

ISSN e 2340-2415

SENDEBAR

Revista de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada

Nº 29 (2018)



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 su sede se encuentra ubicada en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.

La revista tiene como principal objetivo presentar trabajos científicos originales sobre la Traducción e Interpretación en todos sus aspectos (teóricos, prácticos, metodológicos, didácticos, históricos, etc.). Los lectores de esta revista son estudiosos e investigadores en el área de la Traducción e Interpretación, así como en disciplinas afines.

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebbar>

Directora

Director

Esperanza Alarcón Navío, Universidad de Granada, España

Secretaria

Secretary

Clara Inés López Rodríguez, 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 - París, Bélgica

Cesáreo Calvo Rigual, Universitat de Valencia, España

Laura Carlucci, Universidad de Granada, España

Miriam Fernández Santiago, Universidad de Granada, España

Dorothy Kenny, Dublin City University, Irlanda

José María Pérez Fernández, Universidad de Granada, España

Comité Asesor

Advisory Board

Disponible en | Available at

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebbar/about/editorialTeam>

Diseño y fotocomposición

Layout and Design

Francisco Vega Álvarez

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: sendebbar@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

Número 29 (2018)

Enero-Diciembre de 2018 | 364 páginas

Sumario Contents

Artículos originales / Research Articles

- 9-33 WHAT PUBLIC-SERVICE AGENTS THINK INTERPRETERS SHOULD KNOW TO WORK WITH GENDER VIOLENCE VICTIMS. THE 'SPEAK OUT FOR SUPPORT' (SOS-VICS) PROJECT
Qué deben saber las/os intérpretes para trabajar con víctimas de violencia de género según los profesionales de los servicios públicos. El proyecto 'Speak Out for Support' (SOS-VICS)
Maribel Del Pozo-Triviño | Doris Fernandes del Pozo
- 35-57 DIRECTIONALITY IN TRANSLATION: QUALITATIVE ASPECTS OF TRANSLATION FROM AND INTO ENGLISH AS A NON-MOTHER TONGUE
La direccionalidad en traducción: Aspectos cualitativos de la traducción directa e inversa entre el checo e inglés
Vanda Obdržálková
- 59-79 EL DOBLAJE Y LA TRADUCCIÓN LITERARIA DE *EL CAPITÁN ALATRISTE* EN ITALIANO: LA VARIACIÓN DIACRÓNICA
*Dubbing and literary translation into Italian of *El capitán Alatriste*: diachronic variation*
Pablo Zamora Muñoz
- 81-107 EL ANÁLISIS DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN EL DOBLAJE DE LA SERIE *JANE THE VIRGIN*
*An analysis of linguistic variation in the dubbing of *Jane the Virgin**
Bélgica García Ossorio | Alicia Karina Bolaños Medina
- 109-128 LAS *FENZHANGPIAN* DE ANIMACIÓN EN CHINA CONTINENTAL (1995-2012). NORMAS PRELIMINARES, OPERACIONALES Y CENSURA
*The *fenzhangpian* of animation in mainland China (1995-2012). Preliminary, operational norms and censorship*
Mengye Han | Laura Santamaria
- 129-145 PERCEPCIÓN DE REFERENTES CULTURALES AUDIOVISUALES POR PARTE DE UNA AUDIENCIA NORMOVIDENTE
The perception of audiovisual cultural references by a normal-sighted audience
Raquel Sanz-Moreno

- 147-177 EVALUACIÓN DEL PROCESO Y PRODUCTO DE UNA PROPUESTA DE AUDIODESCRIPCIÓN DE TRES OBRAS DE LA EXHIBICIÓN PERMANENTE DE ARTE MODERNO DEL MUSEO DE ARTE DE LIMA
Evaluation of the process and product of the audio description of a modern art exhibition from the MALI (Museo de Arte de Lima)
Daniel Castro Fernández | Gianella Cosío Piccone | Diana Hu HuangSilvia Calderón Díaz
- 179-199 THE RECEPTION OF *THE COUNTRY GIRLS* IN SPAIN: TRANSLATION STRATEGIES TO OVERCOME CULTURAL LEAPS
*La recepción de *The Country Girls* en España: estrategias de traducción para superar las diferencias culturales*
Elena Alcalde Peñalver | María Amor Barros del Río
- 201-219 LECTURA EN LA SEGUNDA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE *TAWQ AL-HAMAMA* DE IBN HAZM
*Reading in the second translation to the Spanish of *Dove Collar* of Ibn Hazm*
Khemais Jouini
- 221-234 LA CIENCIA FICCIÓN FEMINISTA DE BIANCA PITZORNO: LA TRADUCCIÓN COMO INSTRUMENTO
Bianca Pitzorno and Feminist Science Fiction: Translation as an Instrument
Esther Morillas
- 235-251 MODELOS DE CALIDAD DE LA TRADUCCIÓN EN EMPRESAS DE LA REPÚBLICA POPULAR DE CHINA: ESTUDIO CUALITATIVO
Professional translation quality models in the People's Republic of China: a qualitative survey
Kou Xueting | María-Carmen Espín-García | Marisa Presas
- 253-275 DOCUMENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LOS TRADUCTORES E INTÉRPRETES DE LENGUAS ORIGINARIAS EN EL PERÚ
Documenting the Experiences of Indigenous Peruvian Translators and Interpreters
Lourdes Quiroz Melendez | Carolina Astete Podkopaeva
- 277-303 LA TRADUCCIÓN HACIA EL INGLÉS DE LAS SEÑALES TURÍSTICAS DE SEVILLA: PROBLEMAS Y CONSECUENCIAS PARA EL TURISMO
Spanish-English Translation of Tourist signs in Seville: problems and consequences for Tourism
Mariana Relinque Barranca
- 305-327 COMPRENSIÓN LECTORA: PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA EL LECTOR-TRADUCTOR
Reading comprehension: didactic proposals for the translator-reader
Jimena Weinberg Alarcón | Raúl Caamaño Matamala | Lissette Mondaca Becerra

Reseñas / Book Reviews

- 331-335 BELLE, MARIE-ALICE Y ECHEVERRI, ALVARO (SOUS LA DIRECTION DE) (2017). *POUR UNE INTERDISCIPLINARITÉ RÉCIPROQUE : RECHERCHES ACTUELLES EN TRADUCTOLOGIE*. ARTOIS: ARTOIS PRESSES UNIVERSITÉ, 208 pp.
Nicolas Froeliger
- 337-339 PLAZA-LARA, CRISTINA (2016). *INTEGRACIÓN DE LA COMPETENCIA INSTRUMENTAL-PROFESIONAL EN EL AULA DE TRADUCCIÓN*. BERLÍN: FRANK & TIMME, 211 pp.
Carmen Grau Lacal

- 341-343 IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, MIGUEL (2017). *LA TRADUCCIÓN VITIVINÍCOLA. UN CASO PARTICULAR DE TRADUCCIÓN ESPECIALIZADA*. GRANADA: EDITORIAL COMARES, 90 pp.
Ana Medina Reguera
- 345-348 FERNÁNDEZ CARRÓN, CLARA (2017). *EL DERECHO A INTERPRETACIÓN Y A TRADUCCIÓN EN LOS PROCESOS PENALES*. VALENCIA: TIRANT LO BLANCH, 221 pp.
Alejandro Carmona Sandoval
- 349-354 PARLAND, HENRY (2014). *LIQUIDACIÓN DE IDEALES*. GRANADA: EL GENIO MALIGNO, SERIES MINOR/2, 159 pp.
Robin Valtiala
- 355-359 ZHIRAFAR, AHMAD (2014). *A COMPREHENSIVE HISTORY OF DUBBING INTO PERSIAN IN IRAN: 1941-1971 (VOLUME 1)*. TEHRAN: KULE POSHTI PRESS, 714 pp.
ZHIRAFAR, AHMAD (2014). *A COMPREHENSIVE HISTORY OF DUBBING INTO PERSIAN IN IRAN: 1971-2013 (VOLUME 2)*. TEHRAN: KULE POSHTI PRESS, 742 pp.
Saeed Ameri

Informe sobre el proceso editorial / Editorial Process

SENDEBAR 29 (2018)

Artículos originales

What public-service agents think interpreters should know to work with gender violence victims. The ‘Speak Out for Support’ (SOS-VICS) project

Maribel Del Pozo-Triviño | Doris Fernandes del Pozo

mfernandes@uvigo.es | dorisfernandesdelpozo@gmail.com
University of Vigo | University of Santiago de Compostela

Recibido: 12/01/2018 | Revisado: 18/06/2018 | Aceptado: 10/07/2018

Abstract

The academic community is showing keen interest in Public Service Interpreting (PSI) due to its importance in ensuring fair treatment and human rights’ protection in an increasingly mobile world population. The importance of good interpreter training and provision of professional services is therefore an essential requisite for ensuring quality language mediation. PSI in gender violence (GV) settings is one such service that needs close attention. Communication of public service agents with foreign victims in the different areas (courts, police, forensic medicine, etc.) and stages of GV assistance involves specific features, and therefore the need for specialised training. Speak Out for Support (SOS-VICS) is an EU funded project that has created resources to provide specialised training for interpreters assisting GV victims. The project first ascertained the communication needs of all stakeholders (service providers, victims and interpreters) and then prepared a set of resources aimed at enhancing such communication. This paper addresses service providers’ perceptions of the training needs of interpreters and presents the main topics raised, such as specific knowledge on GV and of the field (legal, medical, etc.), understanding of the gender perspective or management of ethics, trauma and stress issues.

Keywords: Public Service Interpreting (PSI); Gender Violence (GV); Violence Against Women; Community Interpreting; Victims

Resumen

Qué deben saber las/os intérpretes para trabajar con víctimas de violencia de género según los profesionales de los servicios públicos. El proyecto ‘Speak Out for Support’ (SOS-VICS)

La comunidad académica viene mostrando un gran interés por la interpretación en los servicios públicos (ISP) debido a su importancia a la hora de garantizar el tratamiento justo y la protección de los derechos humanos en un contexto de creciente movilidad a nivel de la población mundial. Por tanto, la importancia de contar con una buena formación y con una buena provisión de servicios profesionales es un requisito fundamental para asegurar la calidad de la mediación lingüística. La ISP en contextos de violencia de género (VG) es un servicio que necesita especial atención. La comunicación entre agentes de los servicios públicos y víctimas extranjeras en diferentes contextos (juzgados, policía, medicina forense, etc.), así como en diferentes momentos de la atención en VG, implica características espe-

cíficas, y de ahí surge la necesidad de contar con formación especializada. Speak Out for Support (SOS-VICS) es un proyecto cofinanciado por la UE que ha creado recursos para impartir formación especializada a las/os intérpretes que asisten a víctimas de VG. Primero, el proyecto identificó las necesidades de comunicación de todas las partes implicadas (agentes, víctimas e intérpretes). Posteriormente, se preparó un conjunto de recursos dirigidos a facilitar la comunicación en estos ámbitos. El presente artículo aborda las percepciones que los prestadores de servicios públicos tienen acerca de las necesidades de formación de las/os intérpretes, para después presentar los principales temas mencionados por los agentes, como el conocimiento específico sobre VG y sobre el campo de especialidad (jurídico, médico, etc.), la comprensión de la perspectiva de género o la gestión de los asuntos relativos a la ética profesional, el trauma y el estrés.

Palabras clave: Interpretación en los servicios públicos (ISP); violencia de género (VG); violencia contra la mujer; interpretación social; víctimas

1. Introduction

Gender violence (GV) as a form of violence against women is a global violation of human rights that takes place across continents, countries and cultures. In the European Union, the number of female GV victims continues to increase year after year (FRA 2014). This has led to a response from the EU governing institutions, which in 2012 approved *Directive 2012/29/EU of the European Parliament and of the Council of 25 October 2012, to establish minimum standards on the rights, support and protection of victims of crime, replacing Council Framework Decision 2001/220/JHA1*. This Directive, which addresses the protection of all victims of crime, includes protection of GV victims and should have been transposed into the national legislation of all EU Member States by 2015 (Hertog 2015). Article 7 of the Directive is specifically devoted to the right of victims to interpreting and translation if needed, under the quality standards set out by other EU legal instrument, i.e. *Directive 2010/64/EU of the European Parliament and of the Council of 20 October 2010 on the right to interpretation and translation in criminal proceedings*. Consequently, Member States must provide quality translation and interpreting services in order to comply with the mandates of both Directives. The creation of specialised resources for training interpreters working in GV settings is, thus, essential for ensuring the protection of victims' rights.

Spain, which accounts for high GV levels in its population, is bound by such legal provisions as a Member State of the European Union. The 2011 Gender Violence Macrosurvey (*Macroencuesta de Violencia de Género*) carried out in Spain indicated that 1,769,763 women (10.1% of the female population) in Spain have suffered GV at some point during their lives (CIS, 2011: 22). Findings are even more alarming in the case of foreign women wherein 469,317 (20.9%) suffered GV at some time during their lives and 130,241 (5.8%) were GV victims during 2011. The report highlights that the prevalence of GV among foreign women is twice as much as in Spanish

women and furthermore adds that of every 100 women who suffered GV in Spain during 2011, about 85.5% were Spanish nationals while 14.5% were foreigners (CIS, 2011). These figures and further research (Amnesty International 2007, Vela Díaz 2012) highlight that the fact that women are 'foreigners' increases their vulnerability and likelihood of suffering GV.

The Spanish Administration also reacted by implementing measures and devoting services, human resources, and materials to combat this widespread violation of human rights. However, interpreters have not been included as part of the Spanish comprehensive protection strategy for victims, and neither are they required to have the specialised training for working with GV victims that is mandatory for service providers. Therefore, GV victims who do not speak Spanish or any of the other co-official languages are unable to effectively avail of the services offered by Spanish Administrations due to language and cultural barriers that have not been adequately taken into account (Molina Gutiérrez 2006, Amnesty International 2007, Toledano & Fernández 2012, Fernandes del Pozo 2014).

Professional linguistic mediation is needed not only for such services to be accessible to foreign victims (Lucero García 2015) but also to increase the efficiency of the current scant resources placed at their disposal. However, unqualified and ad hoc interpreters often perform linguistic mediation tasks, which negatively influences the efficacy and efficiency of the services provided (Polzin 2007, Antón García 2014).

In the midst of this context, the 'Speak Out for Support' (SOS-VICS) was born in 2011 thanks to the co-funding of the Criminal Justice Programme of the European Union. The objective of the SOS-VICS project was to address this problem in the EU context and more specifically in Spain. Its three main objectives were to create specialised training materials for interpreters in the field of GV, a best practices guide for agents working with interpreters, and audio-visual material to inform victims about their rights, including their right to top-quality interpreting and translation. Therefore, comprehensive fieldwork was conducted based on the following: interviews with GV victims, questionnaire surveys of both agents and interpreters (Del Pozo *et al.* 2014a, 2014b), and focus groups and interviews with agents.

This paper discusses the results of two focus groups with agents and experts in GV held in Vigo (Spain). The overall aim of these focus groups was to analyse the communication needs of all agents involved in assisting GV victims (in the legal-police field, including judges, prosecutors, lawyers, police, forensic doctors and psychologists, as well as in the health & social fields, including social workers, psychologists and women associations), and to ascertain the contents and abilities they identified as essential for interpreters working with such victims.

The definition of the expression 'gender violence' is crucial in this research and needs to be explained before describing any results. The SOS-VICS project incorporated the 'gender violence' concept referred to in Directive 2012/29/EU, which includes all types of violence against women (rape, human trafficking, prostitution, domestic violence, etc.). However, the Spanish national legislation currently understands

the term ‘gender violence’ strictly as violence between a man and a woman who have or have had an emotional/sentimental relationship. Spanish legislation provides for specialised courts, prosecutors, judges, police, lawyers, etc. and professionals working in the field to address GV issues in this restricted sense. Surprisingly, interpreters have not been contemplated in this scenario and therefore the absence of any specialised training for them.

Since this study was carried out in Spain, most professionals who participated were specialised in GV from the Spanish legislation point of view and not necessarily in the other types of GV contemplated in international legislation (such as rape, human trafficking, prostitution, forced marriage, etc.).

2. Sampling and Methodology

The qualitative research method used was the focus group. A focus group is ‘a group discussion on a particular topic organised for research purposes [...] guided, monitored and recorded by a researcher (sometimes called a moderator or facilitator)’ (Gill *et al.* 2008: 293), or, in other words, ‘a form of group interview that capitalises on communication between research participants in order to generate data’ (Kitzinger 1995: 299). This section provides details of participants in the two focus groups held in the framework of the SOS-VICS project, describes the activities designed and implemented and how results were processed (Hale & Napier 2013).

2.1. Sample

Participants were selected based on their positions within institutions or organisations and willingness and possibility to attend the focus groups. The intention was to have representatives from the different fields that intervene in assisting GV victims in order to detect the overall needs and to reach consensus on the proposals put forward (Basch 1987; Berg & Lune 2004; De Zeeuw 2001; Ibáñez 1979; Morgan 1998; Pask 1979).

There were a total of 29 participants from different fields. Table 1 lists the participants in the two focus groups:

Table 1. Participants in the focus groups

Field(s)	Position	Autonomous Region	Sex
Medicine	Family physician	Galicia	Female
Psychology	Psychologist from specialised GV public unit	The Canary Islands	Female
Psychology	Forensic psychologist from the Legal Medicine Institute	Galicia	Female

Field(s)	Position	Autonomous Region	Sex
Psychology	Therapeutic psychologist working in a women's shelter and also in human trafficking and prostitution victims' Association	Galicia	Female
Psychology	Psychologist at a local women's rights information centre	Galicia	Female
Psychology-Social work	Director of a public emergency shelter for GV victims	Galicia	Female
Social work: Non-profit organisation	Social worker, member of Gender Commission of Social Workers' Professional Association and member of the NGO 'Doctors of the World'	Galicia	Female
Social work	Social worker from a public emergency shelter for GV victims	Galicia	Female
Social work – Academic	Social worker and psychologist. University lecturer in Social Work, Gender and Equality Policy.	The Canary Islands	Female
Non-profit organisation: Medicine	Health worker at human trafficking and prostitution victims' Association	Galicia	Female
Non-profit organisation	Founder of a GV foundation devoted to help GV victims and divorced mothers	Andalusia	Female
Non-profit organisation: Social work	Social worker from a GV victims' Association	Galicia	Female
Non-profit organisation	President of a GV victims' association	Galicia	Female
Non-profit organisation: Law	Jurist and researcher from Amnesty International	Madrid	Female
Interpreting- Academic	Public-service interpreter (English-Spanish), lecturer at Conference Interpreting Master Program	The Canary Islands	Female
Interpreting-Academic	Public-service interpreter (English & Portuguese-Spanish), academic coordinator of a University Community Interpreting and Translation Program	The Canary Islands	Female
Interpreting-Law	Court and sworn interpreter (Arabic-Spanish), member of the Spanish Association of Court and Sworn Interpreters and Translators	The Balearic Islands	Female
Interpreting: Non-profit organisation	Interpreter (English-Galician), social activist and feminist	Galicia	Female
Police	Police inspector, Head of the Family Assistance Services (S.A.F) of the Spanish National Police Force (C.N.P.)	The Canary Islands	Female
Police	Police inspector, Head of the Family Assistance Services (S.A.F) of the Spanish National Police Force (C.N.P.)	Galicia	Male

Field(s)	Position	Autonomous Region	Sex
Police	Chief of Surveillance & Assistance Services for GV Victims from Local Police Force Department	Galicia	Male
Forensic medicine	Forensic Doctor, Head of the Clinical Section of the Legal Medicine Institute	Galicia	Female
Forensic medicine	Forensic Doctor of the Legal Medicine Institute	Galicia	Female
Forensic medicine	Forensic Doctor of the Legal Medicine Institute	The Canary Islands	Female
Law-Academic	Director of the European Institute for Research and Assistance for victims of crime	Galicia	Female
Law: Non-profit organisation	Lawyer, member of the Spanish Female Bar Association and member of human trafficking and prostitution victims' Association	Galicia	Female
Law: Non-profit organisation	Lawyer and member of GV victims' Association	The Canary Islands	Female
Law	Gender Violence Judge	Galicia	Female
Law	Public Prosecutor	Galicia	Female

Participation in the focus groups was voluntary and through invitation.

2.2. Methodology

The focus groups were held on two consecutive days and participants were divided into two groups according to their professional field (socio-psychological and legal-police). The socio-psychological group met during the first session and the legal-police group met during the second session. The following group activities were conducted on the two days:

Figure 1. Activities carried out during the focus groups

Morning	Afternoon
<input type="checkbox"/> Welcome & Instructions	<input type="checkbox"/> Individual reading of survey questions
<input type="checkbox"/> Individual questionnaire	<input type="checkbox"/> Public discussion
<input type="checkbox"/> Focus group discussion	
<input type="checkbox"/> Public presentation	
<input type="checkbox"/> Roundtable discussion	

As described in Figure 1, morning and afternoon sessions were held with the two groups. The objective in the morning session was to get first-hand knowledge of how each professional group worked with GV victims, especially with those who did not speak any of the official languages in Spain. Special attention was paid to communication obstacles and to any solutions implemented. During the afternoon session, the objective was to discuss the contents of the questionnaire to be prepared for agents (another pillar of the project's fieldwork). The results from the afternoon sessions are the subject of a future paper and therefore are not included herein due to space restrictions.

Five different activities were carried out during the morning session. In the first activity (Welcome & Instructions), the project coordinator welcomed participants and explained the day's schedule. There was a short presentation of the SOS-VICS project and participants were asked to introduce themselves. Information provided to participants during this first activity was kept limited and concise to avoid bias in their answers and contributions. Participants were then divided into groups, as follows:

Table 2. Breakdown of participants in the socio-psychological focus group by profession

Participants	Number
Family Physicians	1
Psychologists	5
Therapeutic Psychologists	3
Forensic Psychologists	1
Directors of Victims Emergency Centres	1
Social Workers	3
NGOs & Associations	5
Interpreters ²	3

Table 3. Breakdown of participants in the legal-police focus group by profession

Participants	Number
Police	3
Forensic Doctors	3
Lawyers	3
Judges	1
Prosecutors	1
Interpreters	1 (+ 3)

In the second activity, the attending participants were grouped by profession to give them an opportunity to discuss things from the point of view of their particular

profession (physicians, social workers, police, etc.). A form containing open-ended questions was handed to them, the objective being to make them think individually about the questions, write down their answers and then share and discuss the same with the rest of the group and provide a consented common response. The questionnaire was as follows:

Table 4. Individual questionnaire

Name:
Position/institution:
FIRST PART
<i>*Please read the following questions carefully and answer all of them individually. Do not hesitate to ask the SOS-VICS staff if you have any doubts about the content or meaning of the questions.</i>
a) Please indicate the activity you carry out when assisting GV victims:
b) Please provide details on the communicative situation between GV victims and the staff at your institution (how does the victim arrive at your institution, where is she received, what type of encounters are possible [interview, assessment, etc.], what documents are usually used [forms, reports, etc.], what protocols are followed, what kind of procedure does the victim follow, etc.)
SECOND PART
c) When you receive a foreign GV victim that cannot speak any of the official languages in Spain:
c.1.) Is there a special protocol?
c.2.) Is this protocol part of an official document?
c.3.) What does this protocol establish?
d) Please describe the problems you faced when dealing with a foreign GV victim (language and/or cultural problems, lack of knowledge of available resources and institutions, etc.)
e) When you worked with the help of an interpreter:
e.1.) Did the interpreter get paid?
e.2.) Was the interpreter trained in translation and interpreting?
e.3.) Were there any problems while interpreting?
e.4.) What do you think interpreters should know to be able to work at your institution or in the GV field (legislation, in-house rules, documents, objective of the encounters with victims, terminology, etc.)?

After filling in the individual questionnaire, each group was asked to share their thoughts and answers and agree on the best ones. They then wrote down their con-

sented responses on large sheets of paper (A2 posters), which were then displayed on the walls for the other groups to read and improve their own poster by adding or deleting material.

Each group then chose a spokesperson, who presented the results and the conclusions using the posters they had previously prepared. Participants were asked to jot down any questions or comments they wanted to make during the next activity. This was followed by a roundtable discussion in which there was an intense debate on the several issues related to each group's presentations and answers.

Participants were requested to describe the way in which they worked with victims in their respective professional environments and to comment on their function within the GV assistance process. They were asked to talk about their experiences in relation to communication, language and interpreters. Each group had a moderator, who intervened whenever necessary to redirect the debate towards communication with victims via interpreters. This was because participants frequently got engaged in parallel debates on GV victims' assistance services and related problems. The exercise highlighted the lack of coordination between some services and institutions in Spain, as pointed out by the participants. Tasks carried out by professionals varied depending on the Autonomous Region and place they worked. GV budget policy was observed to be crucial, since the budget is usually not sufficient to cater to the needs of victims.

Furthermore, most participants stated that they had never worked with professional interpreters, let alone interpreters specialised in GV, and they had no idea about the training or hiring process of the interpreters they worked with.

3. Results

The final results of these focus groups are shown in Tables 5 and 6 below. Due to the size limitations of this paper, we have only included answers to questions under c) d) and e) (see Table 4), which refer to communication with foreign victims via interpreters.

3.1. Answers to questions under section c)

The questions under section c) are the following:

c) When you receive a foreign GV victim who cannot speak any official language in Spain:

- c.1.) Is there a special protocol?
- c.2.) Is this protocol part of an official document?
- c.3.) What does this protocol establish?

The answers given by agents are shown in Table 5:

Table 5. Answers to questions under section c) 3

Answer	Professional Groups	Total
There is a specific protocol for foreign victims	Ps, ER, Po, L	4
There is no specific protocol for foreign victims	SW, Ps, Ph, NGO, Po, FD, L	7
The protocol is to call an interpreter	SW, J	2
The protocol is to use a public telephone-interpreting service	ER, NGO	2
We contact a colleague from work that speaks a vehicular language	SW, NGO	2
The victim is accompanied by someone who helps her to communicate	SW, Ps, NGO	3
We contact volunteers that speak the language of the victim	SW, Ps	2

Most participants stated that there is no specific protocol in their services to assist foreign victims who do not speak the official languages. The second most common response was that there is a specific protocol for foreign victims, however, no respondent specified whether this protocol included the possibility to call an interpreter, save for a member of the Po group from the Spanish National Police Force, who mentioned a specific internal procedure for calling an interpreter (whenever needed) as part of a general protocol. Only members from the SW and J groups indicated that the protocol itself was to call an interpreter, along with members from the ER and NGO who stated that the protocol was restricted to using a public telephone-interpreting service. The rest of the participants mentioned that when faced with a language barrier, they used non-professional interpreters to communicate (colleagues speaking a vehicular language, persons accompanying the victim, or volunteers who claimed they spoke the language of the victim).

3.2. Answers to questions under section d)

Section d) includes the following question:

d) Please describe the problems you faced when dealing with a foreign GV victim (language and/or cultural problems, lack of knowledge of available resources and institutions, etc.).

Table 6. Answers to questions under section d)

Answer	Professional Groups ³	Total
Victims' mistaken preconceptions of agents and their functions	SW, NGO, Po	3

Answer	Professional Groups ³	Total
Victims' sense of disorientation	NGO, FD, Pr	3
Victims' unawareness of the resources and institutions available to the victims	SW, Ps, NGO, Po, FD, L	6
Victims' unawareness of the rules	L	1
Victims' ignorance about the need for forensic doctor exploration of victim	FD	1
Victims' ignorance about confidentiality of some data	FD	1
Some institutions unaware of the resources available to victims	NGO	1
Victims' unawareness of the protection available in their country of origin	Po	1
Victims' unawareness of their rights	Ps, NGO, Po, L	4
Victims' mistrust towards agents and institutions	SW, Ps, NGO, Po, FD, L, J	7
Mistrust of the agents towards victims	Ps	1
Victims' information distorted or mediated by the environment	SW, Ps, NGO	3
Over-participation by persons accompanying victims (interruptions, contributions, assessments, etc.)	SW	1
Linguistic barriers	SW, Ps, ER, Ph, NGO, Po, FD, L, J, Pr	10
Cultural barriers	SW, Ps, ER, Ph, NGO, Po, FD, L, J	9
Xenophobia of some victims towards others	SW, Ps	2
Victims' disciplinary problems when living in shelters or emergency homes	SW	1
Lack of support from victim's surroundings	SW, Ps, NGO	3
Absence of social support for victims	NGO, L	2
Victims' dependence on abuser (emotional, economic, etc.)	SW, Ps, NGO, L	4
Re-victimisation	SW	1
Interruption of process (absence of victim, return to abuser, etc.)	Ps	1
Victims' fear of being expelled	Ps, J	2
Family members depending on the victim	Ps	1
Problem to identify oneself as victim	Ps, Po	2

Answer	Professional Groups ³	Total
Victims' fear of being subject to extortion (case of human trafficking victims)	Ps	1
Victims' situation of isolation	Ps, NGO, Po	3
Victims' dependence on drugs (human trafficking victims)	Ps	1
Victims' psychiatric problems	FD	1
Victims' sizeable emotional deterioration	Ps, NGO	2
Need to assess attitudes of professionals	Ph	1
Victims' illegal administrative situation	NGO, Po	2
Lack of coordination between professionals	NGO	1
No prevalence of victim's interests	NGO	1
Lack of victims' support by institutions	NGO	1
Professionals unable to empathise with victim's situation	FD	1
Victims' fear of what may happen to the aggressor	Po	1
Victims' fear	FD	1
Victims' shame or discomfort	FD, Pr	2
Multiple discrimination towards victims	L	1
All difficulties shared with Spanish victims	L	1
Modest background of foreign victim	J	1
High incidence of GV in foreign women	Pr	1
No complaint made by victims	Pr	1
Economic motivation hinders investigation of cases	Pr	1
Victim's desire to resolve case ASAP	Pr	1

The answers to this question were heterogeneous and varied according to each person's experience with foreign GV victims. The most common answers were language (10) and cultural barriers (9), which clearly indicates the need for assistance from someone to eliminate these barriers. On the subject of language barriers, participants stated that the main difficulties encountered were related to: informing victims about the professionals' role (Po); explaining which aspects of the court statement were most important (L); using psychological therapy (Ps); and translating all relevant documents of the procedure (FD), which is crucial since victims often refuse to sign documents they do not understand (Po). These language barriers also gave rise to frus-

trated communications among professionals and victims (Pr). As far as cultural barriers are concerned, Ps pointed to non-verbal language, myths, concepts and gender stereotypes as the main obstacles encountered when addressing victims, and J mentioned religion as a specific problem faced when dealing with a foreign GV victim.

The most remarkable communications barriers were ‘mistrust of victims towards agents and institutions’ (7) and ‘unawareness of victims about the resources and institutions available to them’ (6) – these two answers somehow show that victims often have no prior information on services and agents provided by public administrations. This can be clearly linked to the language barrier since even when victims are able to overcome ‘mistrust towards agents and institutions’ they are still unable to access the resources and institutions placed at their disposal.

Other problems described by participants mainly involved victims’ personal feelings (such as shame, fear, sadness, etc.), the victims’ environment (aggressor’s and/or relatives’ influence, lack of economic independence, isolation, etc.), problems related to the lack of support from public bodies and institutions, and paucity of adequate information on the different phases of the assistance process for GV victims in Spain.

3.3. Answers to questions under section e)

The questions under section e) were the following:

e) When you worked with the help of an interpreter:

e.1.) Did the interpreter get paid?

e.2.) Was the interpreter trained in translation and interpreting?

e.3.) Were there any problems during interpreting?

e.4.) What according to you should interpreters know to be able to work at your institution or in the GV field (legislation, in-house rules, documents, objective of the encounters with victims, terminology, etc.)?

Table 7 summarises the answers to questions e.1.), e.2.), e.3.). Answers to question e.4.) and related to interpreter training needs are shown in Table 8 below.

Table 7. Answers to questions under sections e.1.), e.2.), and e.3.)

e) When you worked with the help of an interpreter:		
e.1.) Did the interpreter get paid?	Professional Groups	Total
Worked with interpreters paid by other institution	SW, ER, NGO, FD, L, J	6
Worked with interpreters paid by their institution	Po	1
Worked with unpaid interpreters	SW, NGO, Po, L	4
Unaware of whether interpreters were paid	Ps, FD	2

e.2.) Was the interpreter trained in translation and interpreting?	Professional Groups	Total
Unaware whether interpreters had any training in translation and interpreting	SW, Ps, ER, NGO, Po, L, J	7
Worked with untrained interpreters	Po, FD, L	3
In some cases, interpreters had training in philology (did not specify language)	SW	1
Worked with trained interpreters	FD	1
e.3.) Were there any problems during interpreting?	Professional Groups	Total
Interpreter took a long time to arrive	L	1
Lack of training	L	1
Lack of specialised training	L	1
Impossibility of assessing interpreter's language level	L	1
Excessive summarising	SW, L	2
Non-facilitating attitude	L	1
Interruption of victim's discourse	SW	1
Lack of interpreting service in all stages of the process and assistance services	SW, Po	2
Lack of emotional control	SW	1
Emotional involvement with victim	SW, ER	2
Formed an opinion about the victim	SW	1
Expressed opinions about the victims or about her story	SW	1
Chatted with victim	Po	1
Advised victim on what to do	SW, Ps, Po	3
Reproached victims for their situation	SW, Ps	2
Added extra information to the conversation	SW, Ps, NGO	3
Victims' lack of knowledge about the role/tasks of professionals	SW	1
Lack of gender perspective	SW, L	2
Lack of empathy with victim	NGO, Po	2
Lack of knowledge of cultural differences	SW	1
Lack of knowledge of Gender Violence	SW, NGO	2

Lack of command of languages spoken	SW, Ps, Po	3
Lack of knowledge of dialects spoken	Po	1
Use of general online translation tools, such as <i>Google Translate</i>	Po	1
Modification of interview due to interpreting constraints	FPS, FD	2
Impossibility of accurate evaluation due to language mediation	FPS, FD	2
Lack of fidelity to victims' discourse	Ps	1
Loss of non-verbal information	FD	1
Lack of knowledge of basic legal concepts	ER, J	2
Lack of knowledge of specialised terminology	Po	1
Need to explain concepts, procedures or terms to the interpreter	ER, Po	2
Lack of familiarity with informative documents for victims	Po	1
Procedures became long as a result of interpretation	Po	1
Sex of the interpreter	Po	1
Same interpreter for victim and aggressor	L	1
Information transmission from aggressor to victim and vice-versa	L	1
Need to repeat questions	J	1
Other answers	Professional Groups	Total
Had never worked with an interpreter	Ph, NGO	2
Used non-verbal language	NGO	1
Showed affection and support	NGO	1
Used online automatic translation tools and dictionaries	NGO	1

With respect to question e.1.) ('Did the interpreter get paid?'), most participants said that they had worked with interpreters who were paid by other institutions (6), while the rest had worked with unpaid interpreters (4). The only exceptions were the members of the Po group from the Spanish National Police Force, who had worked with interpreters paid by their institution, as well as some members of the Ps and FD groups, who were unaware of whether interpreters working with them were actually paid. Those who worked with unpaid interpreters often mentioned that these were mainly volunteers, such as relatives, friends (SW, NGO, Po) and even other victims

(NGO). As explained herein below, some groups (SW, NGO) pointed out the advantages and disadvantages of working with non-professional and untrained interpreters, although their comments were mostly related to the impact such interpreters had on the victim's behaviour (and not so much on the quality of interpreting).

When asked whether the interpreter was trained in translation and interpreting (question e.2.), most participants were unaware of whether interpreters had any training in translation and interpreting (SW, Ps, ER, NGO, Po, L, J). Other participants mentioned working with untrained interpreters (Po, FD, L), and only two persons said that interpreters had training in philology (SW, who did not specify the language) or that they had worked with trained interpreters (FD). These results show that most agents were not aware of the level of education and training of the interpreters they had worked with, although in some spontaneous conversations they mentioned that they expected them to be fully trained for their job, as the public administration is the one responsible for hiring interpreters.

With respect to question e.3.) ('Were there any problems during interpreting?'), the answers given by participants are really imprecise and heterogeneous. The problems most frequently mentioned were that interpreters would advise the victim on what to do (SW, Ps, Po), added extra information to the conversation (SW, Ps, NGO) and did not master the conversation languages (SW, Ps, Po), which was considered as a clear sign of unprofessional interpretation. Participants also pointed out excessive summarising (SW, L), lack of availability of interpreting service during all stages of the process and assistance services (SW, Po) –e.g. interpreters were available during the trial but were unavailable for the prior interview between lawyer and victim (SW), or were unavailable for telephone follow-up (Po)–, emotional implication of the interpreter with the victim (SW, ER), reproachful attitude towards the victim for their situation (SW, Ps), lack of gender perspective (SW, L) and empathy (NGO, Po), and lack of knowledge on gender violence (SW, NGO), basic legal concepts (ER, J), procedures and terms (ER, Po).

Other participants highlighted the impact of linguistic mediation in their own work, such as having to modify their interview procedure due to interpreting constraints (FPs, FD) –where there was a special need for more structured interviews instead of non-structured interviews (FPs)– or that they were unable to carry out deep forensic evaluation due to lack of proper linguistic mediation (FPs, FD).

Other problems spotted by participants were connected with the interpreter's attitude, interpreter's lack of knowledge or skills or with other practical issues. Regarding the interpreter's attitude, participants mentioned a non-facilitating attitude (L), interruption of victims' discourse, lack of emotional control, judging victim (SW), chatting with victim (Po), lack of fidelity to victims discourse (Ps). Regarding the interpreter's lack of knowledge or skills, participants highlighted lack of training (L), lack of knowledge of specialised terminology and lack of familiarity with information documents for victims (Po). As for the practical issues raised, they were mainly focused around issues that the interpreter took a long time to arrive (L), that proce-

dures became longer due to interpreting, that the sex of the interpreter was an issue, especially in the case of Muslim women (Po), and that using the same interpreter for victim and aggressor (L) may also be problematic. Some agents added additional oral remarks, which were not recorded in their written answers, with regards to the advantages and disadvantages of working with non-professional interpreters. As for the advantages, agents mentioned that if the non-professional interpreter was someone whom the victim trusted, victims used to feel more at ease and less vulnerable, therefore fostering a better communication environment. However, agents agreed that, in general, victims did not feel at ease when having to speak in front of non-professional interpreters, since their behaviour and actions often inhibited the victim and interfered with communication, as reflected in Table 7.

Answers to question e.4.) ‘What according to you should interpreters know to be able to work at your institution or in the GV field (legislation, in-house rules, documents, objective of the encounters with victims, terminology, etc.)?’ were used to create a new table (Table 8 below) containing items linked to interpreter training. They were broken down into knowledge/skills in order to get an overall picture of the results and to decipher the training needs. The groups that mentioned the knowledge/skills are also shown in order to get an idea of the frequency of answers.

Table 8: Items linked to interpreter training

Item	Knowledge/ Skills	Professional Groups	Total
Revising stereotypes (GV)	S	SW, Ps, FPs, NGO,	4
Revising one’s capacity to perform task	S	SW	1
Gender/gender perspective training	K	SW, Ps, FPs, Ph, NGO, L	6
Gender violence training	K	SW, Ps, FPs, Ph, NGO, Po	6
Training and practical GV experience under supervision of specialised professionals	K/S	SW, NGO	2
Knowledge of aid and services available to victims	K	SW, L	2
Knowledge about the role of professionals and the procedures to attend GV victims	K	SW, Ps, FPs, Ph, NGO, Po, L, Pr	8
Familiarisation with the usual forms and documents involved	K	SW, Ps, FPs, FD	4
Familiarisation with the forms and documents in the country of origin	K	FD	1
Knowledge of legislation, basic legal concepts in GV and victim’s rights (updated)	K	SW, Ps, FPs, ER, NGO, Po, FD, L, J, Pr	10
Emotional self-control and management	S	SW, Ps, FPs, Po	4

Item	Knowledge/ Skills	Professional Groups	Total
Establishment of a communication code with the agent	S	SW	1
Internal rules of the centre	K	SW	1
Inclusion of prostitution as GV	K	SW	1
Cultural differences	K	SW, Ph, FD	3
Context and barriers of immigrant populations	K	SW	1
Human rights training	K	SW, NGO	2
No interruption	S	FPs	1
No simplification	S	FPs	1
No 'interpretation', just translation	S	FPs, Po	2
No adding own clarifications	S	FPs, NGO	2
No identification with victim	S	FPs	1
No provision of advice to victim	S	Ps, FPs	2
Accuracy, exactness, precision and literal wording in form and content (use of same register and vocabulary, literal reproduction of wording of both parties)	S	FPs, NGO, FD, L, Pr	5
Knowledge of the aim of the interview	S	FPs, Ph	2
Knowledge of the work methodology	S	FPs	1
Knowledge of specific terminology (even though it is not used with victim)	K	FPs, Ps, NGO, Po, FD, L, Pr	7
Facilitation	S	Ps	1
Empathy	S	Ps, Ph, NGO, FD, L	5
Knowledge of expectations	S	Ps	1
No-modification of questioning style	S	Ps	1
Awareness of resources available to victims	S	Ps	1
Creation of a trustworthy environment for victim	S	Ps, Ph, FD	3
Woman interpreter (especially in case of sexual aggression)	S	Ps, NGO	2
Non-verbal language	K/S	Ps, FPs	2
Respect and non-judgemental behaviour towards victim	S	Ps, FPs, FD	3
Training in communication techniques	K/S	Ph	1

Item	Knowledge/ Skills	Professional Groups	Total
Assertiveness	S	Ph	1
Prior meeting between interpreter and victim	S	Ph	1
Training in carrying out personal interviews	S/K	NGO, Po	2
Translation of emotions	S	NGO, FD	2
Respect of silence	S	NGO	1
Active listening	S	NGO	1
Perceive victims as an equal	S	NGO	1
Objective involvement and sensitivity, without being over protective	S	NGO, Po, FD, L, Pr	5
Interpreter who is a GV survivor (preferable)	S	NGO	1
No interpreter in common for both victim and aggressor	S	NGO	1
Knowledge of the role/tasks of an interpreter	K	Po	1
Protocols	K	Po	1
Knowledge of repercussions of the facts in the victim's country of origin	K	Po	1
Simple explanation of what the agent is saying	S	Po	1
Professional accreditation	-	Po	1
Same interpreter throughout the process	S	Po, FD	2
General knowledge of anatomy and legal-medical terminology (including psychiatry)	K	FD	1
Objectiveness during information transfer	S	FD	1
Confidentiality	S	FD	1
Discretion	S	FD	1
Capacity to determine whether the victim's words are true or invented and whether culture or mother tongue is playing a role, or whether victim is contradicting herself	S	FD	1
Note taking during interviews	S	FD	1
Sight translation (of forms, tests, etc.)	S	FD	1
Matching sex and age of interpreter	S	FD	1
Interpretation without visual contact	S	FD	1
Perception and extraction of cultural elements that determine conversation dynamics	S	FD	1

Item	Knowledge/ Skills	Professional Groups	Total
Adaptation of interview in cultural setting, with the help of interpreter	S	FD	1
Presentation of interpreter and explanation of his/her function, professionalism and confidentiality	S	FD	1
Explain that interpreter will leave the room if victim prefers intimacy during physical examination, and a brief explanation on what it involves and what victim should do after examination (if victim follows recommendations)	S	FD	1
Knowledge of the working languages	K	L, Pr	2
Familiarisation with the work environment	K	L	1
Avoid use of same interpreter for both victim and aggressor	S	Pr	1
Prior meeting with agent	S	Pr	1

A sizeable number of professional groups (10) agreed that training interpreters to work with GV victims should include an updated knowledge of legislation, basic GV related legal concepts and victim’s rights. The next most common response was that interpreters should know the roles performed by agents attending victims and the procedures followed (8 professional groups), knowledge of specific terminology used (7 professional groups) and training in gender, gender perspective and gender violence (6 professional groups). Participants (4 professional groups) also mentioned that interpreters should be familiar with the documents and forms used in GV settings in their respective fields.

As far as skills are concerned, 5 professional groups mentioned empathy while another 5 groups mentioned objective involvement and sensitivity as key skills interpreters must have when dealing with GV victims. They also pointed out the importance of fidelity, accuracy, precision and literal reproduction as key elements when working with agents that assist GV victims, such as in the case of forensic medicine where the victim’s condition and testimony are assessed from the point of view of both content and form.

Participants likewise highlighted the importance of discussing personal GV stereotypes (4 professional groups) during interpreter training, as well as the importance of interpreters knowing and managing the possible emotional impact of victim’s statements (4 professional groups) on themselves and of their intervention as communication professionals.

The remaining skills and knowledge included in the table were mentioned by at least 4 groups but this does not mean that they are less relevant. Each group highlighted the areas they felt should be included in the future training of such interpreters,

in accordance with the work performed with such victims in their respective fields and depending on their knowledge of the subject of interpreting.

4. Conclusions

One of SOS-VICS' objectives was to create resources to train interpreters to work with GV victims and therefore the focus groups concentrated on obtaining information that could then be used to create training materials for interpreters who work in GV settings.

The first conclusion is that the methodology used was effective and the results were useful for the purpose of the focus groups and for the project's goals. All professional groups understood instructions properly, performed their role adequately and provided the required result. Level of detail and precision of responses varied according to amount of time spent by each participant on preparation prior to the focus group meeting. Some participants came prepared while others did not but all of them participated actively in the research process. A combination of individual responses and group debate facilitated the achievement of consensus and discussion of issues that some groups of agents had not even considered.

The second conclusion that can be drawn is that most agents indicated a lack of a specific protocol for dealing with foreign GV victims not speaking the language, and that whenever it existed, it was limited to specifying how to contact an interpreter. The protocols did not specify how to determine the victim's language, or how to work with interpreters, nor how to explain the interpreter's role and tasks to victims. Therefore, it appears that despite the high presence of foreign victims, Spain still does not have the specialised protocols required for working with victims who do not speak Spanish (or any of the co-official languages in Spain).

The third conclusion is that the agents providing assistance to GV victims have a limited knowledge about interpreters and their functions and this is conditioned by whether they have worked with interpreters before. The lack of regulation and acknowledgement of the interpreter figure in Spanish public services hampers this situation furthermore and results in unqualified and untrained persons performing the functions of a professional interpreter. Furthermore, the situation also creates professional misrepresentation or intrusiveness, which systematically endangers procedural warranties and the rights of victims, and can negatively influence their personal situation (Knapp-Potthoff and Knapp 1987). After analysing the difficulties encountered by agents when working with interpreters contained in the responses to section e.3) of the questionnaire, the majority concluded that non-professional persons performing interpreter functions not only hinder the work of true professionals and their communication with victims but also modify victims' messages and interact with them beyond their linguistic mediation task.

Furthermore, most agents are unaware of the role of interpreters and so are unable to identify behaviors that differ from the normal professional code of conduct

and therefore have no idea of what to expect from an interpreter⁴. Thus, when faced with cultural and linguistic shortcomings when communicating with foreign victims, agents tend to:

- Ask interpreters to perform tasks that go beyond the scope of their profession (cultural mediation, social work, advocacy, etc.).
- Be suspicious of interpreters and their interaction with victims (linguistic isolation of agent).
- Interfere with the interpreter's tasks (not let them take notes, not let them ask for clarifications, deny access to case documents, deny communication with interpreter, etc.).

All participants stated that interpreters should be well versed in specific terminology related to the different fields in order to be able to work in GV settings. Table 8 highlights the different items that agents considered essential to work in GV settings. There are also satellite aspects of GV (such as emotion management or training in cultural differences) and still others related to general PSI and to job specificities in each field of assistance: police, court, social work, NGOs etc. Agents highlighted that interpreters should know the work done in each GV assistance stage as well as the purpose of each encounter. For instance, the facilitating attitude and active listening that is so typical in the social field and in victim's associations is completely different from the distant attitude and absence of visual contact required in other fields such as forensic medicine and forensic psychology.

The results from the extensive fieldwork have been used to create interpreter training resources for the SOS-VICS project, which include a manual and a website for interpreters and a good practice guide for agents involved in providing assistance to GV victims on how to work with interpreters and are available at no cost on the website⁵.

Bibliography

- Amnesty International (2007). *Más riesgos y menos protección. Mujeres inmigrantes en España frente a la violencia de género*. Retrieved from: https://www.es.amnesty.org/uploads/media/Informe_Mas_riesgos_y_menos_proteccion_231107.pdf.
- Antón García, L. (2014). Barrera idiomática y derecho a la información de las víctimas de violencia de género. In *InDret (Revista para el análisis del derecho)*. Barcelona. Retrieved from: <http://www.indret.com/pdf/1040.pdf>.
- Baraldi, C. & Gavioli, L. (2012). *Coordinating Participation in Dialogue Interpreting*. John Benjamins.
- Basch, C. E. (1987). Focus group interview: An underutilized research technique for improving theory and practice in health education. In *Health Education & Behavior*, 14(4), 411-448.

- Berg, B. L., & Lune, H. (2004). *Qualitative research methods for the social sciences* (Vol. 5). Boston: Pearson.
- CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas). (2011). *Macroencuesta sobre Violencia de Género 2011. Avance de resultados*. Retrieved from: <http://www.msso.si.gob.es/va/ssi/violenciaGenero/publicaciones/estudiosinvestigaciones/PDFS/AvanceMacroencuesta2011.pdf>
- Dalkey, N., & Helmer, O. (1963). An experimental application of the Delphi method to the use of experts. En *Management science*, 9(3), 458-467.
- De Zeeuw, G. (2001). Interaction of actors theory. In *Kybernetes*, 30(7/8), 971-983.
- Del Pozo, M.; Vaamonde, A.; Casado-Neira, D.; Pérez Freire, S.; Vaamonde, A.; Fernandes, M.D. & Guinarte, R. (2014a). *Formación especializada en interpretación para víctimas/supervivientes de violencia de género. Informe sobre la encuesta DELPHI a intérpretes del proyecto Speak Out for Support (SOS-VICS)/Specialised training for interpreters working with gender violence victims/survivors. A report on the Delphi survey carried out on interpreters during the Speak Out for Support (SOS-VICS) project*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo. Retrieved from: <http://sosvicsweb.webs.uvigo.es/blogs/files/report-on-the-delphi-survey-carried-out-on-interpreters.pdf>
- Del Pozo, M.; Vaamonde, A.; Casado-Neira, D.; Pérez Freire, S.; Vaamonde, A.; Fernandes del Pozo, M.D. & Guinarte, R. (2014b). *Comunicación entre profesionales de la atención en violencia de género y víctimas/supervivientes que no hablan el idioma. Informe sobre la encuesta a agentes del proyecto Speak Out for Support (SOS-VICS)/Communication between professionals providing attention and gender violence victims/survivors who do not speak the language. A report on the survey carried out on agents during the Speak Out for Support (SOS-VICS) project*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo. Retrieved from: <http://sosvicsweb.webs.uvigo.es/blogs/files/report-on-the-survey-carried-out-on-agents-during-the-speak-out-for-support-sos-vics-project.pdf>
- Fernandes del Pozo, D. (2014). La invisibilidad de las víctimas de violencia de género extranjeras que no hablan el idioma en los materiales de sensibilización e información elaborados por la Delegación del Gobierno para la violencia de género de España. In *Revista de la Asociación Española de Investigación en Comunicación (RAEIC)* 1(2), 26-39. Retrieved from: <http://www.revistaaic.eu/index.php/raeic/article/view/28>
- FRA [European Union Agency for Fundamental Rights]. (2014). *Violence against women: an EU-wide survey: Main results report*. Retrieved from: http://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2014-vaw-survey-main-results-apr14_en.pdf
- Gill, P.; Stewart, K.; Treasure, E. and Chadwick, B. (2008). Methods of data collection in qualitative research: interviews and focus groups. In *British Dental Journal* (2008) Volume 204: 291-295. doi: 10.1038/bdj.2008.192. Retrieved from: <https://www.nature.com/articles/bdj.2008.192>

- Hale, S. & Napier, J. (2013). *Research Methods in Interpreting. A Practical Research*. London & New York: Bloomsbury.
- Hertog, E. (2015). The Right of Victims to Understand and to be Understood: The SOS-VICS Project against its EU Background. In Auor, C. Toledano, D. Casado-Neira & MD. Fernandes (Eds.), *Construir puentes de comunicación en el ámbito de la violencia de género/Building communication bridges in gender violence*. Granada: Comares.
- Ibáñez, J. (1979). *Más allá de la sociología: el grupo de discusión: teoría y crítica*. Siglo XXI de España Editores.
- Kitzinger, J. (1995). Qualitative research. Introducing focus groups. *BMJ* vol. 311 (7000), 299-302. Retrieved from: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2550365/pdf/bmj00603-0031.pdf>.
- Knapp-Potthoff, A. & Knapp, K. (1987). The man (or woman) in the middle: discursive aspects of non-professional interpreting. In Knapp, K. & W. Enninger (Eds.), *Analysing Intercultural Communication*. The Hague: Mouton, 181-211.
- Landeta, J. (2006). Current validity of the Delphi method in social sciences. *Technological forecasting and social change*, 73(5), 467-482.
- Linstone, H. A., & Turoff, M. (Eds.). (1975). *The Delphi method: Techniques and applications* (Vol. 29). Reading, MA: Addison-Wesley.
- Lucero García, M. (2015). Migration and gender-based violence in Spain and Germany: Need for specialized linguistic resources. *Studien zur Romanischen Sprachwissenschaft und Interkulturellen Kommunikation*, Volume 103, 2015, 743-762.
- Meyer, B. (2006). Explanatory conversations with the participation of interpreters: Specialized communication with laypeople in a multilingual context. *Fachsprache*, 28(1-2), 15-28.
- Molina Gutiérrez, M. (2006). Los servicios de interpretación a disposición de las mujeres inmigrantes maltratadas y la nueva ley contra la violencia machista en España. In *Translation Journal* 10 (3). Retrieved from: <http://translationjournal.net/journal/37violencia.htm>.
- Morgan, D. L. (1998). *The focus group guidebook*. Sage: California
- Pask, G. (1979). A conversation theoretic approach to social systems. In *Sociocybernetics*, 1, 14-26.
- Pöchhacker, F. (2000). Triadic exchanges. studies in dialogue interpreting. *Interpreting*, 5(2), 243-247.
- Polzin, J. (2007). Interpreting in Domestic Violence Service Settings. *The ATA Chronicle* June, 22-26.
- Toledano, C. & Fernández, M. (2012). Las barreras lingüísticas en la atención a las víctimas extranjeras de violencia de género: Un factor ignorado. In Tacoronte Domínguez, M. Azaovagh de La Rosa, A. Romero Sánchez (Eds.), *Actas de Las II Jornadas de Investigaciones Feministas y Análisis de Género. Avances y Propuestas*, 33-44.

- Vela Díaz, R. (2012). La incidencia de la Violencia de Género en las mujeres extranjeras y la importancia del trabajo como factor de integración social. In *3 Congreso para el estudio de la violencia contra las mujeres. artículos científico-técnicos* (art. 11). Universidad de Jaén. Retrieved from: http://sosvics.eintegra.es/Documentacion/00-Genericos/00-05-Documentos_basicos/00-05-050-ES.pdf

Notes

1. <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012L0029&from=EN>
2. The group of interpreters was comprised of 3 persons and they participated in a different activity. They were present during both focus group meetings: A 4th interpreter attended only the legal-police focus group. These participants answered questions that were later included in a Delphi survey for interpreters (Dalkey, N., & Helmer, O. 1963; Landeta 2006; Linstone, & Turoff 1975).
3. Key: SW (social workers), Ps (psychologists), FPs (forensic psychologists), Ph (physicians), FD (forensic doctors), J (judge), Pr (prosecutor), Po (Police), L (lawyers), NGO (NGO and associations), ER (emergency centre).
4. For an extensive review on dialogue interpreting in institutional settings, see Baraldi & Gavioli, 2012. Also see Meyer 2006 and Pöchhacker 2000.
5. All of these materials are available on the SOS-VICS website: www.sos-vics.org.

Directionality in Translation: Qualitative Aspects of Translation from and into English as a Non-Mother Tongue

Vanda Obdržálková

vanda.obdrzalkova@ff.cuni.cz
Charles University, Prague

Recibido: 15/01/2018 | Revisado: 15/06/2018 | Aceptado: 15/07/2018

Abstract

This article presents the results of a translation experiment investigating directionality in translation between Czech and English. A set of 80 translations (of two text types – promotional and legal –, produced by two groups of translators – translation students in the second year of their MA studies and professionals with at least 7 years of practical experience –, in two directions) was analysed to explore various aspects related to the quality of translations from and into the translators' mother tongue. The overall quality of translations into Czech, i.e. the translators' mother tongue, was generally better than the quality of translations done in the opposite direction. Legal texts turn out to be more compatible with non-native translation than promotional texts. A positive influence of the translators' previous experience was only observed in translations into Czech. Data on error types confirm the assumption that translation from a non-mother tongue involves more comprehension problems; stylistic errors were the most frequent type in all four sets of translations.

Key words: directionality; translation quality; competences; Czech; English; text type; translation expertise

Resumen

La direccionalidad en traducción: Aspectos cualitativos de la traducción directa e inversa entre el checo e inglés

El artículo presenta los resultados de un experimento traductológico llevado a cabo para investigar el fenómeno de direccionalidad en traducción entre el checo e inglés. Se analizó un total de 80 traducciones (de dos tipos de texto – publicitario y jurídico, producidas por dos grupos de traductores – profesionales y estudiantes, en las dos direcciones) para describir distintos aspectos asociados con la calidad de la traducción directa e inversa. Los resultados indican que la calidad de la traducción directa es, por lo general, superior a la calidad de la traducción inversa. Los textos jurídicos parecen más compatibles con la traducción inversa que los textos publicitarios. Solo en la traducción directa se ha observado un efecto positivo de la experiencia previa del traductor. Los datos sobre tipos de errores confirman la hipótesis de que la traducción inversa presenta más problemas de comprensión, mientras que los errores estilísticos son la categoría más frecuente en ambas direcciones y ambos tipos de texto.

Palabras clave: Direccionalidad; traducción inversa; traducción directa; calidad; competencias; checo; inglés; experiencia del traductor

1. Introduction

The term “directionality” refers to whether the translation is done from the translator’s first language (throughout the article referred to as L1, meaning the language most readily available to the translator, usually, but not necessarily, his/her mother tongue) into a second language (referred to as L2, i.e. a language that has been mastered to a relatively high level of competence) (cf. Pavlović 2007a, 2007b), or vice versa. Many theoreticians as well as translation practitioners still believe that translators should only translate into L1, as is reflected in the policies and recommendations of professional and international organisations (Translation – Getting it right 2002, the UNESCO Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to improve the Status of Translators).

However, in everyday practice, this “mother tongue principle” is far from being applied consistently, especially in smaller cultures, i.e. in countries using “languages of limited diffusion” that are seldom studied as a second language by native speakers of languages like English, French or Spanish. This issue has been addressed by various translation scholars. Pavlović (2007a) discovered that more than 70% of full-time translators/interpreters working in Croatia translate into L2 on a regular basis, and one third stated that they preferred this direction. A survey conducted in the Czech Republic (Svoboda 2011) showed that 61% of Czech translators work in both directions. The situation is similar in other European countries speaking languages of limited diffusion, such as Denmark (Hansen et al. 1998) and Finland (McAlester 1992).

Nevertheless, translation into L2 is not a rare occurrence in large cultures either. For Spain, this has been documented by Kelly et al. (2003: 76), who confirmed that most Spanish translators regularly translate into L2. A study by Roiss (2001) showed that, for 23% of the Spanish respondents, translation into L2 represents 26% of their work, and for 13%, this figure is as high as 50%. Campbell (2005) has studied the situation in Australia and other countries, emphasising the fact that the position of English is not symmetric to that of other languages and suggesting that we, therefore, need to systematically question the notion that only a native speaker should translate into English. Similarly, Adab (2005: 227) believes that “the view that translators should work into their mother tongue is a meme which is fast becoming unenforceable and impractical.” The decreasing marginality of L2 translation is also reflected in several publications exploring different aspects and methods of L2 translation training (Beeby 1996, Kelly et al. 2003).

In the last two decades, the impact of directionality on the translation process and product has been investigated by several researchers, with special focus on translation into English. In another part of her research work, Pavlović (2007b: 187) analyses the ways in which novice translators approach translation problems when translating into L1 vs. L2 and concludes that the problems encountered and actions taken to solve them are similar regardless of the direction of the translation. Jakobsen (2003) investigates translation into L1 vs. L2 in terms of working speed, number of revisions, and

segmentation and concludes that L2 translation is slower and involves more translation segments. Fonseca (2015) investigates the impact of directionality on the editing procedures applied by translators.

The relation between directionality and translation quality has been addressed by various scholars from different perspectives. Pokorn (2005) suggests that the quality of translations produced by non-native speakers need not be lower than that of native translations. Rogers (2005: 27) presents a case study where the most successful non-native translations from German into English outperformed the weakest translations of the same text produced by native speakers of English, especially because they were more “informatively reliable”. Wagner (2005) argues that the degree of acceptability of non-native translations is closely related to the type and specific purpose of the given text and emphasises the role of reviewers.

This article presents the results of an experimental research investigating different aspects of directionality in translation between Czech and English. Translations of two types of texts (legal and promotional) produced by two cohorts of participants (10 students and 10 professionals) in two directions (from English to Czech and vice versa) were analysed with the aim of comparing the quality of the translations depending on the direction, level of the translator’s expertise, and text type. We investigate whether it holds true that translation into L1 yields generally better results than translation into L2, whether professionals perform better than advanced students, and whether and how the quality depends on the type of the translated text. Translation quality was assessed first at the global level (overall translation quality) and then at the local or micro-textual level. The data collected have been correlated with the information provided by the participants in a set of questionnaires that included questions monitoring their personal attitudes to native and non-native translation and process-oriented questions addressing the problems encountered and methods and tools employed to solve them.¹

2. Methods

2.1. Study Population

A total of 20 participants were asked to take part in a translation experiment in which they had to translate four texts under specified conditions. The participants were divided into two groups - one was composed of 10 students of the Translation Studies Department of Charles University who were in the second year of their MA studies with specialisation in translation between Czech and English at the time of the experiment. The second group consisted of ten professional translators, i.e. persons who earn their living as translators and received their degree from the Translation Studies Department in the period between 2003 and 2007. The mother tongue of all the participants was Czech, and English was one of their working/study languages. Seven out of these ten professional translators reported that they had taken a course in legal

translation organised by the Faculty of Law of the Charles University. In the group of students, one respondent said that he/she attended training for translation interns at the ECB in Frankfurt, and one of them was attending the course for legal translators organised by the Faculty of Law.

2.2. Experiment

The participants were asked to translate two pairs of texts, each of a different type (promotional – websites of kitchen manufacturing companies – and legal – conditions of use of a web server). In each pair, they translated one page from English into Czech and one from Czech into English, each containing approximately 1800 characters. As we wanted to simulate a real-life situation, we used authentic texts produced and used by the companies. The texts in each pair were comparable, which means that they share similar characteristics in terms of their content, style, function, and amount of terminology.

The translators worked in two three-hour sessions (one for each pair), having a maximum of 90 minutes for each direction (while being allowed to hand in their translation earlier if they wished). Although we wanted to simulate a real-life translation assignment, we set up a time limit to make the translations more comparable and also to reflect the economic aspect that would be relevant in a real-life situation. At the beginning of each session, a member of the investigation team sent the text to be translated from English into Czech to the translator by e-mail. When the translator returned the completed translation, he/she was sent the second text to be translated into English. The participants worked in their usual environment using their own computers, dictionaries, online resources, etc. They were not allowed to communicate with anyone, except for the research team member.

2.3. Assessment and evaluation

All translations into Czech were evaluated by three native speakers of Czech (one of them being the author of this text), and all translations into English were evaluated by two native speakers of English. All evaluators are professional translators or translation teachers. The evaluation was performed according to a set of pre-defined criteria at two levels 1) a lower-level evaluation aimed at detecting and classifying translation errors and 2) a global evaluation resulting in an overall grade for each translation (Martínez Mateo 2014; O'Brien 2012). The grades on a scale from A to F were defined as follows:

- A: excellent, fully meets the criteria for a professional translation or requires a revision of a small number of segments
- B: good, meets the criteria for a professional translation with minor reservations, some segments require revision

- C: borderline, partially meets the criteria for a professional translation, substantial revision is necessary to achieve a professional level

- (F)AIL: unacceptable, it would be necessary to substantially re-write the translation to achieve a professional level.

The evaluators were asked to evaluate the translations against the “optimum quality of a commercial assignment taking into account the translation brief” (see Annex 1). Despite the effort to ensure maximum objectiveness, the evaluation process always involves a certain degree of subjectivity. It should always be remembered that translation quality is a relative concept (Mossop 2001). An evaluation done by two experts (in the case of translations into L2) and three experts (in the case of translation into L2) should reduce the effects of subjectivity. The degree of concordance between the evaluators in terms of the global grade given for each translation can be expressed by the Pearson correlation coefficient², whose value was 0.82 (strong positive correlation) for translations into Czech and 0.48 (weak positive correlation) for translations into English (cf. Duběda in print).

The local-level assessment consisted of identifying translation errors and their categorisation into the six types defined in Table 1. The term “error” is used for translation solutions that were considered inappropriate by at least one of the evaluators for each direction of translation.

Table 1. Micro-textual assessment. Categories of translation errors.

Symbol	Type of error
MM	A serious error in meaning. Omission of a unit of meaning (an idea/sentence). Conveying meaning contrary to that in the source text. Serious shifts in meaning. Lack of coherence affecting large segments.
M	Error in meaning. Minor omissions and shifts in meaning. Ungrounded adding of new units of meaning.
T	Terminological error. Inappropriate use of a term; lack of terminological consistency.
S	Stylistic error. Unnaturally sounding phrases. Cohesion. Inappropriate collocations. Inappropriate degree of expressiveness.
G	Grammatical error. Punctuation.
F	Formal error. Spelling and typographic errors. Formatting.

2.4. Questionnaires

The participants were asked to complete three questionnaires – one before producing the translations and one after handing in each pair of texts. The first questionnaire contained questions about the participants’ background, professional experience and attitudes towards translation into Czech vs. into English (difficulty, preference, share of non-native translations in total workload, see Annex II). The post-translation

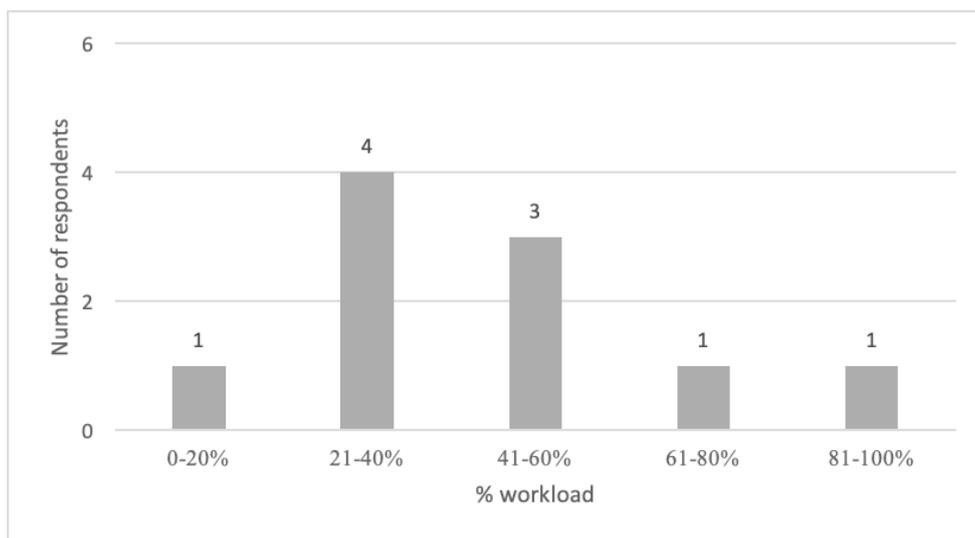
questionnaires included questions related specifically to the translation assignment, addressing methods of work, problems encountered during the translation process and strategies used to find a solution.

3. Results

3.1. Questionnaires

This section summarises the answers gathered by means of the pre-translation questionnaires. They provide information on the position of L2 translation in the Czech market and on how translators themselves perceive directionality. The first question addresses the proportion of L2 translations in the respondents' workload. In this case, we only asked the group of professional translators as we assume that students have not actually entered the translation market yet. The replies confirmed that working in this direction is not uncommon for our participants. The percentages are shown in Figure 1:

Figure 1: Proportion of non-native translation in translators' workload



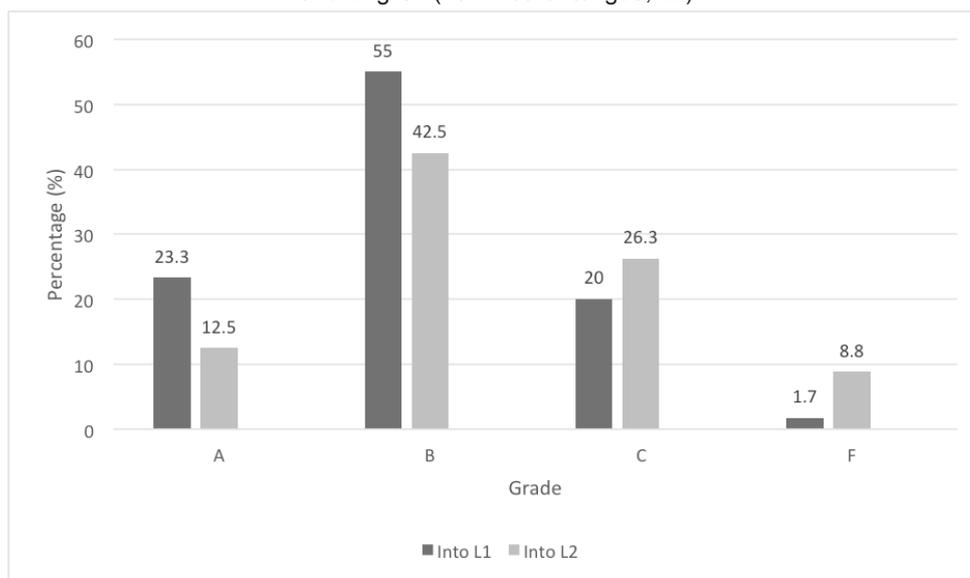
The numbers show that, for 9 out of 10 respondents, L2 translation makes up more than 20% of their workload, and for 5 of them, it is more than 40%. For two respondents, L2 translation represents most of their work assignments.

The replies given to other questions (students and professionals counted together) revealed that 18 respondents consider translation into L2 more difficult than translation into their mother tongue, one respondent sees no difference, and one thinks that L2 translation is easier. As for preference, 11 respondents reported that they prefer to translate into their mother tongue, four do not have a preference, four said that their preference depends on various factors, and one respondent prefers translating into English (i.e. her/his non-mother tongue).

3.2. Overall quality of translations into L1 and L2

The first part of the analysis focuses on the distribution of the four grades (A to F) assigned by the evaluators to the translations produced in the experiment, comparing the two directions. The percentages, based on the sum of the grades given by all the evaluators in each direction, are shown in Figure 2.

Figure 2: Percentages of grades given for translations into Czech (mother tongue, L1) and English (non-mother tongue, L2)



The data show that the most frequent grade for both L1 and L2 translation is B (55% and 42.5% respectively). Grade A was more frequent in translations into L1 (23.3%) than in those into L2 (12.5%), while translations into L2 obtained more Cs (26.3% vs. 20%) and Fs (8.8% vs. 1.7%).

Converting the grades into numbers (A-1, B-2, C-3, F-4), we receive an average overall grade equal to 2 (B) for L1 translation and 2.4 (B-) for L2 translation (calculated for both text types together); the difference is statistically significant.³

The percentages and average grades shown above indicate that the quality of L1 translations analysed in our experiment was generally better than that of L2 translations. This implies that L2 translation is more difficult than translation into L1, which has been subjectively confirmed by our participants in the pre-translation questionnaire, where only one respondent said that translating into L2 is easier for her/him and one finds both directions equally difficult. Interestingly enough, one of the two translations into English produced by the translator who believes that L2 translation is easier was evaluated with an F by both reviewers.

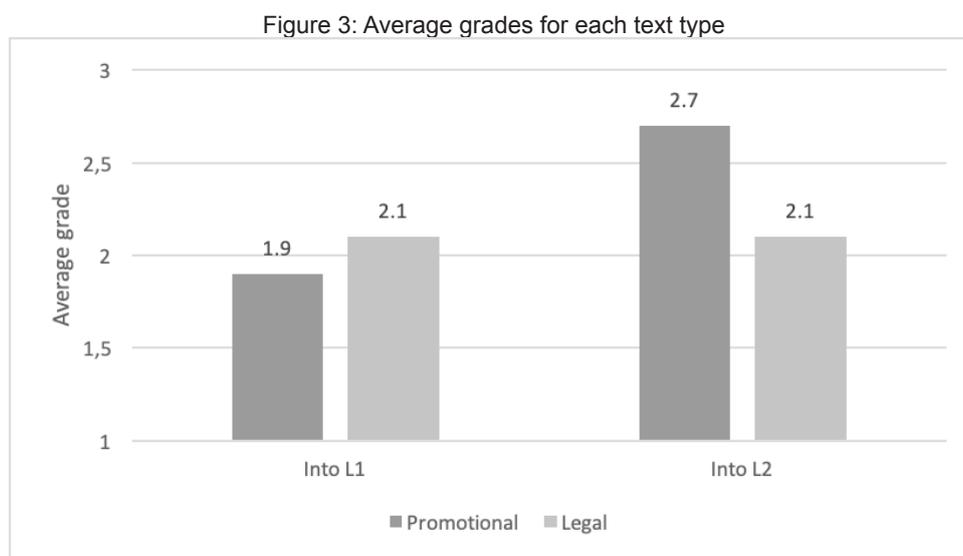
Looking at the translation competence of our participants, it is interesting to see whether the participants who achieve good results when translating into their mother tongue perform equally well in the other direction. The coefficient of correlation between the quality (expressed by the average grade) of L1 vs. L2 translation is 0.09, which means that there is practically no correlation; hence the assumption that com-

petence for translation into L1 and L2 will be balanced has not been confirmed. Calculating the correlation coefficient separately for each group of participants, we get $r = 0.20$ for students (weak positive correlation) and $r = -0.29$ for professionals, i.e. in the latter group the correlation is negative, though weak.

Although the overall quality of L2 translations was generally lower than that of L1 translations, comparing the 40 pairs of texts (20 translators x 2 text types), we find that 12 participants (6 students and 6 professionals) obtained a better average grade for L2 translation of the given text type. Most of these cases (9) were translations of legal texts. Interestingly, in the group of students, one half of the legal translations into L2 obtained a better average grade than translations into L1.

3.3. Quality vs. text type

This part summarises the results obtained by our participants comparing the two text types. The translations of the legal texts were generally evaluated as only slightly more successful than those of the promotional texts (average grade 2.1 vs. 2.3). The average grades obtained for translations of promotional and legal texts in each direction are shown in Figure 3:



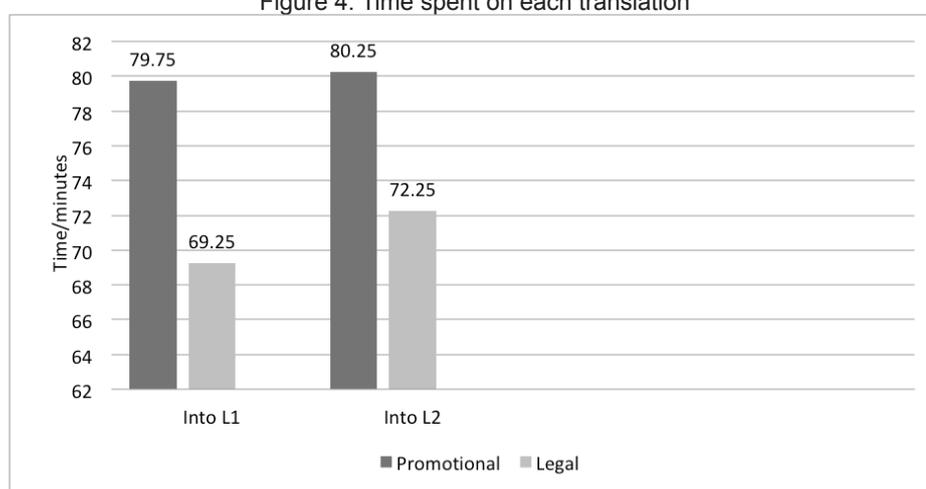
The numbers shown in the graph reveal that, in the case of promotional texts, the average grades were 1.9 (B) for translation into L1 and 2.7 (C+) for translation into L2; the difference of 0.8 grade is statistically significant.⁴ The average grade obtained for translations of legal texts was the same for both directions (2.1, i.e. B). In other words, the quality of both L1 and L2 translation of the legal text was comparable, while the quality of L2 translations of the promotional text was much lower. This is also reflected in the fact that all the Fs for L2 translation (see Figure 1 above) were obtained by translations of the promotional text. The difference between the results achieved by L1 translations of each text type was only small (1.9 for the promotional text as compared to 2.1 for the legal text, without statistical significance).⁵

The evaluation results summarised above suggest that text type is an important factor determining the quality of translation into L2. The data confirm the assumption that non-native translation is more compatible with specialised texts with a predominantly informative function that contain less expressive elements and are generally more conventionalised, as is argued by several translation scholars discussing non-native translation (Snell et Crampton 1989; Beeby 1998, Wagner 2005). When translating this type of texts, translators may rely on a number of lexicographic and other resources (comparable texts and other) that efficiently help them solve certain problems (cf. Adab 2005). On the other hand, L2 translation of texts whose main function is conative with a number of expressive elements, involves translation problems that are difficult to overcome, such as finding naturally-sounding and idiomatic equivalents of unconventional structures and difficulties associated with pragmatic aspects.

The differences in the translation of the two text types are also reflected in some of the answers given by the participants in the questionnaires. When asked which direction they prefer, four respondents (all of them professionals) replied that their preference depends on the type of text they are supposed to translate. In the post-translation questionnaires, our participants were asked to name the most difficult aspects of each translation. Style was the most frequently mentioned aspect in L2 translation of the promotional text (45.5% of all aspects mentioned), while syntax and terminology were considered to be the most difficult aspects of L2 translation of the legal text (32.2% and 29.0% respectively).

Text type also seems to be an important factor for the time spent on each of the translations (recorded by the coordinators as the span between the time of sending the original and the time the completed translation was handed in). The numbers summarised in Figure 4 indicate that, on the average, our participants spent significantly more time on the translation of both promotional texts (about 80 minutes) than on the translation of legal texts (about 70 minutes). Therefore, text type had more influence on translation speed than the direction of translation, as the overall difference between L1 and L2 translation was only small (74.5 minutes for L1 vs. 76.25 minutes for L2).

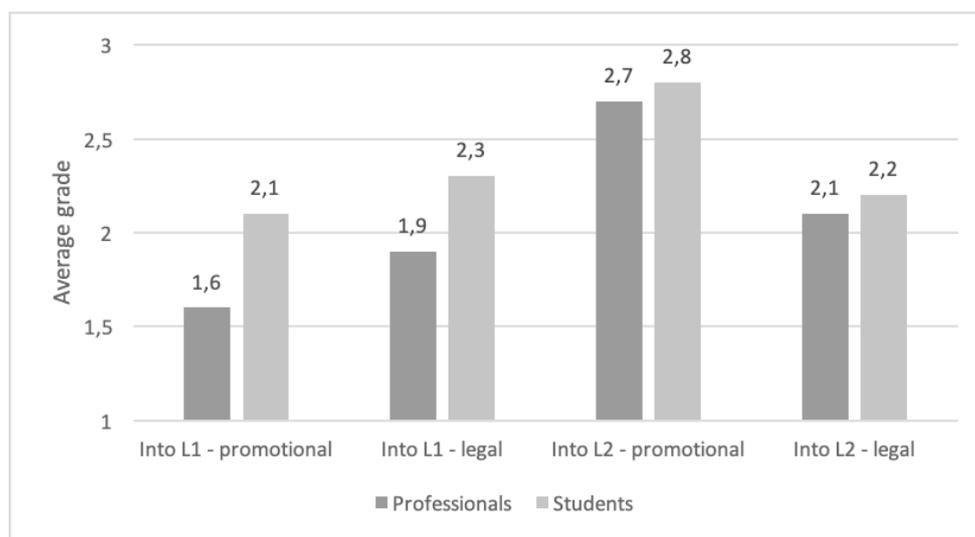
Figure 4: Time spent on each translation



3.4. Quality vs. level of expertise

The results suggest that the length of professional experience influences the quality of translation into L1: the overall average grade obtained by professionals in this direction was 1.8 (B+), while that obtained by students was 2.2 (B-), the difference being statistically significant.⁶ The average grades for translations into L2 were 2.4 for professional translators and 2.5 for students, i.e. the difference is equal to 0.1, which indicates practically zero influence of professional experience. The grades obtained by both groups for each direction and text type (see Figure 5) show that the tendency outlined above applies to both text types. For L1 translations, the average grades obtained by professionals and students were 1.6 vs. 2.1 respectively for the promotional text and 1.9 vs. 2.3 respectively for the legal text, while for L2 translation the results were 2.7 vs. 2.8 for the promotional text and 2.1 vs. 2.2 for the legal text.

Figure 5: Average grades obtained by students and professionals for each translation



A possible explanation of this somewhat surprising result would be that translators acquire a certain level of competence at the end of their MA studies which does not improve further with years of professional experience, possibly because of a lack of feedback on their work. Another explanation would be that current graduates in translation studies have a better level of English than those who graduated 8 to 15 years ago, and their competence may further improve.

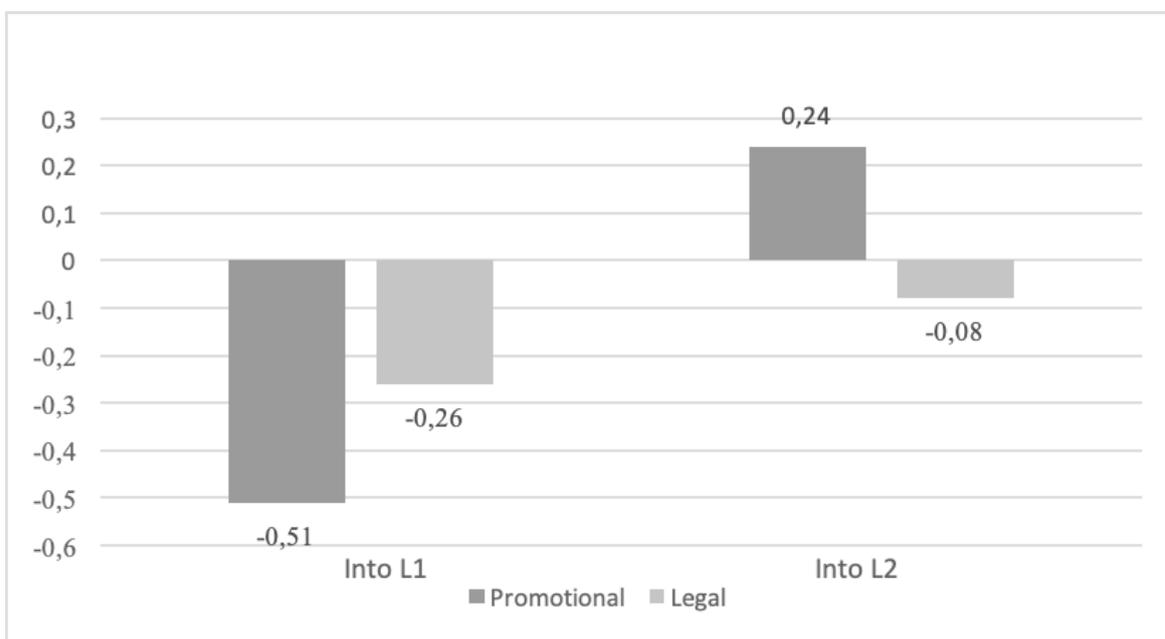
The average grades obtained by students are generally more balanced (from 2.1 to 2.8). The only translation where they obtained significantly worse results (as compared to the other three translations) was that of promotional text into English. Interestingly, student translations of the legal text into English scored slightly better than those done into Czech (2.2 vs. 2.3 respectively). In the case of professionals, the difference between the results for L1 and L2 translations of legal texts is not very large either, though they scored slightly better in translation into L1 (1.9 and 2.1 respecti-

vely). The relatively good grades obtained by legal translations into English may be partly explained by the fact that the English evaluators were not specialists in law and might have been less strict about terminology and perhaps also about certain subtleties in meaning. Another reason why the average grades obtained by translations of legal texts in both directions are quite balanced may be better comprehension of the source text (supported by the good availability of high-quality linguistic resources) that is specifically important in legal translation.

For professional translators, we have correlated the grades obtained for L2 translation with the data on the share of L2 translation in their total workload (see Figure 1). The correlation coefficient is equal to 0.04 (no correlation), which means that the overall volume of work done into L2 has practically no influence on L2 translation quality. Calculating the correlation coefficient for each text type separately, we obtain $r = 0.22$ (a weak negative correlation suggesting that the average grade tends to worsen with increasing experience) for L2 translations of the promotional text and $r = -0.24$ (indicating a weak positive correlation as 1 was the best grade and 4 the worst) for L2 translations of the legal text, which suggests a slightly positive impact of L2 translation frequency in the case of legal texts. However, we have only worked with a limited number of participants and the results are influenced by certain extreme values achieved in individual cases (the only participant who reported an 81% – 100% share of L2 translations in her total workload scored particularly low in L2 translation of the promotional text).

In the post-translation questionnaires, our translators were asked about how often they translate the given text type. The question was asked separately for each direction and the possible answers were: *never*, *seldom*, *sometimes*, *often*. The replies were converted to numbers (0, 1, 2, 3) and correlated with the average grade obtained. In this case, we included both professionals and students, although students are not expected to accept commercial assignments on a regular basis. Their answers, therefore, reflect how often they translate each text type/direction at school or as occasional job assignments. The correlation coefficients summarised in Figure 6 imply that previous experience with the given text type and direction has a positive impact on translation into L1, and especially in the case of the promotional text ($r = -0.51$ for the promotional text and -0.26 for the legal text; given the order of the grades, the correlation is positive in both cases despite the negative values). On the other hand, the volume of previously translated texts has practically no impact on the average grade of translations into L2, as the correlation coefficients obtained are $r = 0.23$ for the promotional text and -0.08 for the legal text. The former actually indicates that there is a weak negative correlation, suggesting that persons without previous experience with translation of the given text type tend to translate better. The numbers shown in Figure 6 thus confirm the positive impact of previous experience on translation into L1, while the effect on L2 translation is disputable.

Figure 6: Correlation coefficients between the average grade and previous experience



3.5. Error rate and types of translation errors

This section summarises data on the numbers and types of errors (see Table 1 above) identified by the evaluators in the translations produced within the experiment. As L1 translations were assessed by three evaluators and L2 translations by two evaluators, we calculated the average number of errors of each type encountered in each of the translations. Summing up the values, we receive the average total number of errors per translation for each direction and text type:

Figure 7: Total average number of errors per translation

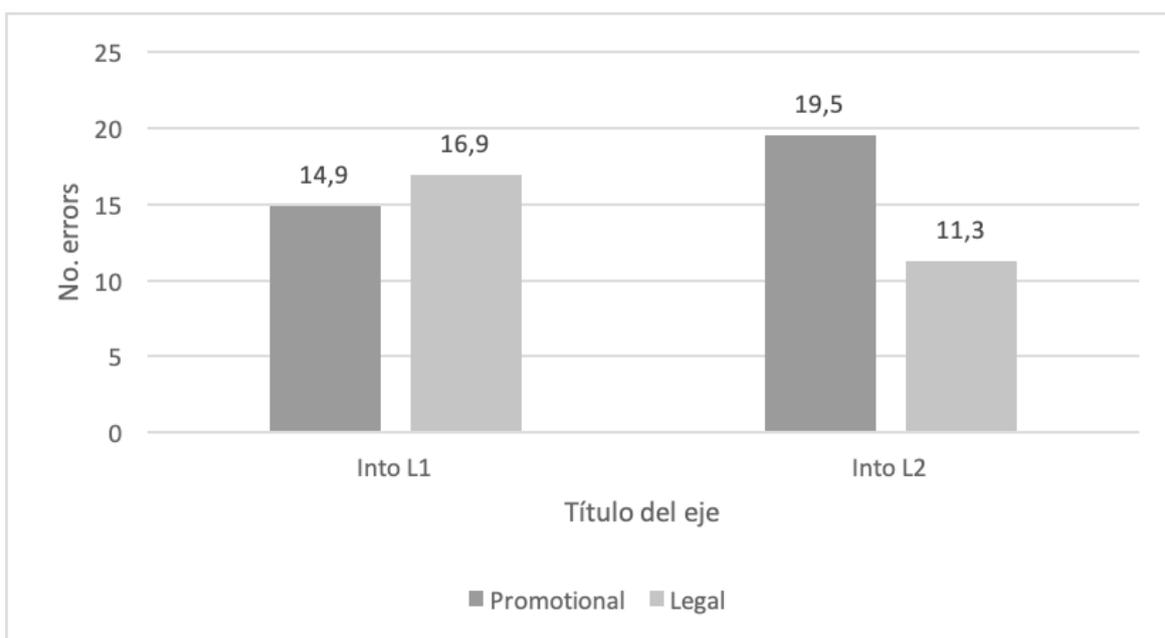
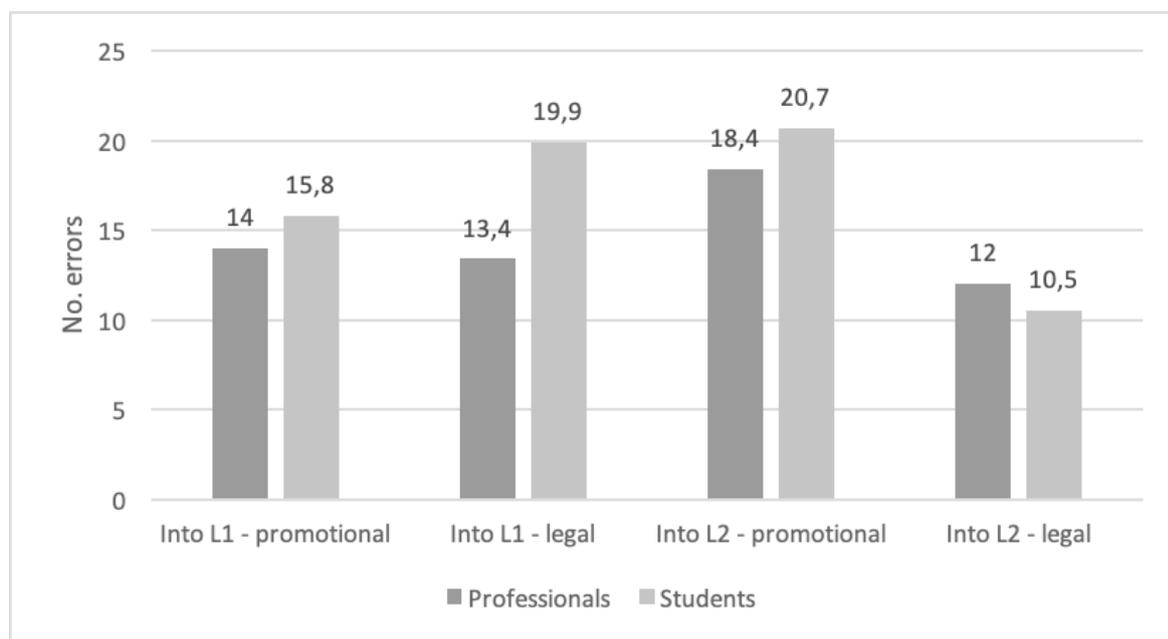


Figure 7 shows that the highest error rate was identified in L2 translations of the promotional texts (19.5 errors per translation), followed by L1 translations of the legal text (16.7 errors per text) and L1 translations of the promotional text (14.9 errors per translation). These numbers roughly correspond to the average overall grade obtained by the respective set of translations (2.7, 2.1 and 1.9 respectively). The lowest average number of errors (11.3) was found in L2 translations of the legal text, which, however, was not the most successful one in terms of the average overall grade (2.1). Although this discrepancy might seem paradoxical at first sight, we have to bear in mind that the overall grades were meant to evaluate the adequacy of the translations to their purpose rather than to simply reflect the number of errors, which are not equal in terms of their negative impact on the function of each translation. Typically, one error seriously affecting the meaning in a legal translation would probably lead to an increase in the overall grade despite a low number of errors identified at other levels (such as style or grammar). Nevertheless, the assessment of the L2 translation of the legal text yields somewhat controversial results in other aspects as well, as will be discussed below.

The average error rates per translation calculated for students and professionals separately are summarised in Figure 8:

Figure 8: Total average number of errors per translation: students vs. professionals

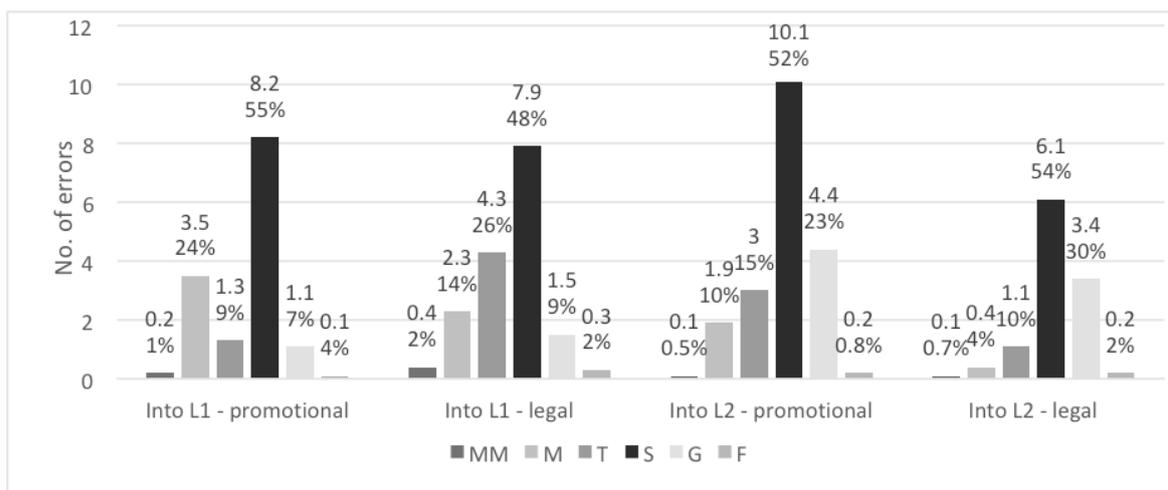


A comparison of the values shows that the average total number of errors identified in student translations was higher in three sets of translations, the difference being statistically significant only in one case – L1 translation of the legal text (difference of 5.8 errors)⁷. L2 translation of the legal text was an exception once again, as the error rate of students was slightly lower (by 1.5 errors) than that of professionals. Comparing the numbers of errors with the overall grades shown in Figure 5, we see that the relation is not directly proportional, which can be accounted for by the varying degree of negative impact of the individual error type in each text type.

Finally, we have compared the average number of errors of each type (MM = a serious error in meaning, M = a less serious error in meaning, T = terminology, S = style, G = grammar, F = formal errors, see also Table 1) identified for each text type and direction of translation, as summarised in Figure 9, showing the absolute number and percentage from the total number of errors per translation:

Analysing the numbers obtained, we must take into account that there may be differences in the categorisation of errors by each of the evaluators; hence the data shown are interpreted only as an illustration of general tendencies. Stylistic errors were the most frequent category in both types of texts and both directions, accounting for more or less one half of all errors identified in all four cases. The highest absolute number of stylistic errors was detected in L2 translations of the promotional text (10.1), while in L2 translations of the legal text, the number of stylistic errors was the lowest (6.1), which further confirms the assumption that translating the former text type requires a greater stylistic effort (cf. section 3.2 above).

Figure 9: Types of translation errors



Comparing the two directions of translation, the data confirm the assumption that translation into the mother tongue involves more comprehension problems, which is reflected by a relatively high number of errors affecting the meaning in both translations into L1. Summing up the two categories of shifts in meaning (more and less serious ones), we get an average number of 3.7 (25%) errors per translation for the promotional texts and 2.7 (16%) for the legal text. However, the average number of errors in meaning was also relatively high in L2 translation of the promotional text (2, i.e. 10.5%). Judging from the answers given by our participants in the post-translation questionnaires (cf. Obdržálková 2016), this can be partly accounted for by the quality of the original Czech text, which contained certain formulations that were difficult to interpret. It should also be noted that some errors in meaning, specifically in translation into L2, may result from inappropriate language constructions used by the translator in the target language rather than from deficiency in comprehension. In L2

translations of the legal text, the average number of errors in meaning was only low (0.5, i.e. 4.7% of all errors). In this case, it hence applies that a good understanding of the original is indeed an advantage of translators working into their L2, as has been suggested by various researchers (cf. Campbell 1998, Rogers 2005).

The category of grammatical errors was more frequent in translations into L2 (4.4 errors per translation, i.e. 23%, in the promotional text, and 3.4 errors per translation, i.e. 30% of all errors, in the legal text) than in translations into Czech (1.1 errors, i.e. 7%, in the promotional text. and 1.5 errors, i.e. 9%, in the legal text), which is also quite unsurprising. The numbers in the category of terminology are in some ways contradictory. The highest average number of terminological errors was identified in legal translation into L1 (4.3 errors per translation, 26% of all errors identified, i.e. the second most frequent category in this translation), which seems logical as the legal text contained a higher total number of terminological units than the promotional one. On the contrary, in the other direction, there were more terminological errors in the translations of the promotional text (3 per translation, 15% of all errors identified), while the number of terminological errors in legal translations was relatively low (1.1 per translation, accounting for 10% of the total number of errors), despite its higher terminological density. This may have several explanations. First, the terminology contained in the promotional text was very specific and therefore more difficult to look up in external resources, such as dictionaries, corpuses, etc. Second, as has already been mentioned, our English reviewers are not specialists in legal translation and may have been less sensitive to inappropriate terminology used in the legal translations.

To conclude this part of our analysis, we will summarise the most important differences between the two groups of participants. The overall distribution of error types in both directions and both text types is generally similar in both groups, and the number of errors of each category identified in student translations is generally only slightly higher than in professional translations, which corresponds to the data on overall error rates summarised in Figure 7. However, there are two exceptions to this overall trend. First, student translations of both texts into Czech contain significantly more errors in meaning than professional translations. Summing up both categories of errors affecting meaning (abbreviated as MM and M), we get an average rate of 4.43 errors per translation for the promotional text and 3.42 for the legal texts, as compared to 2.91 and 1.98 errors respectively detected in L1 translations produced by professionals. This difference may at least partly explain why professionals obtained a better average grade for L1 translations in general – the results suggest that their comprehension competence develops and increases with the amount of texts translated.

On the other hand, student translations of both texts into English contain less grammatical errors, as was also shown by Mraček (2017), who concludes that, overall, the 20 students and professionals translating from Czech into English made many more stylistic errors than purely grammar mistakes, and the stylistic competence of students and professional translators shows no visible difference. This conclusion was documented by a detailed analysis of translation solutions (Mraček 2018).

4. Discussion and conclusions

Before summarising the main conclusions, we would like to comment on certain methodological aspects that should be taken into account when interpreting the data obtained. Although the design of the experiment simulated the conditions of a real commercial assignment as closely as possible, there were two restrictions that would not be present in the translators' real practice: the time limit and the fact that they did not have the possibility to see the text beforehand and refuse the assignment if they did not feel sufficiently competent to complete the task. It should also be noted that we have worked with a limited number of participants, and some of the results exposed above were only obtained for a group of ten respondents. As the central part of our analysis relies on the results of an evaluation performed by five evaluators, we must also take into account the influence of the personal attitude and sensitivity of each evaluator as regards the appropriateness of individual solutions. Such subjective factors on the part of the evaluators may partly explain several unexpected results arising from the assessment of one of the four sets of translations, namely that of legal translations into English. In this context, we may actually ask whether native speakers are the best option when it comes to revision of legal translations from Czech into English. We will highlight in the conclusions the most important and statistically significant findings.

The quality of translations into L1 in terms of the average overall grade was generally better than the quality of translations into L2 (2 vs. 2.4 respectively). The difference is not strikingly big and suggests that L1 translations contained a certain number of shortcomings as well. The same overall tendency regarding the difference in quality of L1 and L2 translations was shown in the research carried out by the PACTE group (Hurtado 2017), where the average scores of professional translators were 0.73 and 0.52 for L1 and L2 translation respectively, on a scale from 0 to 1 (1 being the best result); converting our results to the PACTE scale we obtain the value of 0.67 for L1 and 0.54 for L2 translation. However, the PACTE study used a different methodology, evaluating only five selected "rich points" in each translation.

Looking at the results obtained for legal and promotional texts separately, the difference in quality depending on the direction of translation can only be observed in promotional texts, while the overall grade for legal translations was the same in both directions. This conclusion confirms the assumption that highly conventionalised specialised texts with a low or zero degree of expressivity are more suitable for L2 translation than other text types. Based on the definitions established for each of the four grades used in the evaluation, we may say that L1 translations of both text types and L2 translation of the legal texts fall within the category "good, meets the criteria for a professional translation with minor reservations, some segments require revision", while L2 translations of the promotional text are more close to the category "borderline, partially meets the criteria for a professional translation, a substantial revision is necessary to achieve a professional level". L2 translation of the promotional text was

the most challenging option also in terms of the average total number of errors per translation. The decisive role of text type has been confirmed by the data on the time spent on each translation, as legal texts were handed in on average ten minutes earlier than promotional texts, regardless of the direction of translation.

These findings are in line with the opinions of several theorists (Snell et Crampton 1989; Beeby 1998, Wagner 2005, see also section 3.2 above) who confirm that a lack of native linguistic competence is less problematic in the translation of factual texts with a high degree of formalisation. This assumption is also reflected in the translation market, where contracts, instruction manuals, and reports are translated by non-native speakers on a regular basis, while non-native translations of essays or fiction are less common. In a survey of the Slovak translation market, Ličko (2014) found that qualified translators are well aware of the difficulties involved in the translation of literary texts into a foreign language, and therefore tend to avoid this type of assignments, while professionals without translation training accept them, though only to a limited extent.

The overall average grade obtained by professionals (i.e. translators with 8 to 15 years of professional experience) for translations into L1 was approximately 0.6 lower than that obtained by students, which suggests a positive influence of the length of professional experience on the quality of translation into Czech. On the other hand, our data do not demonstrate a positive impact of professional experience on translation into English, where the results achieved by both groups were approximately the same. A similar tendency was observed when analysing the relation between translation quality and the volume of work done into L2 by professional translators, as there was practically no correlation.

The analysis of translation errors at the micro-textual level revealed that most mistakes identified in all four sets of translations fall in the category of style. Translations into Czech contained significantly more shifts of meaning, while grammatical mistakes were more frequent in translations into English. These two categories were also the only ones showing a difference between professional translators (with less errors in meaning in translations into Czech) and students (who made less grammatical mistakes in translations into English).

According to the replies given by our participants in the questionnaires, L2 translation from Czech into English is practiced on a regular basis in the Czech market, although translators perceive it as the more difficult option. The results of a translation quality assessment suggest that a large proportion of L2 translations do not meet the criteria of a product that is ready to be published and would require revision.

Acknowledgment

The article presents data obtained in an ongoing research project supported by the Czech Science Foundation (GA ČR) under no. 16-03037S, panel P406. Project title: Directionality in translation: qualitative and sociological aspects.

Bibliography

- Adab, Beverly (2005). Translating into a Second Language: Can We, Should We? In *In and out of English: For Better, for Worse*. Gunilla Anderman and Margaret Rogers (eds.), 227-241. Buffalo: Multilingual Matters.
- Beeby, Alison (1996). *Teaching Translation from Spanish into English*. Ottawa
- — (1998). Direction of Translation (Directionality). In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Mona Baker (ed.), 63-67. London/New York: Routledge
- Campbell, Stuart (1998). *Translation into the Second Language*. New York: Addison Wesley Longman.
- — (2005). English Translation and Linguistic Hegemony in the Global Era. In *In and out of English: For Better, for Worse?* Gunilla Anderman and Margaret Rogers (eds.), 27-38. Buffalo: Multilingual Matters.
- Duběda, Tomáš (in print). La traduction vers une langue étrangère: compétences, attitudes, contexte social. *Meta* 63/2.
- Fonseca, Norma Barbosa de Lima (2015). Directionality in translation: Investigating prototypical patterns in editing procedures. *Translation & Interpreting* 7 (1), 111-125. Retrieved from <http://www.trans-int.org/index.php/transint/article/view-File/372/187> [Visited on 20 June 2018]
- Hansen, Gyde, et al. (1998). The translation process: from source text to target text. In *LSP texts and the process of translation (Copenhagen working papers in LSP 1)*. Gyde Hansen (ed.), 59-72. Copenhagen: Samfundslitteratur.
- Hurtado Albir, Amparo (2017). *Researching translation competence by PACTE group*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, Benjamins Translation Library.
- Jakobsen, Arnt Lykke (2003). Effects of think aloud on translation speed, revision and segmentation. In *Triangulating Translation: Perspectives in process oriented research*. Fábio Alves (ed.), 69-95. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Kelly, Dorothy, Anne Martin, Marie-Louise Nobs, Dolores Sanchez and Catherine Way (eds.) (2003). *La direccionalidad en traducción e interpretación*. Granada: Atrio.
- Ličko, Roman (2014). *Translation into English as a Foreign Language. A Slovak Survey*. Banská Bystrica: Belianum.
- Martínez Mateo, Roberto (2014). A deeper look into metrics for translation quality assessment (TQA): A case study. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 49, 73-94.
- McAlester, Gerard (1992). Teaching translation into a foreign language – status, scope and aims. In *Teaching translation and interpreting*. Cay Dollerup and Anne Loddegaard (eds.), 291-297. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- Mossop, Brian (2001). *Revising and Editing for Translators*. Manchester. St. Jerome Publishing.

- Mraček, David (2017). Gramatické a stylistické chyby v překladu do angličtiny jako nemateřského jazyka. [Grammar and style errors in translation into English as a non-mother tongue]. In *Sborník příspěvků z konference a soutěže eLearning 2017*, 116-126. Hradec Králové: Gaudeamus.
- — (2018). Inverse translation: the more challenging direction. *Linguistica Pragensia* 28/2, 202–221.
- O'Brien, Sharon (2012): Towards a dynamic quality evaluation model for translation. *Journal of Specialised Translation* 17, 55-77.
- Obdržálková, Vanda (2016) Translation as a decision-making process: an application of the model proposed by Jiří Levý to translation into a non-mother tongue. *Mutatis Mutandis* 9 (2), 306-327.
- Pavlović, Nataša (2007a). Directionality in translation and interpreting practice. Report on a questionnaire survey in Croatia. *Forum* 5 (2), 79-99.
- — (2007b). *Directionality in Collaborative Translation Processes. A Study of Novice Translators*. Unpublished Ph.D. dissertation. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Retrieved from <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8770/THESIS.pdf?sequence=1>, [Visited on 20 June 2018]
- Pokorn, Nike (2005). *Challenging the Traditional Axioms. Translation into a non-mother tongue*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Rogers, Margaret (2005). Native versus Non-Native Speaker Competence in German-English Translation: A Case Study. In *In and out of English: For Better, for Worse?* Gunilla Anderman and Margaret Rogers (eds.), 256-274. Buffalo: Multilingual Matters.
- Roiss, Silvia (2001). El Mercado de la traducción inversa en España. Un estudio estadístico. *Hermeneus. Revista de traducción e interpretación*. 3, 379-408.
- Snell, Barbara, Crampton, Patricia (1989). Types of translation. In *The Translator's Handbook*. Catriona Picken (ed.), 59-70. London: Aslib.
- Svoboda, Tomáš (2011). Průzkum překladatelského trhu [Survey of the Translation Market]. *ToP* 99.
- Wagner, Emma (2005). Translation and / or Editing: The Way Forward? In *In and out of English: For Better, for Worse?* Gunilla Anderman and Margaret Rogers (eds.), 214-226. Buffalo: Multilingual Matters.

