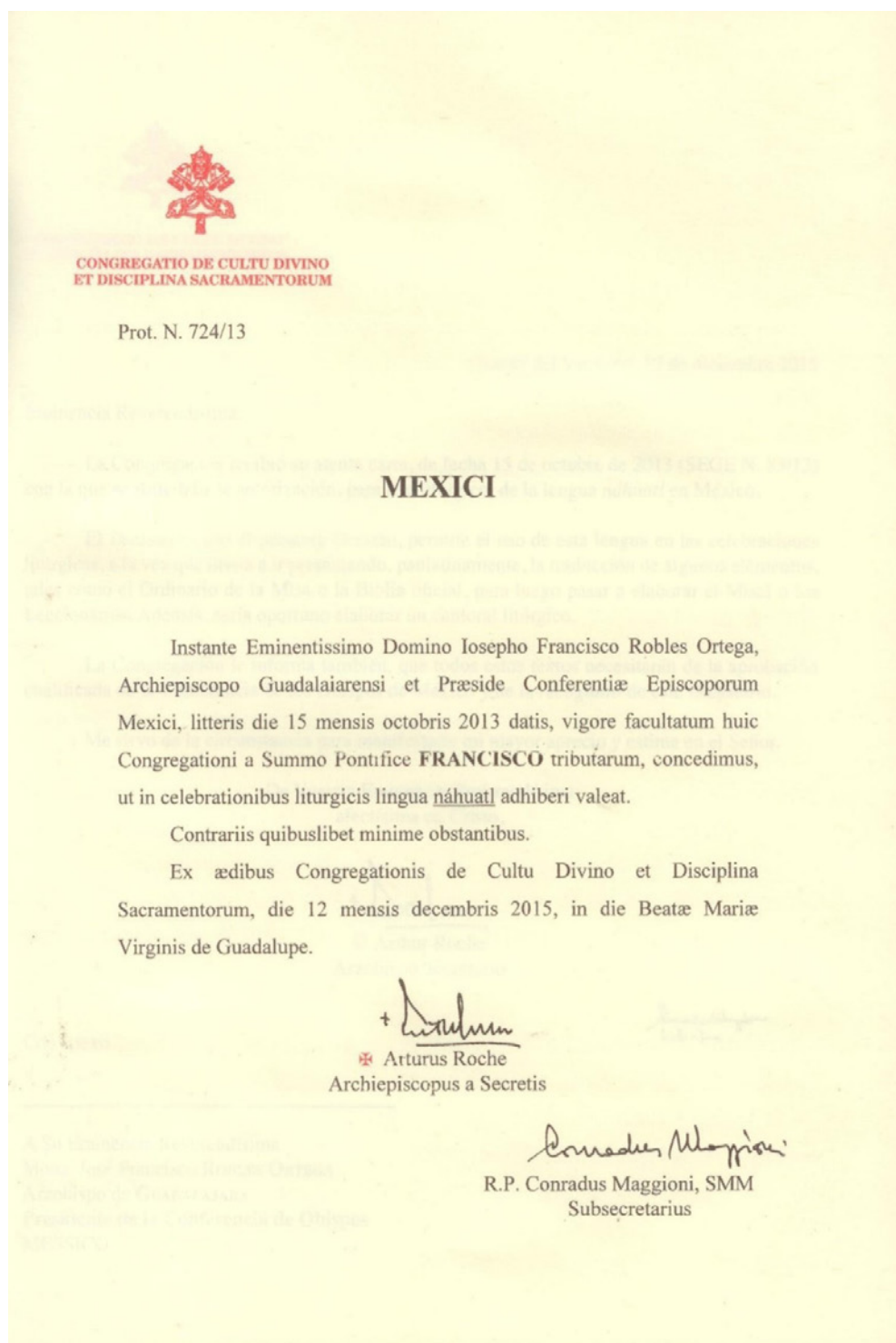
- Equipo Nacional de Traductores Nahuas (2016). *13 Criterios de Traducción*. Documento interno de trabajo.
- Equipo Nacional de Traductores Nahuas (19-22 de febrero de 2017). *Memorial del XVI Taller Asamblea de Lengua y Cultura Náhuatl* [Memoria en papel]. XVI Taller Asamblea de Lengua y Cultura Náhuatl. Hueyapan, Morelos, Diócesis de Cuernavaca.
- Equipo Nacional de Traductores Nahuas (2019). *Masewalxochitlasohkamatilis. Ordinario de la misa en náhuatl*. Buena Prensa.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones UNAULA. [http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/escpos-unaula/20170802050253/pdf\\_460.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/escpos-unaula/20170802050253/pdf_460.pdf)
- Figuroa-Saavedra, M. (2016). Activación y actualización lingüística. En *Memoria Seminario Nacional de Investigación Vocabulario indispensable para el debate en los estudios lingüísticos y de traducción en los procesos educativos* (pp. 64-71). Universidad Veracruzana. <https://www.uv.mx/iiie/files/2013/02/Memoria-Seminario-Vocabulario.pdf>
- Figuroa-Saavedra, M. (2020). La traducción de las especies eucarísticas al náhuatl: un episodio de la historia de la traducción en Nueva España. *Revista Española de Antropología Americana*, 50, 103-123. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/64172/4564456554766>
- Francisco, Papa. (2015). *Laudato Sí. Carta encíclica sobre el cuidado de la Casa Común* [Archivo PDF]. Librería Editrice Vaticana. [http://www.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20150524\\_enciclica-laudato-si.pdf](http://www.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.pdf)
- Francisco, Papa. *Decreto pontificio de autorización del uso de la lengua náhuatl en la liturgia*. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 15 de febrero de 2016.
- Gante, P. de (1553). *Doctrina Christiana en lengua mexicana*. Juan Pablos.
- Hasler, A.; Antonio, F y Martínez, C. J. (19-22 de junio de 2017). *Criterios lingüísticos para una escritura estándar* [Documento para ponencia]. Conferencia del Episcopado Mexicano, XVI Taller Asamblea de Lengua y Cultura Náhuatl, Hueyapan, Morelos, Diócesis de Cuernavaca.
- Hurtado Albir, A. (2016). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* (8ª. ed.). Cátedra.
- INEGI. (2020). Censo de Población y Vivienda 2020. Cuéntame. Población. <http://cuentame.inegi.org.mx/default.aspx>. Consultado el 8 de marzo 2020.
- Infantes, V. (1998). *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Juan Pablo II, Papa. Código de Derecho Canónico [CDC]. Artículo 924. 25 de enero de 1983. (Roma). Disponible en [http://www.vatican.va/archive/ESL0020/\\_INDEX.HTM](http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_INDEX.HTM)
- Juan Pablo II, Papa. (1985). *Slavorum Apostoli. Carta encíclica*. Librería Editrice Vaticana. [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_19850602\\_slavorum-apostoli.pdf](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_19850602_slavorum-apostoli.pdf)
- Kobayashi, J.M. (2002). *La educación como conquista*. El Colegio de México.
- Launey, M. (1992). *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*. (Kraft, C. Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- López, E. (1991). Teología india hoy. En *Teología India. Primer Encuentro-Taller Latinoamericano (Panamá 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1993)* (Tomo 2, pp. 5-26). Ediciones Abya-Yala.
- Martínez López-Cano, M. del P. y Cervantes Bello, F.J. (2005). *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*. UNAM. BUAP.
- Mata-Labrada, F. (2012). *Flora y religiosidad en Tequila, Veracruz*. Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Mijangos, J. de (1624). *Primera parte del sermonario dominical y sanctoral en lengua mexicana*. Imprenta del Licenciado Juan de Alcázar.

- Montes de Oca Vega, M. (2016). Más allá de la nahuatlización del cristianismo. En E. Hernández, & P. Máynez (Eds.), *El Colegio de Tlatelolco. Síntesis de historias, lenguas y culturas*. Editorial Grupo Destiempos.
- Moore, S. D. & Rivera, M. (Eds.) (2011). *Planetary Loves: Spivak, Postcoloniality, and Theology*. Fordham University Press.
- Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge.
- Murillo Gallegos, V. (2012). *Cultura, lenguajes y evangelización. Nueva España, siglo XVI*. Editorial Porrúa.
- Osorio Romero, I. (1990). *La enseñanza del latín a los indios*. UNAM.
- Peralta, V. et al. (2004). Traducción de documentos en náhuatl: una perspectiva interdisciplinaria. *Estudios de cultura náhuatl*, 35, 179-206.
- Pérez, M. (2020). *Omoteotlahtoltzin: revitalización de la lengua náhuatl a través de la traducción de dos oraciones religiosas* [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad Pedagógica Nacional. México.
- Ricard, R. (2001). *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-24 a 1572*. Ángel María Garibay K. (Trad.). 2ª. ed. Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Aguilera, M.A. (2015). En torno a las voces y los conceptos de la muerte ritual en cuatro manuscritos nahuas sobre la Pasión de Cristo, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 50, 261-295.
- Santa Sede (1992). *Catecismo de la Iglesia Católica* (2ª. ed.). Asociación de Editores del Catecismo.
- Schleiermacher, F. (2004). On the Different Methods of Translating. S. Bernofsky (Trad.). En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 43-63). Routledge.
- Schmitt, A. (2014). La autoficción y la poética cognitiva. En A. Casas (Ed.), *El yo fabricado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 45-64). Iberoamericana y Vervuert.
- Sell, B.D. (1993). *Friars, Nahuas, and Books: Language and Expression in Colonial Nahuatl Publications*. Tesis doctoral. University of California.
- Sproul, R.C. (2015). *Todos somos teólogos. Una introducción a la teología sistemática*. (s/t). Editorial Mundo Hispano.
- Sridhar, S. N. (1988). Language modernization: Structural and Sociolinguistic Aspects. En VV. AA., *II. Euskal Mundu-Biltzarra / II Congreso Mundial Vasco* (pp. 350-360). Euskal Autonomi Elkartearen Administrazioa, Eusko Jaurlaritzaren Lehendakartzaren Idazkaritza, Euskara Biltzarra.
- Tamayo, J.J. (2017). *Teologías del Sur. El giro descolonizador*. Trotta.
- Tavárez, D. (2000). Naming the Trinity: From Ideologies of Translation to Dialectics of Reception in Colonial Nahua Texts, 1547-1771. *Colonial Latin American Review* 9(1), 21-47.
- Tavárez, D. (2013). Nahua Intellectual, Franciscan Scholars, and the Devotio Moderna in Colonial Mexico. *The Americas* 79(2), 203-235.
- Téllez-Nieto, H. (2019). Latinidad, tradición clásica y nova ratio en el Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco. *JOLCEL* 2, 30-55. DOI: 10.21825/jolcel.v2i0.8505
- Téllez-Nieto, H. (2018). Políticas eclesíásticas en la Nueva España: las repercusiones post-tridentistas en las obras litúrgicas de lenguas mesoamericanas. *ETIAM. Revista Agustiniense de Pensamiento*, 12(13), 15-46.
- Villegas, I. & Dietz, G. (2019). Criterios de traducción bíblica-litúrgica al tseltal, al náhuatl y al español minorizado: un paradigma de traducción activista. *Mutatis mutandis. Revista latinoamericana de traducción*, 12(2), 357-385. DOI: 10.27533/udea.mut.v12n2a02
- Villegas, I. (2019). Traducción transcultural. En I. Villegas, M. Figueroa-Saavedra & G. Dietz (Eds.), *La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar* (pp. 337-362). Universidad Veracruzana y Universidad Nacional Autónoma de México. <http://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/download/BI357/1445/1122-1?inline=1>

- Wilss, W. (1988). *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos*. (G. O. Kirchner, S. Franco, & M. Rall (Trans.)). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zimmermann, K. (2010). El problema del purismo en la modernización de las lenguas amerindias. En R. Terborg & L. García (Eds.), *Los retos de la planificación del lenguaje en el siglo XXI* (pp. 501-524). Universidad Nacional Autónoma de México.

