

TRANS

Revista de Traductología

Edita

Departamento de Traducción e Interpretación
de la Universidad de Málaga
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga
© Área de Traducción e Interpretación
de la Universidad de Málaga

Edición electrónica

www.trans.uma.es

(responsable: DSGN Comunicación)

Correspondencia

Consejo de Redacción de TRANS
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga.
Campus de Teatinos. 29071 Málaga.
Teléfono: [34] 95 213 34 19
Fax: [34] 95 213 74 09
trans@uma.es

Intercambios

Javier Muñoz Arrebola
Biblioteca del Área de Humanidades
Universidad de Málaga
Campus de Teatinos. 29071 Málaga
tel.: [34] 95 213 1696
javier@uma.es

Distribución y publicidad

DSGN comunicación
Paseo de Reding 45, 1.º 4A. 29016 Málaga
Tel./fax: 952 602873
estudio@dsgn.es

Precio del ejemplar 15 € IVA incluido

Diseño y producción editorial

DSGN comunicación

ISSN: 1137-2311

Depósito Legal: MA-1277-96

Imprime: Imagraf

Nabuco, 14. 29006 Málaga

<http://www.revistas.uma.es/index.php/trans/index->

Consejo de Redacción

Vicente Fernández González, *Univ. de Málaga*. Director • Juan Jesús Zaro Vera, *Univ. de Málaga*. Director adjunto • Juan Pablo Arias Torres, *Univ. de Málaga*. Secretario • Carmen Velasco Rengel, *Univ. de Málaga*. Editora técnica • Carmen Acuña Partal, *Univ. de Málaga* • Rocío Baños, *University College London* • Fruela Fernández, *Newcastle University* • Francisca García Luque, *Univ. de Málaga* • Isabel Jiménez Gutiérrez, *Univ. de Málaga* • Mario Murgia, *Univ. Nacional Autónoma de México* • Elena Sánchez Trigo, *Univ. de Vigo*

Consejo Asesor

Cecilia Alvstad, *Univ. de Oslo* • Pedro Bádenas de la Peña, *CSIC, Madrid* • Jesús Baigorri Jalón, *Univ. de Salamanca* • Georges L. Bastin, *Univ. de Montréal* • Albert Bensoussan, *Univ. de Rennes-2* • Xavier Blanco Escoda, *Univ. Autónoma de Barcelona* • Manuel Carrera, *Univ. de Sevilla* • Jorge Braga Riera, *Univ. Complutense de Madrid* • Nieves Carra Jiménez, *Univ. Pablo de Olavide* • Frederic Chaume, *Univ. Jaume I* • Luis Alberto de Cuenca, *CSIC, Madrid* • Raquel de Pedro Ricoy, *Heriot Watt University* • Roberto Dengler, *Univ. de Salamanca* • Jorge Díaz Cintas, *University College London* • Pilar Ezpeleta Piorno, *Univ. Jaume I* • Ana Frankenberg-García, *ISLA, Lisboa* • Isabel García Izquierdo, *Univ. Jaume I* • Llanos Gómez Menéndez, *Univ. Rey Juan Carlos-TAI* • Irene Higes de Andino, *Univ. Jaume I* • Amparo Hurtado Albir, *Univ. Autónoma de Barcelona* • Corinne Imhauser, *ISTI HEB, Bruselas* • Meng Ji, *Univ. de Tokio* • Oscar Jiménez, *Univ. de Granada* • Rafael Lozano, *Univ. de Bolonia* • Mirella Marotta Peramos, *Univ. Complutense de Madrid* • Rosario Martín Ruano, *Univ. de Salamanca* • Roberto Mayoral, *Univ. de Granada* • Raquel Merino Vázquez, *Univ. del País Vasco* • Jeremy Munday, *Univ. de Leeds* • Christiane Nord, *Univ. de Magdeburg-Stendal* • Amparo Olivares, *Univ. de Valencia* • Eterio Pajares, *Univ. del País Vasco* • Costas Paleologos, *Univ. de Salónica* • María Papadima, *Univ. de Atenas* • Nieves Paradela, *Univ. Autónoma de Madrid* • María Pérez L. de Heredia, *Univ. País Vasco* • Esteban Pujals Gesalí, *Univ. Autónoma de Madrid* • María Recuenco Peñalver, *Univ. Ciudad del Cabo* • Joëlle Rey Vanin, *Univ. Pompeu Fabra* • Lucía Ruiz Rosendo, *Univ. Pablo de Olavide* • Mariachiara Russo, *Univ. de Bolonia* • José Antonio Sabio, *Univ. de Granada* • Pedro San Ginés, *Univ. de Granada* • Belén Santana, *Univ. de Salamanca* • Fernando Toda, *Univ. de Salamanca* • Anna Vermeulen, *Univ. de Gante* • África Vidal Claramonte, *Univ. de Salamanca* • Daniela Zizi, *Università degli Studi di Cagliari*

TRANS

Revista de Traductología



N.º 22 • 2018

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

DE LOS ESTATUTOS DE TRANS

SOBRE EL NOMBRE Y NATURALEZA DE LA REVISTA TRANS. *Revista de Traductología* es órgano del DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN de la Universidad de Málaga. § Su función es difundir trabajos científicos de diversa procedencia que toquen aspectos históricos, teóricos, metodológicos, didácticos, descriptivos y prácticos de todas las manifestaciones de la interpretación, la traducción de lenguas y la traducción inter-semiótica. Se admitirán igualmente trabajos sobre el contacto de culturas y sobre retórica comparada, siempre que se aborden desde una perspectiva traductológica. § *TRANS* se dirige fundamentalmente a especialistas de la traducción, ya sea en el ámbito de la investigación, de la docencia o de la práctica profesional. § La periodicidad de la revista es anual, y sus lenguas de publicación, salvo casos excepcionales, la española, la francesa y la inglesa.

TRANS. Revista de Traductología agradece la colaboración financiera para la confección de este número prestada por la Facultad de Filosofía y Letras y el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga.

Los textos publicados en *TRANS* no reflejan necesariamente posiciones oficiales de la revista, sino las opiniones de sus correspondientes autores.

Los artículos de *TRANS. Revista de Traductología* figuran en las bases ISOC y DICE del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Asimismo, los resúmenes (*abstracts*) se publican en la revista especializada *Translation Studies Abstracts (TSA)* de la editorial St. Jerome (Reino Unido). *TRANS. Revista de Traductología* está incluida, entre otros, en los repertorios nacionales e internacionales CARHUS Plus 2014, CIRC, Dialnet, Dulcinea, ERIH Plus, ESCI, Latindex, LLBA, MIAR, MLA, REDIB, RESH, Scimago Journal, Scopus y Ulrich's Periodical Directory y sus artículos se reseñan en BITRA. Está presente, además, en los catálogos colectivos SUDOC (Francia), ZDB OPAC (Alemania) y OCLC World Cat (internacional).



TRANS. Revista de Traductología es reconocida desde 2011 por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), organismo dependiente del Ministerio de Economía y Competitividad, como revista científica de excelencia.

Sumario

artículos

- El ajuste en videojuegos: El doblaje de *Assassin's Creed Syndicate*
Laura Mejías Climent 11
- La traducción del Aleph: El diminuto universo de E. Nesbit en la Editorial Calleja
Dolores Romero López 31
- Traducción, identidad, resistencia: Luis Cernuda, traductor de William Wordsworth
Socorro Soberón 47
- La lengua de la audiodescripción: análisis del guion audiodescrito de Ocho apellidos vascos
Ana Villoslada 61
- La neología del turismo 2.0: análisis de la creación léxica y retos para la traducción
Diana María González-Pastor & Miguel Ángel Candel-Mora 81
- Dispositio* y *compositio* en la traducción de poesía turco-español
Rafael Carpintero 99
- El traductor *no especialista* ante la presencia de deficiencias factuales en el texto de partida didáctico o divulgativo: un estudio de caso sobre lo ideal, lo suficiente y lo inaceptable
Carlos Garrido 115
- Diseño, descripción y análisis de un corpus multilingüe (alemán-español-euskera)
Zuriñe Sanz Villar 133
- El doblaje de *Profilage*: Un estudio de caso
María R. Ferrer & Raquel Sanz 149