Electronic resources:

- Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to improve the Status of Translators. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13089&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Visited on 20 September 2017]
- Translation: Getting it Right. <https://www.iti.org.uk/pdf/getting-it-right/english-uk.pdf> [Visited on 20 September 2017]

Annex I – examples of source texts

Promotional text EN>CS

Translation brief: Translate the following text from the company's web page to be published as Czech version of the website.

Polaris Kitchens is a family run business with a passion for design, quality and excellent customer service.

The team has over 50 years experience in the kitchen industry both locally and in London and has drawn on this experience to come up with a truly customer focused business model. We work with some of the best suppliers in the industry as well as a number of high quality local suppliers, stonemasons and tradesmen and can bring you an extensive range of kitchen styles, granite and quartz, appliances and state of the art technology.

Every member of our team, as well as the suppliers we choose to work with, have been chosen for the quality of their skills, workmanship and experience in their profession. Polaris Kitchens aims to provide an industry leading experience for all of its clients.

Polaris Kitchens do not rely on pushy sales people, our customers recommend our services.

[...]

Legal text, EN>CS

Translation brief: Translate into Czech the following extract of the conditions of use of the services provided by the company. The extract will be published on the company's website.

The Photographer is the Author of the photograph.

The Client is the person or organisation to whom the invoice is addressed (whether or not the Client is acting for a third party).

The License to Use only comes into effect once full payment of the invoice has been made. No use may be made of the images until full and final payment – including any late payment charges that may have been levied – has been received by the Company.

Permission in writing may be granted for image use before payment, however this permission will be immediately revoked if payment of the invoice is not made by the timescale stated on the invoice.

Reproduction rights (if and when granted) are strictly limited to the use and period of time specified on the Company's invoice. An agreement must be reached with the Company before the pictures are used for a different purpose or after the licence to use has expired.

[...]

Annex II – Pre-translation questionnaire

- (1) List all language combinations your study or work in (CS/EN, CS/FR...).
- (2) What is your first language combination?
- (3) In this language combination, what is the percentage of texts you translate out of your native language? Choose one of the following options: 0%–20 %, 21%–40 %, 41%–60 %, 61%–80 %, 81%–100% (STUDENTS DO NOT ANSWER THIS QUESTION.)
- (4) In your language combination, do you see any difference between translation into Czech and translation into your foreign language in terms of difficulty? Choose one option: translation into the foreign language is more difficult – translation into Czech is more difficult – both directions are equally difficult
- (5) If you see a difference in terms of difficulty, what makes one of the directions more difficult for you (language competence, terminology, style...)?
- (6) In this language combination, do you prefer translating into Czech or into your foreign language? Choose one of the options: I prefer translating into my foreign language. – I prefer translating into Czech. – I see no difference. – It depends on the text type.
- (7) Please give reasons for your answer to question 6.
- (8) In this combination, do you charge a higher rate for translations into the foreign language? Choose one of the options: yes – no (STUDENTS DO NOT ANSWER THIS QUESTION.)
- (9) If you do, how much more do you charge in per cent? (STUDENTS DO NOT ANSWER THIS QUESTION.)
- (10) Are your translations out of your native language revised/proofread? Choose one answer: always/most of the time – sometimes – never – I do not know.
- (11) Explain who the reviser/proofreader is (a native speaker or a Czech colleague), whether the revision/proofreading applies to the entire text or difficult sections only, whether you are able to see the revised/proofread text, and – supposing you have a say in the revision process – to what extent you accept the changes proposed?

(12) Do you consult native speakers when translating out of your native language? Choose one answer: always/most of the time – sometimes – never.

(13) Explain what issues are consulted (vocabulary, terminology and realia were offered by way of example).

(14) Has your attitude towards translations into your foreign language changed throughout your career? Explain. (STUDENTS DO NOT ANSWER THIS QUESTION.)

(15) Which of the following required elective courses have you already taken as part of the translation studies programme? Translation for International Institutions – Specialised Translation II – Translation of Journalist Texts – Literary Translation? (PROFESSIONALS DO NOT ANSWER THIS QUESTION.)

(16) What courses and training in translation have you taken outside the Translation Studies Programme?

Notes

1. Research project also investigated translations between Czech and French; the overall results have been summarised in a separate article (Duběda in print)

2. Pearson's correlation coefficient is used to measure how strong a relationship is between two variables. It has a value between +1 and -1, where 1 is total positive linear correlation, 0 is no linear correlation, and -1 is total negative linear correlation. In this work, we use the following ranges of values to express the degree of correlation: 0.00–0.19 very weak; 0.20–0.39 weak; 0.40–0.59 moderate; 0.60–0.79 strong; 0.80–1.00 very strong.

3. T-test ($p = 0.004$). Student's t-test is used in statistics to verify whether an average value obtained for a group significantly differs from the average value obtained for another set of data. The value of $p = 0.05$ is a generally accepted significance threshold. If the value of p obtained by the t-test is lower than 0.05, there is a high probability (95% or more) that the difference is not just accidental.

4. T-test ($p < 0.001$).

5. T-test ($p > 0.05$)

6. T-test ($p < 0.05$)

7. T-test ($p = 0.006$)

El doblaje y la traducción literaria de *El Capitán Alatriste* en italiano: la variación diacrónica

Pablo Zamora Muñoz

pabloz@um.es

Universidad de Murcia

Recibido: 20/03/2017 | Revisado: 05/12/2017 | Aceptado: 16/04/2018

Resumen

Las marcas diacrónicas pueden suponer un obstáculo para la comprensión por parte del lector o del espectador tanto del texto fuente como del texto meta debido al alejamiento cronológico lingüístico y cultural existente. El traductor, cuando debe traducir textos distantes espacial y temporalmente, se enfrenta al dilema de modernizar o arcaizar la versión meta. En el presente artículo se compara, en primer lugar, el número de rasgos temporales presentes en la novela *El capitán Alatriste* y en su adaptación cinematográfica; posteriormente, se analiza las pautas de traducción seguidas en sendas versiones meta en italiano. La finalidad última del estudio es corroborar, por una parte, si en la obra literaria original se registra un mayor número de ocurrencias de marcas diacrónicas que en el filme de producción propia; por otra, si los textos meta resultan menos arcaizantes que los productos originales y en cuál de las versiones de llegada se ha tendido a una mayor estandarización lingüística. Asimismo, es nuestro propósito exponer las posibles causas y factores que han condicionado la escritura de la obra literaria, la elaboración del guión, la traducción de la novela y el doblaje del filme.

Palabras clave: *El capitán Alatriste*; marcas temporales; traducción; doblaje

Abstract

Dubbing and literary translation into Italian of El capitán Alatriste: diachronic variation

Diachronic marks can mean an obstacle for the reader or the spectator to understand the source or the target text due to the linguistic and cultural chronological distance. When translators have to translate texts which are distant in space and time, they face the dilemma of how to translate the source text: modern or old-fashioned way? This article firstly compares the number of existing temporal marks between the novel *El capitán Alatriste* and its film adaptation. Secondly the translation patterns used to transfer both source texts into Italian are analysed. The objective of this study is to confirm, on the one hand, if the occurrence of diachronic marks is higher in the source literary work than in the original film, and, on the other hand, if the target texts are less old-fashioned than the source products and which of the target versions tends more to linguistic standardisation. In addition, this paper aims to draw the possible causes and factors which have conditioned the writing of both the literary work and the script, as well as the translation of the novel and the dubbing of the film.

Keywords: *El capitán Alatriste*; diachronic marks; translation; dubbing

1. Introducción

El propósito de este artículo es describir y analizar el trasvase de las marcas lingüísticas temporales en la traducción al italiano de la novela *El capitán Alatriste* y en el doblaje del filme homónimo.

La película es la adaptación cinematográfica de un compendio de cuatro de los cinco relatos históricos de la saga *Las aventuras del capitán Alatriste*, escritos por Arturo Pérez Reverte entre los años 1996 y 2003. En la novela y en el filme, ambientados en la España imperial del siglo XVII, se narra la vida y los avatares del capitán Alatriste, soldado español de los Tercios de Flandes. En ambos textos fuentes, aunque no en la misma medida como demostraremos posteriormente (apartado 5.1§), se reproduce un lenguaje marcado en diacronía que sirve para enmarcar la trama, caracterizar a los personajes y conferirles a los diálogos y narraciones el barniz arcaizante de la época.

La traslación de cualquier rasgo lingüístico perteneciente a variedades marcadas—diafásica, diastrática, diatópica y diacrónica— supone una dificultad. En el trasvase de la variación diacrónica, la labor del traductor consiste en la trasposición de los usos lingüísticos propios de una época histórica determinada, presentes en el texto origen, al texto meta, insertando los posibles equivalentes traductológicos de ese periodo. Esta tarea, como señala Hernández Guerrero (1999: 44-45), se convierte en una proeza puesto que requiere que el traductor lleve a cabo un trabajo previo de documentación que le permita tener un buen conocimiento de la lengua y de la cultura origen y meta de ese periodo histórico, lejano en el tiempo.

Albadalejo (2011: 72) afirma que el distanciamiento o alejamiento temporal, sea lingüístico que cultural, es un escollo traductológico en la reelaboración del texto meta, el cual puede generar problemas de comprensión en la recepción a nivel intracultural e intercultural. En el caso de la traducción de la novela y del doblaje del filme objeto de nuestro estudio, las dificultades se agravan en cuanto no se trata de traducir una obra escrita en una determinada etapa histórica, sino de un producto elaborado en la actualidad pero ambientado en una época y cultural remota, la España del siglo XVII, en el que el escritor y el guionista intentan plasmar intencionadamente el lenguaje característico del Siglo de Oro. Esta misma pretensión se refleja en otros escritores como Umberto Eco, el cual indica (2008: 245) que, cuando escribió *El nombre de la rosa* en 1980, no trató de modernizar a sus personajes, sino que les pedía a sus lectores que se volvieran lo más medievales posibles con la finalidad de que se identificaran con las costumbres, los rituales y el lenguaje de ese periodo.

Respecto a la recepción de las versiones meta, el traductor se encuentra ante una disyuntiva: insertar en la versión meta la lengua arcaica o la variedad contemporánea (Hatim y Mason 1995: 56). Si decide modernizar el texto fuente, facilita con esta estrategia la comprensión del texto al destinatario; si se decanta por realizar una traducción lo más fiel posible al original, conserva el sabor arcaizante del texto fuente sin adulterar ni empobrecer la versión meta, pero es posible que ocasione problemas

de aceptación por parte del lector o del espectador en la medida que un buen número de términos y secuencias les pueden resultar desconocidos o ininteligibles.

2. Objetivos

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

- Comparar los textos originales con el fin de verificar si en la obra literaria se registra una mayor cantidad de marcas temporales que en la adaptación cinematográfica. Si se corroborase la hipótesis de que el número de las marcas diacrónicas presentes en el texto literario es superior al inventariado en el texto audiovisual, explicar los motivos que justifican esta divergencia.
- Desde un enfoque descriptivista, observar las pautas de actuación que han gobernado en la traducción de las marcas diacrónicas de la novela y en el doblaje del filme, averiguar qué técnicas de traducción se han aplicado (Hurtado 2001) y qué tendencias (Goris 1993; Toury 1995; Martí Ferriol 2013) han imperado en la traslación del dialecto temporal de ese periodo histórico en las dos versiones meta.
- Constatar cuál de las dos versiones meta resulta más modernizante o arcaizante. En el supuesto que la versión meta filmica resultase más modernizante y estandarizada lingüísticamente que la versión literaria, dar cuenta de los distintos factores que han podido originar las diferencias entre ambos productos.

3. Diseño del estudio: materiales y metodología

Para lograr estos propósitos hemos llevado a cabo un análisis empírico basado en los datos extraídos de dos corpus; uno, formado por la novela y su traducción al italiano; otro, constituido por la adaptación cinematográfica y su doblaje:

- *El capitán Alatriste*, 1996, Alfaguara, y *Capitano Alatriste*, 2001, Salani Editore, traducido por Roberta Bovaia. Las ediciones constan de 237 y 215 páginas respectivamente.
- *El capitán Alatryste*, 2006, guión y dirección de Agustín Díaz Yanes, e *Il destino di un guerriero: Alatriste*, estrenada en Italia en 2007. Ambas películas tienen una duración de 140 minutos.

Por lo que concierne a la novela original y su traducción, se ha llevado a cabo una lectura pormenorizada de ambos textos para localizar las marcas temporales presentes en el texto original y verificar las técnicas de traducción que se han aplicado en la reescritura del texto meta.

Respecto a la extracción de datos de las películas, el muestreo se ha realizado de forma manual y ha requerido una visión detallada para hallar los términos y las se-

cuencias marcadas en diacronía que se registran en las dos versiones. Posteriormente, se ha procedido a cortar, mediante el programa *Windows Movie Maker*, los fragmentos en los que estas marcas comparecen, tanto en el filme de producción propia como en la versión meta, y archivarlos con la finalidad de disponer de una base de datos para analizar minuciosamente el número y el tipo de marcas inventariadas, las técnicas aplicadas y el tipo de plano, el cual ha podido mediatizar las soluciones de traducción.

En este artículo figura un repertorio de muestras textuales, tanto de la novela como del filme, que sirven para ejemplificar las pautas de traducción que han regido la traducción y el doblaje. Las muestras se presentan en un recuadro en el que se especifica:

Por lo que se refiere a la novela:

- el contexto en el que se enuncia la marca temporal;
- el número del capítulo y de la página;
- el fragmento del texto original;
- el fragmento del texto meta.

Por lo que respecta a la adaptación cinematográfica:

- el contexto en el que en el que desarrolla la escena;
- el minutaje;
- el tipo de plano;
- la transcripción del fragmento del filme de producción propia;
- la transcripción del fragmento de la versión doblada.

Con los resultados recopilados de sendos corpus se ha realizado un análisis cuantitativo y cualitativo estructurado en cuatro fases:

- Fase 1: se ha cotejado y contrastado la cantidad y los tipos de marcas diacrónicas inventariadas en la obra literaria fuente y en el filme de producción propia;
- Fase 2: se ha estudiado y comparado la cuantía y las clases de marcas diacrónicas registradas en los textos metas italianos;
- Fase 3: se ha examinado y confrontado las técnicas de traducción que se han aplicado, las tendencias que han regido y las estrategias que han imperado en la traslación del dialecto temporal, sea en la novela como en la película.
- Fase 4: se ha investigado si el tipo de plano y la sincronización han supeditado las soluciones de traducción en el doblaje y si han condicionado la hipotética tendencia a la estandarización de las marcas temporales.

Antes de exponer los datos extrapolados y proceder al estudio, creemos oportuno, por una parte, indicar las distintas posturas de los especialistas respecto a la traducción del dialecto temporal; por otra, señalar las diferencias existentes en la elaboración y en la traducción de obras literarias y sus adaptaciones cinematográficas.

4. La traducción del dialecto temporal, las obras literarias y las adaptaciones cinematográficas

4.1. La traducibilidad del dialecto temporal

Como ya hemos apuntado en la Introducción, el distanciamiento temporal y cultural existente entre el periodo remoto en el que se escribió y/o está ambientada la obra y la época contemporánea de su recepción suponen un obstáculo en el proceso de traducción. La traslación de las marcas diacrónicas constituye un problema y, en ocasiones, un impedimento para el traductor.

Este desfase temporal, sea lingüístico que cultural, genera que el traductor se encuentre ante la tesitura de tener que decantarse por una estrategia modernizante, neutralizando una elevada proporción de las marcas diacrónicas del texto fuente en el texto de llegada, o por una arcaizante, salvaguardando un alto porcentaje de estos rasgos; aunque, igualmente, puede simultanear las dos estrategias. Se enfrenta a una dilema: por un lado, tiene que conservar lingüísticamente el sabor arcaico que impregna el texto fuente y conseguir que la versión de llegada cause las mismas sensaciones al destinatario meta que las que produce el texto original al receptor nacional; por otro, debe intentar que el producto, escrito y/o ambientado en una época pasada, resulte comprensible y aceptable al lector o al público meta contemporáneo, omitiendo o sustituyendo parcial o totalmente los rasgos diacrónicos que puedan resultarle oscuros y desconocidos.

Respecto a las pautas de actuación a seguir en la traducción de este tipo de textos históricos no se aprecia una homogeneidad de criterios. En los estudios que abordan la transferencia lingüística de los dialectos temporales en obras literarias se deduce que imperan dos tendencias (Hernández Guerrero 1999: 44-45; Tello Fons 2012: 135-144):

- Hay autores, como Rabadán (1991), que son partidarios de la supresión de los rasgos morfológicos, sintácticos y léxicos marcados en diacronía porque consideran que su traslación ocasionan problemas de comprensión al lector a causa de la opacidad de los mismos. El texto lleva ya insertados otros culturemas —nombres de protagonistas, acontecimientos históricos, costumbres y otras referencias culturales de la época— que permiten contextualizar la obra en ese periodo. Asimismo, los estereotipos y los esquemas culturales tradicionales, en mayor o menor medida comunes al menos en la cultura europea, facilitan parcialmente el trasvase cultural y la asimilación por parte del receptor de una determinada época histórica.
- Otros expertos, siguiendo los postulados de Catford (1965: 86-92), se decantan por preservar en los textos meta algunos indicadores lingüísticos, como las formas de tratamiento y un limitado número de términos y formas verbales añejas, que contribuyan parcialmente a mantener el sabor arcaico de la obra original, a caracterizar a los personajes y a ambientar la trama, ubicada en un periodo histórico pasado. A

este respecto, Mayoral (1999: 178) aconseja conservar las marcas arcaizantes que sean familiares o conocidas por el lector meta medio y, por el contrario, suprimir las superfluas, que resulten opacas y no cumplan ninguna función comunicativa.

Junto a estos dos postulados, hay otras opiniones al respecto:

- Albadalejo (2011: 81) considera que es necesario llevar a cabo una modernización menos acusada, conjugada con una ligera arcaización. El objetivo es armonizar el sabor arcaizante de la obra literaria original con la comprensión del receptor meta.
- Eco (2008: 233) discrepa de los pareceres citados y sostiene que el traductor debe intentar que los receptores entiendan la cultura y la atmósfera en la que se encuadra el texto; si el destinatario se va familiarizando paulatinamente con los rasgos opacos marcados en diacronía, se pasará de la oscuridad a la claridad.

Hernández Guerrero (1999: 47) afirma que hoy en día en la traslación de las obras literarias escritas en épocas pasadas se constata una actualización y modernización de la lengua empleada y se da prioridad al destinatario; los traductores se esfuerzan por ofrecerle al lector una versión asequible que no cause problemas de comprensión. Sánchez Galvis (2013: 141-142) corrobora esta pauta de actuación e indica que, independientemente de que el dialecto sea esencial o incidental en el texto, actualmente en la traducción literaria predomina la tendencia a la estandarización de las marcas dialectales, siendo la opción más defendida por los teóricos de la traducción y practicada por los traductores. Dicha tendencia está respaldada por la ley de la normalización progresiva (Toury 2004) y el dominio de los parámetros de la transparencia y la fluidez a la hora de evaluar la calidad de una buena traducción (Venuti 1995). El propio autor (2012: 126-128) cree que la estandarización, normalización y neutralización que imperan en la traducción de los dialectos en general produce un empobrecimiento expresivo y una pérdida informativa, emocional y estética.

Por lo que concierne a la traducción audiovisual, otros autores, que han centrado sus investigaciones en la traslación de cualquier clase de variedad marcada, defienden que se opte por soluciones creativas, variantes lingüísticas imaginarias, que consientan conservar en la versión meta una buena parte de los rasgos lingüísticos marcados que figuran en el filme original. El propósito y la finalidad es reflejar en el texto de llegada una variante diferente a la estándar y trasvasar unos diálogos que resulten reales, verosímiles y creíbles, acordes con la identidad de los personajes y con el ambiente de la trama (Ranzato 2010: 55; Romero 2013: 223-224).

Zabalbeascoa (2008: 163) opina que la falta de credibilidad de los diálogos en los textos audiovisuales deriva de la ausencia en la versión meta de rasgos lingüísticos marcados que deberían caracterizar a los personajes que se ven en pantalla, lo cual genera un problema de desubicación. En el caso de los dialectos temporales, el canal imagen favorece, por un lado, la supresión parcial de las marcas diacrónicas en el canal audio porque su visualización contribuye a omitir la descripción de personajes,

objetos y lugares en cuanto los suplanta; sin embargo, por otro, como indica Romero (2013: 224), el canal imagen, más que limitar, exige preservar un cierto número de rasgos marcados y evitar la estandarización. Es inapropiado que un personaje, perteneciente a una época pasada y ataviado con la vestimenta propia de ese periodo histórico, se exprese en una variedad neutra y estándar contemporánea. Se produce un desajuste por lo que respecta el sincronismo de caracterización (Agost 1999: 58) puesto que existe una discordancia entre el lenguaje empleado por el personaje y sus rasgos histórico-culturales. Sin embargo, como se señalará seguidamente (apartado 4.2§), la desubicación, la falta de verosimilitud lingüística y la estandarización, características que suelen imperar en el doblaje de filmes enmarcados en épocas históricas, son desajustes tolerados generalmente por el público meta.

4.2. La obra literaria y la adaptación cinematográfica. El texto fuente y el texto meta

Por lo que concierne a las divergencias existentes entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica, no es nuestro propósito profundizar sobre los mecanismos, procesos y modalidades de transformación textual que se llevan a cabo en la conversión de un texto al otro, que, como indica García Luque (2005: 24), es una operación que se convierte en una traducción intersemiótica. En este apartado nos limitamos a señalar algunos de los aspectos más relevantes respecto a la idiosincrasia textual y semiótica de cada producto.

Se trata de dos tipologías textuales y semióticas diferentes y existen siete factores básicos que condicionan la mayor o menor inserción de elementos marcados, en nuestro caso marcas temporales, en las dos clases de textos y en sus correspondientes traducciones o doblajes:

- Zabalbescoa (2010: 151) indica que el lector de una obra literaria dispone de más tiempo que el espectador de un filme para asimilar e interpretar las dificultades lingüísticas y culturales. Mientras que el lector puede familiarizarse paulatinamente con ciertos rasgos lingüísticos y culturales a lo largo de la lectura y detenerse para recabar información sobre los mismos, la recepción del producto cinematográfico es inmediata e ininterrumpida. Este condicionante impide insertar en los filmes de producción propia y trasponer en las versiones dobladas términos y secuencias que resulten opacos para la audiencia. A este respecto, cabe recordar que la fácil comprensión y la correcta recepción del mensaje constituyen dos de los estándares de calidad del doblaje (Chaume 2005a: 6).
- El público receptor de los filmes suele ser más amplio y variado que el de las obras literarias, parámetro que determina que los guionistas y los traductores audiovisuales, junto al resto de los agentes que hayan podido participar en el doblaje, se decanten por la simplificación lingüística (Rossi 2003; Pérez Bowie 2004; Zabalbescoa 2010).

- En la versión cinematográfica, como hemos ya indicado (apartado 4.1§), el canal imagen y el canal audio son concomitantes. El canal imagen, junto al resto de recursos semióticos, ayuda al guionista y al director a recrear la atmósfera de la época y a caracterizar a los personajes, omitiendo descripciones que el espectador, a diferencia del lector, contempla en la pantalla. Las imágenes permiten evitar sobrecargar el código lingüístico y tener que recurrir a un lenguaje excesivamente marcado en diacronía que dificultaría la comprensión del texto, siendo suficiente la inclusión de algunas marcas temporales para conferirle al producto el barniz arcaizante requerido. García Luque (2005: 30) señala que en el medio cinematográfico priman las imágenes a las palabras, característica que origina que sea muy usual en las adaptaciones cinematográficas la aplicación de la técnica de la sustitución, entendida como la supresión de elementos lingüísticos por otros paralingüísticos.
- El producto final de un texto filmico meta no se reduce a una traducción escrita, sino que está supeditado a las restricciones que impone la sincronización, las cuales pueden condicionar y mediatizar las soluciones de traducción adoptadas (Agost 1999; Chaume 2004, 2005a, 2005b, 2013).
- Zabalbeascoa (2010: 149) sostiene que las convenciones del doblaje de una determinada cultura pueden ocasionar una pérdida de naturalidad expresiva y de credibilidad respecto a la oralidad. Chaume (2001: 85) señala que, en los *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge* de la Televisión de Cataluña, se aconseja no insertar marcas diacrónicas. Respecto al doblaje en Italia, Ranzato (2010: 55) afirma que en el hablado filmico prevalece el italiano neo-estándar y se tiende a evitar la trasposición de rasgos marcados.
- Chaume (2005a: 6-8) afirma que la audiencia meta se muestra permisiva respecto a una serie de discronías que derivan del acuerdo tácito, según el cual, el espectador medio está acostumbrado y tolera una serie de reglas del cine; una de estas reglas y discronías que admite el espectador es precisamente la inequivalencia de registros y la uniformidad de variedades lingüísticas. Esta discronía, aplicada a nuestro objeto de estudio, equivale a la aceptación por parte del receptor que personajes, ubicados en tramas que se remontan a épocas lejanas, se expresen habitualmente en una variedad estándar o áulica contemporánea y no en la lengua que se empleaba en ese periodo histórico. El público del producto filmico consiente las denominadas incongruencias anacrónicas (Aranda 2016: 61-62).
- El propio Chaume (2005a: 10) añade que romper las reglas y cánones establecidos en el doblaje, en nuestro caso trasponer un alto porcentaje de marcas diacrónicas y quebrantar las tendencias predominantes —la estandarización o modernización del texto marcado temporalmente—, supone un riesgo: infringir las normas imperantes e innovar puede generar que el producto final no sea aceptado por el público meta, familiarizado con otras convenciones. Romero (2013: 207) comparte la misma opinión y cree que la excesiva ruptura de las normas puede ocasionar efectos contraproducentes en la recepción, bien por falta de tradición o porque las trasgresiones a los cánones instaurados no estén suficientemente consolidadas.

5. Presentación y análisis de los resultados extraídos

5.1. Número de marcas diacrónicas presentes en los textos fuente (Tabla 1)

Textos fuente	Número de marcas diacrónicas
Novela	1824
Película	233

Resulta una tarea compleja ponderar y comparar el número de ocurrencias de determinados rasgos lingüísticos presentes en textos de diferente índole. Para la extrapolación de los datos de la obra literaria, original y meta, nos hemos basado en textos escritos; en cambio, los resultados de la adaptación cinematográfica, producción propia y ajena, se han extraído del corpus audiovisual formado por las dos películas porque para el estudio resultan esenciales los productos cinematográficos finales y no los guiones escritos iniciales, los cuales es probable que hayan sufrido transformaciones en el proceso de rodaje y especialmente de doblaje (apartado 3§).

Si cotejamos la cuantía de marcas diacrónicas halladas en la obra literaria y en su adaptación cinematográfica, se constata que la cantidad que se registra en el texto literario —1824— es sumamente más elevada a la inventariada en el producto cinematográfico —233— (tabla 1).

Es necesario precisar que tanto en la novela como en la adaptación cinematográfica se percibe la intención por parte del autor y del guionista/director de reflejar un lenguaje áulico y formal, de conferirles un barniz arcaico a las descripciones y a los diálogos, procurando evitar que los personajes se expresen en un español excesivamente estandarizado y contemporáneo. Sin embargo, en la novela se alterna el español formal y áulico con un cuantioso número de términos, secuencias y estructuras supuestamente propias del lenguaje que se empleada en el siglo XVII; en cambio, en el filme se observa que predomina un español formal y en ocasiones áulico, siendo, por el contrario, muy reducida la cantidad de rasgos marcados en diacronía.

Los datos extrapolados y las divergencias constatadas en ambos textos están en consonancia con los parámetros y los factores que determinan la elaboración de las obras literarias y los productos cinematográficos (apartado 4§).

5.2. Número de marcas diacrónicas presentes en los textos meta (Tabla 2)

Textos meta	Número de marcas diacrónicas
Novela	897
Película	170

De los datos extraídos se verifica que la cantidad de marcas diacrónicas inventariadas en el texto meta de la obra literaria sigue siendo superior a la que se registra en el doblaje de la adaptación cinematográfica, aunque la brecha numérica existente entre ambas versiones de llegada sea muy inferior en comparación a la que se ha constatado en los dos textos fuentes (tabla 1).

El traductor de la obra literaria, como se demostrará seguidamente (apartado 5.3§), se ha decantado en un porcentaje significativo de ocasiones por aplicar las técnicas de omisión, sustitución y generalización, lo que ha producido que el texto meta de la novela, por lo que concierne al código lingüístico, pierda parcialmente ese sabor arcaizante presente en el texto original. Contrariamente, en el doblaje se ha tendido a preservar una mayor cantidad de marcas temporales y su reducción cuantitativa es menor a la que constata en la traducción de la obra literaria (tabla 2).

5.3. Técnicas aplicadas en la traducción y en el doblaje

5.3.1. Técnicas aplicadas en la traducción de la novela (Tabla 3)

Equiv. acuñado/Trad. literal	Calco/Préstamo	Sustitución/Generalización	Omisión
842	55	851	76

En la tabla 3 se aprecia que en la traducción de la obra literaria se han aplicado en una proporción prácticamente idéntica técnicas destinadas a conservar el barniz arcaico del texto original en la versión meta —el equivalente acuñado, la traducción literal y el calco o préstamo suponen el 49,17 % de los casos— como técnicas que han originado su modernización —la omisión y la sustitución o generalización de palabras o secuencias diacrónicas por otras estándar y contemporáneas alcanzan el 50,83 %—.

A pesar de la cantidad considerable de omisiones, sustituciones y generalizaciones, se percibe durante la lectura de la obra literaria meta que el traductor editorial ha intentado preservar, en la medida de lo posible, el lenguaje marcado en diacronía presente en el texto fuente, como demuestra el alto número de marcas temporales que ha conservado —897—. Sin embargo, ha recurrido a técnicas que estandarizan y modernizan parcialmente el texto meta por tres causas posibles: a) la imposibilidad de hallar en la lengua meta el equivalente traductológico de un cierto número de voces o secuencias propias de ese periodo histórico; b) la trasposición lingüística de determinados términos y unidades fraseológicas —locuciones y colocaciones— excesivamente marcados puede acarrear graves dificultades de comprensión al lector meta a causa de su alto grado de opacidad; c) una desmesurada sobrecarga de marcas diacrónicas puede resultar contraproducente e impedir una lectura fluida de la novela.

Las técnicas de la omisión, sustitución y generalización han imperado tanto en la traducción de términos —«Percances», «Hideputa», «Lindezas», «Tercios de Flandes», «Mentideros de la Corte», «Pistolas de chispa» (ejemplo 1)— como en el tras-

vase de unidades fraseológicas, sean colocaciones —«Componer tertulia», «Aviesas intenciones», «Terciar en un lance» (ejemplo 2)— que locuciones —«Andar en jácaras», «Pedir cuartel», «De trapío y buenas trazas», «Meter mano a la blanca» (ejemplo 3)— diacrónicamente muy marcados.

La traslación de palabras, locuciones y colocaciones sumamente arcaicas por otras modernas no son cambios que afecten al significado semántico de los mismos, pero resulta ser un procedimiento ineficaz; se convierten en residuos de traducción que generan una pérdida en la cultura meta receptora (Osimo 2011, 2013a, 2013b).

Ejemplo 1. Omisión

Contexto: Martín Saldaña, teniente de alguaciles, acude a casa de Diego Alatríste para arrestarlo.
(Texto origen español) — Por la sangre de Cristo, Diego, que me lo pones fácil —dijo Saldaña, malhumorado, haciendo como si no viera las dos pistolas de chispa puestas sobre la mesa—. Podías haberte ido de Madrid, al menos. Capítulo VII, pág. 137.
(Texto meta italiano) «Per il sangue di Cristo, Diego, mi rendi davvero il compito facile» disse Saldaña, stizzito, fingendo di non vedere le due pistole pronte a far fuoco posate sul tavolo. «Avresti potuto lasciare Madrid, almeno». Capítulo VII, pág. 119.

Ejemplo 2. Sustitución

Contexto: Ilustres personalidades muy influyentes en la Corte contratan al capitán Alatríste para que asalte a dos caballeros ingleses que se dirigen a Madrid.
(Texto origen español) Íñigo de Balboa: Poderoso caballero, habría dicho don Francisco de Quevedo, de terciar en aquel lance. Capítulo II, pág. 39.
(Texto meta italiano) Íñigo de Balboa: Monete lucide, brunite, Grande Signore, avrebbe detto don Francisco de Quevedo, se si fosse ritrovato in quella situazione. Capítulo II, pág. 35.

Ejemplo 3. Generalización

Contexto: Íñigo de Balboa describe las costumbres del público que asistía a las representaciones teatrales que tenían lugar en los corrales.
(Texto origen español) Íñigo de Balboa: Pero meter mano a la blanca y darse de cuchilladas por asistir a una representación teatral era algo reservado a aquella España de los Austrias. Capítulo X, pág. 194.
(Texto meta italiano) Íñigo de Balboa: Ma ricorrere alla spada e accoltellarsi solo per assistere a una rappresentazione era prerogativa della Spagna asburgica. Capítulo X, pág. 168.

5.3.2. Técnicas aplicadas en el doblaje del filme (Tabla 4)

Equiv. acuñado/Trad. literal	Calco/Préstamo	Sustitución/Generalización	Omisión
162	8	54	9

En la tabla 4 se observa que el porcentaje de las técnicas aplicadas en el doblaje de la adaptación cinematográfica difiere del empleado en la traducción de la obra literaria (tabla 3). En el doblaje predominan las técnicas que consienten mantener los rasgos marcados en diacronía, que suman el 72,96 % de los casos; las técnicas con las que se neutraliza y estandariza el dialecto temporal alcanzan únicamente el 27,04 %.

Sin embargo, los resultados extraídos no reflejan el grado de arcaización lingüística del producto final, que es muy reducido. Por una parte, el número de ocurrencias de marcas diacrónicas inventariadas en los filmes, tanto de producción propia como ajena, es muy inferior al que se registra en las obras literarias, sea en el texto fuente como en el meta (tablas 1 y 2); por otra, el repertorio de marcas temporales halladas en la película original se circunscribe en su mayor parte a palabras diáfanas y conocidas por el gran público, las cuales, como se verificará ulteriormente (apartado 5.4.1 §), se han conservado en el doblaje. Nos referimos a formas, modos y tiempos verbales áulicos y propios de ese periodo —*dolorare, convenire, dare noticia*—, a títulos nobiliarios y cargos de gobierno y de la corte —*conte, duca, infanta, grande di Spagna, consigliere*—, a nombres de instituciones, oficios, objetos y lugares de la época —*Santa Inquisizione, sbirri, scudi, ducati, il palazzo del Buon Ritiro*— y a formas de tratamiento y de cortesía —*lor signori, vostra grazia, eccellenza, signoria*— (ejemplos 4, 5 y 7).

Ejemplo 4. Traducción Literal / Calco / Sustitución

Contexto: El conde de Gualmedina, por orden del rey, le ordena al capitán Alatriste la misión de asaltar un galeón español, procedente de las Indias, y robar el oro que transporta. Minutaje: 53:27 Plano medio. Visualización labial poco nítida.
(Versión original española) Diego Alatriste: Una vez que el oro haya sido devuelto al rey ¿Dónde irá? Conde de Gualmedina: No te entiendo. Diego Alatriste: Pregunto, Excelencia, ¿si el oro irá para las obras del Buen Retiro o a pagar la soldada de los que mueren en Flandes?
(Versión doblada italiana) Diego Alatriste: E dopo che l'oro sarà stato restituito al re, dove finirà? Conde de Gualdamedina: Non capisco. Diego Alatriste: Domandavo, Eccellenza, se l'oro servirà per il Palazzo del Buon Ritiro o per le paghe di quelli che muoiono nelle Fiandre?

Por el contrario, se ha empleado en una proporción elevada de casos las técnicas de la omisión, sustitución y generalización en la traslación de unidades fraseológicas

sumamente marcadas y características de la época. Obsérvese la traducción de secuencias como «Pagar la soldada» (ejemplo 4), «Bajar a las caponeras» (ejemplo 5), «Los Tercios viejos de infantería» (ejemplo 6) y «Daos preso» (ejemplo 7). Las mismas pautas de actuación se constatan en otras expresiones análogas: «Estar en galeras», «Justicia de sogas», «Dar estocadas», «Librarse del garrote», «El impago de deudas», «Ser de consejo», «Hombre ducho en las covachuelas de la corte», «Leer al reo la sentencia», etc.

Otras secuencias lexicalizadas semejantes, igualmente distantes temporalmente pero menos oscuras para el gran público, se han preservado en el texto meta: «Qué Dios lo tenga en su gloria», «Esta es la justicia que manda hacer el rey, nuestro señor», «Se ha cumplido la voluntad de Dios», etc. (Ejemplo 7).

Ejemplo 5. Equivalente acuñado / Generalización

Contexto: En la batalla de Flandes, el capitán Bragado ordena a Alatríste y a sus hombres que entre en las galerías, llamadas caponeras, para asaltar a los holandeses. Minutaje: 42:47 Primer plano.
(Versión original española) Capitán Alatríste: ¿Cuáles son las órdenes? Capitán Bragado: A vuestras mercedes les toca bajar a las caponeras.
(Versión doblada italiana) Capitán Alatríste: Quali sono le ordini? Capitán Bragado: A lor signori toccherà scendere nelle gallerie.

Ejemplo 6. Generalización

Contexto: El narrador realiza una breve presentación de la situación política de la España del siglo XVII. Minutaje: 00:38 Voz en <i>off</i> .
(Versión original española) Narrador: Pero era en Flandes, en una guerra larga y cruel, donde se jugaba la supervivencia del imperio. Un imperio que se sostenía gracias a ejércitos profesionales, cuyo núcleo principal eran soldados veteranos de los temibles Tercios viejos de infantería española.
(Versión doblada italiana) Narrador: Ma era nelle Fiandre, in una guerra lunga e crudele, dove si giocava la sopravvivenza dell'impero. Un impero che si sosteneva grazie a eserciti professionisti, il cui nucleo principale era costituito da veterani dei temibili battaglioni della fanteria spagnola.

Ejemplo 7. Sustitución / Traducción literal / Equivalente acuñado

<p>Contexto: Luis Pereira, soldado de los Tercios de Flandes, le confiesa a Iñigo de Balboa que sospecha que lo va a detener la Inquisición. En ese momento, llegan a la taberna los alguaciles y le comunican su arresto. Éste reacciona cortándose el cuello.</p> <p>Plano medio.</p> <p>Minutaje: 01:04:35</p>
<p>(Versión original española)</p> <p>Alguacil: Luis Pereira, daos preso en nombre del Santo Tribunal de la Inquisición.</p> <p>(...)</p> <p>Alguacil: Se ha cumplido la voluntad de Dios.</p>
<p>(Versión doblada italiana)</p> <p>Alguacil: Luis Pereira, sei in arresto in nome del Santo Tribunale dell'Inquisizione.</p> <p>(...)</p> <p>Alguacil: Così si compia la volontà di Dio.</p>

5.4. Tendencias en la obra literaria y en el doblaje (Tabla 5)

Textos fuente	Fidelidad lingüística	Estandarización
Novela	49,17 %	50,83 %
Película	72,96 %	27,04 %

Según Toury (1995: 53-69) en la actividad traductora gobiernan dos normas o tendencias operativas lingüístico-textuales —la interferencia y la estandarización— a la hora de insertar los constituyentes y recursos lingüísticos del texto original en el texto meta. Martí Ferriol (2013: 71-72) propone la norma de la fidelidad lingüística, que consiste en el mantenimiento en el texto de llegada de los rasgos morfológicos, sintácticos y léxicos especialmente simples del texto fuente, y la norma de la estandarización, que radica en la neutralización de los rasgos no estándar de las diferentes variedades dialectales. Del predominio de una u otra norma en la fase de traducción dependerá la mayor o menor aproximación al texto origen.

De los datos recopilados respecto a las técnicas aplicadas en la traslación de las marcas diacrónicas en la obra literaria (tabla 3), se constata que en la traducción de la novela han imperado indistintamente la tendencia a la fidelidad lingüística, conservación de los rasgos del dialecto temporal mediante las técnicas del calco, préstamo, equivalente acuñado y traducción literal, como la tendencia a la estandarización, recurriendo a las técnicas de la omisión, generalización o sustitución (tabla 5). Por

consiguiente, el traductor editorial ha simultaneado la estrategia de la arcaización con la estrategia de la modernización del texto meta.

Por el contrario, en el doblaje del filme el porcentaje de técnicas empleadas (tabla 4) ha generado que en el proceso de traducción gobierne la tendencia a la fidelidad lingüística y, por consiguiente, se aprecie una fuerte propensión por preservar una elevada cantidad de marcas diacrónicas en la versión meta (tabla 5).

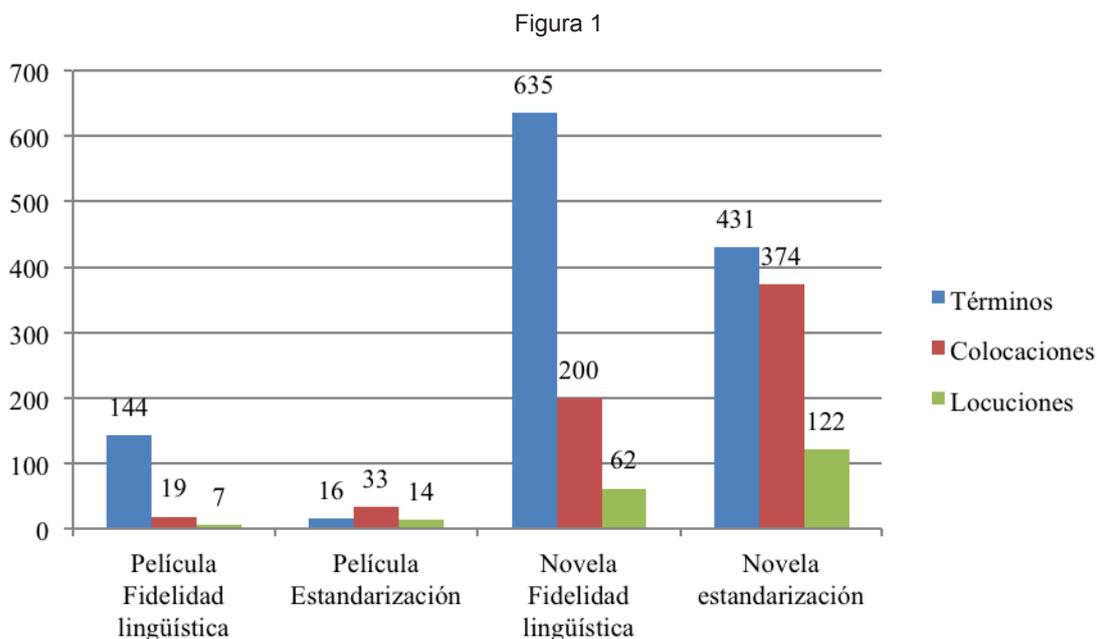
Sin embargo, como hemos indicado anteriormente (apartado 5.3§), las técnicas aplicadas y las tendencias que han regido en la traslación de los dos tipos de textos no muestran el verdadero grado de arcaización o de modernización de ambos productos meta por lo que respecta al código lingüístico. La texto meta de la obra literaria resulta mucho más arcaizante que el del doblaje, tanto por el número de marcas diacrónicas inventariadas, 879 frente a 170, como por la clase de rasgos temporales que se han mantenido en la versión cinematográfica de llegada, que se reduce en la mayor parte de las ocasiones a términos traslúcidos, cuya conservación no supone un obstáculo para la correcta comprensión por parte de un público meta amplio y heterogéneo (apartado 5.3.2§).

Siguiendo los postulados de Osimo (2013a, 2013b), se puede afirmar que los cambios traductológicos realizados en ambas versiones meta, especialmente en la traducción de la obra literaria, no comprometen el sentido general de los términos y secuencias, pero repercuten sea en la eficacia que en el impacto cultural en la recepción del metatexto. La omisión, generalización o sustitución de palabras marcadas diacrónicamente han ocasionado que se hayan perdido parcialmente el estilo del autor y el registro del prototexto. Aunque una cierta cantidad de estos vocablos se ha transferido de forma intacta —parte invariable—, un alto porcentaje se ha trasvasado modificada o directamente no se ha trasvasado —residuo de traducción—. La parte invariable correspondería en la práctica a la tendencia a la fidelidad lingüística, la parte alterada a la estandarización.

En relación con las tendencias en la obra literaria y en el doblaje según el tipo de marca temporal, la figura 1 muestra que en el doblaje de términos diacrónicos ha imperado ampliamente la norma de la fidelidad lingüística; de las 160 marcas de este tipo de vocablos que se han inventariado en el filme de producción propia, se han mantenido 144 en la versión meta, el 90,00 % de los casos. En cambio, en la traslación de unidades fraseológicas marcadas temporalmente se verifica que ha regido la estandarización; de 52 colocaciones se han neutralizado 33 y de 21 locuciones se han omitido o sustituido 14. El porcentaje de estandarización de esta clase de secuencias alcanza el 64,39 %.

En la traducción de la obra literaria se percibe que se han seguido otras pautas de actuación. Respecto a la traslación de palabras marcadas pertenecientes al periodo histórico en el que se encuadra la novela, se constata que, aunque predomina la tendencia de la fidelidad lingüística —el 63,12 %—, el porcentaje de casos de estandarización es significativo —el 36,88 %—. Por lo que concierne a la trasposición de unidades fraseológicas marcadas, de 574 colocaciones se han mantenido 200 y de 184 locu-

ciones se han conservado 62. La proporción de casos de estandarización de este tipo de secuencias en el texto literario —el 65,43 %— es similar a la que se registra en el doblaje —el 64,39 %—. Richard (2010: 86) indica que el trasvase de una unidad fraseológica de un sistema lingüístico y cultural a otro comporta un cambio en la percepción de la realidad por parte del receptor y por este motivo los fraseologismos presentan una notable resistencia a la traducción. Esta resistencia es superior si las unidades fraseológicas están marcadas diacrónicamente.



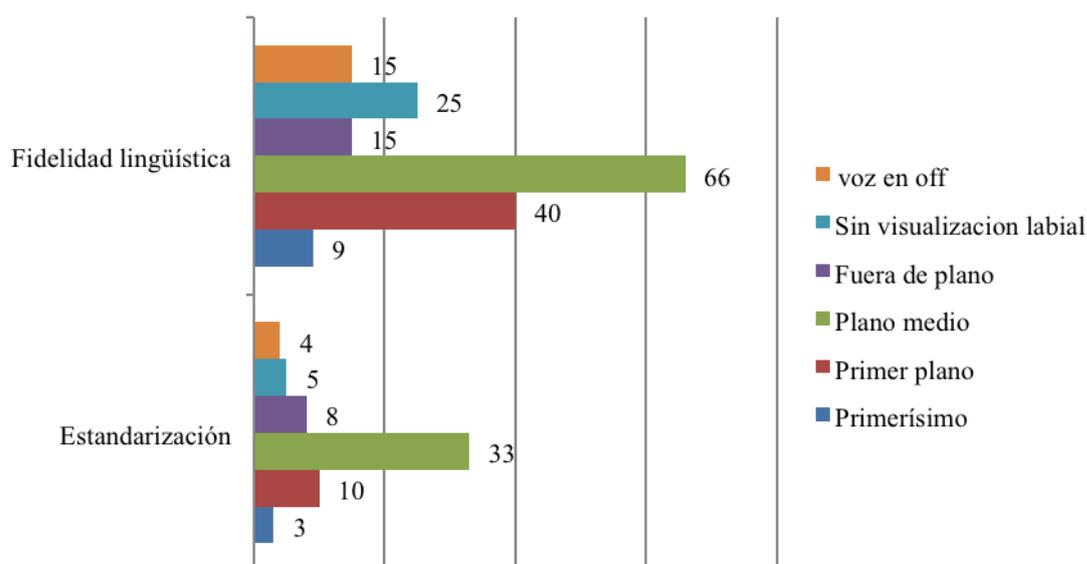
Los resultados expuestos muestran que el mayor grado de fidelidad lingüística que se constata en el doblaje del filme respecto a la traducción de la obra literaria reside en la traslación de los términos propios de la época. Sin embargo, el tipo de término marcado presente en los dos textos fuentes no es análogo; mientras que en la novela original se registra un amplia y variada gama de términos diacrónicos, muchos de los cuales constituyen verdaderos obstáculos de traducción por el distanciamiento temporal y la opacidad, factor que explica la omisión y la sustitución de una buena parte de los mismos; en el filme de producción propia los términos que se han insertado son más diáfanos y resultan familiares para el espectador meta, condicionante que justifica su conservación.

Estas pautas de actuación en la versión meta cinematográfica se corroboran en el estudio de Hornero Corisco (2017), la cual analiza desde un enfoque descriptivista tres películas de obras de Shakespeare y su doblaje al español. Los traductores se han decantado por mantener parcialmente en los textos meta solo algunas formas de cortesía, fórmulas de tratamiento y términos que remiten a cargos honoríficos, conocidos por la audiencia meta; por el contrario, han estandarizado la mayor parte de rasgos morfosintácticos marcados en diacronía, irreconocibles para un público no elitista.

5.5. Tipo de plano

Como queda demostrado con los datos expuestos en la figura 2, la tendencia a la fidelidad lingüística ha imperado en el doblaje de las marcas diacrónicas independientemente del tipo de plano y de las restricciones que impone la sincronización. En primerísimos y primeros planos, en los cuales la sincronía labial y la isocronía resultan determinantes para lograr un correcto ajuste, se advierte una fuerte inclinación por conservar las marcas temporales: de 62 casos, se han neutralizado 13 y se han preservado 49, que suponen el 79,03 %. El traductor y/o adaptador se ha decantado igualmente, aunque en una proporción ligeramente inferior, por salvaguardar las marcas temporales en planos en los que goza de una completa libertad —sin visualización labial, fuera de plano y voz en *off*— o únicamente está sometido a las exigencias que impone la isocronía —plano medio— (Chaume 2005a: 8). De 171 ocurrencias, se ha omitido o sustituido el rasgo temporal en 50 ocasiones y se ha mantenido en 121, el 70,76 %.

Figura 2



Por consiguiente, el tipo de plano filmico y la sincronización no han incidido de forma sustancial en la toma de decisiones. En cambio, han resultado determinantes las peculiaridades que caracterizan la elaboración y la traslación del producto audiovisual y la tipología de términos y de secuencias presentes en el texto fuente. La propensión a insertar en el texto filmico de producción propia y a trasvasar en la versión meta cinematográfica términos que resulten familiares a la audiencia, junto a la predisposición a evitar secuencias diacrónicas que dificulten la comprensión al espectador, propician que en el doblaje se mantengan los primeros y se estandaricen las segundas en cualquier tipo de plano. La conservación en el doblaje de determinados vocablos característicos de la época, que son conocidos por el espectador meta, no supone un

inconveniente para lograr una adecuada sincronización porque estas palabras, por lo general, son semejantes formalmente en la combinación lingüística español-italiano y están compuestas por mismo número de sílabas. De hecho, en la traslación de estos términos se ha aplicado la técnica de la traducción literal y el calco en un porcentaje muy elevado.

6. Conclusiones

Respecto a nuestro primer objetivo, ha quedado demostrado que el número de marcas temporales que se registra en la obra literaria original es muy superior al que se ha inventariado en la adaptación cinematográfica de producción propia (tablas 1 y 2). La diferente tipología textual y semiótica y las divergencias en la recepción de ambos productos han ocasionado esta desigualdad. El texto literario lingüísticamente resulta mucho más arcaizante que el filmico, en el que se observa una fuerte tendencia a modernizar y actualizar el lenguaje.

Por lo que concierne al segundo objetivo, tanto el tipo de técnicas aplicadas como las tendencias que han regido el proceso de traducción difieren en los dos textos meta. En la traslación de la novela, el traductor editorial se ha decantado por aplicar en una proporción similar técnicas dirigidas a preservar las marcas diacrónicas como técnicas empleadas para neutralizar el dialecto temporal (tabla 3); en cambio, en el doblaje prevalecen la traducción literal y el equivalente acuñado y, por consiguiente, la conservación de los rasgos diacrónicos (tabla 4). El porcentaje de técnicas aplicadas en ambas versiones meta ha determinado que en la traducción del texto literario imperen en la misma proporción la fidelidad lingüística y la estandarización, mientras que en el doblaje gobierne la fidelidad lingüística (tabla 5). De todas formas, el diferente grado de opacidad de los términos diacrónicos ha incidido en las tendencias que han predominado en el proceso de traducción de ambos textos (figura 1).

Por lo que respecta al tercer objetivo, se ha verificado que el texto meta de la novela resulta más arcaizante que la adaptación cinematográfica de llegada. Aunque en la traducción de las marcas diacrónicas en la novela se constate una mayor estandarización que en el doblaje del filme (tabla 5), el texto literario meta sigue resultando mucho más arcaizante lingüísticamente que la versión doblada a causa de la mayor cantidad de rasgos temporales inventariados en la obra literaria fuente respecto a la película de producción propia (tabla 1). En el texto literario meta se plasma de forma más acusada el lenguaje marcado del periodo histórico en el que se desarrolla la trama (tabla 2).

Por consiguiente, el mayor grado de arcaización y verosimilitud del código lingüístico que se ha constatado en la traducción de la obra literaria respecto al doblaje del filme no derivan sustancialmente de las técnicas aplicadas ni de las tendencias que han gobernado el proceso de traducción en sendas versiones meta, sino de la diferente tipología textual y semiótica de ambos textos fuentes y de los factores que determinan el proceso de elaboración y traducción de estos dos productos tan dispares.

Como se ha indicado (apartado 4§), en los productos cinematográficos el canal audio se apoya en el visivo, el cual proporciona al texto el barniz arcaico requerido y no exige sobrecargar en demasía los diálogos con excesivas marcas diacrónicas. La coexistencia del canal óptico y el acústico, las características de la lengua del cine, los acuerdos tácitos, los estándares de calidad, el tipo de recepción y de destinatario, mediatizan las soluciones de traducción y originan que el número de marcas diacrónicas inventariadas en el filme sea notablemente inferior al que se registra en la obra literaria. Por el contrario, ha quedado demostrado que los códigos de movilidad y la sincronización no han supeditado las soluciones de traducción ni han resultado un impedimento para el posible trasvase de las marcas temporales presentes en la película de producción propia (apartado 5.5§).

En la traslación de la obra literaria, el traductor ha intercalado la estrategia de la modernización con la estrategia de arcaización del texto meta, salvaguardando una cantidad ponderada de marcas temporales. Esta pauta de actuación está en sintonía con los preceptos que recomienda Albadalejo (2011: 81) y coincide parcialmente con las opiniones que expresan Hernández Guerrero (1999: 47) y Sánchez Galvis (2013: 141-142), según los cuales actualmente en la traducción de textos literarios, distantes espacial, cultural y temporalmente, se tiende a estandarizar una gran parte de las marcas diacrónicas, modernizando la lengua empleada. En los textos fílmicos, fuente y meta, se han seguido los postulados de Catford (1965: 86-92) y de Mayoral (1999: 179) puesto que se ha optado por insertar una cantidad muy reducida de rasgos diacrónicos, muchos de ellos familiares y traslúcidos para el espectador meta medio, con el propósito de facilitar la comprensión del producto (figura 1).

A modo de conclusión, se puede afirmar que en los dos textos literarios, fuente y meta, se intercala, aunque en distinta proporción, un lenguaje estándar y áulico con un notable número de rasgos lingüísticos hipotéticamente característicos del siglo XVII. En los filmes, tanto de producción propia como ajena, se ha insertado un restringido número de marcas temporales y prevalece el registro estándar con ciertos tintes áulicos, que permiten en cierta forma dotar a los diálogos de ese barniz arcaico que engloba la trama y, al mismo tiempo, garantizar la comprensión de la película por parte de la audiencia. Estas pautas de actuación están en consonancia con la tradición imperante de estandarizar en mayor o menor medida el lenguaje de los filmes históricos, ambientados en cualquier época remota.

Bibliografía

- Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Albadalejo, Juan Antonio (2011). La marca cultural como problema de traducción: interculturalidad diatópica y diacrónica. *Synergies tunisire* 3, 77-84.
- Aranda, Lucía (2016). *Introducción a los estudios de traducción*. Lanham, Maryland: University Press of America.

- Chaume, Frederic (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En *La traducción en los medios audiovisuales*. Rosa Agost y Frederic Chaume (eds.), 77-88. Castellò: Universitat Jaume I.
- — (2004). Synchronisation in dubbing: A translational approach. En *Topics on Audiovisual Translation*. Pilar Orero (ed.), 35-52. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- — (2005a). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes* 6, 5-12.
- — (2005b). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. En *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción (4)*. Raquel Merino, José Miguel Santamaría y Eterio Pajares (eds.), 145-153. País Vasco: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- — (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *Trans* 17, 13-34
- Catford, John Cunnison (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Eco, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo*. Helena Lozano (trad.). Barcelona: Lumen.
- García Luque, Francisca (2005). Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología. *Trans* 9, 21-35.
- Goris, Olivier (1993). The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation. *Target* 5 (2), 169-190.
- Hatim, Basil y Mason, Ian (1995): *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Salvador Peña (trad.). Barcelona: Ariel.
- Hernández Guerrero, María José. (1999). Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción. *Quaderns* 3, 39-48.
- Hornero Corisco, Ana María (2017). Translation of temporal dialects in the dubbed versions of Shakespeare films. *Sederi Yearbook* 27, 47-79.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Gredos.
- Mayoral, Roberto (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Mónográficos de la revista *Hermeneus* 1. Soria: Diputación de Soria.
- Martí Ferriol, José Luis (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellò: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Osimo, Bruno (2011). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glosario*. Milano: Hoepli.
- — (2013a). *Valutrad: un modello per la qualità della traduzione*. Milano: Amazon (ebook).
- — (2013b). Per un approccio scientifico alla valutazione delle traduzioni. *Tradurre* 4 [en línea]. <<https://rivistatradurre.it/2013/05/per-un-approccio-scientifico-alla-valutazione-delle-traduzioni/>> [Consulta: 27 marzo 2018].
- Pérez Bowie, José Antonio (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa* 13, 277-300.

- Rabadán, Rosa (1991). *Equivalencias y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Ranzato, Irene (2010). *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*. Roma: Bulzoni.
- Richard, Mabel (2010). *Fraseología y traducción: una semiótica difusa*. Valencia: Lynx.
- Romero, Lupe (2013). La variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad. *Hermeneus* 15, 191-249.
- Rossi, Fabio (2003). Cinema e letteratura: due sistemi di comunicazione a confronto, con qualche esempio di trasposizione testuale. <www.chaosekosmos.it, IV> [Consulta: 12-1-2016].
- Sánchez Galvis, Jairo (2012). Traducción y variedad lingüística: hacia un «Modelo de Reconstrucción Dialectal». *Revista electrónica de lingüística aplicada* 11, 125-136.
- — (2013). Una lectura dialectal de la historia de la traducción. *MonTi* 5, 139-164.
- Tello, Isabel (2012). Traducción de la variación lingüística: una visión diacrónica. *Hilma* 11, 133-159.
- Toury, Gideon (1995). *Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- — (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Rosa Rabadán y Raquel Merino (trads.). Madrid: Cátedra.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.
- Zabalbeascoa, Patrick (2008). La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales. En *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Jenny Brumme (ed.), 157-175. Madrid: Iberoamericana.
- — (2010). La oralidad perdida: O cuando el texto escrito es más oral que el audiovisual. El caso de *Trainpotting*. En *Construir, deconstruir y reconstruir. Mímesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. Gemma Andújar y Jenny Brumme (eds.), 141-160. Berlín: Frank & Timme.

El análisis de la variación lingüística en el doblaje de la serie *Jane the Virgin*

Bélgica García Ossorio | Alicia Karina Bolaños Medina

garciaossoriobelgica@gmail.com | alicia.bolanos@ulpgc.es

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Recibido: 12/10/2017 | Revisado: 05/12/2017 | Aceptado: 09/07/2018

Resumen

El proceso de traducción de un texto audiovisual multilingüe presenta dificultades añadidas a la complejidad ya propia de este tipo de formato. En este artículo se aborda el doblaje de productos multilingües, que constituye un ámbito traductológico con un gran potencial académico y al que, hasta el momento, no se le ha prestado la debida atención (Díaz Cintas 2014; Sanz Ortega 2015). El objetivo principal de este estudio es analizar los mecanismos utilizados para abordar el multilingüismo de la serie *Jane the Virgin* durante su doblaje. Más concretamente, analizaremos el tratamiento que se hace del discurso de los personajes, los insertos y las canciones en dos versiones dobladas de este producto audiovisual: la destinada al mercado español y la creada para el mercado latinoamericano.

Palabras clave: Traducción audiovisual; doblaje; multilingüismo; estrategias de traducción

Abstract

An analysis of linguistic variation in the dubbing of Jane the Virgin

The translation process of multilingual audiovisual products raises further difficulties to the complexity of those imposed by the audiovisual format. This article approaches the dubbing of multilingual products, an area of knowledge that has not yet received much scholarly attention (Díaz Cintas 2014; Sanz Ortega 2015). The main goal of this study is to analyze the translation strategies which have been implemented in order to deal with multilingualism in two Spanish dubbed versions of *Jane the Virgin*. In particular, we will analyze the translation strategies that have been used in characters' discourse, text inserts, and songs in two dubbed versions of this product, those intended for the Spanish and the Latin American markets.

Key words: Audiovisual translation; dubbing; multilingualism; translation strategies

1. Introducción

A pesar de que cada vez atraen en mayor medida la atención de los investigadores, los estudios sobre traducción audiovisual pueden considerarse un área relativamente nueva dentro del ámbito de la traducción (Orrego Carmona 2013), en constante desarrollo tanto en España como a nivel internacional (Díaz Cintas, Mas López y Orero 2007; Pérez-González 2014). Aunque las complejidades del material audiovisual traducido se han descrito hasta cierto punto, todavía no parece existir un marco

metodológico capaz de dar cuenta de todos los mecanismos de traducción que suceden en pantalla, y aún queda mucho camino por recorrer (Chaume Varela 2004; Gambier 2013). El objetivo principal de este estudio es realizar un análisis de los mecanismos utilizados para abordar el multilingüismo de la serie *Jane the Virgin* durante su doblaje. Más concretamente, analizaremos el tratamiento que se hace de la variedad lingüística en el discurso de los personajes, los insertos y las canciones, en un corpus formado por dos versiones dobladas de este producto audiovisual: la destinada al mercado español y la creada para el mercado latinoamericano. Se trata de una serie de reciente aparición y de carácter multilingüe en la que el doblaje desempeña un papel fundamental en la propia trama. Son muchas las características que confieren interés a este objeto de estudio: el género televisivo al que pertenece (la telenovela), los diferentes perfiles socioculturales y lingüísticos que poseen los personajes que la conforman, así como sus diferentes interacciones, entre otras.

Para ello, presentaremos los aspectos más relevantes del doblaje y las estrategias descritas hasta el momento para abordar la traducción de productos audiovisuales multilingües. A continuación, describiremos el objeto de estudio y la metodología utilizada. Por último, tras exponer los resultados, valoraremos en su conjunto las conclusiones obtenidas.

2. Marco teórico

2.1. La traducción audiovisual

Si hay un rasgo que distingue a la traducción audiovisual de otras especialidades, es precisamente la naturaleza de los textos con los que se trabaja. Todo producto audiovisual está compuesto por dos canales: el visual y el acústico; y, por medio de ambos, se transmiten los mensajes al receptor. Ambos se componen, a su vez, de signos correspondientes a diferentes códigos semánticos, que pueden ser, independientemente del canal por el que se transmitan, verbales o no verbales. Los productos audiovisuales, también conocidos como multimodales (al entenderse por *modo* o *modalidad* cada tipo de recurso o signo semiótico que lo compone), requieren del uso de diferentes medios tecnológicos materiales, capaces de presentar la información de forma sincronizada para que se produzca la comunicación (Kress y Van Leeuwen 2001) y son fruto de la combinación de los diferentes efectos que producen los recursos que se utilizan para crearlos e interpretarlos (Pérez-González 2014).

En consecuencia, la construcción del significado de un material audiovisual se produce gracias a la integración de signos de diferentes códigos. La traducción debe intentar mantener un equilibrio entre los elementos semióticos existentes que imponen restricciones, integrándose en el producto de manera que no haya alteraciones en el sentido de lo que se pretende transmitir, negociando así el significado del texto meta con las imágenes y los efectos sonoros y musicales que formarán también parte de él (Remael 2001).

2.2. El doblaje

El doblaje es una modalidad de traducción audiovisual que consiste en sustituir la banda de sonido original del diálogo de una película, serie u otro producto audiovisual, por otra traducida y grabada en el idioma de destino. Cabe destacar que entre los países donde predomina el doblaje (España, Francia, Alemania, Italia, Austria y Suiza), España ocupa el primer puesto si atendemos al volumen de productos doblados que salen al mercado anualmente, mientras que el resto de los que se encuentran dentro del marco europeo suelen optar por el subtítulo (Chaume Varela 2012).

Para que un producto final cumpla con las expectativas del público, el doblaje debe seguir unas pautas de calidad, si bien no es fácil llegar a un consenso sobre su contenido, al no estar exento de cierto grado de subjetividad. Mientras un doblaje en particular puede parecer adecuado para algunos, para otros puede ser un fracaso. Coincidimos con Chaume Varela (2012) cuando afirma que, en realidad, no hay evidencia empírica que demuestre lo que es un buen doblaje, de ahí la pertinencia de realizar más estudios de recepción, tanto en el ámbito del doblaje convencional como en el caso de las producciones políglotas (Sanz Ortega 2015). Si fuéramos a establecer una lista de pautas de calidad sin ninguna evidencia empírica, deberíamos adoptar la perspectiva de un público determinado; no es de extrañar que se haya sugerido que la investigación futura sobre este aspecto debería quizá centrarse en los diferentes tipos de público (Mayoral Asensio 2001).

No obstante, existe un conjunto de normas que se deben seguir cuidadosamente en el doblaje. Siguiendo a Chaume Varela (2012), y siempre sin perder de vista al receptor, dichas normas se pueden agrupar en las siguientes categorías en las que profundizaremos a continuación: sincronía labial, diálogos creíbles y realistas, coherencia entre imágenes y texto, lealtad en la traducción y buena calidad de sonido y de interpretación.

El cumplimiento de las normas de sincronización es de suma importancia, siendo sus tres elementos principales la coherencia del discurso de los personajes con la articulación de la boca de los actores en pantalla (sincronía labial), con los movimientos corporales (sincronía cinésica) y con su duración (isocronía). Por lo tanto, no sería aceptable que, en un primer plano o toma detallada de los labios de un actor, la longitud de la traducción de una frase del guion no coincidiera con la duración del metraje que ocupa su intervención, porque se vería perfectamente que la sincronía labial no se está respetando; y tampoco que la traducción no concordara con los movimientos corporales del actor, ya que restaría armonía a la escena.

Otra de las claves para obtener una buena calidad en el doblaje consiste en asegurarse de que todo lo que se traduzca suene creíble y realista, sin olvidar que la traducción también debe ser aceptable de acuerdo con las normas que presenta un texto audiovisual. La traducción se sitúa entre dos polos: su adecuación en relación con el texto origen y su aceptabilidad en la cultura de destino, algo que se debe tener en cuenta a la hora de realizar esta tarea (Chaume Varela 2012).

La adaptación a la lengua y a la cultura metas implica un proceso de traducción de un texto que sea coherente no solo lingüísticamente, sino también semióticamente; en concreto, con respecto a todos los sistemas de signos que lo articulan (Agost y Chaume Varela 2001). En este sentido, el traductor no solo tiene la imagen en cuenta como un componente análogo que restringe el proceso de traducción, sino también como una ayuda para la solución de estas restricciones (Martínez Sierra 2009). Y así, la reducción en el subtítulo, cuando se obvian elementos del mensaje en apariencia redundantes pero esenciales para guiar la interpretación del receptor, o la falta de sincronización labial en el doblaje, pueden poner en peligro el grado de cohesión en el texto meta.

Tampoco se debe restar importancia a la lealtad o fidelidad al texto original. El público de hoy en día no tolera bien fenómenos tales como la censura de temas políticos, religiosos y sexuales, una práctica que se realizaba con asiduidad durante la época de las dictaduras fascistas en Europa. Pero, curiosamente, los umbrales de aceptabilidad son bastante amplios. Mientras que el espectador no consentiría cambios en la trama y en el contenido de un producto audiovisual, estos cambios sí se toleran mejor en otras áreas. Entre ellos encontramos: la aceptación de la censura lingüística y la autocensura, practicada en mayor o menor medida por la mayoría de las cadenas televisivas y empresas de doblaje y subtítulo, así como por los propios traductores; la existencia de ciertos registros que no coinciden con los de la versión original; y, por supuesto, los cambios que se realizan en algunos títulos de películas.

Por último, aunque la calidad del sonido y de la interpretación son factores que están fuera del alcance del traductor en sí y en los que no profundizaremos, es necesario tenerlos presentes debido a su importancia a la hora de analizar el resultado final de un doblaje.

2.3. La diversidad de lenguas: traducción de productos audiovisuales multilingües

En un mundo tan globalizado como el actual, no es extraño ver cómo diferentes lenguas entran en contacto. Esto ya no ocurre solamente en áreas tradicionalmente multilingües como la India, Bélgica, Canadá, etc., sino también en muchas otras sociedades como consecuencia del turismo, el comercio internacional, la migración e incluso la guerra (Instituto de Estadística de la UNESCO 2012). Los directores y guionistas se han percatado de este hecho que ha ido avanzando a una velocidad desmesurada, y quieren mostrarlo al público en general en sus creaciones audiovisuales. En ocasiones, estos no solo buscan la autenticidad lingüística, sino también atraer al público extranjero al incorporar diferentes lenguas que contribuyen a caracterizar, contextualizar y desarrollar la trama (Sanz Ortega 2015). A este fenómeno se le conoce como multilingüismo. El término «multilingüe» se utiliza para describir textos que incorporan lenguas oficiales, dialectos, sociolectos, jerga y lenguas inventadas (De-

labastita 2009). Pero, en el presente análisis, consideramos que un producto es multilingüe cuando en él aparecen dos o más lenguas oficiales (de Higes-Andino 2014).

El proceso de traducción de un texto audiovisual multilingüe presenta dificultades añadidas a las complejidades ya propias de este tipo de formato. En particular, el doblaje de productos multilingües es un ámbito de la traducción con un gran potencial y al que, hasta el momento, no se le ha prestado la debida atención (Díaz Cintas 2011, 2014; Sanz Ortega 2015). Aun así, se han publicado varios trabajos que analizan este fenómeno en productos audiovisuales concretos, en su mayoría desde un punto de vista descriptivo (Corrius i Gimbert 2004; Baldo 2009; Díaz Cintas 2011; 2014; Vermeulen 2012; Zabalbeascoa y Corrius i Gimbert 2014; Sanz Ortega 2015).

También han visto la luz otras publicaciones que no abordan directamente el tema, pero sí aspectos relevantes de indudable interés académico y profesional, tales como la caracterización del género «película políglota» (Wahl 2005); la estética del multilingüismo en el cine (Şerban 2012); la prevalencia de esterotipos como reflejo de la preponderancia sociolingüística del inglés en el cine de Hollywood (Bleichenbacher 2012); las formas en que se presentan al público español los idiomas extranjeros, por ejemplo, en películas españolas con protagonistas inmigrantes (Martínez Sierra et al. 2010); e incluso, más recientemente, la ausencia deliberada del subtítulo de la tercera lengua en ciertas series (Kraemer y Eppler 2018).

Otra iniciativa de interés surgida recientemente en este campo de estudio es el proyecto Trafilm, cuyo principal objetivo es proporcionar datos sólidos para refinar los modelos teóricos del multilingüismo en la traducción audiovisual y comparar las diferentes soluciones de traducción que se adoptan en la actualidad. Fundado en 2016 por un grupo de especialistas provenientes en su mayoría de la Universidad de Vic y la Universidad Pompeu Fabra, este proyecto presta especial atención a cómo se ha tratado el fenómeno del multilingüismo en las películas del siglo XXI, sin establecer restricciones en el número o en el tipo de lengua que constituya la conocida «tercera lengua». También se estudia el caso en el que la «tercera lengua» (L3) coincide con la LM. Por ejemplo, cuando en ciertas escenas de la versión original de una película en inglés (L1) se utiliza el español (L2) y es necesario subtítular o doblar dicho producto al español (L3).

La base de datos de Trafilm está constituida por extractos de películas multilingües, identificadas y transcritas, y proporciona al usuario una serie de criterios de búsqueda que permiten obtener datos cuantitativos y cualitativos para la investigación, además de material audiovisual para la formación en traducción y la adquisición de una lengua extranjera.

Tres son las posibilidades propuestas por Agost (2000) para resolver los problemas de traducción de los productos multilingües. Una de estas soluciones es dejar una única lengua de llegada, con la desaparición de la variación lingüística del producto original. El espectador, en este caso, solo intuye que hay más de una lengua en el original cuando, a través del contenido de los diálogos, percibe que hay algo que no funciona. Por lo tanto, hay que tener en cuenta en qué medida afectará el cambio

de lengua al hilo argumental del producto. La autora comenta que en estos casos se podría combinar el doblaje y el subtítulo para así mantener el sincronismo del contenido (Agost 1999). Otra opción que Agost (2000) nos ofrece es la de dejar una de las lenguas sin traducir. Puede darse el caso de que en el producto original aparezca más de una lengua, y que la opción adoptada por el traductor sea no traducir la escena en la que aparece una lengua que no es la habitual del resto del producto. Por último, esta autora nos propone sustituir una de las lenguas del producto original por otra.

Corrius i Gimbert y Zabalbeascoa (2011) han descrito también las posibles operaciones que existen para traducir las lenguas presentes en un producto audiovisual. Estos autores comienzan distinguiendo la primera lengua (L1), la predominante en el texto origen, de las que consideran la segunda o lengua meta (L2) y las posibles terceras lenguas (L3), según su grado de utilización. Sin embargo, puede haber ciertos casos en los que haya más de una L1, así como varias L3. Asimismo, consideran que la L3 puede ser inventada o natural, es decir, una lengua existente y reconocida por un grupo de hablantes. Un aspecto importante de este estudio es que incluyen los dialectos, idiolectos y sociolectos, variedades que el espectador puede apreciar y que el traductor decidirá si reflejar o no en su traducción.

Asimismo, estos autores comentan que las decisiones que tome el traductor dependerán de si este identifica la L3 y si considera traducirla o no. En función de qué método se utilice, Corrius i Gimbert y Zabalbeascoa (2011) observan los siguientes resultados en la traducción de la L3 en el texto meta:

- Eliminar la L3: se pierde la diversidad cultural.
- Repetir la L3: puede afectar a su función y connotaciones.
- Sustituir la L3 por la L2 en caso de que estas no sean la misma lengua.
- Repetir la L3 en caso de ser la misma que la L2.
- Sustituir la L3 por una lengua diferente a la L2 y diferente o no de la L1: se conserva la diversidad lingüística.

En cualquier caso, antes de optar por alguna de las soluciones descritas, el traductor debe siempre preguntarse qué función tienen los diálogos en la lengua que se está utilizando (Chaume Varela 2001). La dificultad reside en cómo determinar la relevancia de las diferentes lenguas en el texto audiovisual original y también en la versión traducida, ya que cada espectador interpretará el uso del heterolingüismo de acuerdo con sus propias experiencias (Valdeón García 2005). En la misma línea, para Díaz Cintas (2014: 143) resulta fundamental valorar los factores cualitativos que la pluralidad lingüística aporta al producto audiovisual: «¿Juega un papel diegético? ¿Busca el intercambio provocar humor o confusión entre los personajes? ¿Se puede inferir el significado a partir de las otras pistas del contexto semiótico?». El traductor, como mediador intercultural, tiene que ser quien tome la decisión adecuada para producir un efecto lo más similar al del producto original en su público, sin perder el sentido del mensaje.

En conclusión, la diversidad de lenguas es un problema relativamente recurrente en el ámbito de la traducción audiovisual que carece de una solución única ni óptima, ya que existen muchas variables contextuales y traductológicas que pueden influir en las decisiones del traductor.

3. Metodología

3.1. Descripción del objeto de estudio

Jane the Virgin es una serie estadounidense basada en la telenovela venezolana *Juana la Virgen*, creada por Perla Farías (2002). Situada en Miami, la serie narra la vida de Jane Gloriana Villanueva, una joven latina que ha prometido a su abuela conservar su virginidad hasta el matrimonio. Pero todo se complica cuando en una consulta médica su ginecóloga la insemina artificialmente por error, y para empeorar las cosas, el donante es el nuevo propietario del hotel donde Jane trabaja.

El secreto del éxito de esta serie reside en haber adaptado este género tan latino recurriendo a una moderada parodia. Lo que en su día funcionó para las tramas de la serie venezolana original sigue haciéndolo para esta versión actual, y ese estilo típico que aparece en las telenovelas clásicas a las que Jane, su madre y su abuela están enganchadas, convence a los espectadores, entre ellos, a un nutrido grupo de personas que no ven telenovelas habitualmente.

A la crítica especializada le ha agradado tanto el resultado final que *Jane the Virgin* ha llegado a acumular galardones tales como un *American Film Institute Award*, un *People's Choice Award*, un *Peabody Award* y un *Golden Globe Award*, en la categoría de mejor actriz en serie musical o comedia del año 2015.¹

El formato de telenovela adaptado al siglo XXI ha atraído a miles de telespectadores. Pero buena parte de su éxito se debe a su narrador, una voz masculina con un marcado acento latino que nos introduce directamente en la historia de la serie y se hace cómplice del público desde el primer minuto. Así, queda patente también desde el principio que se trata de una parodia de este género y el telespectador puede disfrutar de los descabellados entresijos de la trama sin preguntarse si podrían tener cabida en la realidad ni tomárselos en serio; solo tiene que dejarse llevar.

Asimismo, esta telenovela estadounidense nos presenta a una heroína muy diferente de la que se suele ver en la televisión: una joven latina orgullosa de su fe y dispuesta a ser virgen sin ser por ello una «anticuada». En palabras de Gina Rodríguez, la actriz que interpreta a Jane: «su personaje quiere hacerle ver a las futuras generaciones que no hay ningún problema en aceptar elecciones que no son populares» (Llanos Martínez 2014). Pero sin duda otra clave del éxito de este producto reside en el multilingüismo presente en forma de diferentes variedades lingüísticas, idiomas y acentos, y sobre todo en la fidelidad con la que refleja la convivencia del español y el inglés en Estados Unidos.

3.2. Criterios de selección del corpus y metodología de análisis

En la revisión bibliográfica sobre el doblaje de productos audiovisuales multilingües, quedó patente que la mayoría de los estudios existentes se centran en producciones cinematográficas, de ahí nuestro interés en profundizar en el caso de las series y, más concretamente, en el de una telenovela.

A pesar de que la serie elegida cuenta con cuatro temporadas, por cuestiones prácticas hemos seleccionado el episodio piloto y el segundo episodio de la primera temporada (de una duración aproximada de cuarenta minutos cada uno) por diversos motivos. En primer lugar, porque en estos primeros capítulos se suele concentrar la mayor carga informativa y se ofrece la caracterización de los personajes principales y su contexto. Si tenemos en cuenta que un rasgo fundamental de cada uno de ellos es precisamente la combinación lingüística que dominan y la forma y variedad lingüística en que se expresan, nos pareció interesante analizar cómo se presentan estos rasgos desde los primeros minutos de este producto audiovisual. Por otro lado, los capítulos piloto constituyen una prueba de fuego, ya que de su calidad dependerá no solo la acogida del público, sino también la continuidad de la serie, de ahí que en ellos se suelen mimar los pequeños detalles y también desplegar una gran variedad de recursos, lo que podría contribuir a enriquecer nuestro análisis. Por último, nos ha parecido coherente seleccionar el inicio de la serie para ser partícipes de la historia desde sus comienzos, y disponer así de la misma cantidad de información que los telespectadores que no hayan visto la serie, con lo que se evita pasar por alto algún aspecto de la historia que pudiera ser relevante para el análisis. Al mismo tiempo, esto nos permite ponernos en el lugar del público y valorar mejor cómo este, partiendo de cero, construye su concepción de cada personaje.

En cuanto a la metodología, tras visionar el producto audiovisual tanto en su versión original en inglés como en las versiones dobladas al español para el mercado latinoamericano y para nuestro país, localizamos los aspectos relacionados con el tratamiento del multilingüismo de mayor interés, y también los que presentaban mayores similitudes y diferencias en ambas versiones desde un punto de vista contrastivo. Esta primera aproximación contribuyó a perfilar los principales parámetros de análisis. Para el estudio de dichos parámetros, elaboramos un formato de ficha *ad hoc* en la que se reflejan la temporada, el episodio y el TCR de cada caso analizado, junto con el fragmento clave de la transcripción del guion original y de las dos versiones en nuestro idioma que constituyen nuestra muestra de análisis.

4. Resultados

Tras realizar un primer estudio aproximativo del corpus seleccionado y para preservar la claridad expositiva se decidió organizar el análisis en torno a tres parámetros principales: el tratamiento del discurso de los personajes, los insertos y el tratamiento de las canciones. El tratamiento del discurso de los personajes, atendiendo a motivos

tanto sociolingüísticos como traductológicos, se dividió a su vez en cuatro categorías: aquellos que solo hablan en la LM (español) en el documento original; aquellos que hablan casi siempre en la LO (inglés) pero con acento latino; los que tienen un fuerte acento en la LO de procedencia no latina; y, por último, el personaje protagonista.

4.1. Tratamiento de los personajes que solo hablan en español en el TO

Al ser la adaptación de una telenovela sobre la vida de tres personajes que representan a otras tantas generaciones de una familia de origen venezolano en Estados Unidos, en comparación con otras series de habla inglesa, *Jane the Virgin* destaca por su carácter multilingüe, ya que en ella aparecen actores que no hablan en ningún momento en inglés y otros que utilizan español latino y también *spanglish*.

Uno de los personajes más carismáticos de la serie es el de Alba Gloriana Villanueva, la abuela de Jane. Interpretada por Ivonne Coll, esta señora de 66 años habla siempre en español, y lo hace como algo natural, porque es su lengua materna, y no como un recurso para crear situaciones cómicas. Por otro lado, entiende perfectamente el inglés, dado que tanto su hija como su nieta se dirigen a ella en ese idioma prácticamente siempre. Al hablar solamente en español en una de las primeras series bilingües estadounidenses y al hacerlo en el seno de «una familia latina que no se define por el trabajo que hacen sino por quienes son como familia [...] con los mismos retos que cualquier otra», esta actriz puertorriqueña ha sentido que representaba a una gran parte de la población latina de Estados Unidos, según sus propias declaraciones (Onieva 2015).

Este personaje habla solo en español en la versión original de la serie estadounidense destinada al gran público, por lo que es natural que no todo el mundo la entienda. Así, se ha optado por subtítular al inglés todo aquello que dice, decisión que confiere mayor realismo cultural y credibilidad a la serie. Además, a la hora de realizar los subtítulos en inglés, se les han añadido ciertos localismos y expresiones idiolectales en español que de vez en cuando se le escapan a Alba, como la palabra «mija». Lo fácil hubiera sido omitirla o simplemente sustituirla, pero el haberla dejado en los subtítulos dota al discurso de este personaje de mayor «color» y, sobre todo, recalca su procedencia latina.

En cuanto a la versión doblada destinada al mercado de España, en comparación con la de otros personajes, la voz de Alba no se ha alterado, es decir, no se ha doblado. Puede que esta decisión responda a que este personaje ya hablaba en español con acento latinoamericano muy marcado, lo que constituye su esencia y también dota de mayor verosimilitud a la trama principal de la historia. Como ya mencionamos, las tres generaciones de la serie están representadas por la abuela, la hija y la nieta; y en el caso de la abuela, al no haber nacido en Estados Unidos, hubiera sido muy poco creíble que no tuviera nada de acento latino o simplemente un acento apenas perceptible en contraposición al mostrado por la hija y la nieta. Otro rasgo que contribuye a otorgar verosimilitud al discurso de la abuela es que, tal y como se aprecia en el

Ejemplo 1, de vez en cuando incluye palabras sueltas en inglés, característica típica también de la comunidad hispanohablante estadounidense en general.

Sin embargo, en la versión doblada para los países de América Latina, la voz del personaje de Alba ha sido sustituida por la de una actriz con acento latinoamericano que no presenta rasgos diferenciales si lo comparamos con el que utiliza la mayoría del resto del elenco. Asimismo, se ha neutralizado culturalmente la traducción, lo que se aprecia en la eliminación de ciertas expresiones características que denotan la procedencia del personaje («mija», «cachito») y también de algunas expresiones en inglés utilizadas por la abuela (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Personajes que solo hablan español en el TO

TEMPORADA: 1
EPISODIO: 1
TCR: 02:12
VERSIÓN ORIGINAL:
Jane: Ay, Ay, Ay! At least turn it down. Alba: Te estaba haciendo saber que está empezando. Cómete tu cachito de <i>grilled cheese</i> «mija». Xiomara: Mom she doesn't have to watch if she doesn't want to. Jane: Of course I'm watching, you guys got me hooked on these things. But you should know, telenovelas have completely ruined romance for me.
VERSIÓN DOBLADA (mercado español):
Jane: ¡Ay, Ay, Ay! Al menos podrías bajarla. Alba: Te estaba haciendo saber que está empezando. Cómete tu cachito de <i>grilled cheese</i> «mija». Xiomara: Mamá, no tiene que verla si no quiere. Jane: Claro que voy a verla, me tenéis enganchada. Pero quiero que sepáis que las telenovelas me han fastidiado el amor.
VERSIÓN DOBLADA (mercado latinoamericano):
Jane: ¡Ay, Ay, Ay! Abuela, bájame. Alba: Quería que oyeras que está empezando. Cómete tu queso hija. Xiomara: Má, no tiene que verla si ella no quiere. Jane: Sí quiero verla, ustedes me metieron en esto. Pero las telenovelas arruinaron el romance para mí.

En esta escena, Alba y Xiomara están sentadas en el salón viendo una telenovela, y de repente, Jane irrumpe en la instancia diciéndole a su abuela en inglés estadounidense estándar que baje el volumen de la televisión. Mientras en la versión original el multilingüismo de la serie queda patente, al haberse mantenido la voz original de

Alba con su marcado acento latino, en la versión doblada para España, la esencia del personaje se conserva, al tiempo que se deja traslucir la diferencia generacional. Sin embargo, estos matices se difuminan en la versión latina en mayor medida que en la destinada al público español.

Ejemplo 2. Personajes que solo hablan español en el TO

TEMPORADA: 1
EPISODIO: 2
TCR: 01:38
VERSIÓN ORIGINAL:
Alba: ¿Puedo decir solo una cosa? Jane: Yes. Go ahead. Alba: Deberías de [sic] quedarte con el bebé. Jane: Abuela! Xiomara: Mom! Alba: Estamos en un país libre, yo puedo decir lo que siento. Michael: What did she say? Jane: She said that I should keep the baby. Michael: Oh! No, she's not keeping the baby. Alba: Oh! Yo creo que sí.
VERSIÓN DOBLADA (mercado español):
Alba: ¿Puedo decir solo una cosa? Jane: Sí, claro. Alba: Deberías de [sic] quedarte con el bebé. Jane: ¡Abuela! Xiomara: ¿Pero qué...? Alba: Estamos en un país libre, yo puedo decir lo que siento. Michael: ¿Por qué lo dice? Jane: Mi abuela insiste en que me lo quede. Michael: No, qué va, no se va a quedar con el niño. Alba: Oh! Yo creo que sí.
VERSIÓN DOBLADA (mercado latinoamericano):
Alba: ¿Puedo decir solo una cosa? Jane: Sí, adelante. Alba: Deberías quedarte con el bebé. Jane: ¡Abuela! Xiomara: ¡Má! Jane: ¿No has escuchado nada? Alba: Es un país libre. Yo puedo decir lo que sea, ¿o no?. Michael: ¿Qué... qué... cómo se le ocurre? Jane: No puedo quedarme al bebé. Michael: No, qué va, no se quedará al bebé. Alba: Oh! Yo creo que sí.

El hecho de que Alba hable solo español plantea también otros desafíos en el doblaje. Tal y como se muestra en el Ejemplo 2, cuando aparece rodeada de otros personajes que no saben español y no entienden lo que dice, estos a menudo necesitan que se les traduzca al menos el contenido principal de su discurso, algo que queda patente en la versión original. Sin embargo, en las dos versiones dobladas, dado que todos los personajes que aparecen en pantalla están hablando en español estándar o latino, dicha necesidad de traducción no tiene sentido, por lo que es preciso recurrir a ciertas estrategias que doten de mayor naturalidad a la escena (véase Ejemplo 2).

Jane cuenta a su familia, en presencia de su novio, Michael, cómo pretende organizarse para que el embarazo altere lo menos posible su vida. Entonces pide la palabra a la abuela Alba para aconsejar a Jane que se quede con el bebé. A continuación, en la versión original Michael pide a Jane que le traduzca lo que acaba de decir su abuela. Esta situación se ha resuelto en la versión para el mercado español dando a entender que Michael no pregunta el contenido de lo que ha dicho Alba, sino la razón por la que lo ha dicho; sin embargo, esta solución no acaba de concordar con la imagen, ya que se aprecia claramente que la reacción de sorpresa Michael ante el comentario de Alba, contrario al futuro que él pretende tener con Jane, no se produce hasta mucho más tarde. Por su parte, en la versión latina, Michael verbaliza desde un primer momento su desacuerdo con lo que acaba de decir Alba, si bien de nuevo no es hasta más tarde cuando la expresión de su rostro corrobora su postura. También llama la atención en esta versión que se haya añadido una frase de Jane en un plano en el que las voces se superponen, aprovechando que se encuentra de espaldas. Quizá esta adición responda al objetivo de crear mayor confusión al hablar todos juntos y conseguir así que esta pequeña incoherencia entre el texto y la imagen pase en mayor medida desapercibida.

4.2. Tratamiento de los personajes que hablan casi siempre en inglés con acento latino

4.2.1. Personaje de Xiomara

Xiomara Gloriana Villanueva es la extrovertida madre de Jane y representa a la segunda generación de la familia en suelo estadounidense. Al contrario que la abuela de Jane, en la versión original de la serie Xiomara solamente habla en inglés, pero podemos percibir que tiene un leve acento latino debido a que llegó a Estados Unidos a una edad muy temprana junto a su madre, lo que hace más notable la diferencia entre las tres generaciones que se nos presentan. El hecho de que solamente hable en inglés pero que podamos percibir su leve acento, reproduce la situación de un elevado porcentaje de la población latinoamericana estadounidense que no ha perdido del todo sus raíces a pesar de haber vivido durante un largo periodo de tiempo en dicho país. De hecho, Andrea Navedo, la actriz que interpreta a Xiomara, declaró en una entrevista que este personaje le venía como anillo al dedo, ya que ella también nació en Estados Unidos en el seno de una familia puertorriqueña (Martin 2015), lo que le otorga un carácter muy realista a su personaje.

En la versión doblada para el mercado de España, el personaje de Xiomara no habla como el resto. Más que contar con un leve acento característico, se ha intentado calcar el acento del producto original, pero de una forma mucho más forzada. Su acento latino resulta más fuerte en la versión doblada que en la versión original; da la sensación de que apenas vocaliza, lo que parece reflejar su nivel sociocultural y su escaso grado de escolarización e, incluso, parece un doblaje sobreactuado. En cualquier caso, se trata de una forma de hablar única que resulta poco verosímil, ya que cuesta asimilarla a alguna de las variedades lingüísticas conocidas por los telespectadores. Sin embargo, y quizá precisamente por este hecho, se podría afirmar que el acento de Xiomara en la versión doblada para el mercado español no solo despierta mayor hilaridad en las escenas en las que se pretende hacer reír al público, sino que también contribuye a enfatizar la idea de que se trata de una telenovela inspirada en los culebrones latinoamericanos, en los que normalmente se producen excesos de este tipo. Por otro lado, en la serie Xiomara tiene un carácter muy alocado y habla con un registro muy coloquial no exento de lenguaje soez, sin importarle lo que piensen los demás. Este rasgo, que se recoge en mayor medida mediante mecanismos léxicos y sintácticos en la versión original, concuerda con el llamativo acento y cierta permisividad léxica a la hora de traducir el lenguaje soez reflejado en la versión doblada para España. Si bien se podría haber optado por no forzar tanto su acento, hay que reconocer que la decisión en sí no ha sido del todo errónea. Al tratarse de una serie cómica, se busca hacer reír al público, y el acento de Xiomara contribuye a ello.

Ejemplo 3. Personaje que habla casi siempre en inglés con acento latino

TEMPORADA: 1
EPISODIO: Piloto
TCR: 13:25
VERSIÓN ORIGINAL:
Xiomara: Oh man. You know that guy Darrell who's dating slutty Crystal? He found out that she's been boning Mauricio and she tried to deny it, but there was this text she sent him where she's like naked and grabbing her boobs, want to see? Jane: Pass.
VERSIÓN DOBLADA (mercado español):
Xiomara: ¿Te acuerdas de ese tal Darrell que sale con la zorra de Crystal? Se enteró de que se tiraba a Mauricio e intentó negarlo, pero había un mensaje en el que está desnuda y cogiéndose las tetas, ¿quieres verlo? Jane: Paso.
VERSIÓN DOBLADA (mercado latinoamericano):
Xiomara: ¡Ah, bueno! ¿Recuerdas a Darrell el que ha salido con Crystal? Ya supo que ella se acuesta con Mauricio y trató de negarlo, pero ella le envió un mensaje donde está desnuda, ¿quieres verlo? Jane: Paso.

Sin embargo, en la versión destinada a los hispanohablantes del continente americano, tal y como ya sucediera en el caso del personaje de la abuela, se ha optado por doblar a la actriz con un acento latinoamericano neutro, lo que parece aplanar los rasgos más sobresalientes de su personalidad. En la misma línea, en la traducción de su discurso también se ha evitado el uso del lenguaje soez y reducido el grado de coloquialidad, lo que podría deberse a la voluntad de adaptarse a los rasgos socioculturales más conservadores del público latino. Tal y como ilustra el Ejemplo 3, en esta versión se han sustituido ciertas expresiones por otras menos marcadas e incluso se ha eliminado una de ellas. Si bien todos estos mecanismos no impiden la comprensión del producto audiovisual, sí parecen restar fuerza al personaje de Xiomara y quizá también interfieran en el grado de hilaridad que puede despertar en los telespectadores.

4.2.2. Personaje de Rogelio

Otro personaje que utiliza prácticamente siempre el inglés, esta vez con un acento latino muy marcado, es Rogelio de la Vega, el padre de Jane y protagonista de la telenovela que esta ve junto a su madre y su abuela a lo largo de la serie, *The Passions of Santos*. Rogelio es uno de los personajes más cómicos de la serie y es, por sí mismo, «motivo suficiente para engancharse a *Jane the Virgin*» (Marcos 2015)².

A Rogelio se le ha caracterizado como el típico amante latino marcado por su gran ego, personaje que no puede faltar en una telenovela. Para mantener esa esencia de amante latino en ciertas escenas no habla solo en inglés, sino también en español. Pero, al contrario que el personaje de Alba, quien habla siempre en español, el de Rogelio era necesario doblarlo porque solo habla en español en la versión original en contadas ocasiones. Lo curioso es que este personaje fue doblado por el propio actor que le da vida en la serie, Jaime Camil, en la versión latina, de forma que las intervenciones que aparecían en español en la versión original no han tenido que ser modificadas. No obstante, cuando uno escucha ambas versiones, no parecen las mismas voces, al resultar el acento en la versión traducida mucho más fuerte. El propio actor ha reconocido este hecho e incluso que su voz le parece mucho más viril cuando se dobla a sí mismo que en inglés (Mezcalent 2015). Se trata quizá de un recurso utilizado como mecanismo de compensación, ya que en el marcado acento latino de este personaje en inglés reside gran parte de la hilaridad de la serie. Es muy probable que el público que haya visto la versión original aplauda esta decisión al reconocer la peculiar voz del personaje en la versión en español para el mercado latino.

Sin embargo, en la versión destinada al público español, se han doblado todas las intervenciones del personaje de Rogelio, incluso aquellas en las que habla en español, con un acento latino estándar menos marcado. De esta manera, al evitar incluir dos voces diferentes, con acentos latinos también desiguales cuando aparece este personaje a lo largo de la serie en pantalla, se ha eludido restarle credibilidad. En ambas versiones se ha preservado la verosimilitud del personaje, dotándolo de un acento característico, aunque resulta innegable que este ha perdido cierta fuerza, ya que parte de su lado más

humorístico en la versión original proviene precisamente de que elabora un discurso en una lengua cuyos entresijos no acaba de dominar.

4.2.3. Tratamiento del narrador

Una de las mayores bazas con que cuenta *Jane the Virgin* es el narrador y su inclusión constituye un aspecto innovador frente al formato típico de las telenovelas. Gracias a sus comentarios, los espectadores se percatan del carácter satírico de la serie, se adentran en los puntos de vista de los diferentes personajes y consiguen ver fácilmente el lado más hilarante de los estereotipos que se retratan a cada paso. Al mismo tiempo, se ocupa de presentar cada episodio, evita que los espectadores se pierdan en la alocada trama y aparece en momentos cruciales para resaltar aspectos llamativos y giros insospechados. Asimismo, transmite la información de una manera muy cercana, ya que expresa los hechos con la misma sorpresa con que los reciben los espectadores, lo que sirve de vínculo entre la ficción y la realidad. En palabras de Anthony Méndez, el actor que da vida al narrador de *Jane the Virgin* (Morabito 2015):

A los narradores nos entrenan para pasar desapercibidos, pero con este personaje es prácticamente imposible. Él siempre está comentándolo todo, cuando se supone que un narrador no puede mostrar su opinión acerca de nada. Esto añade un cierto nivel de misterio que atrae al público y que este se pregunte: ¿Quién es este tipo? ¿Cómo sabe algunas cosas y sin embargo otras veces está sorprendido?

En la versión original, el carácter desenfadado que imprime a su interpretación Anthony Méndez y su acento hispano marcado, despiertan fácilmente la hilaridad del público. En cuanto al tratamiento de este personaje, en las dos versiones dobladas al español se ha optado por mantener el acento latino, pero con efectos diferentes. Mientras que en la versión latinoamericana el acento utilizado es similar al del resto de personajes, en la destinada al mercado español, si bien resulta menos marcado, este contribuye visiblemente a mantener su carga cómica. Ciertamente es que, puesto que el narrador es bilingüe, se podría haber optado por que se doblara a sí mismo, como en el caso de Rogelio. En cualquier caso, las soluciones adoptadas en ambas versiones parecen funcionar en general.

4.3. Tratamiento del personaje protagonista

El personaje de Jane Gloriana Villanueva, interpretado por Gina Rodríguez, representa a la tercera generación de la familia. Jane es una chica joven que sueña con convertirse en escritora y también con tener una relación amorosa como las que aparecen en las telenovelas con su príncipe azul. Pero, por otro lado, le gusta planificarlo todo, a veces hasta el más mínimo detalle, y tiene miedo de perder el control en algunas situaciones. Debido a ello, no suele dejarse llevar por lo que le dicta su corazón.

Al contrario que su madre y su abuela, Jane apenas tiene acento latino en la versión original, y este solo parece salir a relucir de vez en cuando en ciertas palabras en español, casi siempre dentro de su discurso en inglés. Este hecho contribuye a subrayar la diferencia entre las tres generaciones de la familia. A pesar de la convivencia con su abuela y su madre, Jane se ha criado en Estados Unidos, y por eso no tiene un acento muy marcado y se siente más cómoda hablando en inglés que en español. Esto se aprecia en el Ejemplo 4, extraído de una escena en la que Jane intenta explicar a la abuela que la han inseminado accidentalmente. Llama la atención cómo la referencia a su incapacidad para encontrar las palabras adecuadas en español de la versión original ha sido matizada en las dos versiones dobladas mediante la supresión de la alusión a nuestro idioma.

Ejemplo 4. Habla de personaje protagonista

TEMPORADA: 1
EPISODIO: 1
TCR: 29:44
VERSIÓN ORIGINAL:
Jane: Oh, Abuela, it is not what you think. Alba: Yo creo que tú me has estado mintiendo por mucho tiempo. Jane: No, I didn't. I... got... accidentally... I don't even know how to say this in Spanish.
VERSIÓN DOBLADA (mercado español):
Jane: Abuela, no es lo que piensas. Alba: Yo creo que tú me has estado mintiendo por mucho tiempo. Jane: No, no es verdad. Ha... ha sido... un accidente. No sé cómo explicártelo.
VERSIÓN DOBLADA (mercado latinoamericano):
Jane: Abuela, no es lo que crees. Alba: Yo creo que tú me has estado mintiendo por mucho tiempo. Jane: No, no es cierto. Yo... yo fui... accidentalmente... Ay, no sé ni cómo explicarte esto.

Por un lado, en la versión doblada para España, el personaje de Jane no tiene nada de acento porque la doblaron en español estándar peninsular, es decir, en una variante considerada neutra; con ello se pretende deslocalizar y acomodar el lenguaje al mayor sector posible de los telespectadores potenciales (Llorente Pinto 2013). Por otro lado, en la versión destinada al público hispanohablante del continente americano, se ha

doblado con un acento latinoamericano estándar, en el sentido de que no se diferencia del utilizado por el resto de los personajes en esta versión. Hay que mencionar que en las dos versiones traducidas se ha eliminado la alusión a su bilingüismo al no reproducirse ciertos matices, como el uso de palabras con marcado acento latino en sus intervenciones en inglés. En ambos casos se ha aplicado una estrategia de domesticación, es decir, se ha minimizado la extrañeza que ciertos rasgos del texto de origen podrían producir en los receptores de la lengua meta (Venuti 1995). Quizá haber doblado al personaje con un leve acento latino para el público español hubiera llevado a la audiencia a ciertos malentendidos; por ejemplo, a plantearse cómo una chica que ha vivido en Estados Unidos desde que nació tiene tal acento. Tampoco se habría distinguido con tanta claridad el habla de este personaje del de las representantes de las otras dos generaciones de la familia. De esta forma no se crean malentendidos entre la audiencia y se mantiene la intención del producto original. En contraposición, utilizar un acento latino resulta también más creíble para el público latinoamericano porque implica que se está expresando tal y como lo haría de forma natural al comunicarse en su lengua materna.

4.4. Tratamiento de los personajes con fuerte acento en inglés de origen no latino

En esta categoría se incluye el personaje de Petra, la esposa del padre biológico del bebé de Jane, y también el de su madre, quienes utilizan en la versión original un acento checoslovaco en inglés muy marcado, ya que han llegado a Estados Unidos hace pocos años. Si bien en el caso de Petra dicho acento no suele entorpecer la comunicación, y si lo hace, suele ser para provocar la hilaridad de los telespectadores, el personaje de su madre resulta a veces poco comprensible. En el Ejemplo 5 se ilustra una situación en la que la pronunciación inexacta de la vocal de una palabra en inglés provoca un malentendido. Cabe destacar que se ha podido sortear fácilmente esta dificultad al implicar palabras muy similares entre sí tanto en inglés como en nuestro idioma y, por lo tanto, fácilmente traducibles en ambas versiones dobladas al español.

En cuanto al tratamiento de estos dos personajes, en la versión doblada para el mercado español y en la destinada al mercado latinoamericano, se ha optado por doblarlos con lo que se considera un acento neutro en cada caso, peninsular y latinoamericano respectivamente. Esta solución resulta un poco desconcertante. Ciertamente es que si solo se hubiera doblado al personaje de Petra en español neutro, no hubiera sido tan chocante, ya que es una chica más joven y resulta plausible que haya podido adaptarse perfectamente al idioma y al acento de otro país. Sin embargo, el doblaje de la madre hubiera quedado más creíble si se hubiera intentado calcar el acento de su país de origen, ya que se sobreentiende que ha abandonado su país de origen a una edad ya avanzada.

Ejemplo 5. Personajes con fuerte acento en inglés de origen no latino

TEMPORADA: 1
EPISODIO: 2
TCR: 12:13
VERSIÓN ORIGINAL:
<p>Petra: I said Marlin, not Merlin.</p> <p>Escultor: A marlin? Like the fish?</p> <p>Jane: Yes, like the fish. My father in law loves to fish.</p> <p>Escultor: Does he also like magic?</p>
VERSIÓN DOBLADA (mercado español):
<p>Petra: Dije Marlín, no Merlín.</p> <p>Escultor: ¿Un marlín? ¿Cómo el pez?</p> <p>Jane: Sí, como el pez. A mi suegro le encanta pescar.</p> <p>Escultor: ¿También le gusta la magia?</p>
VERSIÓN DOBLADA (mercado latinoamericano):
<p>Petra: Dije Marlín, no Merlín.</p> <p>Escultor: Ahh! ¿Marlín? ¿Cómo el pez?</p> <p>Jane: Sí, como el pez. Mi suegro adora la pesca.</p> <p>Escultor: ¿Y no le gusta la magia?</p>

4.5. Tratamiento de los insertos

Cuando vemos un producto audiovisual no solo nos encontramos con imágenes, sino que también podemos tropezarnos con segmentos de texto escrito en dichas imágenes. Existen diferentes maneras de tratar estos insertos: sustituir el texto origen por otro en la lengua meta; subtítularlo; traducirlo mediante una voz en *OFF*; y no traducir el texto y dejarlo en la lengua origen (Chaume Varela 2004).

Antes de optar por una de estas cuatro estrategias, es importante analizar el grado de importancia que tiene el inserto, ya que algunas veces el texto en pantalla no aporta ninguna información adicional. Otras veces, en cambio, los segmentos textuales que aparecen en pantalla pueden ser de gran importancia y se deberán traducir para que se entienda lo que pretende transmitir algún personaje en particular o la escena en sí.

El código gráfico está bastante presente dentro de la serie *Jane the Virgin*, ya que abundan los carteles, las revistas, los mensajes de texto e incluso ciertas palabras que pronuncia el narrador y que después aparecen escritas en pantalla, de forma que el

código lingüístico, tanto escrito como oral, y el canal visual se unen para reforzar el código semántico.