## Anexos

Anexo 1: Decreto pontificio para utilizar al náhuatl como idioma litúrgico



# Translation and Interpreting-Oriented Language Learning and Teaching (TILLT): Where Do We Stand?

Formación lingüística orientada a la traducción e interpretación: una visión general del panorama actual

Astrid Schmidhofer<sup>a</sup>  0000-0001-6287-3032

<sup>a</sup>University of Innsbruck, Austria

## ABSTRACT

Language training in translation and interpreting programmes has invariably been, and continues to be, on the fringes of Translation Studies. In this article, I provide an overview of the research output classified by topic and type of publication. Moreover, I offer an analysis of those areas that have received most attention in the existing literature, namely goals and methodology, and show the points on which there is most agreement. Finally, I briefly refer to emerging research questions in this area, as well as to avenues for further research, and argue why TILLT (Translation and Interpreting-Oriented Language Learning and Teaching) should move towards adopting an interdisciplinary approach.

**Keywords:** enseñanza de lenguas, TILLT, competencia traductora

## RESUMEN

La formación lingüística en los programas de traducción e interpretación siempre ha estado y sigue estando al margen de los estudios de traducción. En este artículo ofreceremos una visión general del panorama científico actual clasificado por temas y tipos de publicación. Además, se aporta un análisis de las áreas que más atención han recibido en la literatura existente, que son los objetivos y la metodología, y se muestra en qué puntos hay más acuerdo. Al final, se esbozan algunas áreas de interés emergentes y nuevas vías de investigación y se aboga por adoptar un enfoque más interdisciplinario.

**Palabras clave:** language teaching, TILLT, translation competence

### Article info

Corresponding author:  
Astrid Schmidhofer  
Astrid.Schmidhofer@uibk.ac.at

Publication history:  
Received: 01.08.2021  
Reviewed: 20.04.2022  
Accepted: 30.05.2022

Conflict of interest:  
None.

Funding:  
This article was written within the project LANGTI (Languages for Translation and Interpreting, Project-ID: V 895-G) funded by the Austrian Science Fund (FWF).

How to cite:

Schmidhofer, A. (2022). Translation and Interpreting-Oriented Language Learning and Teaching (TILLT): Where Do We Stand?. *Sendebär*, 33, 264-283.

<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.23654>



## 1. Introduction

Even though language competence is a *sine qua non* for Translation and Interpreting (TI) activities and training, and despite language courses constituting a considerable part of many TI programmes, the nature of language competence and its development have never been central to Translation Studies. This has been attributed (and rightfully so, in my view) to the historical divide between Translation Studies and Language Learning (Carreres, 2014; Schmidhofer, 2019) and to the fact that additional language learning in TI programmes is some kind of no-man's land between the two disciplines.

While the interest in translation and, to a lesser extent, interpreting teaching has soared within the disciplines since the 1990s, the teaching of additional languages in TI programmes has received only marginal interest and been researched mostly by Spanish researcher-teachers, probably because there is no entrance level for many languages at Spanish universities and, thus, students need to make fast progress to be able to meet the goals of the programme. Cerezo Herrero was right when he denounced almost 10 years ago “que la bibliografía existente relativa a este tema era bastante escasa y que gran parte de las publicaciones se hacían eco unas de otras”<sup>1</sup> (2013: 7). However, the panorama has changed over the past decade and the number of contributions has increased steadily (Koletnik, 2020: 319). Furthermore, the chronological overview provided by Cerezo Herrero and Schmidhofer (2021) offers proof of the growing interest in this area of research.

In the present article, I will offer a classification of 109 TILLT contributions that have been published in the last 30 years, and will show which aspects have received most attention. What is more, I will describe the two areas that have been most widely discussed in the TILLT literature, namely goals and methodology. Finally, I will outline various emergent areas of research and explain why TILLT should move towards more interdisciplinary research.

## 2. Methodology

The methodology applied in this research can be divided into three phases: bibliographical research, selection and classification. For the bibliographical research, a number of databases, online resources, and libraries<sup>2</sup> were consulted, which rendered approximately 150 items published between the late 1980s and August 2021<sup>3</sup>. All texts published in print or online were included in my database. The languages used in the search were Spanish, Catalan, English and German, as all items found in published volumes and in the reference lists of the analysed items were written in one of these languages.

The decisive selection criterion for the inclusion of an item was that it is entirely (or at least primarily) dedicated to TILLT and addresses the specificity of this teaching. I have excluded articles that focus mainly on the teaching of translation and that mention language competence or language teaching merely *en passant*. Likewise, I have omitted contributions that describe general, mostly communicative language teaching approaches and merely add “for translation trainees” without dwelling on the specificity of this teaching.

I have classified the items from different perspectives in order to offer a picture as complete as possible. The first category, *thematic focus*, indicates which areas have been most

thoroughly addressed. The second category, *language use*, reveals the balance between teaching receptive skills only and teaching receptive as well as productive skills. The third category, *specific language*, shows which languages have been most often targeted by TILLT authors. The fourth category, *specific skill/area*, gives an idea as to which language skills are frequently focused upon in TILLT research. The final category, *type of publication*, provides information on which types of publications dominate the TILLT literature.

### 3. Research Overview

The following overview shows the research output classified by category. As not all contributions fit into all categories, only *thematic focus* and *type of publication* include all 109 contributions.

Table 1: Research overview by category

Focus	Category	Number	Authors
	General	42	Berenguer, 1996; Brehm Cripps, 1996; Civera García, 1996; Berenguer, 1997; Brehm Cripps, 1997; MacKenzie, 1998; Berenguer, 1999; Pérez González, 1999; Recio Ariza, 1999; Andreu & Orero, 2001; Li, 2001; Möller Runge, 2001a; Möller Runge, 2001b; Oster, 2003b; Ruzicka Kenfel, 2003; Giersiepen, 2005; Mulligan, 2006; Oster, van Lawick & Gamero, 2006; Clouet & Wood, 2007; Cruz García & Adams, 2008; Oster, 2008; Recio Ariza, 2008; Stalmach Pajestka, 2008; López Ropero & Tabuena Cuevas, 2009; Clouet, 2010a; Clouet, 2010b; Gallego Hernández & Tolosa Iguada, 2010; Recio Ariza & Holl, 2012; Cerezo Herrero, 2013; Schmidhofer, 2013; Liendo, 2015; Koletnik, 2017; Carrasco Flores, 2018; Schmidhofer, 2018; Cerezo Herrero, 2019a; Asker, 2020; Cortés González, 2020; Yeghoyan, 2020; Fois, 2021; Koletnik, 2021; Oster, 2021; Roiss, 2021
Thematic focus	Methodology	22	Prüfer-Leske, 1997; Berenguer, 1998; Arntz, 1999; González Rodríguez, 1999; Rico, 1999; Angelelli & Degeldre, 2002; Gómez-García, 2002-2003; Nord, 2003; Oster, 2003a; Martín Santana, 2004; Hernandez Guerra & Cruz García, 2009; Recio Ariza, 2011; Roiss, 2015; Singer, 2016; Cerezo Herrero, 2017; Liendo & Palmira Massi, 2017; Schmidhofer, 2017; Weinberg Alarcón, Caamaño Matamala & Mondaca Becerra, 2018; Seidl & Janisch, 2019; Schmidhofer, 2020a; Cruz García, 2021; Recio Ariza, 2021
	Research report	16	Vilar Sánchez, 2001; Balteiro Fernández, 2009; Adams & Cruz García, 2015; Adams & Cruz García, 2016; Cerezo Herrero, 2016; Schmidhofer, 2016; Adams & Cruz García, 2017; Cruz García, 2017; Romero, 2018; Singer, Rubio & Rubio, 2019; Schmidhofer, 2019; Koletnik, 2020; Koletnik & Tement, 2020; Adams, 2021; Schmidhofer, Cerezo Herrero & Koletnik, 2021; Seidl, 2021
	Goals	11	Brehm Cripps & Hurtado Albir, 1999; Civera García, Oster & Hurtado Albir, 1999; Andreu et al., 2002; Asker, 2017; Carrasco Flores, 2019a; Cerezo Herrero, 2019b; Cerezo Herrero, Schmidhofer & Koletnik, 2021; Pietrzak, 2013; Schmidhofer, 2020b; Schmidhofer & Ahmann, 2015; Soriano, 2004

Focus	Category	Number	Authors
Thematic focus	Teaching & learning resource	6	Brehm Cripps, 2004; Doerr, 2005; Berenguer et al., 2006; Balbuena Torezano, 2007; Möller Runge & Burbat, 2007; Barceló Martínez et al., 2021
	Curriculum analysis	3	Cerezo Herrero, 2014-2015; Cerezo Herrero, 2015; Carrasco Flores & Navarro Coy, 2019
	Material Analysis	3	Carrasco Flores, 2016; Carrasco Flores, 2019b; Schwarz, 2020
	Syllabus design	2	Beeby, 2003; Beeby, 2004
	State of the art of TILLT	2	Cerezo Herrero, 2020; Cerezo Herrero & Schmidhofer, 2021
	Other	2	Andreu et al, 2003; Romero, 2021
Productive & receptive language use	C language	20	Civera García, 1996; Prüfer-Leske, 1997; Arntz, 1999; Civera García, Oster & Hurtado Albir, 1999; González Rodríguez, 1999; Recio Ariza, 1999; Andreu & Orero, 2001; Möller Runge, 2001a; Möller Runge, 2001b; Gómez-García, 2002-2003; Oster, 2003b; Martín Santana, 2004; Oster, van Lawick & Gamero, 2006; Clouet & Wood, 2007; Möller Runge & Burbat, 2007; Oster, 2008; Recio Ariza, 2008; Stalmach Pajestka, 2008; Schmidhofer, 2013; Romero, 2021
	B language	11	Brehm Cripps, 1996; Brehms Cripps & Hurtado Albir, 1999; Beeby, 2003; Beeby, 2004; Brehm Cripps, 2004; López Ropero & Tabuenca Cuevas, 2009; Clouet, 2010a; Gallego Hernández & Tolosa Igualada, 2010; Cerezo Herrero, 2015; Cerezo Herrero, 2016; Cortés González, 2020
Specific language	English	32	Li, 2001; Beeby, 2003; Beeby, 2004; Brehm Cripps, 2004; Martín Santana, 2004; Mulligan, 2006; Clouet & Wood, 2007; Cruz García & Adams, 2008; Balteiro Fernández, 2009; Hernandez Guerra & Cruz García, 2009; López Ropero & Tabuenca Cuevas, 2009; Clouet, 2010a; Clouet, 2010b; Cerezo Herrero, 2013; Cerezo Herrero, 2015; Liendo, 2015; Carrasco Flores, 2016; Cerezo Herrero, 2016; Singer, 2016; Cerezo Herrero, 2017; Koletnik, 2017; Liendo & Palmira Massi, 2017; Carrasco Flores, 2018; Carrasco Flores, 2019a; Carrasco Flores, 2019b; Carrasco Flores & Navarro Coy, 2019; Cerezo Herrero, 2019b; Koletnik, 2020; Koletnik & Tement, 2020; Cruz García, 2021; Fois, 2021; Koletnik, 2021
	German	26	Berenguer, 1996; Berenguer, 1999; Recio Ariza, 1999; Möller Runge, 2001a; Möller Runge, 2001b; Vilar Sánchez, 2001; Gómez-García, 2002-2003; Oster, 2003b; Ruzicka Kenfel, 2003; Doerr, 2005; Giersiepen, 2005; Berenguer et al., 2006; Oster & van Lawick & Gamero, 2006; Balbuena Torezano, 2007; Möller Runge & Burbat, 2007; Oster, 2008; Recio Ariza, 2008; Roiss, 2015; Schmidhofer, 2016; Schmidhofer, 2019; Seidl & Janisch, 2019; Cortés González, 2020; Schwarz, 2020; Recio Ariza, 2021; Roiss, 2021; Seidl, 2021
	French	3	González Rodríguez, 1999; Gallego Hernández & Tolosa Igualada, 2010; Barceló Martínez et al., 2021
	Russian	1	Stalmach Pajestka, 2008
	Italian	1	Romero, 2021