- La traducción del discurso de los personajes indios en *A Passage to India* de E. M. Forster
Marina Alonso Gómez 169
- From Translation to Audiovisual Translation in Foreign Language Learning
Jeniffer Lertola 185
- Los rasgos morfosintácticos del italiano coloquial y su inserción en las versiones filmicas originales y meta: entre innovación y tradición
Pablo Zamora Muñoz 203
- La autotraducción opaca en la obra bilingüe de Carlos G. Reigosa
Xosé Manuel Dasilva 223
- «La medida exacta de su luz»: Emily Dickinson y las «versiones a ojo» de Gilberto Owen
Juan Carlos Calvillo R. 237

notas

- ¿Qué puede cambiar la literatura para los traductores?
Itziar Hernández Rodilla 251
- La integridad del original en retraducción (acerca de un poema de *Mil y una noches*)
Salvador Peña Martín 259
- La traducción de obras de ciencia ficción de autoras de habla inglesa
Juan Pascual Martínez Fernández 269

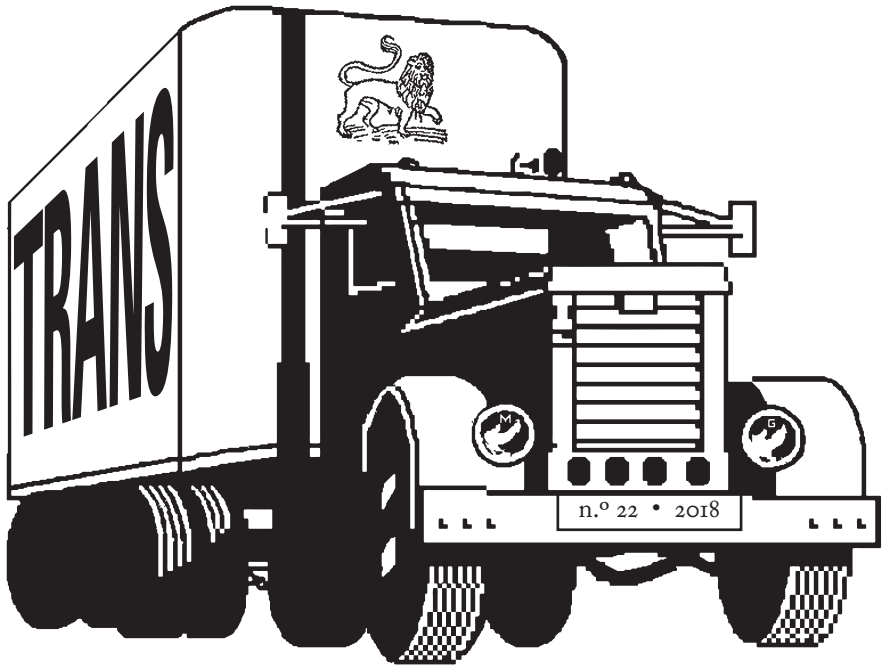
entrevista

- Entrevista con Miguel Ángel Montezanti,
profesor, investigador y traductor
Marina Alonso Gómez 279

reseñas

- Diccionario de verbos transmisores de información en español
DOINA REPEDE
Rocío Vígara Álvarez de Perea 293
- De Britania a Britonia. La leyenda artúrica en tierras de Iberia: cultura, literatura y traducción
JUAN MIGUEL ZARANDONA (ED.)
Jorge Jiménez Bellver 295
- Disability and Communication. Scientific Analysis, Total Communication, ICT Tools and Case Studies
ENCARNACIÓN POSTIGO PINAZO, MARINA CALLEJA REINA, ELISABETH GABAU VILA (EDS.).
Nina Lukić 298

- Vivir entre lenguas
SYLVIA MOLLOY
Denise Kripper 302
- De Homero a Pavese: hacia un canon iberoamericano de clásicos universales
JUAN JESÚS ZARO & SALVADOR PEÑA (EDS.)
Angelo Nestore 305
- Interpreters of Occupation: Gender and the Politics of Belonging in an Iraqi Refugee Network
MADELINE OTIS CAMPBELL
Mohamed Hatem Faris 308
- Reflexiones sobre traducción
SUSAN BASSNETT. COORDINADORA DE LA TRADUCCIÓN: MARTHA CELIS
Juan Carlos Calvillo 311
- Medicina en español, florilegio de recomendaciones, dudas, etimologías, errores, anglicismos y curiosidades varias del lenguaje médico
FERNANDO A. NAVARRO
Francisco Bautista Becerro 314



ARTÍCULOS





El objetivo de este artículo es describir la localización de videojuegos desde la novedosa perspectiva del doblaje: concretamente, se centra en analizar el tipo de sincronización que presenta un videojuego de aventuras, originalmente en inglés y localizado al español peninsular. En primer lugar, se ofrece una revisión teórica de los tipos de ajuste descritos hasta ahora para cine y televisión, cuyo doblaje será el modelo sobre el que se analizará el nuevo producto audiovisual interactivo que representan los videojuegos.

PALABRAS CLAVE: doblaje, traducción audiovisual, localización, videojuegos, ajuste, sincronización.

El ajuste en videojuegos: el doblaje de *Assassin's Creed Syndicate*

Synchronization in Video Games: the Dubbing of Assassin's Creed Syndicate

The aim of this article is to describe video game localization from the new perspective of dubbing. More specifically, we will focus on analyzing the types of synchronization in an adventure video game localized from English into Spanish. First, we will review the types of synchronization in cinema and television described to date and proceed to use this dubbing in movies and TV as the model to compare and analyze the new interactive audiovisual product of video games.

KEY WORDS: dubbing, audiovisual translation, localization, video games, synchronization, lip-sync.

Laura Mejías-Climent
Universitat Jaume I



INTRODUCCIÓN

El proceso de localización de un videojuego supone la adaptación, no solo en el nivel lingüístico, sino también legal, cultural y, en definitiva, funcional, de todos sus componentes para que el producto mantenga su esencia al trasladarlo a una nueva cultura (Bernal-Merino, 2015) y tanto la experiencia de juego o *gameplay* como su jugabilidad se vean respetadas. En este complejo proceso de localización, uno de los pasos fundamentales es la adaptación de los componentes de audio, los cuales, en localizaciones plenas, tienden a tomar como referencia el modelo de doblaje de cine y televisión al que los consumidores de productos audiovisuales están habituados (Mangiron y O'Hagan, 2006: 4), siendo esta modalidad de traducción audiovisual la más extendida en dichos medios en España (Chaume, 2004: 32). Sin embargo, a pesar de los rasgos comunes que guardan con películas y series, los videojuegos suponen un nuevo concepto de texto audiovisual, al añadir la posibilidad —o, más bien, necesidad— de interactuar con los hechos en pantalla (Pujol, 2015: 134), de manera que ni el proceso de traducción ni el resultado presenta las mismas características que en los doblajes para películas y series. Es en tal punto en donde se sitúa este estudio, con el que se pretende comenzar a trazar los rasgos distintivos del doblaje en videojuegos, concretamente según los tipos de ajuste que un videojuego puede contener.

Este trabajo se adscribe a los Estudios Descriptivos de Traducción como marco metodológico desde el que entender la Traducción Audiovisual: por una parte, en el ámbito del doblaje, se parte de obras de referencia exhaustivas como las de Chaume (2012, 2004) sobre el panorama actual de esta modalidad de traducción audiovisual y donde se recogen específicamente las

distintas sincronías aplicadas en doblajes para cine y televisión; por otra parte, es necesario acudir a otras áreas que fundamenten este trabajo desde distintas perspectivas: obras sobre localización de videojuegos, como los manuales generales de Méndez González (2015), Bernal-Merino (2015), Mangiron y O'Hagan (2013) y Maxwell-Chandler (2005), o trabajos enfocados en el proceso de doblaje de videojuegos, como los de Le Dour (2007), Loureiro (2007), Sioli *et al.* (2007) o Chandler (2006). Asimismo, este estudio se nutre también de los *Game Studies* (Teoría del Videojuego) para definir y delimitar el objeto de estudio: obras como las de Clearwater (2011), Arsenault (2009), Apperley (2006), Scholand (2002) y Frasca (2003, 2001), centradas en la definición y clasificación de los videojuegos como nuevo producto multimedia, además de algunos estudios de comunicación (López Redondo, 2014), que también repasan aspectos semióticos de este nuevo medio (Pérez Latorre [2010], Ramos Serrano [2009]).