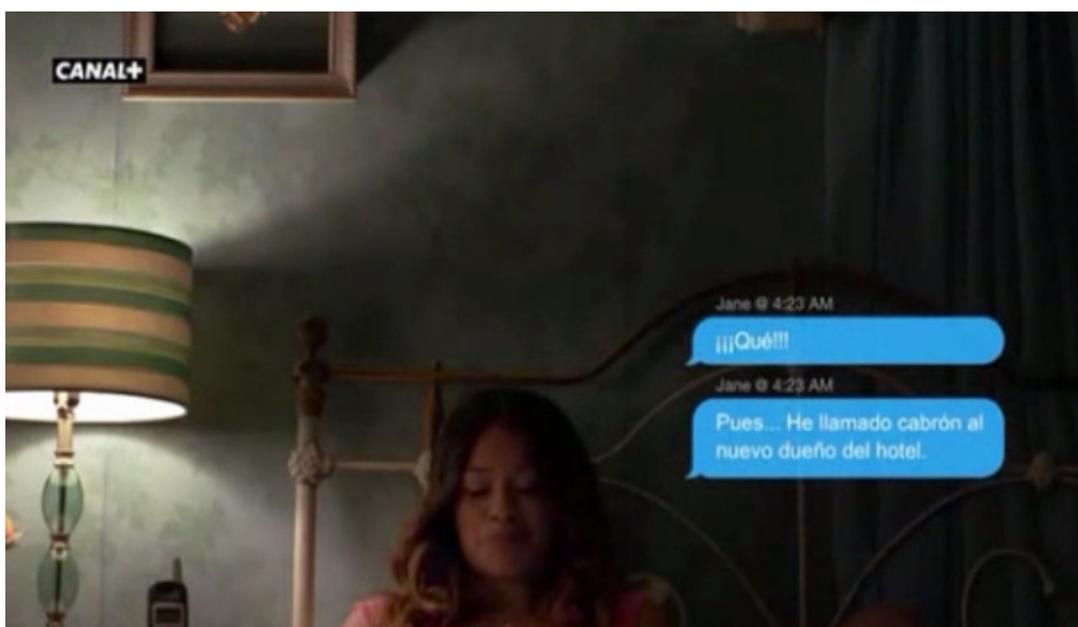
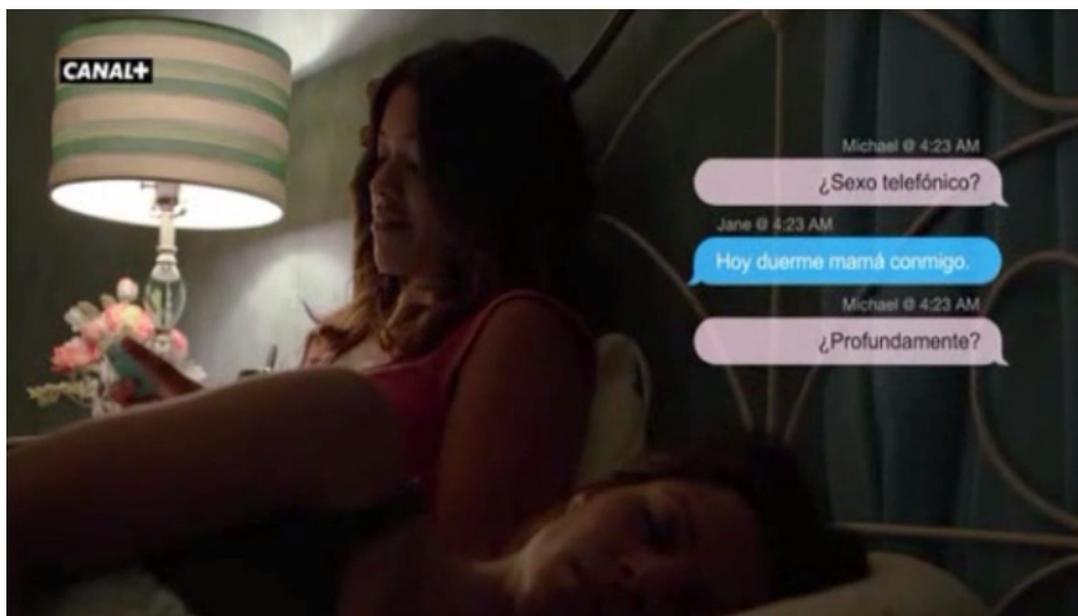
El tratamiento de los insertos ha sido prácticamente homogéneo en la versión doblada para el público latino: se han mantenido en inglés en pantalla tal y como figuran en el original y se han subtítuloado. Las únicas excepciones que hemos encontrado en el corpus analizado han sido el título de la serie y la portada de una revista en la que aparece el personaje de Rogelio de la Vega, caso en el que profundizaremos más adelante. En ambas ocasiones han sido doblados por actores con acento latino. Sin embargo, en la versión destinada al público español, gracias a la tecnología, se ha sustituido el texto inglés por su traducción al español respetando el formato de la imagen original de la serie, logrando así un resultado más natural y facilitando la recepción del mensaje por parte del espectador. En la Figura 1 podemos apreciar cómo ciertos insertos aparecen traducidos en pantalla a modo de síntesis hilarante de la breve presentación por parte del narrador de cada uno de los personajes importantes que conforman el elenco de la serie. Cada palabra aparece escrita sobre la imagen cuando el narrador las pronuncia; este elevado grado de inmediatez y el no tener que recurrir al subtítuloado, contribuyen también a preservar el humor que se pretende dar a la situación.

Figura 1: Imagen de *Jane the Virgin* en la que se muestran insertos en nuestro idioma.
(Captura de pantalla realizada el 16 de marzo de 2016)



Siguiendo la misma línea de los insertos en los que se ha sustituido el texto origen por otro en la lengua meta, nos gustaría destacar el caso de los mensajes de texto de teléfono móvil. En la escena representada en las Figuras 2 y 3, Jane acaba de llegar a su casa y decide enviarle un mensaje de texto a su pareja, lo que desencadena una conversación entre los dos bastante cómica. Mientras se ve perfectamente cómo Jane teclea el mensaje desde su teléfono móvil, en pantalla aparecen una serie de bocadillos que imitan a los de los mensajes de texto.

Figuras 2 y 3: Imágenes de *Jane the Virgin* en las que se muestran mensajes de texto telefónicos en nuestro idioma (Captura de pantalla realizada el 16 marzo de 2016)



El texto origen que aparece en cada burbuja se ha sustituido por otro texto meta en la versión para España. Hay que mencionar que la versión que se ofrece en la plataforma Netflix no contiene estos insertos traducidos, sino subtulados. La razón es que de este modo resulta compatible con el hecho de que el usuario pueda seleccionar el audio en el idioma que desee sin que se produzcan interferencias lingüísticas entre los insertos traducidos a un idioma concreto; en este caso resulta más sencillo alterar en la menor medida posible el soporte visual. Aunque se puede apreciar que el texto que aparece en cada burbuja se compone de frases o expresiones breves, dada la rapidez con que aparecen en pantalla, su subtulado resulta algo engorroso porque el público debe mover la vista del inserto en inglés al subtítulo para comprobar cuál de los personajes

está hablando. Esto es así porque a menudo un mismo personaje envía dos mensajes seguidos y el código de color propio de las conversaciones de mensajes de texto o chat que facilita percatarse de ello con facilidad no se incorpora en los subtítulos.

En una escena determinada del episodio piloto encontramos otro caso digno de mención. Jane acaba de enterarse de que está embarazada, así que va rápidamente a ver a su ginecóloga para saber qué es lo que ha ocurrido. Está muy preocupada al haber conocido el motivo de su embarazo, y en ese momento su mirada se para delante de la portada de una revista llamada *También*, que está en inglés en un expositor de la consulta. Poco a poco la cámara va enfocando su portada, hasta tal punto que podemos llegar a leer lo que hay en ella. Mientras los receptores anglófonos pueden comprender el contenido de la portada, los de habla española no. En la versión doblada para el mercado latinoamericano, este texto no se ha subtitulado, sino que ha sido doblado por una voz en *off* con un tono muy sensual: «Rogelio de la Vega, el más apuesto de la televisión». Sin embargo, en la destinada a España parece ser la voz de la propia Jane quien lee mentalmente la traducción: «Los hombres más buenorros de la televisión». Una vez más se nota la tendencia más conservadora y neutralizadora de la versión destinada al público latino. Pero lo más relevante es que traducir este inserto se ha juzgado necesario para enlazar la escena que acabamos de describir con la que viene a continuación: Rogelio, el padre de Jane, como si de realismo mágico se tratara, salta de la revista a la consulta de la ginecóloga y tranquiliza a Jane con un discurso exagerado típico de telenovela.

Por último, aparecen varios insertos en los carteles publicitarios de un autobús, en cuyo interior se desarrollan varias escenas. Casi siempre están algo borrosos, ya que se pretende que el espectador enfoque su atención solamente en los personajes principales; pero en otras ocasiones la cámara los enfoca en primer plano como si el personaje estuviera escrutando el cartel. Cuando esto ocurre, el texto de dichos carteles no se sustituye ni se subtitula ya que no aporta información relevante. Por lo tanto, podemos ver que los traductores de ambas versiones dobladas han sido coherentes con las pautas propias de la praxis profesional ya descritas y han distinguido la información relevante de la que no lo es, para así decidir si debían traducirla o no y mediante qué método.

4.6. Tratamiento de las canciones

En este apartado, nos centraremos en el tratamiento de la banda sonora del producto audiovisual que hemos analizado. Existen cinco prácticas extendidas, para traducir canciones (Franzon 2008): traducir la letra sin tener en cuenta la música; crear una nueva letra respetando la música, pero sin conexión aparente con el texto original; traducir la letra y al mismo tiempo adecuar la música, llegando incluso a requerir la composición de una nueva partitura; traducir y adaptar completamente el texto meta a la música; y no traducir la canción. Estas opciones se pueden incorporar en el marco del subtitulado y del doblaje (Comes 2010). Dependiendo del encargo de traducción,

se suele optar por una práctica u otra, o bien por una combinación de varias. El propósito de la canción es lo que determina la estrategia, pues esta será distinta si únicamente se quiere conocer el significado de la letra, si se va a publicar en un libreto o si será interpretada posteriormente (Franzon 2008). En otras palabras, una vez más, la elección de la estrategia va ligada a la función que desempeña la canción dentro del producto audiovisual (Chaume Varela 2012).

4.6.1. Canciones en castellano

Dentro de la serie podemos escuchar canciones tan famosas como *Una Flor de Juanes*, o *Me Gustas Tanto* de Paulina Rubio. Ambas están orientadas a un público latino e íntegramente en castellano. En cuanto al tratamiento de estas canciones, en la versión original se ha optado por no traducirlas. Se trata de una práctica bastante corriente en muchos países dobladores, sobre todo en productos audiovisuales que incluyen temas no originales (Franzon 2008).

Si bien entre los procesos habituales para traducir canciones en este tipo de productos se incluyen el subtítulo y el doblaje, en este caso no se ha optado por ninguno de los dos. Es posible que esto se deba a que las canciones no tienen un papel tan importante dentro de la serie como para subtitarlas. Constituyen, simplemente, un recurso para crear ambiente dependiendo de lo que se pretenda transmitir en determinadas escenas (hilaridad, romanticismo, etc.).

4.6.2. Canciones en inglés

Jane the Virgin, al ser un producto original estadounidense, cuenta con una amplia banda sonora en inglés. De la misma forma que con las canciones en español, en general, en la versión doblada, no se han traducido ni se han subtítulo. Estas se han utilizado con el mismo propósito que las canciones en castellano, para establecer el ambiente y el tono de ciertas escenas.

Sin embargo, cabe mencionar una excepción a esta regla: mientras que la banda sonora en inglés en sí no se ha traducido, las canciones que cantan algunos personajes de la serie, sí. El personaje de Xiomara aspira a convertirse en estrella de la canción y aparece en muchas escenas de la serie cantando en inglés. En estos casos, en la versión doblada se ha optado por dejar la voz original del personaje y subtítulo la letra al español para que el público tenga acceso a la información que ofrece la letra. Como mencionamos anteriormente, dejar sin traducir una canción es una práctica bastante corriente en algunos países dobladores, por lo que se mantiene la versión original. Pero en este caso, no habría estado mal haber optado por la estrategia de doblaje que propone Comes (2010); es decir, que el actor de doblaje cante la misma canción en la lengua original. Al no haber hecho esto, lo que se ha conseguido es un cambio de voz chocante en el doblaje.

5. Consideraciones finales

El objetivo principal de este estudio era realizar un análisis de los mecanismos utilizados para abordar el multilingüismo de la serie *Jane the Virgin* durante su doblaje para dos tipos de audiencia de habla española: la de España y la de países de Latinoamérica. A lo largo del análisis de este producto, hemos constatado que la aparición del multilingüismo es del todo intencionada y cumple una función importante, la de aportar credibilidad a la historia, al recrear la verosimilitud de una telenovela cuyas principales protagonistas representan tres generaciones de una familia de origen latino residente en Estados Unidos. Además de tener en mente este aspecto, los traductores de las dos versiones analizadas parecen haberse guiado por la intención comunicativa de los creadores del producto audiovisual, en su esfuerzo por crear un doblaje capaz de despertar la hilaridad del público potencial de los mercados español y latinoamericano. Sin embargo, gracias al análisis del corpus hemos podido comprobar que no siempre se ha podido preservar esta meta y que el multilingüismo se ha visto afectado en menor o mayor medida en ambas versiones.

En muchos casos, doblar un producto multilingüe requiere efectuar una serie de cambios para mantener el sincronismo del contenido. Al doblar a ciertos personajes, se han perdido ciertos matices de la versión original, como, por ejemplo, el acento. A la hora de tomar cada decisión en este sentido, los traductores parecen haber sopesado cuidadosamente si el personaje tenía un papel protagonista o secundario y quizá también el humor que aportaba el acento de cada uno de ellos en el marco de la serie. Así, se ha recurrido a soluciones muy variadas según las circunstancias. Las estrategias utilizadas incluyen:

- respetar el acento original al transferir a la banda de audio doblada aquellas partes de la banda de audio original en las que habla un personaje dado;
- utilizar un actor de doblaje que recree un acento latino exagerado, hasta el punto de que llegue a resultar poco creíble por momentos;
- planificar que sea uno de los actores principales de origen latino quien se doble a sí mismo en español, con su propio acento, en sus interacciones con el resto de personajes de la serie;
- dejar la banda de audio original cada vez que se muestra la intervención de dicho personaje, especialmente cómico, cuando actúa en las telenovelas con acento latino exagerado con el fin de potenciar el efecto hilarante y casi caricaturesco de esta referencia intertextual a un género popularizado en España por productos procedentes de países latinoamericanos;
- o doblar al que se ha considerado en cada caso «español neutro» los acentos muy marcados de algunos personajes, casi siempre secundarios.

En definitiva, si bien es cierto que el carácter humorístico, los estereotipos típicos del género de las telenovelas y la intencionalidad de los rasgos de algunos personajes

se han conseguido mantener, se han producido también ciertas pérdidas inherentes a la complejidad de los procesos de traducción y doblaje de un producto multilingüe. En ciertas ocasiones, da la sensación de que, si se hubieran tomado otras decisiones de doblaje, quizá el producto final hubiera podido funcionar mejor y disfrutar de una acogida en España y Latinoamérica tan entusiasta como la que despertó entre los telespectadores estadounidenses, o incluso resultar más natural.

Otro rasgo característico del doblaje de este producto audiovisual es la frecuente aparición de texto en español en pantalla en forma de insertos, cada vez que estos aparecen en la versión original (y lo hacen en mayor medida que en otros productos, por ejemplo, en forma de mensajes de texto de móvil, apuntes del narrador o comentarios humorísticos). En este caso, hemos podido apreciar el mejor funcionamiento y la mayor inmediatez que se producen al integrar la traducción de dicho texto en el propio formato original, es decir, sustituyendo perfectamente el original en inglés por texto, frente al uso del subtítulo convencional.

Creemos haber contribuido a esclarecer y ejemplificar la gran variedad de soluciones que se ofrecen al traductor en la adaptación para el doblaje de series multilingües, un ámbito en el que queda mucho por hacer. *Jane the Virgin* es un producto audiovisual de reciente aparición y muy poco analizado hasta el momento, por lo que esperamos que este trabajo constituya un punto de partida para futuros estudios sobre esta serie y otras de características similares, al tiempo que puede servir también para ilustrar la complejidad de la traducción audiovisual de productos multilingües en la clase de traducción audiovisual.

Bibliografía

- Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- — (2000). Traducción y diversidad de lenguas. *Traducción subordinada (I): El doblaje (inglés-español/gallego)*. Lourdes Lorenzo y Ana Pereira (eds.), 49-67. Castellón: Universidad Jaume I.
- — y Chaume Varela, Frederic (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Baldo, Michela (2009). Dubbing multilingual films. La terra del ritorno and the Italian-Canadian immigrant experience. *Intralinea, Multimedia Dialect Translation, The Translation of Dialects in Multimedia*. <http://www.intralinea.org/specials/article/Dubbing_multilingual_films> [Consulta: 9 junio 2018]
- Bleichenbacher, Lukas (2012). Linguicism in Hollywood Movies? Representations of, and Audience Reactions to Multilingualism in Mainstream Movie Dialogues, *Multilingua - Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication* 31 (2), 155-176.

- Chaume Varela, Frederic (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. *La traducción en los medios audiovisuales*. Rosa Agost y Federic Chaume (eds.), 77-90. Castellón: Universitat Jaume I.
- — (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- — (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- Comes, Lluís (2010). La traducció i l'adaptació de temes musicals. *Traducción para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña*. Xoan Montero Domínguez (ed.), 185-193. Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo.
- Corrius i Gimbert, Montse (2004). *The «Third Language» in Dubbing*. Vic: Universitat de Vic.
- — y Zabalbeascoa, Patrick (2011). Language Variation in Source Texts and their Translations: The case of L3 in film translation. *Target* 23, 113-130.
- De Higes-Andino, Irene (2014). The Translation of Multilingual Films: Modes, Strategies, Constraints and Manipulation in the Spanish Translation of *It's a Free World....* *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies* 13, 211-231.
- Delabastita, Dirk (2009). Fictional Representations. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), 109-112. London: Routledge.
- Díaz Cintas, Jorge (2011). Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation. *Translation, Sprachvariation, Mehrsprachigkeit. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*. Wolfgang Pöckl, Ingeborg Ohnheiser y Peter Sandrini (eds.), 215-233. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- — (2014). Multilingüismo, traducción audiovisual y estereotipos: el caso de Vicky Cristina Barcelona. *Prosopopeya: Revista de crítica contemporánea* 9, 135-161.
- —, Más López, Jordi y Orero, Pilar (2007). Reflexiones en torno a la enseñanza de la traducción audiovisual en España. Propuestas de futuro. Inmigración, cultura y traducción: reflexiones interdisciplinares. Noble-Augusto Perdu Honeyman (ed.), 685-692. Editorial Bahá'í: Terrassa.
- Franzon, Johan (2008). Choices in Song Translation. *The Translator* 14 (2), 373-399.
- Gambier, Yves (2013). *The Position of Audiovisual Studies*. Nueva York: Routledge.
- Kraemer, Mathias y Eppler, Eva (2018). The Deliberate Non-subtitling of L3s in a Multilingual TV Series: the Example of Breaking Bad. *Meta* 63 (2).
- Kress, Gunther, y Van Leeuwen, Theo V. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Hodder Arnold.
- Llanos Martínez, Héctor (2014). El éxito inesperado de *Jane the Virgin*, la telenovela para los que no ven telenovelas. *El País*. <<http://smoda.elpais.com/moda/el-exito-inesperado-de-jane-the-virgin-la-telenovela-para-los-que-no-ven-telenovelas/>> [Consulta: 18 noviembre 2015].
- Llorente Pinto, María del Rosario (2013). El español neutro existe. <http://gredos.usal.es/xmlui/bitstream/handle/10366/121971/DLE_LlorentePinto_El_espanol_neutro_existe.pdf?sequence=3> [Consulta: 10 abril 2016].

- Marcos, Natalia (2015). Siete razones para engancharte a *Jane the Virgin*. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/27/television/1422342060_142234.html> [Consulta: 16 mayo 2017].
- Martin, Macy Daniela (2015). *Jane the Virgin's* Andrea Navedo on Speaking Spanish: I Only Started Studying It 15 Years Ago. <<http://www.popsugar.com/latina/Andrea-Navedo-Learning-Spanish-Teen-39140790>> [Consulta: 13 marzo 2015].
- Martínez Sierra, Juan José (2009). Doblar o subtítular el humor, esa no es la cuestión. *The Journal of Specialized Translation* 12, 180-198.
- —, Martí-Ferriol, José Luis, De Higes-Andino, Irene, Prats-Rodríguez, Ana y Chau-me Varela, Frederic (2010). Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films: A Translational Approach. *Polyglot cinema: Migration and transcultural narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Verena Berger y Miya Komori (eds.), 15-32. Münster: Verlag.
- Mayoral Asensio, Roberto (2001). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Miguel Duro Moreno y Rosa Agost (eds.), 19-47. Madrid: Cátedra.
- Mezcalent, (2015). Me escucho más macho en español que en inglés. <http://www.holaciudad.com/entretenimiento/television/escucho-macho-espanol-ingles-Camil_0_863613893.html> [Consulta: 20 marzo 2016].
- Morabito, Andrea (2015). Meet the Emmy-nominated narrator of *Jane the Virgin*. <<http://nypost.com/2015/10/14/meet-the-emmy-nominated-narrator-of-jane-the-virgin/>> [Consulta: 10 abril 2016].
- Onieva, Álvaro (2015). Entrevista a Ivonne Coll: La importancia de ser Alba Villanueva. <<http://agentv.es/2015/02/entrevista-ivonne-coll-la-importancia-de-ser-alba-villanueva/>> [Consulta: 8 marzo 2016].
- Orrego Carmona, David (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis* 6 (2), 297-320.
- Pérez-González, Luis (2014). *Audiovisual translation: Theories, methods and issues*. Londres: Routledge.
- Remael, Aline (2001). Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. *(Multi) media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Yves Gambier y Henrik Gottlieb (eds.), 13-22. Amsterdam: John Benjamins.
- Sanz Ortega, Elena (2015). *Beyond Monolingualism: a Descriptive and Multimodal Methodology for the Dubbing of Polyglot Films*. Tesis doctoral, University of Edinburgh and University of Granada.
- Şerban, Adriana (2012). Translation as Alchemy: The Aesthetics of Multilingualism in Film. *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation, MonTI* 4, 39-63.
- Valdeón García, Roberto (2005). Asymmetric Representations of Languages in Contact: Uses and Translations of French and Spanish in *Frasier*. *Linguistica Antverpiensia* 4, 279-294.
- Venuti, Lawrence. (1995). *The Invisibility of the Translator. A History of Translation*. Londres: Routledge.

- Vermeulen, Anna. (2012). Heterolingualism in Audiovisual Translation: De Zaak Alzheimer/La Memoria del Asesino. *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*. Aline Remael, Pilar Orero y Mary Carroll, (eds.), 295-312. Ámsterdam: Rodopi.
- Wahl, Chris (2005). Discovering a Genre: The Polyglot Film. *Cinemascope 1. Independent Film Journal*. <<http://www.cinema-scope.net>> [Consulta: 11 octubre 2010].
- Zabalbeascoa, Patrick y Corrius i Gimbert, Montse (2014). How Spanish in an American Film is rendered in Translation: Dubbing Butch Cassidy and the Sundance Kid in Spain. *Perspectives: Studies in Translatology* 22 (2), 255-270.

Recursos electrónicos consultados

- Instituto Estadístico de la UNESCO. <<http://uis.unesco.org/>> [Consulta: 28 junio 2017].
- Proyecto Trafilm. [*The Translation of Multilingual Films in Spain*]. <<http://trafilm.net/>> [Consulta: 21 junio 2018].

Notas

1. Es la primera vez que una serie de la cadena CW, en la que se retransmite *Jane the Virgin*, ha ganado un *Golden Globe Award*, algo que le ha servido para resurgir de sus cenizas y alzarse como una de las cadenas revelación del momento.
2. «Su bondad, su tendencia al dramatismo y la sobreactuación y sus frases antológicas (prácticamente cada cosa que sale de su boca nutre el mundo Tumblr con nuevos gifs animados) han convertido a Rogelio de la Vega en uno de los personajes favoritos de los seguidores de la serie y en uno de los personajes de la temporada televisiva. Muy jugosa también su cuenta de Twitter, @RogelioDeLaVega».

Las *fenzhangpian* de animación en China continental (1995-2012). Normas preliminares, operacionales y censura

Mengye Han | Laura Santamaria

Universidad de Vigo | Universidad Autónoma de Barcelona
mhan@uvigo.es | laura.santamaria@uab.cat

Recibido: 14/01/2018 | Revisado: 25/04/2018 | Aceptado: 19/09/2018

Resumen

En este artículo presentaremos el proceso que se siguió en China continental entre 1995 y 2012 para que una determinada película de animación extranjera pudiera ser proyectada en los cines de aquel país. Nos centraremos en unos criterios que pueden enmarcarse en el concepto de normas preliminares de Toury y de las reglas (*rules*) definidas en el sentido que les otorga este mismo autor. La propia definición jurídica del concepto de «película importada» revela criterios ideológicos. De esta forma, las películas realizadas en Hong Kong y Macao o Taiwán dejaron de ocupar cuota de películas importadas en los años 2003 y 2013 respectivamente. Al mismo tiempo, los filmes extranjeros que se exhiben en las salas comerciales deben seguir una normativa jurídica que regula el proceso de selección de dichas producciones, lo cual es una forma más de censura. Dentro de las películas extranjeras, la regulación favorece el visionado de las películas *fenzhangpian* ('películas de taquilla compartida') frente de las *maiduanpian* ('películas compradas en su totalidad por las distribuidoras'). Además, se observa un predominio destacado de las producciones estadounidenses. Finalmente, las informaciones extratextuales que hemos recogido de profesionales en relación con la producción del texto meta nos permiten demostrar que las normas operacionales actúan como procesos de censura en la fase propia de traducción.

Palabras clave: Cine de animación; traducción audiovisual; normas preliminares; censura

Abstract

The fenzhangpian of animation in mainland China (1995-2012). Preliminary, operational norms and censorship

In this article we will present the process followed in mainland China to release foreign animation films in the cinemas of that country between 1995 and 2012. We will focus on some criteria that can be framed between Toury's concepts of preliminary norms and rules. The legal definition of the concept «imported film» itself reveals ideological practices. In this sense, films made in Hong Kong and Macao or Taiwan ceased to be included in the quota of imported films in the years 2003 and 2013 respectively. At the same time, foreign films exhibited in the commercial cinemas must follow legal norms that regulate the process of selection of these productions, which, once more, is a clear sign of censorship. As far as foreign films are concerned, the screening of *fenzhangpian* films ('shared box office films') is favoured by the regulation in comparison with *maiduanpian* ('films purchased entirely by the distributors'). In addition, productions from the U.S. enjoy obvious predominance.

Finally, the extratextual information related to the production of target texts gathered from different professionals allows us to establish that operational norms act as censorship processes during the translation.

Keywords: Animation films; audiovisual translation; preliminary norms; censorship

1. Introducción

La censura es el resultado de la imposición ideológica que se ejerce en ciertos contextos socioculturales. Esta censura, tal como establecía Pegenaute (1999), puede actuar como norma preliminar, es decir en la fase de selección de los productos que van a ser traducidos, y como norma operacional durante el proceso de traducción. De todas formas, el proceso censor puede ser más complejo. En el presente trabajo, el análisis de las películas de animación importadas y exhibidas en China continental entre 1995 y 2012 nos ha permitido detectar otras formas más sutiles de control. Por un lado, la redefinición de algunos conceptos jurídicos permitió que se exhibieran más producciones realizadas fuera de China continental de las que en un principio la normativa aprobaba. De la misma forma la regulación del reparto de los beneficios de taquilla se convirtió en un mecanismo económico para promocionar unas producciones concretas.

2. Dos formas de importación: *fenzhangpian* ('películas de taquilla compartida') y *maiduanpian* ('películas compradas en su totalidad por las distribuidoras')

Dado que según Toury (1995) las normas no son directamente observables, sino que únicamente pueden definirse como abstracciones, por el hecho de que solo tenemos a nuestro alcance para el análisis los productos que se encuentran disponibles en el mercado, hemos procedido al estudio de los requisitos y las restricciones a que deben someterse las producciones extranjeras que van a ser emitidas en China continental. La primera condición o regla que determina el proceso de selección y emisión de las producciones es de carácter jurídico, pero ciertos aspectos económicos que imperan durante el citado proceso también pueden enmarcarse en el concepto de normas preliminares de Toury.

Actualmente, las películas extranjeras proyectadas en las salas de cine en China continental se agrupan en dos tipos principales: las *fenzhangpian* (分账片, 'películas (*pian* 片) de taquilla (*zhang* 账) compartida (*fen* 分')) y las *maiduanpian* (买断片, 'películas (*pian* 片) compradas (*mai* 买) en su totalidad (*duan* 断)'). El primer tipo se caracteriza por la taquilla compartida (*box office split*), ya que los beneficios en las taquillas chinas se reparten entre la productora original, la distribuidora china, las cadenas de salas de cine y las salas de cine. Por otro lado, los derechos de distribución del segundo tipo mencionado, las *maiduanpian* o *pipian* (批片, 'películas (*pian* 片) al

por mayor (*pi* 批)'), son compradas por las distribuidoras chinas. Las *fenzhangpian* pueden agruparse en dos subcategorías: las *tezhongfenzhangpian* (特种分账片, 'películas (*pian* 片) de tipo (*zhong* 种) especial (*te* 特) de taquilla (*zhang* 账) compartida (*fen* 分)') (o *tezhongpian* (特种片) como término abreviado) y las *putongfenzhangpian* (普通分账片, 'películas (*pian* 片) ordinarias (*putong* 普通) de taquilla (*zhang* 账) compartida (*fen* 分)'). Las primeras se refieren a las películas estadounidenses en formato de tecnología avanzada como 3D o IMAX, que entraron en el mercado de China continental a partir del año 2012.

A continuación, examinaremos en detalle el desarrollo de las dos formas de importación de películas extranjeras en China continental.

Las *fenzhangpian* empezaron a exhibirse en China continental a finales del año 1994 después de que el Zhonghua Renmin Gongheguo Guangbo Dianyng Dianshi Bu (中华人民共和国广播电影电视部, 'Ministerio de Radio, Cine y Televisión de la República Popular China') (es decir, la actual Guojia Xinwen Chuban Guangdian Zongju (国家新闻出版广电总局, 'Administración Estatal de Prensa, Publicaciones, Radio, Cine y Televisión'), en adelante, la SAPPRFT) permitiera introducir el modo de distribución a través de la taquilla compartida en algunas ciudades chinas (*Zhongguo dianying nianjian* Bianji Weiyuanhui 1996: 5). Durante los años que siguieron, se importaron bajo la forma de *fenzhangpian* alrededor de diez películas extranjeras anualmente. Esta cuota aumentó a veinte cuando China se convirtió en miembro de la OMC (Organización Mundial del Comercio) en 2001 y a treinta y cuatro en 2012 al incluir catorce *tezhongfenzhangpian* estadounidenses (Yu *et al.* 2014: 54). Estas cifras de crecimiento reflejan la evolución favorable de las *fenzhangpian* importadas. Cabe decir que la mayoría de ellas son películas estadounidenses, sobre todo de Hollywood, que efectivamente han sido y siguen siendo las favoritas de los espectadores chinos (Nie y Du 2014: 155). Por todo lo expuesto, constatamos que las *fenzhangpian*, con un desarrollo regulado desde el principio en 1994, han sido extremadamente bien recibidas por los espectadores.

En contraste con las *fenzhangpian*, las *maiduanpian* (o *pipian*) no han tenido tanto éxito. Las *maiduanpian* aparecieron en China continental alrededor de los años 1981-1982, gracias a la Reforma Económica China que se inició en 1978 (*Dianyng Zazhishe* 2013: 9). Sin embargo, las *maiduanpian* eran películas que habían dejado de ser exhibidas en otros países, por lo tanto, no disfrutaban de buena fama y tenían una tasa de retorno baja en el mercado chino. Tal situación empezó a mejorar a partir de 2004 cuando entraron en vigor normas que regulaban este tipo de películas (Lu y Zhang 2014: 134). No obstante, la buena situación actual en la taquilla de las *maiduanpian* importadas no neutraliza las desventajas que tales películas tienen en comparación con las *fenzhangpian*. En primer lugar, por el gran volumen que significan las *fenzhangpian*, las dos únicas empresas chinas que tienen el derecho de distribuir películas importadas, la Zhongguo Dianyng Faxing Fangyng Shuchu Shuru Gongsi (中国电影发行放映输出输入公司, 'Corporación China de Distribución, Proyección, Exportación e Importación de Películas') de 1995 a 1998 o la Zhongguo

Dianying Jituan Gongsi (中国电影集团公司, ‘Corporación China del Grupo de Películas’) desde 1999 (resultado de la fusión de la primera empresa con otras siete), y la Huaxia Dianying Faxing Youxian Zeren Gongsi (华夏电影发行有限责任公司, ‘Huaxia Distribución de Películas S.R.L.’), suelen autorizar a otras distribuidoras privadas para que puedan encargarse parcialmente de la importación y distribución de las *maiduanpian*, lo cual conlleva que las campañas publicitarias de las *maiduanpian* tiendan a ser sencillas por la falta de financiación (Yu *et al.* 2014: 63; *Dianying Zazhishe* 2013: 11). En segundo lugar, el proceso administrativo que las *maiduanpian* deben recorrer antes de ser proyectadas es tan largo que su proyección en China continental suele retardarse y no se proyectan hasta uno o dos años más tarde que en otros países (Zhang 2012: 72). Por ello, en comparación con las *fenzhangpian*, las *maiduanpian*, con una regulación vigente de tan solo unos diez años, aún son poco conocidas por el público chino.

Se debe subrayar también que el concepto de película extranjera o importada ha ido cambiando a lo largo de los años con la intención de aumentar el número de películas no realizadas en China que van a ser exhibidas en ese país. Las llamadas películas extranjeras pueden entrar en China continental bajo la etiqueta de *hepaijian* (合拍片, ‘películas (*pian* 片) rodadas (*pai* 拍) conjuntamente (*he* 合)’). Su característica principal es que son rodadas por dos o más países entre los cuales está China. Estas películas son únicamente consideradas como películas de producción china, aunque el rodaje se haya financiado también con capital extranjero.

Por último, queremos aclarar la manera especial de cómo entran en China continental las películas de Hong Kong, Macao o Taiwán. Por una parte, las películas provenientes de estas tres regiones se consideran como películas extranjeras en China continental, aunque desde 2003 las películas de Hong Kong o Macao han dejado de ocupar la cuota de películas importadas, sean *fenzhangpian* o *maiduanpian* (Trade and Industry Department of the Government of the Hong Kong Special Administrative Region 2003; Economic Bureau of the Government of the Macao Special Administrative Region 2003), y lo mismo ocurrió con las películas de Taiwán en 2013 (Ministry of Economic Affairs (Taiwan) 2013; Yu *et al.* 2014: 66). Por otra parte, estas tres regiones también pueden optar por colaborar con China continental para rodar *hepaijian* (Guojia Guangbo Dianying Dianshi Zongju 2004), que se proyectan en China continental como si se tratara de producciones propias. Tal como hemos expuesto, la normativa vigente en China continental favorece la importación de películas extranjeras *fenzhangpian* en las que se permite que la productora original pueda participar en los beneficios de taquilla, mientras que obstaculiza las *maiduanpian*, es decir, las distribuidoras chinas se encuentran con distintas trabas que no permiten que puedan proyectarse dentro de unos plazos comerciales. Asimismo, y siguiendo la definición de normas de Toury (1995), consideramos también como norma preliminar los cambios ocurridos a lo largo de las últimas décadas en la definición del concepto de película extranjera cuando se trata de producciones realizadas en Hong Kong, Macao o Taiwán, ya que esta normativa que permite aumentar el número de películas de origen

de fuera de las fronteras de China subraya al mismo tiempo la perspectiva ideológica de «una sola China».

3. La importación de *fenzhangpian* de animación hasta 2012

En este apartado presentaremos cómo se han ido dictando normativas y enmiendas para asegurar que la distribución y la emisión de *fenzhangpian* se lleva a cabo siguiendo unos criterios preestablecidos. Observaremos asimismo la influencia de la norma en la emisión de ciertos filmes, aunque también las proyecciones dependen de otros factores sociales.

En enero de 1993, la distribución de la circular llamada *Sanhao Wenjian* (3 号文件, ‘Documento Número 3’), del Ministerio de Radio, Cine y Televisión de la República Popular China inauguró la reforma en la industria del cine en este país. Gracias a este documento oficial y a otros posteriores (tales como el *Documento número 348*), la práctica del monopolio de la compra y el marketing en cuanto a las películas se fue liberando poco a poco (Wan 2005: 49, 52). En mayo de 1993, el Ministerio de Radio, Cine y Televisión estableció la *Zhongguo Dianying Faxing Fangying Shuchu Shuru Gongsi Yingpian Gouxiao Zanxing Banfa* (中国电影发行放映输出输入公司影片购销暂行办法, ‘Regulación Provisional sobre la Compra y Venta de Películas por la Corporación China de Distribución, Proyección, Exportación e Importación de Películas’), que indicaba que «[...] el modo de compartir los beneficios con las empresas extranjeras [...] se pondrá a prueba en determinadas cadenas de cine en algunas ciudades» (*Zhongguo dianying nianjian* Bianji Weiyuanhui 1996: 5; nuestra traducción).

A principios de 1994, durante el *Quanguo dianying gongsi jingli huiyi* (全国电影公司经理会议, ‘Congreso Nacional de Directores de Empresas de Cine’), se estableció que se importarían anualmente alrededor de diez *fenzhangpian* «que, fundamentalmente, reflejaran los excelentes logros culturales del mundo y que mostraran los avances artísticos y tecnológicos del cine contemporáneo» (Wan 2005: 50; nuestra traducción). En respuesta, el 12 de noviembre de 1994, *El fugitivo*¹ / *Wangming tianya* (亡命天涯, ‘La fuga en el fin del mundo’), fue exhibida en seis ciudades en China continental y logró un gran éxito en cuanto a la recaudación en taquilla (Ibíd.).

Al año siguiente, fueron proyectadas seis *fenzhangpian*, entre las cuales había una (y solo una) película de animación *El rey león* / *Shizi wang* (狮子王, ‘El rey león’), producida por Walt Disney Feature Animation (la actual Walt Disney Animation Studios), que marcó el inicio de la importación de películas de animación bajo la forma de *fenzhangpian* en China continental. La exhibición de *El rey león* / *Shizi wang* en el verano de 1995 produjo un gran impacto en el mercado chino de películas de animación, todavía inmaduro, que había vivido una depresión de varios años. Aunque en los años sesenta, setenta y ochenta, el Estudio de Cine de Animación de Shanghai había producido algunas películas de animación de buena calidad, incluso reconocidas mundialmente, como (*La rebelión del rey Kun Fu Sun* / *Da nao tiangong* (大闹天宫, ‘Alborotando severamente el palacio celestial’), y *Tianshu qitan* (天书奇谭, ‘La

extraña historia sobre el libro descendido del cielo'), tales producciones eran escasas y eran exhibidas mayoritariamente en televisión (Afu 2009). De manera que *El rey león / Shizi wang*, con un nivel alto tanto artístico como tecnológico, sembró en el público chino la costumbre de ver películas de animación en salas de cine. La taquilla nacional de esta película de 41,3 millones de yuanes (unos 5 millones de dólares según la tasa de cambio de aquel entonces) no fue superada hasta el año 2008 (Rosen 2003: 46).

En 1996 y en 1997, se introdujeron respectivamente en China continental las películas de animación *Toy Story / Wanju zongdongyuan* (玩具总动员, 'Movilización general de juguetes'), y (*Space Jam / Kongzhong da guanlan* (空中大揽篮, 'Gran mate'). Con *Toy Story / Wanju zongdongyuan*, coproducida por Walt Disney Feature Animation y Pixar, el público chino fue testigo de un momento histórico porque esta película fue el primer filme de animación en la historia del cine cuyos efectos fueron todos digitales.

A diferencia de lo que ocurrió en 1998, año en que no se importó ninguna película de animación en forma de *fenzhangpian*, el 1999 fue el primer año en que salieron a la luz dos de ellas en el mercado chino. Sin embargo, estas dos películas estadounidenses importadas en China, *Mulan / Hua Mulan* (花木兰, 'Mulan') y *Tarzán / Renyuan Taishan* (人猿泰山, 'Simio Tarzán') habían vivido un momento difícil. El 7 de mayo de 1999, la Embajada China de la República Federal de Yugoslavia fue bombardeada por los Estados Unidos, lo cual dejó tres ciudadanos chinos muertos, varios heridos y se produjeron numerosos daños. La industria del cine, en respuesta a tal atentado, prohibió la proyección de películas estadounidenses en las salas de cine en China continental durante cinco meses (*Zhongguo dianying nianjian* Bianji Weiyuanhui 2000-2001: 146). Quizás por haber perdido los mejores periodos de exhibición (como las vacaciones de verano), *Mulan / Hua Mulan* y *Tarzán / Renyuan Taishan* fueron derrotadas por el primer largometraje de animación chino que se comercializó, titulado *Bao lian deng* (宝莲灯, 'Linterna preciosa de loto') y estrenado el mismo año (Ibíd.: 147).

Con el fin de acabar con la decadencia en relación con el consumo de películas extranjeras, durante el verano de 2000 se estrenaron con solo un poco de retraso respecto a la fecha de estreno de otros países, cinco filmes extranjeros, de entre los cuales se había seleccionado una película de animación, *Dinosaurio / Konglong* (恐龙, 'Dinosaurio'), cuya exhibición prácticamente coincidió con el estreno mundial. Además de esta última, en 2000 se importó otra película de animación, aunque no tuvo un estreno sincronizado con el resto de los países, *Stuart Little / Jingling shu xiaodi* (精灵鼠小弟, 'Inteligente ratón, el hermano menor').²

En 2001, China se convirtió en miembro de la OMC, lo cual supuso algunos cambios dentro de la industria del cine en este país. El documento WT/ACC/CHN/49/Add.2, parte integrada del protocolo de la adhesión de China, estableció que:

Sin perjuicio del cumplimiento de las regulaciones de China sobre la administración de películas, desde la adhesión, China permitirá la importación de películas cinematográficas para su proyección en salas de cine sobre una base de reparto de ingresos y el número de esas

importaciones será de 20 anualmente (Organización Mundial del Comercio 2001: 21; nuestra traducción).

De modo que la restricción en cuanto al número de *fenzhangpian* empezó a ser menor y las películas emitidas pasaron de diez a veinte. No obstante, en cuanto a las películas de animación en forma de *fenzhangpian*, solo se estrenó una en 2001, *Chicken Run: evasión en la granja* / *Xiaoji kuaipao* (小鸡快跑, ‘Pollos, corran rápido’), obra maestra de plastimación de Aardman Studios. Al año siguiente, el público chino tuvo la oportunidad de ver dos *fenzhangpian* de animación más: *Ice Age: la edad de hielo* / *Bingchuan shidai* (冰川时代, ‘Edad de hielo’) y *Shrek* / *Guaiwu Shi Ruike* (怪物史瑞克, ‘Monstruo *Shrek* (nombre)’), que encabezan respectivamente dos series de películas.

La industria del cine en China fue golpeada en 2003 por el brote del Síndrome Respiratorio Agudo Grave (SRAG, *SARS* en inglés). Frente a la epidemia, la mayoría de las proyecciones fueron completamente o parcialmente suspendidas durante el primer semestre y no se emprendieron de nuevo hasta mediados de junio (Zhongguo Dianying Nianjian She 2004: 191). En este sentido, tuvo suerte *Buscando a Nemo* / *Haidi zongdongyuan* (海底总动员, ‘Movilización general en lo profundo del mar’), la única película de animación importada en forma de *fenzhangpian* en 2003, que se estrenó a finales de julio. Para esta película, por primera vez en la historia de las películas de animación importadas, Disney invitó a estrellas para realizar el doblaje en chino y encargó a un cantante reputado la canción temática en chino de la película, una estrategia que fue seguida principalmente en los años 2005-2007 (Wangyi Yule 2010).

En los años 2004 y 2005, el número anual de *fenzhangpian* de animación proyectadas en China continental se mantuvo en dos y este número no fue superado hasta 2006. De las cuatro *fenzhangpian* de animación exhibidas en China continental en 2006, nos gustaría destacar dos: *Cars* / *Saiche zongdongyuan* (赛车总动员, ‘Movilización general de coches de carreras’) porque su éxito fue discutido repetidamente por el hecho de haber usado estrellas chinas como actores de doblaje, de los cuales un humorista, 范伟 (Fan Wei), favorito del público chino en aquellos años; y *Colegas en el bosque* / *Conglin da fangong* (丛林大反攻, ‘Gran contraataque en la selva’) puesto que fue la primera *fenzhangpian* de animación en China continental que contó con un estreno mundial sincronizado (Xu 2006).

En 2007, las *fenzhangpian* de animación que desembarcaron en China continental fueron cuatro y en 2008 dos. Estas seis películas son productos hollywoodienses. La galardonada con el Óscar a la mejor película de animación de 2008, *Ratatouille* / *Meishi zongdongyuan* (美食总动员, ‘Movilización general de comidas deliciosas’), producida por Pixar, no había tenido una buena acogida por el público chino y solo recaudó 21 millones de yuanes (unos 2,9 millones de dólares según la tasa de cambio de aquel entonces)³. Una de las posibles razones es que tradicionalmente en China se odian a las ratas, especie a la que pertenece el protagonista de esta película, motivo

por el que probablemente resultó difícil de aceptar o apreciar dicho filme. A diferencia de *Ratatouille / Meishi zongdongyuan*, *Kung Fu Panda / Gongfu xiongmao* (功夫熊猫, ‘Kung-fu panda’) del año 2008 obtuvo unos excelentes resultados, ya que, con toda una historia típicamente china y con el panda, tesoro nacional de China, escogido como protagonista, fue el número uno en el ranking anual de películas importadas en función de la recaudación de la taquilla china y batió así un récord de taquilla de las *fenzhangpian* de animación, superando el éxito de *El rey león / Shizi wang* en 1995⁴. Cabe mencionar también que, en 2008, una de las obras maestras de Pixar no obtuvo el permiso para cruzar la frontera china, *Wall·E*, la única película de animación de Pixar que no había sido importada en China continental desde *Buscando a Nemo / Haidi zongdongyuan* hasta finales de 2012.

Desde 2008, con *Bolt / Shandian gou* (闪电狗, ‘Perro de relámpago’), la primera película de animación en 3D que llegó a China, se puso de moda en China continental ver filmes de animación con gafas de 3D (Wangyi Yule 2010). De las veintidós *fenzhangpian* de animación proyectadas en China continental de 2009 a 2012, solo dos no fueron exhibidas en 3D, *Madagascar 2 / Madajiasijia 2* (马达加斯加 2, ‘Madagascar 2’) y *Alvin y las ardillas 2 / Shu lai bao: mingxing julebu* (鼠来宝: 明星俱乐部, ‘La llegada de ardillas como tesoros: club de estrellas’). A favor las películas en 3D, entró en vigor a principios de 2012 en China un nuevo convenio: Memorandum of Understanding between the People’s Republic of China and the United States of America Regarding Films for Theatrical Release (‘Convenio Marco entre la República Popular China y los Estados Unidos de América sobre películas con proyecciones en salas de cine’), el cual fijó que: «China está de acuerdo [...] en permitir la importación de al menos catorce películas de reparto de ingresos en formato mejorado por año natural a partir de 2012» (Oceana Editorial Board 2012: 1; nuestra traducción).

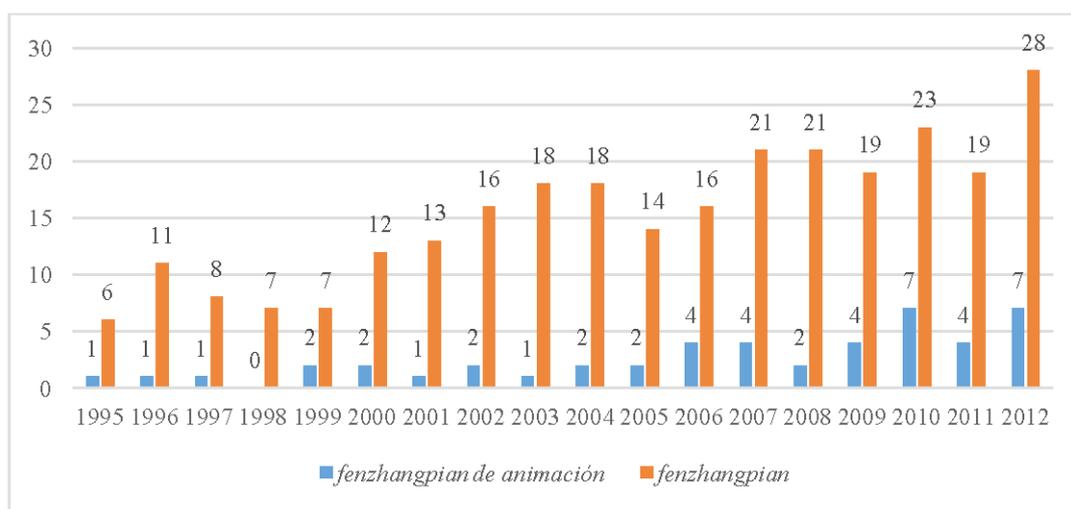
En cuanto a la definición de películas en formato mejorado, el mismo documento aclara que «una película en formato mejorado incluye cualquier película que va a ser exhibida en China en formato de pantalla grande, como IMAX, en formato 3D o cualquier otro formato mejorado, sea o no existente actualmente, y abarca las demás versiones en otros formatos de la película, si las hay, que van a ser exhibidas en China durante el mismo periodo de proyección» (Ibíd.: 3; nuestra traducción). De hecho, se trata del tipo *tezhong fenzhangpian* que hemos presentado al principio de este artículo.

Como consecuencia de la aprobación de este convenio, desde 2012, a las veinte *fenzhangpian* importadas en China continental, se les añadirán anualmente al menos catorce *fenzhangpian* estadounidenses en formato mejorado. Como resultado inmediato, siete de las ocho *fenzhangpian* de animación importadas y exhibidas en China continental en 2012 fueron importadas solo en forma de *fenzhangpian* en formato mejorado, con la única excepción de *Happy Feet 2 / Kuaile de dajiao 2* (快乐的大脚 2, ‘Grandes pies felices 2’), proyectada tanto en formato tradicional como en formato mejorado. El año 2012 fue notable también porque fue el primer año en que no todas las *fenzhangpian* de animación importadas fueron de origen estadounidense, gracias al filme español *Las aventuras de Tadeo Jones / Bilu da maoxian* (秘鲁大冒险, ‘Gran

aventura en Perú’), aunque tal película no forma parte de nuestro análisis ya que su lengua original no es el inglés.

Con esta revisión simplificada sobre la historia de la importación de *fenzhangpian* de animación en China continental (ver el anexo), se observa en primer lugar que hay un predominio de los Estados Unidos como país de origen de este género de películas. En segundo lugar, si comparamos el número de *fenzhangpian* de animación importadas cuya lengua original es el inglés con las *fenzhangpian* importadas con esa misma lengua de origen, tal como se muestra en la Figura 1, se puede observar que las primeras películas citadas ocupan una parte reducida con respecto a las segundas. Esta ha sido la tendencia que se ha mantenido entre 1995 y 2012 (excepto en el año 1998 en que no se importó ninguna *fenzhangpian* de animación).

Figura 1. Comparación cuantitativa entre *fenzhangpian* de animación importadas (originalmente en inglés) y *fenzhangpian* importadas (originalmente en inglés) en China continental (1995-2012)



El hecho de que las limitaciones de entrada al mercado chino se encuentren circunscritas a una normativa estricta, nos obliga a definir como regla (*rule*) y no como norma preliminar el proceso de selección de películas que posteriormente se traducirán y exhibirán en China.

4. Factores que determinan la versión traducida de los microtítulos de *fenzhangpian* importadas

Para este trabajo vamos a presentar los datos relativos a la traducción inglés-chino de los títulos de las *fenzhangpian* de animación importadas. De todas formas y dado que el título propiamente dicho, los eslóganes y la imagen que aparecen en los carteles de cine construyen una unión sólida y que el conjunto de los tres elementos forma parte de un título cinematográfico, la presente investigación ha seleccionado estos tres componentes de los carteles cinematográficos como objeto de análisis y denomina al conjunto de ellos como el microtítulo cinematográfico (Han 2016: 71; a partir de aquí, «MTC»).

En China continental, entre 1995 y 2012, no había ningún reglamento oficial que estableciera cómo tenían que ser los procedimientos para traducir películas extranjeras importadas ni quiénes o qué organizaciones debían encargarse de tal tarea, por lo que hemos intentado consultar algunos profesionales en la industria del cine china para conocer el proceso de traducción de los MTC de *fenzhangpian* importadas en dicho periodo. De esta forma, hemos obtenido información sobre la selección de las películas que iban a ser emitidas a partir de fuentes extratextuales, en el sentido de Toury (1995: 65): es decir, las respuestas que hemos conseguido se pueden considerar «formulaciones semiteóricas o críticas, [...] declaraciones de los traductores, editores o cualquier otra persona relacionada con la actividad».

Las pocas respuestas que hemos recibido han arrojado luz sobre la figura misteriosa del titular de tales filmes, además, hemos tenido en cuenta también las normas vigentes en la industria del cine entre los años 1995 y 2012 para poder complementar los datos.

Las respuestas obtenidas que nos han servido para revelar el proceso traductor de los MTC provienen del investigador en animación 关中阿福 (Guanzhong' Afu; seudónimo), el crítico de cine 余泳 (Yu Yong), el director de doblaje, actor de doblaje y director en China de Disney Character Voices International Inc. 张云明 (Zhang Yunming) y el exdirector de la sucursal china de Paramount Pictures Corporation 陈喆 (Chen Zhe)⁵.

Las *fenzhangpian* extranjeras tenían que ser examinadas por el sistema de inspección en China continental antes de ser importadas (este es el primer turno de inspección), lo cual suponía que la productora extranjera, responsable de presentar una *fenzhangpian* determinada, debía entregar una traducción simplificada de la película en cuestión, incluyendo el guion, el título, los materiales de propaganda (donde se incluyen los carteles), los materiales de referencia, etc. Las personas que las productoras extranjeras contrataban para realizar esta primera traducción solían ser de nacionalidad china de distintos perfiles: residentes en China o inmigrantes instalados en otros países, estudiantes, empleados en escuelas de idiomas, traductores profesionales (de guiones de cine), etc., cuyo trabajo consistía en traducir, entre otros materiales, los MTC. Como solo se exigía que esta traducción simplificada sirviera para que el Consejo de Inspección de Cine chino examinara el contenido de la película, tal traducción podía ser de calidad baja, media o alta (dependiendo de la profesionalidad de los encargados de traducción, por ejemplo), y se estimaba que necesitaría correcciones posteriores. Si después de la primera revisión, el Consejo de Inspección de Cine daba luz verde a la película, esta sería importada por la única empresa autorizada por el gobierno chino en tal tarea, la Corporación China de Distribución, Proyección, Exportación e Importación de Películas de 1995 a 1998 o la Corporación China del Grupo de Películas desde 1999 (resultado de la fusión de la primera empresa con otras siete).

En el siguiente paso, la empresa china importadora entregaba al estudio de doblaje, seleccionado por el Consejo de Inspección de Cine, el guion original de diálogos, la película sin sonido, el sonido internacional de la película y la primera traducción del

guion ofrecida por la productora extranjera, para que el estudio de doblaje pudiera realizar una traducción completa (traducción y ajuste) de la película y produjera su versión doblada o subtitulada final, que debía ser inspeccionada por el Consejo de Inspección de Cine otra vez (el segundo turno de inspección). En esta segunda etapa de traducción, sin embargo, el estudio de doblaje no se encargaba de traducir ni el título ni los materiales de propaganda de la película en cuestión. En realidad, según las respuestas de los profesionales de cine que hemos consultado, después del primer turno de inspección, eran la empresa importadora china y la productora extranjera las que decidían conjuntamente la versión traducida final del título cinematográfico y de los materiales de publicidad, tomando como referencia la traducción del título y de dichos materiales aprobada por el primer turno de inspección con, a veces, sugerencias de corrección. No hemos obtenido más información sobre quién o qué departamento de las empresas involucradas tomaban esta decisión ni en qué momento. No obstante, lo que sabemos es que conforme al artículo 16 del *Dianying Shencha Guiding* (电影审查规定, ‘Reglamento Provisional sobre la Inspección de Cine’) de 1993 (vigente de 1993 a 1997) o al artículo 12 del *Dianying Shencha Zanxing Guiding* (电影审查暂行规定, ‘Reglamento sobre la Inspección de Cine’) de 1997 (vigente de 1997 a 2006), durante los años 1993-2006, las películas que habían cambiado de título después de haber obtenido el Permiso de Proyección de Películas debían ser examinadas de nuevo por la inspección (*Zhongguo dianying nianjian Bianji Weiyuanhui* 1996: 8; *Zhongguo dianying nianjian Bianji Weiyuanhui* 2000-2001: 8). Según los mismos documentos, el Permiso de Proyección de Películas se obtenía después de que la película hubiera sido aprobada por el segundo turno de inspección y que se hubieran realizado los trámites correspondientes. En otras palabras, durante aquel periodo mencionado (es decir, 1993-2006), era posible que la llamada versión final del título traducido, decidida en el último momento por la importadora china y la productora extranjera, fuera juzgada por el Consejo de Inspección de Cine antes de presentarse ante el público.

Desde el año 2006, el *Reglamento sobre la Inspección de Cine* de 1997 fue sustituido por el *Dianying Juben (Genggai) Bei'an, Dianyingpian Guanli Guiding* (电影剧本(梗概)备案、电影片管理规定, ‘Reglamento sobre el Registro de Guiones de Películas (Síntesis) y la Administración de Películas’) vigente hasta este momento. Como no se ha vuelto a mencionar el tema del cambio de título de las películas (*Zhongguo Dianying Nianjian She* 2008: 9-11), queda en el aire la cuestión de si la inspección interviene en la última decisión sobre la traducción de los títulos cinematográficos y, en consecuencia, de los MTC.

Tal como hemos indicado anteriormente, el titular de los MTC de *fenzhangpian* importadas en China continental durante 1995-2012 no era, de hecho, un individuo, sino un conjunto de individuos y organizaciones, incluyendo traductores (no siempre profesionales de la traducción) contratados por la productora extranjera, el Consejo de Inspección de Cine en China, la importadora china y la productora original de la película. En tal proceso, existía la posibilidad de que un traductor profesional partici-

para en la traducción del MTC como traductor empleado por la productora extranjera para producir la primera versión de traducción de la película de manera que pudiera pasar el primer turno de inspección. Sin embargo, en cualquier caso, no era el último responsable del MTC traducido al chino.

En unos reglamentos relacionados con el cine, publicados en China continental, hemos encontrado unas cuantas frases que normalizan el uso de caracteres chinos en las películas y en los materiales relacionados con estas, o que regulan el contenido de los mismos. Como parte de dichos materiales de cine, los MTC son también regulados por estas normas.

En cuanto a la utilización de los caracteres chinos, el documento *Guanyu Guangbo, Dianyong, Dianshi Zhengque Shiyong Yuyan Wenzhi de Ruogan Guiding* (关于广播、电影、电视正确使用语言文字的若干规定, ‘Algunos Reglamentos sobre el Empleo Correcto de la Lengua en Radio, Cine y Televisión’) del año 1987 estableció que en los títulos y la publicidad de las películas se debía usar caracteres chinos estandarizados, evitando caracteres tradicionales, variantes obsoletas de caracteres, caracteres simplificados no normalizados y erratas, según la *Jianhuazi zong biao* (简化字总表, ‘Tabla general de caracteres simplificados’) de 1986 (*Zhongguo Dianyongjia Xiehui, Guangbo Dianyong Dianshi Bu Dianyong Shiye Guanli Ju* 1992: 33-34; *Zhongguo Wenzhi Gaige Weiyuanhui* 1986). Tal documento era aún vigente en 1994 cuando el Ministerio de Radio, Cine y Televisión de la República Popular China lo tomó como norma para poner énfasis en el uso de caracteres chinos estandarizados (*Zhongguo dianyong nianjian Bianji Weiyuanhui* 1997: 23).

En 2001, entró en vigor la *Zhonghua Renmin Gongheguo Guojia Tongyong Yuyan Wenzhi Fa* (中华人民共和国国家通用语言文字法, ‘Ley de la República Popular China sobre la Lengua China Escrita y Oral Estándar’) (*Zhonghua Renmin Gongheguo Jiaoyu Bu* 2000), cuyo artículo 14 reiteró la utilización de caracteres estándares en el cine. Sin embargo, en lo referente al uso de caracteres tradicionales, el artículo 17 de esta última ley apuntó en qué casos se podían utilizar, dentro de los cuales se encontraban la creación de obras artísticas de caligrafía o de grabado y la publicación, la enseñanza y la investigación cuando se necesite. Por lo tanto, en referencia a los MTC chinos, desde 2001, estos sí que pueden utilizar caracteres tradicionales si son escritos como caligrafía o si consideramos los carteles de películas como un tipo de publicación.

Hemos hallado un ejemplo de utilización de la caligrafía tradicional en la película de *Mulan*. En un cartel en chino de esta película, el último carácter del título «花木兰» está escrito en chino tradicional. Sin embargo, según la *Jianhuazi Zong Biao* (*Zhongguo Wenzhi Gaige Weiyuanhui* 1986), «蘭 (*lan*)» debería aparecer como «兰 (*lan*)», en chino estandarizado. Nos parece significativo que, en esta película, cuya historia tiene un origen chino, se haya utilizado un carácter tradicional, ya que el resultado de esta opción sirve de recordatorio a la audiencia china de que dicha narración nació en este país.

Después de haber revisado las normas que regularon y regulan el uso de caracteres chinos en los MTC, vamos a observar los reglamentos que normalizaron y normalizan el contenido de estos. De hecho, el *Reglamento Provisional sobre la Inspección de Cine* de 1993, vigente entre 1993 y 1997, es el único reglamento que ha dedicado unas palabras a los carteles de cine, estableciendo que la «[...] publicidad y los materiales de propaganda de películas deben corresponder al contenido de las películas, sin contenidos de pornografía ni de violencia» (*Zhongguo dianying nianjian* Bianji Weiyuanhui 1996: 8). En comparación, el resto de los reglamentos relacionados con la censura del cine vigentes entre 1995 y 2012, el periodo estudiado en la presente investigación, se limitaban a normalizar el contenido de las películas, sin mencionar cómo debían ser los carteles filmicos, que son portadores de los MTC. No obstante, deducimos que lógicamente los contenidos prohibidos en las películas por la censura tampoco podían aparecer en los MTC. Dado que estas normas regulaban indirectamente el contenido de los MTC, no las citamos aquí, pero se pueden consultar en Han (2016: 298-303).

A partir de informaciones extratextuales, hemos podido constatar que la censura se ejerce a partir de unas pocas normativas aprobadas (reglas o *rules*) y unas normas preliminares que están relacionadas con la selección de los profesionales de la traducción y unas operacionales que condicionan el resultado de la publicidad de los filmes y algunos criterios lingüísticos, como es el uso de una determinada escritura.

5. Conclusiones

Como hemos detallado, la exhibición de películas extranjeras en China continental está sujeta a tres niveles de censura. A un primer nivel, la selección de filmes extranjeros se rige por una normativa muy estricta que puede ser considerada como regla (o *rule*) en el sentido de Toury (1995). En un segundo nivel, gracias a las respuestas de profesionales de la traducción audiovisual en chino, junto con el hallazgo de algunas regulaciones que reglamentan el contenido de las películas que se pueden exhibir, hemos podido establecer que también existen normas operacionales que tienen como objetivo la censura. En un tercer nivel, las limitaciones en la utilización de los caracteres tradicionales podrían ser definidas también como una forma de control ideológico.

La definición de película extranjera podría ser calificada en sí misma una norma preliminar con un alto valor ideológico que condiciona la selección de producciones que van a ser traducidas. De la misma forma, debemos considerar como norma preliminar el hecho de favorecer que lleguen al mercado de las salas de cine comerciales las películas que reparten los beneficios económicos entre la productora original, la distribuidora china, las cadenas de salas de cine y las salas de cine y, simultáneamente, entorpecer que otras empresas puedan abrir nuevas vías para la proyección de otras películas extranjeras. Tal como hemos verificado, en la situación actual, el mercado estadounidense es el más favorecido, aunque siga limitado el número de filmes que se pueden importar anualmente por ley.

Bibliografía

- Afu (阿福) (2009). Shiguang Wang Chunjie tebie fengxian, guochan donghua dianying biannian jianshi (时光网春节特别奉献 国产动画电影编年简史) [Artículo especial para la Fiesta de Primavera de Mtime: historia cronológica simplificada de películas de animación de nuestro país] [en línea]. <<http://news.mtime.com/2009/01/22/1403520.html>> [Consulta: 09 agosto 2018].
- Billiani, Francesca (ed.) (2007). *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*. Manchester: St. Jerome.
- *Dianying Zazhishe* (《电影》杂志社) (2013). «Pipian» liu wen (《批片》六问) [Seis preguntas sobre pipian]. *Dianying* (电影). *Movie* 10, 8-13.
- Economic Bureau of the Government of the Macao Special Administrative Region (2003). Fujian 4: guanyu kaifang fuwu maoyi lingyu de juti chengnuo (附件4:關於開放服務貿易領域的具體承諾). Annex 4: Specific Commitments on Liberalization of Trade in Services [en línea]. <https://www.economia.gov.mo/public/docs/CEPA_CEPA_I/index/en/eannex4.pdf> [Consulta: 08 agosto 2018].
- Guojia Guangbo Dianying Dianshi Zongju (国家广播电影电视总局) (2004). *Guojia Guangbo Dianying Dianshi Zongju Ling (Di Sanshiyi Hao)* (国家广播电影电视总局令 (第 31 号)) [Orden de la Administración Estatal de Radio, Cine y Televisión (Número 31)] [en línea]. <http://www.chinasarft.gov.cn/art/2004/8/10/art_1583_26289.html> [Consulta: 08 agosto 2018].
- Han, Mengye (2016). *Funciones y títulos cinematográficos. Las películas de animación traducidas del inglés al chino entre 1995 y 2012*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y Traductología: introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Illiani, Francesca (2007). Assessing Boundaries: Censorship and Translation. An Introduction. En *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*. Francesca Billiani (ed.), 1-25. Manchester: St. Jerome.
- Kuhiwczak, Piotr (2009). Censorship as a Collaborative Project: A Systematic Approach. En *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*. Eiléan Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleánáin y David Parris (eds.), 46-56. Dublin: Four Courts Press.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lu, Chunyan (路春艳) y Zhang, Zhixiu (张志秀) (2014). 2004-2013: waiguo maiguanpian zai Zhongguo de yinjin yu chuango (2004-2013: 外国买断片在中国的引进与传播). The foreign film in China from 2004 to 2013. *Dangdai dianying* (当代电影). *Contemporary Cinema* 6 (2014): 134-137.
- Ministry of Economic Affairs (Taiwan) (2013). Fujian si: fuwu maoyi zaoqi shouhuo bumen ji kaifang cuoshi (附件四服務貿易早期收穫部門及開放措施). Annex IV Sectors and Liberalization Measures Under the Early Harvest for Trade in Ser-

- vices [en línea]. <<http://www.ecfa.org.tw/EcfaAttachment/ECFADoc/Annex%20IV%20Sectors%20and%20Liberalization%20Measures%20Under%20the%20Early%20Harvest%20for%20Trade%20in%20Services.pdf>> [Consulta: 08 agosto 2018].
- Nie, Wei (聂伟) y Du, Liang (杜梁) (2014). «Kan de jian» yu «kan bu jian» de haiwai dapian – fenzhang yinjin’ershi nian (《看得见》与《看不见》的海外大片——分账片引进二十年) [*Blockbusters visibles e invisibles - Fenzhangpian importadas después de 20 años*]. *Dangdai dianying* (当代电影). *Contemporary Cinema* 11, 154-158.
 - Oceana Editorial Board (ed.) (2012). Memorandum of understanding between the People’s Republic of China and the United States of America regarding films for theatrical release. *CTIA: Consolidated Treaties & International Agreements* 3, comp. Oceana Editorial Board (ed.), 223-225. New York: Oxford University Press.
 - Organización Mundial del Comercio (2001). WT/ACC/CHN/49/Add.2 [en línea]. <https://docs.wto.org/dol2fe/Pages/FE_Search/FE_S_S009-DP.aspx?language=E&CatalogueIdList=75516,91793,96429,86962,47262,45596,90337,64537,108235,88966&CurrentCatalogueIdIndex=7&FullTextHash=&HasEnglishRecord=True&HasFrenchRecord=True&HasSpanishRecord=True> [Consulta: 10 enero 2018].
 - Pegenaute Rodríguez, Luis (1999). Censoring translation and Translation as Censorship: Spain under Franco. En *Translation and the (RE)Location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Chair Seminars in Translation Studies 1994-1996*. Jeroen Vandaele (ed.), 83-96. Leuven: Universidad Católica de Lovaina.
 - Rosen, Stanley. 2003. Lang bi men qian: 1994-2000 de Haolaiwu he Zhongguo dianying shichang (shang) (狼逼门前: 1994-2000 的好莱坞和中国电影市场 (上)) [Lobo a la puerta: Hollywood y el mercado chino de cine durante 1994-2000 (I)]. Traducido por Meng Qi (锰戚), Jingning Zhong (静宁钟), Xiangling Gong (湘凌龚). *Beijing Dianying Xueyuan xuebao* (北京电影学院学报). *Journal of Beijing Film Academy* 1: 44-51.
 - Seruya, Teresa (2008). Foreword [en línea]. En *Translation and Censorship in Different times and Landscapes*. Teresa Seruya y Maria Lin Moniz (eds.), xi-xix. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing. <<https://www.researchgate.net/file.PostFileLoader.html?id=5960ae43b0366d54a70da19c&assetKey=AS%3A513789167456256%401499508291536>> [Consulta: 10 enero 2018].
 - Trade and Industry Department of the Government of the Hong Kong Special Administrative Region (2003). Fujian 4: guanyu kaifang fuwu maoyi lingyu de juti chengnuo (附件4: 關於開放服務貿易領域的具體承諾). Annex 4: Specific Commitments on Liberalization of Trade in Services [en línea]. <<https://www.tid.gov.hk/english/cepa/files/annex4.pdf>> [Consulta: 08 agosto 2018].
 - Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
 - Tymoczko, Maria (2009). Censorship and Self-Censorship in Translation: Ethics and Ideology, Resistance and Collusion. En *Translation and Censorship: Patterns*

of Communication and Interference. Eiléan Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleánáin y David Parris (eds.), 24-45. Dublin: Four Courts Press.

- Wan, Ping (万萍) (2005). Jinkou fenzhang yingpian shinian piaofang fenxi (进口分账影片十年票房分析) [Análisis de la taquilla de *fenzhangpian* de diez años]. *Beijing Dianying Xueyuan xuebao* (北京电影学院学报). *Journal of Beijing Film Academy* 6, 49-60.
- Wangyi Yule (网易娱乐) (2010). Haolaiwu donghua yinjin shiwu nian, *Wanju zongdongyuan chuang donghua geming* (好莱坞动画引进15年 《玩具总动员》创动画革命) [15 años de importación de animación de Hollywood, *Toy Story* empieza una revolución de animación] [en línea]. <http://ent.163.com/10/0620/08/69K1KI0200034IKA_all.html> [Consulta: 31 agosto 2018].
- Xu, Ci (徐词) (2006). Shou bu «tongbu yinjin» donghua *Conglin da fangong jijiang shangying* (首部 «同步引进»动画 «丛林大反攻»即将上映) [*Colegas en el bosque*, primera animación de «importación sincronizada», se va a estrenar] [en línea]. <<http://ent.sina.com.cn/m/f/2006-09-22/10421259275.html>> [Consulta: 03 septiembre 2018].
- Yu, Jingying (余晶颖) *et al.* (2014). Yinjin pian'ershi nian'ershi wen (引进片20年20问) [20 preguntas sobre películas importadas después de 20 años]. *Dianying* (电影). *Movie* 6, 50-71.
- Zhang, Huiyu (张慧瑜) (2012). «Pipian» de jueqi («批片»的崛起) [La elevación de *pipian*]. *Dianying yishu* (电影艺术). *Film Art* 4, 71-74.
- Zhongguo Dianyingjia Xiehui, Guangbo Dianying Dianshi Bu Dianying Shiye Guanli Ju (中国电影家协会、广播电影电视部电影事业管理局) (eds.) (1992). *Zhongguo dianying nianjian (1990)* (中国电影年鉴 (1990)). *China Film Yearbook (1990)*. Beijing: Zhongguo Dianying Chubanshe.
- *Zhongguo dianying nianjian Bianji Weiyuanhui* («中国电影年鉴»编辑委员会) (ed.) (1996). *Zhongguo dianying nianjian (1994)* (中国电影年鉴 (1994)). *China Film Yearbook (1994)*. Beijing: Zhongguo Dianying Chubanshe.
- — (ed.) (1997). *Zhongguo dianying nianjian (1995)* (中国电影年鉴 (1995)). *China Film Yearbook (1995)*. Beijing: Zhongguo Dianying Chubanshe.
- — (ed.) (2000-2001). *Zhongguo dianying nianjian (1998-1999)* (中国电影年鉴 (1998-1999)). *China Film Yearbook (1998-1999)*. Beijing: Zhongguo Dianying Chubanshe.
- Zhongguo Dianying Nianjian She (中国电影年鉴社) (ed.) (2002-2008). *Zhongguo dianying nianjian (2001-2007)* (中国电影年鉴 (2001-2007)). *China Film Yearbook (2001-2007)*. Beijing: Zhongguo Dianying Nianjian She.
- — (中国电影年鉴社) (ed.) (1998). *Zhongguo dianying nianjian (1996)* (中国电影年鉴 (1996)). *China Film Yearbook (1996)*. Beijing: Zhongguo Dianying Chubanshe.
- — (ed.) (2002). *Zhongguo dianying nianjian (2000)* (中国电影年鉴 (2000)). *China Film Yearbook (2000)*. Beijing: Zhongguo Dianying Chubanshe.

- — (ed.) (2009-2013). *Zhongguo dianying nianjian (2008-2012)* (中国电影年鉴 (2008-2012)). *China Film Yearbook (2008-2012)*. Beijing: Zhongguo Dianying Nianjian She
- Zhongguo Wenzhi Gaige Weiyuanhui (中国文字改革委员会) (1986). *Jianhua-zi zong biao (simplificados)* [Tabla general de caracteres simplificados]. Beijing: Yuwen Chubanshe.
- Zhonghua Renmin Gongheguo Jiaoyu Bu (中华人民共和国教育部) (2000). *Zhonghua Renmin Gongheguo Guojia Tongyong Yuyan Wenzhi Fa* (中华人民共和国国家通用语言文字法) [Ley de la República Popular China sobre la Lengua China Escrita y Oral Estándar] [en línea]. <http://old.moe.gov.cn//publicfiles/business/htmlfiles/moe/moe_619/200409/3131.html> [Consulta: 10 enero 2018].

Recursos electrónicos consultados

- Boxofficecn. <<http://www.boxofficecn.com/>> [Consulta: 03 septiembre 2018].
- Douban Dianying (豆瓣电影). <https://movie.douban.com> [Consulta: 03 septiembre 2018].
- IMDb. <https://www.imdb.com/?ref_=nv_home> [Consulta: 03 septiembre 2018].
- Mtime. <<http://www.mtime.com>> [Consulta: 03 septiembre 2018].

Notas

1. Cuando citamos las películas, si estas tienen un título en español que se usa en España, sea traducido u original, lo ponemos antes de su título en chino, con el fin de facilitar la lectura.
2. Mtime; IMDb.
3. <http://www.boxofficecn.com/boxoffice2007>.
4. <http://www.boxofficecn.com/boxoffice2008>; Wangyi Yule (2010).
5. Las preguntas fundamentales que hemos lanzado a estos profesionales son: (1) ¿Cuáles son los materiales que se traducen para presentarse en el primer turno de inspección? y ¿quiénes se encargan de tal traducción? (2) ¿Cuáles son los materiales que traducen los estudios de doblaje para presentarse en el segundo turno de inspección? (3) ¿La versión final de los carteles la deciden la Corporación China del Grupo de Películas y la productora original conjuntamente? (4) Para una determinada *fenzhangpian*, ¿todas las versiones de carteles deben ser inspeccionadas? (5) Después de que los carteles hayan sido aprobados por la inspección, si la distribuidora o la productora considera que hace falta modificar el título o los eslóganes traducidos, ¿estos elementos posteriormente modificados deberán ser enviados a la inspección de nuevo?

Anexo: *Fenzhangpian* de animación traducidas del inglés al chino y proyectadas en China continental (1995-2012)

Enumeración	Título original en inglés	Título chino	Título en España	Año de estreno en China continental
1	<i>The Lion King</i>	<i>Shizi wang</i> (狮子王)	<i>El rey león</i>	1995
2	<i>Toy Story</i>	<i>Wanju zongdongyuan</i> (玩具总动员)	<i>Toy Story</i>	1996
3	<i>Space Jam</i>	<i>Kongzhong da guanlan</i> (空中大灌篮)	<i>Space Jam</i>	1997
4	<i>Mulan</i>	<i>Hua Mulan</i> (花木兰)	<i>Mulan</i>	1999
5	<i>Tarzan</i>	<i>Renyuan Taishan</i> (人猿泰山)	<i>Tarzán</i>	1999
6	<i>Dinosaur</i>	<i>Konglong</i> (恐龙)	<i>Dinosaurio</i>	2000
7	<i>Stuart Little</i>	<i>Jingling shu xiaodi</i> (精灵鼠小弟)	<i>Stuart Little</i>	2000
8	<i>Chicken Run</i>	<i>Xiaoji kuaipao</i> (小鸡快跑)	<i>Chicken Run: evasión en la granja</i>	2001
9	<i>Ice Age</i>	<i>Bingchuan shidai</i> (冰川时代)	<i>Ice Age: la edad de hielo</i>	2002
10	<i>Shrek</i>	<i>Guaiwu Shi Ruike</i> (怪物史瑞克)	<i>Shrek</i>	2002
11	<i>Finding Nemo</i>	<i>Haidi zongdongyuan</i> (海底总动员)	<i>Buscando a Nemo</i>	2003
12	<i>Looney Tunes: Back in Action</i>	<i>Juxing zongdongyuan</i> (巨星总动员)	<i>Looney Tunes: de nuevo en acción</i>	2004
13	<i>Shrek 2</i>	<i>Guaiwu Shi Ruike 2</i> (怪物史瑞克 2)	<i>Shrek 2</i>	2004
14	<i>Madagascar</i>	<i>Madajiasija</i> (马达加斯加)	<i>Madagascar</i>	2005
15	<i>The Incredibles</i>	<i>Chaoren zongdongyuan</i> (超人总动员)	<i>Los Increíbles</i>	2005
16	<i>Cars</i>	<i>Saiche zongdongyuan</i> (赛车总动员)	<i>Cars</i>	2006
17	<i>Ice Age: The Meltdown</i>	<i>Bingchuan shidai 2</i> (冰川时代2)	<i>Ice Age 2: el deshielo</i>	2006
18	<i>Open Season</i>	<i>Conglin da fangong</i> (丛林大反攻)	<i>Colegas en el bosque</i>	2006
19	<i>The Ant Bully</i>	<i>Bie re mayi</i> (别惹蚂蚁)	<i>Ant Bully, bienvenido al hormiguero</i>	2006

Enumeración	Título original en inglés	Título chino	Título en España	Año de estreno en China continental
20	<i>Happy Feet</i>	<i>Kuaile de dajiao</i> (快乐的大脚)	<i>Happy Feet: rompiendo el hielo</i>	2007
21	<i>Ratatouille</i>	<i>Meishi zongdongyuan</i> (美食总动员)	<i>Ratatouille</i>	2007
22	<i>Shrek the Third</i>	<i>Guaiwu Shi Ruike 3</i> (怪物史瑞克 3)	<i>Shrek Tercero</i>	2007
23	<i>TMNT</i>	<i>Renzhe shengui</i> (忍者神龟)	<i>TMNT: Tortugas Ninja jóvenes mutantes</i>	2007
24	<i>Bolt</i>	<i>Shandian gou</i> (闪电狗)	<i>Bolt</i>	2008
25	<i>Kung Fu Panda</i>	<i>Gongfu xiongmao</i> (功夫熊猫)	<i>Kung Fu Panda</i>	2008
26	<i>Ice Age: Dawn of the Dinosaurs</i>	<i>Bingchuan shidai 3</i> (冰川时代3)	<i>Ice Age 3: el origen de los dinosaurios</i>	2009
27	<i>Madagascar: Escape 2 Africa</i>	<i>Madajiasijia 2</i> (马达加斯加 2)	<i>Madagascar 2</i>	2009
28	<i>Monsters vs. Aliens</i>	<i>Dazhan waixingren</i> (大战外星人)	<i>Monstruos contra alienígenas</i>	2009
29	<i>Up</i>	<i>Feiwu huanyouji</i> (飞屋环游记)	<i>Up</i>	2009
30	<i>Alvin and the Chipmunks: The Squeakquel</i>	<i>Shu lai bao: Mingxing julebu</i> (鼠来宝: 明星俱乐部)	<i>Alvin y las ardillas 2</i>	2010
31	<i>Battle for Terra</i>	<i>Tala xingqiu zhi zhan</i> (塔拉星球之战)	<i>Objetivo Terrum</i>	2010
32	<i>Cloudy with a Chance of Meatballs</i>	<i>Tian jiang meishi</i> (天降美食)	<i>Lluvia de albóndigas</i>	2010
33	<i>How to Train Your Dragon</i>	<i>Xun long gaoshou</i> (驯龙高手)	<i>Cómo entrenar a tu dragón</i>	2010
34	<i>Legend of the Guardians: The Owls of Ga'Hoole</i>	<i>Maotouying wangguo: Shouwei zhe chuanqi</i> (猫头鹰王国: 守卫者传奇)	<i>Ga'Hoole: la leyenda de los Guardianes</i>	2010
35	<i>Shrek Forever After</i>	<i>Guaiwu Shi Ruike 4</i> (怪物史瑞克 4)	<i>Shrek 4: felices para siempre</i>	2010
36	<i>Toy Story 3</i>	<i>Wanju zongdongyuan 3</i> (玩具总动员3)	<i>Toy Story 3</i>	2010
37	<i>Cars 2</i>	<i>Saiche zongdongyuan 2</i> (赛车总动员2)	<i>Cars 2</i>	2011

Enumeración	Título original en inglés	Título chino	Título en España	Año de estreno en China continental
38	<i>Kung Fu Panda 2</i>	<i>Gongfu xiongmao 2</i> (功夫熊猫 2)	<i>Kung Fu Panda 2</i>	2011
39	<i>Rio</i>	<i>Liyue da maoxian</i> (里约大冒险)	<i>Río</i>	2011
40	<i>The Smurfs</i>	<i>Lan jingling</i> (蓝精灵)	<i>Los Pitufos</i>	2011
41	<i>Brave</i>	<i>Yonggan chuanshuo</i> (勇敢传说)	<i>Brave (Indomable)</i>	2012
42	<i>Happy Feet Two</i>	<i>Kuaile de dajiao 2</i> (快乐的大脚 2)	<i>Happy Feet 2</i>	2012
43	<i>Ice Age: Continental Drift</i>	<i>Bingchuan shidai 4</i> (冰川时代4)	<i>Ice Age 4: la formación de los continentes</i>	2012
44	<i>Madagascar 3: Europe's Most Wanted</i>	<i>Madajiasijia 3</i> (马达加斯加3)	<i>Madagascar 3: de marcha por Europa</i>	2012
45	<i>Rise of the Guardians</i>	<i>Shouhu zhe lianmeng</i> (守护者联盟)	<i>El origen de los guardianes</i>	2012
46	<i>The Lorax</i>	<i>Lao Leisi de gushi</i> (老雷斯的故事)	<i>Lorax: En busca de la tréfila perdida</i>	2012
47	<i>Wreck-it Ralph</i>	<i>Wudi pohuai wang</i> (无敌破坏王)	¡Rompe Ralph!	2012

Percepción de referentes culturales audiovisuales por parte de una audiencia normovidente

Raquel Sanz-Moreno

Raquel.Sanz-Moreno@uv.es
Universitat de València

Recibido: 21/11/2017 | Revisado: 23/11/2017 | Aceptado: 05/03/2018

Resumen

El presente trabajo deriva de un estudio descriptivo previo sobre 119 referentes culturales identificados en películas comercializadas en España con audiodescripción (AD). Partiendo de que el objetivo de la AD es que el espectador ciego o con baja visión perciba de la forma más parecida a como ve una persona normovidente (AENOR 2005), nuestra finalidad era determinar cómo describe un espectador normovidente medio lo que ve en pantalla, para comparar esa percepción con la AD ofrecida al espectador ciego. Para ello, se diseñó un cuestionario en línea compuesto por 54 preguntas sobre 20 referentes culturales audiovisuales. El análisis de las respuestas de los 200 participantes prueba que la AD española ofrece más información de la que dispone un espectador normovidente medio que, o bien no percibe determinados detalles, o bien carece de una comprensión detallada del referente en cuestión. Se observa que a mayor grado de familiaridad del referente cultural, mayor grado de comprensión y, por tanto, menor necesidad de intervención del descriptor.

Palabras clave: Accesibilidad; audiodescripción; estudio de recepción; receptor; referentes culturales

Abstract

The perception of audiovisual cultural references by a normal-sighted audience

This article stems from a previous descriptive study on 119 cultural references identified in commercialized films with audio description (AD) in Spain. Considering that the aim of the AD is that a blind or visually-impaired person perceives in a similar way than a viewer (AENOR 2005), our intention was to determine how a normal viewer describes what he sees on the screen, in order to compare this perception to the AD offered to the blind audience. To this end, we designed an on-line questionnaire composed of 54 questions about 20 audiovisual cultural referents. The analysis of the answers of the 200 participants proves that the Spanish AD offers more information than the one the normal viewers have because they do not perceive certain details or do not have a precise comprehension of the said reference. The more familiarity of the audience with the cultural referent, the more comprehension of it and, therefore, the less need of the describer's intervention.

Key words: Accessibility; audio description; reception study; receptor; cultural references

1. Introducción

La AD consiste en la inserción de explicaciones sobre elementos relevantes de un producto audiovisual (personajes, espacios, tiempo, acciones, etc.) en la banda sonora del filme, con el fin de que una audiencia ciega o con baja visión pueda entender y disfrutar de la forma más parecida a como lo hace una persona normovente (AENOR 2005: 4). Dado que la norma que rige la AD en España establece una comparación con la percepción del espectador normovente para guiar al audiodescriptor en la elaboración del guion de AD (GAD), el presente estudio persigue averiguar cómo percibe un espectador sin problemas de visión determinadas escenas de una película, para compararlo con la cantidad y calidad de información que se ofrece al espectador ciego en las AD. En este trabajo, nos centraremos en la percepción de referentes culturales presentes en filmes comercializados con AD en España. Nuestro objetivo último es determinar si efectivamente las AD ofrecidas en España sitúan al espectador ciego o con baja visión en una posición similar a la de la audiencia normovente; es decir, si los conocimientos sobre referentes culturales de los normoventes españoles se corresponden con los datos que proporcionan las AD. Para ello, en un primer momento, repasaremos brevemente el concepto de AD y presentaremos los trabajos que se han escrito hasta el momento sobre la AD de referentes culturales. A continuación, presentaremos la metodología de análisis que hemos seguido, centrándonos, en particular, en la elaboración y las características de nuestra herramienta de trabajo: el cuestionario en línea. Por último, presentaremos los resultados y explicaremos sus posibles aplicaciones a la producción de GAD.

2. Audiodescripción y referentes culturales

La norma UNE 153020 titulada *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (AENOR 2005) y que regula la AD en España, define la AD como un

[S]ervicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve (AENOR 2005: 4).

En el presente estudio, nos centramos en la AD filmica, aunque también se puede encontrar en otras manifestaciones culturales como teatro (Pfanstiehl y Pfanstiehl 1985; Navarrete 1997), museos (Moreno *et al.* 2008; Soler Gallego y Chica Núñez 2014), obras de arte, como cuadros o esculturas (Holland 2009; Szarkowska *et al.*

2016), u ópera (Matamala, 2007; Cabeza-Cáceres y Matamala 2008, Cabeza-Cáceres 2010) entre otras.

La AD fílmica ha suscitado el interés investigador desde hace al menos dos décadas, centrándose en diversos aspectos de las películas como los personajes (Ballester 2007; Fresno 2014), las expresiones faciales (Vercauteren y Orero 2013; Mazur 2014), el tiempo (Vercauteren 2012), los títulos de crédito y los logotipos (Matamala y Orero 2011; Matamala 2014), el lenguaje cinematográfico y el montaje (Perego 2014), la intertextualidad (Valero Gisbert 2012; Taylor 2014), los efectos especiales (Matamala y Remael 2015) o la banda sonora (Igareda 2012; Szarkowska y Orero 2014), por citar solo algunos trabajos relevantes.

No obstante, la AD de referentes culturales no se ha abordado con profundidad hasta el momento. Maszerowska y Mangiron (2014) presentan un interesante estudio de las referencias culturales en el filme *Inglourious Basterds* (Tarantino 2009). Después de clasificarlas, las autoras proponen diversas estrategias para describirlas teniendo en cuenta no solo la información que se facilita de forma oral sino también la composición de la escena. La estrategia que impera es la generalización, aunque en ocasiones también se opta por la explicitación y, en menor medida, por la omisión. En cualquier caso, las autoras apuntan a la necesidad de realizar estudios de recepción para validar las estrategias propuestas (2014: 175). Las autoras Szarkowska y Jankowska (2015) realizan un experimento de recepción de la AD de los referentes culturales en películas extranjeras para una audiencia polaca y concluyen que, dependiendo de la distancia cultural y del grado de familiarización que el espectador tenga respecto al referente de que se trate, el descriptor debería optar por estrategias que van desde la explicitación, la particularización, la descripción o la combinación de estrategias. Citan estas autoras a Walczac y Figiel (2013) que, de forma general, aplican los términos de *domesticación* y *extranjerización* a los GAD. Estos trabajos sirvieron como precedente de un estudio descriptivo-comparativo de la AD de referentes culturales en películas comercializadas con AD en España y Reino Unido (Sanz-Moreno 2017a, 2017b), estudio que constituye una sólida base sobre la que asentar el experimento que presentamos a continuación.

3. Metodología

Como hemos adelantado, partimos de un estudio descriptivo comparativo en el que se clasificaron los referentes culturales atendiendo a las estrategias de AD que emplearon los descriptores españoles y británicos en las AD destinadas a públicos meta ubicados en entornos culturales y lingüísticos distintos¹. A continuación, seleccionamos 20 referentes culturales audiovisuales en los que los descriptores habían optado por estrategias notablemente divergentes ante un idéntico referente cultural. Los referentes identificados provenían de un corpus de GAD comparables en inglés y en español de cuatro películas: *Memorias de una geisha* (Marshall 2005), *Slumdog millionaire* (Boyle 2009), *Juno* (Reitman 2008) y *Pequeña Miss Sunshine* (Dayton y Faris 2006).

Las dos primeras contenían referentes culturales alejados de las respectivas culturas meta, es decir, lo que Sanderson denomina *extrañamiento* (2011), mientras que las dos últimas eran películas ambientadas en EE.UU. que, aunque presentaban referentes con los que la cultura meta se encuentra más familiarizada, ya que en muchos casos forman parte de nuestro acervo cultural, también se describían de forma distinta para las diferentes audiencias meta.

Como ya hemos indicado, el objetivo de este estudio era comprobar si la AD destinada al receptor ciego ofrece más información y/o más precisa de la que dispone el espectador normovente sobre referentes culturales icónicos, para verificar si ambas percepciones son, efectivamente, equivalentes. Por esta razón, diseñamos un estudio exploratorio de carácter cuantitativo y cualitativo, cuyas fases y características describimos a continuación.

3.1. Selección de referentes culturales

En el presente estudio, nos basamos en la definición de Mangiron sobre referentes culturales entendidos como «[E]lements discursius presents en un text que al·ludeixen a una cultura determinada i aporten significat, expressivitat o color local (o una combinació de tots ells)» (Mangiron 2006: 63). Por tanto, un referente cultural sería todo aquel elemento que caracteriza a una sociedad, a una cultura determinada, y que se asocia automáticamente con la misma.

A pesar de que el estudio descriptivo del que partimos analizaba 119 referentes culturales, elegimos 20 referentes que tenían un especial significado para la trama y cuyas AD en inglés y en español presentaban divergencias en las estrategias elegidas por los descriptores para verbalizarlos. Con anterioridad, estos referentes se habían clasificado siguiendo a Díaz Cintas y Remael (2007: 201), que distinguen tres grandes bloques en su clasificación de referentes culturales para la subtitulación: referentes geográficos, etnográficos y sociopolíticos, divididos a su vez en distintas subcategorías.

- 1) Geographical references: objects from physical geography, geographical objects, endemic animal and plant species;
- 2) Ethnographic references: objects from daily life, references to work, references to art and culture, measures, references to descent, measures;
- 3) Socio-political references: references to administrative or territorial units, references to institutions and functions, references to socio-cultural life, references to military institutions and objects.

Los referentes seleccionados podían aparecer solo en imágenes o en combinación con información sonora (ya sea diálogos o música). Concretamente, en 17 de los 20 referentes culturales seleccionados, ni la banda sonora ni los diálogos hacían mención de los mismos; es decir, si no es por la AD, el receptor ciego no disponía de otros

medios para saber de su presencia en pantalla. Por otra parte, en 3 ocasiones, se verbalizaba con carácter previo a la AD la presencia de ese referente, pero únicamente mediante el nombre propio: es el caso del Dios Rama o del actor indio Amitabh Bachchan, ambos presentes en la película *Slumdog millionaire* (Boyle 2008).

Los clips de vídeo que contenían los referentes culturales tenían una duración mínima de 27 segundos y, en ningún caso, superaban los dos minutos y medio de duración. En la Tabla 1, incluimos la relación de los referentes culturales seleccionados sobre los que se formularon las preguntas de nuestro estudio.

Tabla 1. Referentes culturales objeto de estudio en normovidentes españoles.

Nº de clip	Tipo de referente	Nº de referente	Duración clip	Descripción
1	Etnográfico	SM11	00:00:53	Los tres mosqueteros
2	Etnográfico	SM10	00:01:58	Amitabh Bachchan
3	Etnográfico	SM12	00:02:02	Dios Rama
4	Sociopolítico	SM1	00:00:41	Taj Mahal
5	Etnográfico	SM13	00:00:40	Chapatis
6	Sociopolítico	SM2	00:01:00	Estación de tren
7	Etnográfico	SM16	00:01:19	Pañuelo amarillo de Latika
8	Etnográfico	SM8	00:01:26	Baile de Bollywood
9	Etnográfico	PMS1	00:00:27	Nietzsche
10	Sociopolítico	PMS5	00:00:38	Bush
11	Etnográfico	PMS9	00:00:49	Test de Ishihara
12	Geográfico	MG28	00:01:38	Cerezo en flor
13	Etnográfico	MG13	00:00:27	W nuca sin maquillar
14	Etnográfico	MG9	00:00:19	Geta
15	Etnográfico	MG10/11	00:00:45	Obi/Tabi
16	Sociopolítico	MG15/39	00:01:07	Yukata/Hanamachi
17	Etnográfico	MG24	00:02:05	Ekubo
18	Sociopolítico	MG16	00:00:56	Kaburenjo
19	Sociopolítico	MG23	00:01:16	Templo sintoísta
20	Geográfico	JN2	00:01:10	Orquídeas blancas

3.2. Diseño y distribución del cuestionario

3.2.1. Tipos de pregunta

El cuestionario al que se sometió a la muestra incluía preguntas sobre los referentes culturales seleccionados. En total, se incluyeron 20 clips de vídeo en los que se apreciaba un referente cultural en imágenes (aunque en contadas ocasiones el sonido también ofrecía información sobre el mismo). Después de cada clip, se planteaban entre una y cinco preguntas sobre este, que derivaban directamente de la información contenida en las AD de los descriptores españoles e ingleses, tal y como recoge la Tabla 2.

Tabla 2. Ejemplos de preguntas formuladas basadas en las AD ofrecidas en inglés y en español.

AD británica	AD española	Preguntas formuladas a los espectadores normoventes
Jamal and Salim flee down an alley and come face to face with a young boy dressed as the Hindu God Rama. He's covered in blue paint, with his hair banned up on his head	Jamal y Salim corren entre las calles. Al fondo de una de ellas se les aparece un joven pintado de azul. Es la representación del dios Rama. Está vestido con un <i>dhoti</i> . En la mano derecha sostiene un arco, la izquierda la mantiene levantada haciendo el <i>mudrá</i> , un gesto hindú de protección.	¿A quién se encuentran Jamal y Salim en el callejón? ¿Qué lleva en la mano derecha? ¿Y qué hace con la mano izquierda? ¿Cree que tiene algún significado? ¿Qué es un <i>dhoti</i> ? ¿Qué es el <i>mudrá</i> ?
She dressed Chiyo in a simple grey robe and a sash. Mother comes in clutching a small pair of rough wooden shoes and a pair of slippers.	Mamita, seguida por Calabaza, trae unas sandalias de madera, unos <i>tabi</i> y un kimono. Le pone el kimono y el obi.	¿Qué lleva puesto Chiyo en esta escena? ¿Qué le entrega Mamita? ¿Sabes qué es un <i>obi</i> ? ¿Sabes qué son unos <i>tabi</i> ?
On a cream-coloured sheet hung on the bedroom wall, there's a painting of a man with a pushy walrus moustache.	Frente a él, la cara de Nietzsche dibujada en una tela cuelga de la pared.	¿Quién aparece en la sábana colgada de la pared? ¿Crees que puede tener un significado para el filme?

El cuestionario completo constaba de 54 preguntas y requería de entre 40 a 50 minutos para cumplimentarlo. Aunque *a priori* parece un experimento largo, el diseño dinámico y la combinación de preguntas abiertas y cerradas contribuía a hacerlo más corto y fácil de contestar. Además, se diseñó en la plataforma *googledocs*, que garantiza automáticamente el anonimato y la confidencialidad de las respuestas de los cuestionarios. No obstante, esto se hizo constar expresamente en el texto introductorio, con el fin de que el participante ganara confianza y respondiera con más libertad (León y Montero 2003; Martínez 2002). En cuanto a las instrucciones para cumplimentarlo, se indicaba claramente cómo contestar a las preguntas (Hernández *et al.* 2006: 326).

Para su devolución, el propio diseño es muy intuitivo y una vez finalizado se enviaba automáticamente.

En cuanto a los aspectos formales, seguimos algunas de las sugerencias de Blaxter *et al.* 2000; León y Montero 2003; Martínez 2002 y Hernández *et al.* 2006. Así, para la presentación del cuestionario, aplicamos los siguientes consejos:

- Las preguntas se presentaron en un formato atractivo, profesional y fácil de entender. En este caso, la plataforma *googledocs* ofrece numerosos diseños para los cuestionarios, que incluye tamaño de la letra, colores, inclusión de fotografías etc. Lo esencial para nosotros es que permitía la inclusión de vídeos a través de la plataforma *youtube*, lo que nos facilitaba llegar a un público más amplio que si publicábamos la encuesta por otros medios. Era suficiente con que el participante tuviese un ordenador y conexión a internet. De esta forma, además, podía rellenarlo cuando lo considerase más oportuno y podía, a su vez, hacerlo llegar a más público.
- Todas las preguntas y páginas que componían el cuestionario estaban claramente numeradas. Cada clip venía presentado en una sección distinta (es decir, en una página distinta) y cada página venía identificada con el número de clip y del referente cultural. Esto se hizo para evitar que el participante leyera las preguntas antes de ver el vídeo y que su visionado se viera condicionado por estas. Todas las preguntas referidas a un mismo referente se agrupaban en la misma página.

Para empezar, se establecieron una serie de preguntas de elección única con el fin de determinar el perfil sociodemográfico de los respondientes (Hernández *et al.* 2006: 324). Entre las cuestiones que se preguntaban figuraban el sexo, la edad, el nivel de formación y la nacionalidad. La finalidad última era poder establecer un perfil de un espectador normovente medio y, en menor medida, la posible influencia que estos factores pudieran tener en la respuesta a las preguntas planteadas.

Por otra parte, las preguntas sobre los clips de vídeo que se formularon eran abiertas aunque, para facilitar la codificación de las mismas, eran muy concretas. Dado que en la mayoría de casos se estudiaban referentes culturales alejados del público meta y que éramos conscientes de que el test podía resultar largo, nuestra intención era que las contestaciones fueran dinámicas, que el participante no desistiera y acabara el cuestionario. Por esta razón, en las instrucciones se hacía especial hincapié en tranquilizar al respondiente e infundirle confianza en el caso de que no supiera las respuestas.

3.2.2. Envío del cuestionario e instrumento de análisis de datos

Para el envío del cuestionario se siguió un muestreo de bola de nieve. Se trata de un muestreo no probabilístico que funciona en cadena y que se emplea cuando la muestra es difícil de conseguir. En particular, en este estudio, seguimos un muestreo de bola de nieve no discriminatorio exponencial, en el que la investigadora seleccionó a treinta interlocutores válidos, de distintos ámbitos (asociaciones de jubilados, universidad, profesores de ciclos formativos, asociaciones profesionales etc.) para que estos, a su

vez, reenviaran el cuestionario. Entre las ventajas del muestreo de bola de nieve, destacan que es un sistema económico, simple y rentable; y que además permite llegar a poblaciones que son difíciles de mostrar. No obstante, uno de los inconvenientes consiste en que el investigador tiene poco control sobre el método de muestreo y que la muestra puede no ser representativa de la población. Con el fin de paliar estas desventajas, intentamos cubrir todas las edades y niveles de formación de la población mediante contactos directos con los grupos de participantes.

El análisis de los datos se realizó con el paquete de *software* estadístico *IBM SPSS Statistics* en su versión 22.0, una herramienta de tratamiento de datos y análisis estadístico que se utiliza habitualmente en este tipo de estudios. Las respuestas de los cuestionarios de la plataforma *googledocs* se exportaron directamente creando un archivo CSV, que a su vez se importó en el *software* estadístico mencionado. El procedimiento de análisis estadístico que se ha empleado es el de la frecuencia, que ofrece el cálculo de frecuencias absolutas, relativas y acumuladas. Dado que la mayoría de preguntas eran abiertas, estas fueron analizadas mediante la identificación de distintas categorías temáticas y su posterior agrupación según su afinidad.

Dada la complejidad del diseño del cuestionario en cuanto a la cantidad de preguntas que se planteaban, que se trataba de preguntas abiertas y que todas ellas hacían referencia a clips de vídeo insertados en la encuesta en línea, se realizó un estudio piloto con carácter previo, con el fin de determinar la adecuación de los criterios de inclusión y exclusión de los participantes, la precisión de las instrucciones facilitadas para completar el cuestionario, la duración del experimento (que finalmente alcanzó una media de 45 minutos), la calidad de los vídeos y si se ofrecía suficiente contexto e información para contestar a todas las preguntas. El cuestionario fue modificado atendiendo a los resultados de este estudio piloto que, por cuestiones de espacio, no incluimos en el presente artículo.

4. Resultados

4.1. Perfil sociodemográfico de la muestra

La encuesta en línea se mantuvo abierta desde el 10 de diciembre de 2016 hasta el 15 de enero de 2017. Como resultado, se registraron 203 respuestas, aunque tres de ellas no fueron válidas porque los participantes no contestaron a todas las preguntas. Consideramos que la tasa de respuesta fue muy satisfactoria, teniendo en cuenta la extensión de la encuesta, el visionado de 20 clips de vídeo, la duración y la contestación de preguntas abiertas que, como sabemos, requiere de más esfuerzo por parte de los participantes.

Nuestra muestra está compuesta principalmente por mujeres (73,4%), aunque la participación masculina también ha sido alta (26,6%). Esto se explica por la técnica de muestreo no probabilístico de bola de nieve que se siguió para hacer llegar la encuesta al mayor número de personas. Por otra parte, la distribución por edad indica que se

trata de una muestra representativa de la sociedad actual, ya que encontramos representación de todos los tramos de edad. La franja de edad más participativa ha sido la de entre 26 y 45 años, con un 40,9%; mientras que la menos numerosa es la de los más jóvenes (de 18 a 25 años), que alcanza un 9,9%. Por otra parte, las otras dos franjas también tienen una alta representatividad; en la franja de edad comprendida entre los 46 y los 65 años, se ha encuestado a 63 participantes (es decir, el 31% de la muestra), mientras que el resto, un 18,2% (es decir, 36 respondientes) tenían más de 65 años.

Tabla 3. Distribución de la muestra por edad y sexo.

	18 a 25 años	26 a 45 años	46 a 65 años	Más de 65 años	
Hombre	9	22	16	7	
Mujer	11	59	47	29	
Total	20	81	63	36	200

Nuestra muestra también cuenta con participantes con distintos niveles de formación, aunque cerca de la mitad (un 49,3%) tiene estudios universitarios (grado o licenciatura). El 24,1% de los encuestados tiene un nivel de estudios correspondiente a máster o superior, mientras que las personas sin estudios o con estudios primarios solo representan un 4 %. En cuanto a la nacionalidad, todos los encuestados eran españoles, ya que esta constituía un requisito para participar en el cuestionario, dado el marcado carácter cultural del estudio.

4.2. Análisis de los resultados

4.2.1. Grado de conocimiento de los referentes culturales

De manera general, podemos afirmar que los participantes no conocían la gran mayoría de referentes culturales sobre los que versaban las preguntas². Es más, la mayoría no recordaba la información que en ocasiones se proporcionaba en los diálogos del filme.

De nuestro estudio se desprende que solo cinco referentes culturales han sido identificados correctamente por más de la mitad de los participantes, mientras que los quince referentes restantes eran totalmente desconocidos por la gran mayoría. Aquellos que se encuentran más alejados de la cultura española de recepción son los que, lógicamente, no se conocían: el *kaburenjo*, teatro y escuela que nadie ha sabido identificar, así como el *yukata*, el *hanamachi* o el *ekubo*, son claros ejemplos de referentes ajenos a nuestra cultura y que los participantes no han sabido reconocer; por lo que, en estos casos, han optado en sus descripciones por el uso de generalizaciones (escuela de geishas, una especie de kimono, barrio de geishas o un dulce). Esto también ocurre con referentes de la cultura india como la estación de tren *Chhatrapati Shivaji*.

Según este estudio, la audiencia española se encuentra menos familiarizada con los referentes culturales de Japón que de la India. Esto podría explicarse por el carácter más exótico de la primera, pero también por las técnicas cinematográficas que emplea Boyle en *Slumdog millionaire* (2008) y que permiten un mayor acercamiento de la cultura india a la cultura de recepción (ofreciendo primeros planos reiterativos, acompañando la imagen con la verbalización del referente cultural con diálogos o sonidos etc.). En la mayoría de los casos de referentes culturales japoneses, estos se ofrecían al espectador solo mediante la imagen, por lo que no existía ningún otro elemento sonoro que pudiera ayudarles a identificarlos.