Focus	Category	Number	Authors
Specific skill & area	Writing	5	Schmidhofer, 2016; Asker, 2017; Liendo & Palmira Massi, 2017; Schmidhofer, 2017; Asker, 2020
	Listening	4	Oster, 2003b; Cerezo Herrero, 2013; Cerezo Herrero, 2016; Cerezo Herrero, 2017
	Grammar	4	Vilar Sánchez, 2001; Doerr, 2005; Recio Ariza, 2011; Adams, 2021
	Reading	3	Cruz García, 2017; Romero, 2018; Weinberg Alarcón & Caamaño Matamala & Mondaca Becerra, 2018
	Vocabulary	2	Koletnik & Tement, 2020; Oster, 2021
	Pronunciation	1	Balteiro Fernández, 2009
Type of publication	Article in published volume	45	Berenguer, 1996; Brehm Cripps, 1996; Civera García, 1996; Prüfer-Leske, 1997; MacKenzie, 1998; Brehm Cripps & Hurtado Albir, 1999; Civera García & Oster & Hurtado Albir, 1999; González Rodríguez, 1999; Recio Ariza, 1999; Rico, 1999; Andreu & Orero, 2001; Angelelli & Deguedre, 2002; Beeby, 2004; Martín Santana, 2004; Mulligan, 2006; Cruz García & Adams, 2008; Recio Ariza, 2008; Stalmach Pajestka, 2008; Balteiro Fernández, 2009; López Ropero & Tabuenca Cuevas, 2009; Gallego Hernández & Tolosa Iguada, 2010; Recio Ariza, 2011; Recio Ariza & Holl, 2012; Pietrzak, 2013; Roiss, 2015; Adams & Cruz García, 2016; Carrasco Flores, 2016; Asker, 2017; Schmidhofer, 2017; Schmidhofer, 2018; Seidl & Janisch, 2019; Koletnik & Tement, 2020; Schmidhofer, 2020a; Schmidhofer, 2020b; Schwarz, 2020; Yeghoyan, 2020; Adams, 2021; Cerezo Herrero & Schmidhofer, 2021; Cruz García, 2021; Koletnik, 2021; Oster, 2021; Recio Ariza, 2021; Roiss, 2021; Romero, 2021; Seidl, 2021
	Journal article	42	Berenguer, 1998; Berenguer, 1999; Arntz, 1999; Pérez González, 1999; Li, 2001; Vilar Sánchez, 2001; Andreu et al., 2002; Gómez-García, 2002-2003; Andreu et al. 2003; Beeby, 2003; Nord, 2003; Oster, 2003a; Ruzicka Kenfel, 2003; Giersiepen, 2005; Clouet & Wood, 2007; Hernandez Guerra & Cruz García, 2009; Clouet, 2010b; Schmidhofer, 2013; Cerezo Herrero, 2014-2015; Cerezo Herrero, 2015; Liendo, 2015; Schmidhofer & Ahmann, 2015; Cerezo Herrero, 2016; Singer, 2016; Adams & Cruz García, 2017; Cerezo Herrero, 2017; Cruz García, 2017; Liendo & Palmira Massi, 2017; Romero, 2018; Weinberg Alarcón & Caamaño Matamala & Mondaca Becerra, 2018; Carrasco Flores, 2019a; Carrasco Flores, 2019b; Carrasco Flores & Navarro Coy, 2019; Cerezo Herrero, 2019a; Cerezo Herrero, 2019b; Schmidhofer, 2019; Singer & Rubio & Rubio, 2019; Cerezo Herrero, 2020; Koletnik, 2020; Cerezo Herrero & Schmidhofer & Koletnik, 2021; Fois, 2021; Schmidhofer & Cerezo Herrero & Koletnik, 2021
	PhD	7	Berenguer, 1997; Brehms Cripps, 1997; Cerezo Herrero, 2013; Koletnik, 2017; Carrasco Flores, 2018; Asker, 2020; Cortés González, 2020
	Proceedings	5	Oster, 2003b; Soriano, 2004; Oster, van Lawick, Gamero, 2006; Oster, 2008; Adams & Cruz García, 2015
	Textbook	4	Brehm Cripps, 2004; Berenguer et al., 2006; Balbuena Torezano, 2007; Möller Runge & Burbat, 2007
	Monograph	3	Möller Runge, 2001a; Möller Runge, 2001b; Clouet, 2010a
	Grammar book	1	Doerr, 2005
	Self-study book	1	Barceló Martínez et al., 2021
	Case study report	1	Schmidhofer, 2016

### Comments:

- *Thematic focus*: It was not always easy to identify a clear thematic focus. Early contributions in particular are often of a general nature and briefly address a variety of issues. This is the reason why nearly 40% have been classified as *general*. The other categories show the researchers' clear preference for teaching methodology and goals, whereby it needs to be highlighted that goals also are very prominent in general contributions (as the definition of goals is the logical first step in the development of a teaching programme). The number of research reports also constitutes an important percentage. Almost all research reports have been published in the past seven years, which indicates an increasing concern about claims and tenets on the part of empirical research. The number of teaching and learning resources is surprisingly small, and they are mainly centred on German (Möller Runge & Burbat, 2004; Berenguer et al., 2006; Balbuena Torezano, 2013) and English (Brehm Cripps, 2007). The other topics that are mentioned (i.e. material analysis, syllabus design, and the state of the art of TILLT) have received only marginal attention thus far, but offer interesting possibilities for further research.

- *Productive/receptive language use*: This category refers mainly to Spain, where there is a clear distinction between B and C languages in translation programmes. B languages are considered to be active additional languages, and translation and/or interpreting into a foreign language is conducted; meanwhile, in a C language, only translation and/or interpreting into L1 is expected. As the vast majority of contributions originated in Spain, it seemed to be relevant to include this distinction in the overview. As can be observed from the numbers, contributions concerning a C language are much more common than those concerning a B language. The reason seems to be that no entrance level is required for C languages, which means that fast progress is even more important in this case than for B languages.

- *Specific language*: As was to be expected, English is the language that has received most attention in the TILLT literature. However, what is most surprising is the abysmal difference between German and all other languages. The reasons are that German is a common C language in Spain, albeit much more difficult to learn than Romance languages such as French and Italian, and that, maybe due to this difficulty, there are a considerable number of teachers of German actively involved in TILLT (e.g. Möller Runge, 2001; Oster, 2006; Roiss, 2015; Recio Ariza, 2021; Roiss, 2021).

- *Specific skill/area*: Even though writing seems to have been increasing as of late (e.g. Liendo & Palmira Massi, 2017), it needs to be pointed out that the most analysed and debated skill is reading. Many of the early contributions dedicated considerable space to the importance of reading comprehension and its development, as it is the most relevant skill for the teaching of C languages and translation. Listening comprehension received very little attention at the beginning and was mentioned as some sort of *add-on* to reading, but was given more importance thanks to the contributions by Cerezo Herrero (2013; 2016). Moreover, grammar received considerable space in a few of the earlier methodological contributions (e.g. Gómez García, 2002-2003; Schmidhofer, 2013) and has been the focal point of different contributions over time. Other aspects like vocabulary and pronunciation continue to be underresearched.

- *Type of publication*: Most early TILLT publications were included in published volumes dedicated to translation or language teaching. The only volume completely dedicated to TILLT to date is the one by Schmidhofer and Cerezo Herrero (2021); sections dedicated to this area



can be found as early as 1998 in Malmkjær (1998) and more recently in Koletnik and Froeliger (2019), Schmidhofer and Wußler (2020) and Stachl-Peier and Schwarz (2020). In recent years, the number of journal articles has increased considerably and is now almost equal to that of published volume contributions. The number of doctoral theses has remained constant over the years, and at least in one case a monograph is based on a doctoral thesis (Möller Runge, 2001). The number of teaching resources, on the other hand, remains rather small.

## 4. Selected Topics of TILLT

In this section, I will focus on those aspects of TILLT that have been most widely discussed in the literature. These concern the justification of TILLT and its basic assumptions (4.1), goals (4.2), framing TILLT within LSP (Language for Specific Purposes, 4.3), and methodology (4.4).

### 4.1. Justification and Basic Assumptions of TILLT

The most fundamental assumption sustained by almost all who have researched and written about TILLT, which is also the main argument for establishing TILLT as a field of academic enquiry and practice, is that language teaching and learning within TI programmes needs to be different from general language teaching and learning. It should be conceived in such a way as to prepare students for the specific use that they will later make of languages as language professionals and mediators in intercultural communication (e.g. Berenguer, 1996; Möller Runge, 2001; Andreu Lucas et al., 2002; Gómez García, 2002-2003; Oster, 2008; Clouet, 2010; Cerezo Herrero, 2013; Schmidhofer, 2013; Cerezo Herrero, 2016; Ahmann & Schmidhofer, 2017; Carrasco Flores, 2018; Cerezo Herrero, 2019a; Schmidhofer, 2020b; Adams, 2021; Cerezo Herrero, Schmidhofer & Koletnik, 2021; Koletnik, 2021; Recio Ariza, 2021; Roiss, 2021). As students will later use languages professionally in their jobs, many researchers support including TILLT within LSP (Clouet, 2010; Carrasco Flores, 2018; Cerezo Herrero, 2019a; Cerezo Herrero, Schmidhofer & Koletnik, 2021; Koletnik, 2021). This idea of specific training that needs to be different from general language training has also led to a critical analysis of the suitability of the communicative approach.

Preparing students for their future language use implies that the teaching and learning of languages within TI programmes must be geared towards translation and interpreting (Berenguer, 1997: 449). This means that language courses should enable students to develop language competence that will allow them to participate successfully in subsequent translation/interpreting courses (Oster, 2003: 82; Beeby Lonsdale, 2004: 42; Schmidhofer & Ahmann, 2015), contribute to the development of translation and interpreting competence (Carrasco Flores, 2019), and make students fit for the workplace (Adams, 2021: 164; Roiss, 2021: 102). This idea is aptly summarised by Oster (2008: 4) when she states that “la didáctica de las lenguas para traductores necesita el referente de la traducción como actividad profesional para poder determinar sus objetivos y también su metodología”<sup>4</sup>. For most authors, the orientation towards future use implies that language is to be regarded as a tool (e.g. Mackenzie, 1998; Schmidhofer & Ahmann, 2015; Cruz García, 2017: 77; Adams, 2021: 174) or as “a means to reach a further goal, but not an end in itself” (Cerezo Herrero, 2015: 291).

The second assumption that is mainly voiced by translation and interpreting teachers is that language learning must happen before students start translation or interpreting activities. Nord (2011: 289) affirms that “Übersetzen kann man erst lernen, wenn die Sprach- und Kulturkompetenz ein angemessenes Niveau erreicht hat oder punktuell auf ein solches Niveau gebracht worden ist”<sup>5</sup> (cf. also Cao, 1996: 237; Cerezo Herrero, 2015: 290). This is even more true for interpreting activities, as Seleskovitch explains very graphically when she states that an interpreter “cannot learn or improve his knowledge of a language while expressing the meaning of a message at 150 words a minute” (Seleskovitch, quoted in Bowen, 1989: 51). In general, translation and interpreting teachers expect students to have reached an adequate level of language and to be able to concentrate on the development of translation or interpreting competence (Angelelli & Degueldre, 2002: 93). However, it is difficult to define or quantify the language competence that is needed in order to follow translation and interpreting courses, and descriptions are often quite general and filled with adjectives like “adequate” or “proficient”. Seleskovitch poses the question of what it means to *know* a language, and makes clear that “a language is not a finite or clearly defined mass, which you either possess in its entirety or not at all” (Seleskovitch, 1978, quoted in Cao, 1996: 233).

## 4.2. Goals of TILLT

### 4.2.1. General Remarks

It has not been an easy undertaking to gather what has been written on goals for TILLT. Most authors who have written about TILLT have formulated goals, which is to be somewhat expected because goals provide guidance for methodological deliberations and for course design, but in some cases these goals are not formulated explicitly. This overview includes all goals that are mentioned by various authors in the literature; goals that are mentioned by only one or two authors have been excluded due to a lack of space.