A partir de este marco teórico, esta investigación se presenta como un estudio exploratorio, empírico y descriptivo sobre el doblaje en videojuegos, concretamente, sobre el ajuste, aspecto que sí se ha tratado extensamente en cine y televisión (Fodor [1976], Luyken *et al.* [1991], Whitman-Linsen [1992], Chaves [2000], Chaume [2004]), pero sobre el que aún no se conocen estudios empíricos basados en videojuegos.¹ El objetivo de este artículo, por tanto, es identificar y describir los distintos tipos de ajuste empleados en el doblaje al español peninsular de un videojuego de aventura.

¹ Algunos autores como Pujol (2015), Ensslin (2012), Van Oers o Müller Galhardi, en Mangiron *et al.* (2014), emplean videojuegos como corpus de análisis, aunque, hasta donde conocemos, ninguno ha centrado su estudio en los distintos tipos de ajuste en un videojuego.

LOCALIZACIÓN DE VIDEOJUEGOS

Con el rápido desarrollo de la industria de los videojuegos, la localización se ha convertido en un proceso imprescindible para que estos productos puedan comercializarse en un mundo globalizado. Según señala Méndez González (2015: 54-57), la localización implica, además de la traducción de texto, otros procesos de manipulación del *software* para que el producto se acomode a nivel lingüístico, cultural, legal y funcional en la nueva cultura. En palabras de Bernal-Merino (2006: 9), la *localización* supone «the process of making a product linguistically and culturally, but also technically and legally, appropriate to the target country and language».

Existe una serie de aspectos que comparte la localización de videojuegos con la localización de *software* (Mangiron y O'Hagan, 2006): para empezar, en ambos casos hay que manipular tanto el texto como el código del material, respetando ciertas restricciones, en especial, el espacio disponible para insertar las traducciones (espacio físico en el caso del texto escrito, pero también espacio temporal, en el caso del audio). En ambos productos, el proceso de localización es similar, partiendo idealmente de la internacionalización en el momento de su desarrollo y concluyendo con un exhaustivo control de calidad. Además, tanto el *software* como los videojuegos, en Europa, suelen lanzarse de manera simultánea en todas las versiones lingüísticas que incluyan (*sim-ship* o *simultaneous shipment*). Ello supone considerables presiones y restricciones para los traductores, que se ven obligados a trabajar con texto inestable, dado que este aún sufre cambios antes de darse por definitivo en la lengua original, y tampoco pueden ver (o jugar, en el caso de los videojuegos) el texto en contexto, que sería la situación ideal para llevar a cabo una traducción precisa y libre de errores.

A pesar de estas características comunes, las particularidades de la localización de un videojuego son notables: mientras la prioridad a la hora de localizar *software* es su funcionalidad, que el producto cumpla su función práctica en otra lengua, en un juego, la función es tan importante como la originalidad y la esencia del juego en cuestión, su *gameplay* y su jugabilidad, para que así el receptor meta experimente el juego genuinamente. De hecho, según Bernal-Merino (2015: 38-40), las características esenciales que distinguen la localización de videojuegos son la concepción del producto como material audiovisual, la interacción, en especial a través del componente lingüístico, la *gameplay* (o experiencia de juego) y la jugabilidad (la facilidad de interacción, atracción e inmersión que genera el juego).

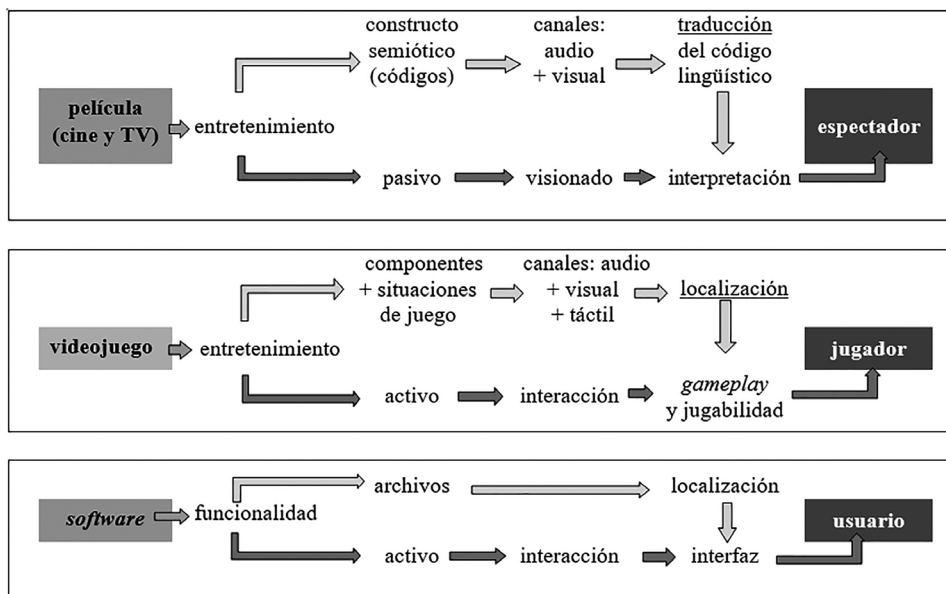
Frente a la función utilitaria de otros programas de *software*, el objetivo principal de un videojuego es el entretenimiento, el cual, a diferencia de lo que ocurre con el cine y la televisión, en videojuegos se basa en la interactividad del usuario con los hechos en pantalla; en palabras de Bernal-Merino (ídem.):

Although some companies and advertising campaigns may want to add value to their games by capitalising on the 'cinematic' experience (the awesome graphics features and the high-quality voice acting comparable to Hollywood blockbuster), play is always about action and reaction (negrita del autor).

Asimismo, la inclusión de escenas cinematográficas cada vez más frecuentes y de mejor calidad, en algunos géneros de videojuegos, supone que una parte de su localización guarde importantes similitudes con la traducción cinematográfica. No obstante, mientras que en cine y televisión es importante dotar de naturalidad y fluidez a los diálogos, así como en localización de *software* el objetivo es que el producto cumpla su función



Tabla 1
Comparativa de la localización de filmes, videojuegos y *software*
según su proceso de adaptación a una nueva cultura y relación del producto con el usuario



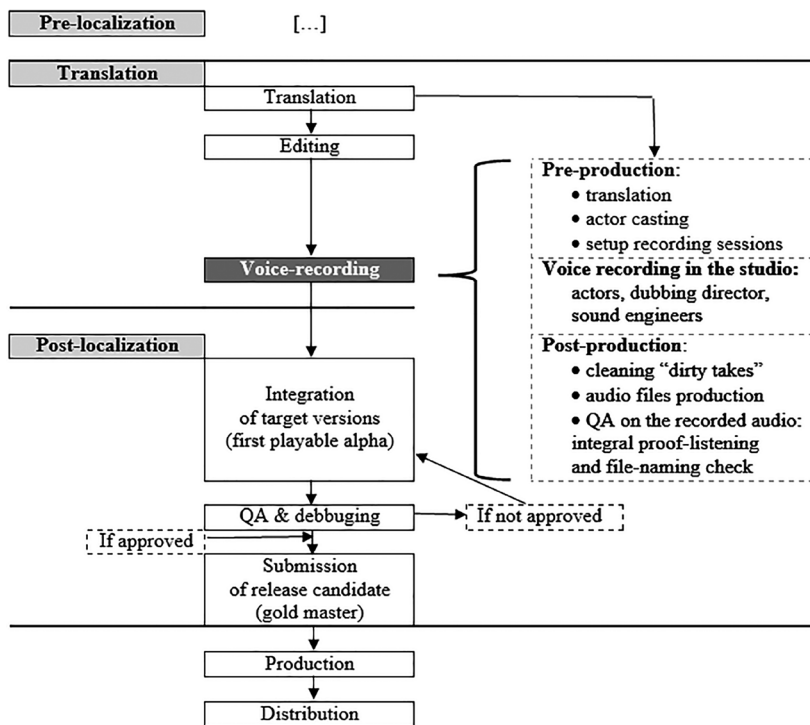
correctamente, en localización de videojuegos es imprescindible respetar la interacción, tanto con un juego funcionalmente bien diseñado y localizado, como a través de un correcto flujo de información textual debidamente traducida y ajustada a las restricciones del medio (Bernal-Merino, *id.*). De ahí la importancia de la dimensión lingüística como soporte de la interacción y, por tanto, de la jugabilidad.