No obstante, cuando la imagen interactuaba con el sonido y se ofrecía más contexto verbal, los resultados eran ligeramente más satisfactorios. Es el caso del actor indio Amitabh Bachchan o el dios Rama, por ejemplo, que han sido identificados mediante una particularización (es decir, mediante el nombre concreto) con más facilidad. Lo mismo ocurre cuando el referente cultural analizado ha sufrido una progresiva asimilación por la cultura meta (por ejemplo, el baile de Bollywood)³ o cuando es un referente universal que conoce la mayor parte de la audiencia (por ejemplo, el Taj Mahal o el libro *Los tres mosqueteros*).

Si seguimos a las autoras polacas Szarkowska y Jankowska (2015), el grado de familiaridad de la audiencia meta respecto al referente cultural que debe describirse determinará las técnicas de traducción empleadas para audiodescribirlo. De ahí deducimos que para describir aquellos referentes conocidos podría usarse la particularización. El problema que pone en evidencia nuestro estudio es que, en algunos casos, es difícil saber el grado de conocimiento de un referente cultural por parte de una audiencia normovente media. De nuestro estudio, se desprende que una orquídea (49,5%), el presidente Bush (86%), un kimono (87,5%) o el Taj Mahal (99%) son referentes con los que la audiencia meta está familiarizada. En esos casos, el uso de la particularización no plantearía problemas y situaría a espectadores normoventes y ciegos en un plano de igualdad. No así otros referentes: la vestimenta de una geisha (el *obi*, los *tabi*, los *geta*) o la presencia del filósofo alemán Nietzsche en una habitación, son referentes que han sido identificados correctamente por una pequeña parte de los participantes⁴, por lo que quizá una técnica que implicara más intervención por parte del descriptor (la explicitación o la descripción) convendría más en aras a una mayor comprensión y sobre todo, contribuiría a igualar la percepción, si es ese el objetivo que se persigue.

4.2.2. Uso de préstamos en el guion de AD

La norma UNE establece que debe utilizarse un vocabulario adecuado y una terminología específica (AENOR 2005: 7-8) a la hora de abordar la AD, por lo que la precisión es una de las reglas que debe cumplir el descriptor. Del estudio descriptivo previo se desprende que el uso de la particularización se perfecciona, en numerosas ocasiones, mediante préstamos en los GAD (Sanz-Moreno 2017a). Sin embargo, el presente estudio nos permite concluir que el espectador medio no conoce los présta-

mos que, de manera general, utilizan los descriptores en los filmes ambientados en entornos alejados cultural y geográficamente.

Tabla 4. Empleo de préstamos en los GAD analizados.

Préstamo	% Aciertos	Descripción/generalización
<i>kaburenjo</i>	0%	Escuela de geishas
<i>hanamachi</i>	0%	Barrio de geishas
<i>yukata</i>	1%	Kimono
<i>ekubo</i>	6%	Pastel, dulce
<i>shamisén</i>	10,5%	Laúd, instrumento de cuerda
<i>geta</i>	12%	Sandalias con alzas
<i>tabi</i>	17,5%	Calcetines
<i>dhoti</i>	17,5%	Calzón
<i>obi</i>	30,5%	Cinturón

La labor de documentación que se ha llevado a cabo a la hora de audiodescribir referentes culturales alejados de la audiencia meta es evidente, lo que justifica el uso reiterativo de los préstamos empleados, sobre todo para describir indumentaria exótica. No obstante, los espectadores normovidentes desconocen el significado de los préstamos empleados para ello. Si, a pesar de contar con la imagen para poder deducir su significado, un espectador medio tiene dificultades para identificar el significado de algunos de estos préstamos, es previsible que los espectadores ciegos o con baja visión que no pueden servirse de la imagen para hacerse un constructo mental más completo tengan la misma o mayor dificultad a la hora de identificarlos. Es indudable que los préstamos otorgan exotismo y colorido local al GAD, contribuyendo a su *extranjerización*, y por tanto a una mayor presencia de la cultura origen en el texto meta. Sin embargo, sería necesario comprobar la comprensión de estos préstamos por parte de la audiencia ciega o con baja visión para determinar si su uso es, efectivamente, adecuado.

4.2.3. Información ofrecida por la AD vs. conocimientos del espectador normovidente

De las 54 preguntas que formulamos a los espectadores normovidentes basándonos en las AD ofrecidas, tan solo siete fueron contestadas correctamente. El resto se contestó de forma incorrecta o el participante indicó que no conocía la respuesta.

La gran mayoría de los encuestados han respondido correctamente a las preguntas planteadas en esos siete casos, bien porque de una forma directa o indirecta los diálogos del filme hacían mención del referente en cuestión (por ejemplo, el título del libro que les lanza el profesor a los protagonistas de *Slumdog millionaire* (87%), el nombre del dios que se encuentran por un callejón (68,5%) o la finalidad del test de Ishihara (66,5%), o bien porque disponían de esa información en su bagaje cultural (el Taj Mahal (99%), el kimono (87,5%) o Alejandro Dumas, autor de *Los tres mosqueteros* (71%)). En el resto de los casos, el porcentaje de aciertos no ha alcanzado la media.

Tabla 5. Ejemplos de preguntas contestadas de forma incorrecta

Referente	Información ofrecida por la AD española	Preguntas derivadas de la AD	% aciertos
Pañuelo amarillo de Latika	Latika lleva un largo pañuelo amarillo sobre su cabeza, lo cual en la India significa felicidad	¿Cuál es el significado del pañuelo amarillo de que lleva Latika?	10,8% felicidad 75,7% NS
Amitabh Bachchan	Se acerca un helicóptero con Amitabh Bachchan. Es un actor muy famoso de las películas de acción de la India, una verdadera estrella india y su película más taquillera fue <i>Zanjeer</i> en 1973.	¿A quién hacen referencia Salim y Jamal en esta escena?	22% Amitabh ⁵ 10% un actor 27% NS
		¿Sabes cuál es la película más famosa que ha protagonizado?	13% Zanjeer 87% NS
		¿Sabrías indicar la fecha de los clips que aparecen en pantalla?	18,5% en los 70 80,5% NS
Tabi Obi Kimono	Mamita, seguida por Calabaza, trae unas sandalias de madera, unos <i>tabi</i> y un kimono. Le pone el kimono y el <i>obi</i> .	¿Qué lleva puesto Chiyo en esta escena?	32% Kimono 29% NS
		¿Qué le entrega Mamita al principio de la escena?	17,5% calcetines 10,5% calzado 28,5%NS
		¿Qué es un <i>obi</i> ?	30,5% cinturón 1,5 % ropa 62% NS

Podemos, por tanto, deducir que únicamente en siete ocasiones los participantes normovidentes disponían de la misma (o más) información de la que se proporciona en la AD. En todos los demás casos, la información que se ofrece a través de la AD es mayor y más precisa, por lo que el espectador ciego o con baja visión estaría en clara ventaja en lo que respecta a las 47 restantes preguntas. Cierto es que en este estudio no hemos entrado a valorar cuestiones esenciales como el papel que pudiera jugar la memoria a la hora de recordar determinados detalles (aunque el participante respondía a las preguntas nada más acabar de ver el vídeo), u otras cuestiones que seguramente han influido en los respondientes (pensamos esencialmente en el cansancio debido a la extensión del cuestionario). Pero no deja de ser significativa la baja tasa de aciertos de las preguntas basadas directamente en la información facilitada por la AD. Podemos, pues, afirmar, que, de forma general, la AD ofrece más información y más precisa de la que dispone un espectador medio normovidente respecto a la mayoría de referentes culturales estudiados.

5.A modo de conclusión

Como hemos visto, los participantes en el estudio no han sabido contestar correctamente a la mayoría de preguntas formuladas, basadas en la información proporcionada por la AD. Esto nos permite deducir que el espectador ciego o con baja visión dispone de más información y más precisa sobre quince referentes culturales analizados, por lo que la pretendida igualdad que persigue la norma UNE (AENOR 2005) no se consigue.

Los resultados de este estudio nos permiten establecer conclusiones interesantes respecto a la aplicación de los mismos a la producción de GAD. En primer lugar, si bien la precisión en la AD, mediante el uso de préstamos o detalles que pasan desapercibidos para un espectador medio, enriquece sin duda el GAD, no estamos seguros de que contribuya a una mejor y mayor comprensión de la trama por parte del receptor ciego. Teniendo en cuenta que los espectadores normovidentes, que han tenido acceso a las imágenes, han tenido dificultades a la hora de identificar el significado de determinados préstamos, es de prever que un espectador ciego también las tenga, por lo que, en estos casos, el recurso a la generalización o, en todo caso, a la explicitación, parece la opción más adecuada. Esto se hace más evidente cuanto más alejado de la cultura de recepción se encuentre el referente cultural en cuestión. El alejamiento, el exotismo y, en definitiva, el grado de familiaridad con el referente cultural, son aspectos que el descriptor debe tener en cuenta a la hora de elegir la mejor técnica de traducción para la AD.

Por otra parte, la ampliación de la información de lo que aparece en pantalla (indicar el nombre concreto de una flor, el movimiento arquitectónico al que pertenece un edificio, explicitar el nombre de un filósofo que aparece en pantalla, o el significado de un color en la cultura india) hace que, de forma general, el espectador ciego o con baja visión disponga de más información de la que tiene a su alcance un espectador

normovidente medio. Esta información extra puede percibirse como una compensación por la falta de visión por parte de los espectadores ciegos (Sanz-Moreno 2017a: 380), y no como una pretendida condescendencia. En cualquier caso, parece claro que, de nuevo, la AD no consigue una igualdad en las percepciones entre ciegos y personas normovidentes, algo por otra parte lógico.

Este estudio nos permite plantear otra cuestión: ¿es necesario tomar como referencia la percepción de un espectador normovidente para elaborar un GAD? ¿No sería factible producir AD teniendo en cuenta, exclusivamente, la forma en la que perciben los espectadores ciegos o con baja visión? Estimamos indispensable contar con la experiencia y opinión de los receptores de AD, no solo para evaluar sus preferencias, sino también para incluirlos en el proceso de elaboración de los GAD desde el primer momento, ya que, no debemos olvidarlo, ellos son los destinatarios de las AD.

Bibliografía

- AENOR (2005). *Norma UNE 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguía*. Madrid: AENOR.
- Ballester, Ana (2007). Directores en la sombra: personajes y su caracterización en el guion audiodescrito de ‘Todo sobre mi madre’. En *Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Catalina Jiménez Hurtado (ed.), 133-151. Frankfurt: Peter Lang.
- Blaxter Lorraine, Hughes Christina y Tight Malcom (2000). *Cómo se hace una investigación*. (Vol. Colección Herramientas Universitarias). Barcelona: Gedisa.
- Fresno, Nazareth (2014). *La (re)construcción de los personajes filmicos en la audiodescripción. Efectos de la cantidad de información y de su segmentación en el recuerdo de sus receptores*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cabeza-Cáceres, Cristóbal (2010). Opera Audio Description at Barcelona’s Liceu Theatre. En *New insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala y Joselia Neves (eds.), 227-237. Amsterdam: Rodopi.
- — y Matamala, Anna (2008). La audiodescripción de ópera: La nueva apuesta del Liceo. En *Ulises y la Comunidad Sorda*, Álvaro Pérez-Ugena y Ricardo Vizcaíno-Laorga (eds.), 195-198. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación.
- Díaz-Cintas, Jorge y Remael Aline (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Mánchester: St. Jerome Publishing.
- Hernández Sampieri Roberto, Fernández Collado Carlos y Baptista Lucio Pilar (2006). *Metodología de la investigación*. Cuarta edición. México: Mc Graw Hill.

- Holland, Andrew (2009). Audio description in the theatre and visual arts: Images into Words En *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Jorge Díaz Cintas y Gunilla Anderman (eds.), 170-185. Basingstroke: Palgrave Macmillan.
- Igareda, Paula (2012). Lyrics against Images: Music and Audio Description, *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* (4), 233-254.
- León, Orfelio y Montero, Ignacio (2003). *Métodos de investigación en psicología y educación*. Madrid: McGraw-Hill.
- Mangiron Carme (2006). *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la botxan: la interacció entre els elements textuais i extratextuals*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martínez, Francesc (2002). *El cuestionario. Un instrumento para la investigación en las*. Barcelona: Laertes Psicopedagogía.
- Maszerowska, Anna y Mangiron, Carme (2014). Strategies for dealing with cultural references in audio description. En *Audio description: new perspectives illustrated*. Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), 159-178. Amsterdam: John Benjamins.
- Matamala, Anna (2007). La audiodescripción en directo. En *Traducción y accesibilidad: la subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Catalina Jiménez Hurtado C. (ed.), 121-132. Frankfurt: Peter Lang.
- — (2014). Audio describing text on screen. En *Audio description. New perspectives illustrated*. Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), 121-140. Amsterdam: John Benjamins.
- — y Orero, Pilar (2011). Opening credit sequences: Audio describing films within films, *International Journal of Translation*, 23 (2), 35-58.
- — y Remael Aline (2015). Audio-description reloaded: an analysis of visual scenes in 2012 and Hero, *Tranlation Studies*, 8 (1), 63-81.
- Mazur, Iwona (2014). Gestures and facial expressions in audio description. En *Audio Description. New perspectives illustrated*. Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), 179-197. Amsterdam: John Benjamins.
- Moreno et al. (2008). *Diseño de Guías Multimedia Accesibles en Museos* Departamento de Informática, Universidad Carlos III de Madrid, 2 *Centro Español de subtulado y audiodescripción (CESyA)* 151-154, IX Congreso Internacional Interacción, Albacete 9-11 de junio de 2008 Grupo Louise-Universidad Castilla-La Mancha.
- Navarrete, Francisco (1997). Aplicación al teatro del sistema AUDESC, *Integración* (24), 26-29.
- Pedersen, Jan (2009). A Subtitler's Guide to Translating Culture, *Multilingual*, 103 (20), 44-48.
- — (2011). *Subtitling norms for television: An extrapolation focusing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam: John Benjamins.

- Perego, Elisa (2014). Film language and tools. En *Audio description. New perspectives illustrated*. Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), 81-101. Amsterdam: John Benjamins.
- Pfanstiehl, Margareth y Pfanstiehl, Cody (1985). The play's the thing: Audio Description in the theatre, *British Journal of Visual Impairment* (3), 91-92.
- Sanderson, John (2011). Imágenes en palabras. La audiodescripción como generadora de estrategias alternativas de traducción, *Puntoycoma. Boletín de los traductores españoles de las instituciones de la Unión Europea* (123), 25-35.
- Sanz-Moreno, Raquel (2017a). *Audiodescripción de referentes culturales. Estudio descriptivo-comparativo y de recepción*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.
- — (2017b). The audio describer as a cultural mediator. *RESLA Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics. Special issue*, 30 (2). *Specialised Translation in Spain*. José Santaemilia y Sergio Maruenda (eds.)
- Soler Gallego Silvia y Chica Núñez Antonio J. (2014). Museos para todos: evaluación de una guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual en el museo de ciencias. *Revista Española de Discapacidad*, Vol. 2, núm. 2, 145-167. <<http://dx.doi.org/10.5569/2340-5104.02.02.08>> [Consulta: 5 julio 2017].
- Szarkowska, Agnieszka y Jankowska, Anna (2015). Audio describing foreign films, *JosTrans*, 23, 243-269.
- —, A. Jankowska, K. Krejtz, y J. Kowalski (2016). Open Art: Designing Accessible Content in a Multimedia Guide App for Visitors with and without Sensory Impairments. En *Researching Audio Description*. Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), 301-320. Londres: Palgrave Macmillan UK.
- — y Orero, Pilar (2014). The importance of sound in audio description. En *Audio description: New perspectives illustrated*. Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), 121-140. Amsterdam: John Benjamins.
- Taylor, Chris (2014). Intertextuality. En *Audio Description. New perspectives illustrated*. Anna Maszerowska, Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), 29-39. Amsterdam: John Benjamins.
- Valero Gisbert, María J. (2012). La intertextualidad filmica en la audiodescripción, *Intralinea* (14). <www.intralinea.org/current/article/la_intertextualidad_filmica_en_la_audiodescripcion> [Consulta: 2 abril 2017].
- Vercauteren, Gert (2012). A narratological approach to content selection in audio description. Towards a strategy for the description of narratological time. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* (4), 207-230.
- — y Orero Pilar (2013). Describing Facial Expressions: much more than meets the eye. *Quaderns. Revista de Traducció* (20), 187-199.
- Walczak, Agnieszka y Figiel, Wojciech (2013). *Domesticate or foreignize? Culture-specific items in audio description*. Paper read at the conference Intermedia 2013 (Łódź, 22-23 November 2013).

Notas

1. Basándonos en Pedersen 2009 y 2011.
2. De hecho, como hemos indicado anteriormente, esto producía bastante frustración en los respondientes.
3. Hubiera sido interesante realizar este mismo estudio en el momento del estreno de *Slumdog millionaire* en España, ya que los bailes de Bollywood se hicieron conocidos en Europa y EE.UU. gracias, en parte, a esta película que occidentalizó y popularizó este baile oriental.
4. Cabe destacar que, entre las respuestas incorrectas a la pregunta *¿Quién aparece dibujado en la sábana del cuarto de Dwayne?* hemos encontrado desde Bruce Lee, Hitler, Gandhi, Trotsky o Lenin, lo que nos lleva a pensar que, en realidad, el espectador no está pendiente de todos los detalles que aparecen en pantalla y que, por otra parte, tampoco es óbice para disfrutar de la película.
5. A la hora de contabilizar las respuestas correctas, no se ha tenido en cuenta la ortografía; muchos participantes han escrito el nombre del actor tal y como lo escucharon, por lo que hemos encontrado grafías totalmente dispares.

Evaluación del proceso y producto de una propuesta de audiodescripción de tres obras de la exhibición permanente de arte moderno del museo de arte de Lima

Daniel Castro Fernández | Gianella Cosío Piccone | Diana Hu Huang

Silvia Calderón Díaz

pcpsscal@upc.edu.pe

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Recibido: 15/01/2018 | Revisado: 23/04/2018 | Aceptado: 04/10/2018

Resumen

La presente investigación evalúa el proceso y producto de nuestra propuesta de audiodescripción de tres obras de la exhibición permanente de arte moderno del Museo de Arte de Lima teniendo como referencia la norma de calidad ISO/IEC TS 20071-21:2015, bajo supuesto de que cumplir con dicha norma garantizará la calidad de la audiodescripción. Este estudio está basado en el método de evaluación de proyectos, con énfasis en la intersubjetividad. Los resultados concluyen que la norma ISO carece de pautas específicas para audiodescribir obras de arte, pero sí profundiza en la audiodescripción de otros productos visuales o audiovisuales, por lo que es un excelente punto de partida para realizar audiodescripciones. Así, frente a esta carencia de enfoque hacia la audiodescripción museística, optamos por complementar y evaluar dichas pautas desde los aportes de autores como Snyder (2005), Soler Gallego y Chica Núñez (2014) y Giansante (2003), logrando alcanzar más especificidad en cada caso.

Palabras clave: Accesibilidad; traducción intersemiótica; audiodescripción; norma ISO; discapacidad visual

Abstract

Evaluation of the process and product of the audio description of a modern art exhibition from the MALI (Museo de Arte de Lima)

This study evaluates the process and product of our proposal of audio description for three pieces of the permanent modern art exhibit from the Museo de Arte de Lima taking as reference the ISO/IEC TS 20071-21:2015 quality standard. We assume that complying with this standard will assure the quality of the audio description. This study stands on the project evaluation framework with emphasis on intersubjectivity. The results conclude that the ISO lacks of specific guidelines to audio describe works of art, in contrast to the ones given for other audiovisual products. Nevertheless, it still remains as an excellent departing point to create audio descriptions. Thus, due to the lack of an exclusive focus in museum audio description, we decided to evaluate these guidelines according to the insights of authors such as Snyder (2005), Gallego and Nuñez (2014) and Giansante (2003), managing to make them more case specific.

Key words: Accessibility; intersemiotic translation; audio description; ISO guidelines; visual impairment

1. Introducción

La accesibilidad hace posible que la cultura llegue a todas las personas por igual y que exista una integración entre personas con algún tipo de discapacidad y el resto de la sociedad. En el Perú, el Consejo Nacional para la Integración de la Persona con Discapacidad (CONADIS) es el organismo encargado de promover leyes que establezcan que las entidades públicas y privadas implementen formatos accesibles para este grupo de personas; no obstante, estas normativas no siempre se ven reflejadas en la práctica, al dejar de lado a aquellos con discapacidades sensoriales. En el Perú, un ejemplo claro de ello es la aplicación de la audiodescripción, la cual, en el ámbito museístico, es nula.

La audiodescripción busca permitir a las personas con discapacidad visual ejercer su derecho a acceder a la cultura, la educación y la vida social a través de la audio narración de lo que no pueden ver (Benecke 2004: 78). Una noción temprana de audiodescripción fue planteada por Frazier en los años setenta bajo el concepto de audivisión, técnica que consistía en añadir una voz que describía la imagen en un soporte visual, dirigida a personas con discapacidad visual (Martínez 2012: 125). Posteriormente, este campo fue abordado por países anglófonos como Reino Unido, Canadá y Australia. Actualmente, la Unión Europea (UE) promueve el desarrollo de la audiodescripción, siendo líder y ejemplo para diversos países alrededor del mundo. La Unión Europea, como organismo político internacional, ha fomentado y financiado la audiodescripción a través de proyectos tales como ADLAB Project (Audio description: Lifelong Access for the Blind), ACT/Unlimited! 2 Symposium *Quality training service in accessible live events*, entre otros.

Para ofrecer un servicio de calidad, es necesario seguir ciertos estándares establecidos para la elaboración de una audiodescripción. Si bien autores como Soler y Chica (2014) han tomado como referencia la norma UNE 153020, otros como Arcos (2012) critican el contenido de esta norma por considerarla ambigua y superficial. A la par, se cuenta también con la norma ISO/IEC TS 20071-21:2015, que forma parte del Sistema Especializado para la Normalización Internacional. Esta norma brinda un protocolo aplicable para que un producto audiodescriptivo sea efectivo.

En general, los ámbitos en los que se concentra el desarrollo de la audiodescripción son el teatro, cine, museos, monumentos, entre otros, los cuales permiten promover la accesibilidad a la cultura a personas con discapacidad. En el ámbito museístico, el concepto de audiodescripción (en adelante, AD) hace referencia al sistema por el cual se sustituye un elemento visual con descripciones verbales que deben ser fieles a lo que una persona ve. La AD, entonces, es considerada un servicio de apoyo para personas con discapacidad visual, y es, a su vez, un tipo de traducción intersemiótica. Según la propuesta de Jakobson (1975), la traducción intersemiótica consiste en la interpretación de signos verbales a través de signos de sistemas no verbales o viceversa. En esta modalidad, el audiodescriptor transfiere los elementos visuales y no verbales de un producto visual o audiovisual a un producto audiodescriptivo.

En el contexto peruano, el Museo de Arte de Lima (MALI) es uno de los museos de mayor influencia en el ámbito cultural. El MALI, ubicado en el Palacio de la Exposición, fue declarado monumento histórico y Patrimonio Cultural de la Nación por el Instituto Nacional de Cultura en el año 1973. Debido a su calidad como patrimonio cultural y en pos del cumplimiento de los derechos de todos los ciudadanos, este edificio posee directrices para la incorporación de medios de accesibilidad para personas con discapacidad (Ley N° 29973, 2012, art.15); no obstante, pese a cumplir con las directrices necesarias para la accesibilidad de personas con discapacidad física, no sucede lo mismo en relación a personas con discapacidad visual.

La AD en museos, en la práctica, resulta inexistente en nuestro país. Más aún, no tenemos registro de estudios peruanos sobre la AD y este campo solo se ha desarrollado de manera limitada en el ámbito del cine peruano. Por ello, consideramos que desde el área de la Traducción e Interpretación resulta necesario contribuir al desarrollo de este sector, pues nuestra disciplina constituye un espacio propicio para posibilitar el diseño e implementación de proyectos especializados, orientados a cubrir las necesidades de personas con discapacidad visual dentro de la sociedad peruana.

En ese sentido, la presente investigación presenta una propuesta propia de AD, dirigida al público peruano, para tres obras de la exhibición permanente de arte moderno del MALI. Establecimos como objetivos principales describir el proceso de elaboración de las audiodescripciones en relación con lo estipulado en la norma ISO y evaluar el producto audiodescriptivo para valorar la utilidad de dicha norma. Para ello, sostuvimos como supuesto base que cumplir con las normas ISO garantizaría la calidad de la AD realizada, pues al guiar el desarrollo del producto en función a pautas establecidas bajo estándares internacionales, podríamos abarcar y solventar las dificultades que surgieran con mayor pertinencia y rigurosidad.

Teniendo en cuenta el escaso desarrollo de la AD en el Perú, consideramos que nuestra investigación constituiría un punto de partida para otras investigaciones peruanas relacionadas con este vasto, pero poco explorado, tema en nuestro país. Asimismo, proponemos un proceso pautado para la producción de audiodescripciones para museos, dirigido a la calidad y funcionalidad del producto. Esperamos que la sistematización de este proceso para el ámbito museístico incentive el interés en el tema y la audiodescripción empiece a tomar relevancia, junto con una mayor accesibilidad cultural para las personas con discapacidades sensoriales a nivel nacional.

2. Panorama general de la audiodescripción (AD) y conceptos fundamentales

El acto de describir situaciones, imágenes u objetos a personas con discapacidad visual viene desarrollándose desde que el ser humano tiene la capacidad y la necesidad de comunicarse. Sin embargo, no fue hasta los años sesenta que el concepto de audiodescripción comenzó a tomar forma en Estados Unidos. A través de su tesis de maestría, Gregory Frazier (1975) desarrolló una técnica de AD para programas

de televisión que consistía en añadir pistas de audio en las que una voz describía la imagen durante los espacios que dejaba libre la banda sonora original (Snyder 2007; Piety 2004: 2).

Actualmente existen dos enfoques en torno a la AD: uno que apunta a la neutralidad y otro que plantea la necesidad de la subjetividad. El parámetro de neutralidad se define como la ausencia de subjetividad debido a la falta de evaluación/interpretación. Existe un consenso de neutralidad, como expectativa profesional, entre la mayoría de personas involucradas con las audiodescripciones (Lima y Magalhães 2013: 282). No obstante, desde su experiencia como audiodescriptor, Holland (2009) menciona la imposibilidad de la neutralidad en la AD para el teatro y las artes visuales. Los resultados de su estudio muestran que, al exponer a un grupo de personas con discapacidad visual a una AD neutral y otra subjetiva, estos prefirieron la última (como se citó en Lima y Magalhães 2013: 284). Walczak y Fryer (2017) señalan además que, entre estos dos estilos descriptivos, el «creativo», de tendencia más innovadora, resulta más natural, estimulando una mayor inmersión de los usuarios en la experiencia visual.

Por ello, este segundo enfoque sostiene que el uso de la subjetividad resulta necesario en algunos casos y puede lograrse a través de recursos como las analogías intersensoriales. Por ejemplo, Salzhauer (1996: 7) menciona que la presencia de luces y sombras en la obra puede ser explicada a través de la sensación térmica generada por la exposición al sol (como se citó en Soler 2013: 28). Igualmente, Neves (2012: 288) propone un estilo de AD que transmite el arte como una expresión a través de un lenguaje tan subjetivo como las analogías, ya que, si la obra no fuera interpretada a través de la propia subjetividad del lenguaje del audiodescriptor, las personas con discapacidad visual no serían capaces de relacionarse con ésta de la misma manera en que lo harían las personas sin discapacidades.

Finalmente, Soler y Jiménez (2013: 1) afirman que la AD ha sido utilizada en diversos museos alrededor del mundo y ha evolucionado junto a los avances tecnológicos, permitiendo la integración social de personas con discapacidades cognitivas y sensoriales. Sin embargo, su uso es notablemente limitado en los museos de ciencias y preponderante en los museos de arte y arqueología, lo cual podría deberse a que la descripción verbal para personas con discapacidad visual, en cuanto que tipo textual, tiene como antecedente el análisis formal de la obra artística propio de la Historia del Arte y, por ello, se ha adoptado con mayor naturalidad como recurso de accesibilidad en este contexto. Esto se aprecia en el informe de ADLAB (2012), donde resalta esta preponderancia en países como Bélgica, Italia y el Reino Unido. No obstante, esta tendencia parece estar cambiando, y prueba de ello son las guías audiodescriptivas creadas en los últimos años por el Science Museum y el Natural History Museum de Londres junto con la empresa Vocal Eyes para diversas exposiciones.

2.1. Discapacidad visual y accesibilidad

El Ministerio de Educación del Perú define la discapacidad visual como la dificultad que poseen algunas personas para realizar actividades cotidianas, como consecuencia de la disminución o pérdida de las funciones visuales (MINEDU 2013: 7). La Organización Mundial de la Salud (2014) subdivide la función visual en cuatro niveles: visión normal, discapacidad visual moderada, discapacidad visual grave y ceguera.

El concepto de accesibilidad en los medios de comunicación constituye una aproximación para integrar y acercar a las personas con discapacidades visuales y auditivas a la cultura (Orero 2005: 174) en sus diferentes formas: cine, teatro, museos, entre otros espacios culturales. Este concepto hace referencia de manera directa a la accesibilidad audiovisual, para la cual se emplean el subtítulo, la audiodescripción y la lengua de signos como herramientas básicas e indispensables para permitir a la población el acceso a los diversos medios audiovisuales y así garantizar el cumplimiento del derecho de acceso a la cultura, ocio e información (CESyA 2011: 9). Para esta investigación, nos centraremos en el concepto de accesibilidad en el ámbito museístico, donde es considerada como la aproximación que necesita una persona con discapacidad visual para acceder a cierto objeto, en este caso, las obras de arte en el MALI.

2.2. Audiodescripción y traducción intersemiótica

El proceso de audiodescripción es considerado teóricamente como una modalidad de traducción intersemiótica, uno de los tres tipos de traducción propuestos por Jakobson, definida como la interpretación de signos verbales a través de signos de sistemas no verbales o viceversa (Jakobson 1975). El concepto de traducción intersemiótica en el ámbito museístico se referirá a la modalidad de traducción aplicada por la que se transfieren los elementos visuales y no verbales de una pieza de arte al producto audiodescriptivo.

La audiodescripción es un servicio de apoyo a la comunicación de personas ciegas o con alguna discapacidad visual mediante el suministro de información sonora adecuada que se traduce para que el usuario perciba el mensaje de la forma como lo haría una persona que ve (AENOR 2005: 4, como se citó en Díaz Cintas 2007: 49). En el marco de nuestro proyecto, este concepto varía ligeramente debido al énfasis en el ámbito de los museos. Por ello, entenderemos el concepto de audiodescripción museística como «una grabación compuesta de audiodescripciones de los expositivos visuales del museo que se complementan con locuciones de textos escritos y otra información relacionada con el museo y el expositivo» (Soler 2013: 4).

Por otro lado, Arcos define el guion audiodescrito como un texto creado para hacer accesibles los productos visuales o audiovisuales a personas con discapacidad visual y equilibrar una necesidad comunicativa social (2012: 8-9). Este texto describe lo que hay y está sucediendo en una película, teatro, ópera, museo, entre otros. Soler y Chica (2014: 149) señalan que el guion audiodescrito se puede completar con información del museo, descripción del espacio arquitectónico, instrucciones de cómo utilizar el dispositivo de escucha, entre otros. Además, la AD se puede poner a disposición del público a través de la página web del museo, para que cada usuario pueda descargarla a su dispositivo móvil, o el museo puede prestar dispositivos móviles a sus visitantes para acceder a las grabaciones (Soler y Chica 2014: 149-150).

En este contexto, es importante resaltar que las audiodescripciones deben ser realizadas por un audiodescriptor experto en el campo y que cuente con determinadas habilidades específicas, pues esta persona se encargaría tanto de confeccionar los guiones como de locutarlos (Díaz Cintas 2007). Según Orero (2005), el perfil que requiere un audiodescriptor incluye la habilidad de sintetizar información, trabajar en equipo, el buen dominio de lenguaje, conocimientos de la situación de las personas con discapacidad, entre otros (como se citó en Matamala y Orero 2007: 330).

2.3. El proceso de audiodescripción: normativa y problemas

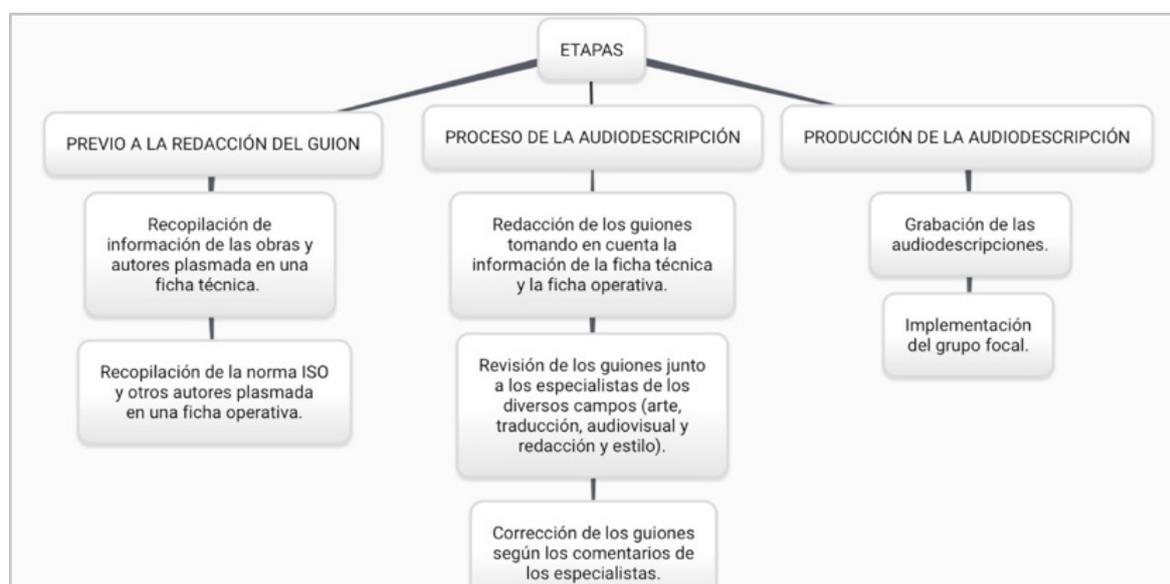
Partimos de la definición de Hurtado (2001: 286) sobre los problemas de traducción, en cuanto «dificultades de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora», sea antes o durante el desarrollo de ésta. Por un lado, se pueden presentar problemas de traducción intersemiótica, entendida como la transmutación de un sistema de signos a otro sistema de signos (Jakobson 1975), lo cual ocurre en el caso de la audiodescripción, donde las imágenes, obras y pinturas son plasmadas en palabras capaces de transmitir un mensaje. Un problema potencial vinculado a esto es la posibilidad de pérdida de información contenida en un signo; asimismo, pueden surgir problemas temáticos, relacionados con la falta de conocimiento por parte del traductor del tema sobre el que se desarrolla la audiodescripción.

Para la elaboración de una AD, al igual que muchos otros productos y servicios, es necesario seguir ciertos estándares establecidos para garantizar la calidad. En nuestro caso, utilizamos la norma ISO/IEC 20071, que forma parte del sistema especializado para la normalización internacional. Esta norma ofrece a los realizadores de AD y profesionales en el ámbito un protocolo aplicable para realizar audiodescripciones efectivas (ISO 2015). Las pautas ofrecidas por normativas como ISO apuntan, entre otros, a prevenir problemas de traducción como los señalados previamente, al tiempo que ofrece un marco de referencia para abordar particularidades diversas originadas como parte de las distintas etapas y actividades que conforman el proceso de AD en conjunto. Como veremos más adelante, sin embargo, esta norma carece de pautas

específicas para audiodescribir obras de arte, aunque sí profundiza en detalles para la AD de películas u obras de teatro.

En este estudio, desarrollamos una propuesta de AD organizada en tres etapas, surgida de la síntesis de los aportes de ISO y otras fuentes, lo cual también se verá reflejado en la presentación dialogada de las pautas dentro de cada etapa. La primera es la etapa previa a la redacción del guion. La segunda etapa lista las pautas para redactar el guion audiodescrito, desde los aspectos físicos que se observan en las obras, hasta los aspectos interpretativos en cada una de ellas. Finalmente, la etapa de producción de la AD incluye pautas y estrategias para la grabación del producto audiodescriptivo, así como la inclusión del público objetivo para recibir retroalimentación, entre otros. Por último, se mencionan además algunas estrategias para evaluar los guiones audiodescritos y los productos audiodescriptivos.

Imagen 1. Etapas del proceso de audiodescripción realizado en esta investigación



3. Metodología y estrategia operativa del estudio

Como se mencionó anteriormente, este estudio tuvo como objetivo principal evaluar el proceso y producto de nuestra audiodescripción de la exhibición de arte moderno del Museo de Arte de Lima (MALI) partiendo de las normas de calidad ISO, para analizar en qué medida dichas normas contribuyen en el desarrollo de la AD de obras dentro del ámbito museístico. Propusimos como subobjetivos enumerar y describir las etapas por las cuales se implementaría un proceso de audiodescripción, identificar las estrategias adecuadas para realizarla y contrastar el producto audiodescrito con los estándares de calidad de la norma ISO y aquellos sugeridos por otros autores. En este contexto, sostuvimos como supuesto que cumplir con las normas de ISO garantizaría la calidad de la AD por realizar.

Nuestro estudio se enmarca en el paradigma interpretativo con enfoque cualitativo y énfasis en la intersubjetividad, pues el diseño y elaboración de la AD estuvo orientado a las necesidades y particularidades del público potencial. El trabajo se proyecta en dos ramas de la Traductología, la descriptiva según el proceso y la aplicada, según la propuesta de Holmes (1972/1988) y la revisión de Toury (1995). Holmes define los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) como la línea de la disciplina, derivada de la rama de «investigación pura», centrada en el estudio de fenómenos empíricos según su enfoque en: producto, función o proceso (1988: 71-72). Aunque tipificados por separado, Toury señala que estos son interdependientes entre sí, de modo que, por ejemplo, la función deba ser considerada como un factor de influencia en la composición del producto, o bien como elemento que regiría la selección de estrategias utilizadas como parte del proceso de traducción (1995: 11-13). A la par de la rama pura se encuentra la rama aplicada (Holmes 1988: 77), que puede, entre otros, abordar la planificación de la traducción. Las extensiones aplicadas de la disciplina apuntan, entonces, a ser prescriptivas, en tanto están destinadas a establecer normas de manera más o menos consciente (Toury 1995: 17-19).

En línea con nuestros objetivos, este posicionamiento nos permitió asumir una visión de diseño y evaluación de proyectos, dividiendo el trabajo en etapas pre, durante y post proceso productivo. Así, diseñamos matrices de análisis en torno a los indicadores propuestos en la norma ISO y otras fuentes para la creación de audiodescripciones, fichas técnicas de análisis de cada muestra y autor, y un plan de acción para el seguimiento de actividades vinculadas a la evaluación del proceso y producto.

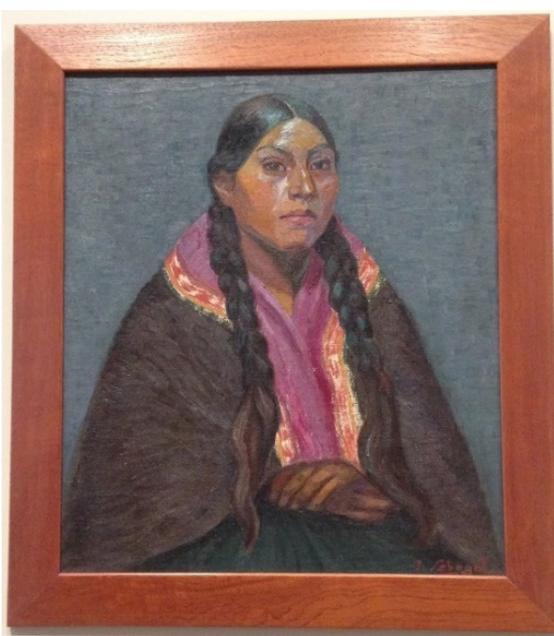
Para implementar esta propuesta, elegimos como espacio de interés el MALI, el cual posee una amplia variedad de exhibiciones, entre permanentes y temporales, dedicadas al arte precolombino, colonial, republicano y moderno. Para la selección de las obras de arte se tomaron como criterios principales la variedad de estilos y la relevancia de los autores y las piezas. La muestra elegida está conformada por tres obras de la exhibición de arte moderno del MALI: *La Santusa*, de José Sabogal Diéguez, perteneciente a la corriente artística del indigenismo; *'Bolero' de Ravel*, de Antonino Espinosa Saldaña, perteneciente al modernismo; y *Retablo Ayacuchano*, de Alberto Dávila Zabala, perteneciente al expresionismo abstracto. Elegimos *La Santusa* porque Sabogal fue uno de los principales artistas impulsores del movimiento de reivindicación indígena en la década de 1920 (Arakaki y Guzmán 2015), de modo que sus obras cuentan con gran reconocimiento en el país. La segunda obra, *'Bolero' de Ravel*, fue elegida por la peculiaridad que tuvo el autor al plasmar una pieza musical en una pieza plástica. Por último, elegimos *Retablo Ayacuchano* por su estilo modernista, que busca ser una alternativa al indigenismo y renovar el arte local. De esta manera, nuestras audiodescripciones no estarían enfocadas en un solo estilo de arte, sino que tendríamos la oportunidad de observar los resultados de audiodescribir bajo pautas genéricas piezas de corrientes y autores diferentes, en nuestro caso, del indigenismo y modernismo.

Con respecto a las obras, cabe mencionar que los matices de éstas varían entre la versión disponible en la página web del MALI y la versión real de las mismas. En dicho sitio web se publican imágenes retocadas y optimizadas de las obras para ser vistas en pantallas de dispositivos móviles u ordenadores, las cuales no necesariamente coinciden, en términos de colores, con la versión original que se observa presencialmente en el museo. Ante esto, fue necesario decidir si la AD se trabajaría a partir de la versión digitalizada o desde una captura fotográfica de la imagen situada en el museo. Luego de analizar las implicancias de ello, optamos por las fotografías capturadas, ya que en ellas se puede apreciar una versión más fiel y sin retoques de las obras desde lo que podría experimentar el público visitante, tal como se observa a continuación:

Imagen 2. Imagen de *La Santusa* descargada de la página web del MALI



Imagen 3. Imagen de *La Santusa* tomada fotográficamente en la sala del museo



Asimismo, en la fase de evaluación de la AD optamos por trabajar con una muestra del público objetivo, para lo cual contactamos a la Unión Nacional de Ciegos del Perú. La UNCP es una institución sin fines de lucro que reúne a personas ciegas del país y apela a la defensa de este sector de la población a través de la sensibilización de la sociedad en general sobre sus derechos y prerrogativas en miras a su realización personal y social (UNCP 2016), motivo por el cual fue elegida, en calidad de grupo representativo de nuestro público objetivo, para realizar la prueba y evaluación de los productos de la AD.

Se empleó un periodo aproximado de cuatro meses para realizar el proyecto en su totalidad, desde la recopilación de la información plasmada en las fichas técnicas, hasta la implementación de la última fase de evaluación del producto junto al público objetivo. A continuación, se presentan las tres obras escogidas junto con la versión final de los guiones audiodescritos elaborados para la presente investigación:

Imagen 4. *La Santusa*, pintada por José Sabogal Diéguez



Imagen 5. Guion audiodescrito de
La Santusa

- *La Santusa*, pintada en 1928 por el artista peruano José Sabogal Diéguez.
- Oleo pintado sobre una tela adherida a una plancha de madera fina.
- 65.5 cm de ancho por 55.5 cm de alto.
- Enmarcado en un cuadro de madera color marrón.
- *La Santusa* forma parte de la colección permanente de arte moderno del Museo de Arte de Lima.

Voz 2:

La Santusa es el retrato de medio cuerpo de una mujer de alrededor de 40 años. El fondo es una combinación de verde agua y azul-acero con tonalidades ligeramente blancas que contrasta con la figura de la mujer. Esta mujer de rasgos andinos está sentada con el cuerpo ligeramente orientado a la derecha. Viste un poncho de lana color marrón que cubre su torso. Desde sus hombros, cae, a modo de chalina, una lliclla o pequeña manta tejida. Una mitad es de color fucsia, la otra tiene un diseño andino que mezcla tonos de naranja y blanco, y el borde externo es verde oscuro. Por debajo del poncho, a la altura de su regazo, se asoman sus manos: su mano izquierda reposa sobre la derecha. Además, viste una falda color verde pizarra.

La mujer tiene un peinado tradicional de raya al medio con dos largas trenzas que no están amarradas al final de su cabello y caen hasta la altura de su regazo. Su cabello de color negro, pierde intensidad al llegar a la parte inferior de las trenzas, donde se vuelve más cobrizo.

El rostro de la mujer es ovalado y no presenta facciones marcadas. Tiene cejas negras, delgadas, definidas y ligeramente alzadas, de esta manera, refleja una mirada imponente y misteriosa. Tiene ojos grandes y marrones, parecen estar ligeramente enfocados hacia nuestra izquierda.

La iluminación proveniente del lado superior izquierdo genera un brillo en su nariz que evidencia su forma aguileña. Sus mejillas presentan un fino rubor causado por el frío, un rasgo característico de quienes viven en las alturas. Sus labios son proporcionales a su rostro y no muestran expresión alguna. Solo se observa una parte de su oreja derecha, ya que la parte superior está cubierta por su cabello.

En la esquina inferior derecha se encuentra la firma del autor en letra cursiva color guinda. Se puede distinguir que dice: «J. Sabogal».

Si bien *La Santusa* es un retrato, la intención del autor no es representar a una mujer en específico, en realidad, busca manifestar lo andino y lo autóctono a través de sus rasgos. Por ello, Sabogal expresa su visión de lo autóctono a través del indigenismo, empleando trazos gruesos y vigorosos.

Imagen 6. '*Bolero*' de Ravel, pintada por Antonino Espinosa Saldaña



Imagen 7. Guion audiodescrito de '*Bolero*' de Ravel

Voz 1:

- '*Bolero*' de Ravel, realizada en el año 1933 por el artista peruano Antonino Espinosa Saldaña.
- Pintada con la técnica gouache: una acuarela opaca sobre papel.
- 63 cm. de ancho por 63.5 cm. de alto.
- Está adherida sobre un papel blanco más grande, cuyo borde sobresale y forma el marco de la pieza.
- La obra está cubierta con un cristal para su protección.
- '*Bolero*' de Ravel forma parte de la muestra permanente de arte moderno del Museo de Arte de Lima.

Voz 2:

"*Bolero*" de Ravel es la representación plástica de la obra musical de Maurice Ravel, una de las piezas musicales más interpretadas en todo el mundo.

El fondo de la pintura es de color mostaza y posee un borde negro de aproximadamente 1 cm. de ancho. En la esquina superior izquierda, se encuentra un triángulo que está construido por líneas verticales y deja entrever el fondo color mostaza. Esto podría simular, de manera abstracta, la forma de un arpa.

La pintura está dominada por cuatro columnas de igual composición. Cada columna está conformada por cuatro triángulos apilados uno sobre el otro, de forma que la base de cada triángulo reposa sobre la punta del anterior. Todos los triángulos son de diferentes dimensiones y van aumentando de tamaño, siendo el triángulo de la base el más angosto. Cada triángulo presenta dos colores: marrón ladrillo y melón. Los colores dividen los triángulos en tres partes iguales, a modo de haces de luz que parten de la punta superior hasta la base. Los colores aparecen de manera intercalada -marrón ladrillo, melón y marrón ladrillo. Las siguientes tres columnas poseen las mismas características, pero su tamaño va de forma creciente desde la izquierda hacia la derecha.

Estas columnas forman parte de una secuencia mayor que empezaría y continuaría fuera del cuadro pues en ambos lados de la pintura se observan partes de otras columnas. Hay una cinta roja que rodea cada triángulo desde la parte inferior hacia la parte superior. Luego, la cinta cae para repetir el mismo movimiento en las siguientes columnas y este continúa más allá del cuadro.

En la esquina inferior derecha de la pintura, se puede distinguir en color rojo «Antonino Espinosa Saldaña» y «Lima 1933».

La obra musical '*Bolero*' de Maurice Ravel, se caracteriza por la repetición de la melodía de instrumento a instrumento en volumen siempre creciente. Así, en la pintura, cada columna podría representar un instrumento. El aumento del tamaño de las columnas simbolizaría el incremento de intensidad del sonido de la obra musical. Además, la obra musical presenta tres tiempos que se repiten, lo que podría justificar la separación de cada triángulo en tres partes.

Imagen 8. *Retablo Ayacuchano*, pintada por Alberto Dávila Zavala



Imagen 9. Guion audiodescrito de *Retablo Ayacuchano*

Voz 1:

- *Retablo Ayacuchano*, obra cubista pintada en el año 1954 por el artista peruano Alberto Dávila Zabala.
- Oleo pintado sobre tela.
- 59.5 cm de ancho por 72 cm de alto.
- Enmarcado en un cuadro de madera color hueso.
- *Retablo Ayacuchano* forma parte de la muestra permanente de arte moderno del Museo de Arte de Lima.

Voz 2:

La pintura está conformada por figuras geométricas abstractas y sin volumen que aparecen de forma simétrica dentro de la composición. El pintor utiliza una gama de colores entre verde oscuro, verde claro y crema. Los contornos de cada elemento son negros.

En la parte inferior de la pintura, se observa una cumbre color crema, es decir un clásico tejado andino. En la pintura, la cumbre está compuesta por trazos horizontales intercalados entre líneas rectas y en zigzag.

Sobre la cumbre, hay tres elementos. Al centro de la pintura, se encuentra lo que parece ser un torito de Pucará color crema con el cuerpo de perfil orientado hacia la derecha. Solo se observan dos de sus patas y tienen una forma puntiaguda. Sobre su lomo, lleva una pequeña manta con puntos color marrón. El torito tiene un orificio desproporcional a su cuerpo a la altura del hueso sacro que está dibujado para que se pueda apreciar de manera frontal. Este orificio, de color marrón translúcido, permite entrever los objetos que están detrás. Se podría decir que este color hace alusión al vino o chicha que se suele poner en los toritos de Pucará. El torito tiene un asa puente en la espalda que se proyecta del sacro hacia la cerviz. El cuello del torito es alargado y presenta cuatro figuras espirales en forma de caracol. Su hocico tiene forma puntiaguda, su ojo es un punto negro y sobre su cabeza tiene dos cuernos negros. Este torito representa la tradición andina que simboliza la protección, la fertilidad y la felicidad. Sin embargo, al ser una pintura abstracta esta no es una representación fiel de su aspecto real; por el contrario, este tiene el aspecto de una llama.

Detrás del torito, al lado izquierdo, se encuentra una cruz formada por trazos desiguales de forma triangular. La altura de la cruz llega casi a la parte superior de la pintura. De los brazos de la cruz, cuelga lo que parece ser un retazo de tela delgado color crema.

Al lado derecho de la pintura, se aprecia una iglesia de techo, tiene la misma altura que la cruz. Las iglesias de techo son cerámicas que, normalmente, se colocan en los techos de las viviendas como decoración. Estas simbolizan el buen augurio y protección contra malos espíritus. En la pintura, la iglesia tiene dos torres y, en medio de ellas, hay un portón con una pequeña cruz encima. En cada torre, un pequeño círculo simula los relojes que se suelen colocar en las iglesias de techo.

4. El proceso de audiodescripción para museos de arte y la norma ISO

Antes de detallar el análisis del proceso y producto, conviene precisar que, si bien el estudio estuvo planificado en principio a partir de la información ofrecida por la norma ISO (2015), luego de acceder a ésta, evidenciamos que no solo se refiere a la AD para museos, sino también a aquella para películas, teatro, y otros; por ello, decidimos recurrir adicionalmente a fuentes especializadas en la AD de museos. Así enriqueceríamos la información obtenida de la norma ISO y la adecuaríamos a nuestras necesidades. Para realizar las audiodescripciones, entonces, se creó una ficha operativa para sistematizar las normas y pautas obtenidas de ISO y otras fuentes específicas para el caso de interés. Entre los autores cuyas pautas consideramos se encuentran Snyder (2010) en las normas de AD del American Council Of the Blind's Audio Description Project, Soler Gallego y Chica Núñez (2014) y Lou Giansante para ABS's Guidelines for Verbal Description (2003), quien retoma las directrices inicialmente pautadas por Salzhauer y Art Education for the Blind, Inc. (1996).

La ficha operativa organizaba las pautas y estrategias audiodescriptivas en tres grandes campos, según las etapas del proyecto de AD: i) etapa previa a la redacción del guion, ii) proceso de la AD (redacción del guion), y iii) producción de la AD. A su vez, cada campo está dividido en subcampos temáticos, creados tomando como referencia la estructura en la que está redactada la norma ISO. En adelante, explicaremos cada pauta y la forma en que fue utilizada para la realización de las audiodescripciones, dando énfasis a aquellas propias de ISO y, luego, a las propuestas por otros autores. Existen casos en los cuales las pautas ISO no fueron utilizadas en su totalidad, o bien fueron adaptadas de acuerdo a nuestras necesidades; en aquellos casos, nos referiremos a dicha aplicación en cuanto estrategia. Asimismo, consideramos significativo resaltar los casos en los que decidimos no aplicar las pautas ISO, optando en cambio por las pautas de otros autores elegidos.

4.1. Etapa previa a la redacción del guion

El proceso previo a la redacción del guion audiodescrito presenta los pasos necesarios para dar inicio a la composición del texto de referencia. A continuación, se presentan las dos etapas previas a la redacción del guion: las características del guionista y la recopilación de información del artista.

4.1.1. Características del guionista

Con respecto al perfil que debe tener el guionista, contamos con cuatro pautas, todas extraídas de la normativa ISO. La primera plantea que el guionista debe estar familiarizado con las necesidades de las personas con ceguera o baja visión (ISO 2015)¹ y tener nociones sobre cómo trabajar para personas con esta condición. Esta pauta se consideró completamente, pues durante el proceso de revisión teórica para los fines

del estudio se recopiló información sobre los tipos de ceguera para conocer en detalle las necesidades del público objetivo y tenerlas en cuenta durante la evaluación de las pautas por aplicar en adelante. Parte de las necesidades tomadas de referencia fueron validadas posteriormente durante el grupo focal con el público objetivo.

La segunda pauta exige una habilidad de redacción concisa por parte del redactor del guion (ISO 2015). Los guiones no deben tener una extensión muy larga porque pueden generar distracción o aburrimiento en los oyentes, factores que, según Giansante (2003), debemos evitar. Consideramos que aplicamos dicha habilidad por nuestra formación previa en talleres de redacción y estilo. La calidad de la redacción fue corroborada, posteriormente, en el grupo focal realizado a personas con discapacidad visual, donde los participantes resaltaron que la duración estimada fue la adecuada y valoraron que la información fuese simple, directa, imparcial y no redundante.

La tercera pauta indica como requisito la habilidad para crear ritmo en las frases a través de la selección de palabras, orden y conteo de sílabas (ISO 2015). Esta pauta no fue aplicada, ya que decidimos que los guiones darían prioridad al contenido de la obra, en lugar de buscar producir características adicionales al texto. En este caso, evaluamos que la creación de ritmo tomaría más tiempo en el proceso de redacción, lo cual influiría en los plazos de todo el proceso audiodescriptivo. Esta decisión fue, además, avalada por un especialista en redacción y estilo².

Finalmente, la última pauta para esta sección exige tener conocimientos previos de la terminología específica del contenido original (ISO 2015). Si bien es ideal que el guionista posea dichos conocimientos previos, en nuestro caso fue necesario recurrir a documentación especializada para capacitarnos pues, en principio, no manejábamos de forma especializada la terminología específica del área. Por este motivo, además, consultamos a especialistas de arte e historia del arte para que pudieran brindar la validación o complementación de términos. Por ejemplo, en el guion de *'Bolero' de Ravel* se menciona que esta obra fue realizada aplicando la técnica «gouache»; luego de documentarnos al respecto, consideramos pertinente realizar una breve explicación del término en el guion, ya que no es de uso común. La versión final es la siguiente:

«Pintada con la técnica gouache: una acuarela opaca sobre papel».

(Extracto del guion audiodescrito de *'Bolero' de Ravel*)

4.1.2. Recopilación de información del artista

Si bien este campo no es mencionado por la norma ISO (2015), decidimos incluirlo como parte del proceso a partir de la pauta brindada por Giansante (2003), la cual plantea que, antes de escribir el guion, es necesario recopilar toda la información posible del artista, el estilo o escuela, lo que escriben los críticos y las reacciones del público. Esta pauta se adoptó casi en su totalidad, ya que recopilamos la información a manera de fichas técnicas de las obras escogidas y sus autores, las cuales fueron guías de fácil acceso durante el desarrollo de las audiodescripciones. Para la elaboración

de ambas fichas se consultó el modelo de ficha técnica elaborada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla³, a la cual se agregaron otros campos para complementar la información. No obstante, la ficha técnica no incluye las reacciones del público, como sugiere el autor, debido a la falta de fuentes que hablen sobre los artistas con los que se trabajó. Con todo, consideramos que la estrategia resultante es pertinente, ya que la documentación de base es fundamental para conocer los productos por audiodescribir.

Imagen 10. Ficha técnica del autor de la obra *La Santusa*

FICHA TÉCNICA (autor)	
Nombre	José Arnaldo Sabogal Diéguez
Nacionalidad	Peruano
Corriente artística	Indigenismo
Breve biografía	<p>José Arnaldo Sabogal Diéguez fue el máximo representante de la corriente indigenista en el Perú. Nació en 19 de marzo de 1888 en Cajabamba, ciudad del departamento de Cajamarca y murió un 15 de diciembre de 1956. Estudió en Argentina y cierto tiempo en Cuzco. En 1919, llegó a Lima y expuso una serie de obras bajo el título de «Impresiones del Ccoscco». Esta exposición le trajo muchas críticas por mostrar un especial interés por los temas andinos, puesto que en aquella época no era muy bien acogido. Alrededor de los años 20, Sabogal mostró un gran interés por el paisaje y personas de los andes, lo cual generó un cambio de reivindicación de "lo indio" en la sociedad peruana. En 1923, viaja a México, donde descubre y se comienza a interesar por el cuidado que tienen los mexicanos de sus artes populares. Asimismo, el pintor trabajó junto a un gran número de seguidores y alumnos como Camilo Blas, Julia Codesido, Enrique Camino Brent y Teresa Carvallo, quienes se ganaron el título de "indigenistas". Sus obras más destacadas del autor son: <i>La mujer de varayoc</i>, <i>Varayoc de chinchero</i>, <i>Carlota Carvallo Wallstein</i>, <i>Arquitecto quechua</i> y por supuesto, <i>La Santusa</i>. Sabogal fundó el Instituto Libre de Arte Peruano en el Museo Nacional de la Cultura Peruana junto a Luis Eduardo Valcárcel. Luego de su muerte, las actividades que el Instituto de Arte Peruano hacía empezaron a disminuir. Actualmente el instituto se llama Instituto de Arte Peruano José Sabogal. Es importante mencionar que en el 2013, el Museo de Arte de Lima (MALI) presentó una gran exposición dedicada a la obra del pintor, por lo que reunió más de 300 obras en las que podíamos encontrar desde grabados, pinturas y dibujos. Hoy en día, sus obras son reconocidas a nivel nacional e internacional, ya que dedicó su vida a promover el movimiento indigenista en el Perú.</p>
Estilo del autor	<p>Su estilo peruanista es un hito singular en nuestro país, ya que quería plasmar en sus pinturas el carácter y la idiosincrasia misma del Perú y rehabilitar el elemento aborigen del país. Algunos consideran que su arte está llena de defectos, pero en realidad fue bastante original y moderno. Muchas de sus obras representaban personajes andinos con trazos gruesos y vigorosos. Sabogal fue uno de los primeros en descubrir la belleza en la adultez, costumbres y espíritu de las personas andinas. Los colores que utiliza son bastante simplificados pero van a corde con las pinturas. En otras de sus obras, Sabogal trata de plasmar lo criollo y lo mestizo; así como también la arquitectura virreinal (mestizaje entre los elementos indígenas y españoles).</p>

Fuentes	<p>Bákula, C. (2007). El indigenismo de Sabogal en la plástica peruana <i>Revista de la moneda</i>, 135. p.37-41.</p> <p>Bojorquez, N. <i>Vida y obra de grandes pintores peruanos</i> [Documento PDF]. Recuperado de https://es.slideshare.net/ninonbq/grandes-pintores-indigenistas</p> <p>Enriquez, G. (2014, 19 de marzo). ¿Quién es José Sabogal y por qué es el máximo exponente del indigenismo?. <i>RPP Noticias</i>. Recuperado de http://rpp.pe/peru/actualidad/quien-es-jose-sabogal-y-por-que-es-el-maximo-exponente-del-indigenismo-noticia-677923</p> <p>Malca, L. (2008). La <i>nación</i> del Indigenismo sabogalino: una aproximación a la vanguardia pictórica peruana de la primera mitad del siglo XX. <i>Revista Summa Humanitatis</i>, 2(1).</p> <p>Museo de Arte de Lima (MALI). (2016). Siglo XX. Recuperado de http://www.mali.pe/colecc_sigloxx.php</p> <p>Rojas, A. (8 de octubre de 2013). Sabogal, más allá del indigenismo Recuperado de: https://lamula.pe/2013/10/08/sabogal-mas-alla-del-indigenismo/tvrobles/</p> <p>Sciorra, J. (2012). José Sabogal y la identidad de la revista <i>Amauta</i>. <i>Revista ARTE E INVESTIGACIÓN</i>, 9.</p> <p>Vásquez, E. (1 de diciembre de 2012). Difusión cultural: JOSÉ SABOGAL Y LA "COSA PERUANA" [Blog] Recuperado de https://sucremus.blogspot.pe/2012/12/difusion-cultural-jose-sabogal-y-la.html</p> <p>Villegas, F. (2006). El Instituto de Arte Peruano (1931 - 1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. <i>Revista Illapa</i>, 3, p. 21-34.</p> <p>Villegas, L. (2008). JOSÉ SABOGAL Y EL ARTE MESTIZO EL INSTITUTO DE ARTE PERUANO Y SUS ACUARELAS Recuperado de: http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/4178/1/Villegas_t1.pdf</p>
---------	---

En esta primera etapa del proceso audiodescriptivo, las pautas de la norma ISO fueron clave para poder contar con las bases necesarias. No obstante, su aporte no es exclusivo, pues otros autores como Giansante, y Soler y Chica también comparten dichas pautas en sus obras. Por otro lado, no podemos afirmar que estas estrategias sean definitivas, sino que ellas podrían variar para cumplir con las necesidades de diferentes tipos de audiodescripción.

4.2. Proceso de audiodescripción

Esta segunda etapa del proyecto agrupa, de manera detallada, las pautas y estrategias que se deben considerar al momento de estructurar y redactar cada guion. Proponemos una secuencia desde la base de la norma ISO, complementando sus vacíos con aportes de otros autores, y detallando si las pautas han sido empleadas en su totalidad, adaptadas o rechazadas durante el proceso de la redacción del guion. Así, presentamos explicativamente las diversas pautas y estrategias empleadas, como las pausas en la narración, la información básica de la obra, su contexto, entre otros.

4.2.1. Ubicación e identificación de la obra

Con respecto a la ubicación en el museo, Snyder (2010) indica como primera pauta que se debe mencionar el lugar del museo donde está instalada la obra. Igualmente, Soler y Chica (2014) señalan que es necesario describir el espacio expositivo de la obra, así como los elementos visuales más pertinentes. Esta pauta se empleó al mencionar, en general, que las obras forman parte de la muestra de arte moderno del MALI. Ello brinda información complementaria acerca de la ubicación de las piezas por su clasificación en el entorno del museo. La siguiente oración ejemplifica dicha pauta y se encuentra en los tres guiones audiodescritos:

« _____ forma parte de la muestra permanente de arte moderno del Museo de Arte de Lima».

Una segunda precisión sobre esta pauta plantea describir brevemente la entrada del museo, incluyendo las dimensiones del lugar, los tipos de arte u otra información general del ambiente del museo (Snyder 2010; Giansante 2003). Con todo, se decidió no aplicar tal consideración ya que las audiodescripciones, para nuestros fines, no serían implementadas en el MALI; no obstante, si estas fueran a presentarse en un museo, consideramos pertinente mencionar información general del mismo antes de comenzar con las descripciones propias de la obra.

En cuanto a la información básica de la obra, tanto Giansante (2003) como Snyder (2010) comparten la pauta de incluir información básica del autor y la pintura, como el nombre del artista, su nacionalidad, etc. Considerando esto, se incluyó información básica de la obra en la parte inicial de cada guion audiodescrito. De esta manera, los oyentes tendrán acceso a la información general antes de escuchar la AD de la obra de arte –tal como las personas que ven la obra en un museo–, y que el procesamiento de la información les será, por tanto, más sencillo (Soler y Chica 2014). A continuación, un ejemplo del guion de la obra *'Bolero' de Ravel*:

Voz 1:

- *'Bolero' de Ravel*, realizada en el año 1993 por el artista peruano Antonino Espinosa Saldaña.
- Pintada con la técnica gouache: una acuarela opaca sobre papel.
- 63 cm. de ancho por 63.5 cm. de alto.
- Está adherida sobre un papel blanco más grande, cuyo borde sobresale y forma el marco de la pieza.
- La obra está cubierta con un cristal para su protección.

(Extracto del guion audiodescrito de *'Bolero' de Ravel*)

Estimamos que, a pesar que los receptores no tengan conocimiento de las corrientes o técnicas artísticas, es pertinente mencionarlas, ya que podrían interesarse en dichos temas y tener la intención de buscar más información posteriormente. Por otro

lado, optamos por no explicar la forma como estos elementos afectan al receptor porque consideramos que ello podría resultar altamente subjetivo. Además, cada persona se imaginará e interpretará las audiodescripciones de una manera diferente, por lo que si incluimos la forma en la que los estilos, técnicas y corrientes artísticas afectan la experiencia del receptor podríamos llegar a condicionar el impacto que tiene la obra en cada persona.

4.2.2. Información contextual

La norma ISO (2015) señala que es importante tomar en cuenta el equilibrio entre la expresión artística y las necesidades del consumidor: al tratarse de obras de arte, se podrían incluir expresiones o términos artísticos en los guiones audiodescritos, sin embargo, puede que ello no sea lo mejor para el consumidor, ya que, si fuesen términos muy especializados, afectarían la comprensión del producto. Tomamos en cuenta esta pauta, ya que priorizamos que el mensaje sea claro y conciso sobre una apreciación artística más elaborada. Esto quiere decir que, si bien empleamos terminología específica al campo, se trató de modular en lenguaje sencillo para que los consumidores logren comprender con mayor facilidad el mensaje que están escuchando. Además, Soler y Chica (2014) agregan que se debe emplear un lenguaje específico, claro y adecuado al receptor. Por ejemplo, para la descripción del material «nordex», el cual no es de uso común ni conocido por un público lego, en lugar de utilizar la frase «óleo pintado en nordex», se realizó la siguiente explicación:

«Oleo pintado en una tela adherida a una plancha de madera fina».
(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

En este ejemplo utilizamos una de las técnicas de traducción que presenta Amparo Hurtado (2011: 269): la amplificación, técnica en la cual se introducen precisiones, paráfrasis explicativas, etc. que no se encuentran en el texto origen para poder explicar un término.

En cuanto al contexto de la obra, Giansante (2003) menciona que se debe presentar información de su contexto social e histórico, pues esta información puede haber tenido cierta relevancia para la obra al momento de su creación. Además, se considera que a través de estos datos se puede conocer la impresión que tuvieron las personas que la vieron en esa época. En este caso, no se detallaron los sentimientos del público de la época de su producción, ya que no se cuenta con esa información. No obstante, se mencionó el contexto de la obra y su significado en cada guion audiodescriptivo, como se expresa en este fragmento:

«Si bien *La Santusa* es un retrato, la intención del autor no es representar a una mujer en específico; en realidad, busca manifestar lo andino y lo autóctono a través de sus rasgos. Por ello, Sabogal expresa su visión de lo autóctono a través del indigenismo, empleando trazos gruesos y vigorosos».
(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

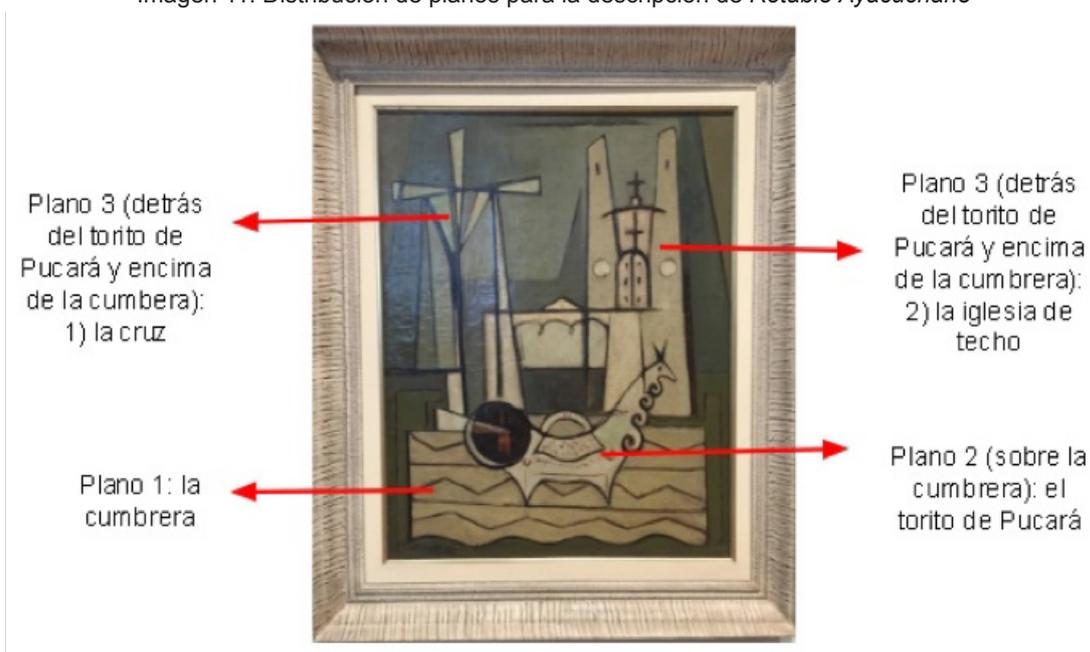
4.2.3. Descripción de la obra

En cuanto a la primera aproximación a la obra, la norma ISO (2015) detalla que los elementos esenciales a la narrativa deben ser descritos antes que los detalles adicionales. Esta pauta se complementa con la de Giansante (2003), quien menciona que, tras la información básica de la obra, se debe ofrecer brevemente un resumen del contenido de ella antes de abordar los detalles, así como Snyder (2010), quien también señala que, normalmente, se comienza por el contexto y luego se mencionan detalles. Así, en este primer paso para describir la obra, el oyente tendrá una imagen general sobre lo que ella muestra. El siguiente ejemplo proviene del guion de *La Santusa*:

«*La Santusa* es un retrato de medio cuerpo de una mujer de alrededor de 40 años».
(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

En cuanto al orden de la descripción de elementos de la obra, si bien la norma ISO no menciona una pauta que aborde el tema, Soler y Chica (2014) indican que primero se debe describir los objetos más significativos, y seguir un orden establecido (de arriba hacia abajo, de izquierda a derecha), aunque este puede ser modificado en caso sea necesario. En nuestras audiodescripciones, este orden se tuvo que adecuar según las características de cada obra. Por ejemplo, en *Retablo Ayacuchano* surgió mucha confusión al tratar de seguir el orden pautado. Por ello se tuvo que recurrir a la presentación de los objetos según los planos en los que se encontraban: de adelante hacia atrás. Esto se realizó priorizando la comprensión antes que la ubicación, pero cumpliendo con el mismo fin. En la imagen 11 se pueden observar los planos referidos para describir dicha obra:

Imagen 11. Distribución de planos para la descripción de *Retablo Ayacuchano*



En cuanto a la apariencia física de los personajes, la norma ISO (2015) plantea que cuando los guiones describen en tercera persona, se deben nombrar las características físicas de los sujetos en la obra. Asimismo, se deben evitar términos subjetivos para calificar a los personajes (como «bonita», «fea», etc.). Esta pauta se aplicó en su totalidad en la descripción de la obra *La Santusa*, ya que fue el único retrato trabajado. En este caso, resulta relevante describir la apariencia física de la persona porque el autor retrató a esa mujer específicamente por sus características físicas y por lo que éstas representan. Además, resaltar y detallar las características ayuda a que los oyentes puedan crear una imagen más precisa de la misma. El siguiente es un ejemplo de lo señalado:

«La mujer tiene un peinado tradicional de raya al medio con dos largas trenzas que no están amarradas al final de su cabello y caen hasta la altura de su regazo. Su cabello, de color negro, pierde intensidad al llegar a la parte inferior de las trenzas, donde se vuelve más cobrizo».

(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

Además, la norma ISO (2015) propone como pauta describir las expresiones faciales o físicas cuando éstas son relevantes para entender al personaje o la escena. Esta pauta también se aplicó en el caso de la descripción de *La Santusa*. Consideramos que resulta necesario mencionar estos elementos para que el oyente pueda imaginar el rostro del personaje y para dar a entender el objetivo del autor al plasmarlo. El siguiente es un ejemplo de la descripción facial de la mujer en la obra, que resalta una característica de su mirada:

«El rostro de la mujer es ovalado y no presenta facciones marcadas. Tiene cejas negras, delgadas, definidas y ligeramente alzadas; de esta manera, refleja una mirada imponente y misteriosa».

(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

En cuanto a la identificación de los personajes, tanto la norma ISO (2015) como Snyder (2010) mencionan que estos no deberían ser identificados por su raza u origen étnico, a menos que ello proporcione información importante para la persona con discapacidad visual. En el caso de *La Santusa*, sí se vio necesario identificarla por su origen étnico, ya que la intención del autor era mostrar precisamente dicha característica. Por ello, para la redacción de este guion sí fue empleada la presente pauta.

«Esta mujer, de rasgos andinos, está sentada con el cuerpo ligeramente orientado a la derecha».

(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

Una segunda pauta vinculada, también extraída de ISO (2015), plantea que el lenguaje despectivo sólo se usará si contribuye al desarrollo del personaje; además, si el atuendo del personaje describe al mismo, entonces se deberá detallar esta información. En este caso, si bien no utilizamos un lenguaje despectivo para aludir a los

rasgos físicos de la mujer en la obra *La Santusa*, sí hicimos referencia a lo que podría ser entendido por parte de la población peruana como estereotipos, esto es, el término «rasgos andinos» y el adjetivo «aguileña» para referirnos a la forma de su nariz. Consideramos que ambas características ayudan a que los oyentes puedan reconocer y elaborar mentalmente una imagen más clara del personaje.

Para finalizar, en cuanto a la identificación de la edad de las personas en las obras, la norma ISO (2015) y Snyder (2010) coinciden en recomendar el uso de determinadas palabras o rangos para identificar la edad aproximada del personaje (ej. infante, bebé, adolescente, etc.). Así, empleamos esta pauta en el guion de *La Santusa*, estableciendo un rango de edad aproximado para caracterizar a la mujer retratada. Esta pauta ayudó a que la AD sea aún más específica, tal como vemos a continuación:

«*La Santusa* es un retrato de medio cuerpo de una mujer de alrededor de 40 años».
(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

En cuanto al uso de analogías, Giansante (2003) menciona que, en algunas ocasiones, la mejor manera de describir un elemento es utilizando una analogía que aluda a algo que el oyente pueda haber conocido o experimentado. Snyder (2010) señala además que se pueden utilizar analogías o metáforas para explicar los efectos visuales y colores. Así, por ejemplo, al referirnos a la vestimenta de la mujer en *La Santusa*, se detalló:

«Además, viste una falda color verde pizarra».
(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

Como los autores indican, esta pauta ayuda al lector en la medida que propone una comparación con alguna experiencia u objeto que puede ser conocido o recordado por ellos.

En cuanto al uso de otros sentidos, Snyder (2010) explica que se debe tratar de traducir la experiencia visual a otros sentidos y comparar la obra con ciertas texturas, si las tuviera. Esta pauta no fue empleada literalmente, sino que se adaptó al mencionar, en la obra *La Santusa*, la composición material del poncho de la mujer:

«Viste un poncho de lana color marrón que cubre su torso».
(Extracto del guion audiodescrito de *La Santusa*)

Así, si bien no optamos por referir una experiencia visual por otros sentidos, sí relacionamos la prenda a la textura de la fibra que la compone. No fue necesario, sin embargo, aplicar esta estrategia en las otras obras, pues no contaban con elementos tangibles que pudieran compararse con otras texturas. Cabe resaltar que, posteriormente, en el grupo focal realizado, varios participantes mencionaron que era de gran ayuda hacer comparaciones con objetos reales apreciables mediante el tacto, ya que así lograron comprender mejor lo descrito. Por este motivo, opinamos que esta pauta debe aplicarse en tanto la composición de la obra lo permita.

Por otro lado, Snyder (2010) y Giansante (2003) comparten una pauta vinculada también al uso de otros sentidos: incorporar sonidos de manera creativa. Ambos mencionan que se pueden utilizar sonidos para describir o interpretar una obra, o se puede poner algún sonido o canción antes de que se escuche la descripción de la obra. En nuestro caso, decidimos adaptar esta pauta al incluir en la audiodescripción de *'Bolero' de Ravel* la canción que inspiró al pintor para crear dicha obra. Consideramos que la estrategia es pertinente, ya que con ello se propone una comparación entre la canción y la pintura; así, el incluir la música en la AD podría ayudar a que a los oyentes estén más familiarizados con lo narrado.

Por último, según Giansante (2003), al momento de redactar los guiones audio-descritos, se debe tener en cuenta que se escribe para escuchantes, y no para ser leído, pues los usuarios no podrán retroceder a revisar lo que se dijo previamente. Por ello, Soler y Chica (2014) consideran que, para evitar ambigüedades, es preferible emplear el mecanismo de repetición y evitar la elipsis y la sustitución. Al respecto, el especialista en redacción y estilo consultado para este estudio, tras ver la primera versión de nuestros guiones resaltó que, a pesar de que los textos estaban correctamente redactados, serían difíciles de comprender por medio de la escucha por el público objetivo, reafirmando así lo mencionado por la pauta. Así, procuramos que las versiones posteriores de los guiones apelaran a la repetición de sustantivos y sus determinantes, manteniendo una buena estructura y redacción.

Antes

«Frente a la cruz y la iglesia se encuentra lo que parece ser un torito de Pucará con el cuerpo dirigido hacia la derecha. Este se encuentra sobre la cumbreira».

Después

«Frente a la cruz y la iglesia se encuentra lo que parece ser un torito de Pucará con el cuerpo dirigido hacia la derecha. Este torito se encuentra sobre la cumbreira».

(Extracto del guion audiodescrito de *Retablo Ayacuchano*)

Finalmente, en relación con la narración del guion, Giansante (2003) menciona que la fatiga y el aburrimiento del oyente son factores importantes a tomar en cuenta. Considerando esta pauta, y según las recomendaciones de tiempo que establece Giansante (2003: 3) (duración aproximada de entre cuatro y cinco minutos), utilizada en museos como el Smithsonian American Art Museum en Washington, y el Museum of Modern Arts (MoMA) en Nueva York, se estableció que la duración máxima para cada audiodescripción fuera menor a cinco minutos. Aplicamos esta pauta, entonces, al evaluar que el guion audiodescrito cubra un tiempo moderado para que el usuario mantenga la concentración e interés.

Según lo expuesto, en esta segunda sección evaluamos las pautas y estrategias para la redacción de los guiones audiodescritos. La mayoría de pautas provenientes de otros autores fueron empleadas en su totalidad; muy pocas fueron rechazadas o adaptadas debido a que no eran del todo adecuadas para nuestro proyecto; así, todas

las pautas y estrategias mencionadas fueron empleadas en cada guion, manteniendo su propósito. De esta sección, podemos concluir que la norma ISO resultó insuficiente para el proceso de la AD debido a su falta de especificidad (como en la primera aproximación a la obra, la expresión artística, el contexto de la obra, etc), de modo que tuvo que ser complementada con las pautas propuestas por otros autores, para así cumplir con las necesidades y particularidades de nuestra muestra.

4.3. Producción de la audiodescripción

Por último, esta sección aborda la etapa referida a la grabación de la audiodescripción. Aquí, se incluyen pautas o estrategias para determinar el lugar de la grabación de las audiodescripciones, las pruebas de sonido en el lugar de grabación, el dispositivo que se debe utilizar para reproducir la AD, la inclusión del público objetivo, entre otros. También se mencionan las pautas o estrategias para evaluar los guiones audiodescritos y los productos audiodescriptivos.

4.3.1. Características del narrador

Un primer paso importante en esta fase es la selección del narrador. La norma ISO (2015) exige que el narrador posea buena articulación, conocimiento de énfasis y fraseo de oraciones. Debe tener una pronunciación y articulación correcta, ya que este es uno de los objetivos de la narración. Snyder (2010) también resalta la importancia de la pronunciación del narrador, pauta que comparten, además, Soler y Chica (2014). El objetivo es que la voz del narrador y la manera en que expresa la información sea clara y agradable para los oyentes. Consideramos fundamental cumplir esta pauta en nuestro proyecto, lo cual se logró al trabajar con narradores con experiencia y estudios en locución y doblaje. La calidad de los resultados pudo comprobarse al revisar los productos audiodescritos⁴ y a través de los comentarios recibidos por los participantes del grupo focal, quienes mencionaron que la articulación y pronunciación de los narradores era muy adecuada.

Otra pauta vinculada sugiere que tanto el narrador como el redactor del guion utilicen el contexto y conocimientos previos de la cultura de donde proviene el contenido original (ISO 2015). Opinamos que aplicar esta pauta en su totalidad es poco factible debido a la dificultad para conseguir narradores con conocimientos específicos sobre cada obra de arte, por lo cual, en lugar de esto, se debe optar por preparar al narrador en dichos temas. Para nuestro estudio, adecuamos este requerimiento, enviando anticipadamente los guiones a los narradores para que los pudieran revisar. Asimismo, en cuanto que redactores de los guiones, teníamos ciertos conocimientos previos, mas no específicos, sobre las pinturas o las corrientes a las que pertenecen, de modo que nos documentamos para elaborar fichas técnicas con la información necesaria y contamos, además, con la asesoría de especialistas temáticos.

4.3.2. Detalles de la grabación

La norma ISO (2015) propone que la grabación de la audiodescripción sea realizada, idealmente, por productores o en estudios de grabación. Para nuestro estudio, pese a que la primera grabación registraría la versión preliminar de los guiones –de uso en el marco del grupo focal–, decidimos realizarla de manera profesional para que la calidad del producto sea la ideal y pueda cumplir con el objetivo de transmitirse claramente a los oyentes. Así, realizamos esta y las grabaciones posteriores en un estudio profesional, bajo la supervisión de un profesional especialista y docente de producción de sonido.

Asimismo, la norma ISO (2015) señala que se deben realizar con anticipación pruebas de sonido del equipo que se empleará en el lugar de grabación para tener tiempo suficiente de realizar alguna modificación o reemplazar el equipo, de ser necesario. Tomamos en cuenta esta pauta que, a la par, ayudó a calcular el tiempo que se necesitaría para la grabación de cada guion. En este caso, acudimos al estudio de grabación antes que los narradores para coordinar con los productores los detalles de nuestro proyecto y preparar el equipo de grabación. Posteriormente, conversamos con los narradores sobre el proyecto y les mostramos un ejemplo de AD para que estuvieran familiarizados con lo que se esperaba lograr con el producto final. Además, se realizaron varias pruebas de sonido y de voz para cada guion antes de realizar la grabación final. Esta pauta fue muy importante, ya que permitió anticipar problemas o percances que se podrían encontrar durante la grabación.

Por otro lado, Soler y Chica (2014) también proponen algunas pautas para esta etapa de producción de la AD. Ellos señalan que se debe agregar el sonido de una campanilla al final de la AD para indicar al oyente que se ha concluido. Esta pauta se empleó en su totalidad al incluir un sonido al final del audio para indicar su término: en nuestro caso, el sonido de una pandereta, debido a que el programa de edición de los audios no contaba con un sonido que simule una campanilla. No consideramos que el cambio del sonido afecte el producto final, ya que la función de ambos cumple con lo establecido por la pauta.

En lo que refiere a la composición de la narración, una primera pauta proporcionada por ISO (2015) señala que, siempre que sea posible, las descripciones brinden cierto tiempo o una pausa al oyente para que disfrute de la experiencia, los momentos de silencio, etc. Igualmente, Soler y Chica (2014) mencionan que es necesario dar tiempo suficiente para que el usuario pueda procesar toda la información brindada. Esta pauta se aplicó en todos los guiones ofreciendo cierto espacio entre las ideas descritas (párrafos), lo cual dio como resultado una narración acompañada que permite al oyente tener el tiempo suficiente para apreciar el contenido. El éxito de la medida aplicada se pudo comprobar en los comentarios recibidos del público objetivo, pues al ser cuestionados al respecto, los participantes del grupo focal mencionaron que la velocidad de la narración era adecuada y que ello les ayudó a tener un lapso de tiempo para imaginar lo que estaban escuchando.

Asimismo, en relación a las pausas, Soler y Chica (2014) proponen el empleo de dos voces distintas: una para presentar información general de la obra y otra para la descripción de ésta. Dicha pauta también fue desarrollada, para lo cual dividimos el guion considerando estas dos secciones y, posteriormente, empleamos dos locutores distintos para su grabación. Consideramos que esto beneficia a los oyentes, ya que ambas voces permiten una clara diferenciación de los tipos de información que se brindan en el guion. El siguiente extracto la división de voces para el guion de *Retablo Ayacuchano*:

Voz 1:

- *Retablo Ayacuchano*, obra cubista pintada en el año 1954 por el artista peruano Alberto Dávila Zabala.
- Óleo pintado sobre tela.
- 59.5 cm. de ancho por 72 cm. de alto.
- Enmarcado en un cuadro de madera color hueso.
- *Retablo Ayacuchano* forma parte de la muestra permanente de arte moderno del Museo de Arte de Lima.

Voz 2:

La pintura está conformada por figuras geométricas abstractas y sin volumen que aparecen de forma simétrica dentro de la composición. El pintor utiliza una gama de colores en verde oscuro, verde claro y crema. Los contornos de cada elemento son negros.

(Extracto del guion audiodescrito de *Retablo Ayacuchano*)

Soler y Chica (2014) apuntan, además, que es preferible que las audiodescripciones se reproduzcan en dispositivos móviles (iOS o Android), pues ofrecen una elevada funcionalidad a las personas con discapacidad sensorial gracias a sus características de accesibilidad: pantalla táctil, lector de pantalla (VoiceOver), rotor y control por voz. En principio, para el caso de la evaluación de la versión preliminar de las audiodescripciones en el grupo focal no empleamos estos dispositivos pues, por tratarse de un ambiente controlado, los asistentes no reproducirían individualmente las grabaciones, sino que éstas se dispondrían para todos en conjunto; así, nosotros monitoreamos y controlamos los audios, proyectando las grabaciones (en formato CD y USB) a través de un equipo de sonido y un ordenador portátil como soporte. Esta modalidad, según los comentarios de los participantes, fue suficiente para la prueba. Con todo, si las versiones finales de las audiodescripciones fuesen a presentarse en un museo, las opciones que proponen dichos autores serían las más apropiadas. En el caso del MALI, museo donde se encuentran las obras audiodescritas de este proyecto, las audiodescripciones podrían reproducirse a través de la aplicación para dispositivos móviles propia del establecimiento.

4.3.3. Evaluación del producto

En general, la norma ISO (2015) recomienda evaluar la audiodescripción durante la producción, en lugar de dejar esta fase para el final del proceso. Para nuestro estu-

dio, esta pauta se adaptó a las etapas del proyecto de AD, de modo que realizamos dos fases de evaluación. Para la primera, al culminar la etapa del proceso de AD, elegimos como estrategia la revisión por niveles de las versiones preliminares de los guiones, los cuales luego fueron revisados, primero por una asesora, luego por especialistas, quienes nos ayudaron a estructurar mejor los contenidos y redacción, y, finalmente, por nosotros mismos. Posteriormente, al finalizar la etapa de producción de la AD, aplicamos una segunda fase de evaluación, a través de un grupo focal con el público objetivo. Todo ello significó un constante monitoreo de la AD durante el proyecto.

Por otra parte, otra pauta de ISO (2015) señala que la aprobación del contenido de los guiones audiodescritos depende del contenido del mismo (tema, estructura, etc.) y los conocimientos previos y experiencia del creador de la AD. Para nuestro proyecto, adaptamos esta pauta pues, si bien evaluamos el contenido de los guiones, no nos guiamos de nuestra experiencia para aprobar dicho contenido porque ésta era nuestra primera experiencia realizando una AD. Nos guiamos, en cambio, de las pautas que recolectamos de la norma ISO y de los otros autores, así como de la información incluida en las fichas de autor y de la obra, y de los comentarios de los especialistas convocados.

Finalmente, en la ISO (2015) también se sostiene que todo el rango de usuarios de la AD debería ser incluido en el proceso de su creación, siempre y cuando sea posible. Asimismo, explica que la inclusión de los usuarios puede realizarse a través de grupos focales, el empleo de un usuario como asesor, o el empleo de un narrador con ceguera o baja visión (ISO 2015). Soler y Chica (2014) suscriben esta idea al señalar que, durante el proceso de creación de los guiones, se deben incluir asesores con discapacidad visual para que evalúen la guía, y luego revisar los guiones a partir de los resultados. Con todo, no aplicamos esta pauta en el proceso de la AD debido al poco tiempo que se tuvo para concluir las diversas actividades ya programadas en el plan de acción, pero consideramos que la inclusión de los usuarios hubiera podido acelerar la fase de redacción, al ofrecer posibles soluciones a ciertas ambigüedades que surgieron en ésta por desconocimiento de las necesidades de los usuarios. No obstante, sí realizamos un grupo focal con nuestro público objetivo después de la versión mejorada de los guiones audiodescritos tras los comentarios de los especialistas. Este espacio sirvió para obtener una retroalimentación desde el punto de vista de los usuarios directos y poder corregir los guiones según sus necesidades.

En síntesis, podemos afirmar que, para lo referido al proceso de evaluación, la norma ISO resulta bastante completa y útil. La mayoría de pautas utilizadas fueron de la norma ISO, mientras que solo se añadieron dos pautas de otros autores para complementarlas, de las cuales una se utilizó y otra fue descartada. Además, consideramos que la evaluación continua de los guiones audiodescritos es fundamental para obtener una óptima calidad de los mismos. Por último, si se dispone de tiempo, resulta muy útil poder contar con las apreciaciones de usuarios en todas las etapas del proceso de AD para lograr mejores guiones y, posteriormente, mejores productos audiodescritos.

5. Consideraciones finales

El objetivo de nuestra investigación era la evaluación del uso de la norma ISO para la creación de las audiodescripciones, por lo que proponemos culminar este balance, por un lado, revisando nuestro objetivo principal y supuesto base y, por otro, las conclusiones basadas en la utilización de la norma ISO (antes, durante y después de la creación de las audiodescripciones) frente a las pautas ofrecidas por otros autores. Analizaremos los puntos antes mencionados para determinar las posibles ventajas, desventajas o debilidades de realizar audiodescripciones partiendo de la norma ISO, así como los vacíos que necesitan ser complementados.

En principio pudimos observar que, en la etapa previa a la redacción del guion, la mayoría de las pautas empleadas como base provenían de la norma ISO. Consideramos que en esta etapa la norma ISO resulta ampliamente efectiva y específica, en tanto propone características claras para los involucrados en el proceso: el guionista y el narrador. No obstante, vimos necesaria aquí una pauta de Giansante (2003), que la norma ISO no abarcaba: la necesidad de recopilar información de base. Al ser nuestra primera experiencia con obras de arte, era crucial investigar sobre cada una de estas y sus autores para conocer sus orígenes, estilo y corrientes artísticas, entre otros, organizando dicha información en fichas técnicas. Por último, no podemos afirmar que estas pautas sean definitivas o invariables; por el contrario, consideramos que podrían ser adaptadas para cumplir con las necesidades de los diferentes tipos de obras que se vayan a audiodescribir.

En cuanto a las pautas para el proceso de la AD, podemos concluir que predominó, sobre la norma ISO, el uso de las pautas brindadas por otros autores, al ser más específicas y minuciosas, en especial para describir personajes. Durante este proceso, la mayor parte de dichas pautas fueron empleadas en su totalidad, muy pocas fueron descartadas por no ser adecuadas para nuestro proyecto, y solo una de ellas fue adaptada. Este es el caso de la pauta relativa al uso de otros sentidos, sobre la cual la ISO no menciona información alguna, pero sí Snyder (2010) en la guía del American Council of the Blind; además, su uso frecuente fue recomendado por los participantes del grupo focal.

Ciertos vacíos de la norma ISO radican, por ejemplo, en lo relacionado con la narración. En su lugar, Giansante resalta la importancia de considerar pausas, ya que el guion audiodescrito debe tener un rango de tiempo adecuado para que el oyente mantenga la concentración e interés. Otro vacío radica en lo relacionado a la adición de información básica de la obra en cada guion. Tanto Giansante como Snyder comparten dicha pauta, y fue empleada considerando que aportaría a la comprensión por parte del receptor. Con todo, la norma ISO sí fue bastante específica con las pautas para describir la apariencia física de los personajes. Todas ellas fueron consideradas, pero solo se aplicaron en su totalidad en el guion de *La Santusa*, única obra de la

muestra con un personaje. Como en dicho caso, una serie de pautas de la norma ISO fueron evaluadas y aplicadas únicamente en los guiones de las obras que lo requerían.

De otro lado, para la etapa de la producción, consideramos que la norma ISO resulta suficientemente completa y conveniente, pues la mayoría de pautas utilizadas provienen de dicha fuente. Únicamente se añadieron dos pautas de otros autores para complementar esta fase: la pauta referida a la grabación de la AD, la cual se empleó según lo planteado en la norma ISO, pero fue ampliada con la propuesta de Soler y Chica (2014). Asimismo, en lo referente a la evaluación del producto, tres pautas aplicadas provienen de la ISO, de las cuales las dos primeras fueron adaptadas, mientras que la tercera fue parcialmente utilizada debido a la falta de tiempo para cumplir con los plazos del proyecto.

Consideramos, además, que la evaluación continua de los guiones audiodescritos es fundamental para alcanzar una óptima calidad en los mismos. En nuestro caso, se realizaron varias versiones de cada guion, corregidas y mejoradas según los comentarios de nuestros asesores, especialistas y los participantes del grupo focal. No obstante, si bien se mejoraron los guiones con los comentarios extraídos del grupo focal, consideramos que hubiera sido de mucha ayuda incluir a los usuarios en el proceso de creación de los guiones para incorporar sus perspectivas tempranamente.

En términos generales, tras este contraste entre la norma ISO y las pautas de otros autores, reiteramos que la norma ISO es un excelente punto de partida para comenzar una AD, pero tratándose de obras de arte para museos, es necesario complementar la norma con pautas provenientes de fuentes especializadas. La norma ISO carece de pautas específicas para audiodescribir obras de arte, sin embargo, sí profundiza en detalles para la AD de películas u obras de teatro. Es en base a esta carencia de enfoque específico en la AD museística que modificamos las pautas siguiendo los aportes de otros autores, para lograr una propuesta operativa más pertinentes al campo. Aquí, cabe mencionar que las pautas aplicadas en esta investigación no son estáticas, sino que podrían variar o ser modificadas según el tipo de obra que se vaya a audiodescribir. Por ello, este estudio podría extenderse, incluso para evaluar la propuesta según distintos tipos de pinturas, corrientes artísticas o estilos.

Por último, en este contexto, es importante reiterar que el ámbito de trabajo de un traductor no se encuentra limitado a la traducción de textos o la interpretación de diálogos, sino que puede ir más allá de ello. Desarrollar un estudio como el presente, basado en el concepto de traducción intersemiótica, demuestra que la disciplina de la traducción es muy amplia y permite la inclusión de temas que, de parte de los usuarios, parecen ser ajenos a nuestro ámbito de trabajo. Más aún, podríamos afirmar que la investigación en este campo no solo aporta conocimientos para la disciplina en sí, sino que además despierta interés en los traductores profesionales en este mercado de parte de las potenciales entidades que requieran este servicio.

Bibliografía

- ADLAB (2012). *Audio description: Lifelong access for the blind*. Report on user needs assessment. ADLAB Project. <<http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF>> [Consulta: 19 septiembre 2018].
- ADLAB (2017). *Audio description professional: Profile definition*. <<https://www.adlabpro.eu/wp-content/uploads/2018/04/IO2-REPORT-Final.pdf>> [Consulta: 19 septiembre 2018].
- Arcos, Juan (2012). Análisis de guiones audiodescritos y propuestas para la mejora de la norma UNE153020. *Revista Tonos Digital*, 22.
- Benecke, Bernd (2004). Audio-Description. *Meta: Translators' Journal* 49(1), 78-80.
- Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (2011). *Sello CESyA de Subtitulado y Audiodescripción en los medios audiovisuales*. CESyA, MSSSI España, Universidad Carlos III de Madrid. <<http://163.117.201.124/selloCESyA/sites/default/files/documentos/selloCESyA.pdf>> [Consulta: 14 septiembre 2017].
- Díaz Cintas, Jorge (2007). Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *TRANS. Revista de Traductología* 11(2), 45-59.
- Díaz Cintas, Jorge (2010). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtitulado y de la audiodescripción. *Cooperación y diálogo*, 157-180.
- Giansante, Lou (2003). *Writing Verbal Descriptions for Audio Guides*. Art Beyond Sight. <<http://www.artbeyondsight.org/mei/wp-content/uploads/Writing-for-Audio-Guides-short.pdf>> [Consulta: 14 septiembre 2017].
- Holmes, James S. (1988). The name and nature of translation studies. En *Translated!: Papers on literary translation and translation studies*, 66-80. Amsterdam: Rodopi.
- Hurtado, Amparo (2011). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jakobson, Roman (1975). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general*, 67-77. Barcelona: Seix Barral.
- Ley N° 29973. Ley general de la persona con discapacidad. <<http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/29973.pdf>> [Consulta: 14 septiembre 2017].
- Lima, Pedro Henrique y Magalhães, Celia M. (2018). Neutrality in audio descriptions of paintings: Na appraisal system-based study of corpora in English and Portuguese. *Revista da Anpoll* 1 (44), 279-298.
- Matamala, Anna & Orero, Pilar (2007). Designing a course on audio description and defining the main competence of the future professional. *Linguistica Antverpiensia* 6, 329-334.
- Martínez, Juan J. (2012). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Valencia: Universitat de Valencia.

- Ministerio de Educación del Perú (2013). *Guía para la atención de estudiantes con discapacidad visual*. MINEDU. <<http://www.minedu.gob.pe/minedu/archivos/a/002/05-bibliografia-para-ebe/4-guia-para-la-atencion-de-estudiantes-con-discapacidad-visual.pdf>> [Consulta: 14 septiembre 2017].
- Neves, Josélia (2012). Multi-sensory approaches to (audio) describing the visual arts. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* 4, 277-293.
- Orero, Pilar (2005). La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual. *Revista de Quaderns* 12, 173-185.
- Piety, Philip (2004). The Language System of Audio Description: An Investigation as a Discursive Process. *Journal of Visual Impairment & Blindness (JVIB)* 98 (8), 1-38.
- Salzhauer, Elisabeth et. al. (1996). *Making Visual Art Accessible to People who are Blind and Visually Impaired*. Art Education for the Blind, Inc.
- Snyder, Joel (2007). Audio Description: The Visual Made Verbal. *The international journal of the arts in society* 2.
- Snyder, Joel (ed.) (2010). *Audio description guidelines and best practices*. American Council of The Blind (ACB). <<https://www.acb.org/adp/docs/AD-ACB-ADP%20Guidelines%203.1.doc>> [Consulta: 14 septiembre 2017].
- Soler, Silvia (2013). *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba.
- Soler, Silvia y Chica, Antonio (2014). Museos para todos: evaluación de una guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual en el museo de ciencias. *Spanish Journal Of Disability Studies / Revista Española De Discapacidad* 2 (2), 145-167.
- Soler, Silvia y Jiménez, Catalina (2013). Traducción accesible en el espacio museográfico multimodal: las guías audiodescriptivas. *The Journal of Specialised Translation* 20, 181-200.
- Szarkowska, Agnieszka, Jankowska, Anna, Krejtz, Krzysztof y Kowalski, Jarostaw (2016). Open Art: Designing accessible content in a multimedia guide app for visitors with and without sensory impairments. En Ana Matamala y Pilar Orero (eds.), *Researching audio description*, 301-320. Inglaterra: Palgrave.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins.

Recursos electrónicos consultados

- Arakaki, Christian y Guzmán, Herbert (2015). MALI App (Versión 1.0.7). <<https://itunes.apple.com/bf/app/mali-app/id1059272302?mt=8>> [Consulta: 12 septiembre 2017].
- International Organization for Standardization (2015). *ISO/IEC TS 20071-21:2015(E) Information technology - User interface component accessibility - Part 21: Guidance on audio descriptions*. ISO.

- Museo de Arte de Lima (2016). <<http://www.mali.pe/historia.php#1>> [Consulta: 14 septiembre 2017].
- Organización Mundial de la Salud (2014). Ceguera y discapacidad visual. <<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/es/>> [Consulta: 14 septiembre 2017].
- Unión Nacional de Ciego del Perú (2017). <<http://www.uncp.pe/>> [Consulta: 14 septiembre 2017].

Notas

1. International Organization for Standardization. (2015). ISO/IEC TS 20071-21:2015(E). [Todas las citas en adelante serán de traducción propia].
2. Christian Estrada. Bachiller en Literatura Hispánica y Magíster en Antropología Visual por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Contactado como especialista en redacción y corrección de estilo. Actualmente es docente en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).
3. Ver ficha en: https://personal.us.es/mmercado/documento_3_1.htm La ficha incluye campos como autores, dimensiones, técnicas, entre otros.
4. Las audiodescripciones producidas pueden escucharse en: <https://soundcloud.com/daniel-castro-fernandez-884614026/sets/audiodescripciones/s-D2wNz>

The Reception of *The Country Girls* in Spain: Translation Strategies to Overcome Cultural Leaps

Elena Alcalde Peñalver | María Amor Barros del Río

e.alcalde@uah.es | abarros@ubu.es
University of Alcalá | University of Burgos

Recibido: 20/12/2017 | Revisado: 06/05/2018 | Aceptado: 24/07/2018

Abstract

The aim of this study is to analyze how the elements of Irish culture and society transmitted by Edna O'Brien in her debut novel, *The Country Girls* (1960), have been translated to the readers in Spanish. First of all, a contextualization of the translation of the novel will be provided. Next, a section on literary translation and cultural references, as well as translation strategies in this field will be included. Thirdly, a descriptive study will be applied comparing extracts from the source text and the target text. Fourthly, the strategies used and their adequacy for the cultural transposition of the ST into the TT will be assessed. In the concluding section we will reflect on whether the degree of cultural transposition resulting from the translation into Spanish allows the transgressive nature of the novel to have a similar impact on the recipient culture as a contemporary edition of the original text in English.

Keywords: Cultural references; translation strategies; literary translation; Edna O'Brien; Irish literature

Resumen

La recepción de The Country Girls en España: estrategias de traducción para superar las diferencias culturales

El objetivo de este estudio es analizar cómo se han traducido al español los elementos de la cultura y la sociedad irlandesa transmitidos por Edna O'Brien en su primera novela, *The Country Girls* (1960). En primer lugar, aportamos una contextualización de la traducción de la novela. A continuación incluimos un apartado sobre traducción literaria y referencias culturales, así como estrategias de traducción en este campo. En tercer lugar, llevamos a cabo un estudio descriptivo para comparar extractos del texto original y del texto meta. En cuarto lugar, evaluamos las estrategias utilizadas y su adecuación para la transposición cultural del TO en el TM. En el apartado final reflexionamos sobre si el grado de transposición cultural resultante de la traducción al español permite que el carácter transgresor de la novela tenga un impacto similar en la cultura receptora al tratarse esta de una edición contemporánea del texto original en inglés.

Palabras clave: Referencias culturales; estrategias de traducción; traducción literaria; Edna O'Brien; literatura irlandesa

1. Introduction

Descriptive studies in literary translation broadly focus on different varieties of translation; strategies used to translate; results; and the evolution of the discipline (Hurtado 2001). They consider translation both as an agent and a means to establish cultural contacts (Fernández 2014). It is useful to compare an original work with its corresponding version in another language, and to analyze how its different characteristic elements have been transmitted. This approach will be employed in the present study of the strategies used in the translation into Spanish of Edna O'Brien's debut novel, *The Country Girls* (1960). A comprehensive approach including both cultural and linguistic elements will allow us to go beyond what would otherwise constitute a merely superficial study of the translation of the book. Finally, the transgressive nature of the original version will be assessed in its translated version into Spanish.

Toury (2000: 201) states that in a descriptive translation study a systematic analysis of the translator's performance cannot be conducted, since the same norms are not always applied in the translation process. In order to overcome these shortcomings, it is necessary to apply a methodology that goes beyond the descriptive approach and extends the field of study of the translation to the context of production of the original work. A methodology based on the tripartite approach proposed by Enríquez (2005) offers that broader approach. Hence, the authors propose, first of all, a contextualization of the translation of the novel to delve into its historical and social circumstances, as well as the reception of the translation in Spain. Next, a section on literary translation and cultural references, as well as translation strategies in this field, will be included to provide the reader with contextualised information about the translation framework upon which the analysis is based. Thirdly, a descriptive study will be applied comparing extracts from the Source Text (hereinafter ST) and the translated Target Text (hereinafter TT). It is important to acknowledge the degree of arbitrariness and subjectivity involved in this third step. This means that the results of this study are not prescriptive, nor do they claim to typify translation errors or establish norms on how the work should have been translated. Our only aim is to analyze how the elements of the Irish culture and society transmitted by O'Brien in her novel have been translated to the readers in Spanish. Fourthly, the strategies used and their adequacy for the cultural transposition of the ST into the TT will be assessed. In the concluding section we will reflect on whether the degree of cultural transposition resulting from the translation into Spanish allows the transgressive nature of the novel to have the same impact on the recipient culture as a contemporary edition of the original text in English.

2. Contextualisation of the novel and key cultural issues

The Country Girls is the debut novel of Irish writer Edna O'Brien. Published in 1960 in London, it is a novel that exposes in a realistic and innocent way the transition

from childhood to adulthood in mid-20th century rural Ireland. It recounts the tale of two young Irish women growing up in a country that clings to tradition and is fearful of change. With its sequels, *The Lonely Girl* (1962) – later renamed *Girl with Green Eyes* – and *Girls in their Married Bliss* (1964), the trilogy was published in 1986 with an added epilogue. *The Country Girls* presents with sharp doses of innocence, satire and sometimes crudeness, the sexual awakening of two Irish girls who are impelled to emigrate first to Dublin and then to London in search of a fuller life. The immediate success of the first novel, which in 1962 won the Kingsley Amis Award, coupled with the rigid censorship and scandal that its publication caused in Ireland – to the extent that her books were publicly burned in her hometown – launched Edna O’Brien to fame.