A general goal, which is common ground among TILLT researchers, is that TILLT should be conceived in such a way as to prepare students for translation (and interpreting) activities and contribute to the development of translation competence (Hurtado Albir, preface in Brehm Cripps, 2007: 10; Clouet, 2010: 218; Schmidhofer & Ahmann, 2015: 65-68; Carrasco Flores, 2018: 278-279). TILLT teachers should therefore look to translation and interpreting classes to define their goals and then select their methodologies accordingly, as language classes provide the basis for many other classes (Andreu Lucas et al., 2002: 156; Beeby Lonsdale, 2004: 42; Oster, 2008: 82). Most goal inventories are presented as lists<sup>6</sup> with descriptions; however, we also find three models for translation-oriented language competence (Andreu Lucas et al., 2002; Cerezo Herrero, 2019b; Schmidhofer, 2020b) as well as one LSP-based framework for TILLT (Cerezo Herrero, Schmidhofer & Koletnik, 2021).

### 4.2.2. Communicative Competence

Definitions of communicative competence can be found in Canale and Swain (1980), Bachman (1990) and the Common European Framework of Reference for Languages (CEFR)<sup>7</sup> (Council of Europe 2001), the last of which is the most cited among teachers of TILLT. Even though the terminology may vary between authors and not always adhere to the distinction stipulated by the CEFR, most authors agree that students must develop communicative com-

petence (Civera García, 1996: 183; Pérez González, 1999: 269; Kiraly, 2000: 164; Clouet, 2010: 129; Gallego Hernández & Tolosa Igualada, 2010: 268; Recio Ariza & Holl, 2012; Schmidhofer & Ahmann, 2015: 56-59; Asker, 2017: 190; Schmidhofer, 2020b: 29). This is explained by Schmidhofer and Ahmann (2015) in the following way:

Die im Rahmen des GERS definierte kommunikative Kompetenz (...) ist zweifelsohne auch für die Übersetzer Ausbildung von hoher Relevanz, sind doch die darin definierten Kompetenzen, sowohl die allgemeinen als auch die kommunikativen, Teil des übersetzerischen Werkzeugs<sup>8</sup> (2015: 56-57).

From the aforementioned quote, it becomes clear that one of the central goals of TILLT is to enable students to communicate in an additional language. Here, parallels with general language teaching and communicative approaches are clearly visible. Besides, many TILLT authors underscore the importance of accuracy and the need to be familiar with different variations of a language.

Some TILLT authors specify *text competence* as a particularly relevant goal in the teaching of future translators and interpreters. The definitions of communicative competence by Canale and Swain (1980), which includes *discourse competence*, and the CEFR (2001), which includes “the mastery of discourse, cohesion and coherence, the identification of text types and forms, irony, and parody” (2001: 13) in *pragmatic competences*, understand the ability to work with text as part of communicative competence. References to text competence in TILLT reflect these definitions. Thus, Ruzicka Kenfel (2003: 6) defines text competence as “saber relacionar correctamente las partes que constituyen el proceso comunicativo que son el emisor, el receptor, el tema y la situación comunicativa”<sup>9</sup>. For text reception, Andreu et al. (2002: 159) define text competence as “la capacitat de comprendre el text en la seva totalitat i d’analitzar tots els factors que el component”<sup>10</sup>. With regard to text competence for future translators, other authors also indicate being familiar with text genres and typologies and linguistic conventions (Pérez González, 1999: 269; Cerezo Herrero, 2019b: 94; cf. also Mackenzie, 1998: 15; Cruz García, 2017: 77; Schwarz, 2020: 77; Roiss, 2021: 99) and the contrastive dimension (Berenguer, 1996: 16; Berenguer, 1998).

This competence can be attained by developing reading strategies (Brehm Cripps & Hurtado Albir, 1999: 61-62; Civera García et al., 1999: 72-73; Andreu Lucas et al., 2002: 161; Asker, 2017: 190) and performing textual analysis (Berenguer, 1999: 138-139; Möller Runge, 2001: 179-185; Andreu Lucas et al., 2002: 161).

#### 4.2.3. Cultural Competence

It is also recognised by most authors that translators/intepreters must possess ample sociocultural and intercultural competence (Berenguer, 1996: 16-17; Berenguer, 1998: 119; Mackenzie, 1998: 15; Brehm Cripps & Hurtado Albir, 1999: 63-64; Civera García et al., 1999: 74; Pérez González, 1999: 270; Möller Runge, 2001: 93; Andreu Lucas et al., 2002: 161-162; Burbat & Möller Runge, 2007: 306-307; Clouet & Wood, 2007: 107; Clouet, 2010: 122; Gallego Hernández & Tolosa Igualada, 2010: 268; Recio Ariza & Holl, 2012; Cerezo Herrero, 2019b: 96; Roiss, 2021: 99).

Based on definitions in translation models, Eyckmans (2017: n.p.) describes cultural competence “as a combination of knowledge, attitudes, behaviour and know-how”, which also

holds validity for TILLT. Authors in the TILLT literature mention the importance of becoming familiar with concepts in the areas of art, history, politics, the economy, and the legal system, as well as comparable concepts in the target culture (Brehm Cripps & Hurtado Albir, 1999: 63), and of acquiring cultural awareness by addressing the relationship between language and culture (Berenguer, 1996: 16-17; Andreu Lucas et al., 2002: 161; Clouet & Wood, 2007: 107). Furthermore, this competence should be developed by contrasting different cultures (Berenguer, 1996: 16; Andreu Lucas et al., 2002: 162; Burbat & Möller Runge, 2007: 306-307; Clouet, 2010: 129), with a view to recognising stereotypes (Berenguer, 1996: 16-17) and possible cultural conflicts (Clouet & Wood, 2007: 107), and it should be applied to texts (Andreu Lucas et al., 2002: 162; Burbat & Möller Runge, 2007: 306-307).

#### 4.2.4. Contrastive Competence

As translation and interpreting imply working with two languages in parallel or simultaneously, many authors consider it convenient to promote contrastive competence in language classes. The development of contrastive competence should be sought in different areas of language (Andreu Lucas et al., 2002: 162; Clouet, 2010: 23; Schmidhofer, 2020b: 29), as well as at the textual level (Berenguer, 1996: 16; Andreu Lucas et al., 2002: 160-161; Clouet, 2010: 23), and is often mentioned in relation to intercultural or textual competence. With regard to language, the focus should be on lexical and grammatical differences and how they operate in context (Brehm Cripps & Hurtado Albir, 1999: 63; Schmidhofer, 2013: 110-111).

#### 4.2.5. Information-Mining Competence

There is ample consensus among TILLT researchers that students should know and be able to use different sources (Berenguer, 1996: 16; Brehm Cripps & Hurtado Albir, 1999: 64; Civera García et al., 1999: 74; Pérez González, 1999: 270; Möller Runge, 2001: 93; Burbat & Möller Runge, 2007: 305-306; Clouet, 2010: 129; Gallego Hernández & Tolosa Igualada, 2010: 268; Schmidhofer & Ahmann, 2015: 64; Asker, 2017: 190; Cruz García, 2017: 77; Carrasco Flores, 2018: 178; Cerezo Herrero, 2019b: 98; Schmidhofer, 2020b: 29; Roiss, 2021: 99). These include online and paper-based sources like different types of dictionaries, glossaries, grammars, authentic texts, language fora, and encyclopaedias.

### 4.3. TILLT as a Particular Type of LSP

The idea of framing TILLT within LSP was already put forth by Berenguer in 1997 (1997: 28). It has been reaffirmed in subsequent years by Bernardini (2004), Brehm Cripps (2007) and Clouet (2010) and become increasingly popular in the past few years (Carrasco Flores, 2016; Liendo & Palmira Massi, 2017; Carrasco Flores, 2018, 2019; Cerezo Herrero, 2019a; Koletnik, 2020; Cerezo Herrero, Schmidhofer & Koletnik, 2021; Fois, 2021; Koletnik, 2021). In fact, the orientation of LSP towards students' needs and future use seems to describe neatly the goals of TILLT, since the overall goal of TILLT is to prepare students to utilise languages professionally in the future (Cerezo Herrero, 2019a: 243; cf. also Berenguer, 1997; Oster, 2008).

However, contrary to the common classification by various domains (medicine, law, etc.), Bernardini (2004) considers language teaching for translators to be “a non-standard variety

of LSP” (2004: 103). She points out that the “standard LSP course is that of teaching specific linguistic competencies, relative to a given subject domain”, while language training for translators “involves first and foremost the development of specific capacities required by the translating process in its widest sense” (2004: 103). Similarly, Koletnik (2021: 70-71) observes that in the context of TI programmes, LSP is understood rather as a field of specialisation than of domain-specific communication.

In this context, two frameworks have been developed recently. The first framework was created by Carrasco Flores (2019) for the teaching of English to future translators and interpreters (ETI). It comprises eight objectives, which include raising students’ language awareness at different levels (e.g. spelling, morphosyntax and pragmatics), the development of the four skills (always in accordance with the translation or interpreting process), and the development of extralinguistic knowledge, documentation skills, and professional skills. The second one was developed by Cerezo Herrero, Schmidhofer and Koletnik (2021) and connects the goals, contents, stakeholders and perspectives of the teaching context. The goal and central element of the framework is that of *professional language use*, flanked by *language skills*, the *thematic spectrum*, and *materials*, the last three of which are connected to the *contrastive perspective*. Beneath the central element and connected thereto are *student aspects* and *teacher aspects*. The ultimate central goal of the model is for students to become professional language users and language experts. The choice of teaching materials depends on the situation, but, as a rule, authentic materials should be used, including texts that resemble translation assignments. The thematic spectrum should be oriented towards the subject areas taught in specialised courses at the university in question. The contrastive perspective was introduced in order to prepare students to work with two languages, whose aim is to advance not only competence in both languages but also the ability to relate and separate the two languages. Teachers should develop not only didactic competence but also the ability to analyse learners’ linguistic needs and design their teaching units accordingly. Moreover, they should be aware of the professional reality of translators and/or interpreters and incorporate topics related to the industry and profession into their teaching. However, what is particularly important is their role as advisors in the development of learner autonomy, as a considerable part of language development must occur outside the classroom. Students should achieve skills and attitudes not only for translation/interpreting, but also for language learning. Attitudes include the development of learner autonomy, i.e. the competence with which to plan, control and take responsibility for one’s own learning process. Student aspects, furthermore, encompass the emotional development from the language user to the translator (cf. Schmidhofer & Ahmann, 2015: 58-62), as well as enculturation into Translation Studies (cf. Seidl, 2021: 48).

#### **4.4. TILLT Methodology**

##### **4.4.1. General Remarks**

Besides goals, methodological considerations are the topic most thoroughly discussed in the TILLT literature. This section contains comments on the suitability of the communicative approach, complete methodological proposals developed within TILLT, and the use of translation.



#### 4.4.2. The Communicative Approach and TILLT

The strong presence of communication as one of the goals of TILLT proves that the communicative approach, whose declared goal is to enable learners to communicate in an additional language, is highly relevant for TILLT. For many authors, however, this approach is not adequate as a standalone approach, but rather only as a valid basis which needs to be adapted or complemented by TI-oriented elements or procedures (Civera García, 1996; Gómez García, 2002-2003: 106-107; Cerezo Herrero, 2013: 166-167; Schmidhofer, 2013; Roiss, 2015: 85; Ahmann & Schmidhofer, 2017: 25-27; Jiménez Gutiérrez, 2020: 152).

The advantages of using a communicative approach for TILLT (as named by the authors) include its action-oriented view on language (Schmidhofer, 2020a: 119), its orientation towards real-life communication and authentic materials (Rico Pérez, 1999: 56; Schmidhofer, 2020a: 119), its flexibility (which allows for the use of L1) (Cerezo Herrero, 2013: 167), and its practical and, therefore, motivational procedures (Cerezo Herrero, 2013: 167).