Recordemos que cada género, y cada juego en cuestión, presenta unas características que lo hacen (o pretenden hacerlo) único, divertido y original. A la interacción como elemento distintivo en un videojuego se suma el hecho de que estos se consideran productos diseñados para el consumo de masas, además de creaciones artísticas (Bernal-Merino, 2006: 6): «a video game is [...] an 'artistic team creation' [...]. This characteristic

will play a key role when analysing its adaptation for different international markets». Por tanto, su localización indiscutiblemente habrá de respetar la esencia y la originalidad de cada juego como producto único. Esta búsqueda de la creatividad, según señalan Mangiron y O'Hagan (2006), supone un impedimento para estandarizar los procedimientos de localización en videojuegos, como sí se ha hecho en localización de *software*, porque prácticamente cada juego requiere un enfoque distinto para mantener su carácter, lo cual representa también una diferencia con otros productos audiovisuales y electrónicos.

El siguiente esquema resume la relación de cada producto descrito (películas y series, videojuegos y *software*) con sus respectivos receptores, en función de la idiosincrasia y forma de traducción de cada uno de ellos.

Tabla 2. Fases en la localización de un videojuego y en la grabación del audio traducido (Mangiron y O'Hagan, 2013: 129, y Sioli *ET AL.*, 2007: 18)



EL PROCESO DE LOCALIZACIÓN

El proceso de localización de cualquier videojuego puede variar, no solo según las características del producto en cuestión, sino también los niveles de localización y el modelo elegido (interno o externo).² Pero pueden trazarse, en líneas generales, los distintos pasos que suelen seguirse para

² El modelo de localización interno es aquel que incluye un departamento o área de traducción y localización en la propia empresa desarrolladora, de forma que los desarrolladores del videojuego y los localizadores pueden tener un contacto más cercano y frecuente; el modelo externo supone que la desarrolladora o distribuidora encarguen a una tercera empresa especializada el proceso de localización.

comprender en qué punto se sitúa el doblaje, que es el aspecto que nos ocupa. Existen tres grandes fases: la prelocalización (análisis del material, asignación de tareas y preparación del kit de localización), la localización en sí, también llamada *traducción* (Mangiron y O'Hagan, 2013: 129), que supone la traducción y adaptación del material, teniendo en cuenta las restricciones impuestas por el espacio, la terminología y las variables y concatenaciones, además de la locución del texto en la lengua meta; y, por último, la poslocalización, de vital importancia, pues, tras integrar todos los componentes traducidos y modificados



en una versión alfa del juego, se lleva a cabo la revisión y el control de calidad (*ibid.*: 128-140).

En la fase intermedia se sitúa el proceso de locución para el doblaje del juego. Sioli *et al.* (2007: 18) describen estos pasos en la grabación del audio (*voice-recording*):

El proceso es similar al que se lleva a cabo para una película, puesto que, en primer lugar, se realiza la traducción, seguida de la dramatización en sala y el posterior montaje y control de calidad. Sin embargo, hay algunas diferencias: principalmente, por lo que respecta al formato final del texto (la división en *takes* o secuencias de grabación), este paso no se da igual en la traducción para doblaje de videojuegos, dado que no se cuenta con un guion lineal sobre el que se desarrolle la historia, sino que el videojuego está compuesto de diferentes elementos traducibles, cada uno de los cuales puede cumplir una función (situaciones de juego). Esta falta de linealidad en el texto es consecuencia directa de la característica principal que distingue a los videojuegos de los demás productos audiovisuales: su interactividad, la capacidad del jugador de «elegir lo que ocurre». Por ello, a la hora de traducir el material que se doblará, este se diferencia del resto de componentes únicamente en que las cadenas textuales traducibles de la banda sonora de voz se señalan como componentes de audio en las hojas de Excel en las que se distribuye todo el contenido textual del videojuego, pero no constituyen inicialmente un guion susceptible de ser pautado o dividido en *takes*, como sí se da en películas y series.

La traducción, por tanto, se lleva a cabo sin tener en cuenta el formato de entrega de un guion de doblaje, sino, más bien, según recomiendan profesionales como Chandler (2006) o Sioli *et al.* (2007), ciñéndose a las cadenas de texto de los diálogos en tablas de Excel. Dichas

hojas de cálculo suelen incluir el nombre del personaje, su texto (aquel que será traducido), el contexto, el tono, el momento del juego en el que interviene, el motivo por el que lo hace (*trigger*) y el nombre del archivo de audio, entre otros posibles datos.

Posteriormente, una vez entregado el texto al estudio de doblaje, sí pueden extraerse las cadenas correspondientes a los componentes de audio y agruparlas en un mismo texto que se adapte al formato de guion televisivo, por comodidad de trabajo para los actores, pero, inicialmente, el pautado y, por tanto, la aplicación de las sincronías no se tienen en cuenta en el texto sonoro del videojuego al traducirse, mientras que, en muchas ocasiones, el traductor de cine/televisión sí entrega un guion en cuya traducción ha aplicado las distintas sincronías.

Otro aspecto que distingue esta forma de traducción de los guiones cinematográficos traducidos es que no se emplean símbolos de doblaje (ON, DC, DL...) que indiquen aspectos paralingüísticos de utilidad para los actores; en su lugar, esta información se procura suplir dando claros detalles, en las celdas correspondientes del Excel, del contexto y del tono en los que el personaje emite la cadena de texto en cuestión.

Es notable también el hecho de que los actores no disponen del vídeo que están doblando, sino que, en el mejor de los casos, trabajan sobre las ondas de audio originales, a las que procuran ajustarse en cuanto a longitud (isocronía) y pausas para cada enunciado que doblan.

Por último, tampoco se realiza un ajuste del texto con códigos de tiempo, como se haría en un guion cinematográfico pautado: por el contrario, en muchos casos, los técnicos de sonido trabajan con las cadenas de texto ya dobladas frente a las ondas de audio originales para ajustar las primeras a las segundas lo máximo posible (Bernal-Merino, 2015: 212).

ELEMENTOS TRADUCIBLES

Todo videojuego puede desgranarse en distintos componentes o *assets* que se traducen y modificarse durante el proceso de localización. Maxwell-Chandler (2005: 138-142) distingue cuatro grandes categorías:

1. Texto en pantalla (*on-screen* o *in-game text*): texto visible en la interfaz de usuario que no se recoge en audio (menús, mensajes de ayuda y del sistema o diálogos de personajes no jugables [PNJ]).
2. Componentes artísticos (*art assets* o *graphic text*): gráficas, imágenes y todo elemento visual que contenga texto traducible (mapas, señales, carteles...).
3. Audio y cinemática (*cinematic assets*): los componentes de mayor interés para este trabajo, pues se trata del texto en formato sonoro que contenga el juego. Principalmente, se compone de narraciones sonoras, diálogos y canciones. En algunos puntos, el juego se detiene y convierte al jugador en espectador al privarlo de la interacción por unos minutos para mostrar escenas cinemáticas (*cut-scenes*), no interactivas, similares a pequeños cortes cinematográficos.
4. Material impreso: componentes en papel que acompañan al juego (manuales, cajas, material promocional adicional, etc.).

Estos elementos se presentan en distintas situaciones de juego que suponen una forma de interacción concreta con el usuario; en términos lingüísticos, en cada componente predomina un tipo textual, según su función e intención concretas dentro del juego. Veamos, primero, cuáles son las situaciones de juego en las que pueden encontrarse los componentes anteriores (Pujol, 2015: 150):

- A) Tareas: momentos en los que se informa al jugador sobre cómo proceder.
- B) Acción: actividad dinámica del jugador, que

actúa, interacciona y hace avanzar los hechos a medida que va recibiendo información y reaccionando.

- C) Diálogos: intercambios dialécticos entre el jugador y un PNJ o entre los PNJ.
- D) Escenas cinemáticas: clips de vídeo con información narrativa a través del lenguaje cinematográfico. Se distinguen dos tipos:
 - a) Puras o prerrenderizadas (*pre-rendered images*), también conocidas como CGI (*computer generated imagery*): aquellas previamente elaboradas e incluidas como insertos de vídeo en el almacenamiento del juego.
 - a) Acciones de guion o *in-game movies*: escenas generadas por el motor del juego que se integran en el momento de su activación. Pueden convertir al jugador en espectador, es decir, se suprime cualquier interacción momentáneamente, como en la cinemática pura, o bien, pueden ofrecer ciertas alternativas en un diálogo o indicar que se debe pulsar algún botón para continuar o evitar un obstáculo, aunque se trata de interacciones muy limitadas. Estas escenas cinemáticas que requieren de una pequeña participación del jugador se conocen como *quick time events*. Suelen darse en los juegos de acción y están a caballo entre la acción y la cinemática, dado que se trata de cinemática condicionada a que el jugador reaccione.