2.1. Assessment of Edna O’Brien’s works in the Spanish context

Despite her prolific literary production, until 2016 only seven of O’Brien’s novels had been translated into Spanish, and almost all of these a long time after their first publication in English¹. It is extremely surprising that the Spanish translation of her debut novel, *The Country Girls*, did not reach bookstores in Spain until 2013, more than half a century after its publication. This chronological lag is disconcerting when compared with other more immediate translations, such as its first version in German (*Die Fünfzehnjährigen*, 1961), in Italian (*Ragazze di campagna*, 1961), in Swedish (*Två flickor på Irland*, 1962) and later in Polish (*Czekajac na miłość*, 1974) and in French (*Les filles de la campagne*, 1988). The complete trilogy can even be found in Dutch (*De Buiten Meisjes Trilogie*, 1998) and Lithuanian (*Kaimo Mergaičių Trilogija ir Epilogas*, 2006).

There are various possible reasons for this delay in the Spanish context. Firstly, the cultural and geographical distance between Spain and Ireland, as well as the low level of contact between the two countries during the middle decades of the 20th century, meant that the Spanish publishing market did not consider Irish literature as a corpus. Thus, male Irish writers such as Shaw, Beckett and Joyce, to name a few, were acknowledged as British authors. The marginality of Irish studies in relation to the British metropolis in the field of English philological studies in Spain at the time is evident. According to Praga Terente (Barros-del Río 2017), academic attention to Irish studies had to wait until the beginning of the 21st century, when the Spanish academic community began to acknowledge the singularity of Irish artistic, literary and cultural production as a discipline of study. Secondly, there are striking similarities and historical and cultural coincidences between 20th century Spain and Ireland. The few studies that relate the contexts of the two countries in the mid-20th century (Barros-del Río and Gómez Cuesta 2009; Downey and Crespo MacLennan 2008; Jaspe 2011; Martín Ruiz 2014) refer to political regimes characterized by a lack of freedom and the strong presence of the Catholic Church. Thus, just as *The Country Girls* was censored in Ireland for its explicit sexual references and bold criticism of ecclesiastical

institutions, it is logical to infer that during that period this type of narrative found no place in Spain. Last but not least, it should be noted that in recent decades the Irish government has engaged in the active promotion of Irish art and culture through the establishment of various institutions such as *Culture Ireland* and *Literature Ireland*. Created in 1994, *Literature Ireland* has among its objectives the translation of Irish literature into other languages through its «Translation Grant Program». The publishing house Errata Naturae benefited from this program for the publication in Spanish of *Las chicas de campo* (*The Country Girls*) and its sequels *La chica de ojos verdes* (2014) (*Girl with Green Eyes*) and *Chicas felizmente casadas* (2015) (*Girls in their Married Bliss*), all translated by Regina López Muñoz.

2.2. Reception of *Las Chicas de Campo*

As for the reception of the novel, despite the short period of time that has elapsed between its publication in Spanish and this article, editor-in-chief at Errata Naturae, Irene Antón, states that more than 7,000 copies have already been sold in countries including Argentina, Mexico and Chile, as well as in Spain². According to the publishers, this success has been achieved in part thanks to the publication of other novels of Edna O'Brien, which fuel the readers' interest in her first novel. Among the literary reviews analyzed, literary magazines of national media outlets such as *Babelia* of *El País* (Galán 2013) and *El Cultural* of *ABC* (Monmany 2013) made much of the element of «scandal» to enhance the promotional appeal of *Las Chicas de campo*, retaining for the Spanish public the infamy that has often accompanied O'Brien in her literary career (Woodward 1989; Schiff 2013). However, the relevance of this reputation is questionable as regards the Spanish translation of the novel, since the thematic and cultural transgressions offered by the original work may not be as new or transgressive for a 21st century readership, and could even lead to some disappointment based on the expectations created. This study will try to elucidate whether the novel's translation into Spanish has been able to accurately convey the cultural context and particularities that framed the original work and its transgressive nature. It is hoped that an analysis of its linguistic and thematic components will shed light on this question.

3. Specific references in literary translation

The polysemic nature of the literary message makes the task of literary translation particularly difficult, since there are linguistic and extra-linguistic factors that the translator must consider (Meregalli 1989). This is so because the author of a literary work always draws on a series of cultural references, such as proper names, institutions, works of art, gastronomy, festivals and customs, or even intertextual references, such as quotes from other works or songs, in order to reflect the framework in which the work is developed (Schäpers 2016). These references are essential to understand-

ing the specificity of the literary work, and are aspects that the translator has to convey to the reader. In this sense, Nord stated that «translating means comparing cultures» (2001: 34) and Nida affirmed that in a truly successful translation «biculturalism is even more important than bilingualism, since words only have meanings in terms of the cultures in which they function» (2001: 82).

In our study, these factors are based on the specificity of the Irish culture and society and, as will be illustrated through different examples, they cannot always be transmitted in a fully transparent way into Spanish. In the particular case of *The Country Girls*, the challenge to be overcome lies not in the linguistic barrier, but in the barrier imposed by cultural references which are meaningless for readers who are unfamiliar with Irish culture. Indeed, Nida considers these cultural differences a greater challenge than language for the translator: «Differences between cultures may cause more severe complications for the translator than do differences in language structure» (1964: 30). Accordingly, the translator must be an expert professional who makes successful intercultural communication possible (Whitte 2005). All this means that the translator may be forced to intervene to explain the implicit content and facilitate reading comprehension (Schäpers 2016).

For this study, we divided our analysis into four different areas: translation of intralinguistic cultural references (regionalisms, characteristic elements of orality and accent), stylistic issues related to the landscape translated in the novel, translation of taboo words and translation of extralinguistic references related to history and religion. The importance of intralinguistic cultural references in the novel is based on the fact that *The Country Girls* is a novel written in an elegant and precise language that evokes the daily rural and urban life of postwar Ireland, which is particularly evident in the author's efforts to capture accents and colloquialisms that broaden the reductionist view of the Irish prototype. Second, the literary ability of Edna O'Brien is also reflected in her great lyricism in describing the Irish landscape, thus meriting another category for analysis. Third, *The Country Girls* includes open allusions to (female) sexuality, which was taboo at the time and a key theme in the novel that deserves close attention. Fourth, the novel's frank criticism of the Catholic Church is a challenging historical matter that also requires critical exploration. It is our understanding that these are four key strands of analysis of the narrative of *The Country Girls*, the first two from a linguistic point of view and the latter two because they contributed to the scandalous reputation of the novel at the time of its publication.

The analysis of the translation of intralinguistic and extralinguistic cultural references will be based on the techniques of domestication and foreignisation as will be explained below. However, the analysis of references related to landscape and sexuality will be based on a contrastive linguistic analysis of the original text and its translation. The examples that will be analysed follow the same structure: an excerpt of the source text (ST) in English (O'Brien 1988), its corresponding translation into the target text (TT) (O'Brien 2013), and a gloss between brackets with its literal translation into English so that the reader can appreciate the subtle differences in register,

syntax, etc., between ST and TT. Then, each example is followed by an in-depth analysis. Translator's footnotes containing references are also included.

3.1. The translation of intralinguistic cultural references

Numerous authors have classified cultural references into different thematic categories and studied them exhaustively (Gamero 2005; Igareda 2011; Mayoral 1994). As regards translation strategies, it should be remembered that the translation of cultural references is based mainly on techniques of foreignization and domestication, although some authors feel this dichotomy is too rigid because it may undue weight to some items while ignoring others (Olk 2013). For the study of intralinguistic cultural references in our analysis we will follow both categories of foreignization and domestication since they include the main characteristics that constitute the specificity of the novel. According to Venuti, domestication implies «an ethnocentric reduction of the foreign language to target language cultural values, bringing the author back home» (1995: 20). This occurs through syntactic structures, cultural terms and conventions with which the target language reader already feels familiar, which allows the work to be received in a transparent way. Foreignization means «choosing a foreign text and developing a translation method along lines which are excluded by dominant cultural values in the target language» (Venuti 1998: 242). However, we agree with Massardier-Kenney et al. (2016: 9) and Bush (2016: 166) when they state that domestication and foreignization are not two completely opposing options between which the translator has to choose, but in fact their use is constantly negotiated during the translation process. In this sense Errata Naturae also indicated that for the translation of *The Country Girls*, «the use of notes and explanation or omission of cultural elements is something that we consider in each particular case with the translator during the process of editing the book»³. Since the translation of *The Country Girls* into Spanish reveals both techniques, it is appropriate to follow the more detailed classification offered by Pedersen (2007), which differentiates the procedures that can be adopted for each of them:

Techniques oriented to the source language (foreignization):

- Specification (use of hyponyms). It means using a word with a more specific meaning than the general term applicable to it. An example would be the translation of «window» in English as *ventanuco* in Spanish.
- Loans from the other language (the use of «selfie» without any changes in Spanish or other terms that have been adapted such as *líder*).
- Addition of information to facilitate the understanding of the text. An example of this would be the use of footnotes by the translator with clarifying information.
- Calque or literal translation. An example would be the English term «Normal School» from the French language (*École Normal*).

Techniques oriented to the target language (domestication):

- Generalization. This technique would be the opposite of specification (i.e. translating *ventanuco* as «window»).
- Substitution: replacing one term with another.
- Creation of neologism. In some cases it is necessary to create a new term to convey a new reality from the other language. This is what happens nowadays with many terms related to new technologies (*tuitear, bloguero*).
- Transposition: one cultural element of the original culture is replaced by another one of the target culture. This is done when we change the title of a movie or song to one that is well known by the target audience.
- Omission of the cultural reference. In some Arab countries greetings include many more words that are not necessary in English, in which case it would be enough to use only «Good morning!»
- Compensation: adding cultural references in the TT to compensate for possible losses of the source text.

In the light of this proposal, the following three sections analyse the strategies used by the Spanish translator of *The Country Girls* in relation to the intralinguistic cultural references that characterize the style of O'Brien. Within each category, particular examples are briefly analyzed in terms of domestication and foreignization; and within these two broad strategies, the specific technique used according to Pedersen's classification (2007) is discussed.

Even though the novel was published in the United Kingdom, Edna O'Brien had already confessed her difficulties fitting into British society, stating that «the language is the same, although Irish people use it in a completely different way, with another vitality» (Galán 2013). Indeed, *The Country Girls* is notable for its foregrounding of the characteristic Irish accent, which is achieved through the orality of the characters and the regional colloquialisms they use. These represent a stylistic tool that the author uses to enrich the novel and contextualize it in a specific geographical area and vernacular (Tello 2012). References will be grouped into three distinctive subcategories: regionalisms, orality in Ireland and Irish accent.

3.1.1. Regionalisms

Some key examples featuring typical words of the geographical area (regionalisms) are explored below. These frame the work and allow the author to impose a particular style in depicting the characters:

Example 1

ST: «Ask me nicely, Hickey, and call me dotey.» (4)

TT: ¿Por qué no me preguntas con un poco más de delicadeza, Hickey? Y llámame «reina». [Why don't you ask me with a little more delicacy/tact, Hickey? And call me queen.] (11)

Analysis: «Dotey» is used in vernacular language of the region to refer to something charming and beautiful. The technique of translation used is domestication, and more specifically transposition, since the translator opts for *reina* [queen], which is commonly used in Spanish to address someone in a loving way. Another example along these lines that we can also find is the use of «ducky» (4) (translated as *amapola* [poppy]), which again shows the technique of transposition for a word that someone would use in Spanish.

Example 2

ST: «An Irish colleen» (92)

TT: -Una moza irlandesa. (162)

[A young Irish girl.]

Analysis: The proper noun «Colleen» can be used with the meaning of «girl» in Ireland and describes a particular look associated with Irish ancestry. Girls described as «colleens» usually have darker hair, fair skin and blue eyes, as opposed to the red haired and freckled look also common among Irish people. In this case, the translator uses the technique of compensation since she translates it as «moza irlandesa», which, according to the Royal Spanish Academy, is defined as a young girl. This word is used in a colloquial context in Spanish, especially in fixed expressions such as «es una moza» (she is a fine pretty lady). Nevertheless, its use is more archaic and would not be used for example among teenagers.

Example 3

ST: *I named him Bull's-Eye because his eyes were speckled black and white, like canned sweets.* (3)

TT: Le había puesto ese nombre porque en los ojos tenía unas manchitas blancas y negras que me recordaban a los caramelos mentolados*. (10)

[I had given him that name because in the eyes he had some small black and white spots that reminded me of mint candies.]

Footnote: *Bull's-Eye es el «blanco de la diana» y por su similitud pasó a denominar, como señala la narradora, unos famosos caramelos de forma circular y rayas concéntricas: Bull's-Eye Candy.*

[‘Bull’s-Eye’ is the «shooting target» and because of their similarity, as the narrator says, famous sweets of circular form and concentric stripes were named after it: Bull’s-Eye Candy.] (10)

Analysis: In this case the translator does not change the original name in Spanish and adds an explanatory note so that the reader does not lose the meaning from the English version. «Ese» is used in Spanish to refer to a previous case when the dog’s name is mentioned.

3.1.2. Characteristic elements of orality in language

Although O’Brien wrote her first novel once she had settled in London, she endeavored to depict Irish peasantry according to Hirsh’s description of what Irish country life was like at the time: «Country life was characterized by its orality, organicism,

and closeness to nature» (1991: 1122). Indeed, O'Brien succeeded in projecting the essence of «Irishness» onto her writing and adapted her language as much as possible to rural Ireland. In her work, orality is a recurring feature that allows the author to transfer an informal tone used by the characters to express themselves. The following examples illustrate this:

Example 1

ST: «There's a play in the town hall, missus. You ought to go over,» Hickey said. (6)

TT: Hay una función en el ayuntamiento, señora. Debería ir a verla –propuso Hickey. (15)
[There's a play in the town hall, madam. You should go and see it, suggested Hickey.]

Analysis: According to the *Cambridge Dictionary*, «missus» is an oral and informal way of referring to a lady (in Spanish the word «parienta» is sometimes used to convey this meaning). In this case, the informal element of orality is lost, since the translator opts for transposition as a subcategory of the domestication strategy.

Example 2

ST: She said «Cheerio» to Miss Moriarty. (19)

TT: Salió despidiéndose de la señorita Moriarty. (37)
[He left saying goodbye to Miss Moriarty.]

Analysis: «Cheerio» is an informal way of saying goodbye to someone. This informality is lost in Spanish by opting again for the substitution technique and thus neutralizing the colloquialism of the original text.

Example 3

ST: She was the best mama in the world. (6)

TT: Era la mejor madre del mundo. (14)
[She was the best mother in the world.]

Analysis: According to the *Cambridge Dictionary*, «mama» is used by small children to address their mother. In the novel it serves to emphasize and transmit to the reader the close relationship between one of the protagonists and her mother. In this case, the translator has opted for generalization as a strategy of domestication and omits the childlike language, which affects the sense of closeness between the characters in the ST.

In addition, five translator's footnotes should be included within this section. These clarify references to popular Irish songs of the time, as well as a quote from Shakespeare's *Macbeth*. The footnotes can be read in full on the page indicated in the TT.

Example 1

ST: She rode off singing, «I will and I must get married». (15)

TT: Se alejó cantando «The Humour is on me Now». (30)
[She went away singing «The Humour is on me Now».]

Analysis: In this example the translator changes part of the lyrics of the song for the title of the song in English. She also adds that it is a cheerful song sung by the guests of the wedding of the characters played by John Wayne and Maureen O'Hara in the film *The Quiet Man*.

Example 2

ST: She began: *As I was going one morning 'twas in the month of May, a mother and her daughter I spied along the way...* (39)

TT: Se arrancó: *As I was going one morning, 'twas in the month of May, a mother and her daughter I spied along the way...* (75)

[She started singing]

Analysis: The translator leaves the lyrics in English and in the footnote she explains that it is the same song that the character Baba sang in Chapter 2 after stealing the lilacs from Caithleen.

Example 3

ST: The radio was playing –«... where women are women, and French perfume that rocks the room.» (49)

TT: Sonaba la radio -... «*where women are women, and French perfume that rocks the room.*»* (90)

[The radio was playing]

Analysis: In this case the translator explains in her footnote that the lyrics are taken from the song «Buttons and Bows», which was very popular at the end of the 1940s and beginning of the 1950s. She further adds that it was written for the film *The Paleface* starring Jane Russell and Bob Hope, although the most popular version was sung by Dinah Shore. In this version, the singer expresses her regret for having been born in the West and longs for a life in a city of the East to be able to show off her sophisticated clothes and French perfumes. This contextualization in Spanish is quite useful because the song conveys the lifestyle that the main characters of the book aspire to.

Example 4

ST: «I have done the deed; didst thou not hear the noise?» (76)

TT: -Ya lo he hecho. ¿No has oído un ruido?*(136)

[I have already done it. Haven't you heard a noise?]

Analysis: For this quote from *Macbeth*, the translator uses a translation already published, as she mentions in the footnote, in which she even adds a personal opinion of Baba, the character who sings it («the smart girl», *la avispada chica*).

Example 5

ST: «And when the moon shines over the cowshed, I'll be waiting at the ki-i-tchen door.» (78)

TT: «Y cuando la lu-lu-luna brille sobre la vaqueriza, te estaré esperando en la puerta de la co-cocina...»* (139)

[And when the moonlight shines over the cowshed, I will be waiting for you at the kitchen door.]

Analysis: In this case the translator translates the song lyrics into Spanish and adds in her footnote that it is an American song released in 1918 that tells the story of a young soldier who stutters when he sings the song to the lady he is in love with.

3.1.3. Characteristic elements of the Irish accent

Apart from the regionalisms and oral elements that allow the author to express the colloquial tone used by the characters, the marked accent characteristic of Ireland is evident in numerous examples in the English version:

Example 1

ST: Like the eejits who come over to Burren to look at flowers. (10)

TT: Como esos imbéciles que van al Burren solo para mirar las flores. (21)

[Like those stupid people who go to Burren just to look at the flowers.]

Analysis: *Eejit* is used as a colloquialism in Ireland to express that someone is an idiot. In this case, the translation in Spanish loses the colloquial aspect of the original when opting for substitution as part of the technique of domestication. These are some similar examples that follow this same translation strategy: «Where's the aul fella?» (30), translated as «¿Dónde anda el viejo?» [Where is the old man?] (60), or «Whatja bring the chicken in here?» (30), translated as «¿Y para qué te has subido el pollo aquí?» [Why did you bring the chicken up here?] (60).

Example 2

ST: The two youngest were hanging over the wall saying «Good afternoona» to everyone who went by. (24)

TT: Los dos más pequeños estaban sentados en lo alto del murete y diciendo «Buenaz tardez» a todo el que pasaba. (45)

[The two little ones were sitting on top of the wall and were saying «Good afternoon» to everyone who walked past.]

Analysis: To convey the Irish accent, the translator chooses the «z» in Spanish. It is therefore a transposition as a subcategory of domestication, since a cultural element of the Irish accent is replaced by a sound characteristic of peninsular Spanish, although in this case it is not a dialectal example characteristic of any geographical area of this country.

As was shown in this analysis, for expressions and vocabulary typical of an informal register, the translator finds functional equivalents in Spanish that convey the same meaning; however, the Spanish version loses the essence that O'Brien manages to transmit in the original language. The use of domestication as a translation strategy is predominant, which leads to a loss of the regionalism that distinguished the original work in English and made it possible to frame it in the Irish context. Consequently, in the Spanish version, linguistic aspects are no longer a way of transmitting one of the

essential characteristics of O'Brien's work and do not contribute to framing it within a specific geographical area. We consider that a footnote contextualizing the main aspects of the specificity of the English spoken in Ireland could have given important information to the reader in this sense, as the translator did with the footnotes explaining the songs.

3.2. References related to landscape

Landscape and the multiple performances of exile play a relevant role in O'Brien's work. Through memory, the author is able to establish the setting of her plots in order to re-create a country from afar: «One needs the formality and perspective that distance gives in order to write calmly about a place» (Eckley 1974, 27). But the reader must bear in mind that this reading incorporates a difficult relation between land and people, «complicating the traditional cultural and ideological status of the land as site and source of Irish authenticity» (O'Brien 2012:1). The linguistic richness and resources that O'Brien displays to create that sense of place are particularly evident in the following examples:

Example 1

ST: The sun was not yet up, and the lawn was speckled with daisies that were fast asleep. There was dew everywhere. The grass below my window, the hedge around it, the rusty paling wire beyond that, and the big outer field were each touched with a delicate, wandering mist. And the leaves and the trees were bathed in the mist, and the trees looked unreal, like trees in a dream. (3)

TT: Aún no había salido el sol, y el césped estaba moteado de margaritas dormidas. El rocío lo cubría todo. Una bruma leve y vacilante velaba la hierba bajo mi ventana, el seto, la herrumbrosa alambrada de más allá, el vasto campo. La neblina impregnaba las hojas y los troncos, y los árboles parecían irreales, como salidos de un sueño. (10)

[The sun had not yet risen, and the lawn was mottled with sleepy daisies. The dew covered everything. A slight, hesitant haze covered the grass beneath my window, the hedge, the rusty wire fence from far away, the vast field. The mist impregnated the leaves and the trunks, and the trees seemed unreal, as coming out of a dream.]

The lyricism displayed by O'Brien in her descriptions of the Irish nature and landscape is meticulously conveyed by the translator with the aim to portray the particularities of the Irish weather and scenery to the reader. To indicate the different effects of a misty dawn, the synonyms «bruma» (haze) and «neblina» (mist) have been accurately chosen so that the readership is transported to a distinct Irish ambience. Equally, the careful selection of a variety of nouns within a semantic field, such as «césped» (lawn), «hierba» (grass), «seto» (hedge), and «campo» (field), manages to project in Spanish the rich universe of Irish nature.

In addition, it is interesting to consider the following example, which includes a footnote by the translator to explain a highly characteristic element of the landscape of rural Ireland:

Example 2:

ST: «Go to the bog, I suppose,» she said. «The turf is ready for footing and we mightn't get a fine day again». (7)

TT: -Supongo que ir a la ciénaga –contestó-. Hay que apilar la turba, y que puede que no volvamos a tener un día tan bueno. (16)

[Go to the bog, I guess, he said. We have to pile the turf, and we may not get such a good day again.]

Analysis: The translator helps the reader to be absorbed in the landscape by using a variety of adjectives and rhetorical figures that illustrate a wide range of detail. In her footnote, the translator says that in the Irish countryside it was very common to go to the bogs in the months of May or June to cut the turf. She also adds that turf consists of marshes that were left to dry for several weeks and then stacked to complete the drying process, and that they served as fuel in the long winters of the island.

As the selected examples illustrate, the precision of O'Brien's descriptions is so rich and accurate that «the reader almost literally sees the world through the eyes of the narrator» (Jobert-Martini 2013: 109). The Spanish translation mirrors the delicacy of Edna O'Brien's depictions and impersonates its richness through the use of synonyms and family words. The cultural context attached to landscape is naturally incorporated in the use of appropriate vocabulary all in consideration of accuracy. When necessary, footnotes are included.

3.3. References related to sexuality

As stated in section 2 of this paper, a characteristic theme of the transgressive nature of O'Brien's work is sexuality – a taboo subject in the traditional Ireland of the 1960s and the cause of much distress to Irish readers at the time, as the author acknowledged in an interview: «The body was as sacred as a tabernacle and everything a potential occasion of sin» (Roth 1984). Thus, it is not surprising that references to the body and sexuality are constantly present in the author's narrative. The following examples indicate that the most controversial expressions and words have been translated without any attempt of censorship.

Example 1

ST: Baba and I sat there and shared secrets, and once we took off our knickers in there and tickled one another. The greatest secret of all (8)

TT: Baba y yo pasábamos allí el rato y nos contábamos secretos; y, una vez, nos bajamos las bragas y nos hicimos cosquillas. Aquél era nuestro mayor secreto (18)

[Baba and I spent time there and told each other secrets; and once, we pulled down our panties and tickled each other. That was our biggest secret.]

Example 2

ST: «Her bubs are dancing,» Baba said, and we both sniggered. (37)

TT: Le bailan las tetas – me dijo Baba, y las dos nos reímos por lo bajo. (71)

[Her bubs are dancing, Baba said, and we both sniggered.]

Example 3

ST: «Are you fast?» Baba asked bluntly.

«What's fast?» I interrupted. The word puzzled me.

«It's a woman who has a baby quicker than another woman,» Baba said quickly, impatiently. (77)

TT: - ¿Eres «fácil»? – quiso saber Baba.

¿Qué significa «fácil»? – interrumpí. Aquella palabra me intrigaba.

Fáciles son las que tienen bebés con más facilidad que otras mujeres, - contestó Baba deprisa, impaciente. (137)

[- «Are you easy?» - Baba wanted to know.

- What does «easy» mean? I interrupted. That word intrigued me.

«Easy are those who have babies more easily than other women,» replied Baba quickly, impatiently.]

Example 4

ST: «Imagine», said Baba,» she read out, 'Father Tom stuck his long thing,' (105)

TT: Figúrate – continuó- que ha dicho «El padre Tom le ha metido su enorme aparato...». (184)

[Look, she went on, she said, «Father Tom has put his enormous apparatus in it...»]

The selected examples reproduce in Spanish the boldness present in the original work which purposely challenges the traditions and taboos rooted in the society of that time. As was shown in the analysis, the aim of the translator was to convey the author's characteristic tone in the dialogues and reflect the elements that reproduce the scandal of the original work in English.

3.4. Cultural references related to Irish religion and history

Religion and history are two essential aspects that allow the author to frame the original work in a specific historical and geographic context. They are considered here under the same category, since extralinguistic references in the novel to these aspects are not numerous and both reflect the social context of 1960s Ireland:

Example 1

ST: «A nun you are in my eye. The Kerry Order –two heads on the one pillow». (8)

TT: -¿Monja? ¡Y un cuerno! ¿En qué orden te dejarían dormir acompañada? (19)

[- A nun? Yeah, right! In what order would they let you sleep with someone?]

Analysis: This is again a case of generalization, since «The Kerry Order» is translated into Spanish simply as «order».

Example 2

ST: «Who's the archbishop?» I asked, as we had only a bishop in our diocese.

«Who's the archbishop? Are you a bloody Protestant or what?» she asked. (22)

TT: ¿Quién es el arzobispo? – quise saber, pues en nuestra diócesis sólo había un obispo.

¿Qué quién es el arzobispo? ¿Qué pasa, imbécil, es que ahora eres protestante? (42)

[- Who is the archbishop? - I wanted to know, because in our diocese there was only one bishop.

- Who is the archbishop? You idiot, are you a Protestant now or what?]

Analysis: In this example we observe an alteration in the placement of the adjective in English and Spanish that changes the insult to the Protestants of the original. This referred to the rivalry between Protestants and Catholics that has marked the history of Ireland. Nevertheless, this insulting tone falls in Spanish on one of the protagonists rather than on the practice of one of these religious denominations. This makes the translation lose an important part of the controversial dispute between Catholicism and Protestantism in Ireland.

Example 3

ST: They called it a lawn because it had been a lawn in the old days when the big house was standing; but the Tans burnt the big house and my father, unlike his forebears, had no pride in land and gradually the place went to ruin. (10)

TT: Lo llamábamos «prado» porque en su día lo había sido, cuando la casa grande aún estaba en pie; pero después de que los soldados británicos prendieran fuego a la vivienda, mi padre que, al contrario de sus antepasados, no tenía ningún apego por la tierra, dejó que el lugar se echase a perder (22).

[We called it «meadow» because it had once been one, when the big house was still standing; but after the British soldiers set fire to the house, my father, who, unlike his ancestors, had no attachment to the land, let the place get spoilt.]

Analysis: This extract relates to Irish history; specifically the War of Independence that led to the division of the country in 1921 (Jobert-Martini 2013). The so-called Black and Tans⁴, which literally translates as «negros y pardos» in Spanish, became infamous for their brutality during this war episode, during which they carried out events including «Bloody Sunday» (Hurtley et al 1996). The term Tans was used by the Irish when speaking of enemy British soldiers, but nowadays it is used to refer to any British person in a derogatory manner. The translator chooses here to generalize and speak of «British soldiers», so the historical reference of «Tans» is omitted.

On the other hand, a translator's footnote is included on page 249 that explains the historical background of Nelson's Pillar in Dublin, which was destroyed in 1966 by an IRA bomb to be later replaced by what is now known as The Spire on O'Connell Street:

Example 4

ST: It was a penny cheaper from the next stop, to Nelson's Pillar. (147)

TT: Salía un penique más barato desde allí llegar a la Columna de Nelson.* (16)

In the case of references to religious elements, the translator opts for generalizing, while with the historical references she adds footnotes that explain the cultural background behind them. This might be due to the confluence of Spanish and Irish culture in religious terms, since, as mentioned in section 2.1 above, both countries were characterized in the central decades of the twentieth century by a strong Catholic religiosity (Barros-del Río and Gómez Cuesta 2009). This would also explain the absence of footnotes on religious matters.

4. Analysis and interpretation of results

In the light of the above examples, the following results can be extrapolated: Firstly, in relation to linguistic references, the predominant technique used by the translator has been domestication. Regional accents have a specific function in the text because, as Muñoz (1995) indicates, they stereotype the characters that use them to make them look to be from the geographical area where the novel takes place. However, the translator opts for neutralization and acceptability in Spanish. Therefore, the regionalism of the novel in English is lost, and it is not possible to identify it in the Spanish translation (Martín-Ruiz 2014). This differs from the case of Emily Brontë's *Wuthering Heights*, for example, whose Spanish translator Cristina Sánchez Andrade in the 2007 edition had to contend with the northern English dialect, and included an introductory translator's note with an explanation on the strategies of neutralization and acceptability used to produce the TT, as she considered it impossible to reflect the Yorkshire accent (Sánchez-Andrade 2007). This neutralization strategy seems to be in fact a distinct tendency in the literature translated into Spanish, since translators do not generally attempt to reflect the dialect varieties that appear in the original work (Tello 2012). Nevertheless, as mentioned above, although the dialect characterization and cultural essence of *Las chicas de campo* is lost, no direct impact on the transmission of the message of the story has been detected. For this reason, the naturalness of O'Brien's writing style, which contributes to the realism of the plot, is still present in the Spanish translation. The traditional Irish orality that characterizes the author's prose is transferred by means of footnotes, particularly in the case of songs. Secondly, the lexical richness of the author, who is much praised for her descriptive powers (Gordon 2013), is also present in Spanish, especially when evoking the physical land-

scape of Ireland. With this, as stated by Jobert-Martini (2013: 110), «the reader is soon aware of a typically rural Irish context» and the transposition of the Irish «sense of place» is fully achieved. Thirdly, regarding sexuality and religious issues, the Spanish version of *The Country Girls* does not include noticeable alterations from the author's original position. On the contrary, *Las chicas de campo* is consistent with a direct and open use of sexual and colloquial terms that allow a certain impact on the readership despite the time span between the two versions. Nonetheless, due to the long delay between the original publication and the translated version, the novel cannot have the same impact now as it had in Ireland at the time.

There is also a recurrent use of footnotes in the TT (twelve in total), which allow the translator to add information she deems necessary. With this strategy, the publishing house affords visibility to the translator, since the footnotes constitute a tool by means of which she can express from her own perspective the difficulties encountered in the translation of the text (Donaire 1991) and strive to facilitate reading comprehension. Their use is also proof, as Arrojo points out, of the «incompleteness and instability of any text, always open to uninvited or unexpected interventions» (2016: 43). The use of this strategy results in greater clarity of the historical and social context, although we consider that it would have been beneficial to use them in other cases that have remained without contextual explanation, such as the dialectal regionalism characteristic of Ireland and the historical reference to the Tans, as previously discussed.

5. Conclusion

This study of the Spanish translation of *The Country Girls* has followed a methodology based on the tripartite approach (Enríquez 2005). In the first place, a contextualization of the ST was provided to discern the main thematic areas upon which to base the linguistic and translation analysis of the cultural references detected. Next, and in accordance with these thematic areas (language, landscape, sexuality, religion and history), we presented a comparative descriptive study of relevant extracts in English and Spanish. Finally, we conducted an analysis of the strategies used and the extent to which cultural transposition has been achieved.

Given the variations detected in the target text, the Spanish version differs from other translations, such as the Polish one, in the alteration of passages dealing with issues of sexuality and violence (Looby 2013:168). On its side, the Spanish translation maintains the original lyricism of *The Country Girls* and its frankness about sexuality but its regionalism has been neutralised. Footnotes serve to explain the presence of oral characteristics in the text. Given the temporal and cultural distance between the English version and its Spanish translation, we can conclude that the translation into Spanish does not successfully project the subversive nature that the novel had at the time in Ireland. While the passages that refer to sexual and religious transgressions have been carefully translated, and the richness of the Irish landscape has been described in detail, the Spanish version of *The Country Girls* cannot have the same

impact on the recipient culture because it lacks a historical and cultural contextualisation of the original work for the reader. For this purpose, it would have been very useful to include an introductory note framing the work and its plot in its Irish context and introducing the reader to the feminine universe of rural Catholic Ireland. That way, the reader could have understood the transgressive nature of the original novel in its original cultural context, a key element that is missing in the Spanish version. Also, the translator could have included a note explaining the main translation problems and the strategies used, as the translator Cristina Sánchez-Andrade did for the translation of *Wuthering Heights*. This approach would not only have demonstrated the intercultural communication expertise in the translation practice but also it could have enhanced the readers' appreciation of the socially challenging nature of Edna O'Brien's debut novel and its «scandalous» nature.

Bibliography

- Arrojo, Rosemary (2016). A Portrait of the Translator as Laborer: A Reflection on Rodolfo Walsh's Nota al pie. In *Translators Writing, Writing Translators*. Tymocko M. Massardier-Kenney, y Brian J. Baer (eds.), 39-54. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Barros-del Río, María Amor (2017). «AEDEI has been and is my life»: an interview with professor Inés Praga Terente.» *Estudios Irlandeses* 12, 151-157.
- Barros-del Río, María Amor y Gómez Cuesta, Cristina (2009). Construcciones de la subjetividad femenina en regímenes nacionalistas: los casos de España e Irlanda. *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 16 (1), 151-171.
- Bush, Peter (2016). Camp, Cubism, and the Translation and Editing of Style. In *Translators Writing, Writing Translators*, Tymocko M. Massardier-Kenney, y Brian J. Baer (eds.), 155-167. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Donaire, M. Luisa (1991). Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. M. Luisa Donaire and Francisco Lafarga (eds.), 79-91. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Downey, Declan M. and Julio Crespo MacLennan (2008). *Spanish-Irish Relations Through the Ages*. Dublin: Four Courts Press.
- Eckley, Grace (1974). *Edna O'Brien*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Enríquez Aranda, María Mercedes (2005). *La recepción de la poesía de John Keats a través de sus traducciones al español en el siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fernández, Carmen María (2014). La traducción de Irlanda: Popular Tales (1804) de Maria Edgeworth en francés. *Sendebarr* 25, 123-148.
- Galán, Lola (2013). Una escritora escandalosa. *Babelia, El País*, 13 nov 2013. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/13/actualidad/1384360964_388331.html> [Accessed: 2 May 2017].

- Gamero, Silvia (2005). *Traducción alemán-español. Aprendizaje activo de destrezas básicas*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- Gordon, Mary (2013). *Good Boys and Dead Girls: and Other Essays*. Open Road Media.
- Hirsch, Edward (1991). The imaginary Irish peasant. *Publications of the Modern Language Association of America*: 1116-1133.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hurlley, Jacqueline A, Brian Hughes, Rosa M. González Casademont, Inés Praga and Ester Aliaga (1996). *Diccionario cultural e histórico de Irlanda*. Barcelona: Ariel.
- Igareda, Paula (2011). Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción. *Ikala* 16 (27), 11-32.
- Jaspe, Alvaro (2011). Ireland and Spain 1931-1933. Divergent Republics. *Estudios Irlandeses* 6, 8-20.
- Jobert-Martini, Vanina (2013). Readerly involvement in the first chapter of Edna O'Brien's *The Country Girls*. *Études de Stylistique Anglaise* 4, 107-118.
- Looby, Robert (2013). The Stifling of Edna O'Brien in the People's Republic of Poland. In *Correspondences and Contrasts in Foreign Language Pedagogy and Translation Studies*, Katarzyna Piątkowska y Ewa Kościółkowska-Okońska (eds.), 159-168. Springer International Publishing.
- Martín-Ruiz, Sara (2014). Las chicas de campo de Edna O'Brien. *Estudios Irlandeses* 9, 166.
- Massardier-Kenney, Françoise, Maria Tymoczko, y Brian James Baer (eds.) (2016). *Translators Writing, Writing Translators*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Mayoral, Roberto (1994). La explicitación de información en la traducción intercultural. In *Estudis sobre la traducció*, Amparo Hurtado Albir (ed.), 73-96. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- Meregalli, Franco (1989). *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Monmany, Mercedes (2013). Con ella llegó el escándalo. *Cultural, ABC*. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2013/12/14/010.html>> [Accessed: 14 March 2017].
- Muñoz Martín, Ricardo (1995). *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide.
- Nida, Eugene (1964). Principles of Correspondence. In *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed), 126-140. London: Routledge.
- — (2001). *Language and Culture-Contexts in Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Nord, Christiane (2001). *Translating as a Purposeful Activity – Functional Approaches Explained*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- O'Brien, Edna (2013). *Las chicas de campo*. Madrid: Errata Naturae.
- — (1988). *The Country Girls Trilogy*. London: Penguin Books.

- O'Brien, George (2012). *The Irish Novel 1960-2010*. Cork University Press.
- Olk, Harald Martin (2013). Cultural references in translation: a framework for quantitative translation analysis. *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 21 (3), 344-357.
- Pedersen, Jan (2007). How is Culture Rendered in Subtitles? In *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, ed. by Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Sandra Nauert, 1-18. Saarbrücken: Advanced Translation Research Center.
- Roth, Philip (1984). A Conversation with Edna O'Brien. *New York Times Book Review* 18 Nov.: 39-40.
- Sánchez-Andrade, Cristina (2007). Nota a la traducción. *Cumbres Borrascosas*, by Emily Brontë, 17-20. Madrid: Ediciones Siruela.
- Schäpers, Andrea (2016). La especificidad cultural del texto literario: propuesta didáctica de sensibilización. *Quaderns. Revista de Traducció* 23, 37-58.
- Schiff, Stacy (2013). Eternal Flame. *Sunday Book Review. New York Times*. <http://www.nytimes.com/2013/05/12/books/review/country-girl-a-memoir-by-edna-obrien.html?_r=0> [Accessed 9 April 2017].
- Tello Fons, Isabel (2012). Traducción de la variación lingüística: una visión diacrónica. *Hikma* 11: 133-159.
- Toury, Gideon (2000). The Nature and the Role of Norms in Translation. In *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), 198-211. London/Nueva York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London/New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge.
- Witte, Heidrun (2005). Traducir entre culturas. La competencia cultural como componente integrador del perfil experto del traductor. *Sendebär* 16, 27-58.
- Woodward, Richard B. (1989). Edna O'Brien: Reveling in Heartbreak. *The New York Times*. March 12. <<http://www.nytimes.com/1989/03/12/magazine/edna-obrien-reveling-in-heartbreak.html>> [Accessed 9 April 2017].

Electronic resources

- *Cambridge Dictionary*. <<http://dictionary.cambridge.org/>> [Accessed: 20 April 2017].

Notes

1. The original works and their translations are listed below in chronological order of appearance in Spanish: *August is a Wicked Month* (1965), *Agosto es un mes diabólico* (1972); *Night* (1972), *Noche* (1992); *The Light of Evening* (2006), *La luz del atardecer* (2009); *Byron* (2009), *Byron enamorado* (2009); *The Country Girls* (1960), *Las Chicas de Campo* (2013); *Girl with Green Eyes* (1962), *La chica de ojos verdes* (2014); *Girls in their Married Bliss* (1964), *Chicas felizmente casadas* (2015); *The Little Red Chairs* (2015), *Las sillitas rojas* (2016).
2. Information provided by Errata Naturae Publishing House in private correspondence.
3. Information provided by Errata Naturae Publishing House in private correspondence.
4. Officially the Royal Irish Constabulary Special Reserve, most of the recruits for which came from Britain.

Lectura en la segunda traducción al español de *Tawq Al-Hamama* de Ibn Hazm

Khemais Jouini

kjouini@ksu.edu.sa

King Saud University (Arabia Saudí), Université de la Manouba (Túnez)

Recibido: 21/12/2017 | Revisado: 28/04/2018 | Aceptado: 02/07/2018

Resumen

Este artículo tiene como objetivo estudiar la segunda traducción al español de *Tawq Al-Hamama*, libro escrito por Ibn Hazm, a través del análisis de los procedimientos llevados a cabo y las decisiones adoptadas por el traductor en relación con los múltiples significados posibles del texto original y las alternativas disponibles para expresar estos significados, y su impacto sobre el proceso de traducción. En la primera parte, y a partir de la presente traducción, se discute la validez o no de la multiplicidad de traducciones de un mismo texto. La segunda parte analiza las notas insertadas en el texto traducido en la medida en que representan un espacio paratextual a partir del cual se puede explorar la personalidad del traductor y poner a prueba su objetividad e imparcialidad en el proceso traductor del texto en cuestión. En la última parte, analizamos el contenido mismo de la traducción y las acciones y decisiones tomadas por el traductor en su metodología de trabajo a través de la comparación y contraste entre el texto de origen y el texto de llegada.

Palabras clave: 2ª traducción *Tawq Al-Hamama*; Ibn Hazm; contraste-texto fuente-texto meta; notas del traductor; plano léxico-semántico

Abstract

Reading in the second translation to the Spanish of Dove Collar of Ibn Hazm

This piece of research aims to study the translation of the book *Dove Collar* written by Ibn Hazm of Andalusia. The analysis is carried out throughout the procedures undertaken by the translator. It seeks to identify the decisions taken regarding the multiple possible meanings of the source text and the other available alternatives to express these meanings and their impact on the entire translation process. In the first section, we study the multiplicity of translations of the same text based on the current work. In the second section analyzes the footnotes inserted in the translated text insofar as they represent a paratextual space from which one can explore the personality of the translator and test his objectivity and impartiality in the translation process. In the last section, we analyze the lexico-semantic content of the translation and the actions and decisions taken by the translator in their work methodology through a comparison and contrast between the source and the target text.

Keywords: 2nd translation *Tawq Al-Hamama*; Ibn Hazm; contrast - source text - meta text; translator's footnotes; - lexico-semantic plane

1. Introducción

Un breve repaso de la historia de la traducción del árabe al español¹ permite ver que hasta el siglo X las traducciones que se llevaron a cabo en territorio peninsular fueron mayormente hacia el árabe (y no del árabe) a partir de originales griegos. Muy distinta sería la situación durante los dos siglos siguientes, marcados por una importante actividad traductora del árabe. De hecho, los siglos XII y XIII fueron el periodo de máximo esplendor de la traducción del árabe en la Península. Sin embargo, los estudios árabes en España, en cuanto disciplina académica, solo van a conocer un auténtico desarrollo a partir del siglo XIX, cuando el interés se dirigió hacia el legado árabe, sobre todo andalusí, a través de ediciones críticas y traducciones de muchas obras a punto de caer en el olvido, si no fuera por los esfuerzos desplegados por parte de los que se consideran fundadores del arabismo español tales como Pascual de Gayangos, Francisco Codera, Julián Ribera, Miguel Asín Palacios, etc. Durante el siglo XX, la labor traductora sigue su rumbo, sobre todo a mediados de siglo con la fundación en 1954 del *Instituto Hispanoárabe de Cultura* a manos de quien se considera heredero e hijo legítimo de los arabistas del siglo anterior, Emilio García Gómez. Dicha institución abrió sus puertas de par en par a arabistas de la talla de Pedro Martínez Montávez, Marcelino Villegas, María Jesús Viguera, etc., para continuar esta labor traductora no solo de obras árabes clásicas, sino también modernas y contemporáneas. Sin olvidar, en este aspecto, los esfuerzos desplegados por algunos hispanistas árabes para la traducción de obras árabes al español, y en todos los géneros. Una labor, aunque loable, necesita todavía mayor empeño, calidad y planificación.

Esta segunda traducción de la obra de Ibn Hazm, realizada por Jaime Sánchez Rattia y publicada en 2009 por la editorial Hiperión, se inserta, pues, en el marco de estos esfuerzos continuos que, como acabamos de señalar, arrancaron ya desde el siglo XII. La primera traducción de *Tawq Al-Hamama* al español fue llevada a cabo por Emilio García Gómez en 1952, con un prólogo de Ortega y Gasset. En la introducción a esta versión española de *Tawq Al-Hamama*, García Gómez expone los momentos más importantes en la vida de Ibn Hazm; luego pasa a analizar la obra y el aspecto intimista que subyace en ella, y la polémica que plantea en cuanto a la subjetividad y sinceridad literaria del autor. En la misma introducción, García Gómez analiza el concepto del amor y los amantes en la obra, rastreando sus huellas en otras obras árabes clásicas para finalizar hablando de la influencia o no de la obra de Ibn Hazm en la literatura española medieval.

En la presente lectura de la segunda traducción al español de *Tawq Al-Hamama* no pretendemos llevar a cabo un análisis comparativo de las dos traducciones, esto lo dejamos para un próximo trabajo. Nuestro análisis se inserta dentro de la crítica de la traducción, entendida ésta como «la comparación de un texto de partida con el resultado de su traslado a otra lengua/cultura y la evaluación de dicho resultado» (Elena García 1998: 10). Es decir, la crítica de la traducción como una lectura del texto de partida y análisis del texto de llegada para determinar aquellos aspectos que lo distorsionan, y

como un ejercicio instructivo para elucidar los principios con que el traductor ha sido capaz de resolver los problemas técnicos de trasvase de códigos lingüísticos, tanto aquellos por los que se guía como aquellos contra los que reacciona, pues tal como señala Álvarez Calleja (1993: 10) «el punto de partida para la descripción sistemática de una traducción es el análisis comparativo de los dos textos: el texto fuente (TF) y el texto término (TT), con el propósito de determinar el grado de equivalencia semántica y formal entre ambos».

En el campo de la crítica de la traducción abundan los modelos que describen los procedimientos de llevar a cabo ésta. Sin embargo, el desafío que ofrece toda crítica de la traducción consiste en encontrar las razones por las que el traductor actúa de una u otra forma frente al texto, cuál fue su intención al optar por tal término y no por otro, y el grado de corrección con que ha sido capaz de resolver los problemas técnicos de trasvase de códigos lingüísticos, teniendo en cuenta tal como apunta Álvarez Calleja (1993: 9) que «antes de juzgar una traducción tenemos que plantearnos que se trata de una composición dualista, en la que confluyen dos estructuras: por un lado, el contenido semántico y el aspecto formal del texto original y, por otro, las características propias de la lengua término».

Lo que pretendemos es llevar a cabo un estudio y una crítica de la segunda traducción de *Tawq Al-Hamama* a través del análisis de los procedimientos llevados a cabo y las decisiones adoptadas por el traductor en relación con los múltiples significados posibles del texto original y las alternativas disponibles para expresar estos significados, y su impacto sobre el proceso de traducción. En la primera parte, y a partir de la presente traducción, se discute la validez o no de la multiplicidad de traducciones de un mismo texto. En la segunda parte, nos ocuparemos de la textualización del texto traducido, haciendo hincapié en el análisis de las notas insertadas a pie de página en la medida en que representan un espacio paratextual privilegiado a partir del cual se puede explorar la personalidad del traductor y poner a prueba su objetividad e imparcialidad en el proceso traductor del texto en cuestión. En la última parte, analizamos el contenido mismo de la traducción y las acciones y decisiones tomadas por el traductor en su metodología de trabajo a través de la comparación y contraste entre el texto de origen y el texto de llegada en el plano léxico-semántico.

2. La multiplicidad de la traducción de una misma obra

Los esfuerzos desplegados por Jaime Sánchez Ratia en su labor son patentes a pesar de la existencia de una traducción anterior realizada, como se acaba de señalar, por Emilio García Gómez y que conoció varias ediciones, una traducción que Sánchez Ratia utiliza, además de otras traducciones a otras lenguas, para ponderar algunas de sus elecciones traductorales o para elogiar la labor del primer traductor. Sánchez Ratia (2009: XI) afirma que «la traducción de García Gómez, aunque ya casi sesentona, es un clásico y sigue teniendo su gran vigor, pues las piruetas mortales realizadas por el viejo maestro español [...] acaban en su mayoría en un airoso aterrizaje». Esto hace

que los lectores ajenos a la disciplina, aparte de los especialistas, aspiren a hallarse ante una traducción que, por lo menos, equipare a la primera traducción y sea un fiel reflejo del texto de origen en su creatividad.

La multiplicidad de traducciones de una misma obra es un fenómeno que llamó la atención de muchos especialistas, a favor y en contra. Algunos consideran que la traducción, sobre todo la traducción de textos literarios, debe actualizarse y renovarse para compaginar con la evolución lingüística y cultural del receptor del texto meta. Así, en una entrevista, Hurtado Albir (Pavón: 2010) declara:

[...] Las traducciones envejecen y, para seguir cumpliendo con su función comunicativa, se efectúan nuevas traducciones para acercarlas a los lectores. De este modo, un mismo texto original puede ser traducido de diferentes maneras según la época en que se traduzca; es lo que yo denomino diferencias históricas, que pueden afectar a aspectos lingüísticos pero también a aspectos estéticos e incluso ideológicos. Ahora bien, conviene tener presente que esta variación histórica no atañe sólo a la traducción. El texto original también sufre adaptaciones, lingüísticas y extralingüísticas, para ser accesible a los lectores.

Algunos van hasta el punto de fijar cierto lapso temporal para la renovación, total o parcial, del texto traducido en forma de revisión o re-traducción en el pleno sentido de la palabra, aun si existieran buenas traducciones. Albert Bensoussan (1995: 37), por ejemplo, sostiene que las traducciones envejecen rápidamente antes que el texto de origen; de ahí, el traductor ha de reelaborar sus propias o anteriores traducciones cada veinte años. «Oui, la traduction est magique. Quoique, fragile, elle vieillisse plus vite, en général, que l'original –or ou plomb, on ne se sait jamais–, de là que l'on doit périodiquement, tous les vingt ans probablement, reprendre ses propres traductions ou les précédentes». Esto surge de la imposibilidad de la traducción, especialmente la literaria, de alcanzar la perfección absoluta, a pesar de los logros conseguidos en la misma. La traducción de ciertas obras tiene vida propia mientras su lenguaje siga siendo comprensible, y aun así necesita cierta remodelación. En este sentido, Abdesalam Benabdelali (2009: 30-31) afirma que:

[...] no existe ni existirá jamás una sola traducción de un mismo texto. Cualquiera que se proponga traducir un texto conoce esta verdad. Sabe de antemano que su traducción no es ni será una copia conforme al original, es decir, no será el otro mismo. Cuando la traducción aspira a ser definitiva, cuando pretende fijar una copia conforme al original y convertir la lengua a la que se traduce en un espejo que refleje el texto original, lo hace utilizando un estado concreto de la lengua y un estado concreto del pensamiento, condenados ambos a cambiar [...] El destino de las traducciones más grandes, el de las más logradas, es perecer, en virtud de la evolución y transformación de la lengua.

Contrariamente a esto, otros críticos consideran las varias traducciones de un mismo texto como similares y, por tanto, inútiles. Rechazan la multiplicidad de las traduc-

ciones porque la consideran una pérdida de tiempo y un desperdicio de esfuerzos de los traductores. Por tanto, no existe ningún interés en la traducción de un texto anteriormente trasvasado a la misma lengua, salvo si el pretexto presentado es de peso. En este caso, el pretexto de la nueva traducción es el mismo texto de origen, mientras las traducciones que emanan de él no pueden, en ningún caso, ser un criterio para llevar a cabo una nueva traducción. Sin embargo, esto no ocurre siempre así, ya que, en la mayoría de los casos, la nueva traducción se lleva a cabo a partir de la(s) anterior(es) traducción(es) a la misma lengua, e incluso a otras lenguas. Se emprende la traducción a la luz de las versiones anteriores, subsanando los fallos cometidos y resaltando los aspectos descuidados por el/los traductor(es) anterior(es). En este sentido, consideramos que no se trata de una traducción «pura» para la versión reciente, sino más bien de una traducción «ponderativa», ya que el traductor aprovecha la materia anterior para elegir de ella aquellos aspectos que considera más adecuados y pondera entre varias opciones que le ofrecen las versiones anteriores. Por lo tanto, cualquiera que fuese el nivel logrado por el trasvase del texto de origen, al primer traductor le queda el mérito de haber emprendido tal labor con todos los esfuerzos que ello supone, unos esfuerzos que, ciertamente, se ahorrarán a los traductores posteriores.

En todos los casos, la multiplicidad de las traducciones del mismo texto es una realidad tangible, y parece que la naturaleza y el valor del texto de origen es la razón principal que se aduce para justificar dicha multiplicidad. El texto en su lengua de origen está abierto a la libre interacción del lector y, por basarse en el signo, está abierto a una multiplicidad de lecturas e interpretaciones como lo señala Umberto Eco (1992: 98) al afirmar que «toda obra de arte está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal». El texto de origen, nada más publicarse, entra en el infinito laberinto de las interpretaciones; pues, si el texto en su lengua de origen está abierto a una diversidad y multiplicidad de lecturas, podría ser el caso también para sus diversas y múltiples traducciones, en virtud de que cada traducción es una lectura distinta del texto de origen, fruto de una determinada interpretación y resultado de ciertos factores culturales, sociales, religiosos, etc., que dejan su influencia en el traductor, aunque esto se aleje de su intención. El traductor es a la vez receptor del texto original y de la(s) traducción(es) anterior(es), y emisor de la nueva traducción. De ahí, mientras el primer traductor sigue un proceso de lectura e interpretación; el segundo traductor sigue un doble proceso de lectura-interpretación del texto de origen y lectura-interpretación de la(s) traducción(es) del original. De este modo, la multiplicidad de traducciones de una misma obra es el reflejo de la multiplicidad de interpretaciones y enfoques traductológicos. Por ello, debe considerarse como factor enriquecedor, pues las distintas traducciones del mismo texto no son idénticas desde el punto de vista semántico y estilístico, y cada traducción ofrece al lector algo que no encuentra en traducciones anteriores.

En el caso de la segunda traducción al español de *Tawq Al-Hamama*, vemos que la multiplicidad de la traducción viene justificada por las dos razones a las que hemos

aludido anteriormente: el valor del texto de origen y la traducción ya existente. La edición crítica del texto de origen que lleva a cabo Sánchez Ratia es una nueva lectura de la obra de Ibn Hazm hecha a la luz de la evolución de los estudios «collaristas» y de las nuevas ediciones que no estaban al alcance del primer traductor. En este aspecto, podemos considerar que la segunda traducción *Tawq Al-Hamama* al español cumple dos funciones complementarias: por una parte, una función crítica y una lectura profunda y cuidadosa del original; por otra, una función rectificadora de la primera traducción, al señalar Sánchez Ratia (2009: XIII) que:

[...] algunos vicios afean la belleza de su versión, como su incapacidad para resistirse a la tentación de meter sus artefactos lingüísticos (ese uso insidioso de la expresión «con efecto», ahora exclusiva del balompié, o giros paleolíticos como *no es su pío* beber vino...»), vengan a cuento o no, haciendo fuerza si es preciso al original, y también algunas omisiones de texto (menos escasa, por lo demás que en otras versiones que he cotejado.

Sánchez Ratia ofrece una traducción bilingüe, al reunir su labor, a la vez, una edición crítica del texto árabe y su trasvase al español en páginas paralelas, contrariamente a la versión de Emilio García Gómez que tan solo ofrece el texto traducido. Además, el traductor ha determinado la naturaleza del receptor de su trabajo: los lectores normales de la lengua y los lectores acostumbrados a la lengua árabe o los versados en ella. Sin embargo, los esfuerzos desplegados por el traductor, en el caso de la edición crítica del texto original, pierden su importancia, ya que el lector normal, que no tiene conocimientos de la lengua árabe, no sacará provecho del peritexto insertado en la edición del texto árabe al concentrarse más en la lectura y asimilación del texto meta y de los innumerables notas que incluye.

3. La textualización de la traducción: elementos paratextuales

La segunda traducción de *Tawq Al-Hamama* se compone de 488 páginas e incluye una introducción de 38 páginas y quince apartados en la que el traductor hizo un repaso de las distintas ediciones críticas de *Tawq Al-Hamama* a partir del único ejemplar que existe de esta obra conservado en la Universidad de Leiden en Holanda; además de hacer referencia a las distintas traducciones a otras lenguas de la obra de Ibn Hazm: la inglesa (1931), la rusa (1933), la alemana (1941), la italiana (1949) y la francesa (1949). Dichas traducciones ponen en evidencia el interés que suscitó la obra en nuestra época fuera del ámbito de orientalistas y arabistas.

Al hablar de la primera traducción de *Tawq Al-Hamama*, Jaime Sánchez Ratia elogia los esfuerzos desplegados por Emilio García Gómez, haciendo referencia a las dificultades que le enfrentaron a la censura durante la época franquista. Por otra parte, comenta el título de la obra y el significado que quiso darle Ibn Hazm; además expone las influencias literarias y las lecturas del autor, y analiza la esencia misma del sentimiento del amor, sus razones y señales, señalando la dificultad que supone la

traducción de la poesía, ya que *Tawq Al-Hamama* encierra más de 200 poemas a lo largo de 30 capítulos que conforman la obra.

En otra introducción de cinco páginas, una especie de prólogo a la edición del texto árabe, Sánchez Ratia alude a las distintas ediciones que le sirvieron para establecer la edición crítica del texto de Ibn Hazm, además de los estudios, observaciones y propuestas de orientalistas y arabistas como Marçais, Dozy, Goldizher, Lévi-Provençal, García Gómez, Taher Makki, etc. La edición del texto árabe incluye unas 800 notas a pie de página en las que el traductor comenta, explica y compara sus elecciones con ediciones anteriores. En cuanto a la traducción, viene documentada con unas 600 notas, cuya extensión varía y va desde dos palabras hasta las de extensión considerable –párrafos enteros de más de 20 líneas–, en las que Sánchez Ratia justifica cierta opción traductora, aclara cierto término, presenta algún personaje o sitúa cierto acontecimiento histórico, como se estudiará más adelante.

Por otra parte, el traductor alude al sistema de nombres y topónimos utilizado en la traducción, optando por no utilizar el sistema adoptado por los arabistas en el cuerpo del texto al «considerar las transcripciones arabistas demasiado onerosas para el ojo del lector ajeno a la disciplina» (Sánchez Ratia 2009: XLVII), pero sí en las notas y en los envíos. El traductor finaliza los elementos paratextuales con una breve cronología de los gobernantes que coinciden con hechos referidos en la obra (Omeyyas, Hamudíes y Amiríes), además de la bibliografía manejada y de un índice analítico que recoge los nombres y topónimos referidos en *Tawq Al-Hamama*.

Como se ha señalado anteriormente, la característica de esta segunda traducción de *Tawq Al-Hamama* es que se publica en formato bilingüe, con el texto en árabe y el texto en español en páginas enfrentadas. Es una excelente idea que recupera el texto original y, al mismo tiempo, facilita al receptor, conocedor de las dos lenguas, rastrear las huellas de la traducción por medio del texto original. Al referirse a las ediciones bilingües, Benabdelali (2009: 31) habla de:

[...] obras espejo, obras que ponen ante el lector, desde el principio el original y la copia, cara a cara, mostrando la imparcialidad de la copia y la remisión obligada permanente del texto traducido al texto original. Estas obras solicitan que el lector intervenga, que examine la traducción y que genere un tercer texto a partir de matrimonio de los dos primeros.

Por otra parte, el trabajo de Sánchez Ratia se caracteriza, como se ha indicado antes, por un gran número de notas a pie de página, tanto en la edición del texto original como en el texto traducido, que revelan los enormes esfuerzos desplegados para el mejor conocimiento de los hechos narrados en la obra y para la mejor asimilación de sus contenidos y significados. El objeto de dicha labor es un enriquecimiento de conocimientos que participa de la comprensión progresiva, pero también de la reformulación, pues tal como señala Maíllo Salgado (1986: 236) «ningún texto árabe de época medieval puede traducirse sin conocerse la historia, la religión, las instituciones, la cultura, en suma, de los pueblos islámicos a que tales textos hacen referencia».

Nos centraremos ahora en el estudio de ese tipo de paratextos exclusivo del proceso de traducción que llamamos notas del traductor. Las notas a pie de página han suscitado una interesante polémica acerca de su uso o no por parte del traductor. Las notas del traductor, tal como lo define Toledano Buendía, «son esos lugares en los que éste deja oír su voz de manera explícita y abierta, identificándose como tal y marcando distancias con el autor principal». Hurtado Albir (2013:28) defiende el derecho del que traduce a proceder a dar la información adecuada sobre los aspectos que puedan resultar oscuros al lector por la diversidad cultural en unas notas a pie de página porque:

[...] se traduce para alguien que no conoce la lengua, y generalmente tampoco la cultura, en que está formulado un texto [...] El traductor no traduce para sí mismo [...] traduce para un destinatario que necesita de él, como mediador lingüístico y cultural, para acceder a un texto.

No obstante, esta práctica ha sido a veces rechazada, sobre todo por los editores, y otras veces calificada como una mancha de vergüenza por parte de traductólogos y traductores. En cualquier caso, la importancia de este tipo de peritexto radica en que es el espacio textual por excelencia a través del cual se explora de manera directa y explícita la personalidad del traductor y permite examinar su grado de objetividad e imparcialidad en su labor traductora. A través de estas notas a pie de página se pueden conocer los pasajes de difícil traducción, pues, a menudo el traductor tropieza con alguna frase o algún término que aclara en una nota sin la cual el texto traducido no podría ser comprendido completamente. Donaire (1991: 79) afirma al respecto que las notas del traductor «ofrecen un ámbito privilegiado para la observación, en tanto que evidencian las dificultades que presenta la actividad de un traductor concreto ante un texto concreto», por su parte, Toledano Buendía (2010: 638) subraya que la naturaleza ‘marginal’ de las notas del traductor es la que las:

[...] convierte en un espacio privilegiado para el análisis de los procesos de traducción. En cualquier estudio histórico y descriptivo de un texto traducido los paratextos ofrecen los primeros indicios que nos ponen sobre la pista del concepto de traducción predominante en su cultura o su contexto socioprofesional.

Muchos críticos se han interesado por el estudio y análisis de las notas a pie de páginas de las traducciones, estableciendo clasificaciones y tipologías de las mismas según las razones que inducen al traductor a insertarlas. La diversidad de las perspectivas del estudio y el análisis de las notas del traductor ponen en evidencia que son elementos del proceso traductor que no admiten una determinada caracterización genérica. A este respecto, Toledano Buendía (2010: 653-654), señala que:

[...] las notas, como la propia traducción, son objetos empíricos y diversos que deben estudiarse caso a caso, especie a especie. Las funciones de las notas del traductor, como la natu-

raleza de su mensaje paratextual, no se pueden definir de antemano en términos ni pueden ser descritas teóricamente.

No obstante, nos interesaremos tan solo por dos de ellos: uno en el ámbito anglosajón y otro en el ámbito hispánico que es el que seguiremos en el presente trabajo. Según Newmark (1999: 129-130), la información adicional que un traductor puede introducir en su versión se clasifica en tres categorías de acuerdo a su referente y dependiendo de lo que el lector meta exija de la traducción:

- Información cultural: es aquel tipo de información que se introduce para aclarar la diferencia que existe entre una palabra del lenguaje original y del lenguaje terminal. Dentro de esta clasificación están las palabras sobre ecología (flora, fauna, vientos y características geográficas), cultura material (comida y bebida, ropa, casas y ciudades, y transporte), cultura social (trabajo y recreo), organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos (político-administrativos, religiosos y artísticos) y gestos y hábitos.
- Información técnica: es la información relacionada con el tema en la que se incluyen vocablos especializados o terminología relacionada con diversos campos del saber.
- Información lingüística: es la explicación del uso irregular de los vocablos.

Por su parte, Donaire (1991: 83-84) clasifica las notas a pie de página según la perspectiva que adopta el traductor frente al texto original o al proceso de traducción que está llevando a cabo. Así, el traductor interviene o bien como lector o como autor. Cuando interviene como lector suministra al receptor lo que Donaire llama «claves de lectura», y cuando interviene como autor le ofrece lo que ella llama «claves de traducción». Donaire clasifica este segundo tipo en tres categorías, la misma clasificación que hemos podido encontrar en las intervenciones de Sánchez Ratia en su traducción de *Tawq Al-Hamama*:

a. Intervenciones eruditas: son las que más abundan en la traducción de Sánchez Ratia. En ellas incluye informaciones adicionales a menudo prolijas (véase por ejemplo la nota número 2 de la página 75), que no sirven para nada al lector de la lengua meta. De ahí, que su inclusión resulta inútil e innecesaria, ya que el autor del texto original no se empeñó en mencionarlas. Dentro de este tipo de intervenciones del traductor, se incluyen las informaciones y datos que se ofrecen al lector acerca de personajes mencionados en el texto original y otros acerca de hechos históricos, topográficos y contextuales dentro de los que ocurren los relatos que refiere Ibn Hazm en su obra, que se suponen no conocidos por el lector de la traducción. A través de las intervenciones señaladas, se pone en evidencia que la traducción de un texto como el de Ibn Hazm necesitó de una gran documentación histórico-social, pues no se puede comprender e interpretar debidamente las dimensiones de este texto sin profundizar

en la realidad de la época que relata y describe el autor. En el siguiente ejemplo, el traductor aclara al lector el significado de la *mu'allaqa* (المعلقة) y le ofrece información sobre algún poeta árabe:

"[...] cuando aquello empezó a ser el pan de cada día, compuse, a guisa de humorada, un poema improvisado, en el que sellé cada medio verso de los míos con otros tantos primeros hemistiquios del comienzo de la casida *mu'allaqa** de Tarafa ibn Al-Abd** ..." (p. 211)

"فلما كثر ذلك قلتُ على سبيل المزاح شعرا بديهيا
ختمتُ كل بيتٍ منه بقسيمٍ من أول قصيدة طرفة بن
العبد المعلقة..."

*. Las casidas *mu'allaqat*, en número de siete, según algunos, y de diez según otros, eran poemas preislámicos famosos, de milagrosa e inexplicable perfección, que, según la tradición, se colgaban (de ahí su nombre en árabe, las "colgadas") en los muros de la Kaaba en letras de oro. Según otra tradición, más verosímil, su nombre se explica por el hecho de que se comentaban profusamente (otro sentido de *'allaqa*). Existe traducción española de Federico Corriente: *Las mu'allaqat: Antología y panorama de la Arabia Preislámica*. IHAC, Madrid, 1974, recientemente reeditada en Hiperión.

** Poeta preislámico del siglo VI, autor de una famosa *mu'allaqa*.

Se puede afirmar que el criterio para determinar este tipo de intervenciones es que distinguen al lector del texto traducido del lector del texto original, en virtud de que son datos que el lector del texto original podría desconocer, mientras el traductor ahorra al lector del texto traducido esfuerzos para ir a buscar información adicional fuera del mismo texto. Sin embargo, este tipo de comentarios, que el traductor inserta para llamar la atención del lector de su traducción, podría tener un efecto contrario, revelando así la limitación de su competencia cultural o lingüística, pues tal como señala Morillas (2005):

[...] el traductor dice con sus notas: «Estoy aquí, voy a explicaros lo que no sabéis, os recuerdo que estáis leyendo un libro traducido y que no basta con traducir frase a frase, sino que en ocasiones, como esta, es necesario añadir un dato del que probablemente no tenéis conocimiento. Puede que incluso si leyeráis este libro en su lengua original tampoco supierais las cosas que anoto; no es cuestión de lenguas, del plano lingüístico me encargo yo, es cuestión de enciclopedia personal, de cultura».

b. Connotaciones culturales o lingüísticas que se suponen no interpretables por el lector del texto traducido: incluyen aquellas referencias opacas que encierra el texto original y cuyo significado puede fácilmente detectar el lector en su lengua original, mientras fracasa en ello el lector del texto traducido, debido precisamente a las diferencias culturales y lingüísticas que separan a las dos lenguas. En el ejemplo siguiente, vemos que el traductor tropieza con la palabra «los *gūl*» (الغيلان), cuyo significado es consabido por el lector del texto original; sin embargo, no da con el equivalente adecuado por lo que la transcribió tal como aparecía en el cuerpo del texto, procediendo a su explicación en una nota a pie de página:

"La calamidad ha trastocado todo, y lo que fuera morada del hombre ahora es un árido páramo, y el otrora escenario de tratos y afectos ha pasado a ser pedregal siniestro, horrendas pilas de enrona lo que fuera belleza, escombreras dispersas la hermosura de antaño, barrancos pavorosos los entonces sitios seguros; son ahora refugios de lobos, lugares en los que se escucha la melopea de los *gul**." (pp. 279-281)

"وقد اّحت رسومها وطمست أعلامها، وخفيّت معاهدها، وغيرها البلى وصارت صحاري مجدبة بعد العمران، وفيافي موحشة بعد الأّنس، وخرائب منقطعة بعد الحّسن، وشعابا بعد الأّمن، ومأوى للذئاب، ومعازف للغيلان."

*. Los *gul* son monstruos fabulosos que, según la mitología árabe, poblaban los lugares desiertos y, especialmente, los caminos, en los que hacían perder el rumbo a los viajeros, a veces encendiendo fuegos con los que atraerlos, para después devorarlos.

En este ejemplo, el traductor hubiera podido utilizar la palabra «ogro» como equivalente más próximo y que el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define como «gigante que, según las mitologías y consejas de los pueblos del Norte, se alimentaba de carne humana», aunque el contexto es distinto. Sin embargo, aquí también como señala Donaire (1991:85), «lo cierto es que se trata de un nuevo alarde de superioridad del traductor-lector».

c. Connotaciones culturales o lingüísticas que se pierden en la traducción: son las intervenciones más aceptables y las menos sujetas a polémicas, ya que incluyen las explicaciones y aclaraciones referentes a ciertos términos intraducibles por no hallarse el equivalente para el trasvase de su significado a la lengua meta, como es el caso de los culturemas, entendidos aquí en palabras de Luque Nadal (2009: 97) como:

[...] cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura.

La equivalencia absoluta, pues, entre la lengua original y la lengua meta no está siempre al alcance del traductor, por lo que su intervención se hace más que necesaria. En el ejemplo siguiente, Sánchez Ratia utiliza la expresión «poetas dialécticos» como equivalente de (شعراء أهل الكلام), a pesar de la existencia de otra opción que considera menos precisa, por lo que procede a justificar su elección en una nota a pie página:

"Muchas son las veces en que los poetas dialécticos* han traído y llevado este concepto en sus poesía, dirigiendo a lo visible y exterior el discurso propio de lo inteligible e interior." (p. 35)

"وكثيرا ما يُصرّف شعراء أهل الكلام هذا المعنى في أشعارهم، فيخاطبون المرئي في الظاهر خطاب المعقول الباطن."

*. La traducción "dialéctico" es obligada por falta de algo mejor, preferible a "escolásticos", que queda muy alejada del sentido original. El original dice *ahl-al-kalām*, que podría traducirse siguiendo a Malek Chebil (*L' Islam et la raison*, ed. Perrin, 2005, pág. 59) por "teólogos especulativos". El concepto de dialéctica es, con todo, un poco para el siglo XI, cuánto más el de dialéctica laica.

En cuanto a la intervención del traductor como autor (claves de traducción), se manifiesta en aquellas notas que se refieren al contenido de la obra original y al mismo proceso de traducción. «En ellas marca la distancia con el texto original, frente a lo que ocurre cuando aporta claves de lectura, se afirma como autor de un texto diferente, se responsabiliza de sus propias opciones» (Donaire 1991: 88). Son intervenciones en las que el traductor asume plenamente su responsabilidad como tal, sea para justificar algunas de sus elecciones en comparación con otras traducciones, para expresar su opinión respecto de algún fragmento de la obra o para comentar las divergencias referentes a algún término de una edición a otra del texto original como se puede apreciar en el ejemplo siguiente:

<p>"Lo más reciente al caso es lo visto ayer mismo con Al-Muzzafar ibn Abdmalik ibn Abi Amir y su pasión por Wajid, la hija de un jardinero* a la que profesó un amor que lo llevó a casarla." (21)</p>	<p>"وأحدث ذلك ما شاهدناه بالأمس من كلف المظفر بن عبد الملك بن أبي عامر بواجد، بنت رجل من الجنانين حتى حمله حبه أن يتزوجها."</p>
---	---

*. Las lecturas de esta palabra son diversas: la hija de un *quesero*, la hija de un *jardinero* (adoptada por IA). Levi Provençal (ALAND XV, 350) propone *ḡabā'in* "recaudadores", lo que parece aceptable. El ms. tanto podía decir "quesero" (*ḡabbānīn*) como "jardinero" (*ḡanānīn*). Me inclino por *jardinero* por la tonta razón de que quizás sea la profesión que mejor explicaría el hecho extraño de que un príncipe entrase en relación con la hija de una persona de modesta condición. Sospecho, por otro lado, que el autor, al citar la profesión del padre, ha querido contraponer la humilde condición familiar de la dama y los ardores amorosos que provoca en tan altas esferas.

A través de este tipo de peritexto, se pueden apreciar, según Donaire (1991: 91):

[...] las dificultades de la actividad traductora cuando se enfrenta a zonas lingüísticas tan específicas de una lengua concreta que resultan opacas para otra lengua, y a aspectos culturales que definen la idiosincrasia de una comunidad lingüística [...] y resultan igualmente opacos a la lectura desde otra cultura.

Ante el temor de no dar con exactitud con el equivalente correspondiente, el traductor recurre a las notas a pie de página para «suavizar» el vacío referencial, lingüístico y cultural, que podrían ocasionar sus opciones en el trasvase del texto a la lengua meta.

4. El plano léxico-semántico del texto traducido

El conocedor de las dos lenguas se da cuenta en seguida que la metodología de trabajo adoptada por el traductor oscila entre la traducción literal y la traducción parafrástica. En más de una ocasión, vemos que el traductor, dentro de los límites sintácticos y semánticos de la lengua meta, vuelve a presentar el significado contextual preciso que expresa el autor del texto original con nuevas elaboraciones más próximas a la ampliación interpretativa que a la traducción en sí. En el ejemplo siguiente, vemos que el traductor tenía que haber traducido el adjetivo (المعلومة) con otro adjetivo «consabidos», en vez de proceder a su traducción mediante la explicación del mismo:

"En esta epístola me he ceñido a aquellos hechos *que son de común conocimiento*." (477) | "وإنما اقتصررت في رسالتي على الحقائق المعلومه."

En otro ejemplo, vemos que el traductor añade la expresión «sin fin», que no existe en el texto original:

"Las gentes discrepan sobre la esencia del amor | "وقد اختلف الناس في ماهيته وقالوا وأطالوا."
asunto sobre el cual *se ha hablado y porfiado sin*
fin." (23)

El traductor no pudo dar con el equivalente adecuado en el nivel léxico y semántico por lo que tradujo (قالوا وأطالوا) por «se ha hablado y porfiado sin fin» que realmente es una explicación de esta expresión que tenía que haber traducido de la siguiente propuesta, que conserva en cierto modo la prosa rimada del pasaje del texto original:

«Las gentes discrepan sobre la esencia del amor, sobre la cual *se ha discurrido largo y tendido*.»

El hecho de recurrir a este tipo de traducción parafrástica explicativa obliga al traductor a insertar algunos añadidos que podríamos calificar de «añadidos contextuales», cuyo objetivo es la claridad del mensaje para el receptor de la lengua meta y no cambian sustancialmente el significado del texto original. Las modificaciones introducidas pueden parecer pequeñas a primera vista; sin embargo, quedan como algo menospreciado en cualquier labor traductora que aspira a la fidelidad y al respeto absoluto del original, faltando así a la regla de oro de García Yebra (1982: 43) para toda traducción que es a su juicio: «decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga».

Además del ejemplo ya mencionado de la página 23, encontramos otros muchos como el siguiente:

"[...] y las historias sobre ellos *corren por doquier*." (13) | "وقد كثرت الأخبار عنهم."

En este caso, vemos que el traductor optó por el verbo «correr», que significa en este contexto, «propalarse», «abundar»; sin embargo, estuvo en la obligación de añadir la locución adverbial «por doquier», que no tiene existencia en el texto original, por lo que su traducción debería ser la propuesta siguiente: «y las historias sobre ellos abundan».

Este tipo de traducción parafrástica explicativa se manifiesta también en el nivel léxico en aquellos términos y conceptos que tienen relación directa con los distintos capítulos de *Tawq Al-Hamama* que exponen los fundamentos del amor, entre los que destaca, la esencia del amor, sus accidentes, sus cualidades loables y vituperables, y las distintas formas de enamoramiento, etc., y que podríamos considerar de tipo terminológico más que propiamente léxico. En el capítulo XXVII, por ejemplo, dedicado a «El consuelo del olvido», Sánchez Ratia traduce el participio activo (المتصبر) de distintas maneras:

- “quien se resigna haciendo gala de paciencia” (317)
 «quien soporta su desdicha con paciencia» (317)
 «el que hace gala de gran paciencia» (319)
 «quien se refugia en la paciencia» (319–339)
 «quien se arma de paciencia buscando consolarse» (339)
 «quien se apechugue con paciencia» (339)

El traductor tenía que haber utilizado desde el principio el sustantivo «pacienzudo» como equivalente de (المتصبر). Lo más extraño es que en la página 339 utiliza este mismo sustantivo con el mismo significado dado en las traducciones parafrásticas mencionadas arriba. Esta metodología adoptada en más de una ocasión perjudica a la calidad de la traducción. A nuestro parecer, ello se debe a unos vacíos en el «diccionario personal» del traductor, a pesar de que el lenguaje utilizado en el texto meta es más que satisfactorio. Una de las dificultades que plantea la traducción de una obra como la de Ibn Hazm es la inmensa abundancia de términos empleados por el autor para referirse al amor, sus significados, estados y manifestaciones. Ante una profusión tan grande de términos, el traductor percibe rápidamente sus limitaciones. Es obvio que en cualquier traducción siempre se acaba perdiendo algo por el camino, por esta razón una de las obligaciones del traductor es respetar el principio de la unidad terminológica, que consideramos uno de los criterios más importantes en la evaluación de cualquier trabajo de traducción, y no ir cambiando el significado de los conceptos de un lugar a otro para no causar perturbación en la mente del lector del texto meta. Desgraciadamente, el traductor falló con este principio, ya que lo vemos cambiar el equivalente léxico y semántico de un término que se reitera más de una vez en el texto original, sin ningún motivo para ello. Así, lo vemos por ejemplo traducir el sustantivo (الهجر) cada vez con un equivalente distinto:

- «retraimiento» (17), «destierro» (185), «separación» (193), «desamor» (205), «esquivez» (213), «apartamiento» (265), «rechazo» (275), «desapego» (275).

En este caso, lo que tenía que haber hecho el traductor era optar por uno solo de los equivalentes elegidos y conservarlo hasta el final de su traducción.

Contrariamente a esto, vemos también que el traductor utiliza un único equivalente léxico para varios vocablos, lo que confirma la idea señalada anteriormente referente al vacío en el «diccionario personal» del traductor al fallar en encontrar el equivalente adecuado para cada uno de los distintos conceptos que encierra el texto original. Así, por ejemplo, vemos que utiliza el sustantivo «pasión» como equivalente de los siguientes conceptos árabes:

- العشق (185-127-67-29-27)، الوجد (39-119-143-149-161)،
 الهوى (393-187-369-127)، الحب (365-133-127)، المحبة (215)، الكلف (20).

En el diccionario *Lisan Al-Arab* de Ibn Mandhour ("لسان العرب" لابن منظور), vemos que:

- العشق = فرط الحب.
- الوجد = الحب الشديد.
- الهوى = محبة الإنسان الشيء وغلبته على قلبه.
- الكلف = كلف بها أشد الكلف أي أحبها.

Al repasar estos conceptos, vemos que difieren en sus acepciones, aunque son próximos en su significación general. Según Maíllo Salgado (1986: 233):

[...] Esto no quiere decir, sin embargo, que la riqueza idiomática [del árabe] –con la que se forja y expresa clara y distintamente el pensamiento– provenga del hecho de poseer numerosos sinónimos para expresar un solo concepto, sino que tal cosa dimana de la especialización y de la precisión del sentido adquirido por muchas de sus voces.

La condición de la sinonimia absoluta no existe, dado que siempre hay algún valor estilístico que hace que ningún par de palabras tenga exactamente el mismo significado.² Sin embargo, cuando en la versión española estos elementos léxicos, que en apariencia son iguales, no son traducidos de manera consecuente, se priva por ello al lector español de la posibilidad de apreciar la riqueza léxica con la que el autor del texto original pudo describir los diferentes grados de este sentimiento y reflejar el abanico semántico de un concepto –el amor– tan central en la obra. La lengua árabe posee una extraordinaria riqueza léxica. Quizás más que en otras lenguas, cada área del conocimiento, cada género literario y subgénero, tiene, además del fondo léxico común, su vocabulario propio, su vocabulario específico.

Por otra parte, se puede decir lo mismo de los términos pertenecientes al campo islámico. Así por ejemplo, la expresión (رحمه الله) se reproduce de distintas maneras, a veces, no expresa con exactitud lo que designa en el texto original:

- "Dios lo haya perdonado" (23– 29).
- «Dios se haya apiadado de su alma» (57).
- «Dios se haya compadecido de él» (69–93).
- «Dios se haya apiadado de él» (73–93–123).
- «Dios lo tenga perdonado» (93–141).
- «Dios haya tenido misericordia de él» (187).

Lo mismo ocurre con las expresiones (صلى الله عليه وسلم) y (رضي الله عنه) que el traductor trasvasa con distintas expresiones y como sea, mientras conserva el mismo equivalente para la expresión (الله عزَّ وجلَّ = Entronado y ensalzado) desde el comienzo del texto traducido hasta su final.

En cuanto a la precisión del trasvase de algunos términos del ámbito religioso islámico, vemos que el traductor no acierta en ello de modo completo. Así, por ejemplo, confunde los términos (رسول الله) y (نبي الله), pues cada vez que tropieza con alguna de estas expresiones, traduce la primera con «Profeta de Dios» y la segunda con «Enviado de Dios», mientras lo correcto tenía que haber sido lo contrario (Enviado (mensajero) de Dios = رسول الله – Profeta de Dios = نبي الله), ya que en la religión musulmana todo mensajero es profeta, pero todo profeta no es mensajero.³ Lo extraño es que en las páginas 375, 393 y 403 utiliza «enviado» como equivalente de (رسول).

Este procedimiento ocurre también con otros términos como (أمير المؤمنين) que traduce por «Comendador de los creyentes», que en ningún caso pertenece al ámbito cultural del texto de origen, ya que según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* comendador, en su primera acepción es «caballero que tiene encomienda en algunas de las órdenes militares o de caballeros». Sin embargo, una búsqueda más meticulosa en el diccionario hubiera ofrecido al traductor la oportunidad de recuperar y dar nueva vida a la forma castellanizada de este vocablo árabe: *miramamolín*, aunque el *DRAE* precisa que «esta forma era usada casi exclusivamente para designar a los califas almohades». Por lo visto, el traductor tropieza, aquí, con un auténtico problema de equivalencia relacionado con la intraducibilidad de aquellas palabras de la lengua original intransferibles a la lengua meta en el caso de dos lenguas distanciadas culturalmente. El traductor no debe sustituir los ingredientes originales del elemento cultural por elementos de la lengua de llegada, sino mantener expresamente los originales, para así mostrar la diferencia y despertar la curiosidad del lector. En este caso, una de las posibilidades que se presenta ante el traductor para superar este obstáculo consiste en recurrir a la transcripción del vocablo en cuestión según el sistema fonológico de la lengua meta, pudiendo dar una explicación de este vocablo en una nota a pie de página. Esto es lo que hace el traductor a partir de la página 331.

En otras ocasiones, encontramos que lo traducido no tiene ningún parecido con la letra del texto o bien la semejanza es muy difícil de hallar, algo que obliga al lector a leer de nuevo el pasaje para llegar al significado que quiere transmitir el autor, tal como se aprecia en el ejemplo siguiente:

«El olvido que nace del rechazo prolongado no es más que la desesperación que entra en el alma por no poder colmar sus anhelos, algo que deja en carne viva la pugna que anida en ella y mina la voluntad de su dueño.» (315)

"والسلو المتولد من الهجر وطوله إنما هو كاليأس
 يدخل على النفس من بلوغها إلى أملها، فيفتقر نزاغها
 ولا تقوى رغبتها."

En este ejemplo, notamos que el traductor vuelve a presentar el significado del fragmento añadiendo locuciones y vocablos («algo que deja en carne viva la pugna que anida en ella y mina la voluntad de su dueño») que no aparecen en el texto de origen, cuyo resultado es una ampliación interpretativa más que una traducción en sí. Por otra parte, hace perder el valor consecutivo de la frase, muy patente en el verbo (يفتقر) y priva a la frase del símil introducido por la conjunción del siguiente sustan-

tivo (كاليأس). A nuestro parecer, dicho fragmento tenía que haber sido traducido de la manera que proponemos a continuación:

«El olvido nacido de la desunión prolongada es como la desesperación que altera el alma al no poder ésta colmar sus anhelos; así, languidece su vigor y se afloja su voluntad.»

La traducción parafrástica explicativa, que eligió Jaime Sánchez Ratia como metodología de trabajo, y su intento de imitar la estructura sintáctica del texto original para conservar el ritmo interior de algunos pasajes tendrán un efecto negativo sobre la estructura del texto traducido. Si *Tawq Al-Hamama* se caracteriza por la concisión, la densidad, la precisión y la fluidez, el texto traducido se caracteriza, a veces, por un estilo que tiende a la excesiva prolijidad.

5. Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos querido contribuir a la reflexión en torno a las dificultades que entraña la traducción de un texto clásico como *Tawq Al-Hamama* de Ibn Hazm. Hemos visto que la importancia de que haya varias traducciones de una misma obra radica en que cada traductor es una sensibilidad, un temperamento permeable que capta ciertos registros o cualidades del original, pero que quizá no reciba todos. De ahí que cada traducción de un mismo texto sea valiosa y no una enmienda de las anteriores. Hacer una nueva traducción de una obra ya traducida plantea un doble desafío: revelar aspectos del texto que no están en traducciones anteriores y preservar aquellos que ya están, porque el traductor no solo trata de reproducir el contenido y la forma de la obra original, sino también debe tener en cuenta a los intérpretes-traductores que le han precedido. Con el análisis de los elementos paratextuales, esencialmente las notas a pie de página, hemos podido explorar de manera directa y explícita la personalidad del traductor, su grado de objetividad e imparcialidad en su labor traductora, y en las que asume plenamente su responsabilidad como tal en cuanto a las decisiones que toma referentes a algunas palabras o a las opciones que adopta en el trasvase del texto a la lengua meta. Todo ello con el fin de analizar cómo influyen en las posibles interpretaciones del texto en su totalidad. Una traducción siempre es el resultado de decisiones tomadas durante el proceso de traducción.

La estrategia de transferencia léxico-semántica adoptada por el traductor es una estrategia que oscila entre la traducción literal y la traducción parafrástica. El traductor no pudo dar con el equivalente adecuado para muchos de aquellos términos empleados por el autor para referirse al amor y sus significados, y cambia el equivalente léxico y semántico de un término que se reitera más de una vez en el texto original, privando al lector español de la posibilidad de apreciar la riqueza léxica que encierra la obra de Ibn Hazm. La traducción parafrástica explicativa, que eligió Jaime Sánchez Ratia como metodología de trabajo, hace perder al lector de la lengua meta el encanto del estilo con el que se escribió el texto original, debido, precisamente, a la excesiva prolijidad que caracteriza a muchos fragmentos del texto traducido. A pesar de todo,

los esfuerzos desplegados por Jaime Sánchez Ratia en su labor son patentes y consigue transmitir las ideas principales de *Tawq Al-Hamama*, aunque no con la debida exactitud ni con la fluidez del estilo que caracteriza la obra de Ibn Hazm.

Bibliografía

- Álvarez Calleja, María Antonia (1993). Crítica sistemática de la traducción, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* (6), 9-17.
- Benabdelali, Abdessalam (2009). *De la traducción*, trad. M. Darbal. Toledo: Escuela de Traductores de Toledo.
- Bensoussan, Albert (1995). *Confessions d'un traître. Essai sur la traduction*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Donaire, M^a. Luisa (1991). (N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural. En M^a. L. Donaire y F. Lafarga (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo: Universidad de Oviedo. 79-92.
- Eco, Umberto. *Obra Abierta* (1992). Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Elena García, Pilar (1998). La crítica de la traducción: otros métodos, otros objetivos», *TRANS. Revista de Traductología* (3). 9-22.
- Esposito, John L (2006). *Islam. Pasado y presente de las comunidades musulmanas*, trad. Yolanda Fontal. Barcelona: Paidós.
- Gil-Bardají, Anna (2016). La traducción del árabe en España: panorámica histórica. *Quaderns. Revista de Traducció* (23). 59-78.
- Hurtado Albir, Amparo (2013). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Ibn Hazm Al-Andalusí (2009). *El collar de la Paloma (El collar de tórtola y la sombra de la nube)*, trad. Jaime Sánchez Ratia. Madrid: Hiperión.
- Maíllo Salgado, Felipe (1986). Consideraciones sobre la lengua árabe y su traducción: a propósito de la traducción de la «*Historia de Al-Ándalus*» de Ibn Al-Kardabūs. *Studia Historica. Historia medieval* (4). 231-250.
- Morillas, Esther (2005). N. de la T. *El trujamán*. *Revista diaria de traducción*. <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_05/30062005.htm> [Consulta: 17 de septiembre de 2017].
- Luque Nadal, Lucía (2009). Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? *Language Design. Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* (11). 93-120.
- Newmark, Peter (1999). *Manual de Traducción*, trad. Virgilio Moya. Madrid: Cátedra.
- Pavón, Héctor (2010). Amparo Hurtado Albir: «Las traducciones envejecen». *Revista Ñ y Clarín*. <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/19/_-02197474.htm> [Consulta: 23 de septiembre de 2017].
- Seco, Manuel (1987). *Estudios de lexicografía española*. Madrid: Gredos.

- Toledano Buendía, Carmen (2010). ¿Qué hay tras las ‘notas del traductor’?. *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*. En Rosa Rabadán y otros (coords.), León: Universidad de León, vol. 1. 637-662.
- García Yebra, Valentín (1982). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 2 vols.

Notas

1 Anna Gil-Bardají en su artículo «La traducción del árabe en España: panorámica histórica», *Quaderns. Revista de Traducció*, 23, 2016, pp. 59-78, presenta un interesante repaso histórico la traducción del árabe a lo largo de la historia de España, desde sus orígenes más remotos, en los primeros siglos de la Edad Media, hasta la actualidad.

2 Seco, Manuel. *Estudios de lexicografía española*. Madrid: Gredos, 1987, p. 21, afirma al respecto: «La sinonimia pocas veces es *absoluta* (intercambiabilidad en todos los contextos), y muchas veces no es *completa* (equivalencia en la denotación, pero no en la connotación). Así pues, la igualdad de significado y definición es, en la mayoría de los casos, solo una aproximación, una tendencia a la igualdad; una igualdad «a efectos prácticos»».

3 Esposito, John L.: *Islam. Pasado y presente de las comunidades musulmanas*, trad. Yolanda Fontal, Barcelona, Paidós, 2006, pp. 40-41, afirma que «aunque comparten la creencia en la revelación y la profecía, la doctrina del islam acerca de la profecía es más amplia que la del judaísmo y el cristianismo. Además de profetas, hay mensajeros de Dios. Ambos reciben inspiración divina y son receptores libres de pecado de la revelación de Dios. Sin embargo, a los mensajeros se les entrega el mensaje para la comunidad en forma de libro y, a diferencia de los profetas, Dios les garantiza el éxito. Aunque todos los mensajeros son profetas, no todos los profetas son mensajeros. La palabra «mensajero» se aplica de manera más inclusiva en el islam que en las tradiciones judeocristianas. Se aplica a Abraham, Noé, José y Juan Bautista, así como a profetas no bíblicos de Arabia como Hud y Salih. «Mensajero» se limita a hombres como Abraham, Moisés, Jesús y Mahoma, que son tanto profetas como mensajeros».

La ciencia ficción feminista de Bianca Pitzorno: la traducción como instrumento

Esther Morillas

emorillas@uma.es
Universidad de Málaga

Recibido: 22/12/2017 | Revisado: 24/04/2018 | Aceptado: 25/07/2018

Resumen

Extraterrestre alla pari (1979), de Bianca Pitzorno, es una novela juvenil definida por su autora como «ciencia ficción feminista». Cuenta la historia de Mo, extraterrestre que llega a la Tierra para pasar un periodo de tiempo. El hecho de que no se sepa si Mo es un niño o una niña condicionará la trama de la obra: Pitzorno pone de manifiesto cómo la educación en la infancia, en absoluto paritaria, determina nuestras vidas, y a lo largo de su relato utilizará distintas estrategias para subrayarlo. Mediante el cotejo del original con la traducción española realizada por Carlos Alonso en 1985, mi intención es reflexionar sobre cómo podría traducirse *Extraterrestre alla pari* desde una perspectiva feminista, y qué problemas lingüísticos se nos plantean al hacerlo, empezando por el masculino genérico común al italiano y al castellano.

Palabras clave: Bianca Pitzorno; feminismo; traducción; literatura juvenil

Abstract

Bianca Pitzorno and Feminist Science Fiction: Translation as an Instrument

Extraterrestre alla pari (1979), by Bianca Pitzorno, is a book for young adults defined by its author as «feminist science fiction». It tells the story of Mo, an extraterrestrial who arrives to Earth in order to spend some time there. The fact of ignoring if Mo is a girl or a boy will condition the story's argument: Pitzorno shows how education during childhood (when there is no parity at all) determines our lives. In her telling, Pitzorno will use different strategies to stress this. Through the comparison of the original and its translation into Spanish (by Carlos Alonso, 1985), it is my intention to reflect on how it would be possible to translate *Extraterrestre alla pari* from a feminist point of view, and which linguistic problems would arise while doing so (e.g. the generic use of masculine in both Italian and Spanish).

Keywords: Bianca Pitzorno; feminism; translation; young adults fiction

1. Introducción

Tal y como muestran distintos estudios (véase, en lo que se refiere al castellano, así como para un repaso de trabajos sobre otras lenguas, Kaufmann y Bohner 2014), el uso del masculino genérico produce una representación mental que hace que ads-

cribamos el sexo de las personas de las que se habla predominantemente al género masculino. Oponerse al uso de un lenguaje en el que los nombres y pronombres masculinos tienen un valor universal (genérico) significa pensar la posibilidad de otra historia posible, de otra realidad posible, presente y futura. Wittig (2006 [1985]: 107) lo expresó muy bien: «La forma abstracta, lo general, lo universal, eso es lo que significa el llamado género masculino, porque la clase de los hombres se ha apropiado de lo universal para ellos». Lo corrobora por su parte Butler (1990: 26) cuando subraya que «Wittig is clearly attuned to the power of language to subordinate and exclude women.»

No es extraño entonces que la oposición al masculino genérico («en el mejor de los casos, fundamentalmente ambiguo», como señalan Nikolaidou y López Villalba 1997: 75) se haya convertido en el punto de partida en la búsqueda de un lenguaje que permita hacer visibles a las mujeres. Si una historia masculina tiene como reflejo una lengua en masculino, si el lenguaje es un producto social, es comprensible sentir incomodidad ante ese masculino genérico que recuerda cómo a lo largo de siglos se ha ido dando de lado a lo femenino. Como consecuencia, el deseo de romper el círculo vicioso que acarrea tener una lengua polarizada y asimétrica y una sociedad –como muestra Bianca Pitzorno en *Extraterrestre alla pari*– igualmente polarizada y asimétrica ha generado un debate aún abierto y vigoroso. En el campo traductológico en particular, que es que el me interesa aquí, se aborda de muy distintas maneras (véase Brufau 2011 para un completísimo estado de la cuestión), y aquí lo haré partiendo de un caso práctico: la traducción al castellano de *Extraterrestre alla pari*.

La lectura del TO y el cotejo con el TM nos llevarán a reflexionar no solo sobre el uso del masculino genérico –como veíamos, el mecanismo más evidente de androcentrismo lingüístico–, sino sobre otros mecanismos lingüísticos que sirven para reforzar la oposición masculino/femenino. También veremos cómo la propia Pitzorno se adelanta a lo que luego harían muchas traductoras feministas al intervenir en el texto mediante notas al pie o utilizando estrategias de traducción (en la ficción de su obra) reivindicativas.

2. Ciencia ficción feminista

Extraterrestre alla pari es una novela con un público destinatario (pre)adolescente. Cuenta la historia de Mo, extraterrestre que llega a la Tierra para vivir una temporada en casa de una familia y terminar de aprender (ya las ha estudiado en su país de origen, Deneb) la lengua y las costumbres terrícolas¹. El problema que se plantea cuando llega a su nuevo hogar es que en Deneb, donde el tiempo transcurre de otra manera, el sexo biológico no se manifiesta hasta los cincuenta años, por lo que es una incógnita si Mo es un niño o una niña. La familia de acogida «necesita» saberlo para poder abordar su educación de una manera u otra: ¿qué ropa le ponen?, ¿han decorado bien su habitación?, ¿debe ir Mo a un colegio de niñas o de niños?, ¿le cortan el pelo a Mo, o no se lo cortan? Así, y debido a una serie de circunstancias, Mo transcurre la vida en la

Tierra primero como un niño, y después como una niña, experimentando con sorpresa y desazón las diferencias que supone ser de un sexo o de otro. La obra es una reflexión sobre la influencia de la educación en la formación de la personalidad, sobre cómo la dualidad femenino/masculino determina cada ámbito de la vida cotidiana, desde cómo comportarse con las y los demás a cómo vestirse o a qué hobbies dedicarse.

Bianca Pitzorno ha explicado su deuda con el ensayo *A favor de las niñas* de Elena Gianini Belotti (1978) (el original es de 1973), tantas veces reeditado en Italia², que describe muy bien cómo el sexismo es una constante en el sistema educativo. Entre otras cosas, Gianini Belotti dedica varias páginas a la literatura para la infancia y destaca cómo la mayoría de los personajes protagonistas son niños, frente a una minoría de niñas³, y habla de la necesidad de darles visibilidad a estas últimas.

Pitzorno recoge el desafío de Belotti, y quizá por el hecho de hacerlo, de que propusiera en su momento una literatura juvenil alternativa, se piense en ella como una escritora casi revolucionaria, idea que permanece vigente en la mayoría de su público lector de hoy, no en vano heredero de su público lector de ayer («rebelde y clásica» la llama Chapuis 2017, teniendo en cuenta que las obras de Pitzorno forman parte ya del itinerario escolar italiano). Subraya Pitzorno además cómo sus novelas están protagonizadas por niñas de distinto carácter, porque así sucede en la vida real, y rechaza el chiché de que sus protagonistas sean siempre resueltas e inconformistas (es decir, lo que Pitzorno niega es que haya una única forma de dar visibilidad a las niñas o a las mujeres):

Se dice que las niñas de Bianca Pitzorno son emprendedoras, desenvueltas, inconformistas, etc. Yo contesto a esta tendencia a estandarizar. Solamente espero haber creado unos personajes diversos y por diversos no entiendo solamente inconformistas o inusuales, sino también distintos entre sí. No he intentado crear uno igual al otro. (Caso 2004: 142)

La propia Pitzorno, en su página web oficial (en línea), define *Extraterrestre alla pari* como un libro de ciencia ficción «feminista» (las comillas son suyas), y cuenta cómo esta obra fue rechazada por varias editoriales, tanto por ser demasiado «moderna» como demasiado convencional. El editor Marcello Argilli (uno de los editores de la obra de Rodari), quien en principio pensaba publicar el libro, señaló en carta a la autora (Articoni 2016: 235) que la obra era de un feminismo «ya superado», empezando por su insistencia en hablar de las tareas domésticas: según Argilli, «mucho mayores» eran los problemas que afectan al mundo masculino, y el libro no terminaba de convencerle porque reflejaba «un feminismo de las pequeñas cosas», siguiendo la estela de Gianini Belotti. Pitzorno alega, no sin razón, que la cuestión de las tareas domésticas no estaba (y es obvio que sigue sin estarlo) precisamente superada.

Extraterrestre alla pari (de ahora en adelante abreviado en los ejemplos como *EP*) sería publicado en el año 1979 en La Sorgente, obteniendo un gran éxito, y ha sido reeditado en distintas colecciones, hasta la actualidad (utilizaré aquí la edición

de 2014 para Einaudi Ragazzi). La traducción española, *Un extraño entre nosotros* (*EN* en los ejemplos), a cargo de Carlos Alonso, fue publicada en 1995 por Espasa Calpe en la colección Austral Juvenil (edición que utilizaré aquí como referencia), y se reeditó en 2001.

Articoni (2016) recoge pormenorizadamente las ideas principales expuestas en el libro en cuanto denuncia del sexismo cotidiano, pues *Extraterrestre alla pari* pone el foco permanentemente en los comportamientos sociales asociados a «ser hombre» y «ser mujer». Aunque no se detallan aquí, sí que conviene tener presente esa denuncia, pues la naturaleza de la obra que se traduce determina indudablemente la resolución de las cuestiones lingüísticas (es decir, y como veremos más adelante, ideológicas) que plantea la traducción.

3. Género sexual, género gramatical

Ya en el título se plantea un problema de traducción, pues si en italiano se mantiene deliberadamente la ambigüedad de género con *Extraterrestre alla pari*, en español se pone en primer plano al Mo de sexo masculino con *Un extraño entre nosotros* (título tomado del primer capítulo de la novela). Y, sobre todo, se pierde esa referencia a *alla pari* que es la clave de toda la narración. Quizá, se podría pasar de la traducción casi fonética «Extraterrestre a la par» a, dándole la vuelta, «Extraterrestre sin igual» (porque en la Tierra Mo no tiene un equivalente, y porque en la Tierra no existe la igualdad), más eufónico, para llegar finalmente a «Extraterrestre en igualdad», reforzando y marcando, con el término «igualdad», el tema principal.

Resulta evidente desde el principio, entonces, que el hecho de que el italiano y el español sean lenguas de género marcado condiciona tanto la escritura del TO como la del TM. Que no se sepa si Mo es un niño o una niña plantea en la Tierra problemas no sólo de orden educacional, sino también gramatical: ¿cómo hablar de él o de ella?, ¿qué pronombres y morfemas de género utilizar? En este caso, los procedimientos para intentar superar este escollo podrán ser compartidos entre el italiano y el castellano, de modo que, en principio, traducir teniendo en cuenta la perspectiva de género no debería resultar muy complicado.

La primera nota al pie (hay varias de la autora, y después volveremos sobre ello) que nos encontramos en el texto explica cómo se procederá:

Ejemplo 1

Da questo momento, unicamente per esigenze grammaticali (visto che nemmeno io so ancora se è maschio o femmina) userò parlando di Mo il maschile. Infatti la lingua italiana adopera questo genere in luogo del neutro (che altre lingue conoscono) quando non si conosce il sesso di una persona o ci si riferisce a un gruppo di persone di sesso diverso. (*EP*, 15)

A partir de ahora, y sólo por exigencias gramaticales (dado que tampoco yo sé aún si es chico o chica), al hablar de Mo utilizaré el masculino. La lengua española utiliza este género en lugar del neutro (como sucede en otras lenguas) cuando no se conoce el sexo de una persona o nos referimos a un grupo de personas de ambos sexos. (*EN*, 18)

Adopta así Pitzorno una estrategia casi digna de una traductora feminista, mediante esta nota al pie, explicándonos el porqué de su decisión, pero resignándose a lo que la tradición y los recursos de su lengua le imponen, esto es, a utilizar el masculino genérico («genérico androcéntrico», lo llama Romaine, apud Martín Ruano 2006: 212) a lo largo de su relato. Pitzorno necesita justificarse porque sabe que recurrir al masculino genérico cuando se denuncia el androcentrismo es una contradicción, una claudicación. Pero como señala Brufau (2011: 191) «[e]s evidente que, en lenguas con desdoblamiento de género gramatical, esta visión que critica la masculinización absoluta del lenguaje [y del mundo en general, como en la novela de Pitzorno] se enfrenta a una ardua y siempre polémica tarea.»

En un caso, sin embargo, no se utilizará el masculino genérico: Mo le escribe a Tar, su hermano o hermana, varias cartas, y cuando Mo se refiera a sí misma o a sí mismo o a Tar, se prescindirá en los adjetivos del morfema de género para dejarlo en suspenso. La narradora adopta así en la ficción una actitud extranjerizante y extrañante que le sirve, sobre todo, para destacar esa falta de género neutro (o de no género) e incidir en la necesidad de escapar del masculino. Incluso desde el punto de vista gramatical, en Deneb parecen estar más adelantadas y adelantados que en la Tierra.

Esta solución se nos explica en una nota a pie de página (la segunda de carácter gramatical), y se subraya que no se trata de una errata, sino de una estrategia deliberada para traducir el neutro denebiano: se suprime, como ya ha quedado dicho, en los adjetivos la vocal final que indique un género concreto. En la ficción es una nota de la autora-traductora, pero podría ser perfectamente la de alguien que no traduzca en la ficción, sino en la realidad, y se valga de acotaciones para defender la causa feminista:

Ejemplo 2

Car Tar,

non devi essere triste perché non ci sono, altrimenti divento triste anch'io. E poi tu hai gli altri ragazzi, papà e mamma, la nostra camera, gli amici, i Sapiienti di sempre... Cosa dovrei fare io, che sono qui sol fra questi terrestri così strani e diversi da noi? (...) Però non devi metterti in testa che io qui sia infelice e abbandonat. (*EP*,)

Querid Tar:

No tienes que estar triste porque no estoy allí, si no me pondré triste yo también. Además, a ti te quedan los otros chicos, papá y mamá, nuestra habitación, los amigos, los Sabios de siempre... ¿Qué debería hacer yo, sol con estos terrícolas tan extraños y distintos de nosotros? (...) Pero no creas que yo aquí soy infeliz y me siento abandonad. (...) (*EN*, 51)

De las distintas formas posibles de traducir este neutro denebiano, yo optaría por la arroba. Evidentemente, cuando apareció *Un extraño entre nosotros* la costumbre de utilizarla en lugar del morfema de género no existía, con lo cual no era una opción para el traductor, pero en la actualidad podría ser una solución. Para una lectora o un lector de la edad a la que va destinado *Un extraño entre nosotros* ese modo de «transcribir» la indefinición de género le resultará totalmente familiar y creíble, y quizá más actual que poner asteriscos, solución por la que también podría haber optado Pitzorno en su día. Además, el uso de la arroba incluso permitiría también no marcar el género de los plurales, traduciendo «chic@s», «amig@s», etc. Esta solución estaría refrendada por el hecho de que se trate de una historia que no transcurre en una época concreta: podría ser (como lo es) de hace más cuarenta años, pero podría ser perfectamente (como lo es también) una historia de hoy día. Además, no son numerosas las cartas de Mo a Tar, por lo que el uso de la arroba, al ser esporádico, no supondría una rémora para la lectura.