One drawback that is most often mentioned among researchers is the permissive stance towards errors (Gómez García, 2002-2003: 106-107; Ahmann & Schmidhofer, 2017: 27; Schmidhofer, 2020a: 119; cf. also Seidl & Janisch, 2019: 178). Adams (2021) points out that

[a]lthough in some other cases, a communicative approach favouring fluency over accuracy may be deemed appropriate, this cannot be the case for TI undergraduates, as both their written and aural comprehension of source texts, and written and oral production of target texts, depend on the correct decoding and encoding of the language used (2021: 174).

It has also been criticised that there is a strong focus on oral skills and interpersonal communication (Gómez García, 2002-2003: 106-107; Schmidhofer, 2020a: 119). Ahmann and Schmidhofer (2017) recognise the value of the communicative approach for TILLT, but consider that it lacks a specific orientation towards future translation and interpreting:

Aufgrund der kommunikativen Sprachvermittlung werden die Studierenden eher zu Fremdsprachennutzern als Mediatoren ausgebildet, wodurch die Chance versäumt wird, bereits in der Sprachausbildung die Grundlagen für eine erfolgreiche übersetzerische Tätigkeit zu legen. So nehmen in den Sprachkursen metasprachliche Kompetenz, Recherche über Sprache, Aspekte sprachlicher Präzision und Korrektheit sowie ein umfassender Ausbau des Wortschatzes über die unmittelbaren Bedürfnisse des Nutzers hinaus im Vergleich zum Sprachhandeln eine viel zu geringe Rolle ein<sup>11</sup> (2017: 30).

#### 4.4.3. Comprehensive Teaching Proposals Developed within Translation Studies

Based on a review of the existing methods of language teaching, from which he highlights the Grammar-Translation Method and the communicative approach, Cerezo Herrero (2013: 169-171) delineates a method, which he calls *método traductológico-comunicativo*, to “desarrolla[r] habilidades traductológicas partiendo de una base comunicativa”<sup>12</sup> (2013: 169). Its cornerstones are an analysis of the linguistic and cultural needs of students, a balanced development of all four skills, a central role of vocabulary development, and deductive grammar teaching. Classes are to be held in an additional language, but L1 can be used for contrastive activities that should address linguistic, sociolinguistic, sociocultural and discursive aspects. Materials should be preferably authentic, but textbook materials can be used in an adapted

manner. Furthermore, teaching should take into account the body and emotions and promote lifelong learning.

Schmidhofer (2013: 100-112) explains methodological guidelines for the teaching of C languages, which have a communicative orientation, but adds or highlights some aspects that are usually paid little attention in communicative teaching. She focuses mainly on reading comprehension because this is the immediate communicative need in her teaching context. Text work is approached from two different perspectives and combines authentic and didactic texts, the first of which aims at the development of different reading strategies for a global and detailed understanding, taking into account top-down and bottom-up processes and textual analysis; meanwhile, the other perspective considers the translator's viewpoint and involves writing summaries in L1 or conducting translation based on a syntactic analysis of the text. Reading activities also include working with sources and parallel texts in L1. The other skills are to be worked upon depending on students' needs. Writing should include texts for professional communication as well as texts for expressing personal experiences (as the latter are important for maintaining students' motivation). The teaching of grammar should be explicit, as for TI students it is deemed to be a quick way of learning languages, and be comprehensive (by presenting complete subsystems), cognitive (by focusing on the regularities of subsystems and creating an internal grammar of the additional language), contrastive (to integrate new structures into the existing structures and use knowledge of other languages) and pedagogical (by taking into account the capacity of learners to process new input). Accuracy should be emphasized in written skills, for which the author suggests self-correction procedures. The role of L1 is discussed thoroughly as a means of bringing a contrastive perspective into the classroom to support learning and detect potential difficulties, and of explaining and clarifying meanings. Classes should be taught in an additional language as much as possible, but the choice really depends on the distance between the additional language and L1, which is the reason as to why Schmidhofer advocates a gradually increasing use of the additional language.

The third proposal is the *Hildesheimer Drittsprachenmodell* (Arntz, 1999), a methodology conceived for advanced students of Translation Studies who would like to learn a third additional language for translation in a short period of time. The model comprises three consecutive modules to be attended in three semesters. The first module is dedicated to receptive skills (mostly focused on reading), the second to productive skills, and the third to the translation of general and popular texts from the additional language into L1. The courses are based on a contrastive teaching approach in order to use the competence in other languages that students already possess. The Dutch course on receptive skills that Arntz describes includes ten units, each one built around an original text in Dutch, usually an informative text related to Dutch/Belgian culture, economy, society or history. At the beginning of each unit, there are texts that explain the relationship between Dutch and other Germanic languages, particularly German and English. Throughout the ten units, all relevant aspects of grammar are addressed, especially those commonly found in written language. There are frequent comparisons with other Germanic languages, and a strong focus on not only *false friends*, so common between German and Dutch, but also *good friends* or *distant acquaintances*. The first module is accompanied by a module on linguistics, wherein students learn more about the historical development of the language as well as its similarities and differences with other languages of the same family.

#### 4.4.4. The Use of Translation

Although the question of using translation in the language classroom is particularly relevant in a context in which students are to be prepared for translation and interpreting activities, it has received little attention, as, according to Koletnik (2020), “the discussion about the role and possible benefits (and pitfalls) of using translation and other practices that allow resorting to multiple languages in the ALT (Additional Language Teaching) of future translators seems to be lagging behind this debate” (2020: 318). This might be due to the controversial role of translation in the history of language teaching. In the Grammar-Translation Method, which was used in Europe far into the 20<sup>th</sup> century, the translation of mostly isolated sentences is one of the most common forms of practice, which proves to be uncondusive to communicative competence and, at best, helpful in developing grammatical awareness (for a full discussion of the pros and cons, cf. Zojer, 2009). Consequently, translation was hardly discussed in language teaching, but has made a comeback as of late as a form of mediation (Council of Europe, 2020), understood as a communicative activity focused on communication across linguistic boundaries.

According to the TILLT literature, translation could be beneficial to this teaching context in two ways: it could help to enhance language competence and/or to initiate the development of translation competence. Even though the first aspect is also mentioned (Möller Runge, 2001: 148; Gómez-García, 2002-2003: 109), it is the second aspect that is mostly dwelled upon by those authors who advocate the inclusion of translation in TILLT. López Ropero and Tabuenca Cuevas (2009: 127) suggest including the translation of sentences or short extracts embedded in real situations. Schmidhofer (2013) intends to enable students to approach texts from a translator’s perspective and train in language transfer by asking students to summarise texts in their L1. Jiménez Gutiérrez (2020: 160) advocates the use of pedagogical translation<sup>13</sup> in TILLT as a learning tool, and designed an activity that includes the translation of short sentences into the additional language in order to help students to develop grammatical and lexical mastery from a contrastive perspective. She highlights that students considered the translation activities, which were undertaken collaboratively, to be motivational because they enable students to work with two languages in a way similar to that of a translator.

Koletnik (2020) adopts a different approach and emulates real translation tasks embedded in a communicative situation to practise grammatical structures under instruction. In her empirical research, Koletnik (2020; 2021) addresses both of the questions raised above. Her study, which was conducted in English language courses with students of TI, focuses on the question of whether translation can be “effectively and efficiently used in FTL to strengthen selected aspects of linguistic competence” (2021: 79). She compared a group of students who were taught grammar with the help of translation to another group who were taught without referring to translation. There were no significant results between the two groups in quantitative terms, but qualitative interviews revealed that many of the students considered translation to be a valuable tool in language teaching. A second topic included in her research is the influence of translation in language teaching upon students’ translation competence. The study showed that the inclusion of translation in language teaching has a positive effect on translation into L1, albeit not on translation into the additional language being learnt.

## 5. Discussion

The TILLT literature seems to be eager to establish TILLT as a field of its own within Translation Studies arguing that language competence is an integrative subcompetence of TI competence<sup>14</sup> and, therefore, should be developed with a view to TI activities and in a different way (as in general language courses). However, the results of the bibliographical study show that TILLT continues to be a marginal field of enquiry. The number of items that met the criterion of being considered to be *TILLT literature* is rather limited, and most contributions are short articles in edited volumes or journals. Extensive contributions are scarce and almost exclusively found in the form of PhD dissertations. Moreover, it needs to be mentioned that many contributions are based on the authors' perceived teaching needs and experience and describe goals and classroom procedures. There is little empirical research, and the empirical studies that have been conducted are mostly small-scale. What is more, research has commonly been conducted merely in relation to tenets from Translation Studies and with little reference to neighbouring fields.

The overview of topics that I have presented shows that TILLT has thus far mostly focused on *what* should be achieved and *how* to achieve it. The *what* has been answered by defining goals that accord with the aforementioned needs to meet requirements in subsequent classes. This implies that TILLT has been strongly outcome-oriented and concerned with what students should know and be able to do. Regarding the *how*, the TILLT literature has been mostly focused on the teaching side of TILLT, i.e. on what teachers can do *in* class to further these goals and promote an instrumental view on language that is logically derived from competence models. However, if TILLT does not reach out and form links with other disciplines, it is condemned to go around in circles, never departing from the focus on goals and the perspective of instrumental language use. TILLT can only thrive if it widens its scope and starts to adopt a more interdisciplinary approach. This path has already been initiated by a few authors who have opened up new areas of enquiry. Topics of interdisciplinary research with language teaching and learning could include material research and development (Adams & Cruz García, 2017; Carrasco, 2018) and the learning dimension (Cerezo Herrero, Schmidhofer & Koletnik, 2021). The study of possible uses of technological language tools in TILLT like corpora (Singer, 2016; Fois, 2021) or machine translation could combine TILLT, data-driven learning research, and computational linguistics; what is more, the topics of enculturation (Seidl, 2021), professional identity, and investment could open up areas of sociologically oriented research.

## 6. Conclusions

There have been powerful arguments put forth by many authors that are in favour of establishing TILLT as an area of enquiry within the field of Translation Studies. The language use of future TI professionals is clearly different from that of general language users, and it is the most indispensable prerequisite for TI activities, which is the reason as to why it is in the interest of the discipline to describe this competence and how it can be best developed. It is thus an area of research *and* practice, and research results can directly be fed into teaching and learning practice. Some areas, such as goals and classroom procedures, have been explored quite well, but for TILLT to become a full-fledged area of research that stands alone, it must go further and set itself up as an interdisciplinary field of enquiry with firm links to other disciplines.