La función de cada una de estas situaciones dentro de un juego se explica en la siguiente tabla (adaptada de Bernal-Merino, 2015: 110), en donde se asocian las situaciones a los distintos componentes del videojuego y estos, a su vez, a la función lingüística principal que comportan. Además, dado que el objeto de este estudio es el doblaje, se añade la forma de traducción que

Tabla 3. Situaciones de juego para cada componente y sus tipos de texto

COMPONENTE	SITUACIÓN DE JUEGO	FORMA DE TRADUCCIÓN	TIPOLOGÍA TEXTUAL						
			Narrativa	Oral/Dialogica	Técnica	Funcional	Didáctica	Promocional	Legal
Texto en pantalla	Tareas	Traducción escrita	x	x	x	x	x	x	x
	Acción								
	Diálogos								
Artístico	Acción	Traducción escrita	x			x		x	
Audio	Tareas	Doblaje	x	x		x	x		
	Acción								
	Diálogos								
	Escenas cinematográficas								
Impreso	Externo al juego	Traducción escrita			x		x	x	x

suele emplearse para cada uno de estos componentes del videojuego.

Como se observa, cada componente puede presentarse en varias situaciones de juego y con diferentes funciones. Este estudio se centra concretamente en el componente de audio doblado y las cuatro situaciones en las que puede encontrarse.

EL AJUSTE

A la hora de llevar a cabo un doblaje, la industria propugna una serie de estándares que este ha de cumplir para mantener un nivel de calidad que satisfaga la experiencia del espectador. Chaume (2005: 6) enumera los siguientes: respetar el ajuste en sus tres modalidades, elaborar diálogos fluidos y verosímiles, guardar

la coherencia entre texto e imagen y del hilo narrativo, mantener la fidelidad al texto origen, respetar las convenciones técnicas (volumen del audio, claridad...) y dramatizar el texto de forma natural y creíble. Para ello, en el doblaje cinematográfico y televisivo al español peninsular se emplean una serie de convenciones que no nos detendremos a revisar, pues Cerezo *et al.* (2016) ofrecen un detallado análisis de dichos protocolos.

De estos estándares, el interés en este trabajo se centra en los tipos de ajuste: el ajuste o sincronización supone acomodar el contenido verbal acústico a las imágenes y los movimientos de los personajes que se muestran a través del canal visual, de manera que exista una coherencia absoluta entre lo visual y lo acústico. Chaume



(2004: 72-73) establece la siguiente clasificación para cine/televisión:

- Ajuste labial o sincronía fonética (*lip-sync*): adaptar el texto a los movimientos articulatorios de los personajes en pantalla.
- Sincronía cinésica: respetar la coherencia y la correspondencia entre la traducción y los movimientos y expresividad de los personajes en pantalla.
- Isocronía: ajustar la duración de los enunciados traducidos al tiempo que dura la intervención original del personaje (es decir, desde que abre la boca hasta que concluye su enunciado y la cierra).

Cualquier disincronía (falta de sincronía [Fodor, 1976]) en alguno de los tres niveles anteriores puede resultar en una crítica del público. No obstante, se da cierta tolerancia cuando la audiencia se sienta frente a una pantalla (*suspensión de la incredulidad*) y, de las tres sincronías, la que parece valorarse más entre los espectadores españoles es la isocronía, por encima de las otras dos, reservándose, además, el ajuste labial para casos de primerísimos planos y planos detalle de las bocas (Chaume, 2005: 8).

El ajuste en videojuegos

Al igual que sucede en el doblaje para cine y televisión, en videojuegos se busca cada vez más el realismo y la credibilidad. La inclusión de escenas cinemáticas y recursos cinematográficos es una buena muestra de cómo se persigue el realismo en muchos videojuegos actuales, desarrollados cada vez con más facilidades y avances tecnológicos, así como con una capacidad de almacenamiento mayor.

En lo que respecta al doblaje, la búsqueda de la naturalidad implica que este guarde una estrecha similitud con los estándares de calidad descritos para cine, en especial, la autenticidad de

los diálogos, la coherencia entre imagen, audio y texto, el realismo en la interpretación, el respeto a las convenciones técnicas —y, añadamos en videojuegos, la contribución a la interactividad fluida y ágil para el jugador— y, finalmente, respetar el ajuste de forma similar a lo descrito para cine y televisión.³ Sin embargo, recordemos que la interactividad, la no linealidad del desarrollo de los hechos y, consecuentemente, las distintas situaciones de juego supondrán una serie de restricciones que amplían las posibilidades de sincronización descritas hasta ahora.

Como se explicaba, la fase de ajuste en el doblaje de un videojuego no se da de forma expresa como sucede en el doblaje de guiones cinematográficos; más bien, responde a una serie de restricciones que plantean las situaciones de juego (Pujol, 2015: 197):

A diferencia del doblaje para películas, en el caso de videojuegos no existe una fase de ajuste para sincronizar con precisión el contenido visual y sonoro. La sincronización se presenta tan solo durante la fase de traducción como información en las hojas de cálculo que los traductores reciben y en las que insertan su propuesta de traducción para las cadenas textuales. La sincronización aparece como una gradación de restricciones que el traductor tiene presentes al traducir (traducción propia).

Los tres tipos de sincronía para cine (labial, cinésica e isocronía) tienen cabida, asimismo, en el doblaje de videojuegos. No obstante, al trabajar con cadenas de texto en distintas situaciones de juego cuyas restricciones deben respetarse al

³ La fidelidad al texto de partida es otro de los estándares de calidad que se describen para doblaje (Chaume, 2005: 6); sin embargo, el interés traductológico en videojuegos responde más bien a la reproducción de la funcionalidad del texto que a la exactitud de lo dicho en la lengua original. Esta diferencia de enfoque en traducción de cine y de videojuegos constituye una vía que sería interesante explorar en futuros estudios.





traducir, encontramos nuevas opciones de sincronización en función de las restricciones que presenta cada situación de juego. Según la bibliografía revisada, todos los autores⁴ coinciden en enumerar alguna de las siguientes restricciones:

1. Voces en *off*, *voiceover* o sincronía libre (*wild*): enunciados cuyos emisores no son visibles en pantalla (voces diegéticas o extradiegéticas), por tanto, no suele haber restricción temporal, aunque sí se tiende a respetar la isocronía, para no causar grandes desequilibrios.
2. Restricción temporal (*time constraint*): el texto traducido ha de mantener la misma duración que el original, con un margen de un 10 % medido en función de la longitud de la onda de audio. Suele darse en personajes visibles, pero cuyos rostros prácticamente no se aprecian.
3. Restricción temporal exacta (*strict time constraint*): el texto traducido ha de tener exactamente la misma duración que el original, pues la boca de los personajes es perceptible, aunque no se incluyen las pausas o expresividad interna de los enunciados.
4. Restricción sonora (*sound-sync*): la cadena de texto traducida presenta la misma duración que la original, incluyendo con precisión las pausas y su duración, pues las bocas de los personajes son visibles. Se respetan así la isocronía y la sincronía cinésica.
5. Restricción labial (*lip-sync*): es el nivel máximo de restricción y se corresponde con el ajuste de los diálogos a los movi-

mientos articulatorios en los primeros y primerísimos planos en el cine, pues se da en momentos de alta resolución, con una clara visibilidad de las bocas de los personajes. No obstante, aún existe cierta libertad, en comparación con el ajuste labial del cine, en casos en los que el videojuego no reproduzca personas, sino otros seres de ficción, o la calidad no sea demasiado elevada. De cualquier forma, se trata de que las ondas de audio del texto doblado y las del original sean idénticas, y además, que coincidan los movimientos articulatorios de las bocas con los enunciados que emiten.