Kaufmann y Bohner (2014: 11) apuntan que aunque a la arroba se le presume contener los morfemas de género femenino y masculino –a y –o, visualmente es más fácil que sea leída como una a, lo que enfatiza el femenino. No veo ningún problema en ello: es más, en todo caso me parece una ventaja, porque permite hacer énfasis precisamente en ese femenino tantas veces ausente. Plantean también Kaufmann y Bohner la alternativa de poner una equis en lugar del morfema de género, pero la consideran la solución más radical, más marcada políticamente, por lo que abogan por el uso de pares de términos (los/las estudiantes) como alternativa al masculino genérico. Esta última alternativa también podría funcionar en las cartas de Mo a Tar, pero sigo decantándome por la arroba por su inmediatez, y porque en este caso funciona muy bien visualmente.

4. N. de la A. y N. del T.

Como hemos visto, la novela de Pitzorno contiene una serie de notas (siete para ser exacta). Podríamos dividir las en dos tipos: notas «gramaticales» y notas «culturales» (aunque ya hemos comprobado que lo gramatical y lo cultural se superponen, en realidad). Estas notas son de carácter diegético, es decir, forman parte de la narración y contribuyen a su desarrollo, no ofrecen simples apuntes enciclopédicos de los que pueda prescindirse, y se presentan con la función de explicar tanto a las y los terrícolas como al público lector denebiano (porque tres de las notas están destinadas específicamente a él, manteniendo la ficción narrativa) determinados aspectos de la vida común y de la lengua de ambas culturas. Resultan una estrategia muy inteligente, porque con las notas al público lector denebiano se hace hincapié en lo absurdo de las convenciones de género, casi como indicando que, en realidad, quienes parecemos de otro planeta con nuestra obsesión sobre las cosas que se deben o no hacer según el sexo al que se pertenezca somos las y los habitantes de la Tierra. Al mismo tiempo, a través de las notas dirigidas a Deneb y sus habitantes se explica indirectamente a las y

los terrícolas aspectos que quizá desconozcan también. Así, cuando Mo entiende por fin a qué viene esa fijación terrestre por saber si una persona recién nacida es niña o niño y afirma que es para entrenar a las mujeres desde el principio *a fare la donna* y que no les pese demasiado, la explicación que ofrece Pitzorno es la siguiente:

Ejemplo 3

Nota per i denebiani. Questa non è una scoperta di Mo. Verso la metà del '700, un filosofo svizzero-francese chiamato Jean-Jacques Rousseau (che veniva considerato un tipo molto all'avanguardia e un maschio ineccepibile anche se usava la cipria e i tacchi alti) scriveva in un trattato sull'educazione: «le donne siano educate sin dal principio a portare il giogo, in modo da non risentirne troppo il peso». (EP, 219)

Nota para los denebianos. Esto no es un descubrimiento de Mo. A mediados del siglo XVIII, un filósofo suizo-francés llamado Jean-Jacques Rousseau (que era considerado una persona muy de vanguardia y un hombre «muy hombre» aunque gastase polvos de arroz y tacones altos) escribía en un tratado sobre la educación: «Las mujeres deben ser habituadas desde el principio a que soporten su yugo, para que después no se quejen mucho de su peso.» (EN, 219)

De esta forma, Pitzorno explica quién es Rousseau sin que la suya sea una nota «profesoral», al tiempo que vuelve a aprovechar para insistir en las convenciones sociales en torno a cuestiones de género. Lo importante aquí es notar cómo Pitzorno tiene en alta estima a su joven público lector, para el que no duda además en usar la ironía y mostrar las paradojas que producen los cambios de costumbres –polvos de arroz, tacones varoniles– que provoca el paso del tiempo y el cambio en la percepción de lo que es propio del hombre y de la mujer.

Quizá este último aspecto, junto a algunas de las reflexiones planteadas a lo largo de la narración, es el que motivó a elevar la edad de lectura de la obra en la edición española: si *Extraterrestre alla pari* está pensado para un público a partir de los diez años, *Un extraño entre nosotros* está destinado a un público de doce a dieciséis (aunque probablemente hoy se modificase esta clasificación). Muñoz Raya (2015: 721) ofrece la clave respecto de Pitzorno al afirmar que «[s]us relatos constituyen una especie de denuncia contra la devaluación del niño como ser despreocupado y feliz, listo para ser domesticado (*aspecto que no hay que olvidar en el momento de abordar la traducción*)» (el énfasis es mío). Si la autora trata a sus jóvenes lectores y lectoras con respeto, sabiéndoles capaces de entender el mundo, de apreciar otras lecturas y otros modos de vida, quien traduzca tendrá que tenerlo en cuenta para no bajar el listón y acudir a ese paternalismo tan habitual en lo que a literatura infantil y juvenil se refiere (Lorenzo 2014), a una domesticación entendida tanto en el sentido de antónimo de extranjerización como en sentido lato de adiestramiento. Por más que haya quien critique el uso de notas destinadas a un público infantojuvenil por considerar que entorpecen la lectura (cuestión muy discutible, por otra parte) es indudable que

tienen sus ventajas. Una de ellas es que permiten aportar información complementaria de forma más detallada que si se introdujera en el texto meta alguna amplificación. Por otra parte, y como bien señala Pederzoli (2010: 184), las notas presuponen una relación de confianza con lectoras y lectores.

La nota sobre Rousseau no ha sufrido ninguna modificación, pero la última nota de *Extraterrestre alla pari* sí que desaparece en la traducción, y quiero creer que no ha sido paternalismo o directamente censura lo que ha llevado a su eliminación y a la de algunos párrafos de la parte final de la novela: puesto que no he observado eliminaciones de otros fragmentos que se podrían considerar igual o más «comprometidos», lo achaco más bien a una necesidad de prescindir de ellos por razones de espacio, para no tener que añadir más páginas al libro y quizá, con ello, un nuevo cuadernillo que encareciera la publicación (aunque, de todos modos, si así fuera sería significativo de la consideración que parece merecer el joven público lector de Pitzorno).

La existencia de las notas diegéticas, por otra parte, permite que la única intervención expresa del traductor se integre también en la narración. Cuando se señala que en la Tierra hay que esperar a que la niña o el niño nazca para saber su sexo, Carlos Alonso precisa (*EN*: 22): «La afirmación de la madre de Mo era válida hasta hace algunos años. Ahora, los terrícolas también son capaces de realizar exámenes que permiten conocer el sexo de los niños seis meses antes del parto. (N. del T.)» Aquí el traductor interviene, desde mi punto de vista, para no quitarle credibilidad a la historia y, también, para actualizarla. Siguiendo la estrategia marcada por Pitzorno, y por medio de la utilización de la palabra «terrícolas», Alonso parece dirigir su nota a las denebianas y los denebianos, sorteando con maestría el problema de si sería lícito o no explicarle a un(a) (pre)adolescente terrícola el hecho de que antes no se supiera el sexo de una persona hasta que esta naciera: no hay duda de que en la (pre)adolescencia se tiene perfectamente la potestad de saber o imaginar que en el pasado no había ecografías 3D ni nada semejante, o de preguntarlo para salir de dudas.

5. *Maschio/femmina*

Esto último nos lleva a otras intervenciones del traductor en el texto, esta vez de forma no explícita. Ya vimos en el ejemplo 1 cómo la referencia a la lengua italiana se transforma en referencia a la lengua española (una solución intermedia podría ser poner «en nuestra lengua»). Pero quizá la más evidente es la de la traducción de los nombres propios (los apellidos italianos sí que se conservan, reflejando la falta de sistematicidad que suele ser común a esta práctica), decisión que contradice el deseo de la autora de tratar a su público lector como un público inteligente, capaz de saber que está leyendo una traducción y de leer nombres en otras lenguas. Prefiero en este sentido ser obvia, y recordar que estas decisiones pueden ser iniciativa propia de quien traduce o de la editorial. Lo señala Mambrini (2010: 253) cuando afirma que hablar de traducir para jóvenes no es suficiente, pues tendría que hablarse también de editar para jóvenes.

Hoy día la tendencia mayoritaria parece ser la de la extranjerización (Lathey 2010) y no solo por el hecho de permitir al público infantojuvenil un acercamiento directo a otras culturas, sino, creo yo, como consecuencia de que la cultura anglosajona sea la dominante y nos haya familiarizado con términos y nombres extranjeros. Pero, además, veamos el siguiente fragmento y su traducción al castellano:

Ejemplo 4

Quando avevano compilato i vari moduli presso la segreteria del centro, non avevano espresso nessuna preferenza riguardo al sesso del giovane ospite. Poi era arrivata una lettera che annunciava l'arrivo di Mo, e avevano pensato che si trattasse di un maschio perché il suo nome terminava con la o (senza pensare ai vari Andrea, Nicola, Luca, Mattia, ecc..)[.] (*EP*, 17)

En el momento de rellenar los impresos en la secretaría del centro, no manifestaron preferencia alguna por el sexo de su joven invitado. Luego recibieron una carta donde se les anunciaba la llegada de Mo, y pensaron que era varón porque su nombre terminaba en «o» (sin acordarse de los numerosos Lucas, Tomás, Nicolás, Matías, etc.)(.) (*EN*, 20-21)

En italiano funciona mucho mejor esa ruptura de la dualidad «masculino terminado en o/femenino terminado en a», ese advertir de no dar las cosas por descontado y no generalizar. Es más: no por casualidad uno de los primos terrestres de Mo se llama Andrea, y no hubiera habido ningún problema de comprensión si así se hubiera dejado en castellano. Este tipo de intervencionismo es lo que Marcelo Wirnitzer (2007: 165) llama «domesticación por razones fonéticas», y precisamente esta estudiosa pone como ejemplo la sustitución en una traducción del antropónimo alemán Andreas, «un nombre de hombre que en español podría sonar a nombre de mujer» (al igual que, como acabamos de ver, ocurre con el italiano Andrea) por Andrés. Existe en la creación y traducción de literatura infantil y juvenil un gran miedo a que el público lector pueda confundir el sexo de alguno de los personajes, miedo a la ambigüedad. Subraya muy bien García de Toro (2014: 130) que «[m]uchos textos traducidos para niños tienden a infravalorar a los lectores infantiles al sobreprotegerlos frente a la entrada de elementos culturales ‘no familiares’ o moralmente inconvenientes», y no está de más defender que la traducción de literatura infantil y juvenil no debe presuponer unos valores distintos a los que se emplean en la traducción de literatura para un público adulto.

Si volvemos al ejemplo 4, al leer la palabra «varón» podemos recordar cómo casi ha desaparecido el uso de «hembra» (su opuesto hasta la modificación el 21 de mayo de 1993 del artículo 170 del Reglamento del Registro Civil). Esto podría servir como muestra de que cambiar la lengua sí es posible, y aunque es cierto que nuestra lengua tiene sus limitaciones, también es verdad que tiene la posibilidad de evolucionar y transformarse, al igual que nuestra sociedad.

Y si hace años a «varón» se le contraponía «hembra», la dicotomía *maschio/femmina* sigue inalterada, y tiene distintas traducciones a lo largo del libro, como no podía ser de otra manera teniendo en cuenta que este par de ¿antónimos? funciona de manera distinta en italiano y en castellano. Ya vimos en el ejemplo 3 que *maschio* se traducía como «hombre», aunque los equivalentes para *maschio* y *femmina* que más se repiten son los de «chico» y «chica», probablemente pensando en que si el libro está dirigido a, como ya apunté, un público lector a partir de doce años, los términos «niño» y «niña» (que también se utilizan en ocasiones) no le resultarían muy cercanos a dicho público.

Asimismo, y siguiendo con los problemas que la traducción del género plantea, es digno de destacar el uso de sufijos que en italiano alteran los sustantivos para darles un matiz de cariño o, también, despreciativo, y que en castellano a veces se pierden, como en el siguiente ejemplo, que parece mostrar que en nuestra lengua llamar a alguien «mujer» o «niña», sin necesidad de añadir ningún sufijo que connote el término (y esto no es culpa del traductor) es suficiente como para insultar:

Ejemplo 5

–Come una donnicciola! –esclamava scandalizzato il padre uscendo dal locale. –Soffiati almeno il naso! Non farmi fare figuracce per strada! Crederanno che ti ho picchiato. Piangere al cinema come una femminuccia! Vergogna! (EP, 122)

–¡Igual que una mujer! –exclamó su padre, escandalizado, al salir del cine–. ¡Por lo menos suénate la nariz! ¡No me hagas quedar mal por la calle! ¡Creerán que te he pegado! ¡Llorar en el cine como una niña! ¡Qué vergüenza! (EN, 113)

De igual manera, la presencia de un diminutivo vuelve a plantear problemas, y esta vez no tanto por cuestiones meramente lingüísticas, sino culturales. En el ejemplo que sigue es muy significativo, en primer lugar, cómo la dicotomía *maschio/femmina* se transforma en *maschio/bambina* (no sucede al contrario) reflejando la ideología imperante: un *maschio* es un *maschio*, sea niño o adulto, frente a una niña, más pequeña, de menor importancia. Mo, por otra parte, interpreta mal el diminutivo, y se molesta ante el uso de *maschietto* (que igual podría haberse traducido como «hombrecito», a medio camino entre lo afectuoso y lo condescendiente). Su reflexión, como de pasada, sobre el *diminutivum puerile* cuyo uso comparten el italiano y el castellano (D'Angelis y Mariottini 2006) dentro del llamado *bambinese* o *baby-talk*, también es certera, y nos recuerda a otros comportamientos lingüísticos condescendientes que hasta hace nada se observaban ante las mujeres: no se hablaba ante ellas (no digamos «con» ellas) de ciertos temas, no se utilizaba ante ellas lenguaje malsonante.

Ejemplo 6

–Ma certamente, che siamo pieni dei sentimenti piú affettuosi verso la vostra creatura (...). Però, vedete, da noi sulla Terra con una bambina ci si comporta in modo differente che con

un maschietto... // «Maschietto sarà tuo marito!» pensò Mo a cui la faccenda cominciava a dare sui nervi. Anche se aveva studiato bene la lingua terrestre, non aveva imparato che parlando con i ragazzi molti adulti abbondano nell'uso di diminutivi solo per essere piú gentili e «mettersi al loro livello». (*EP*, 13-14)

(...) Nuestros sentimientos hacia su criatura son de lo más afectuosos (...) Pero, vean ustedes, aquí en la Tierra nos comportamos de forma diferente con una niña que con un muchachito... // «¡Muchachito será tu marido!», pensó Mo, a quien todo este asunto estaba empezando a molestarlo bastante. Aunque había estudiado la lengua de la Tierra, no había aprendido que muchos adultos abusan del diminutivo cuando hablan con los niños sólo por ser más amables y «ponerse a su nivel.» (*EN*, 16-17)

6. Reflexiones finales

Este respeto a un público destinatario (ya sea juvenil, como en el caso que nos ocupa, o de cualquier edad) debe manifestarse a través de opciones de traducción que respeten igualmente el TO y no limen su idiosincrasia en el texto de llegada. Está claro que para *Extraterrestre alla pari* las estrategias de traducción deben estar en consonancia con la denuncia del sexismo que se realiza a lo largo de todo el relato, sexismo presente, como se ha visto, incluso en el uso del masculino genérico que no pudo evitar la propia Pitzorno (obviamente en lo que se refiere a la voz narrante, porque las voces de las y los protagonistas no lo usarían).

No son descabelladas las estrategias para traducir desde el feminismo, en realidad (las repasa por ejemplo Brufau Alvira 2005: 258-261). Pero no se trata, al menos en el caso de *Extraterrestre alla pari*, de proponer soluciones que supongan un grado de intervencionismo extremo (al menos desde mi punto de vista), sino de, como acabo de apuntar, proponer las que consolidan la idiosincrasia del texto original. Aquí hemos visto las más sencillas, como evitar en el título en castellano el uso del masculino (genérico o no), utilizar la arroba para no especificar un género concreto en una palabra, o incluso añadir notas, que son un instrumento de denuncia feminista importante (y remito a mi último ejemplo a continuación).

Pensando además en que para Pitzorno el vocabulario utilizado en literatura infantil y juvenil no tiene por qué ser simple, porque supone un desafío y un estímulo para quien lee (Garavani 2013: 93), podríamos acudir también al uso de terminología propiamente feminista. De esta forma, introduciríamos en una hipotética nueva traducción el término «sororidad» como equivalente de la *sorellanza* del original (cuya traducción veremos en seguida que se omite), siendo totalmente conscientes de que, de hacerlo, estaríamos poniendo algo que no dice exactamente el texto original, pero que de esa manera estaríamos compensando lo que en otras ocasiones no se ha podido traducir:

Ejemplo 7

Alla «fratellanza», ai patti di sangue fra i maschi, non corrispondeva sulla Terra una analoga «sorellanza» tra femmine. (*EP*, 235-236)

En la Tierra no existía un equivalente femenino de esa «hermandad», de esos pactos de sangre entre varones. (*UE*, 208-209)

A la «hermandad», a los pactos de sangre entre chicos, no le correspondía en la Tierra una «sororidad» parecida entre chicas. [Propuesta de traducción]

Y, para cerrar el círculo, podría plantearse la posibilidad de incluir una nota al pie que explicara en qué consiste la sororidad. Seguramente en Deneb ya lo saben, pero convendría igualmente que lo supieran bien en la Tierra.

Bibliografía

- AAVV (1989). *¿Mujercitas?*. *CLIJ*, 11, 7-27 y 56-58 [con contribuciones de Fernando Barragán, Felicidad Orquín, Gemma Lienas, Adela Turin y Elena Gianini Bellotti].
- Articoni, Angela (2016). Itinerari di iniziazione al genere nella narrativa contemporanea per l'infanzia: Bianca Pitzorno. En Debora Ricci, Annabela Rita, Ana Luísa Vilela, Isa Severino, Fabio Mario da Silva (organización), *Feminino plural. Literatura, lingua e linguagem nos contextos italiano e lusófono. Femminile Plurale: letteratura, lingua e linguaggi in ambito lusofono e italiano*, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 229-241. <http://www.lusosofia.net/textos/20161117-debora_ricci_fabio_mario_da_silva_feminino_plura.pdf> [Consulta: 07 julio 2017].
- Brufau Alvira, Nuria (2005). El español, transformador de una cultura sexista. En Nicolás A. Campos Plaza, Miguel A. García Peinado, Emilio Ortega Arjonilla y Cécile Vilvandre de Sousa (eds.). *El español. Lengua de cultura. Lengua de traducción. Aspectos teóricos, metodológicos y profesionales*. Ediciones Universidad Castilla-La Mancha/Atrio: Granada, 253-263.
- — (2011). Traducción y género. El estado de la cuestión en España. *MONTI*, 3, 181-207. <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/article/view/1609/1359>> [Consulta: 15 junio 2017].
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: New York-London (existe trad. española de Mónica Mansour y Laura Maríquez para Paidós: Buenos Aires, 2001).
- Caso, Rossella (2014). Detrás de cada cara hay un destino, detrás de cada imagen una historia: un retrato de Bianca Pitzorno, entre literatura y autobiografía. *Espacio, Tiempo y Educación*, v. 1, nº1, enero-junio, 135-152.

- Chapuis, Lisa (2017). Bianca Pitzorno, rebelle et classique: des lectures pour les filles dans l'Italie contemporaine. En Christiane Connan-Pintado y Gilles Béhotéguy (eds). *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (2). Europe 1850-2014*. Burdeaux: Universidad, 89-101.
- D'Angelis, Antonella y Laura Marottini (2006). La morfopragmática de los diminutivos en español y en italiano. En Milka Vilayandre Llamazares (ed.). *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, León: Universidad, 358-378. <<http://www3.unileon.es/dp/dfh/SEL/actas.htm>> [Consulta: 25 septiembre 2017].
- Garavani, Melissa (2013). Bianca Pitzorno: Imagination and Feminism. *Book-bird: world of children's books*, vol. 50, n°4, 90-95.
- García de Toro, Cristina (2014). Traducir literatura para niños. De la teoría a la práctica. *TRANS* 18, 123-137.
- Gianini Belotti, Elena (1978) [1973]. *A favor de las niñas*, Giovanna Machado trad. Madrid: Monte Ávila Editores.
- Kaufman, Christiane y Gerd Bohner (2014). Masculine Generics and Gender-aware Alternatives in Spanish. *IFFOnZeit*, 8-17. <http://www.iffonzeit.de/ausgaben/IFFOnZeit_2014.pdf>. [Consulta: 07 julio 2017].
- Lathey, Gillian (2010). *The role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. New York/London: Routledge.
- Lorenzo, Lourdes (2014). Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil, *TRANS* 18, 25-48.
- Mambrini, Simona (2010). C'era due volte... Tradurre letteratura per ragazzi. En Elena Di Giovanni, Chiara Elefante y Roberta Pederzoli (dir./eds). *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*, Bruxelles: Peter Lang, 243-255
- Marcelo Wirtitzer, Gisela (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*, Frankfurt Main: Peter Lang
- Martín Ruano, M. Rosario (2006). Gramática, ideología y traducción: problemas de la transferencia asociados al género gramatical. En Pilar Elena y Josse de Kock (eds). *Gramática y traducción*. Salamanca: Universidad, 205-237.
- Muñoz Raya, Eva (2015). La traducción de la literatura infantil: el caso de la escritora sarda Bianca Pitzorno. En Gloria Corpas Pastor, Míriam Seghiri Domínguez, Rut Gutiérrez Florido y Míriam Urbano Mendaña (eds). *Nuevos horizontes en los estudios de traducción e interpretación. Actas del VII Congreso AIETI*, Ginebra: Tradulex, 718-727. <<http://www.tradulex.com/varia/AIETI7.pdf>> [Consulta 6 julio 2017].
- Nikolaidou, Ioanna y María López Villalba (1997). Re-belle et infidèle o el papel de la traductora en la teoría y práctica de la traducción feminista. En Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 75-102.

- Pederzoli, Roberta (2010). Traduction éthique et poétique: pour une réconciliation du lecteur et du texte littéraire. Antoine Berman et la traduction de la littérature pour les enfants. En Elena Di Giovanni, Chiara Elefante y Roberta Pederzoli (dir./eds). *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*. Bruxelles: Peter Lang, 171-189.
- — (2013). Adela Turin e la collana Dalla parte delle bambine. Storia di alcuni albi illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente. En Antonella Cagnolatti (ed.). *Tessere trame Narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*. Roma: ARACNE, 263 – 284.
- Pitzorno, Bianca (1995). *Un extraño entre nosotros*, Carlos Alonso trad. Madrid: Austral Juvenil.
- — (2004) [1979]. *Extraterrestre alla pari*, Torino: Einaudi Ragazzi.
- Simon, Sherry (1996). *Gender in Translation*, London and New York: Routledge.
- Wittig, Monique (2006) [1985]. La marca del género. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Javier Sáez y Paco Vidarte trads. Prólogo de Louis Turcotte. Madrid: Egales, 103-116.

Recursos electrónicos consultados

- Página web oficial de Bianca Pitzorno. <<http://www.biancapitzorno.it/>> [Consulta: 13 junio 2017]

Notas

1. Pitzorno (página web oficial, en línea) no conocía, en el momento de escribir *Extraterrestre alla pari*, la obra de Ursula K. Le Guin de 1969 *The Left Hand of Darkness* (*La mano izquierda de la oscuridad*) que plantea una situación parecida. En esa misma línea se sitúa *L'Euguélionne* (1976) de Louky Bersianik (no me consta traducción al castellano) y su denuncia del sexismo en el lenguaje (en relación con su traducción al inglés por Howard Scott véase por ejemplo Simon 1996: 16-21).

2. Loredana Lipperini escribió una actualización de este ensayo, titulándolo *Ancora dalla parte delle bambine* (Feltrinelli 2007), demostrando que las cosas no han cambiado mucho en la actualidad.

3. Adela Turin (escritora) y Nelia Bosnia (ilustradora) fundaron en Italia una pequeña editorial llamada Dalla parte delle bambine que funcionó de 1975 a 1982. Estas obras, destinadas a un público lector infantil, querían romper con los estereotipos de género tanto en la sociedad como en la propia literatura. En España Esther Tusquets publicó en Lumen, bajo la dirección de Elena Gianini Belotti, algunos de esos títulos en la colección homónima A favor de las niñas (véase al respecto el estupendo monográfico titulado «¿Mujercitas?» de *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* [AAVV 1989]). Algunos de los títulos de Adela Turin están siendo reeditados hoy por Kalandraka. Para su recepción el ámbito francófono, véase Pederzoli 2013.

Modelos de calidad de la traducción en empresas de la República Popular de China: estudio cualitativo

Kou Xueting | María-Carmen Espín-García | Marisa Presas

kouxueting@163.com | carmen.espin@uab.cat | marisa.presas@uab.cat
Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 05/06/2017 | Revisado: 22/11/2017 | Aceptado: 10/06/2018

Resumen

En la República Popular de China (RPC) los investigadores han reflexionado sobre la calidad de la traducción desde la segunda mitad del pasado siglo. Hoy el mercado de la traducción en la RPC está en crecimiento. El aumento de las traducciones ha traído consigo un interés por la calidad y por establecer pautas que permitan asegurarla. Este interés se ha materializado no sólo en publicaciones teóricas sino también en la publicación de las normas GB / T 19363.1-2003 y GB / T 19682-2005 y en una preocupación de las empresas por establecer directrices de calidad para sus empleados.

Este artículo aborda los modelos de calidad de la traducción profesional en la RPC. Su objetivo es presentar un análisis de los criterios y las normas de calidad que se aplican de forma efectiva en las empresas de servicios lingüísticos en la RPC y comprobar hasta qué punto coinciden con las normas oficiales y con las aportaciones teóricas. Para ello hemos analizado las páginas web de cinco empresas de traducción con sede en la RPC. Nuestros resultados indican que dichas empresas poseen criterios de calidad de traducción que pueden relacionarse con factores regulados por las normas como son la competencia profesional de los traductores, el uso de herramientas tecnológicas, los procedimientos de gestión de los proyectos, la relación con el cliente y las directrices lingüísticas y textuales.

Palabras clave: Calidad de traducción; normas chinas de traducción; empresas chinas de traducción

Abstract

Professional translation quality models in the People's Republic of China: a qualitative survey

In the People's Republic of China (PRC) researchers have reflected on translation quality since the second half of last century. Today the translation market in the PRC is growing. The increase in translations has brought with it an interest in quality and in establishing guidelines to ensure it. This interest has materialized not only in theoretical publications but also in the publication of standards GB / T 19363.1-2003 and GB / T 19682-2005 and in a concern in companies to establish quality guidelines for their employees.

This article addresses the quality models of professional translation in the PRC. Its purpose is to present an analysis of the criteria and quality standards that are effectively applied in the language service companies in the PRC and to verify to what extent they coincide with official norms and with theoretical contributions. For this we have analyzed the websites of

five translation companies based in the PRC. Our results indicate that these companies have translation quality criteria that can be related to factors such as professional competence of translators, use of technological tools, project management procedures, client relations and linguistic and textual guidelines, which are regulated by the above mentioned standards.

Key words: Translation quality; quality criteria in China; Chinese translation companies

1. Introducción

Según Liu (2014), en el año 2014, en la RPC había 4.340 empresas de traducción. En el mismo estudio, si bien no aporta datos específicos para la RPC, el autor muestra que los ingresos en el mercado de la traducción en Asia se han ido incrementando: en el 2010, estos fueron de 2.175 millones USD, en el 2012, llegaron a 2.509 millones USD, y en el 2014, a 2.895 millones USD. El incremento en el volumen del trabajo ha traído consigo que no siempre las traducciones sean llevadas a cabo por nativos de la lengua meta con el consiguiente detrimento para su calidad. Esto ha despertado un marcado interés por la calidad de la traducción y por establecer directrices que permitan asegurarla. Este interés se ha plasmado en una serie de reflexiones teóricas y en la publicación de normas con las que se intenta encaminar el trabajo de los traductores hacia una calidad cada vez mayor. Sin embargo, faltan estudios sobre los criterios y los procedimientos de calidad que aplican efectivamente las empresas.

El estudio de estos criterios y procesos puede contribuir a mejorar el conocimiento sobre sus modelos de evaluación y las prioridades que rigen sus modelos de calidad. La pregunta que tratamos de responder con este trabajo es hasta qué punto las reflexiones teóricas de un lado y las normas oficiales de otro se reflejan en los criterios de calidad que aplican las empresas de traducción de la RPC. Esta pregunta puede desglosarse de la manera siguiente:

- ¿Qué criterios de calidad de traducción se reconocen en la RPC?
- ¿Qué criterios de calidad de traducción se aplican en las empresas de traducción?

Para responder a estas preguntas, hemos analizado, de un lado, las dos normas de calidad de traducción que se han publicado en la RPC, y de otro lado, los criterios de calidad de 5 empresas de traducción.

El presente artículo está estructurado en tres partes. En primer lugar, en el marco teórico (apartado 2) se exponen de manera resumida diferentes conceptos teóricos de calidad que se desprenden de la reflexión académica y de las normas internacionales; estos conceptos se aplican al análisis de los modelos de calidad de la traducción que se han propuesto en la RPC, tanto en el ámbito académico como en sus normas. A continuación se expone el diseño de la investigación (apartado 3), y por último se muestran los principales resultados obtenidos en el análisis de las páginas web de cinco empresas (apartado 4).

2. Marco teórico

En este apartado se analizan los conceptos de calidad según diversos autores e instituciones internacionales y se expone cómo estos conceptos se han plasmado en la reflexión sobre la calidad de la traducción en la RPC y cómo se han aplicado en las normas. Dado que el objetivo fundamental de este artículo es presentar el estudio descriptivo realizado, nos limitaremos a exponer someramente los principales conceptos desarrollados.

2.1. El concepto de calidad

«Calidad» es una palabra clave en la gestión de proyectos de traducción. Pero también lo es en todos los ámbitos: desde finales de los 80 del siglo pasado este concepto se ha difundido en todo tipo de industrias y sectores, sobre todo con la proliferación de las distintas normas en diversas actividades, que buscan criterios objetivos de medición para garantizar la calidad del producto final. A pesar de su importancia, no hay un único concepto de calidad: ha evolucionado con el tiempo y tiene matices diferentes en diferentes tradiciones culturales. A continuación veremos los conceptos de calidad según diferentes fuentes, ordenadas en 3 categorías:

- El concepto de calidad en las tradiciones culturales española y china.
- Conceptos teóricos de calidad.
- Conceptos de calidad según las instituciones normativas.

2.1.1. El concepto de calidad en las tradiciones culturales española y china

Con el fin de contrastar el concepto de calidad en las tradiciones culturales española y china partiremos de las definiciones de sus diccionarios. El DRAE (vigésimotercera edición) define calidad como: «1. f. Propiedad o conjunto de propiedades inherentes a algo, que permiten juzgar su valor. [...]. 2. f. Buena calidad, superioridad o excelencia [...]. 3. f. Adecuación de un producto o servicio a las características especificadas [...].»

Según el Diccionario del Chino Moderno (2012), el concepto de calidad 质量 (*zhiliang*) se define como: «1. Propiedad de un objeto; por lo general se refiere a la cantidad de material que contiene el objeto, es una medida física de la inercia del objeto. 2. El grado en cuanto a lo bueno o lo malo de un producto o de un trabajo» (nuestra traducción).

Se observa que el concepto de calidad en español destaca sobre todo los aspectos cualitativos, mientras que el concepto chino destaca aspectos cuantitativos. La definición de la RAE, además, refleja el valor de «adecuación». A pesar de esas diferencias, ambos conceptos reflejan la idea de calidad como característica que puede ser intrínseca de un objeto. Como veremos, estos componentes del concepto de calidad

se encuentran también en las definiciones académicas y normativas, tanto generales (véase 2.1.2 y 2.1.3), como del concepto de traducción (véase 2.2).

2.1.2. Conceptos teóricos de calidad

Con respecto al concepto de calidad, un primer grupo de investigadores lo definen relacionado con el cliente. Crosby (1979: 12) plantea que la calidad implica ajustarse a las especificaciones o requisitos expuestos por el cliente. Por otra parte, el mismo autor por primera vez considera que es esencial que el control de la calidad se haga desde el principio del proceso de producción del objeto. Juran (1993: 12) plantea que la calidad es la adecuación para el uso y debe satisfacer las necesidades del cliente. Por otro lado, la Sociedad Americana para el Control de Calidad (ASQC en su sigla inglesa), basándose también en la satisfacción del cliente, define la calidad como: «Conjunto de características de un producto, servicio o proceso que le confieren su aptitud para satisfacer las necesidades del usuario o cliente».

Un segundo grupo de investigadores definen la calidad basada en el producto. Gilmore y Schwartz (1980: 6) consideran que la calidad es el grado de satisfacción que ofrecen las características del producto en relación con las exigencias del consumidor al que está destinado. Es la opinión del usuario la que indica que la calidad estará relacionada con el uso real del producto o el servicio prestado. Abbott (2011) sostiene que las diferencias en calidad son equivalentes a las diferencias en la cantidad de algún ingrediente o atributo deseado. En este mismo sentido Leffler (2001) expresa que la calidad se refiere a la cantidad del atributo no apreciado contenido en cada unidad del atributo apreciado.

Un tercer grupo de autores definen la calidad desde un enfoque que relaciona este concepto con la excelencia. Tuchman (1980: 16) considera que dar calidad es lograr o alcanzar el más alto nivel en vez de contentarse con lo chapucero o lo fraudulento. Garvin (1988: 88) plantea que la calidad es una propiedad simple y no analizable que aprendemos a reconocer sólo a través de la experiencia. Herrera (2006: 36) considera que la calidad es una cualidad o propiedad valuada, es decir, una propiedad que es valiosa en algún grado.

2.1.3. Conceptos de calidad según las instituciones normativas

La Organización Internacional para la Estandarización (*International Organization for Standardization, ISO*) es una federación mundial de cuerpos de normalización nacionales que agrupa alrededor de 130 países y que fue creada con el objetivo de facilitar la coordinación y unificación de normas internacionales.

La norma ISO 9000:2015, en su apartado 3.6.2., indica que la calidad es el «grado en el que un conjunto de características inherentes de un objeto cumple con los requisitos». Se entiende por requisito la «necesidad o expectativa establecida, generalmente implícita u obligatoria». También en la norma podemos observar las siguientes definiciones relacionadas con la calidad:

Una organización orientada a la calidad proporciona una cultura que resulta en el comportamiento, las actitudes, las actividades y los procesos para entregar valor mediante la satisfacción de las necesidades y expectativas de los clientes y otras partes interesadas pertinentes (ISO 9000:2015: 7).

La calidad de los productos y servicios de una organización está determinada por la capacidad para satisfacer a los clientes, y por el impacto previsto y el no previsto sobre las partes interesadas pertinentes (Ibíd: 12).

La calidad de los productos y servicios incluye no sólo su función y desempeño previstos, sino también su valor percibido y el beneficio para el cliente. (Ibíd: 13).

Se puede concluir que la calidad es un concepto amplio, que se puede basar en diferentes aspectos como son el valor, el usuario, el producto o la producción, y que principalmente se entiende que es un conjunto de propiedades o características de un producto o servicio que permite valorarlos como igual, mejor o peor que los demás; y que se sustenta en su habilidad para satisfacer las necesidades y expectativas del cliente.

2.2. La reflexión sobre la calidad de la traducción en la RPC

En la reflexión sobre la calidad de la traducción que se ha llevado a cabo en la RPC se adoptan fundamentalmente dos modelos: por una parte se entiende como característica intrínseca de la traducción (conceptos de equivalencia, fidelidad, transformación) y por otra, como valor de uso que se plasma en las normas.

2.2.1. Criterios de calidad basados en el concepto de equivalencia

Los primeros en adentrarse en este ámbito en la RPC fueron Wu y Li (1984), que parten de las teorías de la gramática estructural, la gramática funcional-comunicacional, y la gramática conversacional. Estos autores consideran que cuando se traduce de un idioma a otro, se requiere una «equivalencia de valor (翻译等值理论)» (1984: 1) entre el texto original (TO) y el texto meta (TM), es decir, tiene que existir una equivalencia en todos los niveles de una lengua.

Partiendo de la gramática generativa los autores contemplan dos niveles de lengua, el nivel superficial y el nivel profundo, al que añaden un tercer nivel, o nivel retórico. En este nivel se encuadran los marcadores iniciales de las frases y los marcadores estilísticos, como por ejemplo, antítesis, paralelismo, repetición, contraste, anadiplosis, clímax, anticlímax y otros. Una buena traducción tiene que tener equivalencia en los tres niveles superficial, retórico y profundo, y además el TO y el TM deberían ser equivalentes en todos los elementos del texto: sintagma, oración y párrafo.

Feng y Feng (1996:20-21) plantean dos conceptos que podemos aplicar a la traducción: «equivalencia de información (信息等价性)» y «transmisión de información (信息传递性)». Según estos autores, «equivalencia de información» es el grado de información del TO que se refleja en el TM y la «transmisión de información» es el grado de información del TO que recibe el lector del TM. La traducción de calidad es la que mantiene la equivalencia de información y consigue transmitir la información del TO.

Tang (2004: 26) intenta buscar una equivalencia en el nivel funcional de la lengua. Este modelo destaca por los siguientes parámetros: el tipo de texto y su finalidad (el estilo y la estructura del TO y del TM), la función del texto (informativa, persuasiva, apelativa), la equivalencia del estilo y las características del léxico (jerga, argot, modismos, préstamos, fraseología). El autor utiliza su modelo en el análisis de textos de publicidad y propaganda, para evaluar su efectividad y validez.

2.2.2. Criterios de calidad basados en el concepto de fidelidad

Cuando hablamos sobre el criterio de fidelidad, es imprescindible mencionar a Yan Fu. En el prólogo de su famosa traducción 天演论 (1898) del libro de Huxley, *Evolution and Ethics*, Yan plantea los principios en los que debe basarse una traducción, y que denomina «la triple dificultad (译事三难)»: «fidelidad (信)», «comprensibilidad (达)» y «elegancia (雅)». El prólogo de Yan es muy conocido por ser el primer texto en la historia moderna de China en el que existe un planteamiento teórico sobre la traducción. Como expresa Ramírez (1998: 117), la propia traducción e interpretación de estos tres términos ha dado lugar a numerosas confusiones, sobre todo la del último, 雅 (*ya*), entendido a veces como elegancia o refinamiento. En general, la triple dificultad se entiende como la de ser fiel al TO, la de ser comprensible para el lector, y la de estar redactada según los criterios retóricos más adecuados. De igual modo, Ramírez (1998) expone que lo más importante es la fidelidad, y lograrla es, ya de por sí, bastante difícil; pero la comprensibilidad es también importante, puesto que una traducción fiel que no sea comprensible no es tal traducción. A ellas hay que añadir la retórica, o el justo tratamiento estilístico del texto.

2.2.3. Criterios de calidad basados en el concepto de transformación

Según Qian (1981: 23) el principio máximo de la traducción literaria es «transformar (化境)». Transformar una obra de una lengua hacia otra quiere decir que, por una parte, no puede tener signos de rigidez y antinaturalidad y que, por otra parte, se tiene que conservar su sabor original. Dicho de otra manera, se entiende que el texto traducido no debe parecer una traducción. Por lo tanto, la transformación perfecta es considerada el principio máximo de la traducción. Concretamente, la transformación para Qian consiste en que la idea original, el pensamiento y el estilo se funden en el TM e incluye los tres significados siguientes: 1) convertir lo dicho anteriormente en una lengua a otra; 2) adaptar el TO utilizando el idioma meta con fluidez y naturalidad; 3) mantener el espíritu del TO.

2.3. Calidad de la traducción según las normas de la RPC

En la RPC hay dos normas del Gobierno que estipulan la calidad de la traducción: GB/T 19363.1-2003 *Specification for Translation Service of People's Republic of China* (GB/T 2003) y GB/T 19682-2005 *Target text quality requirements for translation services* (GB/T 2005). Como se desprende de sus títulos, ambas normas son complementarias, ya que en la primera se estandarizan normas y principios generales para los servicios de traducción, mientras que en la segunda se alude a los factores que afectan la calidad del texto y la competencia lingüística de los traductores, sus conocimientos de la materia, su experiencia profesional, estandariza los requisitos que debe cumplir el texto traducido y proporciona pautas para evaluar la calidad del TM (Kou 2015).

En la norma GB/T 2003 se indica que los traductores deben cumplir los siguientes requisitos:

- Poseer un certificado o diploma que acredite el nivel de la lengua extranjera u otro documento equivalente.
- Poseer experiencia tanto en traducción general como en traducción especializada.
- Poseer competencias en traducción.
- Aceptar participar en cursos de capacitación y de formación continua.

De nuestro análisis de las normas se pueden desprender cinco factores esenciales para la calidad del servicio: competencia profesional de los traductores, uso de herramientas tecnológicas, procedimientos de gestión de proyectos, relación con el cliente y directrices lingüísticas y textuales. A continuación veremos cómo se mencionan estos cinco factores en las normas chinas.

La norma GB/T 2005 especifica el requisito «competencias en traducción» de la norma GB/T 2003:

- competencia traductora
- competencias lingüística y textual en la lengua de origen y en la lengua de destino
- competencia documental, de adquisición y procesamiento de la información
- competencia cultural
- competencia tecnológica.

Con respecto al factor «uso de herramientas tecnológicas», la norma GB/T 2003 establece que el proveedor de servicios de traducción (PST) debe asegurar sistemas de comunicación adecuados y el equipamiento necesario para la correcta realización de los proyectos de traducción y para el tratamiento confidencial, el almacenamiento, la recuperación, el archivo y la destrucción de documentos y datos.

Para el factor «relación con el cliente», la norma GB/T 2003 determina que el PST debe analizar las consultas del cliente respecto a los requisitos del servicio, y si están disponibles los recursos técnicos, humanos y documentales necesarios.

Sobre el factor «procedimientos de gestión de los proyectos», las normas GB/T 2003 y GB/T 2005 estipulan procedimientos para aspectos como trabajo administrativo, técnico y lingüístico, o para los procesos de traducción, revisión, corrección y edición. También especifica que todo proyecto de traducción debe contar con la designación y supervisión de un gestor de proyectos, quien será responsable de su realización de acuerdo con los procedimientos del PST y con lo convenido entre el cliente y el PST.

Para el factor «directrices lingüísticas y textuales», los requisitos básicos de calidad que establece la norma GB/T 2005 son:

- Fidelidad al TO, que implica una expresión completa y precisa de la información original y que no haya errores semánticos fundamentales.
- Unificación de los términos, tanto en textos especializados como en textos comunes.
- Naturalidad, que quiere decir que el TM debe responder a las normas del idioma de destino y a los hábitos de expresión, con una redacción clara y comprensible.

La misma norma especifica también el tratamiento de elementos como:

- Nombres de personas, lugares, comunidades, organizaciones y marcas comerciales
- Cargos, títulos y nombres honoríficos
- Reglamentos, documentos, libros, títulos de una bibliografía
- Direcciones postales
- Unidades de medida
- Símbolos
- Abreviaturas
- Numeración de capítulos y apartados.

Según nuestro análisis, los criterios teóricos de calidad de traducción en la RPC están asociados fundamentalmente a tres conceptos: equivalencia, fidelidad y transformación. Los dos primeros conceptos conceden prioridad al TO, mientras que el concepto de transformación se puede relacionar con una idea de calidad que concede la prioridad a las normas y convenciones de la LM y a las necesidades del receptor del TM o cliente. Podemos concluir a grandes rasgos que estos criterios teóricos describen características que debería presentar el TM como producto. Por su parte, las normas se orientan, además, a regular características de servicios y procesos con el fin de lograr la satisfacción del cliente.

En el apartado 4 analizaremos cómo las normas influyen en los criterios de la calidad de traducción de cinco empresas; concretamente estudiaremos cómo abordan los factores de competencia profesional de los traductores, uso de herramientas tecnológicas, procedimientos de gestión de los proyectos, relación con el cliente y directrices lingüísticas y textuales.

3. Metodología

Para un estudio preliminar de los criterios de calidad que aplican las empresas de traducción de la RPC se ha adoptado un enfoque cualitativo: el trabajo ha consistido en la exploración de algunos casos, con el objetivo de comprender sus modelos y procedimientos. El estudio nos permitirá descubrir regularidades en sus conceptos de calidad de la traducción. No se ha pretendido cuantificar los datos, sino reflexionar sobre ellos.

Para seleccionar las empresas chinas adecuadas a la presente investigación, primero hicimos una búsqueda por el navegador Google en febrero de 2014. Introdujimos palabras clave como «empresas chinas de traducción», «empresas chinas de traducción calidad» o «empresas chinas de traducción normas». Obtuvimos 16.200.000 resultados, aunque lamentablemente nos servían muy poco, ya que no proporcionaban información sobre los criterios de calidad de las empresas. A continuación usamos el navegador chino *Baidu* para encontrar mejores resultados. De la misma manera, introdujimos palabras como «翻译公司 (empresas de traducción)», «翻译公司, 质量评估 (empresas de traducción, evaluación de la calidad)», «翻译公司, 质量控制 (empresas de traducción, control de la calidad)» o «翻译公司, 标准 (empresas de traducción, norma)». Esta vez obtuvimos 2.120.000 de resultados. De nuestra búsqueda se desprende que en el año 2014 había 4.340 empresas de traducción registradas. Con el fin de llevar a cabo un estudio de casos, entre ellas seleccionamos cinco grandes empresas con varias sedes en la RPC¹: NoblePen, Boyi, Professional Translation Service Agencies 366, LocaTran Translation y Maxsun Translation. Se eligieron estas empresas porque cumplían las siguientes condiciones: a) publicaban sus criterios de calidad de traducción; b) describían los procesos de control de calidad del servicio y de evaluación de la calidad de las traducciones; c) declaraban aplicar las normas de traducción GB/T 2003 y GB/T 2005; y d) las cinco empresas trabajan con el español entre su oferta de lenguas.

En las páginas web de las empresas se identificó la sección donde cada una de ellas especificaba sus criterios y procedimientos de calidad. A continuación se identificaron las referencias a los cinco factores fundamentales regulados por las normas: competencia profesional de los traductores, uso de herramientas tecnológicas, procedimientos de gestión de los proyectos, relación con el cliente y directrices lingüísticas y textuales. Las referencias recogidas nos han permitido identificar patrones comunes, pero también patrones diferenciales, entre las empresas.

4. Resultados

En este apartado presentamos, en primer lugar, nuestros resultados generales y, en segundo lugar, los resultados de dos estudios de caso.

4.1. Resultados generales

Según las normas GB/T, la competencia profesional se puede considerar como las habilidades o capacidades que deben tener los traductores para proporcionar un buen servicio. En lo que respecta a la competencia profesional de los traductores, cuatro empresas (Noble Pen, Boyi, Professional Translation Service Agencies 366 y Maxsun Translation) plantean que para obtener una buena traducción se requiere, sobre todo, amplia experiencia de los traductores; dos empresas (Noble Pen y Maxsun Translation) exigen traductores graduados en lenguas o en traducción; otras dos empresas (Boyi y Maxsun Translation) especifican que los traductores deben tener ciertos valores o características como paciencia, responsabilidad, rapidez y honestidad.

En lo que respecta al uso de recursos técnicos, cuatro de las cinco empresas estudiadas (Noble Pen, Boyi, Professional Translation Service Agencies 366 y Maxsun Translation) manifiestan que usan programas de memorias de traducción y de control de calidad como, por ejemplo, *Trados*, *ApSIC Xbench*, *Cat*, *Wordfast*, *QA Checker*, *QA Distillers*, *SDLX* y *Déjà Vu*.

Con respecto a la relación entre el cliente y la empresa, cuatro empresas (Noble Pen, Boyi, LocaTran Translation y Maxsun Translation) expresan que hay que satisfacer las necesidades del cliente. La empresa Boyi, por ejemplo, envía a sus clientes un cuestionario de satisfacción; la empresa LocaTran Translation pone el énfasis en una buena comunicación con el cliente; y la empresa Maxsun Translation dice que su objetivo es superar las expectativas del cliente.

En relación con el procedimiento de traducción, las cinco empresas (Noble Pen, Boyi, Professional Translation Service Agencies 366, LocaTran Translation y Maxsun Translation) expresan que posteriormente a su proceso de traducción hacen revisión, corrección y edición. Cuatro de ellas (Noble Pen, LocaTran Translation, Professional Translation Service Agencies 366 y Maxsun Translation) designan un gestor de proyecto y al traductor más apropiado en cada caso. Dos empresas (Noble Pen y Boyi), cuando hacen la traducción, recopilan los términos nuevos y las «palabras difíciles». Otras dos empresas (LocaTran Translation y Boyi) han elaborado una tabla de evaluación de calidad que el revisor debe rellenar. La empresa Translation Service Agencies 366 defiende la idea de que hay que controlar la calidad desde el principio, mientras que la empresa LocaTran Translation considera que hay que controlar la calidad no solamente desde el principio, sino también en el transcurso y al final de la traducción.

En cuanto a los criterios de calidad de traducción, tres empresas (Professional Translation Service Agencies 366, LocaTran Translation y Maxsun Translation) consideran que una traducción de buena calidad requiere unificación y adecuación del vocabulario. Dos empresas (Professional Translation Service Agencies 366 y LocaTran Translation) respetan los siguientes criterios de calidad de traducción: estandarización de los términos, fluidez en la lengua de llegada y estilo adecuado del texto. Otras dos empresas (LocaTran Translation y Maxsun Translation) están de acuerdo en que una buena calidad de traducción reside en la corrección de cifras, fechas, unidades de

medida, gramática, sintaxis y ortografía. Por último, la empresa Maxsun Translation plantea que la traducción debe ser completa y que no debe faltar información.

A continuación presentamos de manera más detallada el análisis de dos de los casos estudiados.

4.2. Estudio de casos

Para el estudio de casos hemos seleccionado las dos empresas que presentan sus criterios y procedimientos de calidad de manera más pormenorizada.

La empresa Boyi está ubicada en la provincia de Beijing, se dedica a hacer traducción documental y de patentes, interpretación simultánea y consecutiva, traducción audiovisual, traducción en doblaje, traducción de documentos oficiales y traducciones jurídicas, entre otros servicios. Tiene traductores e intérpretes en más de 70 idiomas, entre ellos, inglés, japonés, coreano, alemán, francés, español o portugués. Está especializada en los sectores de las finanzas, la medicina, el derecho, las tecnologías de la información y las telecomunicaciones, la mecánica y la industria química, entre otros.

Esta empresa ha diseñado un sistema de control de la calidad de traducción denominado «seis escalones de control de calidad», que detallamos a continuación:

- Escalón 1: Evaluación de la dificultad del texto. El gestor del proyecto analiza el TO, las demandas del cliente, su función, la presencia de términos técnicos, el número de palabras y el plazo de entrega. El objetivo de este análisis es asegurar que la empresa tiene el 100% de certeza de poder cumplir bien el encargo; en caso contrario, se rechaza el trabajo con la finalidad de evitar un retraso para el cliente o que la falta de calidad de la traducción afecte a la imagen de la empresa.
- Escalón 2: Traducción por traductores profesionales. Una vez evaluado el TO, el gestor del proyecto selecciona a los traductores más adecuados en la base de datos de todos los traductores de Boyi, unifica los términos técnicos y profesionales, marca directrices y colabora en la traducción.
- Escalón 3: Control de la calidad de la traducción. El gestor del proyecto supervisa el progreso de la traducción diariamente para poder resolver los problemas a tiempo, recopila los términos nuevos y las palabras difíciles de traducir, si es necesario consulta a expertos y verifica la calidad de los textos traducidos.
- Escalón 4: Revisión y edición del texto traducido. Una vez finalizada la traducción, se hace una primera revisión del texto con el fin de detectar errores u omisiones y se unifican definitivamente los términos técnicos. El gestor del proyecto hace la edición según el texto de origen, y se llega a la primera versión de la traducción completa para la próxima revisión.
- Escalón 5: Corrección por los expertos. Los correctores profesionales evalúan la precisión de la primera versión completa de la traducción y se aseguran de que el TM es fiel al texto de origen y de que los términos técnicos son naturales y correctos.

- Escalón 6: Revisión por nativos. La última fase consiste en una revisión por hablantes nativos de la lengua meta que pulen el texto para que resulte a la vez correcto y fluido.

Un aspecto interesante de la empresa Boyi es que también publica su procedimiento estandarizado de selección y evaluación de los traductores (Fig. 1). Tal sistema se entiende como una forma más de garantizar la calidad de la traducción.



Figura 1: Gestión de los traductores en la empresa Boyi (Adaptación por KXT)

4.3. Empresa Maxsun Translation

Maxsun Translation se fundó en octubre del año 1996, tiene la casa matriz en Shanghai y filiales en ciudades como Beijing, Nanjing, Suzhou, Kunshan y Qingdao. Su objetivo es ofrecer a los clientes internacionales una alta calidad de traducción e interpretación y un servicio cercano. Es miembro de la Asociación de Traductores de Estados Unidos y miembro de la Comisión de Servicio de Traducción en China. Esta empresa considera que la calidad de traducción es la base de su desarrollo, así como de su compromiso solemne con los clientes. En el año 2007 fue una de las primeras empresas de la RPC que obtuvo el certificado ISO 9001.

Realiza trabajos de traducción en idiomas como inglés, japonés, coreano, francés, italiano, español, ruso, portugués, holandés, danés, checo, árabe, georgiano, chino simplificado, chino tradicional, alemán, y tailandés. Se especializa en los campos de traducción jurídica, traducción técnica, en el área de la construcción de infraestructura, tecnología de la información e industria automotriz entre otras.

Los requisitos de la empresa para la selección de los traductores son, entre otros, un alto dominio de los idiomas en que hacen la traducción y de los programas de traducción asistida por ordenador (TAO), y experiencia en el campo de la traducción.

Hay que destacar que esta empresa toma en consideración las siguientes normas como las principales de la empresa: ISO 9001: 2000, GB/T 2005, GB/T 2003, GB/T 2006 (interpretación), DIN 2345 y ASTM F2575. Sus requisitos clave para evaluar la calidad de una traducción son: objetivo y función del TM, estilo y calidad del TO, y tiempo de traducción. Su sistema se divide en tres partes: directrices, objetivos y requisitos de buena calidad de traducción.

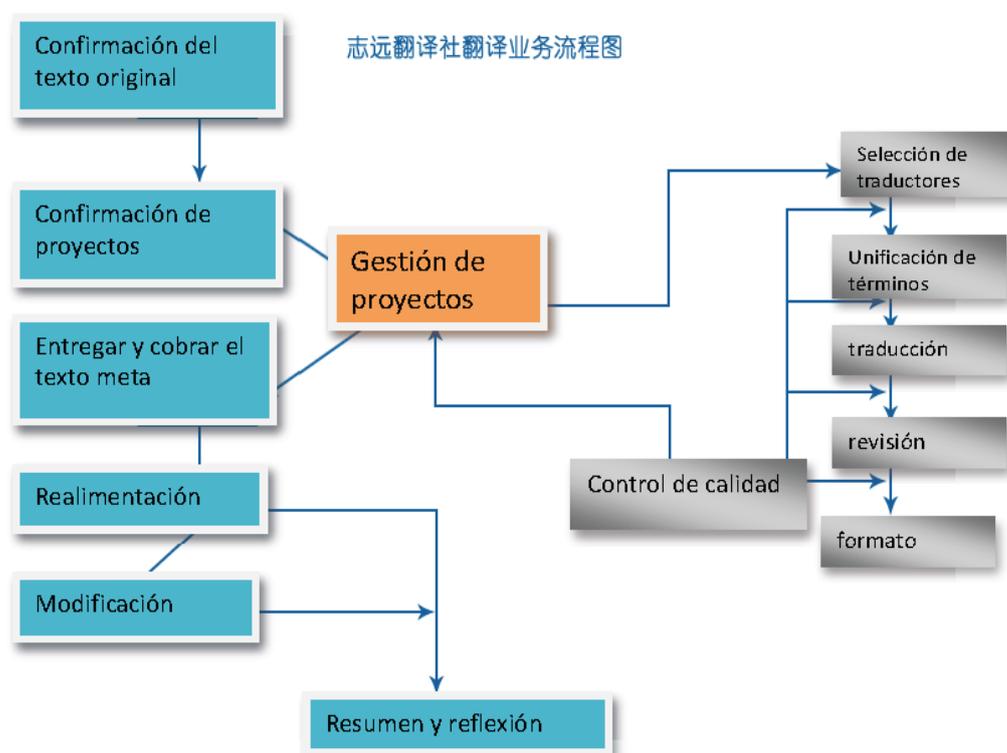


Figura 2: Procedimiento de traducción en la empresa Maxsun Translation (Adaptación por KXT)

Las directrices generales que orientan el trabajo de la empresa consideran que el cliente ocupa siempre el primer lugar, que se debe ofrecer un servicio de primera calidad y buscar la mejora continua con el fin de lograr la excelencia. La empresa incluso cuantifica los objetivos del servicio relacionados con el cliente: satisfacción del cliente con el servicio $\geq 98\%$, satisfacción del cliente hacia la calidad de la traducción $\geq 95\%$, tasa de tramitación a tiempo de las reclamaciones = 100% , número de quejas anuales de clientes ≤ 3 veces. Otros objetivos del servicio son proporcionar un documento completo sobre el sistema de control de la calidad de traducción y el sistema de aseguramiento de la calidad que incluye: un manual de calidad, documentos sobre procedimientos, instrucciones de trabajo, especificaciones sobre la traducción, la corrección, la revisión, la estandarización y la normalización de los procedimientos.

Por último, se recogen y clasifican los datos de retroalimentación de los clientes, así como sus reclamaciones y quejas. Estos datos son fundamentales para el seguimiento de la calidad, la identificación de incidencias y responsabilidades, así como para la elaboración de soluciones y medidas preventivas.

4.4. Interpretación de los resultados

Nuestro análisis se ha centrado en el tratamiento que conceden las empresas de nuestra pequeña muestra a los factores que hemos identificado como criterios de la calidad a partir del análisis de las normas GB/T 2003 y GB/T 2005. En este apartado resumiremos brevemente los patrones comunes y los patrones diferenciales de las empresas en relación con los modelos de calidad analizados en el apartado 2.

Un rasgo que salta a la vista es que las cinco empresas muestran patrones comunes a la hora de implementar acciones para el aseguramiento de la calidad. Esto es especialmente patente en la clara orientación a la satisfacción del cliente, pero también en relación con la organización de los procesos de trabajo. La importancia del primer factor nos remite a los modelos teóricos sobre la calidad (Crosby 1979; Juran 1993), mientras que el segundo aspecto reflejaría la influencia de las normas generales de calidad, pero sobre todo, la adopción de las normas GB/T 2003 y GB/T 2005. En este punto sería representativa la empresa Maxsun Translation y la descripción pormenorizada de su proceso (apartado 4.2.2). En lo que respecta a las características de calidad del texto traducido, el modelo común parece dar prioridad a la fluidez y naturalidad del TM por encima de conceptos más abstractos como equivalencia o fidelidad. Por último, otro rasgo generalizable sería la utilización de un amplio abanico de sistemas de memorias de traducción.

Seguramente un rasgo diferencial es la importancia que se concede a la experiencia de los traductores, en comparación con su titulación. A este respecto consideramos representativo el proceso de gestión de traductores de la empresa Boyi (apartado 4.2.1).

5. Conclusiones

En este trabajo hemos presentado brevemente un estudio de algunos conceptos de calidad, de los modelos teóricos de calidad de la traducción profesional en la República Popular de China y del contenido de las normas GB/T 2003 y GB/T 2005. Posteriormente hemos aplicado los resultados de nuestro estudio al análisis de los criterios y procedimientos de calidad de traducción de cinco empresas chinas.

El concepto de calidad ha sido abordado desde diferentes perspectivas estrechamente relacionadas entre ellas. Una primera perspectiva identifica calidad con bondad y utilidad, dos conceptos que en este marco no son necesariamente excluyentes, ya que se dirigen a satisfacer al usuario. Una segunda perspectiva relaciona la calidad

con los conceptos de externo e interno; podemos relacionar el concepto de externo con la satisfacción del cliente, mientras que el concepto de interno se relacionaría con los procesos de la empresa. Por último, una tercera perspectiva se refiere a los conceptos de producto y proceso; el primero atiende a las cualidades obtenidas, mientras que el segundo requiere controlar los procedimientos de elaboración del producto.

De nuestro análisis de las teorías de traducción de los académicos de la RPC podemos concluir que priorizan una visión más interna, relacionada con el producto mediante conceptos como equivalencia y fidelidad, transformación o transferencia, aunque algunos autores no excluyen la perspectiva externa de la comunicación. Por su parte las normas GB/T 2003 y GB/T 2005 se dirigen a prescribir cómo se debe traducir: especifican con detalle el proceso de traducción, pero también proporcionan numerosos indicadores para evaluar la calidad del texto traducido.

Mediante nuestro estudio descriptivo de las páginas web de cinco empresas de traducción de la RPC no hemos pretendido aportar datos cuantitativos, sino relacionar los criterios y procedimientos que indican las mismas empresas con los modelos teóricos y con las normas. Este análisis nos ha permitido trazar un perfil general sobre la base de cinco factores identificados como esenciales para asegurar la calidad de la traducción: competencia profesional de los traductores, uso de herramientas tecnológicas, procedimientos de gestión de los proyectos, relación con el cliente y directrices lingüísticas y textuales. Nuestros resultados indican que para las empresas la calidad implica tanto el conjunto de propiedades o características del texto y del proceso, como la satisfacción de las expectativas del cliente. Todas las empresas tienen pautas para tratar estos aspectos. De hecho, se puede decir que entienden la calidad como un proceso reflexivo, sistemático, riguroso y de indagación sobre la realidad, que involucra acciones como analizar informaciones necesarias, recopilar criterios y juicios y comparar el objeto de evaluación con los criterios seleccionados. Su finalidad es tomar decisiones de mejora o encontrar una solución para optimizar o mejorar el objeto evaluado.

Para finalizar queremos resaltar que la investigación presentada aporta unas primeras reflexiones y una metodología que pueden servir de base para investigaciones posteriores que permitan obtener datos más significativos. Para ello sería necesario ampliar la muestra con vistas a obtener datos nuevos y diferentes que amplíen nuestra perspectiva. Estos datos, además, podrían complementarse con un cuestionario a las mismas empresas analizadas y a los traductores que trabajan en empresas de traducción, en departamentos universitarios y en instituciones gubernamentales, entre otros, con el objetivo de obtener sus ideas y criterios sobre la calidad de traducción. Los estudios podrían centrarse en los traductores que trabajan con el par de lenguas chino-español o ampliarse a otros pares de lenguas.

Bibliografía

- Abbott, Lawrence (1955) *Quality and Competition: An Essay in Economic Theory*. New York: Union College Schenectady.
- Crosby, Philip B. (1979). *Quality is free: The Art of Making Quality Certain*. Universidad de Cambridge. EE.UU: Mc Graw Hill Education.
- Academia China de Ciencias Sociales, Instituto de Investigación de Lenguas (2012) *Xiandai Hanyu Cidian* (现代汉语词典) [Diccionario del Chino Moderno]. Beijing, The Commercial Press.
- Feng, Zhijie y Feng, Gaiping (冯志杰, 冯改萍) (1996). Yiwèn de xīnxi dengjiāxīnyu chuāndìxìng: fānyì de erylǎn biāozhūn (译文的信息等价性与传递性: 翻译的二元基本标准) [Equivalencia de la información y transitividad: dos estándares básicos de la traducción]. *Chinese Translators Journal* 1996(02),20-22.
- Garvin, David A. (1988). *Managing Quality: The Strategic and Competitive Edge*. New York: Simon and Schuster.
- Gilmore, Harold L.; Schwartz, Herbert C. (1980). *Integrated product testing and evaluation*. New York: Marcel Dekker, INC. ACQS Quality Press.
- Herrera Jiménez, Rodolfo (2006). *El concepto de calidad: un marco conceptual*. New Brunswick: Editorial Transaction.
- Juran, Joseph M. (1993). *Manual de Control de la Calidad*. 4ª Ed., Madrid: Mc Graw Hill, Interamericana de España S.A.
- Kou, Xueting (2015). *Modelos de calidad de la traducción profesional en la RP de China*. Trabajo de Fin de Máster. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Leffler, Keith B. (2001). *The Role of Market Forces in Assuring Contractual Performance*. New York: Journal of Political Economy Vol 4.
- Liu, Xiaoyu (刘晓雨). *Zhongguo you duoshao jia fanyi gongsi/jigou?* (中国有多少家翻译公司/机构?) [¿Cuántas empresas de traducción hay en China?] [en línea] <http://blog.sina.com.cn/s/blog_41705c940102v2ka.html> [Consulta: 03 febrero 2017].
- O'Reilly Crespo, Giraldo (2011). *Una definición de calidad* [en línea] <<https://www.gestiopolis.com/una-definicion-de-calidad/>> [Consulta: 10 marzo 2016].
- Qian, Zhongshu (钱钟书) (1981). *Linshu de fanyi* (林纾的翻译) [Las traducciones de Li Shu]. Beijing, The Commercial Press.
- Ramírez Bellerín, Laureano (1998). *La triple dificultad de Yan Fu*. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació, Bellaterra (Barcelona).
- Tang, Ren [唐韧] (2004). *Fanyi zhiliang pinggu de yuyanxue celüe* (翻译质量评估的语言学策略) [Estrategias lingüísticas para la evaluación de la calidad en traducción]. 山东: 山东外语教学, 2004(2),101-104. [Shandong: Shandong waiyu jiaoxue].
- Tuchman, Barbara W. (1980). *The Decline of Quality*. New York: Times Magazine.

- Wu, Xinxiang; Li, Hongan (吴新祥, 李宏安) (1984). *Dengzhi fanyi chutan* (等值翻译初探) [Estudio básico sobre la equivalencia en traducción]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Huxley, Thomas Henry (1898). *Tian Yanlun* (天演论) [Evolución y ética]. Traducción y prólogo, Yan Fu. Beijing: Zhongguo wenyi chubanshe.

Recursos electrónicos consultados

- DRAE, <<http://lema.rae.es/drae/?val=calidad>> [Consulta: 2 mayo 2015].
- GB/T 2003. *Zhonghua Renmingongheguo Guojia Biaozhun GB/T 19363.1-2003* (中华人民共和国国家标准 GB/T 19363.1-2003) [Norma Nacional de la República Popular China GB/T 19363.1-2003] [en línea] <http://www.catti.net.cn/2007-09/06/content_546293_2.htm> [Consulta: 11 febrero 2013].
- GB/T 2005. *Renmingongheguo Guojia Biaozhun, Fanyi Fuwu Yinwen Zhiliang Yaoqiu GB/T 19682-2005* (中华人民共和国国家标准, 翻译服务译文质量要求) [Norma Nacional de la República Popular China GB/T 19682-2005] [en línea] <<http://www.ituring.com.cn/article/4003>> [Consulta: 11 febrero 2013].
- *ISO 9000: 2015*. <<https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:9000:ed-4:v1:es>> [Consulta: 03 mayo 2016].
- *Sociedad Americana para el Control de Calidad*. <<http://asqdemexico.tripod.com/asq.html>> [Consulta: 6 mayo 2016].

Notas

1. NoblePen (诺贝笔), <http://www.noblepen.com/qc/>; Boyi (博译), <http://www.by-trans.com/about.asp?id=1234&big=28>; Professional Translation Service Agencies 366 (366专业翻译服务机构), <http://www.366translation.com/article/fanyizhiliang.html>; LocaTran Translation (上海瑞科翻译有限公司), http://www.locatran.com/about/newdetails.asp?p_id=839&ID2=2; Maxsun Translation (明灿国际), <http://www.maxsuntrans.com/index.html>.

Documentación de la experiencia de los traductores e intérpretes de lenguas originarias en el Perú

Lourdes Quiroz Melendez | Carolina Astete Podkopaeva

lourdes.quiroz89@gmail.com | carolinaastete8264@gmail.com
Traductoras e intérpretes autónomas

Recibido: 13/07/2017 | Revisado: 04/03/2018 | Aceptado: 11/04/2018

Resumen

A pesar del carácter multiétnico y multilingüe del Perú, el español está considerado como la lengua predominante tanto en lo público como en lo privado. Esta situación de desigualdad genera conflictos sociales entre los peruanos y afecta, sobre todo, a aquellos que poseen el español como segunda lengua. Como un intento de revertir esta injusticia para los hablantes de lenguas indígenas, el Estado creó un programa de intérpretes y traductores. La presente investigación busca documentar la experiencia de algunos traductores e intérpretes empadronados en dicho programa.

Palabras clave: Lengua indígena; intérprete; traductor; experiencias

Abstract

Documenting the Experiences of Indigenous Peruvian Translators and Interpreters

Despite the multiethnic and multilingual character of Peru, Spanish is considered to be the most predominant language in both the public and the private spheres. This inequality has sparked many social conflicts in Peru affecting, above all, those who do not speak Spanish as their native language. As an attempt to reverse this injustice for speakers of indigenous languages, the State created a program of interpreters and translators. This investigation seeks to document the experience of some translators and interpreters registered in said program.

Keywords: Indigenous languages; interpreter; translator; experiences

1. Introducción

El Perú es un país pluriétnico y pluricultural. Su idioma más hablado, el español, presenta variedades generadas por el contacto con otras lenguas originarias propias de distintas zonas (costa, sierra y selva) (PROEDUCA-GTZ 2004). Entre estas lenguas originarias, como menciona Monroe y Arenas (2003: 110), las más habladas son el

quechua, con más de 3 millones de hablantes, y el aimara, con 400 mil hablantes en el territorio peruano. El quechua presenta variedades como el sureño, central, jaujahuana y norteño. Por su parte, las lenguas de la Amazonía peruana son más de 40; entre las más habladas, se encuentra el aguaruna, asháninka, shipibo, chayahuita, machiguenga y huambisa. A estas se suman las lenguas que están desapareciendo por la poca cantidad de sus hablantes (Monroe y Arenas 2003: 110).

En representación del Estado, existen mandatos constitucionales e instancias legales que respaldan los derechos lingüísticos y que están consagrados en la Constitución Política del Perú de 1993. El Ministerio de Cultura del Perú (MINCUL) define los derechos lingüísticos como (derechos) fundamentales y colectivos que facultan a una persona a usar su lengua materna en todos los espacios sociales. De esta forma, el reconocimiento de los hablantes de lenguas indígenas en todo el territorio nacional representa un derecho constitucional (MINCUL 2015). No obstante, los conflictos internos han visibilizado una carencia en el reconocimiento de esta realidad plurilingüe y multicultural en el Perú, lo que ha tenido como consecuencia desenlaces trágicos como el caso del *Baguazo* que afectó a la población aguaruna y huambisa. Tal y como lo reporta el artículo académico *Huelga en la Amazonía peruana: Bagua* (Liovir Sin Ojo 2009: 1-20), esta huelga, que duró 2 meses y que enfrentó a nativos y policías, dejó 34 personas muertas.

A pesar de la ausencia de dicho reconocimiento, una de las iniciativas para satisfacer esta necesidad de plurilingüismo e interculturalidad en el Perú fue la creación del Curso para Intérpretes y Traductores de Lenguas Indígenas del Ministerio de Cultura, impartido desde el 2012, que ha capacitado intérpretes y traductores en 35 lenguas originarias. Según el Ministerio de Cultura, la función de estos traductores e intérpretes es garantizar el derecho lingüístico de las personas hablantes de lenguas originarias al realizar labores como traducción de leyes y reglamentos, colaboración en procesos de Consulta Previa, participación en conversatorios acerca de derechos lingüísticos y traducción e interpretación para entidades públicas. Además, se incluye a los traductores e intérpretes que finalizan el curso satisfactoriamente en el Registro Nacional de Traductores e Intérpretes de Lenguas Indígenas. Sin embargo, hasta el momento no se han cubierto las 47 lenguas, ya que algunas de ellas poseen un número de hablantes muy reducido (MINCUL: Cursos para Intérpretes y Traductores de Lenguas Indígenas: 2015).

La importancia dada a la traducción e interpretación de lenguas originarias es muy reciente, a pesar de tener presencia en la Constitución y apoyo estatal. El curso de formación del MINCUL (MINCUL: 2015) es una de las primeras iniciativas para formar intérpretes y traductores que puedan suplir las necesidades de los usuarios de lenguas indígenas y, debido a que funciona recién desde el año 2012, todavía no se ha podido comprobar su eficacia y relevancia en el ámbito real a un nivel macro, sino que solo ha servido para casos aislados. Asimismo, debido al mayor uso y demanda de algunas lenguas, por ejemplo, el aimara y el quechua (Hampshire: 2014), se debe

considerar la relevancia de la formación de intérpretes y traductores en las lenguas con menor cantidad de hablantes. Además, no se sabe aún cómo la labor de los traductores e intérpretes (por ejemplo, las recientes sentencias traducidas al aimara y al quechua) (ONAJUP: 2015) repercutirá en la aplicación de la justicia. Los problemas del sistema jurídico y legal para los pueblos originarios van más allá del ámbito lingüístico. En general, los peritos traductores deben lidiar con la asimetría de los sistemas legales y la relatividad de los conceptos (Pommer: 2008). Para el traductor e intérprete de lenguas originarias, esta diferenciación se acentúa, porque existe una cosmovisión del derecho (por ejemplo, individual versus comunitario) que dificulta que estos pueblos entiendan y acepten leyes o medidas occidentales. Según el artículo académico *El derecho consuetudinario en la realidad peruana* de Meza Ingar, se debe prestar atención a las diversas costumbres o prácticas ancestrales de las comunidades, ignoradas por la legislación nacional. El curso de traducción e interpretación propuesto por el Estado tendría como objetivo suplir esta carencia.

La presente investigación busca registrar las experiencias de los primeros intérpretes y traductores de lenguas indígenas formados en el Perú por una institución gubernamental. Para lograrlo, se realizaron entrevistas a intérpretes y traductores que participaron en alguna de las primeras ocho ediciones del curso ofrecido por el MINCUL. La relevancia de esta investigación recae en la evaluación imparcial de distintos aspectos de los traductores e intérpretes de lenguas originarias, tales como su formación, situación laboral y expectativas. En efecto, es una responsabilidad social no solo proteger las lenguas originarias, sino también a las personas que las hablan, puesto que es crucial que estas posean igualdad de derechos. En este sentido, esta investigación busca sentar una base para otras investigaciones a futuro en relación con el progreso de estas iniciativas. Las acciones del Gobierno a favor de esta inclusión lingüística y cultural son todavía muy recientes e insuficientes.

Reconocemos también que es importante comparar la situación peruana con otras a nivel mundial. Existen contextos donde la inclusión de las lenguas originarias ha tenido mayor éxito, como el caso del catalán, en España. De acuerdo con Soler Costa (2009: 124), a pesar de que la dictadura de Franco (1939-1975) trató de erradicar esta lengua durante casi cuarenta años, se ha logrado reivindicarla al punto de que, en la actualidad, su uso es extendido y regulado en todo el territorio de Cataluña. Por otro lado, un reporte realizado para el Ministerio del Patrimonio canadiense (2005: 7-8) nos muestra un caso con menor éxito: las lenguas originarias en Canadá, como el inuktitut, están en peligro de desaparecer, e incluso se consideran en estado crítico dentro de ciertas comunidades de hablantes. A pesar de los esfuerzos por reivindicar estas lenguas, la jerarquía racial y la ideología lingüística ha posicionado al inglés y francés por encima de estas, debido a los intereses económicos y políticos que conllevan. Por lo tanto, consideramos que este tipo de investigaciones servirá para el análisis y mejora no solo del curso para intérpretes y traductores de lenguas indígenas, sino también para optimizar otras iniciativas similares.

2. Metodología

2.1. Tipo de estudio

Para alcanzar el objetivo de esta investigación, se realizó un estudio cualitativo de tipo exploratorio con una muestra de 10 traductores e intérpretes acreditados por el Ministerio de Cultura (MINCUL). Se consideró que dicho diseño era el ideal para poder documentar la experiencia de los traductores e intérpretes de lenguas indígenas en el Perú, puesto que la recopilación de datos a través de entrevistas semiestructuradas permitiría conocer las experiencias de los traductores e intérpretes de lenguas indígenas en el Perú. Se exploraron temas como la profesión del traductor e intérprete, el impacto social, el rol dentro de la comunidad, entre otros. En primer lugar, se realizó una guía de la entrevista que contó con la supervisión y aprobación del asesor de este trabajo de investigación. Durante la primera entrevista aplicada, se evidenció que las preguntas elegidas eran las pertinentes para el objetivo de la investigación y que el orden elegido se desarrollaba de manera natural. Además, la entrevista semiestructurada permitió a los entrevistados no solo contestar a las preguntas ya formuladas, sino que pudieron brindar mayor información, lo que permitió a las investigadoras explorar nuevos temas en torno a la profesión del traductor e intérprete indígena.

2.2. Población y contexto

La investigación se ubica en el Perú, exclusivamente en el departamento de Lima, capital del Perú. Es la ciudad en donde se encuentran las sedes de los distintos ministerios del Estado, entre otros el MINCUL, que ofrece el curso para intérpretes y traductores de lenguas indígenas.

Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática del Perú, a mitad del año 2015, la población del país alcanzó los 31 millones 151 mil 643 habitantes. Dicha población se divide en tres regiones geográficas, costa, sierra y selva, que a su vez se subdividen en un total de 24 departamentos más la Provincia Constitucional del Callao. Según la Base Datos de Pueblos Indígenas u Originarios del Ministerio de Cultura del Perú, existen 55 pueblos indígenas u originarios identificados a la fecha por el Viceministerio de Interculturalidad. Dicha población comparte 47 lenguas nativas, divididas entre lenguas andinas y amazónicas, divididas en 19 familias lingüísticas. Las lenguas originarias son habladas por 4 millones de personas. De estos 4 millones, el 83 % tiene al quechua como lengua materna; el 11 %, al aimara; y el 6 %, a lenguas amazónicas. De los pueblos indígenas a nivel nacional, el estudio tiene la presencia de cinco: los aimaras, los asháninkas, los awajún, los quechuas y los shipipo-konibos. El pueblo aimara tiene como lengua al aimara que pertenece a la familia lingüística aru. En la actualidad, son 443 248 las personas que tienen el aimara como lengua materna. Este pueblo es uno de los más numerosos del Perú y su población se encuentra distribuida en tres países limítrofes: Perú, Bolivia y Chile. Los asháninka tienen como

lengua al asháninka que pertenece a la familia lingüística awawak. Este pueblo indígena amazónico es el más numeroso del Perú con una población de 88 703 personas y se ubican en la selva alta y selva baja. Los awajún tienen como lengua al awajún que pertenece a la familia lingüística jíbaro y es la lengua más hablada de dicha familia lingüística. Este pueblo amazónico es el segundo más numeroso del Perú y se ubica principalmente en el departamento de Amazonas con una población de 55 366 personas. Los quechuas tienen como lengua al quechua que pertenece a la familia lingüística quechua. Este pueblo se conforma por un conjunto extenso y variado de poblaciones andinas que se dividen en distintos grupos étnicos: los chopcca, los chankas, los huancas, los huaylas, los kanas, los q'ero y los cañaris, que asciende a 3 360 331 personas y que se ubican principalmente en la sierra del Perú y en países como Bolivia o Ecuador. Finalmente, los shipibo-konibo tienen como lengua al shipibo-konibo que pertenece a la familia lingüística pano. La población shipibo-konibo se ubica en los departamentos de Ucayali, Madre de Dios, Loreto y Huánuco con una población de 35 634 personas.

2.3. Participantes

2.3.1. Criterios de selección

Para la selección de los participantes, se utilizaron los siguientes:

- Haber participado en el curso para intérpretes y traductores de lenguas indígenas del MINCUL.
- Tener experiencia como traductor/intérprete de lenguas originarias sean andinas o amazónicas.

Se tuvo en cuenta que la lengua originaria podría hacer diferencia en la experiencia del participante como traductor e intérprete de lenguas originarias, ya que alguien que viene de una comunidad mucho más reconocida y extendida como la quechua, que comprende un aproximado de 3 millones personas en el Perú, no se enfrenta a las mismas barreras que alguien que proviene de una comunidad de solo cientos de hablantes. A pesar de esta realidad, esta diferencia no influyó en la selección de los participantes debido a la disponibilidad limitada de estos: muchos se encontraban en sus comunidades indígenas durante la investigación. Sin embargo, se trató de conseguir una variedad representativa de las distintas lenguas originarias. De esta forma, el criterio principal de selección fue la procedencia de las lenguas originarias: andinas y amazónicas. Asimismo, no existió distinción entre los participantes que ejercían activamente la traducción o interpretación y los que no, debido a que el interés se enfocó en explorar sus experiencias en algún momento de su actividad profesional.

A continuación, presentamos una tabla con información sobre los participantes del estudio.

Apodo	Lengua originaria	Procedencia	Lugar de residencia	Grado de instrucción	Ocupación	Adquisición del castellano
Ana	Quechua chanka (lengua b)	Ayacucho (Sierra sur)	Lima	Secundaria	Trabaja en el Ministerio del Ambiente	Materna
José	Quechua chanka (materna)	Ayacucho (Sierra sur)	Lima	Bachiller en letras	Proyectos culturales que fomentan su lengua y cultura	Colegio
Lis	Asháninka (materna)	Junín (Sierra centro)	Junín	Secundaria	Trabaja en instituciones públicas	Colegio y familia
Teo	Aimara (materna) Quechua (10 años)	Puno (Sierra sur)	Lima	Maestría en lingüística con mención en lenguas andinas	Docente universitario	Colegio (12 años)
Eva	Quechua chanka (materna)	Ayacucho (Sierra sur)	Lima	Maestría en Antropología	Docente universitario	Bilingüe coordinada
Andrés	Awájún (materna)	Amazonas (Selva norte)	Lima	Maestría en derecho penal. Maestría en interculturalidad indígena	Perito traductor en el Poder Judicial	Colegio
Pablo	Shipibo - konibo (materna)	Ucayali (Selva central)	Lima	Bachiller en pedagogía	Docente universitario / dirigente de su comunidad	Colegio
Jaime	Awájún (materna)	Amazonas (Selva norte)	Lima	Bachiller en lingüística	Trabaja en el Ministerio de Educación	Colegio
Ema	Quechua (lengua b)	Ancash (Sierra central)	Huaraz	Bachiller en pedagogía	Docente de nivel escolar	Materna
Isa	Aimara (materna)	Tacna (Costa sur)	Tacna	Doctorado	Trabaja en instituciones públicas	Bilingüe coordinada

2.3.2. Muestreo

El muestreo fue propositivo, ya que se sabía que los elegidos contaban con las características para responder las preguntas de la entrevista. Al ser personas formadas por el curso del MINCUL, tenían experiencia como traductores e intérpretes de lenguas originarias. Además, podían responder a las preguntas propias acerca del curso.

2.3.3. Reclutamiento

Los participantes fueron seleccionados a partir del Registro Nacional de Intérpretes y Traductores formados por el Ministerio de Cultura del Perú. Al momento del estudio, existían 211 traductores e intérpretes acreditados por el Ministerio de Cultura. Dicha población existe debido al curso ofrecido por el ministerio para formar intérpretes y traductores de lenguas indígenas que ha sido dictado desde el 2012 hasta el 2016. Se han dictado 9 ediciones del curso, sin embargo, para la investigación se consideraron a los intérpretes formados hasta el año 2015 que fue hasta la octava edición del curso.

Se ubicó a todos los participantes del curso de MINCUL que se encontraban en Lima Metropolitana, y se aprovechó un encuentro sobre interculturalidad que reunió a los intérpretes y traductores para que compartan y generen un espacio para dialogar sobre el rol de mediador intercultural que posee el intérprete y traductor de lenguas indígenas, ofrecido en la ciudad de Lima, donde participaron exalumnos de distintas provincias y ediciones.

Para acceder a los participantes, contamos con algunos *gatekeepers* que habían trabajado con personas involucradas en el curso del MINCUL, como profesores de quechua y de traducción de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y el director y los organizadores del mismo curso.

Inicialmente, se procedió a enviar cartas a 12 posibles participantes para explicarles el fin de la investigación y pedirles una entrevista. Se obtuvo una respuesta positiva de aproximadamente la mitad de ellos. Luego, ellos mismos nos brindaron información sobre compañeros traductores e intérpretes de lenguas originarias que podían estar interesados en participar de la investigación. Estos fueron contactados por teléfono o Facebook; nuevamente, un aproximado del 50 % respondió. Todas las entrevistas fueron cara a cara, se registraron en audio y contaron con la participación de una o ambas entrevistadoras.

2.4. Recolección de datos

Para propósitos de esta investigación cualitativa, se aplicó una entrevista semiestructurada cara a cara con preguntas de tipo abierto con el fin de lograr un contacto más directo que garantizara respuestas más completas y de mayor profundidad que quedaron registradas en audio y que fueron guardadas en Google Drive para su posterior transcripción en Word y análisis.

2.5. Análisis de datos

En primer lugar, se realizó un resumen de cada entrevista. Luego, se procedió a transcribir cada audio. Se seleccionó la entrevista más representativa para poder generar los temas y subtemas que se repetían a lo largo de todos los participantes. Se logró categorizar los temas en códigos de análisis en un libro de códigos de Excel. Algunos de estos temas confirmaron los ya seleccionados *a priori* cuando se estableció el mar-

co teórico. Gracias a este análisis, creamos códigos (por ejemplo: percepción acerca del rol del traductor e intérprete de lenguas originarias, percepciones sobre la lengua castellana y dificultades como hablante de lengua originaria, entre otros). Mediante el uso de estos códigos, se seleccionaron las citas demostrativas para cada uno de ellos usando la herramienta Dedoose.

3. Resultados

Los resultados de las entrevistas se dividieron en tres grandes grupos temáticos según el punto de vista del participante: 1) Percepciones acerca de su cultura y su lengua (incluye tanto la percepción acerca de su pertenencia a una cultura, su percepción del aprendizaje de la lengua castellana como segunda lengua, las barreras relacionadas con el uso de lenguas originarias); 2) Percepciones acerca del curso para traductores e intérpretes de lenguas originarias dictado por el Ministerio de Cultura (incluye la necesidad de tener una acreditación por parte del Estado, las limitaciones del curso en cuanto a contenidos teóricos se refiere, continuación y seguimiento adecuados al curso por parte del MINCUL, pocas oportunidades laborales al finalizar el curso, el aporte del curso en la reivindicación de las lenguas originarias, aspectos estructurales y académicos); y 3) Percepciones acerca del rol del intérprete.

3.1. Percepciones acerca de su cultura y su lengua

Con respecto a la percepción que tiene el participante sobre su cultura y su lengua originaria, todos los participantes declaran sentirse orgullosos de estas. Asimismo, expresan el concepto de dualidad constructiva por ser parte de dos culturas a la vez, con sus respectivas costumbres, lenguas y cosmovisiones, y cómo esta situación influye en su desarrollo personal y social.

Hablar una lengua es generar, en este caso, expresión de todo un pueblo. Yo hablo el quechua y como hablo el quechua siento que puedo hacer una parte una pieza fundamental que puede existir entre un castellano y un quechuahablante, por ejemplo. Hablar esta lengua significa mi identidad, significa mi auto reconocimiento, significa también ser parte de una cultura con lo que respecta a la lengua.

(Entrevista a Ema, quechua, lengua b)

Entonces, yo creo que en ese sentido, mi identificación, mi autoestima como indígena, como shipibo está fortalecido. A mí nadie me puede, digamos, discriminar, minimizar, por ser perteneciente a este pueblo, ¿no? Al contrario, ¿no?, siempre he dicho que yo voy a practicar la interculturalidad a donde vaya. Es decir, ¿ya?, dos pueblos en contacto, pero no en conflicto. Tú aprendes de mí y yo aprendo de ti.

(Entrevista a Pablo, shipibo-konibo)

Primero significa que eres la diferencia en el país y segundo es que significa que esa misma diferencia que sientes hace que te expliques mejor crítica y reflexivamente sobre la sociedad en que estás. Qué hay con cada aspecto de la vida si yo soy diferente a los demás y tantos otros diferentes, eh... como está la estructura del país, el estado, las instituciones públicas la vida común y corriente las aspiraciones de cada persona que significa en cada uno en cada cultura en cada lengua originaria también entonces es un reto de visibilizar la diferencia, pero a través de del reconocimiento y la búsqueda de alternativas en un país de muchos diferentes.

(Entrevista a Eva, quechua chanka)

Existe un importante contraste en la adquisición de la lengua castellana con respecto al aprendizaje de la lengua originaria, si es que esta es su lengua materna. En esos casos, la irrupción del castellano en la vida de muchos participantes posee un carácter violento que enfrenta la lengua castellana contra su lengua originaria. Muchos de ellos aprendieron el castellano como segunda lengua durante la educación formal. Relatan que no se utilizaban buenos métodos de enseñanza y que su aprendizaje se hacía de manera atropellada y brusca. A este aprendizaje violento, se le suma el carácter rígido y de obligación que tiene el castellano para muchos participantes. Mientras que su lengua originaria representa la tranquilidad y el cobijo del seno materno, el castellano se relaciona con la ley y el orden, ambos impuestos, el miedo y la obligación de pertenecer a una realidad que no es la propia. De esta forma, los participantes viven en una dualidad cultural no necesariamente armónica. Esta puede haber sido útil desde el punto de vista personal y profesional, pero sin duda ha representado una experiencia dolorosa porque se ha experimentado el ejercicio de la dominación por parte del Estado y del español (y sus hablantes) como agentes jerárquicos.

Se ignoraba que nosotros hablábamos nuestra lengua y la enseñanza se hacía en castellano. Como si nosotros fuéramos niños castellanohablantes. Entonces en esa situación los niños de esa época aprendían pues a la medida de sus posibilidades. Unos escuchando memorizando grabando mentalmente los sonidos que reproducía la profesora. Porque para nosotros el castellano eran simples sonidos. Hemos aprendido a conocer el abecedario y yo igualmente el idioma para nosotros era puramente letras y sílabas y palabras. Cuando leíamos textos los textos nos lo memorizábamos y no sabíamos qué significa. Entonces yo, hasta cierto tiempo, yo inclusive tenía muchos textos memorizados en castellano.

(Entrevista a Teo, aimara)

Entonces, el castellano ¿dónde lo vengo a aprender? Mi papá, a pesar de que era shipibo, decía que: mi hijo debe aprender el castellano yéndose a una escuela mestiza. Entonces, mi padre, de primer grado, ¿no?, de Transición 1, se decía Transición 1, me traslada al Colegio de Varones de Yarinacocha. Ahí, para mí era un trauma, porque yo no entendía nada de castellano y recuerdo que la profesora Marina, era muy buena, menos mal, no me pegaba, con cariño me enseñaba, sabía que yo era niño shipibo y yo lo recuerdo con mucho cariño a la profesora Marina que, este..., justamente en esa época, era esos libros de... Tito juega con

Dora, ¿no?, recuerdo, ¿ya? Y eran unos libros muy bonitos, coloridos y entretenidos que yo tenía que memorizarlo, ¿no?, yo era memorista y menos mal que era inteligente, porque podía memorizarlo en castellano.

(Entrevista a Pablo, shipibo-konibo)

Entonces, o sea, hasta que salí a los diez años y tuve con el contacto con el castellano. Pero con el castellano andino, que también es medio quechua ¿no? Entonces en Vilcashuamán, y ahí en la educación ¿no? los profesores se expresan en castellano ¿no? Sin embargo, entre niños hablábamos en quechua, entonces el castellano era como una cosa formal ¿no? De miedo también, eh, la escuela ¿no? que hay que aprender el castellano, que hay que leer en castellano, todo esto ¿no? Sin embargo, nuestra vida se daba en quechua, y me acuerdo cuando llegué a Vilcashuamán en 1984, Vilcashuamán se provincializa, antes era distrito. Y cuando se provincializa, por el alto parlante del pueblo, la autoridad para todo el pueblo decía, a las 5 o 6 de la mañana, Que todos hablásemos el castellano porque ya el pueblo era provincia, ya no, eh, o sea, para progresar teníamos que hablar el castellano. Entonces era como una promoción, así, oficial de la autoridad.

(Entrevista a José, quechua chanka)

Yo no me di cuenta de eso, cuán violento había sido y que me había quedado marcado hasta que me fui a Arkansas a aprender inglés por inmersión entonces desde que llegué era la obligación que tenía que hablar todo en inglés pedir al baño no podías en ninguna parte ni hablar con tus conocidos latinos el español todo era inglés, ¿no? *Spanish not, english*. Entonces paulatinamente que iban pasando los días me vino el recuerdo de la escuela y creo que regresioné y sentí que castrante lo que no reaccioné de niña se cargó toda mi afectividad de reaccionar allí y decir porque tiene que ser el aprendizaje de una lengua así me sentí como que estaban violentándome (...) comprendí totalmente que por más que yo tenga la total voluntad de aprender una lengua por inmersión es violento es atropellador de los derechos es dañante a la otra persona este revive la vulnerabilidad de las personas ya entonces yo sentí hasta que me quitó las ganas yo aprobé el curso, llevé aprendí a leer escribir, todo pero sentí el temperamento emocional afectado y dañado vulnerado sobre todo reviviendo la época escolar.

(Entrevista a Eva, quechua chanka)

Por otro lado, los participantes declararon que los hablantes de lenguas originarias atraviesan dificultades tanto en el campo académico, personal o de servicios básicos debido a su lengua. De la misma manera, esta dificultad para comunicarse no permite que los hablantes de lenguas originarias puedan desenvolverse en situaciones de carácter legal o de salud. La falta de intérpretes y traductores de lenguas originarias se hace evidente y dramática en estas circunstancias. Además, es un problema al que el hablante de lenguas originarias se enfrenta desde el inicio de su vida, debido a la carencia de docentes bilingües en las escuelas.

A mí me ha tocado muchas veces que la gente me dice: el día que me agarraron yo ni sé por qué me agarraron, me llevaron a la comisaría, me hicieron firmar, pero bueno ahora estoy en la cárcel y no sé ni porqué y hay gente así, mucha gente así. Igual las abuelitas cuando te dicen, yo fui al hospital, porque me dolía el estómago, pero no sé ni para qué me pusieron la ampolla.

(Entrevista a Ema, quechua lengua b)

Para que ponga una denuncia, a veces no hablan ni perfecto el castellano, o cuando tiene que ir a su control, este..., para dar a luz en un hospital. No hay intérprete. Cuando tiene que ir este a..., y ¿qué más? al colegio, por ejemplo, colegio que, y no habla el castellano. Y algunos profesores, en otras comunidades profesores que son de la sierra, ¿no? Y no entienden, por eso nosotros hemos pedido también que... todos los profesores tienen que ser bilingües asháninkas para poderles entender, para poder hablar. Si viene uno de la sierra, ¿qué le vamos a poder hablar? No va a poder entender. Y, el otro, este..., como yo te digo, vienen de acá en Lima, de emergencia, que le tienen que operar acá en los hospitales, ¿no? Se necesita intérprete porque a veces mis hermanas no hablan perfecto el castellano. Y, entonces hablando en nuestra lengua se sienten más seguros, ¿no? Ya no se sienten que están con persona extraña.

(Entrevista a Lis, asháninka)

Esta incapacidad para entender y ser entendidos se hizo evidente también en las situaciones dramáticas ocasionadas por el conflicto interno de los años 80 y 90, en el cual el 75 % de las víctimas tenía como su lengua principal el quechua u otras lenguas nativas. (CVR 2003: 1)

Ya te conté, ¿no? como, eh, como fue mi proceso, como fue la vida ¿no? en el conflicto armado y todo esto ¿no? Entonces, eh, la necesidad de traducción e interpretación era constante. Nuestras abuelas, nuestras madres que buscaban sus víctimas ¿no? que iban a la justicia, que iban a policía no hablaban castellano, pero en el camino fueron aprendiendo, pero ahí nosotros también fuimos ayudando ¿no? Y, eh, o sea, siempre hemos estado traduciendo.

(Entrevista a José, quechua chanka)

3.2. Percepciones acerca del curso para traductores e intérpretes de lenguas originarias dictado por el Ministerio de Cultura

Una gran cantidad de participantes comentó haber llevado este curso por una necesidad de tener una acreditación por parte del Estado. Muchos ya venían ejerciendo la labor de traductor e intérprete, pero no contaban con un documento ni una formación que los avalara.

(...) la convocatoria, y en Lima también habían muchos trabajos. Por ejemplo, por ahí, ya Claro nos había llamado, habíamos traducido como 200 mil términos para, eh, Claro, para Movistar, también para, eh, Microsoft hicimos unos trabajos ¿no? Entonces, eh, bueno Ministerio, lo que nos dio fue sistematizar nuestro trabajo y, bueno, nos da un poco de status, dando una credencial, eso.

(Entrevista con José, quechua-chanka)

(...) yo quería viajar a apoyar a un taller que yo sabía iba a ser en quechua y decía, pero puedo apoyar, o sea, ir de traductora, aun no teniendo claro que era ser traductora. Que era ser intérprete, yo hacía el trabajo a mi manera ¿no? sin la preparación adecuada. Pero tuve, este, algunas trabas en el camino. Que me decían pero ¿Qué te acredita? ¿Qué te acredita? No tienes ningún documento. ¿Cómo acreditamos que tú sabes hablar quechua, o que tú eres traductora, intérprete? Bueno, entonces, y perdía la oportunidad otra vez, igual. Y dije, pero tengo que prepararme, voy a buscar y empecé a buscar. Busqué la universidad... encontré cursos en la universidad Ricardo Palma, en San Marcos. Y buscando y buscando, siempre entraba a páginas de cursos quechua, de preparación en quechua y encuentro lo del Ministerio de Cultura. Yo ni bien lo vi, fue una... ni siquiera lo pensé.

(Entrevista con Ana, quechua-chanka)

Sin embargo, los traductores e intérpretes esperan continuar con su educación, pues reconocen que lo aprendido en el curso no es suficiente para asegurar una labor de buena calidad. A pesar de que muchos tienen formaciones profesionales en otras ramas, reconocen sus carencias en lo que respecta a su propia lengua originaria. Esta situación se agrava ya que la falta de conocimiento lingüístico de la lengua originaria viene desde la educación básica. El conocimiento de su lengua es sobre todo empírico y heredado, por ello, se les dificulta estructurarlo y aplicarlo académicamente. Cabe recordar que muchas de las lenguas originarias pertenecen a una tradición oral, lo que dificulta un aprendizaje paralelo con lenguas con estructura escrita.

Por ejemplo, eh... estoy trabajando aquí en la Universidad Católica con los eh... estudiantes de lingüística, ¿no? quieren aprender la gramática, la fonética, ¿no?, los morfemas, todo eso. Entonces, como yo no he estudiado lingüística prácticamente me ahogo, me absorbe; entonces, pienso que las universidades, en mi caso yo tengo título de profesor en Educación Primaria Bilingüe. Sin embargo, para poder dominar gramaticalmente mi idioma yo necesito prepararme más. Eh..., entonces siento que sale una necesidad: si quieres enseñar, digamos, tu idioma tienes que estar preparado, es una demanda, ¿no? Por otra parte, también hemos visto que hay muchos hermanos que están presos, ¿no? y a ellos se les tiene que aplicar la justicia intercultural constitucionario, ¿no? Justicia intercultural, en ese sentido, vemos que también necesitan de intérpretes, ¿no? Lo cual todavía no está implementado. Esa es otra necesidad. También, las instituciones públicas y privadas, eh..., están demandando de traductores, ¿no? Por ejemplo, la Defensoría del Pueblo, eh..., el mismo Ministerio de Cultura, Agricultura, el MIDIS, Ministerio de la Mujer, ¿no?, las universidades, etc. Y ellos necesitan buenos traductores, ¿no? que traduzcan digamos sin quitarle ni añadirle: una traducción correcta. Y yo, soy sincero, que he tenido mucha, eh..., dificultad ¿no?, o deficiencia también y en esa parte necesitamos ser capacitados, ¿no?

(Entrevista con Pablo, shipibo-konibo)

Por otro lado, muchos de los participantes sienten que no se ha dado una continuación y seguimiento adecuados al curso. Piensan que este solo ha servido para que el

Estado aparente cumplir con su obligación hacia las comunidades originarias, pero que no tendrá una relevancia real.

Yo pensaba que después de esa capacitación va a haber más capacitaciones, preguntarnos cómo estamos trabajando al respecto qué carencias encontramos, ir mejorando, ¿no? Lo cual nos capacitaron una vez y después creo que nos dieron algo que traducir, lo cual no remuneraron también. Después chau, hasta ahora no hay nada. La gente está dispersa, o sea, no sé si ese era el objetivo, no lo sé, pero mejor es estar allí conversando e ir dominando muchos temas, porque para poder interpretar la ley de la consulta previa nosotros tuvimos que leer varias veces. Lo que el estado necesita son traducción e interpretación de artículos de leyes. Entonces nosotros deberíamos estar leyendo empapándonos, viendo cómo se hace tratar de conversar porque son de varias regiones, de varias variantes. Entonces acordar, ya ese término usamos para todos y dar una información que se entienda bien claramente, pero si no se hace eso, la ley forestal, la ley de consulta previa y otros más y ni siquiera lo leímos, entonces de hecho.

(Entrevista con Jaime, awajún)

Sumando a la problemática que conlleva una formación insuficiente, el traductor de lenguas originarias es mal remunerado y no hay trabajo suficiente como para que pueda subsistir realizando esta labor, incluso después de haber sido certificados por el único curso disponible para traductores e intérpretes de lenguas originarias del país. En términos de expectativas, el curso no cumplió con las expectativas de los alumnos de poder encontrar un buen trabajo como traductores e intérpretes, sea a través del Estado o en el sector privado.

(...) el Ministerio nos dio es un poquito la fortaleza, y la acreditación que nos permite, eh, mostrar eso y podemos acceder a algún trabajo. Sin embargo, no hay tanto trabajo ¿no? no vivimos de eso. O sea, un traductor/intérprete de lenguas indígenas no vive de eso, hace otras cosas. Los trabajos son esporádicos.

(Entrevista con José, quechua-chanka)

Como te decía hace rato, no o sea el estado no me ha dado un trabajo por ser intérprete, por ser traductora. Por el contrario, he hecho mucho trabajo de voluntariado, porque me desempeño en mi carrera para el cual he sido formada después de terminar la secundaria.

(Entrevista con Ema, quechua)

Cuando se le preguntó a un participante si el reconocimiento del MINCUL le ayudaría en su situación laboral futura, la respuesta fue:

No, no. El trabajo en donde yo estoy es fruto de mi formación que es derecho.

(Entrevista con Andrés, awajún)

Con respecto al aporte del curso en la reivindicación de las lenguas originarias, los participantes tienen perspectivas distintas. Algunos participantes piensan que sí existe este aporte, especialmente cuando se trata de visibilizar lenguas que no son tan reconocidas, pero que, aun así, el curso ofrece en sus ediciones, debido a la necesidad de formar traductores e intérpretes para sus pueblos. Cuando se le preguntó a un participante si pensaba que este curso ayudaba a revalorizar las lenguas indígenas, este respondió:

Por supuesto que sí, porque muchas veces las lenguas amazónicas nos hemos sentido relegados frente al quechua, ¿no? Quechua y aimara, porque son la población más numerosa y la que más se reconoce, o sea se ha hecho investigación, en ese sentido, nos sentíamos tan diminutos o pequeños, frente a los andinos, ¿no? Entonces, en ese sentido reconocer nuestras lenguas que, digamos son fortalecidas por los awajún, que vienen del norte, los asháninkas, que están en la Selva Central y los shipibos que están en la Amazonía, ¿no? Entonces esas tres culturas son siempre mencionadas, ¿no? para de repente algún proyecto a priorizar, ¿no? Quizás porque están más investigadas, más estudiadas, ¿no? Entonces hemos tenido como pueblo shipibo ese privilegio.

(Entrevista con Pablo, shipibo-konibo)

Otros opinan que el curso no aporta en esta reivindicación, debido a que la visibilización que se les otorga a las lenguas solo queda dentro del alcance del curso. Las comunidades y lenguas logran esta visibilización por otros medios, que no siempre son los ideales o que no siempre funcionan como se espera.

Revalorizar, no, porque de qué revaloriza. O sea, por mí, no, porque, porque la lengua siempre estuvo allí y se va a hablar por más que se haga este o no. revalorizar, no revaloriza nada. Simplemente fue un medio para dar un mensaje a las poblaciones que más interesante sea, ¿no? y tampoco los sujetos que llevan estas lenguas, los visibiliza. No, no tiene nada que ver eso. El pueblo awajún se hizo visible a través del *Baguazo*, no. entonces, si se hace más visible se habrían hecho muchos documentos, se habría publicado leyes en la lengua, repartir que haya más difusión, no más bien esto no visibiliza nada, o sea quedó ahí no más, es un texto no más que traducimos y quedó allí punto.

(Entrevista con Jaime, awajún)

Finalmente, se preguntó a los participantes su opinión acerca de los aspectos estructurales y académicos del curso impartido por el Ministerio de Cultura. Varios opinan que estos aspectos estuvieron conformes a sus expectativas.

(...) hemos tenido profesoras muy buenas, ¿no? Este..., no recuerdo ahorita sus nombres porque estoy emocionado por la entrevista, pero he tenido profesoras que el Ministerio de Cultura, para este taller, había contratado, pues, lingüistas de primer nivel, ¿no? que para nosotros ha sido un orgullo, que nos han podido corregir, digamos nuestro castellano bola bola.

O una traducción que pudiéramos hacerlo a nuestra manera, ¿no? Sin embargo, estas técnicas de traducción e interpretación nos han ayudado bastante, que yo recuerdo tres profesoras muy buenas, ¿no?, que, este..., prácticamente nos apoyaron, y, a lo cual yo estoy agradecido. Gracias a esa técnica, estoy trabajando aquí, ¿no?, en la Universidad Católica en ese proyecto, ¿no?, para insertar el idioma shipibo en Internet.

(Entrevista con Pablo, shipibo-konibo)

Sin embargo, un punto en común en varios participantes es su descontento con la predominancia del castellano en el curso. Manifiestan que los materiales y el desarrollo de las clases también debería darse en sus respectivas lenguas originarias, además estas deben estar presentes al momento de la selección, dictado de clases y evaluaciones.

Muy bien, pero desde el punto de vista del castellano también, ¿no? Sin embargo, también tenemos, eh, académicos e intelectuales en nuestras lenguas, que no fueron aprovechados para el curso. Qué bien nos podrían compartir, ¿no? Eh, entonces, eso también es otro tema, siempre del castellano. Y, como te digo, como también compartir hay académicos, entienden mucho, ¿no? la interculturalidad, la traducción, la interpretación entonces también podrían estar. Bueno, hay un problema de los intérpretes, eh, generalmente, no, eh, en temas de lectura. Somos pueblos que no leemos. Somos pueblos básicamente orales. Entonces, ahí, o sea, nos cuesta el uso de libros, ¿no? de textos, entonces de lectura, entonces hay un problema todavía, de los intérpretes.

(Entrevista a José, quechua chanka)

Yo creo que se debería hacer lo siguiente, para poder convocar acá en el ministerio de cultura, deberían convocar gente que sepa la lengua, que tengan la carrera adecuada y que hagan una buena preselección y selección. Y, en la capacitación que hagan textos de unos artículos o leyes que se deben trabajar en el momento y que hagan esa traducción interpretación también y que le guíen en su propia lengua cómo deben hablar. Eso sería interesante.

(Entrevista a Jaime, awajún)

3.3. Percepciones acerca del rol del traductor e intérprete de lenguas originarias

La manera en que el traductor e intérprete de lenguas originarias es percibido por sí mismo, su comunidad y los demás involucrados es definitiva para la buena realización de su labor. Esta percepción varía ampliamente de la que se tiene del traductor e intérprete de lenguas occidentales y donde las culturas involucradas no tienden a tener tanta diferencia de idiosincrasia y diglosia. Los participantes opinan que, por un lado, el traductor e intérprete de lenguas originarias es un mediador entre dos culturas y cosmovisiones distintas, de las que él mismo tiene gran influencia.