## References

- Adams, H. (2021). Teaching grammar in translation and interpreting in Spain: The trainers' view. In A. Schmidhofer & E. Cerezo Herrero (Eds.), *Foreign Language Training in Translation and Interpreting Programmes* (pp. 163-178). Peter Lang.
- Adams, H. & Cruz García, L. (2017). Use of teaching materials in foreign language classes for trainee translators in Spain. *BABEL-AFIAL*, 26, 101-118.
- Ahmann, H. & Schmidhofer, A. (2017). Translationsdidaktik 15 Jahre nach Bologna – zur Notwendigkeit einer Verringerung der Verschulung und zur Integration und Abgrenzung vom GERS in der Sprachausbildung. In U. Stachl-Peier & E. Schwarz (Eds.), *Das Spiel der Sprachen 4* (pp. 9-36). Grazer Translation Studies.
- Andreu Lucas, M., Orero Clavero, P., Berenguer, L., & Ripoll López, O. (2002). Competència traductora i ensenyament de llengües estrangeres. *Quaderns: Revista de traducció*, 7, 55-165.
- Angelelli, C. & Degueldre, C. (2002). Bridging the gap between language for general purposes and language for work: An intensive superior-level language/skill course for teachers, translators, and interpreters. In B. Lou Leaver (Ed.), *Developing Professional-Level Language Proficiency* (pp. 91-110). Cambridge University Press.
- Arntz, R. (1999). Ausbildung in „Dritt Sprachen“ – ein neuer Ansatz. *Lebende Sprachen*, 2, 49-53.
- Asker, B. (2017). „Ja gibt es denn sowas überhaupt?“ Translationsorientierte Schreibkompetenz aus Sicht der Lernenden. In U. Stachl-Peier & E. Schwarz (Eds.), *Das Spiel der Sprachen 4* (pp. 165-197). Grazer Translation Studies.
- Bachman, L. F. (1990). *Fundamental Considerations in Language Testing*. Oxford University Press.
- Balbuena Torezano, M. (2013). *Deutsch als Fremdsprache für Übersetzer*. Bienza.
- Beeby Lonsdale, A. (2004). Language Learning for Translators: Designing a Syllabus. In K. Malmkjær (Ed.), *Translation in Undergraduate Degree Programmes* (pp. 39-65). John Benjamins.
- Berenguer, L. (1996). Didáctica de segundas lenguas en los estudios de traducción. In A. Hurtado Albir (Ed.), *La enseñanza de la traducción* (pp. 9-30). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Berenguer, L. (1997). *L'ensenyament de llengües estrangeres per a traductors: Didàctica de l'alemany*. PhD dissertation. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Berenguer, L. (1998). La adquisición de la competencia cultural en los estudios de traducción. *Quaderns: Revista de traducció*, 2, 119-129.
- Berenguer, L. (1999). Cómo preparar la traducción en la clase de lenguas extranjeras. *Quaderns: Revista de traducció*, 4, 135-150.
- Berenguer, L., Doerr, E., Ferriz, M.C., & Ripoll, O. (2006). *Lengua alemana para traductores. Nivel básico*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bernardini, S. (2004). Corpus-aided language pedagogy for translator education. In K. Malmkjær (Ed.), *Translation in Undergraduate Degree Programmes* (pp. 97-111). John Benjamins.
- Bowen, M. (1989). Language learning before translator/interpreter training. In P. W. Krawutschke (Ed.), *Translator and Interpreter Training and Foreign Language Pedagogy Strategy* (pp. 51-64). SUNY Press.
- Brehm Cripps, J. (2007). *Targeting the Source Text. A Coursebook in English for Translator Trainees*. 2nd ed. Publicacions Universitat Jaume I.
- Brehm Cripps, J. & Hurtado Albir, A. (1999). La primera lengua extranjera. In A. Hurtado Albir (Ed.), *Enseñar a traducir* (pp. 59-70). Edelsa.
- Burbat, R. & Möller Runge, J. (2007). Das Lehren und Lernen einer zweiten und/oder weiteren Fremdsprache in der Übersetzer- und Dolmetscherausbildung. *Babel: International Journal of Translation*, 53(4), 303-320. <https://doi.org/10.1075/babel.53.4.02bur>



- Canale, M. & Swain, M. (1980). Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. *Applied Linguistics*, 1, 1-47. <https://doi.org/10.1093/applin/I.1.1>
- Cao, D. (1996). On translational language competence. *Babel: International Journal of Translation*, 42(4), 231-238. <https://doi.org/10.1075/babel.42.4.05cao>
- Carrasco Flores, J.A. (2016). Analysing English language teaching materials for translators and interpreters: a case study. In A. M. Rojo López, & N. Campos Plaza (Eds.), *Interdisciplinarity in Translation Studies. Theoretical Models, Creative Approaches and Applied Methods* (pp. 311-328). Peter Lang.
- Carrasco Flores, J.A. (2018). *English for Translation and Interpreting: a Cognitive and Methodological Framework of Reference for Materials Analysis and Development*. PhD dissertation. Universidad Complutense.
- Carrasco Flores, J.A. (2019). Teaching English for translation and interpreting: a framework of reference for developing the translator's bilingual sub-competence. *Complutense Journal of English Studies*, 27, 121-137. <https://doi.org/10.5209/cjes.62822>
- Carreres, Á. (2014). Translation as a means and as an end: reassessing the divide. *The Interpreter and Translator Trainer*, 8(1), 123-135. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2014.908561>
- Cerezo Herrero, E. (2013). *La enseñanza del inglés como lengua B en la formación de traductores e intérpretes en España: la comprensión oral para la interpretación*. PhD dissertation. Universitat de València.
- Cerezo Herrero, E. (2015). English language teaching for translator and interpreter trainees: syllabus analysis and design. *Quaderns: Revista de traducció*, 22, 289-306.
- Cerezo Herrero, E. (2016). Lengua B Inglés: Un estudio transversal sobre la comprensión oral para la interpretación. *Sendebare*, 27, 97-122.
- Cerezo Herrero, E. (2019a). Lenguas extranjeras con fines traductológicos: En busca de una identidad propia. *Quaderns: Revista de traducció*, 26, 239-254.
- Cerezo Herrero, E. (2019b). Sistematización de competencias en la enseñanza de la lengua B para traducción e interpretación en el EEES a partir de una modelo de competencia traductora. *MonTI: Monografías de traducción e interpretación*, 11, 77-107.
- Cerezo Herrero, E. & Schmidhofer, A. (2021). 25 years of research on language training in TI programmes: taking stock and ways forward. In A. Schmidhofer, & E. Cerezo Herrero (Eds.), *Foreign Language Training in Translation and Interpreting Programmes* (pp. 17-44). Peter Lang.
- Cerezo Herrero, E., Schmidhofer, A. & Koletnik, M. (2021). An LSP framework for translation and interpreting pedagogy. *Revista de lenguas para fines específicos*, 27(2), 140-156.
- Civera García, P. (1996). La enseñanza de la lengua C. In A. Hurtado Albir (Ed.), *La enseñanza de la traducción* (pp.183-188). Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Civera García, P., Oster, U., & Hurtado Albir, A. (1999). La segunda lengua extranjera. In A. Hurtado Albir (Ed.), *Enseñar a traducir* (pp.71-86). Edelsa.
- Clouet, R. (2010). *Lengua inglesa aplicada a la traducción. Una propuesta curricular adaptada al Espacio Europeo de Educación Superior*. Comares.
- Clouet, R. & Wood, M. (2007). El papel de la segunda lengua extranjera en los estudios de traducción en España: algunas reflexiones desde el enfoque cultural. *Filología y Lingüística*, XXXIII(1), 101-111. <http://dx.doi.org/10.15517/rfl.v33i1.4279>
- Council of Europe (2001). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*. Cambridge University Press.
- Council of Europe (2020). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment Companion Volume*. <https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/16809ea0d4>
- Cruz García, L. (2017). Foreign language training in translation and interpreting degrees in Spain: a study of textual factors. *Revista digital de investigación en docencia universitaria*, 11(2), 75-89. <http://dx.doi.org/10.19083/ridu.11.583>

- Eyckmans, J. (n.d.). *Cultural Competence in Translation Studies and Its Assessment*. <https://biblio.ugent.be/publication/8552979/file/8552981.pdf>
- Fois, E. (2021). Translator training, English language teaching and corpora: scenarios and applications. *International Journal of Language Studies*, 15(4), 59-78.
- Gallego Hernández, D. & Tolosa Igualada, M. (2010). Lengua B para traductores e intérpretes o del proceso de llevar la lengua B al espacio-tiempo de la mediación. In M. P. Blanco García (Ed.), *El Cid y la Guerra de la Independencia. Dos hitos en la historia de la traducción y la literatura* (pp. 265-274). Universidad Complutense, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores.
- Gómez García, C. (2002-2003). Sobre la necesidad de contravenir las reglas de las nuevas metodologías. *Encuentro: Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas*, 13-14, 101-112.
- Jiménez Gutiérrez, I. (2020). Desarrollo de la subcompetencia lingüística en alumnos de traducción e interpretación a través de herramientas de aprendizaje colaborativo. In T. Barceló Martínez (Ed.), *Metodologías innovadoras en la enseñanza-aprendizaje de lenguas extranjeras para traductores e intérpretes* (pp. 149-164). Comares.
- Kiraly, D. (2000). *A Social Constructivist Approach to Translator Education. Empowerment from Theory to Practice*. Routledge.
- Koletnik, M. (2020). Teaching future translators language through translation – does it help their translating? *Current Trends in Translation Teaching and Learning E.*, 7, 314-356.
- Koletnik, M. (2021). LSP and additional language teaching for translators: new researched-based evidence. In A. Schmidhofer & E. Cerezo Herrero (Eds.), *Foreign Language Training in Translation and Interpreting Programmes* (pp. 69-86). Peter Lang.
- Koletnik, M. & Froeliger, N. (Eds.) (2019). *Translation and Language Teaching. Continuing the Dialogue*. Cambridge Scholars Publishing.
- Liendo, P. & Palmira Massi, M. (2017). Academic literacy, genres and competences. A didactic model for teaching English to translation students. *ELIA*, 17, 251-272. 10.12795/elia.2017.i17.11
- López Ropero, L. & Tabuena Cuevas, M. (2009). Lengua B1 (traducción e interpretación) y competencias. In C. Gómez Lucas & S. Grau Company (Eds.), *Propuestas de diseño, desarrollo e innovaciones curriculares y metodología en el EEES* (pp. 121-134). Marfil.
- Mackenzie, R. (1998). The place of language teaching in a quality oriented translators' training programme. In K. Malmkjær (Ed.), *Translation & Language Teaching. Language Teaching & Translation* (pp. 15-20). Routledge.
- Malmkjær, K. (Ed.) (1998). *Translation & Language Teaching. Language Teaching & Translation*. Routledge.
- Möller Runge, J. (2001). *Siglo XXI: ¿Innovamos? La enseñanza de una segunda lengua extranjera*. Alhulia.
- Möller Runge, J. & Burbat, R. (2004). Fremdsprachenvermittlung in der Übersetzer Ausbildung: Vorstellung eines am Fremdesprachenwachstums orientierten Konzepts. In E. Fleischmann, P. A. Schmitt & G. Wotjak (Eds.), *Translationskompetenz* (pp. 647-658). Stauffenburg.
- Nord, C. (2011). *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Frank & Timme.
- Oster, U. (2003). El fomento de la autonomía y el trabajo en grupo en el aprendizaje de lenguas para traductores a través de un entorno virtual de trabajo. *Quaderns: Revista de traducció*, 10, 79-90.
- Oster, U. (2006). *Diversificación de la evaluación en la enseñanza de lengua alemana para traductores*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Oster, U. (2008). El reto de enseñar la lengua C en la titulación de Traducción e Interpretación (antes y después de Bolonia). In M. Cerezo García (Ed.), *De los proyectos de convergencia a la realidad de los nuevos títulos*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Pérez González, L. (1999). La didáctica y el papel de las lenguas en la formación de traductores e intérpretes. *Perspectives: Studies in Translatology*, 7(2), 265-275. <https://doi.org/10.1080/0907676X.1999.9961364>