En la tabla 3 se recogían los componentes traducibles de un videojuego asociados a las distintas situaciones de juego: recordemos que los componentes de audio (doblados) pueden presentarse en cualquiera de las situaciones de juego enumeradas (tareas, acción, diálogos y cinemáticas). Por tanto, el audio doblado puede plantear cualquiera de las restricciones descritas, dada la variedad de situaciones en las que se presenta. Puesto que cada situación de juego ofrece distintos niveles de restricción, una serie de tipos de ajuste son esperables en cada una de ellas, empleados, además, en varios tipos de cadenas de texto traducibles. Así, en la tabla 4 se recogen las posibilidades de ajuste en cada situación de juego:⁵

Así pues, en base a las restricciones enume-

⁴ Los cinco tipos de sincronía que obtenemos son el resultado de comparar y contrastar todas las formas de sincronía que proponen los siguientes autores: LeDour (2007), Sioli *et al.* (2007), Mangiron y O'Hagan (2013: 134-136), Bernal-Merino (2015: 115) y Pujol (2015: 158-162).

⁵ Señalemos que las cadenas que construyen las distintas situaciones de juego no han de ser única y exclusivamente las recogidas en la tabla, dado que, como ya se explicaba, cada género e incluso cada videojuego pueden presentar particularidades que supongan excepciones o ampliaciones a lo recogido en la tabla. Sin embargo, a modo de generalización y a partir de la bibliografía revisada, estas son las asociaciones más representativas entre situaciones de juego, cadenas de texto y su ajuste para doblaje.

Tabla 4. Tipos de ajuste en videojuegos

Situación de juego	Tipo de ajuste	Tipo de cadena
Introducción de tareas	Libre	Voces en <i>off</i> (extradieгéticas)
Acción del juego	Libre Temporal	Voces en <i>off</i> (dieгéticas) Onomatopeyas y enunciados breves de los PNJ o del personaje jugador Sonido ambiente
Diálogos	Temporal exacto Sonoro	Interacción entre los personajes (en la acción)
Escenas cinemáticas	Labial	Acciones de guion Escenas prerrenderizadas



radas anteriormente, en videojuegos identificamos cinco tipos de ajuste, a diferencia de las tres sincronías descritas para cine:

1. Ajuste libre (*wild*), que no supone ningún tipo de restricción.
2. Ajuste temporal (*time constraint*): sincronizado con la duración del audio original con un margen de un 10 % más o menos de duración.
3. Ajuste temporal exacto (*strict time constraint*) a la duración del audio original, pero sin respetar las pausas ni la expresividad del personaje.
4. Ajuste sonoro (*sound-sync*): el audio traducido respeta la duración y las pausas del original, así como el movimiento del personaje.
5. Ajuste labial (*lip-sync*), el más restrictivo de todos, conlleva la aplicación plena de las tres sincronías cinematográficas: labial, cinésica e isocronía.

METODOLOGÍA Y OBJETO DE ESTUDIO

Para identificar los tipos de ajuste descritos, hemos llevado a cabo un análisis empírico mediante la observación del juego completo

Assassin's Creed Syndicate (Ubisoft, 2015). Esta observación se ha realizado, en primer lugar, sobre la versión localizada al español peninsular, con el audio en español; a continuación, repetimos el itinerario seguido en el juego pero en su versión de audio en inglés norteamericano, de modo que pudiéramos comprobar si los tipos de ajuste y pequeños defectos en la sincronización en español se produjeron en el proceso de doblaje o, por el contrario, el juego ya presentaba dichas características en inglés. Así enmarcamos este estudio en el paradigma descriptivista, analizando primero el texto meta y buscando después los segmentos reemplazados en el texto origen (Toury, 1995).

El videojuego analizado forma parte de una saga que comenzó Ubisoft en 2007: *Assassin's Creed*. Concretamente, *Assassin's Creed Syndicate* se puso a la venta en noviembre de 2015. Se trata de un videojuego de aventura, ya que la meta final se establece al inicio (liberar la Londres victoriana de los templarios y recuperar los *Fragmentos del Edén*, objetos de enorme poder) y los personajes han de ir esquivando obstáculos, superando pruebas y enfrentándose a los enemigos para alcanzarla, con un trasfondo narrativo como motivación. El jugador puede

Tabla 5. Características del videojuego analizado

TÍTULO	<i>Assassin's Creed Syndicate</i> (saga <i>Assassin's Creed</i>)
LANZAMIENTO	19 de noviembre de 2015
DESARROLLADOR	Ubisoft Quebec
LENGUA ORIGINAL	Inglés
DOBLAJE AL ESPAÑOL PENINSULAR	Estudio: Synthesis Iberia (Madrid)
PLATAFORMA	PC DVD para Windows (también para PS4 y Xbox One)
GÉNERO	Aventura
MODO	Un solo jugador, tercera persona (alternancia de dos personajes)
DURACIÓN APROXIMADA	15-20 horas
DURACIÓN ANALIZADA	18 horas por idioma

elegir entre los dos protagonistas disponibles, que actúan codo con codo: Evie y Jacob Frye, gemelos pertenecientes al clan de los Asesinos, cuya misión será liberar al pueblo sometido de Londres.

El modo de juego es de un solo jugador, que puede elegir alternativamente un personaje u otro y cuya perspectiva se ofrece siempre en tercera persona. La trama no tiene un desarrollo lineal único, pero sí presenta secuencias cronológicas, un total de nueve, las cuales, a su vez, se dividen en recuerdos articulados en varias tareas concretas que ha de completar el jugador, pero no necesariamente en un orden preestablecido, sino a su elección, a medida que se desplaza por el mapa de Londres. Por tanto, existe una historia como trasfondo, pero su desarrollo hasta alcanzar la meta dependerá de las elecciones del usuario.

El videojuego se analizó hasta completar la meta principal, para lo cual se necesitaron 18 horas de juego. Posteriormente, se volvió a jugar con el audio en inglés, repitiendo el mismo itinerario.

Se eligió este juego, en primer lugar, por la variedad de escenas y situaciones que presenta, como es el caso del género de aventura, cuya diversidad permite determinar varios momentos con necesidades específicas de doblaje; además, se prefería que la perspectiva del jugador

fuese fija, no alternante entre primera y tercera persona, para poder analizar cómo aprovecha el juego las distintas situaciones y puntos de vista a la hora de abordar su doblaje, y para poder analizar la gesticulación del propio personaje. Además, se buscó un juego con personas en cuya boca hubiese que ajustar el texto doblado, de manera que todos los videojuegos fantásticos o de puzzles se descartaron. También resultó de interés el trasfondo histórico, ya que el juego pretende ser una fiel representación de la realidad de la época, con lo cual, la autenticidad de los diálogos y la fluidez de su doblaje son importantes. Asimismo, se eligió un videojuego muy reciente, con avances técnicos y gráficos que permitieran apreciar con claridad los rostros y movimiento de los personajes. Del mismo modo, se optó por un producto para ordenador, dado que, con un *hardware* potente, la calidad de la imagen puede ser ligeramente superior a la calidad para consola, lo cual facilita apreciar con algo más de precisión detalles como el movimiento labial. Para terminar, se trata de un juego categorizado como triple A, es decir, de elevado presupuesto; presumiblemente, su doblaje cumple con unos requisitos de calidad para satisfacer al gran número de jugadores a los que los desarrolladores aspiran a llegar, pues se trata de juegos bastante cuidados en su desarrollo y exportación.



Tabla 6. Ficha de trabajo

Momento del juego	Situación de juego	Tipo de ajuste (ES/EN)	Tipo de cadena	Comentarios
Identificación del momento según secuencia > recuerdo > misión secundaria y cualquier otra información que nos sitúe en su desarrollo.	Introducción de tareas Acción del juego Diálogo(s) Escena(s) cinemática(s)	· Libre · Temporal · Temp. exacto · Sonoro · Labial	· Voces en <i>off</i> · Onomatopeyas y enunciados breves (PNJ o personaje jugador) · Sonido ambiente · Diálogos en la acción del juego · Diálogos <i>in-game</i> · Escenas prerrenderizadas · Cinemática	Apreciaciones sobre el ajuste o la situación



El análisis del juego consistió en una observación minuciosa de cada una de las situaciones y escenas que se sucedían, para anotar el tipo de ajuste detectado en todas ellas en la tabla a continuación, que constituye la ficha de análisis:

Una de las principales dificultades al analizar un videojuego es que no se dispone de códigos de tiempo que nos sitúen dentro de la trama, ni se sigue un desarrollo lineal fijo de los hechos, como sí sucede en películas, dentro de las cuales se puede ubicar cada suceso recurriendo al TCR de la grabación. Por ello, el campo *Momento del juego* sirve de identificación de la situación según la construcción de la historia en base a las secuencias, que se dividen en recuerdos que, a su vez, se organizan en misiones o desafíos. También se incluyen referencias a la ubicación o descripciones muy sucintas de lo que se pretende conseguir en cada momento para identificar la situación dentro de la historia.