A registrar sus vidas, porque ellas habían tenido ¿no? tanta historia, eh; cuando empezaron a hacer el museo de la memoria no habían sistematizado sus trabajos entonces todo el testimonio fue hecho en quechua, fue dado en quechua. Entonces yo ayudé en recoger toda esa historia, sistematizar ¿no? Entonces, fue un trabajo de traductor e intérprete ¿no? natural. Entonces, creo que nuestras vidas siempre han sido así, ¿no? Es que estábamos dialogando, eh, con otra cultura, con otra lengua que no, que se nos imponía, entonces de todas maneras teníamos que, nosotros, eh, traducir cosas ¿no? Entonces, con... las comunicaciones.

(Entrevista con José, quechua-chanka)

No obstante, este rol también puede verse como el de traición, ya que el traductor o intérprete muchas veces es acusado de haberse pasado al lado «occidental-castellanizado», sobre todo cuando este es el que está contratando sus servicios.

Pasó un tiempo que cuando hice la traducción del Manual general de poblaciones campesinas me pasó que me tildaron de haberme pasado al lado de los blancos. Me dijeron por qué te has pasado, te has castellanizado te has acriollado porque te has ido al lado del sistema. Entonces como que la gente todavía no entiende el rol que debemos que cumplir.

(Entrevista con Ema, quechua)

Sí, una vez tuve una experiencia. Después de eso salió una ley sobre consulta previa. Entonces fui convocado para ir a dar una charla en Cenepa, en Marañón y en Río Santiago. Entramos en Santiago, normal. Entramos en Chipe, que es Marañón. Pero en Cenepa no pudimos entrar porque la gente no quería, porque pensaban que todo eso tenía que ver con el petróleo, que nos había comprado. Entonces, yo quería hablar y me cortaron y había un señor que también estaba explicando le dijeron no, ustedes están comprados son parte del estado, son parte del estado y aun así nos vienen para convencernos a nosotros y están utilizando a ustedes. Y siendo uno de nosotros [ininteligible] veían como una traición no entonces, bueno eso fue lo que sentí. Y yo creo que hasta ahora siguen sintiendo lo mismo.

(Entrevista con Jaime, awajún)

4. Discusión

Con respecto a los resultados más sobresalientes, existe un notable hallazgo relacionado con la adquisición de la lengua castellana y cómo esta se introduce de manera violenta en la vida de los participantes. Adicionalmente, se evidenció la difícil situación de los hablantes de lenguas originarias en cuestiones académicas, laborales y de servicios básicos, sobre todo de salud y jurídicas. Asimismo, se presentaron importantes descubrimientos con respecto al curso de interpretación y traducción de lenguas originarias del MINCUL.

En lo que se refiere a la adquisición violenta del castellano, la investigación documentada en el texto *Así enseñamos castellano a los quechuas*, de Teresa Marzana Téllez (2005: 51-52), demuestra una similitud en las carencias que se presentan desde un

nivel básico. La autora afirma que uno de los problemas radica en que el profesor de castellano de los estudiantes indígenas no ha sido formado en enseñanza de segundas lenguas, y enseña el castellano como lengua materna cuando no lo es para muchos de los estudiantes. De la misma manera, varios de los entrevistados de la presente investigación señalaron que la manera de aprendizaje de castellano no fue la mejor, ya que se realizó desde una perspectiva occidental, por lo tanto, no natural para ellos. En este aspecto, se puede hacer un paralelo con el caso de la educación en el pueblo mapuche, que habita en el sur de Chile y Argentina. Como señala un estudio de la Universidad Nacional del Comahue, las diferencias se relacionan con el pensamiento subyacente en el proceso de formación de la persona mapuche y no mapuche

La educación, desde la perspectiva occidental, es de orden abstracto cuyo objetivo es desarrollarse en algo práctico, el mundo laboral, y la educación mapuche es más trascendental y práctica. Sin embargo, lo práctico se transforma en un medio y no en el fin (Universidad Nacional del Comahue 2010: 119).

Por otro lado, Marzana Téllez afirma que las comunidades indígenas asignan a la escuela el rol de ser la instancia «castellanizante» por excelencia (Marzana Téllez: 2005: 54). Esta misma situación la vivieron los entrevistados de nuestra investigación, quienes manifestaron esa diferenciación entre ambiente académico rígido -castellano y ambiente hogareño acogedor -lengua originaria.

Con respecto a lo que relataron nuestros entrevistados acerca de la dificultad de los hablantes de lenguas originarias en distintos ámbitos, se puede hacer un paralelo con lo que expresa la publicación del Instituto Nacional de Lenguas Originarias de México, titulada *Programa de Revitalización, Fortalecimiento y Desarrollo de las Lenguas Indígenas Nacionales 2008-2012*. Como señala dicha publicación (2009: 24), se afirma que las poblaciones indígenas mexicanas se enfrentan a la globalización que busca la homogeneización lingüística y cultural, lo que coloca a esta población en una realidad de desvalorización. Dicha desventaja genera un acceso limitado a las ofertas de servicios y desarrollo que ofrecen las diversas instituciones.

El acceso a la justicia,

(...) para los pueblos indígenas está contemplado en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en dos vertientes: a) a partir del respeto a sus sistemas normativos internos, basados en los usos y costumbres; y b) garantizando que en los juicios y procedimientos en que sean parte miembros de pueblos indígenas, sean tomadas en cuenta sus costumbres y especificaciones culturales y sean asistidos por intérpretes, traductores y defensores que conozcan sus lenguas y culturas. (PINALI 2009: 24)

Al igual que en el caso peruano, garantizar la asistencia de traductores e intérpretes es aún un reto por cumplir y que repercute directamente en los usuarios de lenguas originarias, quienes deben usar el castellano en detrimento de sus lenguas. Los hablantes

de lenguas originarias en México presentan el mismo tipo de dificultades al tratar con instituciones públicas como sus pares peruanos.

Las instituciones públicas que atienden a los pueblos indígenas, en gran número de casos lo hacen con deficiencia, mala administración, favoritismo, rezago en la atención a sus demandas, falta de coordinación interinstitucional y sobre todo sin respeto a su cultura, desconociendo y, en ocasiones, negando, el uso de la lengua indígena, lo que provoca que la relación del gobierno con los pueblos indígenas no sea la adecuada. (PINALI 2009: 31)

Esto indica que tanto Perú como México presentan grandes carencias de traductores e intérpretes que ayuden a garantizar procesos judiciales, administrativos y procedimientos jurídicos imparciales y justos para los hablantes de lenguas originarias amparados en la Constitución.

Otro punto similar en el contexto peruano y mexicano es la causa de la discriminación hacia los pueblos indígenas. Según el estudio *Etnicidad, pobreza y exclusión social: la situación de los migrantes indígenas en las ciudades de Cusco y Lima* (Valdivia 2003), los entrevistados indígenas afirman la existencia de discriminación en las distintas esferas, incluyendo la pública (centros de salud, juzgados, ministerios, entre otros) y la principal razón reportada es la falta de dominio del idioma castellano (Santos 2014: 15). Asimismo, Valdivia (2003) señala que, para una muestra de indígenas urbanos, su experiencia migratoria ha sido marcada también por una discriminación lingüística, sufrida en mayor parte en centros educativos (Santos 2014: 19). Este obedece a las concepciones ideológicas que un grupo social impone a la sociedad (INALI 2009: 34). La discriminación se encuentra naturalizada desde el Estado central y omnipotente tal y como lo evidencian las declaraciones sesgadas del expresidente García (2007) con respecto a la concesión de tierras y recursos pertenecientes a comunidades indígenas indican que su noción como comunidad con respecto a lo sagrado de los territorios en donde se asientan son taras para el desarrollo del país, basado en inversión.

(...) no pueden tocarse porque son objetos sagrados y que esa organización comunal es la organización original del Perú, sin saber que fue una creación del virrey Toledo para arrinconar a los indígenas en las tierras no productivas. ...recursos mineros en los que el Perú tiene la riqueza más grande del mundo, no solo por la cantidad sino también por la variedad de recursos mineros (...). Sin embargo, apenas la décima parte de esos recursos está en proceso de explotación, porque aquí todavía discutimos si la técnica minera destruye el medio ambiente, lo que es un tema del siglo pasado (...). (García 2007: 2-3)

Este problema se constata en la falta de inclusión de los hablantes de lenguas originarias. No obstante, tanto el Perú como México han reconocido ya la importancia de sus pueblos originarios y la necesidad de hacer respetar sus derechos culturales y lingüísticos. Dicho reconocimiento se ha plasmado en leyes e iniciativas del Estado, pero se viene testimoniando en la realidad de manera lenta.

Finalmente, con respecto a los hallazgos relacionados con el Curso para Intérpretes y Traductores de Lenguas Indígenas impartidos por el MINCUL, se puede hacer un paralelo con el Modelo de Acreditación y Certificación en Materia de Lenguas Indígenas (MACLI) del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) de México. Ambos países cuentan con una gran cantidad de lenguas indígenas (68 en el territorio mexicano) y presentan una carencia de traductores e intérpretes certificados que ayuden a la accesibilidad y equidad en el trato para los hablantes de lenguas indígenas (INALI: 2012). En octubre de 2012, el INALI presentó una memoria que contiene los avances logrados como parte de su Programa de Formación y Certificación de Intérpretes y Traductores en Lenguas Indígenas. En este documento, se evidencian muchas similitudes con la situación del curso del MINCUL. Una de las principales es que el curso responde a la necesidad de traductores e intérpretes en áreas vitales, como justicia y salud. Ambos cursos enfocan su currículo en estos ámbitos. El MINCUL ha ofrecido varios cursos de especialización en justicia y el INALI tiene módulos que se enfocan en temas aún más específicos, como justicia penal. Otra similitud encontrada es la falta de recursos didácticos adecuados para la capacitación. En el caso de México, el informe del INALI señala la «falta de recursos didácticos escritos, de audio y video diseñados que partan de las realidades específicas de los diversos hablantes de lenguas indígenas mexicanas» (INALI: 2012). Por su parte, varios de los entrevistados de la presente investigación expresaron su descontento debido a que el material didáctico del curso era en castellano y con un enfoque occidental. Asimismo, muchos de los participantes del curso del MINCUL señalaron que no existió un ente capacitado para evaluar sus habilidades lingüísticas en la lengua indígena. En este aspecto, el reporte del INALI señala que esta institución está acreditada para evaluar, entre otros puntos, la capacidad de los participantes para interpretar y traducir de la lengua originaria al español y viceversa, en el ámbito de procuración y administración de justicia (INALI: 2012). Por otro lado, una importante diferencia entre los cursos del MINCUL y del INALI es que este último ofrece cursos a nivel estatal, mientras que el primero solo lo hace a nivel nacional. El INALI ha diagnosticado la necesidad de capacitación en lenguas indígenas para distintos estados, como Guerrero, Chihuahua, Tabasco o Veracruz, según el número de hablantes indígenas detenidos o presos, e imparte cursos para las lenguas específicas de estas regiones. Por su parte, el MINCUL trata de ofrecer lenguas originarias distintas en cada edición, pero no se enfoca en una zona geográfica en particular y siempre incluye las lenguas con mayor cantidad de hablantes a nivel nacional, como el quechua o el aimara.

La discriminación hacia los pueblos indígenas y, por tanto, el menosprecio hacia sus lenguas maternas, o el hecho de pensar en la existencia de lenguas superiores e inferiores, obedece a concepciones ideológicas que un grupo social impone al resto de la sociedad como se evidencia en las declaraciones del expresidente García, mencionadas anteriormente. En el ámbito público, la discriminación institucional hacia las sociedades indígenas tiene su origen en el desconocimiento, así como en la falta de respeto y de valoración de la diversidad cultural y lingüística del país, lo que se

refleja en el inadecuado diseño institucional que dificulta y obstaculiza la coordinación entre las distintas dependencias y entidades de los tres órdenes de gobierno. Esta discriminación se hace patente en la aplicación de políticas, programas y acciones gubernamentales que no consideran las características culturales y lingüísticas propias de los pueblos indígenas, es decir: atención sin pertinencia lingüística ni cultural. Estas prácticas se están modificando lentamente.

5. Limitaciones

La investigación presentó algunas limitaciones como:

- Una de las metas planteadas al inicio era viajar para presenciar una de las ediciones del curso. Esto no se pudo lograr por cuestiones de tiempo. Hubiera sido una oportunidad interesante para conocer en persona cómo se desarrolla el curso y tener la oportunidad de conversar con una mayor cantidad de participantes hablantes de lenguas que normalmente no viven o no visitan Lima.
- La cantidad de participantes fue limitada (10); por ello, a pesar de que se trató de incluir lenguas variadas y representativas, existe en la investigación una carencia de varias culturas. El limitado número de participantes impide generalizar a partir de esta investigación. Asimismo, incluir más participantes que representen otras lenguas sería un agregado interesante para contar con más experiencias que enriquezcan el curso.
- En primera instancia, la investigación se trató de enfocar en las experiencias derivadas del curso del MINCUL. Sin embargo, a medida que se desarrollaron las entrevistas, se evidenció que los participantes deseaban compartir sus experiencias como intérpretes y traductores de lenguas originarias en general, y estas resultaron mucho más enriquecedoras para la investigación. Sería interesante conocer también las experiencias de intérpretes y traductores de lenguas originarias que no hayan llevado el curso del MINCUL o que sean completamente empíricos.

6. Conclusiones

Se han elaborado conclusiones sobre la base de aciertos y carencias del curso ofrecido por el MINCUL y de la situación de los hablantes de lenguas originarias en la realidad peruana.

El curso del MINCUL es una de las primeras iniciativas del gobierno peruano para suplir la carencia de intérpretes y traductores de lenguas originarias que sufren muchos hablantes indígenas. Si bien es un plausible esfuerzo, esta investigación evidencia que se trata de un proyecto insuficiente. Muchos de los participantes expresaron la necesidad de una formación mayor para desarrollar un buen trabajo. Sería intere-

sante que esta iniciativa se replique a nivel superior y en cursos de mayor duración y especialidad, en institutos o universidades. Otra opción sería ofrecer este tipo de estudios a nivel de posgrado, ya que muchas de las personas que se inscriben al curso ya cuentan con un bachillerato. Esta última opción sería ideal para aquellos que no tienen la disponibilidad de estudiar los 5 años que requiere una carrera universitaria. Sin embargo, uno de los problemas que enfrentaría esta iniciativa es la gran cantidad de lenguas originarias del Perú. Parece casi imposible ofrecer cursos de mayor nivel de especialización para todas las lenguas. El primer paso sería conseguir brindar estos cursos para las lenguas con mayor difusión, como el quechua o el aimara, y continuar con las demás, adaptándolas según la demanda. Asimismo, estudiantes de distintas lenguas podrían llevar varios cursos en conjunto y separarse para algunos cursos especializados en sus lenguas, como ocurre en las actuales carreras de traducción e interpretación de lenguas como el inglés, francés o chino. No obstante, hay que tener en cuenta que muchas de las lenguas originarias pertenecen a una tradición oral, carecen de alfabeto o están en proceso de estandarización. Esto dificulta aún más su enseñanza a nivel académico.

Por otro lado, esta investigación ha llevado a concluir que, a pesar de los esfuerzos hechos por el Gobierno (muchos de ellos en forma de planes o leyes que solo quedan a nivel escrito), la situación de los hablantes de lenguas originarias es aún precaria. Todavía existe mucha discriminación y exclusión. Estas se originan en la ignorancia que existe en el mismo pueblo peruano acerca de su diversidad y cultura. Mucha gente, por ejemplo, se burla de la forma de hablar el castellano de los hablantes originarios, sin reflexionar en que esta es su segunda lengua y que son personas bilingües. Por otro lado, ofrecer educación, salud, justicia y otros servicios básicos en lenguas originarias puede parecer un esfuerzo innecesario por parte del Gobierno. No obstante, este trabajo no debe ser considerado como una opción, sino que representa una obligación del Estado hacia estos ciudadanos con los mismos derechos que cualquier castellano hablante, muy por encima de las dificultades que puedan surgir.

Finalmente, la situación de las lenguas originarias y sus hablantes viene mejorando en nuestro país, pero a pasos muy pequeños. Es necesario que los cambios de gobierno no hagan perder lo avanzado, sino que, por el contrario, mejoren e incrementen las buenas iniciativas. Sería interesante que futuras investigaciones registren este avance, así como la próxima situación laboral y personal de los actuales traductores e intérpretes de lenguas originarias y el impacto que tengan en las poblaciones indígenas dichas herramientas.

Bibliografía

- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). Informe final [en línea] <<http://www.justiciaviva.org.pe/comision/pjycvr/actuacionpj/informe/conclusiones.pdf>> [Consulta: 11 julio 2017].

- Inali (2009). Programa de revitalización, fortalecimiento y desarrollo de las lenguas indígenas nacionales 2008 -2012 [en línea]. <<http://panitli.inali.gob.mx/images/pdf/pinali-2008-2012.pdf>> [Consulta: 21 junio 2017].
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2012). Informe de rendición de cuentas 2006-2012. Memoria documental [en línea]. <http://site.inali.gob.mx/pdf/MODELO_DE_ACREDITACION_Y_CERTIFICACION_EN_MATERIA_DE LENGUAS_INDIGENAS.pdf> [Consulta: 24 junio 2017].
- Jurado Nacional de Elecciones (1993). Constitución Política del Perú (1993) [en línea]. <<http://portal.jne.gob.pe/informacionlegal/Constitucion%20y%20Leyes1/CONSTITUCION%20POLITICA%20DEL%20PERU.pdf>> [Consulta: 7 de julio].
- Liovir Sin Ojo, Awajún (2009). Huelga en la Amazonía peruana: Bagua. Relato fecha a fecha por los propios amazónicos aguarunas y huambisas [en línea]. Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad (noviembre 2009), 1-20. <https://issuu.com/interculturalidad/docs/03b02-huelga_en_la_amazonia_peruana-liovir_sin_ojo> [Consulta: 05 julio 2017].
- Marzana Téllez, Teresa (2005) Así enseñamos castellano los quechuas. La Paz: PINSEIB
- Ministerio de Justicia del Perú (2014). Protocolo de Atención y Orientación Legal con Enfoque Intercultural del Poder Judicial del Perú [en línea] <https://www.minjus.gob.pe/defensapublica/contenido/actividades/docs/326_28_protocolo_de_atencio%C3%ACn_final_jmd.pdf> [Consulta: 10 julio 2017].
- Monroe, Javier y Arenas, Fabrizio (2003) ¿Somos iguales? Un aporte para el diálogo sobre la identidad cultural en las escuelas de la Sierra del Perú. Lima: CCTA
- Pommer, Sieglinde E (2008). Translation as Intercultural Transfer: The Case of Law [en línea]. 21 (abril 2008), 17-21. <http://www.skase.sk/Volumes/JTI03/pdf_doc/Pommer.pdf> [Consulta: 13 junio 2017].
- Proeduca- GTZ (2004). Los castellanos del Perú [en línea] <<https://videos.pucp.edu.pe/videos/ver/379d6a04643e9f94f6c80beafa2fe9a4>> [Consulta: 5 julio 2017].
- Santos, Martín (2014). La discriminación racial, étnica y social en el Perú: balance crítico de la evidencia empírica reciente [en línea] Debates en sociología (Núm. 39, 2014), 5-37. <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/10966>> [Consulta: 10 julio 2017].
- Soler Costa, Rebeca (2009). La lengua catalana en la construcción de la identidad social de Cataluña [en línea] <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=217014941011>> [Consulta: 10 julio 2017].
- Task Force on Aboriginal Languages and Cultures (2005). Towards A New Beginning. A Foundational Report for a Strategy to Revitalize First Nation, Inuit and Métis Languages and Cultures [en línea] <<http://www.afn.ca/uploads/files/education2/towardanewbeginning.pdf>> [Consulta: 11 julio 2017].
- Universidad Nacional del Comahue (2010). Interculturalidad en contexto mapuche [en línea] <<http://milenio.uct.cl/wp-content/uploads/2014/06/interculturalidad-en-contexto-mapuche-final-30-09.pdf>> [Consulta: 11 julio 2017].

Recursos electrónicos consultados

- Ministerio de Cultura del Perú. <<http://www.cultura.gob.pe/>> [Consulta: 24 junio 2017].
- ONAJUP. <<http://www.onajup.gob.pe/>> [Consulta: 11 mayo 2016].

La traducción hacia el inglés de las señales turísticas de Sevilla: problemas y consecuencias para el turismo

Mariana Relinque Barranca

mrelbar@upo.es

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Recibido: 14/01/2018 | Revisado: 23/04/2018 | Aceptado: 03/09/2018

Resumen

A pesar de la importancia del turismo en la economía española, en este país no se presta demasiada atención a la traducción de contenidos turísticos. Esto provoca en la práctica situaciones incómodas, como lo ocurrido en la ciudad de Sevilla, donde la traducción de las nuevas señales turísticas ha sido objeto de crítica en numerosos medios, especialmente en redes sociales. Ante esta situación, el presente trabajo plantea un análisis de las traducciones de dichas señales y propone soluciones más adecuadas desde un punto de vista traductológico. En él se concluye que la traducción resulta incongruente en cuanto al uso de técnicas y presenta errores de todo tipo, por lo que las señales no cumplen su objetivo de prestar un servicio de orientación y ubicación de calidad para el turista extranjero. Así pues, se vuelve a constatar la falta de profesionalización del sector y la invisibilidad de la labor traductora profesional.

Palabras clave: Traducción; turismo; texto turístico; turista; señal; señalización; cartel; Sevilla; España; redes sociales

Abstract

Spanish-English Translation of Tourist signs in Seville: problems and consequences for Tourism

In spite of the relevance of tourism for the Spanish economy, until recently, little attention has been paid to the translation of tourist texts in this country. This fact causes unpleasant situations in real life, as is the case in the city of Seville, where the translation of the new tourist signs has been criticized in different media, particularly in Social Media. In view of this situation, this paper shows an analysis of the translations of these tourist signs and proposes more adequate solutions from a translation perspective. The conclusions reached show that translations are usually inconsistent in the use of techniques and include all sorts of mistakes. As a result, these signs do not meet their objective: helping the foreign tourist as a guiding and orienting tool. Likewise, the lack of professionalization and the invisibility of the professional translation practice in the tourist field are remarked.

Keywords: Translation; tourism; tourist texts; tourist; tourist sign; signs; signpost; Seville; Spain; Social Media

1. Introducción

Si bien los problemas que se presentan en la traducción de textos turísticos en España apenas atrajeron la atención de los académicos en el siglo pasado, es un campo que en los últimos años está cobrando mayor auge (Calvi 2009; González Pastor 2012). Entre los autores que han investigado en este campo hasta el momento, cabe destacar, entre otros, a Kelly (1997), Payo Peña (2002), Fuentes Luque (2005), Nobs (2003, 2006), Calvi (2006, 2009), Ponce Márquez (2008), Durán Muñoz (2009, 2011, 2012), González Pastor (2012), Soto Almela (2013a, 2013b), Lorenzo García et al. (2014), Déniz Suárez (2015), López Santiago et al. (2016), etc.

Entre las conclusiones que arrojan los autores mencionados anteriormente cabría destacar el hecho de que se hace hincapié en el papel del traductor como mediador lingüístico y cultural, se destaca la cantidad de errores de todo tipo que con frecuencia se pueden encontrar en este tipo de traducción y se denuncia la falta de profesionalización del sector.

Las convenciones lingüísticas varían de una lengua a otra y de una época a otra; por consiguiente, el traductor turístico, como mediador lingüístico y cultural, necesita conocer muy bien la cultura, la historia y la tradición de los países cuyas lenguas entran en contacto, así como las técnicas de traducción que permiten el trasvase de información de una lengua y cultura a otra para poder abordar los aspectos pragmático-culturales característicos de este tipo de traducción.

Aunque la decisión sobre la traducción podrá variar según la situación comunicativa y el objetivo de la traducción, es necesario tener en cuenta que resulta esencial realizar una traducción lo más coherente posible en lo que respecta al uso de técnicas de traducción con el fin de conseguir un resultado homogéneo y de calidad. De esta forma, será el traductor el que, teniendo en cuenta su formación, competencia y bagaje cultural, y con la ayuda del proceso de documentación, decidirá cuál será la técnica de traducción más adecuada en cada momento de acuerdo con el contexto en el que traduce y el medio en el que se va a publicar la traducción.

2. Contextualización

2.1. La traducción de textos turísticos en España

El turismo constituye uno de los pilares principales de la economía española. De hecho, nuestro país recibe anualmente una gran cantidad de turistas extranjeros que aumenta cada año, con la consiguiente inversión de dichos turistas (Castillo Rodríguez 2016: 421-422).

Como destacan fuentes del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo de España, este país logró en el 2017 un récord en la recepción de turistas internacionales, tras haber recibido 82 millones de turistas extranjeros, lo que supuso un aumento del 8,9% de llegadas respecto a 2016. El gasto ocasionado por estos turistas ascendió

a 87.000 millones de euros, cifra también récord, y que supone un incremento del 12,4% con respecto a 2016. Con estos datos, España se coloca como el segundo país del mundo en cuanto a la recepción de turistas internacionales, siendo Andalucía la cuarta comunidad autónoma más visitada dentro del país. En lo que concierne a la nacionalidad de los turistas que visitan España, la mayor parte de ellos proceden del Reino Unido, seguido de Alemania y Francia (Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, en línea).

Debido a la gran relevancia de este sector y a la importancia que supone como fuente de ingresos, se entiende que se le debería prestar gran atención a las necesidades de estos turistas; sin embargo, la realidad se muestra muy distinta (Durán Muñoz 2009; Soto Almela 2013a; Déniz Suárez 2015).

La respuesta a la cuestión de por qué no se cuidan los contenidos turísticos ha sido debatida por varios autores. Por una parte, a la traducción de textos turísticos no se le ha dado la importancia que se merece, ya que siempre se ha estudiado como parte de la traducción general, debido, fundamentalmente, a que al discurso turístico tampoco se le ha considerado un lenguaje de especialidad hasta hace relativamente poco tiempo (Déniz Suárez 2015: 18, Castillo Rodríguez 2016: 421-422). Sin embargo, los discursos turísticos y, por ende, los textos turísticos son especializados ya que poseen un léxico especializado (Sager, Dungworth y McDonald 1980: 184; Martín Sánchez 2010: 573-274).

Cabría, además, reflexionar sobre el asunto de las especialidades de la traducción. Como ejemplo de ello, véase la obra de Mayoral Asensio y Díaz Fouces (2011) donde se deja patente que no existe un marco de referencia que sirva para delimitar las distintas especialidades de la traducción. Siguiendo en su explicación de qué debería ser una especialidad, presentan una clasificación por área temática en la que se podría incluir la traducción turística.

Otro problema fundamental que explicaría la cantidad de errores que aparecen en la traducción de contenidos turísticos es que no se suelen encargar a traductores profesionales, sino que suelen ser traducidos por personas con algún conocimiento de lenguas y sin experiencia en el ámbito de la traducción (Kelly 2005; Durán Muñoz 2009: 561; Castillo Rodríguez 2016: 422).

Esto supone un grave error por parte de las empresas o instituciones que encargan las traducciones. El turista extranjero se encuentra en una situación de desventaja por encontrarse en un lugar en el que desconoce el idioma, la cultura, el entorno, la gente y las costumbres, por lo que la traducción turística constituye un puente de comunicación de gran utilidad (Payo Peña 2002; Nobs 2003: 391; Durán Muñoz 2009: 560; Soto Almela 2013a: 237; Déniz Suárez 2015: 21).

Otra razón que podría plantearse como factor de los problemas de traducción en este ámbito reside en el hecho de que la mayor parte de los textos turísticos se traducen de manera inversa, ya que se suelen llevar a cabo en el país de destino de los turistas. La direccionalidad podría justificar la falta de precisión y de naturalidad en los textos meta, así como algunos problemas de confusión, expresión y comunica-

ción. Sin embargo, la direccionalidad no debería ser un problema si los que hicieran las traducciones fueran profesionales que cuentan con la formación y competencia necesarias (Durán Muñoz 2012: 110).

Por último, sería conveniente considerar las circunstancias en las que se produce normalmente este tipo de actividad, ya que se suelen realizar encargos con un plazo de entrega excesivamente corto y se pagan unos precios muy bajos (Durán Muñoz 2009: 563). Este es otro de los motivos por los que los profesionales de la traducción no suelen aceptar este tipo de trabajo.

A pesar de la situación negativa que presenta la traducción turística en España, Durán Muñoz (2012: 112) comenta que, gracias a los estudios realizados en los últimos años, se está produciendo un cambio de tratamiento tanto en el ámbito académico como profesional en lo que respecta a la traducción de textos turísticos. Sin embargo, como observaremos en nuestro análisis, parece que este cambio aún no se ha hecho patente en la ciudad de Sevilla.

2.2. La traducción de las señales turísticas de Sevilla

Al igual que ocurre en España, para Sevilla la actividad turística supone el motor más importante de su economía. De hecho, como se desprende de datos del Centro de Gestión de Datos Turísticos del Consorcio de Turismo de Sevilla, en el 2017 visitaron Sevilla 107.420 turistas extranjeros, un 15,48% más que el año anterior, lo que supone el 51,03% del número del total de turistas que visitaron la ciudad. Por nacionalidad, destacan los turistas procedentes del Reino Unido, seguidos de Francia, Italia, Estados Unidos y Alemania (ABC de Sevilla, en línea).

Dada la importancia del sector turístico en esta ciudad, en julio de 2017, el Ayuntamiento de Sevilla, a través de su Delegación de Seguridad, Movilidad y Fiestas Mayores, presentó un nuevo Plan Director de Señalización Peatonal Turística en el que se recogían una serie de actuaciones para identificar los principales puntos de interés turístico de la ciudad. Su objetivo era proporcionar una adecuada señalización, de modo que el turista pudiese identificar y llegar a estos puntos de interés con facilidad. Para ello, se identificaron 66 puntos de interés turístico y se aprobó la instalación de 55 postes y 380 banderolas direccionales. Estas banderolas direccionales incluirían el nombre de los puntos de interés turístico que se encontrasen en la zona donde estuviesen ubicadas así como los puntos de interés de la zona monumental, a la cual se haría referencia desde todos los sectores de la ciudad. Se destaca además que dichas banderolas incluirían el texto en español y su traducción al inglés. Según palabras del delegado, con este proyecto se pretendía «mejorar la percepción de calidad de los viajes de los turistas que llegan a la ciudad» (Ayuntamiento de Sevilla, en línea).

Sin embargo, la traducción de estas banderolas (a las que a partir de ahora nos referiremos como señales turísticas) fue objeto de mofa en numerosos medios, especialmente en las redes sociales. El debate surgió a partir del comentario de un ciudadano

de Sevilla, quien el día 11 de agosto de este mismo año tuiteaba: «Nuevos carteles turísticos en Sevilla... a quién habrán encargado la traducción. Mae mía».

Las reacciones no tardaron en llegar: casi 300 comentarios y aproximadamente 3000 retuits y 2400 *likes* que dieron lugar a una auténtica red de críticas constantes en tono humorístico durante un mes. Entre los comentarios se critican aspectos diferentes de la traducción: se critica la idea generalizada de que cualquiera puede traducir, que las señales no cumplen su función, se hacen chistes sobre la literalidad de la traducción, se comenta si se deben o no traducir algunos términos y se llegan incluso a crear conversaciones entre varios participantes para intentar buscar explicaciones y soluciones.

De esta crítica se hicieron eco los principales periódicos y cadenas de radio tanto de la ciudad como incluso algunas de ámbito nacional, sin embargo, si bien las críticas han sido numerosas, la mayoría partía de personas que no pertenecían al mundo de la traducción. De hecho, en un principio, no hubo ningún profesional que se pronunciase al respecto. Ante esta situación, en la investigación llevada a cabo por los alumnos de la asignatura Técnicas de Traducción Inversa (Inglés) de Doble Grado en Humanidades y Traducción e Interpretación de la Universidad Pablo de Olavide bajo la dirección de la autora del presente artículo, se consultó con algunos profesionales y académicos del mundo de la traducción a los que se les preguntó directamente su opinión, que se manifestó crítica con las traducciones.

Otra iniciativa profesional partió de varios profesores del Área de Traducción e Interpretación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide, quienes decidieron suscribir un informe elaborado por la autora de este artículo donde se pretendía dar respuesta a las críticas presentadas en redes sociales desde un punto de vista profesional pero de forma breve y directa y con un lenguaje adaptado a un público general. Este informe circuló en el mismo medio donde habían surgido las críticas, es decir, a través de las redes sociales.

Ante las numerosas críticas recibidas, el alcalde de la ciudad, Juan Espadas, hizo unas declaraciones en las que defendía la traducción de las nuevas señales turísticas y comentaba su respaldo por parte de filólogos ingleses, TURESPAÑA y el Consorcio de Turismo, quienes supuestamente siguieron pautas internacionales (Diario de Sevilla, en línea). Como se desprende de la respuesta del alcalde, aparentemente contaron con personas con conocimiento de idiomas y de turismo, pero no con traductores profesionales. Sin embargo, a pesar de haber investigado sobre este tema, a día de hoy aún se desconoce la autoría real de dichas traducciones y las pautas a las que el alcalde hace referencia.

2.3. Evaluación de la calidad de las traducciones en el ámbito turístico

Puesto que la razón que se argumentaba a nivel institucional para la sustitución de las señales turísticas de la ciudad de Sevilla era la mejora de la calidad en el servicio

prestado al turista (Ayuntamiento de Sevilla, en línea), consideramos importante plantearnos la cuestión de la calidad en la traducción de los textos turísticos.

La cuestión sobre la calidad de las traducciones ha sido ampliamente debatida por numerosos académicos y profesionales del ámbito de la traducción. Entre las investigaciones relacionadas con este aspecto cabría mencionar a Reiss (1983), Sager (1989), Vehmas-Leito (1989), Gile (1990), Nobs (2003), Conde Ruano (2009), etc. En sus investigaciones se observa que si bien adquieren denominaciones diferentes, la mayor parte de ellos coinciden en los criterios que son necesarios para que una traducción sea considerada de calidad. Nobs (2003: 87), en un estudio realizado dentro del ámbito turístico, resume estos criterios de calidad en los siguientes parámetros: adecuación pragmática, claridad de la exposición del contenido, adecuación estilística, transferencia exacta del contenido, corrección gramatical, tratamiento adecuado del material no verbal y comportamiento profesional.

En la actualidad se observa un gran interés por encontrar herramientas para la evaluación de traducciones. Sin embargo, como destaca Conde Ruano (2009: 67), existe una confusión general debido a factores como la ausencia de una terminología unificada, la coexistencia de diferentes procedimientos según el enfoque teórico elegido y la falta de consenso al definir el concepto de competencia. Se destaca también como uno de los problemas más destacados la subjetividad de la evaluación y la falta de criterios y modelos universales.

Aunque se han creado baremos de evaluación de traducciones como medio didáctico (Nord 1996; Hurtado Albir 1995; Elena 1999, etc.) escasean los estudios que plantean baremos de evaluación de las traducciones a nivel profesional (Nobs 2003). Así pues, teniendo en cuenta el objetivo de este artículo, consideraremos la traducción de las señales turísticas de Sevilla como el resultado de la prestación de un servicio profesional cuya calidad se puede evaluar, por lo tanto, no profundizaremos más en los baremos de evaluación de traducciones a nivel didáctico.

Por otro lado, como concluye Sager (1989: 91), no existen estándares absolutos para evaluar la calidad de las traducciones, sino traducciones más o menos adecuadas según los fines que se persiguen, por lo que la adecuación se presenta como característica fundamental para determinar la calidad de una traducción.

Siguiendo los conceptos de adecuación o corrección de una traducción, Schäffner (1990) incluye también las normas de traducción, las cuales sirven como modelos de comportamiento para el traductor. Entre ellas, resulta imprescindible hacer mención a la norma de calidad UNE-EN ISO 17100:2015 (AENOR, en línea), la cual abarca disposiciones para los proveedores de servicios de traducción relativas a la gestión de los procesos primordiales, los requisitos mínimos de cualificación, la disponibilidad y gestión de recursos, y otras acciones necesarias para la prestación de un servicio de traducción de calidad.

Existen también algunas normas publicadas por organismos internacionales que pretenden regular la calidad de los servicios de traducción, como por ejemplo el CEN (Comité de Normalización Europeo), el DIN (Deutsches Institute für Normung) o

la norma europea de calidad para servicios de traducción EN-15038, en vigor desde 2006, que sirve como referencia básica sobre buenas prácticas (Déniz Suárez 2015: 58).

Aunque es necesario admitir el carácter subjetivo y normativo de todo proceso de evaluación, muchos autores defienden que el factor más importante a la hora de determinar la calidad de una traducción es el grado de cumplimiento del propósito previamente establecido entre las partes implicadas, es decir, es necesario considerar la situación comunicativa en la que se produce la traducción y las condiciones del encargo donde se recogen los objetivos que se persiguen con dicha traducción (Nobs 2003: 65; Nord 2006; Martín Martín 2010: 230).

En resumen, en términos generales, podría considerarse que para que se produzca una traducción profesional de calidad esta debe adecuarse a la cultura meta de modo que proporcione equivalencia comunicativa y funcione correctamente según el encargo de traducción, se ajuste a las normas y convenciones de la cultura meta y cuente con la terminología y fraseología propias del campo en cuestión (Durán Muñoz 2012: 104; *ibidem* 2011: 379-381). Estos serán los criterios seguidos a la hora de evaluar la calidad de las traducciones aportadas en las señales turísticas de Sevilla así como para determinar los errores cometidos.

2.4. Clasificación y características de los textos turísticos

En palabras de Kelly (1997: 35), el texto turístico se define como «todo aquello que una organización pública o privada publique y cuya finalidad sea ofrecer información a los potenciales visitantes o para anunciar o promocionar un destino y fomentar los viajes a ese destino». De esta forma, el texto turístico posee distintas modalidades discursivas, múltiples tipologías textuales y un caudal léxico variado y multitemático (González Pastor 2012).

Aunque los géneros textuales que se pueden encontrar dentro del ámbito turístico son sumamente variados, Calvi (2010: 22-23) propone la siguiente clasificación:

- Géneros editoriales: textos elaborados por editoriales y que responden a lo que demandan los turistas: ej. guías de viaje, revistas de viaje y turismo, etc.
- Géneros institucionales: textos elaborados por los organismos oficiales para posicionar o afianzar la imagen de un destino turístico: ej. folletos, anuncios de destinos turísticos, páginas web institucionales, etc.
- Géneros comerciales: textos que se desarrollan en los departamentos de marketing para promover la venta del producto turístico: ej. anuncios comerciales, catálogos de viajes, folletos, páginas web de agencias, etc.
- Géneros organizativos: textos originados con el fin de establecer relaciones internas y externas con las agencias de viajes y otras empresas: ej. billetes, reservas, cartas, facturas, contratos, informes, etc.

- Géneros legales: textos jurídicos elaborados para reglamentar las actividades turísticas, ej. normativas, reglamentos, etc.
- Géneros científicos y académicos: textos elaborados dentro de las distintas disciplinas que intervienen en el fenómeno del turismo, ej. artículos y libros de sociología, antropología, etc.
- Géneros informales: textos en los que los turistas intercambian opiniones y expresan valoraciones, ej. foros y blogs.

Como comenta Martín Sánchez (2010: 578), aunque no está completa, esta es una clasificación flexible y abierta que resulta bastante interesante. En nuestro caso, nos encontraríamos dentro de los géneros institucionales, ya que los carteles han sido encargados por el Ayuntamiento de Sevilla.

Los textos turísticos más estudiados desde el punto de vista de la traducción han sido los comerciales, concretamente los promocionales o publicitarios, entre los que se destacan los estudios sobre folletos turísticos. Estos, a su vez, se han centrado principalmente en la descripción del formato y en la descripción de sus características lingüísticas, pragmáticas y funcionales (González Pastor 2012: 5; Déniz Suárez 2015: 60). Se conocen también algunos estudios realizados sobre guías de viajes (González Pastor 202), sin embargo, no se ha podido encontrar ningún estudio relacionados con las señales turísticas en la combinación español-inglés.

Dada la gran variedad de géneros existentes resulta sumamente complicado establecer unas características generales para todos. A pesar de ello, se observa que los textos turísticos en inglés y en español, en general, comparten su propósito comunicativo y persuasivo, y el uso de elementos no verbales y de recursos lingüísticos. Aunque comparten las características fundamentales, una de las diferencias más evidentes entre el discurso turístico en inglés y en español es que en español se recurre con frecuencia a extranjerismos, concretamente a anglicismos, ya sea en forma de préstamos o de calcos (Déniz Suárez 2015: 22-25).

Durán Muñoz (2012), siguiendo a Hurtado Albir (2001) y a Nord (1991), distingue entre las dificultades y los problemas de traducción que se pueden encontrar en el ámbito turístico, centrándose especialmente en los textos promocionales. En lo que respecta a los problemas de traducción, esta autora destaca que los más frecuentes son la subordinación de la imagen con el texto o viceversa, falta de información (falta el encargo o de detalles esenciales), restricciones de espacio y formato, frases ambiguas o de doble sentido, culturemas, lenguaje positivo y poético constante y lenguaje confuso del texto origen. En lo que respecta a las dificultades de traducción, comenta que suelen depender del contexto del encargo y de las competencias del traductor, aunque destaca las siguientes: nombres propios, topónimos, traducción inversa, neologismos y fuentes de referencia.

En el caso que nos ocupa, la traducción de señales, los principales problemas que nos encontramos de entre los mencionados por Durán Muñoz (2012) serían las res-

tricciones de espacio y los culturemas, y entre las dificultades, destacaríamos el uso de nombres propios, los topónimos y la traducción inversa.

Especial mención requiere la traducción de culturemas, puesto que en su gran mayoría se trata de realidades que no existen en la cultura meta. Hurtado Albir (2001) aborda la traducción de los culturemas desde una perspectiva funcional y dinámica y establece que no existen «soluciones unívocas ni técnicas características para la traducción de los culturemas, sino una multiplicidad de soluciones y técnicas».

Durán Muñoz (2012) en su estudio sobre folletos turísticos deduce que al traducir las referencias culturales en los textos turísticos normalmente se mantiene el término tal y como aparece en el texto origen para añadir un aspecto exótico, despertar la curiosidad del turista y permitir el reconocimiento del término en la realidad local. Con ella coincide González Pastor (2012), quien en su estudio de traducción de culturemas en las guías de viajes ha constatado el uso de las técnicas siguientes: préstamo, calco, adaptación, amplificación, equivalente acuñado y generalización. Según esta autora, la técnica más usada en este género es el préstamo, seguida de amplificación, calco y equivalente acuñado, lo cual revela el interés por mantener el color local en la traducción. Por su parte, Soto Almela (2013b), en su estudio realizado también sobre la traducción de culturemas en los folletos turísticos, destaca que la técnica dominante es la traducción por el equivalente acuñado y la descripción, aunque señala que aparecen otras como la generalización, el calco, el préstamo puro y la particularización.

En el caso de las señales turísticas, la traducción de culturemas plantea un problema continuo, aunque las características propias de este género hacen que las técnicas que se pueden aplicar sean diferentes a las aplicables en el caso de los folletos o de las guías turísticas. Por una parte, en la señal no es necesario incluir de nuevo el término original al coexistir en el mismo cartel el texto original y el texto meta; sin embargo, debido a la gran restricción de espacio que presenta, no es posible añadir explicaciones o aclaraciones como sí sería posible en otros géneros turísticos, por lo que habría que intentar compensar la traducción de algún modo teniendo en cuenta el objetivo de orientación y ubicación que se pretende conseguir.

Con todo ello, sea cual fuere el género turístico en el que se esté trabajando, como comenta Durán Muñoz (2012: 108), se podría concluir que sería muy conveniente establecer claramente qué criterios traductológicos se van a seguir antes de comenzar la traducción teniendo en cuenta las instrucciones del encargo correspondiente. Asimismo, la técnica de traducción elegida debe de aplicarse de la forma más coherente posible durante todo el texto con el fin de conseguir un resultado homogéneo y de calidad.

2.5. La traducción de señales turísticas

Como se ha señalado en el apartado anterior, no se conoce ningún estudio sobre la traducción de las señales turísticas en la combinación español-inglés. De hecho, tras

realizar una extensa búsqueda, solo se han encontrado dos estudios realizados con respecto a la traducción de señales turísticas.

El primero de ellos fue llevado a cabo por Leong Ko, profesor de la University of Queensland (Australia). En su artículo publicado en 2010 muestra los resultados obtenidos tras analizar la traducción chino-inglés de 162 señales turísticas encargadas por instituciones públicas ubicadas en China, Taiwan y Hong Kong. Así pues, destaca que las señales turísticas constituyen un género especial con unas características muy singulares y que plantean grandes dificultades de traducción.

Leong explica que si bien en China se le ha prestado tradicionalmente mucha atención a la traducción de las señales turísticas institucionales, ha sido realmente a partir del 2005, cuando tuvo lugar el primer congreso nacional sobre investigación en el ámbito de la traducción de señales turísticas, cuando se han realizado estudios más profundos en este campo. De esta forma, destaca que, en general, los objetivos de las señales turísticas institucionales son proporcionar información, referencia, orden o advertencia. A nivel lingüístico, comenta que el lenguaje de las señales turísticas institucionales debe ser conciso, directo, claro y fácil de entender. De su estudio deduce que en la traducción de estas señales en la combinación lingüística chino-inglés se han adoptado principalmente tres estrategias: traducción literal, traducción semiliteral y semiadaptación, y adaptación, siendo la técnica más utilizada la traducción literal. Los principales errores detectados en su estudio han sido los errores ortográficos, gramaticales y la producción de textos confusos o con mensajes distorsionados. Concluye también este autor que las tres técnicas descritas plantean limitaciones a la hora de transferir el significado y la naturalidad del mensaje, por tanto, es necesario profundizar en este campo para determinar unas estrategias de traducción más adecuadas.

Aunque algunas de las características de la traducción que se describen en este artículo no son extrapolables a nuestro análisis debido a las diferencias fundamentales que existen entre las lenguas y culturas occidentales y la lengua y la cultura china, sí que resulta muy interesante comprobar la importancia que se le da en este país al estudio de las señales turísticas como símbolo de la calidad del servicio que se le quiere ofrecer al turista extranjero, atención que apenas se le ha mostrado en nuestro país.

El segundo artículo que encontramos fue publicado en el 2014 por Moeini Fard, Heidari Tabrizi y Chalk, de la Islamic Azad University, (Irán). Estos autores realizan una evaluación de la calidad de la traducción persa-inglés de los nombres propios presentes en 200 carteles bilingües y señales turísticas de Isfahan. Para cuantificar y clasificar los errores encontrados en estas traducciones, los autores utilizaron la clasificación de errores incluida en el proyecto MeLLANGE (Multilingual eLearning in Language Engineering). Los resultados de su análisis muestran que los errores más frecuentes que se encuentran en la traducción persa-inglés de las señales turísticas son el uso de mayúsculas, problemas de transferencia de contenido al no traducir términos traducibles y errores sintácticos. La conclusión a la que llegan estos autores es que para producir un resultado de calidad y reducir estos errores es necesario hacer uso de traductores profesionales, ser coherente en el uso de las técnicas de traducción utili-

zadas y establecer una metodología estándar y global para la realización y evaluación de traducciones.

Este segundo estudio resulta muy interesante en cuanto al método utilizado para la cuantificación y clasificación de errores. Se observa que aunque el proyecto MELLANGE se inicia con un fin pedagógico, se puede utilizar con fines profesionales, puesto que su objetivo no es analizar la calidad, sino tomar cuenta de los errores que surgen con más frecuencia en las traducciones y clasificar dichos errores con el fin de orientar a estudiantes de traducción y traductores profesionales a la hora de adoptar sus decisiones de traducción. No obstante, no se ha podido aplicar a este estudio, ya que nuestro objetivo no es la cuantificación y la clasificación de errores, sino la detección de los mismos y la aportación de soluciones más adecuadas en un contexto concreto.

Las conclusiones obtenidas en estos estudios serán tenidas en cuenta en el presente trabajo.

3. Metodología

Como se ha comentado, aunque existen trabajos que versan sobre la traducción de otros géneros turísticos, no se conoce ningún estudio académico que analice la traducción de señales turísticas en la combinación de idiomas español-inglés. Por tanto, teniendo en cuenta la falta de investigación en este ámbito y las numerosas críticas surgidas con respecto a la traducción de las señales turísticas de la ciudad de Sevilla, se llegó a la conclusión de que este sería un tema interesante de abordar.

El estudio que se presenta se centra en el análisis de los errores cometidos, a los que se intenta aportar soluciones adecuadas desde un punto de vista traductológico. Con ello se pretende dar una respuesta traductológica a las críticas que se han hecho sobre las traducciones de estas señales en los diversos medios de comunicación.

Al adoptar un enfoque funcional (Nord 2006), consideramos que el objetivo principal por el que se deciden traducir las señales turísticas de una ciudad es para que sirvan como herramienta de ubicación y orientación para el turista extranjero no hispanohablante. Este es el encargo que hemos considerado a la hora de analizar si la traducción presentada en la señalización turística de la ciudad de Sevilla es adecuada.

Para la recopilación de las señales traducidas se contó con el trabajo de campo realizado por los alumnos del Doble Grado en Humanidades y Traducción e Interpretación (inglés) de la UPO matriculados en la asignatura Técnicas de Traducción Inversa en el curso 2017-2018, bajo la dirección de la autora de este artículo. De esta forma, se consiguieron recopilar imágenes de 108 señales (banderolas direccionales) ubicadas en 25 postes distribuidos entre los principales sectores turísticos de Sevilla, de acuerdo con las zonas delimitadas por el Plan Director de Señalización Peatonal Turística (Ayuntamiento de Sevilla, en línea).

Para nuestro análisis, se han tenido en cuenta las 108 señales, no obstante, en este artículo solo se han incluido los ejemplos más representativos de los problemas

presentados. También es importante apuntar que algunas de estas señales están repetidas, ya que se hace referencia a los mismos enclaves turísticos desde distintos puntos de la ciudad, por lo tanto, normalmente el error para un mismo enclave turístico suele ser reiterativo, aunque no siempre ha sido así, como veremos en el análisis. Asimismo, se deja a un lado la cuantificación de dichos errores ya que, como se acaba de comentar, en ocasiones el texto presente en las señales se repite, especialmente en los casos en los que se hace referencia a los enclaves turísticos del centro histórico de la ciudad hispalense.

Una vez recopiladas las señales, se intentó deducir cuál había sido la técnica de traducción predominante. A partir de ahí, se buscaron los casos que presentaban incongruencias con respecto a dicha técnica y se analizaron los errores cometidos. Estos ejemplos se han recogido en diferentes tablas en el análisis. Cuando se han detectado errores de traducción u opciones de traducción no adecuadas, se han intentado plantear soluciones a los problemas detectados, aportando opciones de traducción más adecuadas de acuerdo con la situación comunicativa descrita anteriormente.

De esta forma se presenta un trabajo inductivo-descriptivo en el que se realiza una evaluación cualitativa. Por tanto, nos situamos dentro de la lengua y del contexto de traducción y, a partir de ahí, intentamos aportar soluciones.

Para finalizar el artículo, se presentan los resultados obtenidos y las correspondientes conclusiones.

4. Análisis de los problemas de traducción de las señales turísticas

Al analizar las traducciones de las nuevas señales de la ciudad de Sevilla, lo primero que se observa es que se han adoptado diferentes decisiones, y, por tanto, se han aplicado diferentes técnicas de traducción. Por una parte, la tendencia más generalizada ha consistido en seguir la consigna de traducir la señal en su totalidad cuando incluye términos genéricos y, cuando se incluye algún nombre propio, traducir el término genérico, manteniendo el nombre propio (de la persona, hermandad, santo, etc.) en español. A esta técnica nos referiremos en adelante como técnica prioritaria. Como ejemplos de esta técnica de traducción se encuentran los siguientes casos:

Tabla 1a. Técnica prioritaria: términos genéricos

Nombre en español	Traducción al inglés
Acuario	Aquarium
Ayuntamiento	City Hall
Museo de Bellas Artes	Fine Arts Museum

Tabla 1b. Técnica prioritaria: término genérico+nombre propio

Nombre en español	Traducción al inglés
Barrio de Santa Cruz	Santa Cruz Quarter
Barrio de Triana	Triana Quarter
Calle Candilejos	Candilejos Street
Capilla de Los Marineros	Los Marineros Chapel
Capilla de San José	San José Chapel
Convento de Santa Paula	Santa Paula Convent
Convento de Santa Clara	Santa Clara Convent
Iglesia de la Anunciación	La Anunciación Church
Iglesia de San Antonio Abad	San Antonio Abad Church
Iglesia de San Luis	San Luis Church
Iglesia de Santa Catalina	Santa Catalina Church
Iglesia del Salvador	El Salvador Church
Iglesia del Valle	El Valle Church
Jardines de Murillo	Murillo Gardens
Monasterio de San Clemente	San Clemente Monastery
Museo del Baile Flamenco	Flamenco Dance Museum
Palacio de San Telmo	San Telmo Palace
Parroquia de la Magdalena	La Magdalena Church
Parroquia de Santa Ana	Santa Ana Church
Teatro de La Maestranza	Maestranza Theatre

En estas traducciones se podrían discutir varios aspectos:

- ¿Se deberían traducir los nombres de personajes históricos o de personajes que cuentan con traducciones acuñadas? Es decir, ¿se debería escribir en inglés *San José* o *Saint Joseph*? En español, en algunos casos, los nombres propios se deben traducir, como ocurre con los pintores y cuadros famosos, en cambio, los nombres propios de personas, aunque en el pasado se tradujeran o adaptaran, en la actualidad no se suelen adaptar ni traducir (Moya 1993). En inglés, por su parte, los nombres propios se suelen dejar sin traducir, adaptándose solamente los nombres de los pa-

pas (Durán Muñoz, 2012: 109). Por tanto, siguiendo las convenciones de la lengua inglesa, los nombres propios deberían de dejarse tal cual sin traducir. Esto además adquiere especial relevancia en el marco de las señales turísticas, ya que si se traducieran los nombres se perdería la ubicación de los monumentos o lugares reseñados, los cuales, *in situ*, mantienen su nombre original en español. Por consiguiente, en los ejemplos anteriores se ha actuado adecuadamente.

- ¿Habría que utilizar o no el genitivo sajón cuando se hace referencia a una persona? Es decir, ¿sería más correcto traducir por *Santa Ana Church* o *Santa Ana's Church*? En este caso, *Santa Ana* es el nombre de la iglesia, no la poseedora de la iglesia, por tanto, no se usaría el genitivo sajón (Cambridge Dictionary, en línea), por lo que las traducciones ofrecidas en los ejemplos anteriores serían adecuadas.
- ¿Se deberían traducir los términos que contienen algún significado añadido? Es decir, ¿se debería traducir *Anunciación* por *Annunciation* o se mantiene el término en español? En este caso, de nuevo, la respuesta sería negativa, ya que si se tradujera, el turista extranjero no podría identificar el enclave al que se está refiriendo. Por tanto, una vez más, en estos ejemplos la traducción se podría considerar adecuada.
- ¿Se debería traducir el término genérico en los nombres de las calles como en *Candilejos Street*? Una vez más la respuesta sería negativa, ya que los nombres de las calles en este contexto no se traducen para no perder el sentido de ubicación y poder seguir los planos de la ciudad, por ejemplo. En este caso se considera que la traducción no es adecuada. No obstante, se aprecia la coherencia con la técnica prioritaria descrita anteriormente, donde se mantiene el nombre propio y se traduce el término genérico.

Aunque podríamos considerar que todas estas serían cuestiones sobre las que se podría debatir, en principio, la técnica de traducción prioritaria se podría aceptar como válida, aunque podría discutirse si es la más adecuada. Esta técnica, por tanto, como se ha comentado, consistiría en traducir la señal completa cuando se compone de términos genéricos y, cuando incluye algún nombre propio, se traduce el término genérico y se mantiene en español el nombre propio, independientemente de si tiene o no algún significado adicional.

Sin embargo, aquí surge el primer escollo. Si esta es la técnica prioritaria, cabría preguntarse qué ha ocurrido en los siguientes casos:

Tabla 2. Incongruencias con respecto a la técnica prioritaria

Nombre en español	Traducción al inglés
Castillo de San Jorge	Saint George's Castle
Casa de Pilatos	Pilate's House
Casa de Pinelo	Pinelo's House

Nombre en español	Traducción al inglés
Casa de Salinas	Salinas' Palace
Palacio de los Mañara	Mañara's palace
Balcón de Rosina	Rosina's balcony
Capilla de Los Marineros	Los Marineros Chapel
Iglesia del Salvador	El Salvador Church
Iglesia del Valle	El Valle Church
Iglesia de la Anunciación	La Anunciación Church
Murallas de la Macarena	La Macarena Walls
Basílica de la Macarena	La Macarena Basilica
Basílica del Gran Poder	El Gran Poder Basilica
Palacio de la Condesa de Lebrija	Palace of the Countess of Lebrija
Palacio de los Marqueses de la Algaba	Palace of the Marquis of la Algaba
Estatua de Don Juan	Monument to D. Juan
Alameda de Hércules	Alameda de Hércules Boulevard

En estas traducciones se comprueban las siguientes incongruencias, que merman en general la percepción de la calidad lingüística y traductológica de la señalización instalada:

- Si se ha optado por no traducir los nombres propios, ¿por qué se ha traducido *San Jorge* por *Saint George* o *Pilatos* por *Pilate*? Siguiendo la tónica general y las convenciones lingüísticas del inglés, se deberían haber mantenido como *San Jorge* y *Pilatos* respectivamente.
- Si en los ejemplos de la tabla 1b no se ha utilizado el genitivo sajón, ¿por qué se ha utilizado en el caso del *Saint George's Castle*, *Pilate's House*, *Pinelo's House*, *Salinas' Palace*, *Mañara's palace* y *Rosina's balcony*? Siguiendo la técnica anteriormente descrita, el *Castillo de San Jorge* se debería haber traducido por *San Jorge Castle*, la *Casa de Pilatos* por *Pilatos House*, la *Casa de Pinelo* por *Pinelo House*, la *Casa de Salinas* por *Salinas Palace*, el *Palacio de los Mañara* por *Mañara Palace* y el *Balcón de Rosina* por *Rosina Balcony*.
- Si en la *Casa de Pilatos* y en la *Casa de Pinelo* el término genérico *casa* se ha traducido por *house*, ¿por qué se ha traducido la *Casa de Salinas* por *Salinas' Palace*? Para ser coherente con las traducciones anteriores, se debería haber traducido por *Salinas' House*. En estos casos, sin embargo, dada la dimensión y las características

de los edificios designados, habría sido más adecuado traducir el término *casa* en todos los ejemplos por *palace*.

- Si en *Saint George's Castle* y en *Pilate's House*, como en la mayor parte de los señales, *Castle* y *House* se han escrito con mayúscula, ¿por qué en *Mañara's palace* y en *Rosina's balcony* los términos *palace* y *balcony* se han escrito con minúscula? Para ser coherente con el resto de las señales y para seguir las convenciones lingüísticas del inglés, se deberían haber escrito estos términos en mayúscula.
- Si se ha traducido previamente (tabla 1b) *Teatro de la Maestranza* por *Maestranza Theatre*, eliminando el artículo, ¿por qué se ha mantenido el artículo al hablar de *los Marineros, el Salvador, el Valle, la Anunciación, la Magdalena, la Macarena* o *el Gran Poder*? Siguiendo la técnica prioritaria mencionada, se debería haber hablado simplemente de *Marineros, Salvador, Valle, Anunciación, Magdalena, Macarena* y *Gran Poder*. Aquí se podría aducir que en estos casos se han mantenido los artículos por hacer referencia a los nombres de los distritos o hermandades y no a los nombres de las vírgenes o cristos correspondientes. Sin embargo, dado que estos distritos y hermandades toman su nombre precisamente por las vírgenes y cristos correspondientes, con el fin de respetar la coherencia con la técnica de traducción prioritaria, habría sido recomendable mantenerlos sin artículo, y, por tanto, haber traducido por *Magdalena Church*, etc.
- Otro aspecto digno de mencionar en estos letreros es la traducción del término genérico en *Basilica de la Macarena* y *Basilica del Gran Poder*. Según la primera acepción del diccionario de la Real Academia Española (en línea), por *basilica* se entiende: «Iglesia notable por su antigüedad o magnificencia o por los cultos que en ella se celebran, o que goza de ciertos privilegios, a semejanza de las basílicas romanas». En el caso de *basilica* en inglés, el diccionario monolingüe de Oxford University Press (en línea) lo define de la forma siguiente: «1.1 A building similar to a Roman basilica, used as a Christian church. 1.2 The name given to certain churches granted special privileges by the Pope». Así pues, atendiendo a estas definiciones, sería adecuado el uso del término *basilica* en inglés. Sin embargo, atendiendo a los criterios anteriormente descritos, tendrían que haberse puesto las traducciones como sigue: *Macarena Basilica* y *Gran Poder Basilica*, sin los artículos, como se ha explicado en el punto anterior.
- Otra traducción ampliamente cuestionada es la de *Murallas de la Macarena* por *La Macarena Walls*. En este caso, si bien la traducción de *murallas* por *walls* es adecuada, atendiendo a la técnica prioritaria descrita y haciendo una traducción literal, el resultado sería *Macarena Walls*, sin el artículo. Esta sería una traducción literal aceptable si consideramos la falta de espacio. Sin embargo, si se tratase de la traducción de género turístico donde no se tuviese tanta restricción de espacio, sería recomendable buscar una opción mejor de traducción donde se añadiera algo más de información, como por ejemplo «ancient city walls surrounding the Macarena quarter».

- Es necesario llamar la atención sobre la traducción del *Palacio de la Condesa de Lebrija* por *Palace of the Countess of Lebrija* y del *Palacio de los Marqueses de la Algaba* por *Palace of the Marquis of la Algaba*. Si bien en este caso se ha respetado la técnica de traducción prioritaria al traducir los términos genéricos, se ha cometido un error sintáctico en la reformulación en inglés, ya que lo lógico habría sido traducir por *Countess of Lebrija Palace* y por *Marquis of la Algaba Palace*. Incluso se podría ir más allá y concluir que, en estos casos, puesto que se hace referencia a los nombres de los edificios, habría sido más adecuado no traducir los términos *condesa* ni *marqueses*.
- Otra incongruencia se detecta en la traducción de *Estatua de Don Juan* por *Monument to D. Juan*, puesto que si no se han incluido abreviaciones en las señales, ¿por qué se ha abreviado el tratamiento en este caso? Habría resultado más lógico y menos confuso mantener el tratamiento completo, es decir, haber traducido por *Monument to Don Juan*.
- El último caso de esta tabla que nos gustaría comentar es la traducción de *Alameda de Hércules*. Si *alameda* se puede traducir por *boulevard*, ¿podría resultar reiterativo incluir ambos términos en la traducción? Siguiendo la técnica de traducción prioritaria, lo normal habría sido traducir *Alameda de Hércules* por *Hércules Boulevard*. Podría aquí justificarse el doblete (*Alameda* y *Boulevard*) si se considera que *Alameda* forma parte del nombre propio, algo que parece ser razonable dado que a esta zona se le conoce comúnmente entre los habitantes locales como «Alameda», en cuyo caso la traducción sería adecuada, aunque no se siga la técnica de traducción prioritaria.

Otras señales que han sido objeto de numerosas críticas son aquellas en las que el texto supuestamente traducido al inglés se mantiene exactamente igual que en español:

Tabla 3. Falta de traducción al inglés

Nombre en español	Traducción al inglés
Torre de los Perdigones	Torre de los Perdigones
Hospital de las Cinco Llagas	Hospital de las Cinco Llagas
Hospital de los Venerables	Hospital de los Venerables
Hospital de la Santa Caridad	Hospital de la Santa Caridad
Metropol Parasol/Antiquarium	Metropol Parasol/Antiquarium
Plaza de España	Plaza de España

La primera cuestión que se plantea es, ¿por qué se han dejado sin traducir las señales que incluyen términos genéricos tales como *hospital* y *torre*? Esta falta de traducción no tiene ningún sentido teniendo en cuenta que existen traducciones fácilmente identificables en inglés. Otra cuestión es cómo traducirlos en su totalidad, para lo cual es necesario acudir a la historia y la función de cada punto turístico. A continuación se analizarán los ejemplos de la tabla 3 uno a uno:

- *Torre de los Perdigones*: esta torre pertenecía a la antigua fábrica de San Francisco de Paula, conocida popularmente como «Fábrica de Perdigones», donde, como su nombre indica, se fabricaban perdigones, es decir, granos de plomo que formaban la munición. De la fábrica actualmente solo se ha conservado la torre, la cual se ha identificado como punto turístico de interés por el tipo de construcción que presenta. Teniendo en cuenta esta definición y siguiendo la técnica de traducción prioritaria, observamos que se podría fácilmente haber traducido este letrero por *Pellets Tower*. Sin embargo, si traducimos *perdigones* por *pellets* se pierde el sentido de ubicación del edificio, con lo que al turista extranjero le resultaría imposible reconocer de qué torre se trata. Por consiguiente, siguiendo la técnica prioritaria, lo más adecuado habría sido traducir solo el término genérico *torre* por *tower*, quedando la traducción *Perdigones Tower*.
- *Hospital de las Cinco Llagas*: se trata de un antiguo hospital cuyo nombre completo era «Hospital de las Cinco Llagas de Nuestro Redentor», también conocido como «Hospital de la Sangre». Por tanto, atendiendo a su nombre original, se podría haber traducido por *Holy Wounds of Christ Our Redeemer Hospital*. Al no haber espacio suficiente para esta traducción en la señal, se podría optar por eliminar *Our Redeemer*. Sin embargo, de nuevo, al traducir *cinco llagas* por *holy wounds* se perdería la referencia del lugar y el turista no podría llegar a encontrarlo. Otra posibilidad, por tanto, sería traducir, como anteriormente, solo *hospital* y por tanto poner en inglés *Cinco Llagas Hospital*. Sin embargo, esta traducción ocasiona otro problema, ya que en la actualidad este edificio ya no se utiliza como hospital, sino que alberga la sede del Parlamento de Andalucía, por lo que esta traducción ocasionaría una enorme confusión en el turista extranjero, algo que ocurre también con el texto en español. Por consiguiente, en este caso, lo más recomendable sería o bien incluir el término *ancient* delante del nombre del edificio (*Ancient Cinco Llagas Hospital*) o cambiar su designación tanto en español como en inglés para hacer referencia a su nombre y uso actual como Parlamento de Andalucía.
- *Hospital de los Venerables*: se trata de una antigua residencia de sacerdotes, cuyo nombre completo era «Hospital de los Venerables Sacerdotes». Actualmente, este edificio alberga la sede del Centro Velázquez, consagrado al famoso pintor. En este caso, además, hay que tener en cuenta que este edificio se ubica en una plaza conocida con el mismo nombre «Plaza de los Venerables». Por último, cabe destacar que existe un término en inglés, *venerable*, con la misma acepción que el término *venerable* en español, por lo que resulta fácilmente identificable para el turista

extranjero. Por tanto, teniendo en cuenta todo lo expuesto, la historia del edificio, el hecho de que coexisten en el mismo letrero la denominación en español y la traducción en inglés, la restricción de espacio y la técnica de traducción prioritaria, sería más adecuado haber traducido la señal por *Venerable Priests Hospital*. Sin embargo, de nuevo se consideraría que la señal resultaría confusa, ya que tanto en inglés como en español no se refleja su función actual. Al igual que en el caso anterior, sería recomendable incluir *ancient* delante de la traducción o incluso cambiar la señal indicando la función actual del edificio.

- *Hospital de la Santa Caridad*: se refiere a la institución benéfica de la Hermandad de la Santa Caridad. Teniendo en cuenta que la técnica de traducción prioritaria consistía en no traducir los nombres propios, en este caso, al tratarse del nombre de una hermandad, se debería optar por no traducirlo. Cabría la posibilidad de incluir la traducción del término genérico «hermandad», sin embargo, considerando la restricción de espacio, en este caso, sería recomendable no incluir más información, dejando la siguiente traducción: *Santa Caridad Hospital*. Al igual que en los dos casos anteriores, la señal tanto en español como en inglés plantea confusión al no indicar que actualmente no cumple la función de hospital sino la de museo, por lo que habría que añadir el adjetivo *ancient* delante de la traducción en inglés o cambiar la señal por otra que designe la función actual del edificio.
- Una problemática distinta la plantean los dos últimos ejemplos. En el primer caso se observa que aparecen en la misma señal la referencia a la estructura *Metropol Parasol* y al *Antiquarium*. Al mantener la misma referencia en inglés, el turista extranjero no sabrá de qué sitio se trata, por lo que la traducción no cumpliría su función. Sin embargo, no resulta fácil aportar una solución de traducción factible teniendo en cuenta la gran restricción de espacio que se presenta en este caso. Lo ideal sería dividir la señal en dos partes, de modo que se pudiese traducir *Metropol Parasol* por *Metropol Parasol structure* y *Antiquarium* por *Antiquarium: archaeological museum*. En este caso sería relevante mantener el término «Antiquarium» para distinguir este museo del «Museo Arqueológico de Sevilla».
- En el último caso, para ser coherente con la técnica de traducción definida como prioritaria, se debería haber traducido *Plaza de España* por *Spain Square*. Sin embargo, dado el prestigio y la fama internacional de la que goza este monumento emblemático de Sevilla, lo lógico sería mantener el nombre en español, ya que de lo contrario no sería reconocible. Es más, al tratarse de *realia*, si se tradujese o adaptase perdería parte de su sentido y de su esencia (González Pastor 2012: 6; Déniz Suárez 2015: 26). Por consiguiente, lo más adecuado sería mantenerlo igual que en español y, en todo caso, para aportarle algo de información al turista extranjero y, de nuevo, por mantener la coherencia con la traducción de otras señales, como fue el caso de la traducción de *Alameda de Hércules* por *Alameda de Hércules Boulevard*, se podría haber añadido el término *square* al final, quedando la traducción *Plaza de España Square*.

En otros casos, aunque parece mantenerse la técnica prioritaria en la traducción, se presentan errores que afectan principalmente al nivel pragmático, como en los siguientes ejemplos:

Tabla 4. Técnica prioritaria con errores pragmáticos

Nombre en español	Traducción al inglés
Fábrica de Tabacos (Universidad)	Tobacco Factory (University)
Plaza de Toros	Bullring
Reales Atarazanas	Royal Dockyards
Torre del Oro	Golden Tower
Zona Monumental	Monumental area
Callejón del Agua	Water alley

A continuación se analizarán los casos de la tabla 4 individualmente:

- *Fábrica de Tabacos (universidad)*: se ha aportado una traducción literal, *Tobacco Factory (University)*, que podría confundir al turista, ya que no deja claro que fuera una fábrica de tabacos antiguamente, pero que en la actualidad alberga el rectorado y algunas de las facultades de la Universidad de Sevilla. Aunque una traducción que funcionaría mejor sería la siguiente, *Ancient Royal Tobacco Factory (University of Seville)*, es evidente que la limitación de espacio obligaría a prescindir de alguno de los términos añadidos. Por lo tanto, sería más recomendable eliminar el paréntesis y optar por incluir o bien la función que cumplía antiguamente el edificio incluyendo el adjetivo *ancient* delante o por la que cumple actualmente en el seno de la Universidad de Sevilla.
- *Plaza de Toros*: si bien uno de los primeros equivalentes que aportan los diccionarios bilingües español-inglés es *bullring*, cabría la posibilidad de aportarle algo más de información al turista extranjero añadiendo el nombre de esta plaza, *Maestranza bullring*. De esta forma, además, se podría ubicar más fácilmente este edificio junto al teatro que lleva el mismo nombre. Sin embargo, surge otro problema con el término *bullring*, ya que, a nivel pragmático, a los anglosajones les resulta más natural llamar a este espacio *bullfighting arena*, por lo que consideraríamos más adecuado haber traducido la señal por *Maestranza Bullfighting Arena*.
- *Reales Atarazanas*: aunque se ha traducido correctamente por *Royal Dockyards*, dado que este ya no es el uso que tienen en la actualidad, si el espacio lo permitiese, habría cabido la posibilidad de haber añadido el adjetivo *ancient* delante, quedando su traducción más completa como *Ancient Royal Dockyards*.

- *Torre del Oro*: existen varias leyendas que explican el origen de su nombre: unas dicen que la torre se encontraba cubierta de azulejos que brillaban con la luz del sol, otras que el rey Pedro I guardó en esta torre tesoros de oro y plata y otras que durante la conquista se almacenaba el oro procedente de América. Sin embargo, parece que la teoría más defendida y demostrada es que a esta torre se le atribuye el nombre por el brillo dorado que se reflejaba sobre el río Guadalquivir como producto del mortero de cal y paja que la recubría. Por tanto, aunque *Golden Tower* sería una traducción correcta teniendo en cuenta la técnica de traducción prioritaria, habría sido una mejor opción traducirlo por *Gold Tower*. Sin embargo, ninguna de las dos opciones resulta adecuada, ya que se perdería la identificación y ubicación de esta torre, por lo que al turista extranjero le resultaría difícil localizarla. Además, en este caso se podría considerar que de nuevo se trata de *realia*, por lo que la opción de traducción más adecuada sería mantener el nombre igual que en español, añadiendo, en todo caso, la traducción del término genérico *tower* al final.
- *Zona monumental*: en esta señal se ha realizado una traducción literal que no funciona a nivel pragmático, ya que en inglés a esta zona se le conoce como *Historical Area*.
- *Callejón del Agua*: aquí se ha cometido un error de traducción grave, ya que, como se comentó al principio de este apartado, los nombres de las calles no se suelen traducir para no perder el sentido de ubicación en la ciudad. En este caso se ha traducido la señal por *Water alley*, con lo que al turista extranjero le resultará imposible identificar esta calle con su nombre en español. Por otro lado es necesario aclarar que se trata de un adarve, es decir, una calle que circula pegada a la muralla de la ciudad. Recibe su nombre porque, en el pasado, este tramo de la muralla llevaba en su interior dos tubos que conducían el agua hasta los jardines de los Reales Alcázares. En la actualidad, además, no se trata de un callejón, sino de una calle, por lo que la confusión del turista extranjero en este caso será absoluta. La opción más adecuada, por tanto, habría sido hacer referencia a su nombre actual, *Calle Agua*, y, para mantener la congruencia con la traducción de otras señales, haberla traducido por *Agua Street*, como en el caso de *Candilejos Street* (tabla 1).
- *Zona monumental y Callejón del agua*: en estos ejemplos, de nuevo, se ha cometido un error ortotipográfico en la traducción, al escribir *area* y *alley* con minúscula.

Otro caso que llama la atención es el de los monumentos que adquieren traducciones diferentes en distintas señales de la ciudad. Ejemplos de ello son los especificados en la tabla 5.

En estos casos, además de observarse las incoherencias mencionadas en los análisis anteriores, el efecto es aún peor, ya que al turista extranjero le resultará difícil identificar que se trata del mismo monumento.

Tabla 5. Enclaves turísticos con traducciones diferentes

Nombre en español	Traducción al inglés
Parroquia de Santa María la Blanca	Santa María la Blanca Church
Parroquia de S.M. la Blanca	S.M. la Blanca Church
Palacio de los Mañara	Mañara's Palace
Palacio de los Mañara	Palace of the Mañara

Por último, cabe destacar que las incongruencias tanto en las técnicas de traducción utilizadas como en cuestiones lingüísticas se hace patente incluso en el mismo punto de información turística. Este es el caso de las siguientes señales, que aparecen juntas en el mismo poste informativo:

Tabla 6. Incongruencias dentro del mismo poste informativo

Nombre en español	Traducción al inglés
Casa de Pilatos	Pilate's House
Casa de Salinas	Salinas' Palace
Palacio de los Mañara	Palace of the Mañara

5. Resultados y conclusiones

Una vez concluido el análisis, se puede confirmar que la traducción de las señales turísticas de Sevilla presenta numerosos problemas. El principal es la falta de congruencia en la técnica de traducción utilizada; se han mezclado diferentes técnicas de traducción y en muchos casos se han tomado decisiones poco acertadas o mejorables. Se observa, por tanto, que no se han establecido *a priori* unos criterios a seguir para conseguir una traducción homogénea y de calidad.

Otra cuestión importante es que se han traducido nombres de lugares que no se deben traducir por tratarse de términos idiosincráticos de la cultura sevillana que no tienen parangón en ningún otro lugar. En otros casos el error es justamente el opuesto, no se han traducido términos que deberían haberse traducido e incluso, en ocasiones, se ha dejado igual el mismo término o expresión en inglés y español. Este último problema plantea además la duda de si es realmente necesario que aparezca la denominación duplicada en la señal. Además de todo esto, en algunas señales aparecen errores léxicos, sintácticos, ortotipográficos y pragmáticos.

Todos estos problemas se han intentado solventar en las soluciones aportadas a lo largo del análisis, las cuales han buscado una mayor coherencia en el resultado, siguiendo una técnica de traducción prioritaria y corrigiendo los errores que se iban presentando.

Por último, cabe destacar que la instalación de las nuevas señales turísticas en Sevilla crea aún mayor confusión en el turista extranjero al no haberse sustituido todas las señales turísticas que hay en la ciudad, por lo que coexisten las nuevas señales con las antiguas, las cuales aparecían traducidas a dos lenguas (inglés y francés o portugués), y donde las traducciones al inglés difieren en numerosas ocasiones de las traducciones al inglés aportadas por las nuevas señales.

La pregunta central que no se ha planteado la persona o empresa encargada de traducir estas señales es cuál es el objetivo de la traducción. La respuesta lógica sería que las señales se traducen para que los turistas sepan dónde están estos sitios y puedan ubicarlos. En el momento en que se cambian referentes de forma aleatoria, de modo que no van a coincidir con lo que aparece en las guías, mapas, etc., las señales dejan de tener valor como herramienta de orientación y ubicación. Por consiguiente, lejos de prestar un servicio de calidad al turista extranjero, lo que se consigue es confundirlo y crear una mala imagen de la ciudad.

Parece demostrado, por tanto, que las señales turísticas constituyen un subgénero con unas características particulares que las hacen dignas de estudio. Para su traducción, sería fundamental la colaboración entre instituciones y traductores profesionales, con el fin de evitar problemas tanto a nivel traductológico como pragmático.

Para seguir profundizando en esta cuestión, sería interesante realizar un estudio donde se comprobase si la traducción de esta nueva señalización coincide con la traducción de los mismos enclaves turísticos que se ofrece en los mapas de la ciudad, en la página web oficial de Turismo de Sevilla y en los folletos emitidos a nivel institucional, ya que de no coincidir, se perdería por completo el objetivo de estos elementos como herramienta de orientación y ubicación y se crearía una imagen muy negativa de la ciudad en el turista extranjero.

Por otro lado, resultaría también interesante comprobar cómo se han traducido las señales turísticas en otras poblaciones de España, puesto que, a falta de una mayor profundización, existen indicios que muestran que aunque la crítica ha surgido en Sevilla, la señalización turística de otras ciudades españolas muestran los mismos errores que aquí se denuncian.

Aunque no se conoce la autoría exacta de quién realizó las traducciones de las señales turísticas de Sevilla, los resultados del análisis parecen indicar que no se ha tratado de una persona debidamente formada y cualificada para traducir este tipo de textos, algo muy habitual en este campo de especialidad como ya se ha explicado anteriormente en este artículo. Por consiguiente, las críticas surgidas en redes sociales ante la traducción de la nueva señalización eran acertadas, aunque no estuvieran traductológicamente justificadas.

Sin embargo, como también se ha destacado, apenas ha habido respuesta profesional a estas críticas. Ni siquiera los medios (prensa, radio) que se han hecho eco de esta situación han contactado con profesionales del sector para comprobar si dichas críticas estaban justificadas. Así pues, esto parece indicar que las denuncias que han surgido en los últimos años a nivel académico sobre la falta de profesionalización del sector turístico y sobre los peligros en los que se incurre si no se cuenta con personal debidamente formado y cualificado para la traducción de este tipo de textos no han salido del sector, puesto que no han llegado a las personas que encargan estas traducciones, ni siquiera a las que las critican. Cabría plantearse, por tanto, si los traductores deberíamos traspasar la frontera de nuestro ámbito profesional y darle mayor visibilidad a la calidad de nuestro trabajo, de modo que las instituciones, políticos y empresas correspondientes, así como los propios ciudadanos y turistas, adquiriesen conciencia de qué es una traducción de calidad y por qué es importante contar con profesionales para poder ofrecer servicios de calidad en un sector tan importante para nuestro país.

Bibliografía

- Calvi, M. V. (2006). *Lengua y comunicación en el español del turismo. Cuadernos de lengua española-90*. Madrid: Arco Libros S.L.
- — (2009). El lenguaje del turismo. En *Las lenguas de especialidad en español*. Maria Vittoria Calvi, Cristina Bordonaba Zabalza, Giovanna Mapelli, Javier Santos López (eds.), 199-224. Roma: Carocci.
- — (2010). Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación. *Ibérica*, No. 19, 9-32.
- Castillo Rodríguez, C. (2016). Translating Tourist Texts into Non-Mother Tongue: An Experiment with a Multilingual Corpus. *Opción*, No. Especial 7, 419-436.
- Conde Ruano, J. T. (2009). *Proceso y resultado de la evaluación de traducciones*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Déniz Suárez, G.R. (2015). *La traducción de textos turísticos (español-inglés): los folletos de museos*. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Durán Muñoz, I. (2009). La traducción turística de calidad: una necesidad indudable en la España de hoy. *Mundo Internet 2009. Actas del XII Congreso Iberoamericano de Internet, Telecomunicaciones y Sociedad de la Información*, 558-563.
- — (2011). *El trabajo ontoterminográfico aplicado a la traducción de textos del turismo de aventura (español, inglés, alemán): fases de preparación, elaboración y edición*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- — (2012). Caracterización de la traducción turística: problemas, dificultades y posibles soluciones. *Revista de Lingüística y Lenguas aplicadas*, 7, 103-113.
- Elena, P. (1999). La crítica de la traducción: otros métodos, otros objetivos. *TRANS*, 3, 9-22.

- Fuentes Luque, A. (2005). La traducción de promoción turística institucional: la proyección de la imagen de España. En *La traducción en el sector turístico*. Adrián Fuentes Luque (ed.), 59-92. Granada: Atrio.
- Gile, D. (1990). L'évaluation de la qualité de l'interprétation par les délégués: une étude de cas. *The Interpreters' Newsletter* 3, 66-71.
- González Pastor, D.M. (2012). *Análisis descriptivo de la traducción de culturemas en el texto turístico*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Valencia.
- Hurtado Albir, A. (1995). La didáctica de la traducción. Evolución y estado actual. En *Perspectivas de la traducción*. Purificación Fernández Nistal y José María Bravo Gozalo (eds.), 71-72. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- — (2001). *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Kelly, D. (1997). The translation of texts from the tourist sector: textual conventions, cultural distance and other constraints. *TRANS*, 2, 33-42.
- — (2005). 'Lest Periko Ortega give you a sweet ride...' o la urgente necesidad de profesionalizar la traducción en el sector turístico. Algunas propuestas para programas de formación. En *La traducción en el sector turístico*. Adrián Fuentes Luque (ed.), 155-170. Granada: Atrio.
- Leong, K. (2010). Chinese-English Translation of Public Signs for Tourism. *The Journal of Specialised Translation*, 13, 111-123.
- López Santiago, M. y Giménez Folqués, D. (eds.) (2016). *El léxico del discurso turístico 2.0*. Valencia: Universitat de València.
- Lorenzo García, L. y María Pereira, A.M. (eds.) (2004): *Traducción subordinada III: Traducción y publicidad*. Vigo: Servicio de Publicaciones.
- Martín Martín, J.M. (2010). Sobre la evaluación de traducciones en el ámbito académico. *RESLA*, 23, 229-245.
- Martín Sánchez, T. (2010). Dificultades de traducción en los textos turísticos. En: *Del texto a la lengua: La aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE*. Javier de Santiago Guervós, Hanne Bongaerts, Jorge Juan Sánchez Iglesias y Marta Seseña Gómez, (eds.), 571-584.
- Mayoral Asensio, R. y Diaz Fouces, O. (2011). *La traducción especializada y las especialidades de la traducción*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Moeini Fard, Z., Heidari Tabrizi, H. y Chalak A. (2014). Translation Quality Assessment of English Equivalents of Persian Proper Nouns: A Case of Bilingual Tourist Signposts in Isfahan. *International Journal of Foreign Language Teaching & Research*, 8 (2), 24-32.
- Moya, V. (1993). Nombres propios: su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 12, 233-247.
- Nobs, M. L. (2003). *Expectativas y evaluación en traducción de folletos turísticos: estudio empírico con usuarios reales*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- — (2006). *La traducción de folletos turísticos: ¿qué calidad demandan los turistas?* Granada: Comares.

- Nord, C. (1991). *Text analysis in translation. Theory, methodology, and didactic application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- — (1996). El error en traducción: categorías y evaluación. En *La enseñanza de la traducción*. Amparo Hurtado Albir (ed.), 91-108. Castelló: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- — (2006). Loyalty and Fidelity in Specialised Translation. *Confluências: Revista de Tradução Científica e Técnica*, 4, 29-41.
- Payo Peña, L. (2002). La traducción de referencias culturales en un texto turístico. *Puentes*, 1, 33-45.
- Ponce Márquez, N. (2008). Ejercicio comparativo de un texto turístico original español con su traducción al alemán como fundamento metodológico para alumnos de los primeros años de traducción. *Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, 7, 55-78.
- Reiss, K. (1983). *Texttyp und Übersetzungsmethode: der operative Text*. Heidelberg: Gross.
- Sager, J. (1989). Quality and standards – the evaluation of translations. En *The Translator's Handbook*. C. Picken (ed.), 91-102. London: Aslib.
- Sager, J., Dungworth, D. y McDonald, P.F. (1980). *English special languages. Principles and practice in science and technology*. Wiesbaden: Brandstetter.
- Schäffner, C.H. (ed.) (1990). *Translation and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Soto Almela, J. (2013a). La traducción de términos culturales en el contexto turístico español-inglés: recepción real en usuarios anglófonos. *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 235-250.
- Soto Almela, J. (2013b). La traducción de culturemas en el ámbito del patrimonio cultural: análisis de folletos turísticos de la región de Murcia. *Tonos Digital*, 24, 1-26.
- Vehmas-Leito, I. (1989). *Quasi-correctness. A critical study of Finnish translations of Russian journalistic texts*. Tesis doctoral, University of Helsinki.

Recursos electrónicos consultados

- ABC de Sevilla. *Los turistas alojados en hoteles de Sevilla aumentaron más de un 10% en noviembre respecto a 2016*. <ABC de Sevilla. https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-turismo-sevilla-turistas-alojados-hoteles-sevilla-aumentaron-mas-10-por-ciento-noviembre-respecto-2016-201801071302_noticia.html> [Consulta: 17 agosto 2018].
- AENOR. *Norma de calidad UNE-EN ISO 17100:2015*. <<http://www.aenor.es/aenor/normas/normas/fichanorma.asp?tipo=N&codigo=N0037193#.WltSQajiY2w>> [Consulta: 17 agosto 2018].
- Ayuntamiento de Sevilla. *Plan Director de Señalización Peatonal Turística*. <<https://www.sevilla.org/ayuntamiento/alcaldia/comunicacion/noticias/27-07-2017-movi->

lidad-inicia-los-trabajos-de-sustitucion-y-renovacion-de-la-senalizacion-peatonal-turistica> [Consulta: 17 agosto 2018].

- Cambridge Dictionary. *English Grammar Today*. <<https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/>> [Consulta: 17 agosto 2018].
- Diario de Sevilla. *Espadas advierte que las mofas por las señales turísticas son «piedras contra nuestro tejado»*. <http://www.diariodesevilla.es/sevilla/Espadas-advierte-senales-turisticas-piedras_0_1164184021.html> [Consulta: 17 agosto 2018].
- Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. *Balance del sector turístico*. <<http://www.mincotur.gob.es/es-es/gabineteprensa/notasprensa/2018/Paginas/Espa%C3%B1alograunr%C3%A9corddellegadasen2017con82millonesdeturistasinternacionales.aspx>> [Consulta: 17 agosto 2018].
- Oxford University Press. *English Oxford Living Dictionary*. <<https://en.oxforddictionaries.com/>> [Consulta: 17 agosto 2018].
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua Española*. <<http://www.rae.es/>> [Consulta: 17 agosto 2018].

Comprensión lectora: propuestas didácticas para el lector-traductor

Jimena Weinberg Alarcón | Raúl Caamaño Matamala |

Lisette Mondaca Becerra

jweinberg@uct.cl | rhcaam@uct.cl | lmondaca@uct.cl
Universidad Católica de Temuco (Chile)

Recibido: 19/10/2017 Revisado: 06/03/2018 Aceptado: 30/07/2018

Resumen

Partiendo de la idea de que la comprensión lectora es un requisito esencial para el ejercicio de la traducción y de que, en la práctica, la mayoría de los estudiantes de traducción no la abordan cabalmente, en este artículo se presenta un recorrido por las distintas propuestas de definición de la competencia traductora, con el fin de constatar la presencia y, por ende, la importancia de la comprensión lectora; asimismo, se abordan las características del lector-traductor para dar cuenta de sus particularidades respecto del lector común. Conforme a esta revisión, se presenta una serie de actividades didácticas, organizadas sobre la base de los objetivos de aprendizaje para la comprensión de textos planteados por Brehm y Hurtado (1999), que permiten al aprendiz-traductor lograr la comprensión necesaria que requiere el ejercicio de la traducción.

Palabras clave: Didáctica de la traducción; competencia traductora; comprensión lectora

Abstract

Reading comprehension: didactic proposals for the translator-reader

Based on the premises that reading comprehension is an essential requisite for the exercise of translation, and considering that, in practice, most of the translation students do not fully address it, this article presents a review of the different proposals of the definition of translation competence, in order to verify the presence and, therefore, the importance of reading comprehension. Likewise, the characteristics of the translator-reader are addressed in order to account for his features that differentiate him from the common reader. According to this review, a series of didactic activities, based on the learning objectives for the comprehension of texts proposed by Brehm & Hurtado (1999) are presented in this paper, allowing the translator-apprentice to achieve the necessary understanding required in the practice of translation.

Key words: Translation didactics; translation competence; reading comprehension

1. Introducción

La percepción social que se tiene del profesional de la traducción —que solo requiere del dominio de la competencia lingüística para realizar una buena traducción— es la que queda en evidencia cuando se le solicita un trabajo. Esta misma concepción, que visualiza al proceso traductor como una actividad más bien técnica, que se desenvuelve solo en el plano de la lengua y que no considera el plano del habla, una actividad que consiste únicamente en traspasar la cobertura lingüística de un texto y no su intención comunicativa, es la que trae la mayoría de los actuales estudiantes que ingresan a programas de estudios de formación de traductores en Chile. La simplificación de este proceso llega a tal punto que, si el estudiante aborda la comprensión del texto como una etapa dentro del proceso traductor, lo hace de manera superficial —no pocas veces se aboca directamente a la búsqueda de equivalentes y espera que estos equivalentes le ayuden a comprender el texto a traducir.

¿Qué se puede hacer para modificar esta percepción? Empezar con un trabajo en el aula que permita dar cuenta de la complejidad del proceso que lleva a cabo el traductor y que, así, los futuros traductores que salen al mercado puedan educar a sus clientes. En este cometido es que nos centraremos en la primera fase del proceso que involucra la traducción de un texto, lo que llamamos pre-traducción o comprensión (decodificación del sentido). García Yebra (1982) afirma que el proceso traductor consta de dos fases: la fase de comprensión del texto original y la fase de expresión del mensaje del texto original en la lengua de llegada; así como se presenta, parece ser un trabajo bastante simple; sin embargo, demostraremos que la tarea es compleja. En la etapa de comprensión, se decodifica el sentido del texto original tanto a nivel lingüístico, estableciendo las unidades mínimas con significado, como a nivel extralingüístico, activando determinados conocimientos relacionados con factores externos al texto, los que corresponden a los que se tiene sobre el tema que se va a traducir, sobre el lector al que va dirigido el texto y sobre las estructuras lingüísticas con las que se trabajará. Este ejercicio contempla un proceso cognitivo complejo que exige del traductor, por una parte, la interpretación y análisis de forma consciente de todas las características del texto fuente y, por otra, el conocimiento acabado de la morfología, sintaxis, semántica y, más aun, de la cultura de la que proviene el texto fuente con el fin de extraer el sentido de este. Por su parte, en la etapa de expresión, se recodifica el sentido, extraído en la etapa anterior, en la lengua traducida. El traductor debe mantener el sentido del segmento original en un segmento de la lengua traducida respetando el genio de esta última lengua. Durante esta etapa, en que las ideas pasan a ser elementos constitutivos del lenguaje, se toman decisiones a nivel léxico-semántico, morfosintáctico y ortográfico. Ahora bien, como en todo escrito, se requiere de la revisión o repaso como se denomina en algunos modelos de escritura (Flower y Hayes, 1981), etapa que de acuerdo a Parodi (2003: 92) consiste en:

un proceso consciente en que los lectores deciden leer lo que han escrito con el propósito de analizar lo adelantado y tratar de continuar la producción a la luz de lo ya compuesto o como una forma de realizar una evaluación sistemática del texto producido para corregirlo y revisarlo.

Si bien el traductor puede volver a desentrañar el sentido del texto origen una vez que ha recodificado el sentido en la lengua de llegada (Hurtado, 2001), estamos frente a un acto de comunicación complejo en el que interviene una multiplicidad de factores, por lo que resulta de vital importancia referirse a la primera fase de trabajo cuando el objetivo de lectura del texto original es la traducción del mismo.

Con el fin de evidenciar la importancia de la comprensión lectora como una etapa previa a la traducción de un texto y que la tarea del lector común dista mucho de la del lector-traductor es que revisaremos el lugar que ocupa la comprensión lectora en las distintas propuestas de definición la competencia traductora y las características particulares del lector-traductor, las que en alguna medida lo diferenciarían del lector común (lector normal) y, a partir de estas particularidades, propondremos algunas actividades didácticas que le permitan al traductor lograr la comprensión necesaria que requiere el ejercicio de la traducción. Estas actividades dan cuenta de las estrategias de aprendizaje utilizadas en el marco de un Proyecto de Innovación Docente (PID) titulado *Tutorías Académicas Disciplinarias: Una Innovación en la Enseñanza de la Teoría de la Traducción*¹, cuyo objetivo principal fue desarrollar las competencias específicas lingüística-comunicativa y sociocultural-extralingüística en los estudiantes de Traducción Inglés-Español, de primer y tercer año, a través de un programa de formación de tutorías académicas disciplinarias que permitieran optimizar el proceso de comprensión de textos escritos y, con esto, mejorar la tasa de aprobación del programa. Dichas actividades, si bien se organizan sobre la base de la propuesta de objetivos de aprendizaje para la comprensión de textos en el aula de lenguas planteada por Brehm y Hurtado (1999), se propone su aplicación en el aula de traducción debido a la dificultad que presentan los estudiantes para extrapolar los contenidos significativos de asignaturas clave para la formación de traductores a las asignaturas disciplinares.

2. Bases teóricas

2.1. La comprensión lectora en la competencia traductora

Con el fin de revisar la presencia y, por ende, la importancia de la comprensión lectora en las competencias que se definen como parte esencial de la formación de traductores, es que realizaremos una revisión cronológica de las distintas propuestas que dan cuenta de los componentes de la competencia traductora; para este efecto, no nos adentraremos en aspectos conceptuales respecto de las distintas denominaciones que reciben estas características, a las que algunos se refieren como habilidades,

otros como componentes, también se habla de conocimientos y, la gran mayoría, las describe como competencias.

Damos inicio a este recorrido con Wilss (1976), quien se refiere a la competencia traductora e indica que está conformada por tres aspectos. Por una parte, señala que el traductor debe poseer una competencia receptiva en la lengua origen, que se relaciona con la habilidad para comprender y decodificar el texto a traducir. Por otra, establece que el traductor debe poseer una competencia de producción en la lengua meta y, en tercer lugar, señala la existencia de una supercompetencia que se entiende en términos de la habilidad del traductor para transferir mensajes entre la lengua fuente y la lengua meta.

Delisle (1980) define cuatro competencias que considera indispensables en el traductor. La competencia lingüística da cuenta del conocimiento de las lenguas de trabajo; la competencia enciclopédica se remite al conocimiento de las cosas, experiencias del mundo exterior, a todas las realidades que llenan nuestro universo físico o mental (no se traduce bien aquello que no se conoce bien); la competencia de comprensión permite extraer la información del texto, el sentido del querer decir del autor y se ejerce a la vez sobre el conocimiento de la lengua y sobre el conocimiento de las cosas – la comprensión es la capacidad de realizar la síntesis de todos los parámetros implicados en la comunicación; y, por último, la competencia de reexpresión da cuenta de la enunciación y abarca todos los aspectos de redacción.

Ya en 1984, Roberts identifica cinco competencias que conforman la competencia traductora: competencia lingüística, competencia traslacional, competencia metodológica, competencia disciplinaria y competencia técnica. En esta clasificación, la competencia lingüística es la que da cuenta de la capacidad para comprender la lengua origen y la calidad de la expresión en la lengua meta, mientras que en Wilss y Delisle se hace referencia explícita a la comprensión lectora a través de la competencia receptiva y de comprensión, respectivamente.

Por su parte, Lowe (1987) utiliza el concepto de *translation skills* y señala que estas se componen de tareas complejas que se relacionan con la habilidad para comprender el texto fuente y la habilidad para traspasar el estilo del autor del texto original de manera apropiada a la lengua meta. Asimismo, señala que, en el perfil ideal del traductor, se encuentran habilidades como la comprensión lectora, la capacidad de redacción en la lengua meta, la comprensión del estilo en la lengua origen, el dominio del estilo en la lengua de llegada, la comprensión de aspectos sociolingüísticos y culturales en la lengua de partida, la velocidad y el factor X, que se relaciona con la cualidad que hace que una traducción sea superior a otra, aunque tenga la misma valoración.

En el año 1991, primero, Bell considera dos elementos como parte de la competencia traductora: la competencia lingüística y la competencia comunicativa en la cultura origen y en la cultura meta, la que se subdivide las subcompetencias gramatical, sociolingüística, discursiva, y estratégica. Luego, Hewson y Martin, indican que la competencia traductora se compone de las siguientes tres subcompetencias: interlingüística, adquirida en las lenguas de trabajo; de derivación, relacionada con

la aptitud del traductor para generar y derivar relaciones homólogas y para definir y recrear normas socioculturales; y de transferencia, que no se vincula tan solo con la que posee el traductor, sino también con la competencia que adquiere por medio de la documentación.

Desde la perspectiva funcionalista de Nord (1991), la primera propuesta de definición de la competencia traductora da cuenta de tres componentes, a saber, competencia lingüística, competencia cultural y competencia de transferencia. En el año 1992, Nord trabaja sobre esta propuesta y establece siete subcompetencias en lugar de tres: competencia de recepción y análisis del texto a traducir, competencia de documentación, competencia de transferencia, competencia de producción del texto meta, competencia de evaluación de la calidad de la traducción, competencia lingüística en lengua origen y de llegada y, finalmente, competencia cultural también en ambas culturas. En ambas propuestas, la comprensión se ubica en la competencia lingüística.

Desde la perspectiva de Pym (1992), los traductores, por una parte, comparten conocimientos con otros profesionales, por ejemplo, en lo referido a gramática, retórica, terminología, entre otros y, por otra, poseen capacidades que identifican la parte específicamente traslacional de su práctica, como la de generar más de un texto meta para un mismo texto origen y la de seleccionar solo uno de esos textos meta, rápida y justificadamente, y de proponerlo como el equivalente al texto fuente para un lector y propósito específicos.

Kiraly (1995) plantea un modelo de competencia traductora que integra el conocimiento sobre los factores situacionales que rodean la labor traductológica y los conocimientos necesarios para realizar una traducción específica, donde se incluye el conocimiento lingüístico, el conocimiento cultural y el conocimiento especializado tanto en lengua origen como en lengua meta; además, integra la habilidad traductora para iniciar procesos psicolingüísticos con el propósito de formular un texto meta adecuado al texto origen. Por su parte, si bien no se refiere a la competencia traductora, Gile (1995) describe los componentes de la *expertise* traductora y señala la existencia de un dominio pasivo de las lenguas de trabajo pasivas, un dominio activo de las lenguas de trabajo activas, un conocimiento suficiente de la temática de los textos y un saber traducir.

En el año 1996, se presentan tres propuestas que se refieren a la competencia traductora. Una corresponde a la de Presas, quien indica que la competencia traductora se subdivide en competencias nucleares, que se vinculan con las operaciones textuales (recepción del texto original para traducir, constitución del proyecto de texto terminal y producción del texto meta); competencias periféricas, relacionadas con el uso de los instrumentos específicos de trabajo del traductor (factibilidad de llevar a cabo un trabajo aceptable de acuerdo a los recursos disponibles, capacidad de evaluar y utilizar fuentes de documentación y capacidad de evaluar traducciones de pares); y competencias tangenciales, que se refieren al uso de los instrumentos de trabajo generales (bancos de datos, programas de edición, memorias de traducción, etc.).

La segunda propuesta está a cargo de Beeby (1996) y da cuenta de cuatro subcompetencias en la competencia traductora: gramatical, vinculada con los conocimientos que requiere el traductor para comprender y expresar el significado literal de las frases; sociolingüística, compuesta por los conocimientos necesarios para comprender y formular frases adecuadas según el contexto de las culturas con las que se trabaja; discursiva, relacionada con la capacidad para lograr la cohesión formal y la coherencia de significado en diferentes géneros discursivos y en ambas lenguas y de transferencia, vinculada con el dominio de estrategias de comunicación que permitan la transmisión del sentido del texto origen al texto meta.

Luego, contamos con la propuesta de Hurtado (1996) que consiste en un modelo de competencia traductora conformado por cinco subcompetencias, a saber, competencia lingüística, que involucra la competencia de comprensión en la lengua origen y la competencia de expresión en la lengua meta; competencia extralingüística, relacionada con el conocimiento enciclopédico, cultural y temático; competencia traslatoria o de transferencia, vinculada con saber comprender el texto original y saber reexpresarlo en lengua meta según el objetivo de la traducción y su destinatario, saber separar las dos lenguas y culturas con las que se trabaja, saber enfrentarse a diferentes tipos de textos, etc.; competencia profesional, relacionada con saber documentarse, saber utilizar las nuevas tecnologías y conocer el mercado laboral; y competencia estratégica, vinculada con los procedimientos consientes e individuales que utiliza el traductor para resolver los problemas con los que se encuentra durante el desarrollo del proceso de traducción en función de sus necesidades específicas.

En el año 1997, Hansen desglosa la competencia traductora en tres subcompetencias, la de transferencia, que, a su vez, se subdivide en habilidades implícitas, relacionadas con la capacidad para extraer información del texto origen considerando la intención de quien haya hecho el encargo de traducción y para producir el texto meta de manera que cumpla la función que se pretende, y explícitas, vinculadas con el conocimiento explícito de los métodos de traducción y la habilidad de identificar y solucionar problemas de traducción; la competencia social, cultural e intelectual y la competencia comunicativa, que abarca también las competencias pragmática y lingüística. En este mismo año, Hatim y Mason proponen un modelo de capacidades traductorales en el que estas se organizan de la siguiente forma: capacidades de procesamiento del texto origen, donde se incluyen aspectos como el reconocimiento de mecanismos de intertextualidad, la situacionalidad, la inferencia de la intencionalidad del texto, el análisis de la organización de la textura y la estructura del texto y la valoración de la informatividad, en función del impacto estimado en los lectores; capacidades de transferencia, donde se observan aspectos como la renegociación estratégica para ajustar la efectividad, eficiencia y relevancia de la tarea del traductor en relación con las consideraciones que se establecen en el encargo de traducción y su iniciador, con el fin de alcanzar un propósito retórico; y la capacidad de procesamiento del texto meta, relacionada con el establecimiento de aspectos intertextuales, el establecimiento de la situacionalidad, la creación de la intencionalidad, la organización de la textura

y la estructura del texto y el equilibrio de la informatividad, en función del efecto que se busca lograr en el lector del texto meta (Hatim y Mason).

Por su parte, Risku (1998) identifica cuatro subcomponentes que conforman la competencia traductora, a saber, la constitución de la macroestrategia, vinculada con anticipación a la situación de comunicación en la que se enmarca la traducción a realizar; la integración de la información, que permite crear y contrastar representaciones de las situaciones del texto origen en el texto meta; la planificación y decisión, relacionada con la coherencia intertextual y la contrastividad; y, por último, la autoorganización, que permite reflexionar y evaluar las decisiones tomadas en el proceso de traducción.

Finalmente, contamos con tres propuestas que se desarrollan a partir del año 2000. Una corresponde a la de Neubert (2000) y da cuenta de siete rasgos que caracterizan la competencia traductora: complejidad, heterogeneidad, aproximación, *open-endedness*, creatividad, situacionalidad y capacidad de cambio; no obstante, Neubert también define una competencia específica, denominada competencia traslatoria, que se desglosa en cinco componentes: competencia lingüística, competencia textual, competencia temática, competencia cultural y competencia de transferencia. La segunda propuesta refleja el trabajo realizado por el Grupo PACTE (2000) en torno a la definición de la competencia traductora y consiste en un modelo que desglosa esta competencia en seis subcompetencias: competencia de transferencia, vinculada con la capacidad de comprender el texto de partida y reexpresarlo en la lengua de llegada según la finalidad de la traducción y las características del destinatario; competencia comunicativa, relacionada con los conocimientos y habilidades necesarios para la comunicación lingüística; competencia extralingüística, vinculada con los conocimientos implícitos y explícitos del traductor sobre el mundo y sobre ámbitos particulares; competencia instrumental y profesional, relacionada con los conocimientos y habilidades que contribuyen al ejercicio de la traducción como actividad profesional; competencia psicofisiológica, que abarca componentes como las habilidades psicomotoras de lectura y escritura, facultades cognitivas y actitudes psicológicas; y, finalmente, la competencia estratégica, relacionada con los procedimientos utilizados para resolver los problemas con los que se encuentra el traductor durante el proceso. Las dos primeras competencias dan cuenta de la comprensión del texto origen y de los mecanismos de análisis y síntesis involucrados en este proceso, así como también del saber lingüístico para captar el sentido del texto a traducir. Este modelo de competencia se actualiza en un nuevo modelo que define la competencia traductora como el sistema que subyace al conocimiento que se requiere para traducir y contempla una subcompetencia que da cuenta de conocimientos operativos— pragmáticos, sociolingüísticos, textuales y léxico-gramaticales— necesarios para la comunicación en las lenguas de trabajo (bilingüe), una que hace referencia a los conocimientos acerca del mundo en general y de ámbitos particulares (extralingüística), otra que se define como los conocimientos sobre los principios que rigen la traducción y sobre aspectos profesionales (de conocimiento de traducción), una cuarta que refiere los conocimientos operativos relaciona-

dos con el uso de las fuentes de documentación y de las tecnologías de la información y comunicación (instrumental) y, por último, la subcompetencia concerniente a los conocimientos operativos que garantizan un proceso eficaz y apoyan la resolución de problemas encontrados durante el proceso traductor. A estas cinco subcompetencias se le suman los componentes psicofisiológicos que dan cuenta de aspectos cognitivos y actitudinales y de habilidades como la creatividad, el análisis, la síntesis, entre otras (PACTE 2003).