- Recio Ariza, M. A. (2021). Fremdsprachenunterricht im Übersetzen und Dolmetschen im 21. Jahrhundert: Ausarbeitung eines auf dem Kognitivismus basierenden Entwurfes eines MOOC für den Unterricht der deutschen Sprache für zukünftige ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen. In A. Schmidhofer & E. Cerezo Herrero (Eds.), *Foreign Language Training in Translation and Interpreting Programmes* (pp. 139-162). Peter Lang.
- Recio Ariza, M. A. & Holl, I. (2012). Relevante Kompetenzen beim Fremdspracherwerb (DaF) in der Übersetzerausbildung und deren Bewertung vor dem Hintergrund des Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens. In L. Zybatow, A. Petrova & M. Ustaszewski (Eds.), *Translationswissenschaft interdisziplinär: Fragen der Theorie und Didaktik* (pp. 393-398). Peter Lang.
- Rico Pérez, C. (1999). Training the translator in a second language: a communication approach. In A. Argüeso Gonzalez (Ed.), *Traducción, interpretación, lenguaje. Cuadernos de tiempo libre* (pp. 53-64). Fundación Actilibre.
- Roiss, S. (2015). DaF für Übersetzer: Die zielgruppengerechte Vermittlung unter lernpsychologischen, methodologischen und textlinguistischen Aspekten. In M. A. Recio Ariza et al. (Eds.), *Interacciones – Wechselwirkungen* (pp. 77-91). Peter Lang.
- Roiss, S. (2021). Methodologische Überlegungen hinsichtlich einer TILLT- DaFAusbildung: ein holistisches handlungsorientiertes Unterrichtsmodell. In A. Schmidhofer & E. Cerezo Herrero (Eds.), *Foreign Language Training in Translation and Interpreting Programmes* (pp. 87-112). Peter Lang.
- Ruzicka Kenfel, V. (2003). Lengua alemana en traducción/interpretación: un concepto particular de la enseñanza de alemán como lengua extranjera. *Babel-AFIAL*, 12, 5-29.
- Schmidhofer, A. (2013). La especificidad de la enseñanza-aprendizaje de la lengua extranjera en los Estudios de Traducción. *Alfinge*, 25, 95-114.
- Schmidhofer, A. (2019). Sprachdidaktik und Translationswissenschaft. *MTM*, 11, 157-184.
- Schmidhofer, A. (2020a). Fremdsprachenmethodik aus translationsorientierter Perspektive. In L. Zybatow & A. Petrova (Eds.), *Was ist und was soll Translationswissenschaft? Beiträge zur Translata III* (pp. 115-120). Peter Lang.
- Schmidhofer, A. (2020b). Translationsorientierte Fremdsprachenkompetenz: Versuch einer Modellierung. In A. Schmidhofer & A. Wußler (Eds.), *Bausteine translationsorientierter Sprachkompetenz und translatorischer Basiskompetenzen* (pp. 21-33). Innsbruck University Press.
- Schmidhofer, A. & Ahmann, H. (2015). Translationsrelevanter Fremdsprachenunterricht: Besonderheiten und Zielsetzungen. *Moderne Sprachen*, 59(1), 49-70.
- Schmidhofer, A. & Cerezo Herrero, E. (Eds.) (2021). *Foreign Language Training in Translation and Interpreting Programmes*. Peter Lang.
- Schmidhofer, A. & Wußler, A. (Eds.) (2020). *Bausteine translationsorientierter Sprachkompetenz und translatorischer Basiskompetenzen*. Innsbruck University Press.
- Schwarz, E. (2020). „Wir können nur bedingt mit Lehrwerken arbeiten.“ Über die Anforderungen an Lehrwerke und translationsorientierten Sprachunterricht. In U. Stachl-Peier & E. Schwarz (Eds.), *Ressourcen und Instrumente der translationsrelevanten Hochschuldidaktik* (pp. 73-92). Frank & Timme.
- Seidl, E. & Janisch, E. (2019). What a difference language teaching makes in translator training. In M. Koletnik, & N. Froeliger (Eds.), *Translation and Language Teaching. Continuing the Dialogue* (pp. 171-188). Cambridge Scholars Publishing.
- Seidl, E. (2021). ‘Translation and interpreting oriented language learning and teaching’ (TILLT) als hochschuldidaktische Professionalisierung. In A. Schmidhofer & E. Cerezo Herrero (Eds.), *Foreign Language Training in Translation and Interpreting Programmes* (pp. 45-68). Peter Lang.
- Singer, N. (2016). A proposal for language teaching in translator training programmes using data-driven learning in a task-based approach. *International Journal of English and Translation Studies*, 4(2), 155-167.

Stachl-Peier, U. & Schwarz, E. (Eds.) (2020). *Ressourcen und Instrumente der translationsrelevanten Hochschuldidaktik*. Frank & Timme.

Zojer, H. (2009). The methodological potential of translation in second language acquisition. In A. Witte, T. Harden, & A. Ramos de Oliveira Harden (Eds.), *Translation in Second Language Learning and Teaching* (pp. 31-51). Peter Lang.

## Notas

1. “that the existing literature on this subject was rather scarce and that most publications echoed each other”. (All quotes in languages other than English have been translated by the author.)
2. These include Dialnet, BITRA, Google Scholar, and ResearchGate, among others. Another important source was that of reference lists of other TILLT publications.
3. To my knowledge, there have been no previous publications on the topic. Even though I tried to access as many contributions as possible, some older contributions (e.g. Estelrich, 1998; Prüfer-Leske, 1998), quoted by Möller Runge (2001), could not be found.
4. “language teaching for translators needs translation as a professional activity as a reference to be able to determine its goals and also its methodology”.
5. “One can only learn to translate when one’s language and cultural competence has reached an appropriate level or has been selectively brought up to such a level”.
6. The terminology used by different authors is rather varied, including *competence*, *skill*, *attitude* and *awareness*, and these terms cannot always be clearly delimited.
7. According to the CEFR (Council of Europe, 2001: 13), communicative language competence comprises linguistic, sociolinguistic and pragmatic components. Linguistic competences refer to the language as a system, sociolinguistic competences to the “sociocultural conditions of language use”, and pragmatic competences to the “functional use of linguistic resources”.
8. “The communicative competence defined within the framework of the CEFR is undoubtedly also highly relevant for translator training, since the competences defined therein, both general and communicative, are part of the translator’s toolkit”.
9. “know how to correctly relate the parts that make up the communicative process, which are the sender, the receiver, the subject and the communicative situation”.
10. “the ability to totally understand a text and analyse all factors by which it is made up”.
11. “Due to communicative language teaching, students are trained to be foreign language users rather than mediators, which means that the opportunity is missed to lay the foundations for successful translation work already in language training. Thus, in language courses, metalinguistic competence, information mining about language, aspects of linguistic precision and accuracy as well as a comprehensive expansion of vocabulary beyond the immediate needs of the user play far too small a role compared to language action”.
12. “develop translation abilities on a communicative basis”.
13. The term *pedagogical translation* is widely used nowadays in international literature on language teaching. In English, however, the term *grammar translation* is preferred.
14. Until now, the point of reference has been mostly translation and not so much interpreting, which is due to the fact that interpreting is only taught at later BA stages or at master’s level.

SENDEBAR

**Reseñas**

Book Reviews



**Yuste Frías, José y Garrido Vilariño, Xoán Manuel (eds.) (2022). *Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación*. Berlín: Peter Lang, Col. Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation («Estudios sobre lenguas románicas y comunicación intercultural»), 341 pp.**

Vicente Bru García

Universidad de Granada

El presente volumen, editado por José Yuste Frías y Xoán Manuel Garrido Vilariño, prestigiosos investigadores y acuñadores del término “paratraducción” en la tesis doctoral de Garrido Vilariño, ofrece al lector una visión detallada, multidisciplinar e innovadora sobre la Escuela de Vigo en traductología, de la que son creadores e impulsores. Para ello, se realiza un recorrido por los diferentes puntos de vista asociados a este ámbito, desde los más teóricos hasta las aplicaciones más innovadoras en diferentes disciplinas aparentemente alejadas de los Estudios de Traducción.

El libro comienza con un capítulo de los editores del volumen en el que nos muestran la amplia trayectoria del grupo de investigación Traducción & Paratraducción (T&P) de la Universidad de Vigo, que se creó tras la defensa de la tesis doctoral mencionada, hasta la actualidad: desde la creación del nuevo término de “paratraducción” hasta la génesis del único programa doctoral homónimo del grupo de investigación y único en Traducción e Interpretación en la euroregión Galicia-Portugal. A partir de un orden cronológico en el que observamos la evolución del grupo y su repercusión internacional, se nos presentan también los objetivos del equipo investigador, así como las diferentes líneas que garantizan la calidad de la investigación en paratraducción.

El segundo capítulo corre a cargo de Yuste Frías, donde el IP del Grupo T&P nos ofrece un resumen de los fundamentos teóricos de la paratraducción a partir de sus orígenes en la teoría de la paratextualidad de Gérard Genette. Es destacable el aspecto holístico de la noción de paratraducción, entendida no solo como la traducción de los paratextos, sino como toda aquella actividad que rodea, envuelve, acompaña, introduce, presenta y prolonga la actividad traductora. Además, resultan reveladoras las perspectivas teóricas, didácticas y profesionales que tiene adoptar en los Estudios de Traducción la perspectiva paratraductológica preconizada por la Escuela de Vigo.

La materialización del marco teórico presentado anteriormente se hace presente en el tercer capítulo, firmado por Garrido Vilariño, en el que, a través de la descrip-

#### Información

Correspondencia:

Vicente Bru García

e.vicente040296@go.ugr.es

ción del contexto que envolvió la publicación y la traducción al gallego de la obra de Primo Levi *Se questo è un uomo*, se ofrece una aplicación práctica de la noción de paratraducción en el nivel sociológico o protraductivo, complementada con ejemplos y reflexiones sobre el contexto sociológico y los agentes paratraductores externos al traductor como son el editor o el poseedor de los derechos de autor.

El cuarto capítulo, de Bourgoïn Vergondy, responde a la natural pregunta de la posible existencia de un equivalente de la noción de paratraducción en el campo de la interpretación, lo que el autor llama la parainterpretación. El autor nos muestra cómo es posible aplicar los fundamentos metodológicos descritos anteriormente a esta disciplina a partir de un ejemplo, la interpretación de enlace en el ámbito sanitario. Como expone el autor, los niveles empírico o paratraductivo, propiamente hablando, sociológico o protraductivo y discursivo o metatraductivo, los tres niveles de aplicación metodológica ya establecidos por el grupo T&P para la paratraducción, también se encuentran presentes en cualquier situación comunicativa sanitaria en la que fuera necesaria la presencia de un intérprete.

Para demostrar que la disciplina de la paratraducción existe desde los inicios de la propia traducción, Ferreiro Vázquez realiza en el quinto capítulo un análisis profundo sobre lo que denomina un paraintérprete en la Real Audiencia de la Plata durante los primeros años de la conquista del Perú, a partir de un caso concreto descrito de forma indirecta en el registro de esta Real Audiencia para explicar cómo estos paraintérpretes eran esenciales para la conquista y mantenimiento de territorios incaicos.

La idea de la desigualdad en la interpretación, en la que la persona interpretada se convierte en víctima, se retoma en el capítulo sexto, en el que Fernández Ocampo reflexiona acerca de este asunto traductológico a partir de otra disciplina, la fotografía. En uno de los capítulos más extensos del volumen al incluir material fotográfico, defiende dos tesis: la primera es que la fotografía puede observarse como un documento historiográfico sobre la figura del traductor y su evolución a lo largo de los últimos siglos; la segunda refiere que la imagen puede ser entendida como un resultado de la investigación en traducción, comparando los elementos que conforman una fotografía y una traducción, además de abogar por la inclusión de la fotografía como un objeto estudiable en las investigaciones en paratraducción.

Siguiendo con la aplicación de la noción de paratraducción a otros ámbitos o aspectos que suelen quedar a los márgenes de los estudios de traducción, Montero Domínguez relaciona con la paratraducción uno de los oficios propios de la traducción audiovisual en desuso: el intérprete explicador de películas. A diferencia de una interpretación a vista de los intertítulos de la película silente, el autor explica cómo esta profesión llevaba consigo algunas funciones que se diferenciaban de las funciones lingüísticas, como son las funciones de *marketing*, de mediación y una línea dramática, la que podía atraer más al público y constituir un valor añadido a la proyección de los productos audiovisuales.

El octavo capítulo, de Méndez González, se centra en la paratraducción de las carátulas de videojuegos para el mercado receptor, que tienen como finalidad la presentación del producto final y que no solo debe considerar las diversas percepciones del imaginario del videojuego, sino también satisfacer las expectativas culturales de los futuros usuarios. El autor subraya la importancia del lenguaje publicitario en tanto en cuanto refleja la cultura de cada época y de cada país, adaptándose al mercado en el que se pretende lanzar un videojuego; de esta forma,

la labor paratraductiva en la carátula de un videojuego, la cara más visible del producto de ocio, determinará su adquisición o, al contrario, su rechazo.

El noveno capítulo, de Holgado-Sáez, analiza la paratraducción de las cubiertas de las primeras ediciones alemana, francesa, española e italiana sobre las memorias de un triángulo rosa austríaco en los campos de concentración nazis. Para ello, pone de manifiesto hasta qué punto el conocimiento de las legislaciones y la historia de cada país abordado influyen en la labor paratraductiva de las editoriales cuando se precisa transmitir una idea fuerza al lector potencial.