Esta forma de delimitar las unidades de análisis del juego (las distintas situaciones) no es una medida exacta como lo sería fragmentar el juego por minutos. Sin embargo, esta organización en distintas unidades de análisis está justificada por el siguiente criterio: se señala un nuevo momento del juego en la tabla cada

vez que se produce un cambio de situación de juego evidente (se pasa de tener libertad en la acción a una escena cinemática, o de esta a una introducción de tareas, por ejemplo) y, dentro de una misma situación de juego, también se divide en distintas unidades si se detectan cambios narrativos notables (por ejemplo, una escena cinemática extensa, que constituiría un solo momento del juego, se dividirá en varios si la escena la componen unos minutos de narración en el presente, a continuación otros minutos de narración en la Londres victoriana y, a continuación, otros minutos de diálogo en otro escenario). Así pues, la situación de juego constituye la unidad de corte para marcar distintos tipos de ajuste, es decir, cada vez que se produce un cambio de situación de juego, se abre una nueva fila en la tabla, con su denominación propia en la columna *Momento del juego* y el ajuste identificado en ella. Dado que no tendría sentido comparar situaciones con temporalidad fija (la cinemática) con situaciones cuya duración depende por completo del jugador (la acción), se descarta un análisis cuantitativo en función de la presencia temporal de cada componente dentro del juego; sí se ofrece una valoración general de la presencia de cada tipo de ajuste en función



de las distintas situaciones de juego recogidas, pero sin medidas temporales exactas, pues estas no tienen cabida en un producto audiovisual interactivo.

La columna *Situación de juego* sirve para recoger de qué tipo de material se trata: en todas las secuencias puede darse tanto acción (la actividad del jugador) como escenas cinemáticas que detienen dicha acción, así como diálogos que detienen la acción solo parcialmente o no la detienen en absoluto, por lo que cada secuencia se distribuye en distintas situaciones del juego, según se trate de un tipo de hechos u otros. Se ha de puntualizar que, en el caso de emplear la denominación *Diálogo(s)*, se trata de todo diálogo encontrado en el juego que no detenga su acción por completo y, por tanto, que no suponga el cambio a una escena cinemática. A su vez, la mayoría de las escenas cinemáticas contienen diálogos, pero se identifican como *Escenas cinemáticas* en la columna *Situación de juego*, porque, independientemente del tipo de texto que contengan, detienen la acción del jugador.

El *Tipo de ajuste* se anota en función del movimiento labial observado, la visibilidad de los personajes en pantalla y el nivel de sincronización que el audio presente con respecto a la información visual. Para ello, las opciones serán los cinco tipos de ajuste ya descritos. Esta columna está duplicada: la primera, para el análisis del juego en español y la segunda, para el audio en inglés.

El *Tipo de cadena* nos muestra los principales contenidos textuales en cada situación de juego y, por tanto, cómo se doblan: onomatopeyas aisladas, frases completas, enunciados breves, diálogos interactivos, etc.

Para terminar, en la columna de *Comentarios* se anota cualquier otra apreciación o información de interés para la escena.

ANÁLISIS

Tras completar la tabla anterior se obtuvo un total de 400 registros. De ellos, 167 lo componen escenas cinemáticas, 161 constituyen acción del juego, 66 son diálogos y solo hemos detectado 6 momentos de introducción de tareas.⁶

En cuanto a los **tipos de ajuste**, en la versión doblada al español se dan 32 unidades de ajuste libre (8%), 191 de ajuste temporal (47,75%), 18 de ajuste temporal exacto (4,5%), 14 de ajuste sonoro (3,5%) y 145 registros son de ajuste labial (36,25%); en la versión en inglés, obtenemos también 32 unidades de ajuste libre (8%), 152 de ajuste temporal (38%), 47 de ajuste temporal exacto (11,75%), 20 de ajuste sonoro (5%) y 149 unidades con ajuste labial (37,25%). En las siguientes gráficas distribuimos estos porcentajes según cada situación de juego para las versiones en español (figura 1) y en inglés (figura 2) de *Assassin's Creed Syndicate*:

Las **tareas** se han registrado siempre con un ajuste libre, tanto en español como en inglés. El recuento sobre los 400 registros es de 6 tareas y las 6 presentan ajuste libre, es decir, el porcentaje de ajuste libre para las tareas es del 100%.

En cuanto a los **diálogos**, los porcentajes están algo más repartidos: en la versión doblada, el 15,15% (10 registros) son de ajuste libre, el 53% (35 registros) son de ajuste temporal, el 18,18% (12 registros) presentan ajuste temporal exacto y el 13,64% (9 registros) son de ajuste sonoro; en la versión en inglés, detectamos también el 15% de ajuste libre en diálogos (10 registros), un 31,83%

⁶ Recordemos que, aunque el número de acciones de juego resulta ligeramente inferior al de escenas cinemáticas, esto no quiere decir que se den en menor cantidad temporal, puesto que el tiempo puede extenderse tanto como el jugador desee y necesite. Por tanto, no tendría sentido estructurar nuestra comparación en base a los minutos de duración, ya que algunas situaciones sí tienen duración fija (las escenas cinemáticas) pero otras no, pues dependen de la interacción del jugador con el programa (la acción).

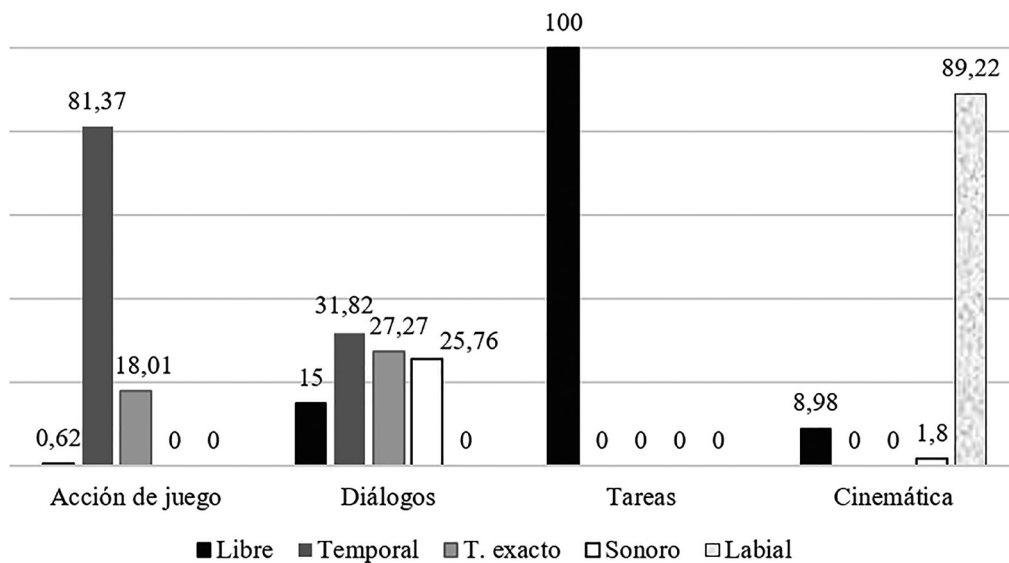


Figura 1: Tipos de ajuste según las situaciones de juego en la versión doblada al español de ACS