Por último, Kelly (2002) identifica la competencia traductora como una macrocompetencia dividida en siete subcompetencias: comunicativa y textual en las lenguas de trabajo, que comprende tanto fases de la comunicación pasivas y activas como convenciones textuales de las culturas de trabajo; cultural, que incluye el conocimiento enciclopédico cerca de los países donde se hablan las lenguas de trabajo, los valores, mitos, percepciones, creencias y comportamientos y sus representaciones textuales; temática, que engloba conocimientos básicos sobre el campo temático que le permiten al traductor acceder a la comprensión del texto a traducir o a la documentación; instrumental profesional, que abarca el uso de fuentes de documentación, la búsqueda de terminología, el uso de glosarios, bases de datos, uso de herramientas informáticas, etc., además de comprender los conocimientos básicos del traductor sobre la gestión del ejercicio profesional; psicofisiológica, que integra la conciencia de ser traductor, la confianza en sí mismo, la capacidad, de atención, de memoria, etc.; interpersonal, relacionada con la capacidad para interrelacionarse y trabajar profesionalmente en equipo tanto con otros traductores y profesionales del área como con clientes, autores, iniciadores, expertos, entre otros; y estratégica, que abarca todos los procedimientos relacionados con la organización y realización del trabajo, la identificación y resolución de problemas y la autoevaluación y revisión de la traducción realizada.

De esta forma, la revisión teórica realizada sobre los modelos de competencia traductora propuestos por diferentes autores nos permite establecer que la comprensión lectora tiene una importancia fundamental en el proceso traductor al estar presente en todos los modelos. Esta presencia, en algunos casos, se manifiesta a través de una competencia específica de comprensión; en otros, forma parte de la competencia lingüística o comunicativa del traductor, así como también se presenta como la habilidad de comprender y entender. Ahora bien, si la comprensión lectora se declara como una de las capacidades que debe desarrollar el profesional de la traducción, cabe preguntarse si el nivel de comprensión del traductor es el mismo que requiere cualquier otro lector. Para dar respuesta a esta interrogante es que revisaremos el proceso de comprensión lectora en el lector común y en el lector-traductor.

2.2. Lector común y lector-traductor

Si bien los estudios sobre comprensión lectora y traducción son escasos (Quezada, 2004; Pérez Lacarta, 2009; Veiga, 2011; Schmidhofer, 2012), la mayoría da cuenta de la falta de esta competencia en los estudiantes de traducción debido, por una parte, a

la mal entendida «fidelidad» (en el sentido de calco) a las estructuras de la lengua de partida —tanto así que el texto traducido se lee como y parece ser una traducción— y, por otra, a una exagerada concentración en aspectos lingüísticos, en donde la tarea parece ser encontrar rápidamente el equivalente de un término antes de comprender el sentido del texto (Larrauri, 2008).

Todo acto comunicativo en una lengua que se habla y escribe implica en el proceso de la lectura distintas fases o etapas tanto en la lengua materna como en una lengua extranjera. Leer significa, en términos generales, decodificar, entender, aprehender, comprender, interpretar, y eso demanda en el sujeto lector poner en acción su competencia comunicativa como hablante-oyente y/o como escritor-lector, pues son roles que interactúan en su condición natural de hablante de una lengua cualquiera, sea la materna o la lengua extranjera.

El lector de un texto compuesto en una segunda lengua enfrenta un desafío nuevo, interesante, ya que la etapa de decodificación le exige un conocimiento y manejo lingüístico excelente de la lengua extranjera, en sus componentes fonológico, gramatical y léxico, lo que incide en la formulación de hipótesis e inferencias y conduce a la conformación de un intertexto de carácter individual correspondiente a las experiencias de cada lector. Esta interrelación ya marca diferencias entre el lector de un texto en una lengua extranjera y el lector de un texto en lengua materna. Si a ello se añade que el propósito del proceso de lectura es la traducción del texto, las exigencias de esta actividad se redoblan en el lector-traductor. García Yebra explicita que la tarea del lector-traductor consiste en dar cuenta del contenido del texto, con el fin de traspasar su sentido.

[...] el que lee como traductor, en cambio, tiene desde el comienzo la intención de no detenerse en esa meta: piensa emprender a continuación el camino inverso, en la misma dirección seguida por el autor, sólo que por otro terreno: este camino irá desde el contenido del texto original hasta los signos lingüísticos capaces de expresarlo, pero en la lengua terminal, que suele ser la lengua propia del traductor, la de la comunidad lingüística a la que pertenece (García Yebra, 1982: 31).

El mismo autor añade que lo que diferencia al lector común del traductor es la intención y la intensidad de la lectura y afirma que el lector-traductor debe ser un lector extraordinario, que trate de acercarse lo más posible a la comprensión total del texto, para lo que es necesario más de una lectura; en el lector-traductor la comprensión del texto no es sino la primera fase del proceso de traducción y el traductor se acerca a la comprensión total del texto a través del análisis lingüístico y extralingüístico del texto original. En términos de Castellá y Cassany (2005), podríamos decir que el traductor se identifica con lo que llaman el lector crítico, que corresponde a quien sabe que hay varios significados y que son dinámicos, que busca el diálogo con otros lectores para construir interpretaciones sociales, que sabe que cada género textual es diferente y se emplea de modo particular, que pone énfasis en la ideología y busca la intención del

autor, que sabe que a menudo lo más importante es lo implícito y las connotaciones, que busca varias fuentes y las contrasta, y que sabe dar valor a las citas.

Un lector en general puede escoger cuándo leer un texto y de qué manera hacerlo, lo puede hacer con cierta ligereza, sin un plan definido quizás. Según Cassany, Luna y Sanz (1994: 202), los buenos lectores o lectores competentes leen habitualmente en silencio, no caen en defectos típicos de lectura como oralizaciones, regresiones, leen con rapidez y de modo eficiente, y se fijan en unidades de significado superior a la palabra. El lector competente no lee siempre de la misma forma y se adapta a cada situación. Asimismo, añaden que el lector experto controla su proceso de lectura y sabe elegir las estrategias adecuadas a cada texto y a la situación de lectura. En lo que respecta al grado de comprensión de la lectura que alcanzan, Cassany, Luna y Sanz (1994: 202-203) afirman que los lectores expertos comprenden el texto con más profundidad, «identifican la relevancia relativa de cada información, las integran en estructuras textuales y jerárquicas, distinguen entre lo que es importante para el autor y lo que lo es para ellos mismos... En cambio, los aprendices son incapaces de realizar todas estas tareas y terminan por procesar la información de una forma más lineal y ciega, fijándose en los detalles y en los aspectos más superficiales.»

En lo referente al proceso de comprensión que realiza el traductor, según Schmidhofer (2012: 67)

El primer paso consiste en una lectura rápida y un análisis macroestructural para determinar el campo temático, la clase textual y la organización y hacer una primera hipótesis sobre el propósito del texto. Asimismo, debe recabarse información sobre la situación comunicativa del texto de origen y del texto meta que vienen definidas en el encargo de traducción o por parte del profesor. A continuación, debe realizarse una lectura intensiva durante la que el traductor no solo debe asimilar el significado denotativo del texto, sino también confirmar o rectificar las hipótesis hechas durante la primera lectura e identificar el tono y el registro del texto. Al mismo tiempo, el traductor ha de extraer y aclarar los términos desconocidos. Toda esta información es imprescindible para luego elegir las estrategias de traducción más apropiadas.

Claramente, este proceso revierte una alta complejidad para el traductor, además porque, tal como afirma Marrocco (1995: 141) «...es un lector de un texto que no estaba particularmente dirigido a él y del que extrae un tipo de información que no es la habitual para todos los lectores comunes».

La comprensión que realiza un lector común no se compara con la del lector-traductor, la que debe acercarse a la comprensión total del texto que ha de traducir. En este sentido, la traductora Francí (2014) señala:

Es una idea comúnmente aceptada que el traductor es el mejor lector que quepa imaginar. Y mi experiencia personal lo confirma a diario: nunca comprendo tan bien un texto como al traducirlo. Es más: muchas veces, al ponerme a trabajar, me doy cuenta de que mi lectura anterior, especialmente la hecha con fines «recreativos» es parcial, desigual y, sobre todo, superficial. (El Trujamán, 2014)

El lector-traductor debe recorrer este proceso, el que no es necesario en el lector común. En efecto, el traductor no es un lector común, su lectura está orientada hacia un futuro acto de escritura en otra lengua y cultura y en ese nuevo entorno su lectura provocará un nuevo efecto y generará nuevos sentidos. El lector-traductor es el lector ideal.

Si existe claridad de la importancia de desarrollar la comprensión lectora para el desempeño de la labor traductora y que el lector-traductor es un lector «en profundidad» que pasa por un proceso de revisión exhaustiva del texto a traducir, como dice Schmidhofer (2012) la tarea es buscar la forma para que los estudiantes lleven a cabo este procedimiento que, de acuerdo a nuestra experiencia, para ellos parece traducirse en «una pérdida de tiempo». Con el objeto de hacerle frente a esta tarea, a continuación, se presenta una serie de actividades para trabajar la comprensión lectora en las aulas de traducción.

3. Actividades de comprensión lectora para aplicar en el aula de traducción

Esta serie de actividades orientadas a la comprensión del texto a traducir se organiza sobre la base de la propuesta de objetivos de aprendizaje para la comprensión de textos planteada por Brehm y Hurtado (1999) y da cuenta de las estrategias de aprendizaje utilizadas en el marco del proyecto de innovación docente². Cada una de las actividades formuladas cuenta con la contextualización teórica del objetivo de aprendizaje y, en algunos casos, un objetivo específico. Además, cada actividad presenta un objetivo propio, los recursos necesarios para llevarla a cabo, su área de aplicación y la descripción de la misma. Respeto de la evaluación, esta no se consideró dado que muchas de estas actividades pueden formar parte de una actividad mayor o bien constituir una actividad por sí sola. Además, cabe mencionar que el área de aplicación depende del género textual que se utilice para cada ejercicio y que, cada uno de estos, se puede llevar a cabo tanto en la lengua materna como en la lengua extranjera de trabajo; por lo tanto, en este sentido las actividades dan cuenta de propuestas que cada docente puede adecuar a los objetivos de aprendizaje de su asignatura. Finalmente, las acciones que se plantean en esta propuesta didáctica, si bien dan cuenta de actividades aplicadas en las tutorías académicas disciplinarias, no se han trabajado en el aula de traducción tal y como se exponen a continuación.

3.1. Objetivo de aprendizaje: Adquirir estrategias de lectura.

3.1.1. Adaptar distintas estrategias de lectura

Aportaciones teóricas: Según Cassany, Luna y Sanz (1994: 197), la lectura «no se trata de una capacidad homogénea y única, sino de un conjunto de destrezas que utilizamos de una manera o de otra según la situación». Entre los tipos de lectura que tratan los autores antes mencionados, se encuentran el *skimming* y el *scanning*.

El *skimming* es una técnica de lectura en la que el texto se lee superficialmente para formarse una primera idea global, mientras que el *scanning* corresponde a una lectura más detallada que tiene como finalidad buscar datos concretos y detalles de interés según el propósito de la lectura. Por su parte, Brehm y Hurtado (1999) agregan un tercer tipo de lectura, denominado *intensiva*, que entienden como una lectura en profundidad, con el fin de comprender en detalle el mensaje transmitido, releyendo algunos pasajes del texto, de ser necesario.

Objetivo: Aplicar los distintos tipos de lectura que dan cuenta de una lectura comprensiva y reflexiva.

Recursos: Artículo de investigación (texto 1).

Área de aplicación: Talleres de traducción especializada.

Descripción:

- El docente proyecta el texto a traducir para que el estudiante lo observe y entregue la mayor cantidad de información respecto del tipo de texto, medio de publicación, área temática, destinatario, etc.
- Posteriormente, se solicita al estudiante que lea la primera línea de cada párrafo y que, a partir de esta información, logre articular un panorama del contenido de este y visualizar cómo este contenido se dispone en el texto.
- Luego, con el fin de profundizar en la comprensión del texto, el estudiante recibe de parte del profesor las palabras clave del texto y realiza una segunda lectura prestando atención a lo que se dice respecto de esos conceptos; los subraya cada vez que aparecen y ubica la información que los acompaña e indica la relación con estos (característica, ejemplo, contexto de uso, etc.); el indicar la relación le ayudará a identificar y comprender los operadores y conectores.
- Después de estas dos lecturas, se realiza una tercera lectura con el fin de comprender en detalle el mensaje que el autor quiere transmitir a través del texto. En este momento de lectura, el lector-traductor se debe al texto original, a la intencionalidad del autor, al iniciador de la traducción, a la lengua y cultura de llegada y al receptor del texto traducido; por lo tanto, durante la tercera lectura se debe completar el contenido extraído en las lecturas anteriores, para lo que deberá crear subcategorías, si el texto lo requiere (dentro de las características se presentan unas que dan cuenta de la forma y otras de la composición, por ejemplo), y además, deberá descifrar el valor expresivo del texto, para lo que se le solicita marcar las palabras que se utilizan con un significado connotativo, las oraciones que alteran su estructura con el fin de enfatizar parte de la información, las repeticiones, el uso no común de algunos elementos paralingüísticos, entre otros aspectos.

3.1.2. Activar conocimientos extralingüísticos

Aportaciones teóricas: Según Brehm y Hurtado (1999), todo aquel conocimiento que el estudiante ya tiene sobre el tema del que trata el texto y sobre el contexto cul-

tural en el que se enmarca le puede ser útil para anticipar y asimilar la información nueva que contiene.

Objetivo: Utilizar preguntas enciclopédicas para la activación de conocimientos previos.

Recursos: Tutorial (texto 1, sin marcadores), tutorial (texto 1, con marcadores) y set de fotografías con las distintas etapas del proceso que describe el tutorial (texto 2).

Área de aplicación: Talleres de traducción especializada en las áreas de la ciencia y la tecnología.

Descripción:

- Si el trabajo se va a efectuar en la primera clase, en la que se da inicio a un tema en particular, el profesor inicia la clase presentando el tema y solicita a los estudiantes que señalen todo lo que saben de este, para lo que genera algunas preguntas del tipo: ¿qué conocías acerca del tema?, ¿cómo adquiriste esa información?, ¿qué tipos de textos te proporcionan información al respecto?, etc. Acto seguido, apunta en la pizarra lo expresado por los estudiantes y lo organiza en categorías que pueden ser: ‘Creo que...’, ‘Lo que recuerdo es que...’, ‘Me enseñaron que...’, etc.
- Posteriormente, muestra una serie de imágenes relacionadas con las distintas etapas que contempla el proceso descrito en el texto a traducir y pide a los estudiantes que las ordenen, con el fin de saber qué conocen, efectivamente, del tema y qué son capaces de inferir a partir de las imágenes que recibieron. La idea es que las imágenes logren acercar al estudiante a la información que deberá comprender al momento de traducir el texto.
- Luego, el profesor comenta brevemente, a partir de estas imágenes, en qué consiste el proceso y los estudiantes vuelven a sus relatos con el fin de confirmar o reestructurar el orden de la información. A cambio de imágenes, también se pueden utilizar videos.
- Una vez socializado el posible orden del proceso productivo en cuestión, se entrega a los estudiantes una copia del texto (texto 1) que deben traducir con el fin de realizar una primera lectura global. En esta primera lectura, se pueden suprimir los marcadores secuenciales, con el fin de que el estudiante logre rearmar el texto sin estos y valore la importancia que tienen para la comprensión.
- A continuación, se les entrega el mismo texto (texto 1), esta vez con marcadores, para que repasen el orden y evalúen la coherencia y cohesión textual, que es lo que da sentido al texto.

3.1.3. Aplicar los conocimientos lingüísticos

Aportaciones teóricas: Brehm y Hurtado señalan que, al aplicar los conocimientos lingüísticos a la comprensión de textos escritos, los estudiantes hacen uso de técnicas relacionadas, por ejemplo, con la «derivación del significado de una palabra o expresión por sus características morfológicas y/o por el papel sintáctico que desempeña

dentro de un contexto» (1999: 61). Así, en los textos, el lector puede encontrarse ante unidades léxicas que, aunque le sean desconocidas, puede inferir su significado según su formación o el contexto en el que se utilizan.

Objetivo: Familiarizar a los estudiantes con la terminología de los textos técnicos y científicos a través de la afijación.

Recursos: Artículo de investigación (texto 1)

Área de aplicación: Talleres de traducción especializada en las áreas de la ciencia y tecnología.

Descripción:

- Al inicio de la clase el docente formula una serie de preguntas relacionadas con el tema a traducir que los estudiantes deben responder en voz alta frente a todo el curso.
- Posteriormente, el docente entrega el texto a traducir para que cada estudiante lo lea. Se comenta en conjunto lo que se entendió del texto y se revisan y corrigen los datos entregados durante la activación de conocimientos previos.
- Con el fin de comprender mejor el texto, se pide a los estudiantes que marquen en este todas las palabras formadas por afijos y que intenten dar una definición para cada una de estas.
- Una vez realizado este trabajo, se pide a los estudiantes que identifiquen el afijo y lo asocien a una categoría gramatical, para que posteriormente puedan formar palabras derivadas de estas en las distintas categorías gramaticales y responder a las siguientes preguntas: ¿qué afijos nos ayudan a formar sustantivos a partir de verbos?, ¿qué afijos nos ayudan a formar sustantivos a partir de adjetivos?, ¿qué afijos nos ayudan a formar adjetivos a partir de sustantivos? y ¿qué afijos nos ayudan a formar adjetivos a partir de verbos?
- Finalmente, el estudiante confirma en el diccionario tanto el significado de los afijos como las palabras derivadas de las distintas categorías gramaticales.

3.2. Objetivo de aprendizaje: identificar y comprender los mecanismos de coherencia y cohesión

Aportaciones teóricas: Para Calsamiglia y Tusón (2004: 221-222), la coherencia «refiere al significado del texto en su totalidad, abarcando tanto las relaciones de las palabras con el contexto como las relaciones entre las palabras en el interior del mismo texto». Por su parte, la cohesión, para las mismas autoras, «se refiere a uno de los fenómenos propios de la coherencia, el de las relaciones particulares y locales que se dan entre elementos lingüísticos, tanto los que remiten unos a otros como los que tienen la función de conectar y organizar». De esta manera, la coherencia envuelve a la cohesión. Álvarez (2001) ha propuesto una serie de reglas de textualización que contribuyen a la coherencia y cohesión del texto, a saber, regla de recurrencia, que

se relaciona con elementos que reaparecen en el texto; regla de progresión, que se relaciona con la información nueva que va presentando el texto a medida que avanza; y regla de relación, vinculada con el hecho de que los elementos del texto, para que este sea coherente, deben tener relación directa entre sí.

Objetivo: Desarrollar estrategias de coherencia local a través de inferencias fundamentales³.

Recursos: Carta al director (texto 1), noticia (texto 2) y artículo de divulgación científica (texto 3) con espacios para rellenar.

Área de aplicación: Talleres de traducción general

Descripción:

- Los estudiantes, en pareja, leen la carta al director e identifican quiénes son los participantes en el texto. Deben marcar la primera vez que aparece cada uno de ellos.
- Luego, el estudiante debe buscar en el texto si los participantes de la historia se mencionan más de una vez e indicar en un cuadro a través de qué elemento se mencionan nuevamente. Como resultado de esta clasificación, se presentarán diversos elementos a través de los cuales se puede recurrir a un elemento ya mencionado en el texto, a saber, pronombres, sinónimos, correferencias léxicas, entre otros.
- Posteriormente, con el fin de profundizar en algunos de estos elementos, los estudiantes, en pareja, deberán leer el texto 2 e identificar los pronombres presentes en este, para ver así a qué se refiere cada uno de estos y presentar el trabajo al grupo.
- Luego, el estudiante trabaja con el texto 3 y rellena individualmente los espacios en blanco con los pronombres correspondientes; esta tarea se revisa de forma conjunta y, con esto, se da pie a la búsqueda de elementos léxicos y gramaticales a los que se hace referencia a través de un sinónimo. El profesor revisa los conceptos de sinónimo, hipónimo e hiperónimo con el fin de que el estudiante contemple esta clasificación durante la actividad.
- Finalmente, dado que el texto sirve para estos propósitos, los estudiantes identifican los elementos léxicos y gramaticales a los que se hace referencia a través de una paráfrasis designativa. El profesor repasa el concepto de correferencia léxica con el fin de que el estudiante establezca la diferencia con la sinonimia haciendo hincapié, por ejemplo, en que en el primer caso se trata de una frase que solo puede interpretarse respecto de la situación de enunciación y, en el segundo, de una palabra cuyo significado está escrito en la lengua.

3.3. Objetivo de aprendizaje: identificar y comprender distintos tipos y géneros textuales

Aportaciones teóricas: Alexopoulou (2010: 3) señala que los tipos de texto «son realidades abstractas, lingüístico-comunicativas, en principio invariables y por lo tanto constituyen un repertorio cerrado de formas, según las particularidades de cada

tipo». Entre los tipos de texto más comunes se encuentran los narrativos, descriptivos, explicativos y argumentativos. Ahora bien, no hay que confundir entre tipo de texto y género textual. Sevilla (2012) señala que un género es un acto comunicativo que da cuenta de una intención comunicativa concreta y que reproducir las marcas formales de un género en otra lengua es un problema al que debe hacer frente el traductor especializado. La división de los textos por la disposición de sus partes estandarizadas, según Elena (2017: 141) «facilita la lectura y la traducción al favorecer las expectativas sobre lo que se está leyendo o se va a leer».

Objetivo: Reconocer las diferentes partes que constituyen el género textual noticia y su organización a través de las marcas lingüísticas presentes en el texto.

Recursos: Noticia (texto 1), carta (texto 2), columna de opinión (texto 3) y noticia (texto 4, partes de una noticia presentadas a modo de collage). Todos los textos deben estar tanto en lengua materna como en la lengua de trabajo.

Áreas de aplicación: Talleres de traducción general y cursos de español para traductores.

Descripción:

- Se inicia esta actividad con los textos escritos en la lengua materna. Los estudiantes, en pareja, analizan los distintos textos e identifican a qué género textual corresponden destacando los rasgos prototípicos de cada género.
- Luego, exponen los resultados de su discusión y el docente organiza la información en la pizarra por género textual, en dos categorías: elementos lingüísticos y elementos extralingüísticos.
- Posteriormente, se le entrega a cada pareja una copia de las diferentes partes que conforman una noticia con el fin de que discutan sobre las opciones de organización más adecuadas y logren armarla. Se les pide, además, que apunten si se presenta algún elemento lingüístico o extralingüístico que no se haya detectado en el paso anterior de esta tarea, con el fin de completar la lista e identificar ciertas particularidades del género; se presenta el trabajo frente al grupo y se complementa la lista elaborada por el profesor.
- Una vez realizadas estas tareas, se lleva a cabo la misma actividad con los textos en la lengua de trabajo, para finalizar con el contraste de los rasgos prototípicos del género noticia en ambas lenguas.

3.4. Objetivo de aprendizaje: identificar e interpretar rasgos pragmáticos y semióticos de un texto

Aportaciones teóricas: Brehm y Hurtado (1999) formulan este objetivo pensando en que el estudiante sepa entender cómo la intertextualidad y las implicaturas, entre otros aspectos, contribuyen al sentido del texto. En lo que respecta a la intertextuali-

dad, Genette (1982) indica que este concepto da cuenta de una relación de copresencia entre dos o más textos. Por otra parte, en relación con las implicaturas, Escandell (1993: 94-95), a partir de la teoría de Grice, señala la importancia de distinguir entre *lo que se dice* y *lo que se comunica* en el texto. «*Lo que se dice* corresponde básicamente al contenido proposicional del texto» y «*lo que se comunica* es toda la información que se transmite con el enunciado, pero que es diferente de su contenido proposicional». Este último contenido es de carácter implícito y se denomina *implicatura*. Grice (1975) distingue entre implicaturas convencionales y no convencionales, en tanto las convencionales corresponden a «aquellas que derivan directamente de los significados de las palabras, y no de factores contextuales o situacionales» (Escandell 1993: 95).

Objetivo: Identificar los modos enunciativos en un texto a través de marcas lingüísticas, tipos de oraciones y marcas del sujeto de la enunciación.

Recursos: Artículo investigativo (texto 1), biografía (texto 2) y aviso publicitario (texto 3).

Áreas de aplicación: Talleres de traducción general.

Descripción:

- El docente inicia la clase recordando los tres modos de enunciación del discurso.
- Se divide al curso en grupos de tres estudiantes y se les distribuyen los textos con el fin de que discutan sobre el o los modos enunciativos presentes en los textos y qué elementos lingüísticos son los que dan cuenta del modo enunciativo que predomina.
- Luego, se solicita a los estudiantes que asocien las marcas lingüísticas y tipos de oraciones que les permitieron identificar el o los modos enunciativos presentes en los textos con las marcas del sujeto de la enunciación; es decir, impersonalidad, incitación, subjetividad, objetividad, entre otras. El objetivo es que el estudiante logre comprender que la elección de un modo de enunciación se traduce, para efectos de la comprensión, en un aspecto contextual, pragmático, que va más de allá del plano gramatical e incluso semántico.
- Posteriormente, se indica a cada uno de los grupos que se haga cargo de uno de los textos de trabajo y que recorra el texto e identifique las marcas textuales que dan cuenta de cada uno de los modos de enunciación. Para esto, marcan el texto, con distintos colores, de acuerdo a las siguientes categorías: tipos de oración (asertivas, interrogativas, imperativas), modalidades (expresiones de poder, deber, querer, etc.), intertextualidad (marcada y no marcada), inferencias (situacionales y culturales).
- Finalmente, cada grupo presenta al curso su trabajo para evidenciar que ha logrado entender la implicancia del análisis de cada uno de los elementos que conforman el texto para lograr su comprensión.

3.5. Objetivo de aprendizaje: Identificar variaciones lingüísticas relacionadas con el uso y con el usuario

Aportaciones teóricas: Brehm y Hurtado (1999) relacionan este objetivo con la capacidad que deben tener los estudiantes de identificar las variaciones en los textos relacionadas con el registro. Calsamiglia y Tusón (2001: 325) señalan que el registro «sirve para definir el uso de la lengua en una unidad comunicativa de acuerdo con la *situación* en que se encuentra el hablante». Para Halliday (1978), existen tres categorías contextuales mediante las cuales el uso de la lengua se adecúa a la situación de comunicación: *campo*, *modo* y *tenor*. El *campo* se relaciona con el marco social donde se desarrolla la comunicación y con el tema tratado, el *modo* se vincula con el medio o canal de comunicación y el *tenor* se relaciona con el grado de formalidad del texto, las formas de tratamiento que presenta, la relación que existe entre los participantes y la función que persigue el texto (tenor informativo, persuasivo, etc.).

Objetivo: Identificar distintas situaciones comunicativas a partir del análisis de elementos extralingüísticos y lingüísticos en el texto.

Recursos: Textos publicitarios.

Áreas de aplicación: Talleres de traducción general y cursos de español para traductores.

Descripción:

- El docente organiza la clase en grupos de tres estudiantes y le entrega a cada grupo un dossier de tres textos en su lengua materna para un análisis a partir de las siguientes preguntas: ¿quién es el autor del texto original?, ¿a quién está dirigido?, ¿cuál es el canal de comunicación mediante el cual fue transmitido?, ¿cuál es la intención comunicativa del texto?, ¿cuál es la función del lenguaje predominante?
- Una vez realizado este trabajo, se socializan las respuestas y se le pide a cada uno de los grupos que tome una de las variables identificadas (autor, destinatario, medio, intención o función del texto) y que elabore un texto manipulando esa variable. Se debe cautelar que cada grupo seleccione una variable diferente.
- Luego, se presentan al curso los textos elaborados por cada grupo y se explican los cambios realizados.
- Posteriormente, los estudiantes reciben un texto para traducir, el que deben leer para responder nuevamente a las preguntas planteadas.
- Después de socializar las respuestas, el docente entrega un contrato de traducción que obliga al estudiante a manipular alguna de las variables ya mencionadas; el estudiante debe indicar cuáles serán los cambios que deberá efectuar al momento de realizar la traducción. La elección de la variable a trabajar puede estar determinada por el tema de la clase, puede ser más de una, puede terminar con la traducción del texto y se puede realizar solo en la lengua materna y/o en la lengua de trabajo.

3.6. Objetivo de aprendizaje: desarrollar espíritu crítico ante el texto

Aportaciones teóricas: Murcia (2012: 26) señala que «decir lector crítico equivale a decir lector competente». Este objetivo de aprendizaje, propuesto por Brehm y Hurtado (1999), se relaciona con la capacidad de los estudiantes para saber emitir juicios de valor acerca de aspectos tanto formales como de contenido del texto leído. En otras palabras, el estudiante, a través de la lectura, debe ser capaz de identificar, si los hubiera, elementos del texto que pudieran ser mejorados.

Objetivo: Identificar errores y aciertos en el texto traducido a través de una revisión crítica realizada por pares.

Recursos: Informe técnico (texto 1), informe técnico (texto 2) y matriz de tipología de errores (texto 3).

Áreas de aplicación: Talleres de traducción especializada en el área de las ciencias sociales.

Descripción:

- El docente divide la clase en dos grupos y cada grupo recibe un texto diferente para traducir.
- Una vez realizada la traducción del texto de acuerdo al contrato asignado, el docente recepciona los trabajos y los intercambia entre los estudiantes de modo que el estudiante que tradujo el texto 1, ahora revisa el texto 2 y viceversa, con el fin de que se realice una revisión de pares. Para efectuar esta revisión, el estudiante debe comenzar por leer el texto traducido como 'lector ideal', es decir, realizar una lectura conforme al encargo de traducción (destinatario, medio de publicación, función del texto, etc.) y a las normas y convenciones de la lengua de llegada. Durante esta lectura, debe destacar los pasajes que no comprende cabalmente.
- A continuación, se debe hacer lectura del texto original a fin de conocer aspectos relacionados con su producción (función del texto, lugar y fecha de producción, información del autor, medio de publicación, entre otros) y marcar las partes del texto que dan cuenta de posibles problemas de traducción⁴.
- Luego, el estudiante compara los pasajes identificados en el TO como posibles problemas de traducción con los identificados en el TM como pasajes que no se pueden comprender y analiza si existen problemas de traducción en otros pasajes del texto.
- Posteriormente, identifica aciertos en la traducción, es decir, reconoce divergencias entre el inglés y el español y realiza los cambios necesarios (puntuación, rasgos estilísticos, estructuras sintácticas, elementos morfológicos, entre otros), propone soluciones creativas a los pasajes problemáticos, redacta en un español natural y con corrección idiomática, etc.
- Como resultado de este proceso, el estudiante debe generar un cuadro comparativo que le permita retroalimentar el trabajo realizado por el compañero, que dé cuenta de los aciertos y errores encontrados durante la revisión, con el fin de extraer las fortalezas y debilidades del autor de la traducción. El rol del docente en esta activi-

dad es de supervisor durante la clase, y adquiere un rol más activo al momento de la retroalimentación, para lograr que los estudiantes visualicen cuál es la génesis de sus errores y, a partir de ahí, tomar acciones remediales (fortalecimiento de algunas competencias, perfeccionamiento en algunas áreas, repaso de algunos contenidos, incorporación de más actividades de aula relacionadas con el tema a trabajar, etc.).

4. Consideraciones generales

Todos los autores revisados aseguran de uno u otro modo la decisiva importancia que tiene la comprensión lectora en el proceso traductor designándole un rol preponderante entre las competencias descritas, siendo la comprensión un puente técnicamente necesario entre el texto fuente y el texto meta.

En relación con el lector común versus el lector-traductor, queda de manifiesto que la diferencia del proceso de lectura pasa por la lengua en la que está escrito el texto a traducir y por el propósito de lectura, lo que, por consiguiente, redundará en la intensidad de esta última. Analizado el fenómeno desde otra perspectiva, la comprensión para el lector común es equivalente con el proceso de lectura, mientras que para el lector-traductor, la comprensión no es sino la primera fase del proceso de traducción. En esta primera fase, dado que el traductor se debe acercar a la comprensión total del texto, tanto el análisis lingüístico como el extralingüístico son de vital importancia; reparar en la función del texto, los modos de enunciación, los tipos de oraciones, los rasgos prototípicos de un género textual, así como también en todo lo que implica la circunstancia de enunciación, es decir, tiempo, lugar, estatus de los participantes, saber compartido, entre otros, son los elementos del texto que pasan desapercibidos si el propósito de la lectura no es la traducción.

En lo referente al trabajo en el aula, las actividades que se plantean son una propuesta actualizada de ejercicios aplicados a estudiantes de traducción para mejorar la comprensión lectora, las que confirman la relevancia de abordarla con estrategias de lectura que apunten a una comprensión pormenorizada del texto; con esto no queremos decir que las estrategias de generalización no resulten útiles para la actividad traductora, sino que son complementarias. Junto con esto resulta significativo abordar la comprensión lectora siempre evidenciando cada uno de los pasos que este proceso conlleva, es decir, cada vez que se trabaja en un texto, se debería activar conocimientos previos, recorrer los mecanismos de coherencia y cohesión, identificar variaciones lingüísticas, reconocer rasgos pragmáticos y distinguir los diferentes géneros textuales. Además, un apoyo importante para lograr el nivel de comprensión necesario para traducir lo constituiría el aumento de la lectura en la lengua de trabajo.

En conclusión, si lo que queremos es lograr un cambio en la percepción social que se tiene del profesional de la traducción y, por ende, cambiar la concepción que trae la mayoría de los actuales estudiantes que ingresan a programas universitarios de formación de traductores, la tarea debe empezar con acciones de este tipo en el aula.

Según Kiraly (2000), existe un gran consenso respecto de lo que implica la competencia traductora; sin embargo, no ocurre lo mismo cuando nos preguntamos cómo se adquiere o aprende. Por lo tanto, esperamos que el presente trabajo sea un aporte para la adquisición de uno de los componentes, competencias, habilidades o subcompetencias que supone la competencia traductora.

Bibliografía

- Alexopoulou, Angélica (2010). Tipología textual y comprensión lectora en E/LE. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada*, 9, 102-112.
- Álvarez, Gerardo (2001). *Textos y discursos. Introducción a la lingüística del texto*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- Beeby, Allison (1996). *Teaching Translation from Spanish to English*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Bell, Roger (1991). *Translation and Translating: Theory and Practice*. Londres: Longman.
- Brehm, Justine y Hurtado, Amparo (1999), La primera lengua extranjera. En *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Amparo Hurtado (ed.), 59-70. Madrid: Edelsa.
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- — (2004). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Cassany, Daniel; Luna, Marta y Sanz, Gloria (1994). *Enseñar lengua*, Barcelona: Graó.
- Castellà, Josep y Cassany, Daniel (2005). *Aproximación a la literacidad crítica*. IV Jornadas de Desarrollo Humano y Educación. Educar para el Cambio: Escenarios para el desarrollo humano. Madrid, España.
- Delisle, Jean (1980). *L'analyse du discours comme méthode de traduction: Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais, théorie et pratique*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Elena, Pilar (2007). El papel de la información textual en el proceso de lectura del texto especializado. *Panacea@, Boletín de Medicina y Traducción* 26, 138-148. http://www.tremedica.org/panacea/PanaceaPDFs/Panacea26_Diciembre2007.pdf. [Consulta 10 julio 2018].
- Escandell, María Victoria (1993) *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- Flower, Linda y Hayes, John (1981). A cognitive process theory of writing. *College Composition and Communication*, 32, 365-378.
- Francí, Carmen (2014). El lector profundo, *El Trujamán, Revista diaria de Traducción*. 14 marzo 2014. <https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_14/14032014.htm> [Consulta 10 agosto 2017].
- García Yebra, Valentín (1982). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.

- Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- Gile, Daniel (1995). *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Grice, Herbert Paul (1975). Lógica y conversación. En *La búsqueda del significado*. Luis Valdés (ed.), 511-530. Madrid: Tecnos.
- Halliday, Michael (1978). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hansen, Gyde (1997). Success in Translation. *Perspectives: Studies in Translatology* 5 (2), 201-210.
- Hatim, Basil y Mason, Ian (1997). *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge.
- Hewson, Lance y Martin, Jacky (1991). *Redefining Translation. The Variational Approach*. Londres: Routledge.
- Hurtado, Amparo (1996). La cuestión del método traductor: método, estrategia y técnica de traducción. *Sendebarr* 7, 39-58.
- — (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Kelly, Dorothy (2002). Un modelo de competencia traductora: bases para el diseño curricular. *Puentes* 1: 9-20.
- Kiraly, Donald (1995). *Pathways to Translation. Pedagogy and Process*. Kent: Kent State University Press.
- — (2000). *A Social Constructivist Approach to Translator Education*. Manchester: St. Jerome.
- Larrauri, Ainoa (2008). Ejercicios no convencionales para la clase de traducción: una propuesta didáctica. *Núcleo* 20 (25), 313-333.
- Lowe, Pardee (1987). Revising the ACTFL/ETS Scales for a New Purpose: Rating Skill in Translating. En *Translation Excellence: Assessment, Chievement, Maintenance*. Marilyn Gaddis Rose (ed.), 53-61. Nueva York: Bringhamton Press.
- Marrocco, Gloria (1995). De la traducción como sistema de reescritura. *Actas V Encuentros complutenses en torno a la traducción*, 141-146.
- Murcia, Lina (2012). *Hacia la formación de lectores críticos: Un estudio de caso de clases de historia y literatura*. Tesis de maestría, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Neubert, Albrecht (2000). Competence in language, in languages and in translation. En *Developing Translation Competence*. Beverly Joan Adab y Christina Schäffner (eds.), 3-18. Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- Nord, Christiane (1991). *Text Analysis in translation*. Ámsterdam: Rodopi.
- — (1992). Text Analysis in Translator Training. En *Teaching Translation and Interpreting I*. Cay Dollerup y Annette Lindegaard (eds.), 39-48. Ámsterdam: John Benjamins.
- PACTE (2000). Acquiring translation competence: hypotheses and methodological problems of a research project. *Investigating Translation*. En Allison Beeby, Doris Ensinger y Marisa Presas (eds.), 99-106. Amsterdam: John Benjamins.

- PACTE (2003). Building a translation competence model. En *Triangulating translation: perspectives in process oriented research*. Fabio Alves (ed.), 43-66. Amsterdam: John Benjamins. < https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2003/158624/2003_Benjamins_PACTE.pdf > [Consulta 10 julio 2018].
- Parodi, Giovanni (2003). *Relaciones entre lectura y escritura: una perspectiva cognitivo discursiva*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Pérez Lacarta, Ana María (2009). Comprender para traducir. *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses* 24, 163-170.
- Presas, Marisa (1996). *Problemes de traducció i competència traductora: bases per a una pedagogia de la traducció*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pym, Anthony (1992). Translation error analysis and the interface with language teaching. En *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent, and Experience*. Cay Dollerup y Anne Loddegaard (eds.): Amsterdam: John Benjamins, 279-290.
- Quezada, Camilo (2004). Comprensión lectora y traducción. *Onomázein* 9, 105-119.
- Risku, Hanna (1998). *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tubinga: Stauffenburg.
- Roberts, Roda (1984). Compétence du nouveau diplômé en traduction. *Traduction et Qualité de Langue. Actes du Colloque Société des traducteurs du Québec/ Conseil de la langue française*. Québec: Éditeur officiel du Québec, 172-184.
- Sevilla, Manuel (2012). Los géneros en la didáctica de traducción especializada, *El Trujamán Revista diaria de traducción*. 13 marzo 2012. <https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_12/13032012.htm> [Consulta 10 julio 2017].
- Schmidhofer, Astrid (2012). La comprensión lectora en el proceso de traducción. Análisis de los errores de comprensión en la traducción de textos periodísticos alemanes por parte de hispanohablantes. *Skopos* 1, 65-87.
- Van Dijk, Teun y Kintsch, Walter (1983). *Strategies of discourse comprehension*. Nueva York: Academic Press.
- Veiga, María Teresa (2011). Enseñar a comprender textos científicos: retos y estrategias. *Hermēneus, Revista de traducción e interpretación* 13, 1-16.
- Wilss, Wolfram (1976). Perspectives and limitations of a didactic framework for the teaching of translation. En *Translation Applications and Research*. Richard Brislin (ed.), 117-137. Nueva York: Gardner.

Notas

1. Proyecto ejecutado entre los años 2015-2017, Universidad Católica de Temuco, Temuco, Chile.
2. Proyecto de Innovación en Docencia (PID) *Tutorías Académicas Disciplinarias: Una Innovación en la Enseñanza de la Teoría de la Traducción*, 2015-2017, Universidad Católica de Temuco, Temuco, Chile.
3. Concepto de Van Dijk, T. y Kintsch, W. (1983). *Strategies of discourse comprehension*. Nueva York: Academic Press
4. Concepto de Nord (1991) que hace referencia a las dificultades de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar su tarea traductora.

SENDEBAR 29 (2018)

Reseñas

**Belle, Marie-Alice y Echeverri, Alvaro (sous la direction de) (2017).
*Pour une interdisciplinarité réciproque : recherches actuelles
en traductologie*. Artois: Artois Presses Université, 208 pp.**

Nicolas Froeliger

nf@eila.univ-paris-diderot.fr
Université Paris Diderot

Synoptique ? Presque. Disons au moins synthétique et englobant : ce sont les adjectifs qui viennent à l'esprit à la lecture de cet ouvrage dirigé par Marie-Alice Belle et Alvaro Echeverri et intitulé *Pour une interdisciplinarité réciproque : recherches actuelles en traductologie*. Ce n'était pas forcément une évidence pour un volume issu d'une journée d'étude tenue en mai 2012 au Canada : on aurait pu s'attendre à ce que la composante géographique se révèle déterminante dans les approches mises en oeuvre. Or, celle-ci ne l'est que secondairement, ce qui justifie au passage pleinement la publication de ce recueil par les décidément bien inspirées Artois Presses Université. Effectivement, on peut considérer que le provincialisme est une des maladies infantiles de la traductologie, discipline encore en devenir. Le problème est ici topologique autant que géographique : fait-on la même traductologie dans des lieux différents, et avec quelles délimitations pour le champ étudié ? Il faudrait pour avancer sur cette question acquérir, ce qui est extrêmement difficile, une vision synthétique de cette discipline, de son histoire, de ses courants, de ses enjeux, passés, présents et futurs... Tâche immense, vu la quantité de savoirs produits chaque année dans ce domaine. C'est pourtant l'ambition de ce recueil, et l'on peut estimer qu'à son échelle, il n'y parvient pas mal. Il réussit en outre à articuler, d'une part, une préoccupation théorique très large et, d'autre part, des applications et illustrations très précises – et donc très ciblées – au sein souvent de la même contribution. Ce sont deux excellentes raisons de se le procurer.

Mais qu'est-ce, d'abord, qu'une « interdisciplinarité réciproque » ? Marie-Alice Belle (« Interdisciplinarité et réciprocité : mise en contexte théorique », pp. 7-15), dont l'introduction place la barre très haut, reprend ici les travaux de Klaus Kaindl pour observer que trois formes d'interdisciplinarité sont envisageables en traductologie : la première est « instrumentale ». Il s'agit d'importer des outils conceptuels au sein d'une discipline donnée, « afin d'enrichir sa démarche » la seconde forme est « impérialiste ». Dans ce cas, « une discipline impose ses modèles à une autre ». Enfin. Il existe un échange « réciproque », « où la mise en commun de ressources méthodologiques et théoriques résulte en un apport égal aux différentes disciplines en jeu » (p. 9). Ces aspects seront développés plus avant par Roch Duval (pp. 48-49). Le titre de cet ouvrage est en tout cas éloquent quant à la forme préférée par les auteurs, et dénote une préoccupation effectivement révélatrice et représentative des débats épistémologiques sur le statut de la traductologie depuis quelques décennies. Il s'agit donc de se placer « dans cette double optique d'ouverture méthodologique et critique

et de conscience des apports spécifiques de la traductologie comme discipline à part entière » (p. 9).

Ce sera fait deux parties, regroupant huit articles (outre l'introduction), enrichis, outre les habituels résumés et bibliographies des auteurs, d'un index thématique et d'un index des auteurs, le tout en 198 pages. Il faut au passage saluer le souci des responsables de la publication d'avoir fait en sorte à ce que tous les concepts abordés soient clairement définis, et toutes les citations en langue étrangère, en général l'anglais, soit traduites en français en note, ce qui rend l'ensemble extrêmement lisible.

Les trois contributions qui composent la partie I (*Aspects théoriques et méthodologiques*) prennent sensiblement la même forme d'amples développements théoriques, suivis d'une application pratique plus succincte. C'est d'abord Nayelli Castro (« La méthode traductologique : un récit polyphonique », pp. 19-32) qui revient, et elle ne sera pas la seule, sur la cartographie de James Holmes, donc, et sur les apports de cet auteur. Il s'agit bel et bien de situer l'objet traductologique : « utopie disciplinaire » ou « utopie interdisciplinaire » (p. 21) ? La question, récurrente, est celle des outils méthodologiques et de leur provenance. Pour cette auteure, la principale question est celle du rattachement de l'*interdiscipline* traductologique, soit aux sciences positives, soit aux sciences humaines (p. 23). On observe ici, et c'est une des rares critiques que l'on peut faire ici, une tendance à se concentrer sur la traductologie canadienne, au moment où ces travaux ont été produits, c'est-à-dire en 2012. Ce qui conduit à faire l'impasse sur les tentatives de redéfinition topologique, comme a tenté de le faire, par exemple, Sonia Vandepitte entre-temps. Car le problème, en traductologie est bien que les métiers sur lesquels celle-ci se fonde, nous en reparlerons, sont en constante évolution – et que l'objet de nos recherches n'est donc pas fixe. Comment, dans ces conditions, l'outil de recherche le serait-il ? Toujours est-il qu'il importe de rechercher l'interdisciplinarité en évitant les tentations impérialistes. L'application de cet article va ensuite porter sur la traduction des textes philosophiques en espagnol. Et de montrer comment « les voies de l'histoire de la philosophie et de la sociologie s'articulent dans une perspective traductologique » (p. 29) l'objectif étant la mise en commun des savoirs.

C'est ensuite Roch Duval (« La traductologie à la croisée des chemins : guide d'orientation », pp. 33-55) qui se pose la question de la « maturité conceptuelle » (pp. 34-35) du discours traductologique. À quel stade de développement scientifique celle-ci en est-elle ? L'auteur fait ici référence à Thomas Kuhn et cite les mannes de John Locke, pour en appeler à un « déblayage, ou encore [à un] ratissage conceptuel » (p. 35) qui semble effectivement de bon aloi. Suit un ample développement sur les divers zigzags qu'a connu la traductologie depuis le fameux « tournant culturel », qui doit son nom à Mary Snell-Hornby, dont l'apport est longuement étudié. On observe finalement une dichotomie entre ceux qui pensent qu'il est souhaitable de construire un édifice traductologique harmonieux et ceux pour lesquels une telle entreprise ne présente pas même un intérêt. Nimbée de pensée philosophique, notamment allemande, l'approche de cet article est finalement assez hégélienne : toute en retourne-

ments dialectiques. Le problème en devient vite terminologique : comment définir non plus la traductologie, mais, là aussi, la traduction, sachant que celle-ci renvoie, en pratique, nous l'avons vu, à un ensemble croissant et en pleine métamorphose de métiers ? Passionnant article, auquel, s'il fallait imaginer de faire un reproche, on pourrait rétorquer qu'il s'agit de traductologie pour les traductologues : qu'en est-il de l'observation des phénomènes concrets de ce que l'on peut considérer comme devant être couvert par cette discipline ? En d'autres termes, peut-on se contenter d'une approche métathéorique ? Et comme dans la contribution précédente, il y a hésitation dans le rattachement de la traductologie : entre sciences naturelles, dont l'objectif est d'expliquer, et sciences humaines dont l'objectif, est de comprendre (p. 45). Là encore, parmi d'autres candidats-termes, c'est celui d'interdiscipline qui s'impose. Le problème étant bel et bien qu'en traductologie, manque ce que Kant appelait le « point fixe » (p. 50) qui permettrait d'orienter la pensée – ou en tout cas de l'orienter plus aisément.

Chantal Gagnon pose alors la question de « La place de la traductologie en analyse des discours politiques » (pp. 57-72). Nous entrons donc plus directement dans le domaine appliqué. Avec une question : ceux qui analysent habituellement le discours politique ont-ils une quelconque connaissance de la traductologie, dans un contexte où les discours politiques en question sont bien souvent traduits ? La réponse est non, à quelques exceptions près, et c'est ce que déplore cette auteure : on reste dans l'interdisciplinarité impérialiste. Il y aurait pourtant beaucoup à faire, en s'inspirant notamment de travaux sur la traduction en milieu institutionnel, sur l'analyse des corpus traduits, en particulier dans les pays institutionnellement bilingues, comme le Canada (ou plurilingues, au demeurant, comme la Suisse ou la Belgique). Cet article se veut plus programmatique que les deux précédents : il formule des vœux. Et aussi des regrets, en particulier celui-ci : « en analyse des travaux politiques, on n'emprunte pas à la traductologie » (p. 67). Oui, il y a, et c'est légitime, chez les traductologues, un désir de reconnaissance.

Nous passons ensuite à la deuxième partie: *L'interdisciplinarité en traductologie : Pratiques « intégrées »*, plus ouvertement illustrative, on l'aura déduit. Cet ensemble est ouvert par Raúl Ernesto Colón Rodríguez (« Desiderio Navarro et la traduction de la théorie critique russe à Cuba », pp. 75-94). Il s'agit en quelque sorte d'une biographie traductionnelle et traductologique de ce « polytraducteur » ayant 14 langues et un corpus de traduction immense à son actif, à Cuba entre les années 1960 et les années 2000. Nous sommes ici très proches d'un travail sociologique ou ethnographique, qui s'attache à montrer comment un intellectuel critique, par sa démarche et ses choix de traduction – en l'occurrence celui des auteurs à traiter en traduction – en vient progressivement à prendre part au débat politique, « avec une intentionnalité performative bien définie » (p. 78). Les outils conceptuels empruntés viennent principalement d'Edgar Morin, de Pierre Bourdieu et de Fernando Ortiz. Il est intéressant, notamment, de constater que la pensée postcoloniale s'applique ici « au néocolonialisme culturel exercé par l'empire soviétique à Cuba » (p. 86) et de découvrir une

trajectoire dans laquelle le personnage étudié entremêle l'acquisition d'une expertise sur le fond des sujets traités et celle d'une autre expertise en tant que traducteur, les deux se nourrissant mutuellement, dans un contexte politique que l'on ne saurait qualifier de propice.

C'est ensuite Cecilia Foglia (« Théâtre, traduction et *déracimilation* : Marco Micono et l'expérience de l'écriture cathartique », pp. 95-112) qui se livre là aussi à une étude anthropologique, en explorant comment la traduction peut ouvrir « une voie inédite vers une nouvelle forme d'intégration socioculturelle » (p. 96) pour laquelle elle propose le néologisme de *déracimilation*. En suivant la trajectoire d'un auteur/traducteur, Italien immigré au Canada, nous découvrons en somme comment la traduction peut avoir une action thérapeutique et d'auto-analyse, la construction, ou la reconstruction d'une identité individuelle permettant *in fine* la reconstitution d'une identité sociale. Là aussi, le parcours est donc biographique et, à la lecture, il n'est pas facile de déterminer la part de la traduction et de la création dans les travaux de l'auteur considéré. Oeuvre utile, là encore, même si l'on aurait pu souhaiter que des exemples viennent donner davantage de chair au propos.

Des exemples, on en trouvera davantage chez Stéphanie Roesler (« De la subjectivité dans le langage : la voix d'Yves Bonnefoy, traducteur de Hamlet », pp. 113-131). Celle-ci pose d'emblée une question tout à fait fondamentale en traduction littéraire : « Qu'entend-on exactement quand on parle de “voix”, et plus précisément de la voix d'un auteur ou d'un traducteur ? » (p. 113). Et de tenter une réponse à travers les cinq traductions réalisées par Yves Bonnefoy du *Hamlet* de Shakespeare au cours de son existence. Quelle est la subjectivité qui s'exprime : celle de l'auteur ou celle du traducteur ? À travers quels écarts, quelle déviance, quel décalage ? Affaire de rythme et de poésie, répondra Bonnefoy, la traduction consistant « à articuler une réponse au poème original » (p. 122). Oui, poème, et non pièce de théâtre... Avec la tentation, chez Yves Bonnefoy, d'appuyer sa démarche sur des vérités générales contrastives quant aux différences entre le français et l'anglais, ce qui pose finalement en filigrane une question symétrique à celles qu'on peut trouver dans les deux contributions précédentes : les poètes, les auteurs qui traduisent sont-ils toujours les meilleurs théoriciens de la traduction (y compris la leur) ?

Le mode d'interdisciplinarité choisi ensuite par Chantale Marchand (« De Bach à saint Jérôme : la cognition musicale et la cognition traductionnelle dans une optique interdisciplinaire de l'enseignement et de l'apprentissage », pp. 133-154) sera celui de l'analogie. L'auteure se place dans une perspective didactique, en posant, sujet éminemment contemporain, la question de l'acquisition d'une expertise et celle de la métacognition. Elle explore ensuite la façon dont l'apprentissage d'une pratique en traduction et en musique peuvent s'enrichir mutuellement. Et de fait, les traits communs entre les deux disciplines, tels que relevés par Chantale Marchand, apparaissent fort nombreux. Dans son étude des aspects métacognitifs, celle-ci se penche en particulier sur les manuels de traduction, et donne au passage de très bonnes idées pratiques au pédagogue. Deux interrogations, toutefois viennent à l'esprit : d'une part,

les formateurs sont-ils, dans la réalité, si friands de tels manuels ? Peut-être y aurait-il là des différences nationales à étudier. Et d'autre part, ne pourrait-on pas établir des analogies semblables avec et entre d'autres domaines, l'essentiel tenant aux aspects cognitifs ?

De même que Marie Belle avait ouvert ce recueil en en signant l'introduction, Álvaro Echeverri, qui a codirigé avec elle cet ouvrage, le clôturera : « Le discours sur la formation des traducteurs : au-delà des questions linguistiques, ou la quête de pertinence » (pp. 155-178). La préoccupation est ici sensiblement la même que lors du précédent article, avec une visée plus nettement métathéorique. Quelle est la part de la théorie, de l'empirisme (et de l'ignorance, serait-on tenté d'ajouter), dans la formation des traducteurs professionnels aujourd'hui ? Pour l'auteur, cet enseignement reste avant tout « de nature linguistique » (p. 157), même s'il existe des écarts d'un pays à l'autre. Le principal objet étudié par cet auteur est constitué, non plus par des manuels, mais par des articles sur la formation des traducteurs dans les encyclopédies ou les ouvrages de référence en traductologie. Et d'observer que traductologie et traduction sont ici, dans la salle de classe, en retard sur d'autres domaines, en particulier les sciences de l'éducation, et sur les exigences émanant du marché et dues aux évolutions rapides de la profession de traducteurs. Il y a à cela des raisons historiques et des explications liées à la sociologie des formateurs. On peut, sur ce point, se permettre de penser que l'Europe, avec le projet EMT (acronyme anglais de master européen en traduction) est peut-être mieux loti que le Canada dans ce domaine, mais cette hypothèse reste à vérifier. En tout état de cause, on s'accordera sur la nécessité d'une « coopération étroite entre les employeurs de traducteurs et les formateurs » (p. 170), afin de sortir de l'empirisme et du caractère individuel des pratiques de formation. L'auteur prône ici la recherche action, même si l'on peut aussi se poser la question de la comparaison des maquettes, des sondages auprès des étudiants et anciens étudiants, ou des échanges de bonnes pratiques, toutes opérations qui sont devenues assez courantes sur le vieux continent entre formations qui se veulent vraiment professionnalisantes. L'auteur termine en tout état de cause sur une mise en garde : « la formation des traducteurs devra rester une affaire d'universitaires » (p. 174).

Au final, après avoir lu ces huit articles et cette introduction, on a l'impression de se trouver face à un ouvrage de fort bonne tenue qui permet de mieux penser la place de la traduction et de la traductologie dans un univers vaste, interagissant et en pleine évolution. Oui, l'interdisciplinarité est, d'abord, dans notre domaine, une réalité incontournable, et oui, il est possible de la mettre en pratique de manière réciproque. Beau travail, bel ouvrage.

Plaza-Lara, Cristina (2016). *Integración de la competencia instrumental-profesional en el aula de traducción*. Berlín: Frank & Timme, 211 pp.

Carmen Grau Lacal

carmen.grau.lacal@gmail.com

Traductora autónoma

Esta obra es el resultado de un exhaustivo trabajo de investigación realizado por Cristina Plaza-Lara, doctora en Traducción e Interpretación por la Universidad de Málaga. En ella, se presenta una guía para la docencia en traducción especializada, cuyo objetivo es integrar en el aula la competencia instrumental-profesional con los clásicos conocimientos lingüístico-culturales del traductor. Tomando como referencia su experiencia profesional y docente en traducción, la autora presenta una propuesta didáctica novedosa, con fundamentos pedagógicos bien definidos, que pretende hacer frente a las nociones de competencias y empleabilidad introducidas con la implantación del Espacio Europeo de Educación Superior.

En esta obra se pueden distinguir dos grandes bloques claramente diferenciados: por una parte, los fundamentos didácticos y traductológicos de los que parte la investigación y, por otra, la propuesta de integración de la competencia instrumental-profesional en el aula de traducción especializada. El primer bloque constituye, por tanto, el marco teórico que sirve de referencia al segundo, la concepción y diseño de una guía práctica para el docente.

Con el objetivo de definir el marco traductológico de la propuesta didáctica, Plaza-Lara comienza por exponer la concepción de traducción de la que parte su investigación. Para ello, analiza el impacto que han tenido las tecnologías de la información y la comunicación en la profesión del traductor, prestando especial atención al modelo GILT (globalización, internacionalización, localización y traducción), así como a los orígenes de la localización. En torno a este concepto, señala que ya no es posible restringir su definición a la localización de *software*, videojuegos o sitios web, y propone la denominación de documentación especializada multilingüe para referirse a aquellos tipos textuales que han instaurado nuevas formas de trabajo y modelos empresariales. El enfoque adoptado por la autora parte, por tanto, de una concepción contextualizada de la formación en traducción, en oposición a concepciones clásicas que defienden una concepción teórica de la disciplina.

En relación con el marco pedagógico, Plaza-Lara analiza de forma exhaustiva la noción de competencia traductora, su definición y componentes, a partir de los trabajos de investigadores destacados en la materia como Hurtado Albir, Kelly, Kiraly o Pym. Repasa los modelos multicomponenciales de competencia traductora más conocidos, como el del grupo de investigación PACTE (Proceso de Adquisición de la Competencia Traductora y Evaluación), el presentado por Kelly o por el grupo de expertos del EMT (*European Master's in Translation*). En la investigación de estos

autores se evidencia que los conocimientos instrumentales y profesionales cobran un papel fundamental en el perfil profesional del traductor.

Respecto a la competencia instrumental-profesional, la autora repasa diferentes estudios en los que se aborda desde una perspectiva multicomponencial y pone de manifiesto la evolución que ha sufrido esta competencia con el desarrollo de las nuevas tecnologías. Asimismo, revisa el concepto de competencias profesionales y pone de manifiesto la importancia de contextualizar el aprendizaje para la consecución de dichas competencias. Para ello, parte de datos procedentes de diferentes estudios, como los recopilados en el *Libro Blanco sobre el Título de Grado en Traducción e Interpretación*, a través de encuestas realizadas a alumnos, académicos y empresas para establecer listas de competencias tanto transversales como específicas, o los resultados de las encuestas sobre competencias realizadas por el programa OPTIMALE (*Optimising Professional Translator Training in a Multilingual Europe*) a empleados de proveedores de servicios de traducción de toda Europa.

Esta revisión de estudios en torno a la competencia traductora permite a la autora concluir que no existe consenso en su definición, ni un único modelo componencial de esta. A pesar de ello, confirma que prácticamente todos los autores hacen referencia a los mismos componentes pero utilizando distintas denominaciones.

En cuanto al desarrollo de la competencia traductora, se analiza el proceso de adquisición de esta competencia según investigadores como Kiraly. De acuerdo con este autor, se trata de un proceso de interacción de las distintas subcompetencias en el que estas no se adquieren, sino que más bien van surgiendo de manera gradual o simultánea para hacer frente a las situaciones a las que el traductor se va enfrentando a lo largo del tiempo, desde su etapa de principiante hasta que se convierte en experto. En este sentido, aunque desde la didáctica la definición de competencias ha sido tradicionalmente lineal y limitada a la observación conductual, Plaza-Lara señala la importancia que cobran los componentes cognitivos, los componentes emocionales, las personas y el entorno sociolaboral dentro de la interpretación constructivista y holística de las competencias que propone en su obra. De este modo, concuerda con otros autores en que las competencias son elementos que se activan, se aplican y se integran con los conocimientos y las destrezas necesarios ante situaciones complejas, gracias también a la interacción del alumno con los compañeros, los profesores y el entorno. Asimismo, hace especial hincapié en la importancia de las competencias como guía del proceso formativo y no como un fin en sí mismo.

En el último apartado del bloque teórico se presta especial atención a los distintos modelos didácticos que se han desarrollado en la enseñanza de la traducción. Para ello, la autora repasa desde la didáctica tradicional de la traducción hasta enfoques más recientes. Durante muchos años, la formación en traducción se basó en el método *gramática-traducción*, según el cual lo importante era la adquisición de la lengua y no tanto el producto final, por lo que las actividades del aula eran un medio para acceder a la lengua extranjera. En consecuencia, Plaza-Lara expone los inconvenientes del modelo tradicional, principalmente su concepción literalista, de acuerdo con autores

como Hurtado Albir. Por otra parte, analiza modelos posteriores que ya no limitan la traducción a la enseñanza de lenguas como el socioconstructivista o el situacional, en los que priman los aspectos didácticos sobre concepciones teóricas de la traducción. Asimismo aborda la enseñanza de traducción por objetivos de aprendizaje, los enfoques centrados en el proceso de traducción, el enfoque funcionalista, el aprendizaje basado en tareas o el enfoque de González Davies. Cabe mencionar que, para su propuesta didáctica, propone partir de un enfoque integrador de los modelos de Hurtado Albir, Kiraly y González Davies.

En el bloque práctico de este libro, Plaza-Lara presenta una propuesta para la integración de la competencia instrumental-profesional en el aula de traducción especializada, basada en los principios traductológicos y pedagógicos establecidos en el bloque anterior. Aunque la propuesta está centrada en la enseñanza de la traducción directa alemán-español, las diferentes tareas son extrapolables a otras combinaciones de lenguas. Define los diferentes elementos necesarios para el diseño y la programación de cualquier propuesta didáctica: los conocimientos previos del alumnado; los objetivos de las asignaturas; los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales; la secuenciación y organización de la propuesta en torno a diferentes bloques temáticos (traducción profesional y mercado laboral, traducción técnica, económica, biosanitaria y jurídica); la metodología, basada en clases magistrales, el *flip-teaching*, y el posterior trabajo individual y en grupo a través de actividades, tareas y proyectos; los medios utilizados, entre los que se presenta la plataforma en línea *Traducción especializada DE-ES*, creada específicamente por Plaza-Lara para aplicar su propuesta didáctica y adjunta a esta guía en formato CD, y, por último, la evaluación, dividida en evaluación inicial, formativa (que incluye la realización de un *portfolio* a modo de diario reflexivo del alumno) y sumativa (que contempla la realización de un proyecto final de semestre).

En esta obra es posible encontrar las unidades didácticas desarrolladas al detalle de acuerdo con los bloques temáticos mencionados anteriormente. Cada una de ellas, presenta la misma estructura, con una breve introducción seguida de las tareas que la componen. Cada tarea incluye una tabla en la que, a modo de resumen, se recogen los datos más importantes, como el nombre de la tarea, la dinámica, los objetivos, la modalidad y los materiales. A continuación, se expone el desarrollo de la actividad, donde se detallan cada uno de los ejercicios que el alumnado debe realizar paso a paso. Asimismo, el proyecto final de semestre aparece desarrollado en la sección de evaluación.

Por todo esto, podemos concluir que se trata de una obra completa, original y con una clara orientación didáctica, en la que la autora hace especial hincapié en la necesidad de adaptar la enseñanza a las exigencias de la sociedad y de la industria, para lograr que los alumnos accedan con mayor facilidad al mercado laboral. Sin duda, constituye una guía docente de gran utilidad para aquellos que se dedican a la enseñanza de la traducción especializada, ya que en ella se ofrecen ejemplos específicos de unidades didácticas, además de métodos innovadores para la docencia.

Ibáñez Rodríguez, Miguel (2017). *La traducción vitivinícola. Un caso particular de traducción especializada*. Granada: Editorial Comares, 90 pp.

Ana Medina Reguera

anamedina@upo.es

Universidad Pablo de Olavide

Son numerosas las publicaciones de corte traductológico con que contamos que basan sus investigaciones en ámbitos temáticos especializados, y aun así no resulta frecuente encontrar monografías que aborden un campo muy concreto de forma holística. La obra aquí reseñada presenta una magnífica descripción de cómo debe afrontarse la traducción de un dominio particular tanto desde el punto de vista de la profesión como desde la investigación científica.

El Dr. Ibáñez Rodríguez condensa de forma breve, pero no incompleta, los frutos de sus investigaciones en trabajos y proyectos anteriores desde hace más de quince años: en 2004 comenzó a dirigir congresos sobre la traducción del lenguaje especializado de la vid y el vino en la Universidad de Valladolid, y en 2005 oficializó el grupo de investigación GIRTraduvino, en cuya web se puede encontrar un registro de actividades y miembros. Esta, no en vano, viene a sumarse a otras obras colectivas editadas por Miguel Ibáñez sobre esta línea de investigación, tales como Sánchez Nieto e Ibáñez Rodríguez, eds. (2006), *El lenguaje de la vid y el vino y su traducción*; o Ibáñez Rodríguez, coord. (2010), *Vino, Lengua y Traducción*, ambas publicadas por la UVA.

Esta monografía ha sido editada en la colección Interlingua de Comares (volumen 173) y se compone de once capítulos –sin enumerar y enmarcados por una introducción y unas conclusiones– y dos anexos: «Bibliografía sobre la lengua de la vid y el vino» (Anexo I: pp. 73-80) y «Documentación para la traducción vitivinícola» (Anexo II: 81-89). Aunque se ha olvidado su inclusión en el sumario, cierra la obra, en diferente color y tamaño, un tercer anexo con dos dobles páginas con la «Red conceptual del dominio vitivinícola» en español y en francés, que valoramos por su utilidad y carácter ilustrativo.

Es una obra dirigida tanto a investigadores como a traductores profesionales. Los primeros encontrarán en su lectura la base teórico-metodológica de la práctica traductora de los textos relacionados con el vino, así como la justificación de la denominación «traducción vitivinícola» como modalidad de traducción especializada; los traductores profesionales, por otro lado, sacarán buen provecho del apartado de recursos, que incluye glosarios, sitios web, glosarios y diccionarios, así como enciclopedias, monografías y artículos especializados sobre viticultura, cata, enología, enoturismo, etc. Es reseñable que estas herramientas están brevemente evaluadas y comentadas en el capítulo «Notas sobre los recursos para la traducción vitivinícola» (pp. 60-63).

Los tres primeros apartados se dedican a la definición y conceptualización del dominio, a la lengua de la vid y el vino como lengua de especialidad y a los tipos y

géneros textuales. Con tales objetivos, el autor se basa en estudios teóricos de Sager, Lerat y Cabré, y define la lengua de la vid y el vino como «expresión y portadora del saber vitivinícola e instrumento básico de comunicación entre los especialistas del sector [...] y entre estos y el público no especializado» (p. 21). Especialmente interesantes resulta el recorrido histórico de la ciencia enológica y sus escritos, así como los apuntes sobre la variación diatópica y terminológica que ilustra con ejemplos del español y el francés.

Por su relevancia investigadora y originalidad, no sorprende que el capítulo «Tipos y géneros textuales» sea el más largo de todos los que componen la obra, si bien el lector investigador o el docente de traducción especializada podrían esperar un mayor desarrollo y análisis. El autor hace un listado de géneros y esboza brevemente algunos: la nota de cata de vinos, la etiqueta de vino, el boletín fitosanitario, así como otros textos de corte publicitario y turístico (el anuncio de vinos, el folleto de bodega, el sitio web, la guía de vinos...). En un capítulo posterior, el autor reconoce: «La tipología y género textual vitivinícolas en su conjunto está pendiente de estudio y el listado que hemos anotado más arriba deberá someterse a la correspondiente investigación.» (p. 48).

En el apartado relacionado con la docencia se defienden los textos del vino como material didáctico de interés para las clases de traducción, pero sin concretar ejemplos ni remitirse a otros trabajos que incluyan textos para el aula o propuestas pedagógicas específicas, algo que sin duda sería bien acogido habida cuenta de la relevancia del tema para los alumnos de traducción e interpretación.

A continuación, Ibáñez abre otra sección compuesta de cuatro apartados sobre las que él denomina «cuatro dimensiones de la traducción vitivinícola: la profesional, la docente, la investigadora y la cultural» (p. 40). Destaca la primera de ellas, donde se recoge la importancia del vino dentro de la industria agroalimentaria, así como la relevancia de la traducción para la exportación del vino desde España al resto del mundo. La descripción de los contextos laborales para la traducción vitivinícola, así como de los nombres de empresas y de traductores especializados en este campo, ponen de manifiesto nuevamente los amplios conocimientos del autor sobre este tema desde variadas perspectivas.

El autor incide en varias ocasiones en la importancia del componente cultural de esta modalidad de traducción como transmisora de una forma de vida y de la cultura mediterránea, y presenta la estrecha relación de la lengua de la vid y el vino con la literatura, el arte y la cultura, así como las implicaciones que esta correlación tiene para la traducción. Como continuación a esta idea, en los dos siguientes apartados, el autor reflexiona sobre cómo encaja la traducción vitivinícola en diferentes definiciones de traducción especializada y repasa algunas teorías traductológicas modernas (pp. 55-58), para concluir –opino que muy acertadamente– que el marco que más se ajusta a la realidad de la traducción profesional de estos textos es el funcionalismo, ya que se trata «de un acto de transferencia cultural al servicio del sector del vino»

(p. 58). Finalmente, una serie de consejos útiles sobre cómo convertirse en experto en vinos y las notas sobre los recursos dan paso a la bibliografía citada y a los anexos.

Estamos, en definitiva, ante una valiosa aportación por los cimientos sobre los que se construye y por el interés del objeto de estudio, el cual no se corresponde con un número de publicaciones aún poco profuso. Su visión de conjunto, su lectura amena y el rigor de un investigador con una trayectoria muy sólida hacen que *La traducción vitivinícola* constituya una obra muy recomendable tanto para el ámbito universitario como para el ámbito profesional de la traducción. Los traductores profesionales, además, podrán usarla como obra de consulta puntual en sus encargos sobre este tema y ahorrarán un tiempo considerable.

Fernández Carron, Clara (2017). *El derecho a interpretación y a traducción en los procesos penales*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 221 pp.

Alejandro Carmona Sandoval

acarmona@universidadviiu.com
Universidad de Granada

El entorno en el que se circunscriben los estudios en traducción e interpretación conlleva a la necesidad de colaborar, cada vez más, con otras áreas complementarias. Es una realidad cada vez más palpable e ineludible. Frente a *la traducción e interpretación del derecho*, nos encontramos —alumnos, profesionales, profesores e investigadores de la traducción y la interpretación— con la necesidad de enriquecer nuestros conocimientos con referencias claras y prácticas sobre el *derecho de la traducción y de la interpretación* para, de esa forma, alcanzar un conocimiento holístico que nos permita entender mejor el mundo que nos rodea.

La obra aquí presentada responde a esta necesidad, convirtiéndose así en un punto de enlace entre traductores y juristas del derecho de la traducción y de la interpretación. La autora, Clara Fernández Carron, profesora de Derecho Procesal de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, nos ofrece una visión muy oportuna y actualizada de los recientes cambios legislativos y jurisprudenciales que afectan al derecho a la traducción y a la interpretación en los procesos penales, de las personas sospechosas o acusadas de haber cometido una infracción penal, que ni hablen ni entiendan la lengua del proceso. Concretamente, la autora centra su estudio en cómo la Directiva 2010/64/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 20 de octubre de 2010, relativa al derecho a interpretación y a traducción en los procesos penales (en adelante, DIT), ha sido transpuesta en España mediante la Ley Orgánica 5/2015, de 27 de abril, por la que se modifican la Ley de Enjuiciamiento Criminal y la Ley Orgánica 6/1985, de 1 de julio, del Poder Judicial, para transponer la misma Directiva y, además, la Directiva 2012/13/UE, de 22 de mayo de 2012, relativa al derecho a la información en los procesos penales (en lo sucesivo LO 5/2015).

La obra se divide en cinco capítulos. Mientras que el primero nos ofrece una visión general de los derechos procesales de los sospechosos y acusados en los procesos penales, el segundo capítulo nos adentra en la propia DIT. El tercer capítulo define y analiza la LO 5/2015 y evalúa la eficacia de la transposición de la DIT al derecho español. El cuarto capítulo aborda principalmente el uso de las videoconferencias en los procesos penales, siendo las conclusiones presentadas en el capítulo cinco.

Con respecto al primer capítulo, como bien señala la autora, la armonización legislativa europea es imprescindible e inevitable, si lo que se persigue es dispensar a todos los sospechosos y acusados un tratamiento equitativo o un nivel equivalente de protección de sus derechos en el marco de los procesos penales, cuando estos se celebren en un país miembro de la Unión Europea. Sin embargo, parece que este requisito

no está garantizado aún. Estas primeras páginas tienen la virtud de proporcionar al lector una visión general aunque muy clara de los diferentes derechos fundamentales garantizados por ley que todo ciudadano de la Unión Europea tiene. Los derechos, en sintonía con el objeto de estudio, se aplican a los sospechosos o acusados en los procesos penales, y están amparados por la CDFUE¹, el CEDH² o los pronunciamientos jurisprudenciales del TEDH³. Entre ellos, nos parece conveniente destacar el derecho al juicio justo del acusado, el derecho a disponer de un juez imparcial, el derecho a la presunción de inocencia, el derecho a ser informado de la acusación o el derecho a interpretación y a traducción.

A su vez, el capítulo también permite repasar y situar la DIT dentro de un proceso europeo y comunitario mayor, a saber, el denominado *Programa de Estocolmo*, que condujo a la resolución del Plan de trabajo para, entre otros, reforzar los derechos procesales y llevar a cabo seis medidas concretas. Parte de esas medidas se han materializado a través de Directivas y de su respectiva transposición al derecho español (entre ellas, como bien podrá leer el lector, la DIT).

El segundo capítulo se adentra en el estudio concreto de la DIT. Fernández Carron se detiene principalmente en el hecho de que, al tratarse de unas normas mínimas comunes para los países de la UE, en nuestro caso, sobre el derecho a interpretación y a traducción en los procesos penales, muchas de sus previsiones son excesivamente abiertas y están sujetas a interpretaciones diversas, ya sea en su ámbito de aplicación subjetivo u objetivo. En un esfuerzo de análisis transversal, la autora ofrece una reflexión muy esclarecedora sobre las siguientes preguntas que, por muy banales que parezcan en primera instancia, generarán duda al lector: ¿quiénes son los sujetos pasivos (detenidos, investigados, procesados, etc.)? ¿qué significa «desconocer» un idioma? ¿en qué fase del proceso penal puede el sujeto beneficiarse de dicho derecho fundamental? ¿qué derechos concretos implica la Directiva? ¿debe ser el justiciable o las autoridades judiciales, quien proceda a la demanda del derecho de asistencia lingüística? ¿qué documentos han de ser traducidos? ¿se puede renunciar al derecho de interpretación? ¿y al de traducción? Tantas preguntas acertadas como elementos de respuesta documentados, con referencias y pronunciamientos jurisprudenciales pertinentes.

La autora, a su vez, aprovecha este segundo capítulo para reflexionar sobre tres elementos fundamentales que no han dejado de ser, también, objeto de análisis para los estudios de la *traducción e interpretación del derecho*: la calidad de las traducciones e interpretaciones en la aplicación de la DIT, la adecuación y gratuidad de esos derechos fundamentales, y la pertinencia de un registro para notificar si el sujeto ha sido asistido por un intérprete o ha recibido traducciones o resúmenes orales de los documentos esenciales, o si ha renunciado al derecho de traducción de los documentos.

Siguiendo el hilo de la obra, el tercer capítulo se adentra en la LO 5/2015 y en su mayor o menor efectividad a la hora de transponer la DIT al derecho español. Los cambios legislativos en nuestro Ordenamiento no han sido menores, habiendo pro-

cedido a reformas profundas de la LECrim⁴. Con ello, como bien señala Fernández Carron, «el derecho de defensa en este punto es mucho más eficaz en España, al haberse concretado y ampliado los derechos a interpretación y a traducción» (p. 75). La autora aborda de manera detallada los aspectos de esa transposición, centrándose en el mismo concepto de «interpretación» (simultánea, consecutiva, susurrada) y en la posibilidad o no de grabar el servicio con garantías para el procesado; en la gratuidad de los derechos señalados; en la (no) consideración de los traductores e intérpretes como peritos judiciales; en la posibilidad por parte de los procesados de renunciar al derecho a traducción frente a la imposibilidad de hacer lo mismo con respecto al derecho a interpretación; en los mecanismos mejorables de asignación de los traductores e intérpretes; y en la obligación por parte de estos últimos de asegurar total confidencialidad mediante juramento o promesa. De todo ello, Fernández Carron sostiene que «la reglamentación de estos derechos en nuestro Ordenamiento interno es más bien escasa, fragmentaria, insuficiente e incompleta» (p. 143). Esta aseveración queda brillantemente argumentada en el apartado 3.9, en el que se detallan las diferencias existentes en los requisitos para seleccionar un intérprete, ya sea en un proceso civil, penal, o para asistir a un testigo, sospechoso, imputado o acusado. Esta postura, sin duda, confluye con la de la gran mayoría de las Asociaciones profesionales de traductores e intérpretes judiciales y con la necesidad de un Registro Oficial de Traductores e Intérpretes Judiciales, que tarda en ser exigido por el legislador.

Por último, el capítulo cuatro aborda, en el marco de esa misma Ley Orgánica, el derecho a interpretación para los procesados, aprovechando las «virtudes»⁵ de las nuevas tecnologías. Como bien señala Fernández Carron, la legislación española, en coherencia con la CEDH y el pronunciamiento del TEDH, permite que el derecho a interpretación pueda materializarse por medio de videoconferencia, manteniendo de esa forma la comunicación bidireccional y simultánea de la imagen y el sonido entre el Juez o Tribunal y el sujeto. El capítulo queda igualmente enriquecido con la jurisprudencia emanada de nuestros Tribunales (un procedimiento que el lector podrá observar en cualquiera de los capítulos de la obra), que viene a reglamentar el uso de las videoconferencias y a evidenciar los problemas que generan (dificultades técnicas, de visión o de audición).

La autora, por último, ofrece su postura sobre el uso de las videoconferencias para que el acusado pueda ser oído, videoconferencias que han de ser motivadas por razones de utilidad, seguridad o de orden público, pero a su vez acompañadas de medidas paralelas que las hagan en un futuro más efectivas, como puede ser la provisión de fondos económicos para garantizar tales derechos de interpretación (y traducción).

La obra, sin duda, más que recomendable, ha de ser obligatoria para todo estudiante, profesor o investigador que desee adentrarse en la traducción y/o la interpretación judicial, más allá de los aspectos textuales y comunicativos abordados en la *traducción e interpretación del derecho* (algunos de ellos también planteados por Fernández Carron). El estudio ofrece al lector una visión panorámica muy clara y detallada sobre un derecho que, a todas luces, habrá de ser perfilado y mejorado por el legislador, da-

das las numerosas dudas y cuestiones que su análisis levanta. Esta visión del *derecho de la traducción y de la interpretación*, a su vez, nos anima a reflexionar sobre el la *traducción e interpretación del derecho* y su enseñanza: ¿cómo evidenciar en el aula esas circunstancias que obligan a los Traductores e Intérpretes Judiciales trabajar en situaciones muy complejas en las que los sospechosos o encausados pueden no verse amparados por la legislación? ¿qué margen de maniobra tienen los traductores e intérpretes en un momento en el que no se dispone de ningún código deontológico asentado legalmente? ¿cómo preparar a los alumnos (futuros profesionales) para gestionar procesos «deshumanizados» de interpretación, como consecuencia del uso de las ya señaladas videoconferencias?

Los estudios en traducción e interpretación requieren obras de áreas afines para nutrirse de perspectivas diferentes aunque complementarias. La obra propuesta por Fernández Carrón permite al lector (alumno, profesor o investigador) aprender y reflexionar sobre un área profesional en constante evolución. La perspectiva, propia del *derecho de la traducción y de la interpretación*, difiere de la comúnmente aportada por la *traducción e interpretación del derecho*; pero, por esa misma razón, es complementaria a esta. Sin duda, una obra muy recomendada.

Notas

1. Carta de Derechos Fundamentales de la Unión Europea
2. Convenio Europeo de Derechos Humanos
3. Tribunal Europeo de Derechos Humanos
4. Ley de Enjuiciamiento Criminal
5. Las comillas incluidas son propias del autor de esta reseña, ya que tienen por objeto insistir en la precaución con la que deben ser utilizadas esas herramientas en la aplicación del derecho.

Parland, Henry (2014). *Liquidación de ideales*. Granada: El Genio Maligno, Series Minor/2, 159 pp.

Robin Valtiala

valtialarobin@gmail.com
Traductor y crítico literario

Siempre es una alegría que se traduzca a un escritor extremadamente original y raro. Es lo que ha hecho el poeta y traductor Emilio Quintana Pareja (Loja, Granada, 1964), que imparte clases en el Instituto Cervantes de Estocolmo, con el único libro publicado en vida por el poeta sueco-finlandés de vanguardia Henry Parland (1908-1930).

Estamos ante la traducción íntegra de la edición original del único libro que publicó en vida el poeta de referencia de la vanguardia sueco-finesa: *Idealrealisation* (1929), que el traductor presenta en español como «Liquidación de ideales». La edición es modélica: es bilingüe, el texto aparece en páginas paralelas (poema sueco frente a poema en español), y va precedida de un notable prólogo del gran experto en vanguardia nórdica Per Stam, de la Universidad de Estocolmo.

La traducción de Quintana Pareja resulta extremadamente adecuada en relación con la estética original de Parland; en ella se mantiene, por ejemplo, el ritmo martilleante del manuscrito original. Confieso que me gusta especialmente la traducción de este poema (se trata siempre de poemas cortos, entre cuatro y diez líneas por lo general), en especial el último verso:

Det är inte jag.

*Det är en mun som blåser ut rök,
ögon som sett för mycket människor,
en hjärna som jazzar trött.*

Eso no soy yo.

Es una boca que echa humo,
ojos que han visto a demasiada gente,
un cerebro que hace jazz con cansancio.

Conviene leer varias veces el poema, ya que uno se da cuenta de la diferencia de ritmo, sin que por ello la traducción deje de reflejar el contenido. El texto original termina abruptamente, con la palabra «trött» («cansado»). Lo que ha hecho el traductor es ir alargando progresivamente cada uno de los versos, para culminar con un verso final que casi es un hexámetro. No estamos ante la lengua española que amaba Ernest Hemingway, lacónica y expresiva, sino ante un español que tiene su base firmemente arraigada en el latín, en la retórica clásica y en el drama. En el poema de Parland la palabra central es «trött» («cansado»); en la traducción española, la fuerza del poema recae en el sintagma «hace jazz». En mi opinión, ambas formas de colocar el foco «abruptamente» funcionan igual de bien.

La forma de traducir de Quintana Pareja, según leemos en una nota en la página 38, consiste en conservar en la mayor medida que sea posible el sentido del original, así como la intención del autor. Estamos, por lo tanto, ante una traducción semántica, en

la que cada sintagma del original no tiene necesariamente una correspondencia exacta en el texto meta. Reconozco que a veces admiro su valentía, como, por ejemplo, cuando sustituye el verbo «ljuga» («mentir»), en este poema:

<i>Nej nej nej!</i>	¡No, no, no!
<i>Vi måste ljuga större</i>	¡Tenemos que ser más grandes
<i>högre</i>	más altos
<i>opp till himlen!</i>	hasta llegar al cielo!

«Ljuga större» se convierte en «vara större» («ser más grandes»). Lo interesante es que, leyendo el poema en su conjunto, el lector se da cuenta de que el contenido sigue siendo esencialmente el mismo, ya que se trata de «escupir» las verdades al cielo. En definitiva, Quintana no pretende que el poema traducido en español sea, más o menos relativamente, diferente del original; a pesar de que podía haber caído sin gran esfuerzo en ello, ya que la lengua poética de Parland destaca por su escasa convencionalidad.

Otra característica de la tarea del traductor es que interpreta las imágenes de los poemas de manera «restrictiva» en relación con su ambigüedad. Esto ciertamente, en muchos casos, es inevitable. Los campos semánticos que ocupan las palabras en lenguas tan distintas como el sueco-finlandés y el español nunca son idénticos, y, lo que es más, palabras con el mismo sentido básico pueden producir asociaciones diferentes en culturas diferentes (más aún si a esto se añade, como en este caso, en épocas diferentes). Por lo demás, todo escritor tiene su idiolecto, su léxico particular, sus campos semánticos personales, un catálogo de expresiones que para el lector no dejan de ser en cierto modo inexplicables o ambiguas. En el caso que nos ocupa, esto queda patente desde la primera línea del primer poema del libro:

<i>Dagarna växa –</i>	Los días se levantan -
<i>en rad vita spöken</i>	una hilera de blancos espectros
<i>- gengångare</i>	- fantasmas
<i>som återkomma och försvinna.</i>	que vuelven y se desvanecen.

Quintana Pareja traduce «Los días se levantan» para «dagarna växa» (literalmente: «los días crecen»). En una nota al texto, nos dice que de esta forma el poema adquiere una mayor coherencia. El cambio de verbo transmite la idea de que los días tienen cada vez más horas de luz. Personalmente, nunca he entendido el poema como si hablara de la llegada del verano, aunque naturalmente se puede interpretar así. La dificultad a la hora de hacerse con la expresión radica en el hecho de que los días son intangibles como fantasmas, imposibles de agarrar. No veo problema en que los días «crezcan» también en el texto español, pero se trata, en resumidas cuentas, de una decisión del traductor.

Por lo general, Quintana Pareja evita parafrasear, es decir, expandir la concisión del original, especialmente en relación a cierto tipo peculiar y muy común de expresiones que usa Parland, y que son *casi* completamente gramaticales. El traductor mantiene la concisión de la manera de expresarse de Parland, y, cuando hace falta, prefiere dejar que cambie el sentido semántico. Cuando busco en Google la palabra «dykvalmig» sólo encuentro tres referencias, y todas referidas a Parland. «Dykvalmiga vindpuster» aparece traducido como «ráfagas de viento sofocantes». La expresión es poco original, pero, teniendo en cuenta la estructura de la lengua española, que es bastante restrictiva a la hora de crear palabras compuestas, si el traductor hubiera tratado de crear una palabra nueva compuesta, tan personal como la del original, probablemente habría resultado en una amazotada aglomeración de sílabas.

Es en la sintaxis donde se encuentran las desviaciones más notables. La forma plural de los verbos suecos, hoy día obsoleta, no está marcada:

<i>Röda eldar</i>	Fuegos rojos
<i>fräta dess barm,</i>	les queman el pecho,
<i>fräcka fåglar</i>	pájaros insolentes
<i>jubla och sjunga</i>	gorjean y cantan
<i>Sol! Sol!</i>	¡Sol! ¡Sol!

Como el español, a diferencia del sueco, tiene formas verbales distintas para todas las personas, es necesario disponer de otras estrategias estilísticas para transferir la sensación del tiempo pasado. Es posible que un hispanohablante encuentre estrategias que a mí, que no soy nativo, me resulta difícil encontrar. Lo cierto es que el español de la traducción lo encuentro normativamente muy correcto, incluso más de lo que suele ser habitual en Parland, pero no es exactamente lo mismo. Parland juega con los niveles estilísticos. Cuando habla expresamente de la época moderna, se esfuerza en que reluzca, de modo que consecuentemente usa una forma del verbo invariable:

<i>Men ormhuvudet liknar en kvinnas,</i>	Pero la cabecita de serpiente es como de mujer,
<i>och axlarna vet vad de vill,</i>	y los hombros saben lo que quieren,
<i>och benen</i>	y las piernas
<i>- vad vet jag?</i>	- qué sé yo.

Lo que puede resultar más sorprendente son los cambios en el tiempo verbal que hace el traductor. Tomemos estos versos:

*Jag har druckit vichyvatten på Kämp
och tagit Eau de Cologne-dusch i Gamla Passagen
och ringt
att jag kommer hem 1.10.
Sömnigt*

*ragla tankarna
under närmaste skugga,
rulla ihop sig
och gnälla sakta i sömnen.*

Este poema siempre me ha parecido interesante, a causa de la ambigüedad acerca del destinatario. ¿A quién habla el yo? Probablemente a sí mismo, lo que es muy común en la poesía de vanguardia, así como en sus desarrollos posteriores. Pero lo que es interesante en este caso es que el yo se informa a sí mismo sobre algo extremadamente banal, y que acaba de ocurrir. ¿Acaso una breve nota escrita para estructurar su mente vacilante después de un día de «resaca»?

En las primeras líneas del poema, Quintana Pareja usa el pretérito indefinido, que en el español de España se usa generalmente para contar algo no muy reciente («Estuve en Kämp...»). En la segunda parte del poema traducido, en cambio, se usa el pretérito imperfecto («tropezaban mis pensamientos»):

Estuve en Kämp tomando un agua de vichy
y me eché agua de colonia en Gamla Passagen
y llamé a casa
para decir que volvía a la 1:10.
Somnolientos
tropezaban mis pensamientos
bajo las sombras cercanas,
se ovillaban
y se quejaban en voz baja en su sueño.

De esta forma, se pierde la conexión con el presente del original. El poema refiere los acontecimientos de manera más bien tradicional, lo que banaliza los elementos hipnóticamente cotidianos de Parland.

También sucede que un infinitivo se transforme en un presente:

<i>Av alla ord</i>	De todas las palabras
<i>det största:</i>	la más grande:
<i>vadsomhelst.</i>	loquesea.
<i>Hata vadsomhelst,</i>	Odio loquesea,
<i>famna vadsomhelst,</i>	me aferro a loquesea,
<i>sjunga vadsomhelst,</i>	canto loquesea.
<i>Älska vadsomhelst.</i>	Amo loquesea.

Este poema en sueco no contiene ni un solo verbo finito, lo que hace que el estado que transmite resulte hipnótico. Tiene carácter universal, como lo señala también la palabra central «loquesea». Implícitamente, se nos presenta el «nosotros» utópico, que

reclama el poema de los carteles. El uso que hace consecuentemente el traductor de «yo» es una estrategia que no puedo entender de otra manera sino por una cuestión de ritmo y eufonía en torno al sonido de la vocal «o».

Por lo general, el traductor consigue mantener la coherencia de una manera impresionante. En su excelente introducción, Per Stam muestra como Parland muchas veces empezaba por escribir poemas más largos como primeras versiones, y después los comprimía, creando elipsis, lo que hacía que el poema fuera menos explícito y más ambiguo. Un poema, por ejemplo, que había titulado originalmente «Vårvisa?» («¿Canción de primavera?»), apareció publicado en libro sin el título, dejando que el tema de la primavera quedara implícito en los versos. Según los borradores que se han conservado, Parland nunca hizo lo contrario, es decir, empezar con un poema corto para elaborarlo de modo que se fuera alargando. Stam compara el método del poeta con el pulido de un diamante. Quintana Pareja respeta este principio. Si alguna vez hace interpretaciones que pueden ser discutibles (y hay que decir que si un traductor no se toma ese riesgo, no valdría la pena traducir poesía), por lo menos nunca cae en el error de dejar que la versión española sea más explicativa que la original. La «gripe metafórica» de que habla Parland (que se siente en el dedo gordo del pie, entre otros lugares) guardará en la versión española su carácter metafórico.

El lenguaje de los poemas de Parland, como el de los vanguardistas en general, a menudo es elíptico. Esta estrategia la sigue Quintana de manera creadora, resultando a veces también elíptico, incluso en casos en que Parland no lo es tanto, y viceversa. El efecto general que se crea es el mismo. Consideremos este poema:

*Berget vid Fredriksberg:
ett sår tvärs över ansiktet
blödande
under tågvislingarnas knivhugg.*

La montaña de Frederiksberg:
una herida le cruza la cara
sangra
con las puñaladas de los pitidos del tren.

En el original no hay ningún verbo finito, el único verbo que contiene las cuatro líneas es un participio de presente: «blödande» («sangrando»). Esto crea una inmovilidad aparente del tipo que encontramos en el haiku clásico. Quintana utiliza dos verbos finitos («cruza» y «sangra»); de esta manera, introduce en el poema una mayor «actividad» que la que los vanguardistas solían introducir en sus poemas.

En otro contexto, encontramos lo contrario, es decir, una forma verbal en sueco que es finita («skrattar», «ríe»), que en la versión española se sustituye por una sustantivación («la risa»):

*I rummet bredvid
skrattar biljardbollarna
men munnen mittemot
spottar ordrester
i ansiktet på mig.*

En el cuarto de al lado
la risa de las bolas de billar
mas la boca que tengo enfrente
me escupe sobras de palabras
en la cara.

Por lo demás, me encanta que topónimos como Tölö, Fredriksberg etc, aunque para la mayoría de los hispanohablantes sean difíciles de pronunciar, no se cambien. Gamla Passagen («Antiguo Pasaje») se llama «Gamla Passagen» en la traducción; en vez de explicar el nombre, el traductor lo que explica es dónde se encuentra. Para usar la terminología de Julia Tidigs (Universidad de Helsinki), esto le da al texto español cierto grado de «plurilingüismo» («flerspråkighet»). Tampoco está mal que los lectores hispanohablantes se enteren, por una vez, de que Helsinki en sueco se llama Helsingfors.

Zhirafar, Ahmad (2014). *A Comprehensive History of Dubbing into Persian in Iran: 1941-1971 (Volume 1)*. Tehran: Kule Poshti Press, 714 pp.

Zhirafar, Ahmad (2014). *A Comprehensive History of Dubbing into Persian in Iran: 1971-2013 (Volume 2)*. Tehran: Kule Poshti Press, 742 pp.

Saeed Ameri

s.ameri@mail.um.ac.ir

Ferdowsi University of Mashhad

Compared with other traditional translations, say literary translation, the historiography of audiovisual translation (AVT) has remained partly underexplored, and a true and rich literature on the topic, alas, is lacking. Over the past few years, however, there have been several attempts at exploring AVT history. Noted contributions embrace O'Sullivan and Cornu (2019), Ameri (2017), Qian (2009) and Ivarsson (2009), among others.

With a long-standing history of AVT for around a century, Iran can be labeled a dubbing country because practically dubbing is the most common means for rendering foreign audiovisual fictional products. The seven decades-long history of dubbing in Iran has witnessed a multiplicity of ups and downs but dubbing is still with the Iranian in a variety of platforms or formats: Television and satellite channels, DVDs and very recently streaming. Notwithstanding this, its competitor non-professional subtitling has been troublesome in recent years and has strived to steal its followers and in some ways, it succeeded. This long-established tradition has given rise to publications devoted to dubbing. In addition to articles and essays appeared in academic journals and non-academic magazines, five books about Persian dubbing, ranging from an account of its history to its technical and professional know-how, could be found in bookstores.

Of these books, Ahmad Zhirafar's volumes have been in the spotlight because it offers a detailed and multifaceted historical account of dubbing in Iran. The books are a meaningful and invaluable contribution to the scholarship of AVT historiography in Iran and would be of more interest to Iranian researchers. The first volume covers the history from 1941 up to 1971 and the second one from the 1970s up through 2013. Both volumes were published simultaneously and are available in a hardcover format and in Persian language only. In addition to a preface and a brief introduction—presented in the first volume—the entire book holds ten chapters; the first three chapters construct the core of discussion for the first volume and other chapters are offered in the second volume. Each chapter covers one decade and the last three chapters encompass a list of the distinguished dubbing actors, a list of the foremost dubbings and a short biography of dubbing actors and dubbing directors, respectively. The first seven chapters follow a similar flow of presentation and they abound with a wealth

of interviews the author conducted with the dubbing agents and informants, and an exhaustive list of film and Television series dubbed within the given decade is offered too. Additionally, each chapter ends with a large number of photos of the agents and dubbing studios, and dubbing posters. In terms of data presentation and depth, the chapters are uneven.

With the aim of raising awareness about the early modalities of AVT in Iran, Chapter 1, before being engaged with dubbing in the 1940s, opens with a detailed description of *dilmaj* and intertitles in the era of silent films in Iran in the 1900s up to 1940s. *Dilmaj*, in simple terms, was a screen translator who was hired by the cinema owners to render, interpret and explain the original intertitles or the actions happening on the screen to cater for a group of audience who were unfamiliar with the original language or were simply illiterate. Besides *dilmaj*, some cinemas also resorted to translating the original intertitles into Persian even though a *dilmaj* was still demanded to read them to the audience. When the first foreign talkie arrived Iran, it notched up little success in keeping the Iranian audience interested in such entertainment. This is partly because the talkies were overwhelmed with dialogues, say English, unknown to the Iranian at the time and partly because the cinema equipment in screening talkies was barley state-of-the-art. To overcome this obstacle and attract the audience, the idea of *dilmaj* was again suggested by some cinema owners. The chapter goes on to give the reader information about the early stages of local film production which was launched with the production of the first Iranian silent film *Abi and Rabi* in 1929, followed up by *Lor Girl* as the first Iranian feature-length talkie in 1933. From page 40, the story of Persian dubbing begins. With the help of Ismail Kushan, the first dubbing into Persian was done in Turkey in the mid-1940s, and its screening was a huge success in Iran. Given this groundbreaking dubbing, soon attempts were made to dub films into Persian in Egypt, India and France. While the competition for dubbing was well under way, Iran-No Film, an Iranian film studio, was set up to dub films inside Iran, resulting in a dubbing race with the foreign operations. What is of noteworthy in this chapter is the use of voice-over translation (p. 48) in the early 1940s in Iran. The author does not use the word voice-over but «Russian dubbing» where a single dubbing actor dubs all the original voices and the original sound can be heard beneath the translation voice. The author notes that a set of Russian films and cartoons were imported into Iran with Persian dubbing, and they all were revoiced in Russia. The rest of the chapter discusses Persian dubbings done in Egypt, India and France and traces the establishment and evolution of dubbing studios.

Chapter 2 is dedicated to the events pertaining to dubbing in the 1950s. The unprecedented growth of Persian dubbing opened the door to further dubbing productions outside the Iranian borders. As a case in point here is Alex Aghababian, an Armenian Iranian, who dubbed Italian films into Persian in Rome with the help of Iranian students and employees of the Iranian embassy as dubbing actors. What is interesting about the first Persian dubbing in Italy is the over-domestication of the dialogues with Persian names, proverbs and slang. The considerable success of the first Persian dub-

tings produced in Italy inspired many to pursue dubbing there and many companies were set up to get in on the action. On the reception of dubbings in Italy in comparison with those inside Iran, newspaper critics gave credit to Italian dubbing because of perfect translation of dialogues and excellent voice-acting. By the end of the 1950s, the number of dubbings made in Italy significantly decreased and most films were being dubbed inside Iran. Several reasons, as the chapter enumerates, could be associated with this decline, among others, the enhancement of dubbing quality inside Iran, equipping the studios with advanced revoicing systems, better remuneration for the dubbing agents and the governmental restrictions. As with the state of translation in this era, it is argued that most translations were from English, Italian, French, Spanish, etc, and the translators were Iranian with the exception of an Indian who was responsible for translating Indian programs. The chapter ends with a description of other events in this decade.

At its core, Chapter 3 explores dubbing in the 1960s. During this decade, the number of dubbing studios mushroomed and the competition to offer high-quality dubbing was intensified. Dubbing in this decade is featured with a new technique in which extra Persian colloquial expressions, slang or humorous elements were added to the translations while they were absent in the original. These expressions were inserted to the dialogues mainly by the dubbing actors when the original actors spoke off-screen. The early years of this decade witnessed a historic step towards establishing the first union or syndicate of dubbing actors. As the chapter reports, 240 dubbing actors (70 members were female) and 25 dubbing studios were the members of the union in 1966. The union's by-law approved by the board of directors encompassed 18 articles and one note. They all were largely concerned with dubbing directing and voice-acting duties, without any mention of translating and translators. In this chapter, the author also offers some information about dubbing of a few films such as *The Sound of Music* (1965) and *My Fair Lady* (1964) which their songs were translated as singable and were performed by the dubbing actors. Additionally, several pages were devoted to the voice-acting of well-known dubbing actors. For example, how Humphrey Bogart was revoiced by Hossein Erfani, the Iranian dubbing actor. The rest of the chapter presents valuable information about the 1968 dubbing strike, dubbing for the Television and some general issues including quality.

The other chapters being reviewed here are included in the second volume. In Chapter 4, Ahmad Zhirafar reviews the dubbing events occurred in the 1970s, and this decade is of significance as the Iranian Revolution happened. The first paragraph of the chapter was devoted to the translators' conditions. Due to the lack of any union for the translators, there were no specified criteria for employing them and their salary was low. Like the Italian dubbing and dubbing in the 1960s, the dialogues were still being manipulated to include more humor in the plot. A striking feature of this decade is that audience preferred a certain film star being dubbed by a particular dubbing actor and any change could trigger the rejection of the dubbed version by the viewers. Alain Delon, as the author discusses, was usually being revoiced by Khosro Khosros-

hahi. This decade is also marked by the rapid emergence of Karate and erotic films. In addition to this issue, the low salary of the dubbing agents and prioritizing speed over quality contributed to making low-quality dubbings. During this decade the dubbing actors went on strike and demanded an increase in their payment. Right after the Iranian Revolution in 1978, the volume and diversity of imported films dropped, and a shift towards political and quasi-political films was noticeable. The revolution brought about many changes in any aspect of the country and the dubbing and cinema industry went through a period of instability. The imported films were being strictly controlled and those deemed non-compliant with the established ideology were banned from dubbing. Licensed films underwent many cuts and changes including distortion in and rewriting of the plot of the films and adding revolutionary songs to dubbed versions, as Ahmad Zhirafar points out.

In Chapter 5, dubbing during the 1980s is examined. This decade is characterized by a series of events: a marked decrease in the number of imported foreign films especially western products, the prevalence of censorship, an enormous increase in the volume of films imported from Eastern Europe and Eastern Asia, the migration of dubbing actors and directors, the bankruptcy of some dubbing companies, the exodus of film distributors working in Iran, among others. The emergence of a larger number of Japanese and Chinese films in the dubbing industry negatively contributed to its development. As to the translation of these Asian films, Ahmad Zhirafar notes, they were translated by means of an English script which came with the films and the script was reportedly partial and erroneous. In 1984, intensive courses for training dubbing actors were offered under the supervision of Iran Broadcasting University and in collaboration with the experienced dubbing actors.

Chapters 6 and 7 provide a concise description and review of dubbing in the 1990s and 2000s. Unlike the 1980s, the number of films imported for dubbings increased, and the dubbing actors working for Television were classified into six categories in terms of their skills and experiences. The sixth group was paid most and the first group least. The dubbing quality and payment were still the main problems, and dubbing actors were forced to double their daily work to be able to make a living. A new phenomenon called live dubbing came into existence in the early years of this decade. As Chapter 6 demonstrates, this type of dubbing is mainly used in film festivals especially children's programs and in that the dubbing actors act out their role on a stage before the audience while the original program is being projected to a big screen. The overuse of certain dubbing actors, less accuracy and more mistakes in translations, the paucity of blockbuster films and the rush for dubbing films led to the rise of low-quality dubbings in the 1990s. The rest of the sixth chapter offers information about training and employing new dubbing actors for the industry. Chapter 7 is presented in few pages and the significant issues in the 2000s are the establishment of 21 Century Visual and Media Company—a very professional privately-owned dubbing company—the emergence of underground dubbing as well as the rise of dubbing on satellite channels.

In Chapter 8, a list of 100 dubbed films is offered and each dubbing includes such information as the top dubbing actor, the name of the dubbing director, dubbing actors, translator, sound engineer, dubbing studio as well as brief information about the film and its dubbing. Chapter 9 lists 100 successful dubbings with the same information mentioned above. Last but not least a biography of dubbing actors and directors and their personal photos are offered in Chapter 10.

Despite the volumes' well-presentation and organization of the information, the author has failed to compile a bibliography of the sources. Nevertheless, details for direct quotations are not missing as they have been given within the text. The monograph abounds with many photos and although the author in his introduction admits that some persons assisted him in gathering the photos, the source of all photos is missing. The author bolded names, titles or dates for more emphasis, however, some words were mistakenly bolded. A merit of this monograph is that each chapter contains the titles of films dubbed into Persian, which can be a very valuable source for future research. But they all were presented in Persian and no original equivalents could be found in the text. This makes it too difficult to trace the original films information as many titles have not been translated literally and back-translation does not help in finding the original titles. On a critical yet final note, this should be pointed out that each chapter holds multiple subsections which were not added to the table of content. As a result, locating specific information will be arduous.

Overall, as a splendid contribution, *A comprehensive history of dubbing into Persian in Iran* has been successful in charting the history of dubbing in Iran. It could serve as a rich source for the translation history courses and a reference book for the researchers. As a young researcher in the field of AVT, I highly recommend the volumes to film, cinema and translation studies scholars as well as those who are pondering about joining the small club of Iranian AVT researchers.

Bibliography

- Ameri, Saeed (2017). میان‌نویسی و دیلماجری در سینمای ایران [Intertitles and dilmaj in the Iranian cinema]. *Motarjem* 62, 164-171.
- Ivarsson, Jan (2009). The history of subtitles in Europe. In *Dubbing and subtitling in a world context*. Gilbert C. F. Fong and Kenneth K. L. Au, (eds.), 3-12. Hong Kong: The Chinese University Press.
- O'Sullivan, Carol, and Jean-François Cornu (2019). History of audiovisual translation. In *The Routledge handbook of audiovisual translation*. Luis Pérez-González, (eds.), 15-30. Abingdon: Routledge.
- Qian, Shaochang (2009). Screen translation in mainland China. In *Dubbing and subtitling in a world context*. Gilbert C. F. Fong and Kenneth K. L. Au, (eds.), 13-22. Hong Kong: The Chinese University Press.

SENDEBAR 29 (2018)

Informe sobre el proceso editorial

Datos sobre los artículos evaluados en el número 29

Artículos recibidos para evaluación: 23

Artículos aceptados: 14 (porcentaje de aceptación: 60,87 %)

Artículos rechazados: 9 (porcentaje de rechazo: 39,13 %)

Procedencia de los artículos recibidos para evaluación:

43,48 % de fuera de España

56,52 % de España