El desarrollo del fenómeno editorial de la traducción literaria gallega en la última década con respecto a la exportación de autorías y de obras escritas por mujeres conforma el décimo capítulo, de Luna Alonso, quien pone de manifiesto la evidente situación de inferioridad lingüística de una cultura minorizada frente a la presión ejercida por el poder de la globalización. Por la mayor demanda traductiva, esta investigación se focaliza en el género narrativo y aborda cuatro autoras contemporáneas con proyección externa, además de intentar descubrir cuál ha sido el itinerario paratraductivo seguido y cómo se han recibido sus obras.

El undécimo capítulo, de Galanes Santos, analiza la variación terminológica conceptual y los condicionantes protraductivos en el tratamiento periodístico de la crisis económica mundial surgida en Estados Unidos. Esta investigación identifica los valores connotativos de la terminología especializada y determina su influencia en la génesis de nuevos términos de la mano de los redactores periodísticos, que actúan como agentes paratraductores. La innovación de este estudio radica en la aplicación de la paratraducción a la terminología para visualizar cómo se lleva a cabo el proceso de mediación entre realidades foráneas para el público lector.

En «Paratraducir Japón», Quintairos-Soliño presenta la importancia de detectar los símbolos y transmitir correctamente su significado a los receptores meta para evitar los sesgos culturales. La autora también llama la atención sobre determinados paratextos que el traductor podría evitar en el proceso paratraductológico.

En el decimotercer capítulo, Fernández Rodríguez plantea la distinción entre la cantidad de autores premiados en España en función de su sexo con la finalidad de contrastar el volumen de traductoras premiadas (a través del Premio Nacional a la Mejor Traducción y el Premio Nacional de la Obra de un Traductor) y su producción desde una óptica sociológica, así como la relación entre el tipo de obras y las combinaciones lingüísticas de trabajo.

La historia de la traducción del Manifiesto Comunista al catalán, euskera y gallego desde 1930 hasta la actualidad se presenta en el capítulo decimocuarto, de Neal Baxter, quien aborda desde la noción de paratraducción 35 traducciones y reediciones existentes. El objetivo del autor consiste en analizar las implicaciones sociológicas de los elementos paratextuales de una obra política y filosófica, con el objetivo de determinar en qué medida un idéntico texto de partida puede cumplir diversas funciones una vez traducido.

Finalmente, el último capítulo de esta obra consiste en una recopilación exhaustiva del impacto internacional que ha tenido, en los últimos 16 años, la noción de paratraducción. Yuste Frías cierra el libro ofreciendo al lector las fichas bibliográficas completas y el acceso directo en internet a las 288 publicaciones científicas que citan la noción de paratraducción en 17 lenguas.

## **Ibáñez Rodríguez, Miguel (2020). *Enotradulengua. Vino, lengua y traducción*. Berlín: Peter Lang, 368 pp.**

Silvia Martínez Martínez

Universidad de Granada

El presente volumen es fruto de la dilatada trayectoria del grupo de investigación GIRTraduvino de la Universidad de Valladolid, con sede en la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria. Este grupo comenzó su andadura en el año 2005 y su investigador principal es el Dr. Miguel Ibáñez Rodríguez.

Como bien se señala en la introducción del libro, la mayoría de los capítulos son fruto de los miembros integrantes del mencionado grupo de investigación, además de contar con otros capítulos escritos por investigadores de universidades extranjeras que, sin duda, enriquecen esta obra.

El libro ofrece diversos espacios desde los que abordar tanto la traducción como las disciplinas ligadas al vino como las ontologías, la historia del conocimiento enológico, la lengua de la vid y el vino, el enoturismo y algunos de los géneros más característicos de este ámbito, como son las etiquetas, las notas de cata y el anuncio impreso.

Así pues, nos encontramos ante una obra dividida en dieciocho capítulos que presentan diversos aspectos concretos dentro de los ámbitos del vino, la lengua y la traducción, tal como se expone a continuación por orden de aparición.

Tras una breve presentación a cargo del editor, Miguel Ibáñez Rodríguez, la recopilación se inicia con un capítulo redactado por la prestigiosa investigadora Christiane Nord, que comienza anotando que no existen reglas fijas para la traducción y que es imprescindible tomar algunas decisiones sobre la marcha. Para ello, propone que se siga el método funcionalista *top-down* para resolver todas aquellas cuestiones que el traductor se encuentre a lo largo del complejo proceso traductor. La autora demuestra la viabilidad de este enfoque utilizando la novela *The Wine-maker* de Noah Gordon comparándolas con las traducciones en español y alemán.

El segundo capítulo, de la mano de Fernando Martínez de Toda, realiza un recorrido histórico sobre los autores y los textos que han generado a lo largo de los tiempos hasta llegar a lo que hoy día conocemos como las ciencias de la vid y el vino.

Introduciéndose en el campo de las nuevas vías de investigación, Amparo Alcina muestra algunos de los resultados del grupo de investigación GIRTraduvino. Así, el capítulo se aproxima a las soluciones de adaptación de las ontologías para desarrollar un análisis detallado de los conceptos y sus relaciones como base de la elaboración de definiciones terminológicas.

### Información

Correspondencia:  
Silvia Martínez Martínez  
[smmartinez@go.ugr.es](mailto:smmartinez@go.ugr.es)

El cuarto capítulo se ocupa de abordar el primer texto escrito en español sobre las técnicas y el cultivo de la vid y la elaboración del vino. Miguel Ibáñez Rodríguez trata de evaluar el grado de desarrollo del conocimiento vitivinícola del libro segundo de la *Obra de agricultura* de 1513 de Gabriel Alonso de Herrera. Muy interesante es su análisis en el que demuestra la aparición del primer vocabulario especializado sobre el vino y su aportación sobre la génesis del español del vino y su contribución desde una perspectiva diacrónica.

Siguiendo la línea del español del vino, el trabajo de Alejandro Junquera Martínez y Esther Álvarez García permite, en esta ocasión, a comprender con mayor profundidad el ámbito de los contenedores y recipientes de esta bebida en el siglo XVII. Los autores se basan en un corpus de diversos documentos notariales recogidos en el corpus *CorLexIN (Corpus Léxico de Inventarios)*. Asimismo, cabe señalar la pulcritud de sus resultados, al contrastarlos con los datos registrados en diversos corpus académicos para determinar su referencia, uso y restricciones, tanto desde el punto de vista diatópico como diacrónico.

Este cautivador viaje continúa al otro lado del Atlántico; más concretamente en el *Atlas Lingüístico Etnográfico del Nuevo Cuyo*. Aída Elisa González de Ortiz expone la rica variedad terminológica de esta región argentina. En este trabajo, la autora se centra exclusivamente en el campo semántico de la vid para conocer el comportamiento de la lengua de estirpe hispano-criolla, que se muestra muy mestizada con los aportes de la inmigración en el siglo XIX.

Gloria Martínez Lanzán se adentra en el fascinante mundo de los extranjerismos con su capítulo que versa sobre los nombres propios que sirven para identificar o individualizar objetos únicos en la especialidad de la vitivinicultura. La autora analiza y clasifica a lo largo de su trabajo los topónimos y antropónimos procedentes del francés, italiano, inglés y alemán. Asimismo, no solo se ocupa de ofrecer interesantes reflexiones teóricas de autores especialistas en nombres propios, sino que aborda también su traducción.

De la mano de Bozena Wislocka Breit, el volumen toma otro enfoque al centrarse en esta ocasión, tal como reza el título de su trabajo, en los nombres de los vinos españoles en la literatura inglesa. La autora realiza un interesante recorrido de la presencia de los vinos españoles en Inglaterra, desde los vinos de Jerez, pasando por los vinos canarios, así como otros vinos españoles que llegaron allí por vía oral mediante los comerciantes, que los importaban desde nuestro país.

Los siguientes dos capítulos se centran en el enoturismo. M<sup>a</sup> Esther Fraile Vicent centra en su trabajo las metáforas lingüísticas más frecuentes en el enoturismo y las estrategias de traducción más habituales con las que estas se suelen traducir. Para ello, realiza un exhaustivo análisis de las páginas web de las bodegas de Ribera del Duero. Asimismo, propone dos clasificaciones de metáforas conceptuales y sugiere formas para mejorar la traducción de estas.

En este mismo bloque, María Pascual Cabrerizo realiza una introducción al enoturismo 2.0. La autora parte de un corpus de sitios relacionados con el enoturismo en cuatro regiones de España y Estados Unidos para analizar los aspectos pragmáticos, socioculturales, comunicativos y macro y microtextuales del macrogénero sitio Web corporativo. De su análisis se desprenden algunas características similares a otras páginas web enoturísticas y su adaptación a las estrategias del marketing.

El turismo accesible se abre camino poco a poco y, como no podía ser de otro modo, este también tiene cabida en este fascinante mundo de la vid y el vino. Rayco H. González-Mon-



tesino y Silvia Saavedra-Rodríguez muestran en su trabajo la dificultad que presenta la traducción de las metáforas del vino a la lengua de signos española, además de exponer diversas técnicas traductológicas y recursos lingüísticos para llevar a cabo esta compleja tarea de traducción accesible.

En el siguiente bloque, el editor incluye varios capítulos que versan sobre los géneros textuales más propios del vino. En el único capítulo redactado en otra lengua diferente a la española, Pierre Lerat nos descubre la variabilidad en los textos de las etiquetas de las botellas de vino tinto. El autor recalca la importancia de los mensajes de este género, que sirven para identificar el producto y que son parte fundamental para su comercialización.

También en torno a esta línea, Linus Jung realiza un interesante estudio sobre la etiqueta del vino alemán. Siguiendo con la función comunicativa de estas, el autor realiza un recorrido histórico de las etiquetas y profundiza sobre la tipología prototípica del vino alemán.

En el último capítulo de este bloque, desde la imagen, y en particular, desde el paisaje, Julio Fernández Portela se adentra en el lenguaje y el diseño en las etiquetas de las botellas de vino. El autor destaca la importancia de las etiquetas para analizar cómo se crea el imaginario de un lugar y, de este modo, analizar e identificar una muestra de estas que representan el paisaje de la vid y el vino en diferentes comarcas vitivinícolas del mundo.

Andrea Martínez Martínez en su contribución destaca la importancia de las figuras retóricas en las notas de cata de vinos. En este capítulo se estudian los recursos literarios y su importancia en las notas de cata y su reflejo y particularidades en inglés y español.

Del anuncio genérico-marquista de vino impreso en revistas especializadas se ocupa Laura Barahona Mijancos. La autora profundiza sobre el origen de este género textual y analiza sus características intrínsecas, tanto en el plano lingüístico como extralingüístico, a partir de la exposición de la herramienta utilizada para llegar a los potenciales compradores.

Para finalizar esta recopilación, Teresa París Pombo realiza un estudio en profundidad sobre el mercado de la traducción en el ámbito de las indicaciones geográficas del vino en el mundo de Baco y su traducción. Así, este capítulo demuestra la importancia que desempeña este tipo de traducción y la emergente salida laboral para futuros traductores especializados en traducción vitivinícola.

Como promete su contracubierta, nos encontramos con una obra dinámica, bien estructurada, documentada y actual que cumple de sobra con los objetivos declarados por el editor en su introducción.

En definitiva, el libro que el lector tiene en sus manos es fundamental para todos aquellos que quieran profundizar en este ámbito emergente y necesario de la traducción en una sociedad en creciente globalización e internacionalización, en la que el consumo de alimentos y bebidas traspasa cada vez más fronteras.

SENDEBAR

**Informe sobre el  
proceso editorial**  
Editorial Process

## Estadísticas sobre el proceso editorial del número 33

---

Artículos originales recibidos para evaluación (hasta el 15 de enero de 2022): 37

Artículos aceptados: 14 (porcentaje de aceptación: 37,84 %)

Artículos rechazados: 23 (porcentaje de rechazo: 62,16 %)

Procedencia de los artículos originales recibidos para evaluación:

16 artículos de fuera de España (43,24 %)

21 artículos de España (56,76 %)

### Comité asesor de la revista

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/about/editorialTeam>