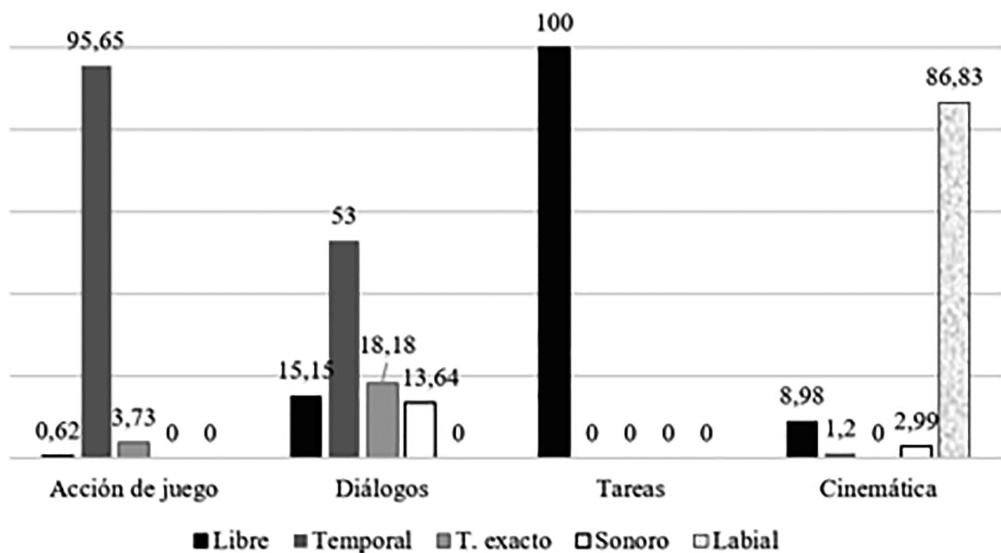


Figura 2: Tipos de ajuste según las situaciones de juego en la versión en inglés de ACS



de ajuste temporal (21 registros), un 27,27% de ajuste temporal exacto (18 registros) y un 25,76% de ajuste sonoro (17 registros).

Continuamos con la **acción del juego**, cuyo ajuste se distribuye como sigue: en la versión doblada, solo un 0,62% (1 registro) presenta ajuste libre, el 96,65% (154 registros) son de ajuste temporal y el 3,73% (6 registros) reflejan ajuste temporal exacto. De ajuste sonoro y labial no se han detectado casos; en la versión original, el ajuste libre también es del 0,62% (1 registro), el ajuste temporal representa el 81,37% (131 registros), el ajuste temporal exacto constituye un 18% (27 registros) y, por último, el ajuste sonoro está presente en un 1% (1 registro).

Concluimos con el ajuste empleado en las **escenas cinemáticas**: en la versión en español, detectamos un 8,98% de ajuste libre (15 registros); un 1,2% de ajuste temporal (2 registros); un 2,99% de ajuste sonoro (5 registros) y un 86,83% de ajuste labial (145 registros). Por otra parte, en la versión en inglés, encontramos un 8,98% de ajuste libre (15 registros), un 1,8% de ajuste sonoro (3 registros) y un total de 149 registros de ajuste labial, un 89,22%.

Se puede observar que en este juego hay una gran presencia de **escenas cinemáticas**, dada su función narrativa en la aventura (en toda nueva misión hay una escena cinemática como introducción o desenlace de la **acción de juego**, la cual recordemos que puede extenderse tanto como el jugador desee). Con menos frecuencia se dan **diálogos** (un 16%) en la acción de juego, los cuales o bien detienen parcialmente las acciones disponibles para el jugador, o bien no interfieren en la acción. Por último, la introducción de **tareas** (2%) solo se da en momentos puntuales y siempre son instrucciones transmitidas por una voz diegética, nunca abstraen al jugador del desarrollo de la historia.

En cuanto a la sincronización, en el conjunto del juego detectamos una gran presencia de

ajuste **temporal**, de duración similar al original, con un 10% de margen. Concretamente, el ajuste temporal representa un 48% del total en la versión doblada. No es de extrañar que sea así, pues, en la acción del juego, las onomatopeyas y enunciados breves están prácticamente siempre ajustados de forma temporal, ya que la cercanía a los personajes y su posición en movimiento no facilitan una visión clara de la expresividad ni de sus bocas.

El ajuste **labial** está presente en un 36% de los casos y lo encontramos principalmente en la cinemática. Sin embargo, en estas escenas se aprecia un pretendido ajuste labial que no encaja bien en numerosas ocasiones (de 145 registros con ajuste labial en español, 50 presentan algún tipo de discronía, un 34,5%). A pesar de ello, la tendencia general es que el ajuste imite el doblaje cinematográfico, pues se tienen en cuenta las tres sincronías del cine. Sí se aprecia un perfecto ajuste, totalmente natural, en la sonorización en inglés, ya que las bocas describen con absoluta precisión las articulaciones de los enunciados de los personajes (muy probablemente se deba al empleo de un programa de animación que ajusta el movimiento labial al audio grabado por los actores), mientras que, en el caso del español, el ajuste labial en general es algo menos preciso de lo es en cine.

En cuanto al ajuste **temporal exacto** y el **sonoro**, donde mayor presencia tienen es en los diálogos: de un total de 66 registros de diálogos, 11 presentan ajuste temporal exacto y 10, sonoro. Además, 10 de los 66 son diálogos de ajuste libre en la versión doblada. Este **ajuste libre** también se emplea en las escenas cinemáticas con voces en *off* (principalmente las introductorias a una nueva secuencia) y es el ajuste usado siempre en las escasas tareas que se introducen a lo largo del juego. Se trata siempre de tareas emitidas por una voz diegética, normalmente sobre una

pantalla en negro que simula estar cargando un programa dentro de la trama del juego.

Puede concluirse, por tanto, que en este videojuego de aventura se detecta un predominio del ajuste temporal (48% y 38% en la VD y la VO respectivamente) y del labial (36% en la VD y 37% en la VO): la acción controlada por el jugador suele doblarse teniendo en cuenta la restricción temporal de los enunciados (isocronía) y, en la mayoría de los casos, también el movimiento de los personajes (sincronía cinésica). Se dan, además, numerosas escenas cinemáticas que introducen y contextualizan las distintas misiones y contribuyen al avance de la historia. Estas presentan un ajuste labial poco preciso que parece tomar como modelo el doblaje cinematográfico con la aplicación de las tres sincronías (labial, cinésica e isocronía), pero se dan repetidas discronías, muy probable-

mente por las distintas condiciones en las que se lleva a cabo el doblaje en videojuegos, entre otras circunstancias. La introducción de tareas se realiza de forma ocasional, mediante una voz diegética y siempre con ajuste libre (por tanto, bastante menos presente este tipo de ajuste en el conjunto del juego). Finalmente, se dan algunos diálogos en la acción de juego que no siempre la detienen pero sí la limitan puntualmente y cuyo doblaje, según la perspectiva desde la que se aprecien los personajes y el nivel de restricción de la acción, se ajusta de forma tanto temporal como temporal exacta y sonora.

Este análisis puede sintetizarse en la tabla 7, que coincide en buena medida con la tabla 4 sobre los distintos tipos de ajuste en un videojuego.



Tabla 7: tipos de ajuste en el doblaje al español de *acs*¹

Situación de juego	Porcentaje de aparición	Tipo de ajuste	Tipo de cadena	Sincronía (cine)
Acción del juego	40	<ul style="list-style-type: none"> • Temporal (96%) 	<ul style="list-style-type: none"> • Onomatopeyas de activación aleatoria y enunciados breves • Sonido ambiente 	<ul style="list-style-type: none"> • Isocronía +/-10% • Cinésica
Escenas cinemáticas	42	<ul style="list-style-type: none"> • Labial (87%) • Libre (15%) 	<ul style="list-style-type: none"> • Imágenes prerrenderizadas • Diálogos <i>in-game</i> • Voces en <i>off</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Labial, cinésica e isocronía • Discronías frecuentes
Diálogos	17	<ul style="list-style-type: none"> • Temporal (53%) • Temp. exacto (17%) • Sonoro (15%) • Libre (15%) 	<ul style="list-style-type: none"> • Diálogos en acción del juego 	<ul style="list-style-type: none"> • Isocronía +/-10% • Cinésica
Introducción de tareas	1	<ul style="list-style-type: none"> • Libre (100%) 	<ul style="list-style-type: none"> • Voces en <i>off</i> diegéticas 	<ul style="list-style-type: none"> • Sin sincronía

¹ Los porcentajes de la tercera columna se corresponden con los tipos de ajuste identificados en cada situación de juego en la versión en español. Las cifras se han redondeado con respecto a las ilustraciones 1 y 2 y no se incluyen en cada situación aquellos ajustes con un porcentaje de aparición inferior al 10% en cada situación de juego.



RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A partir del análisis, ha podido comprobarse que en un videojuego de aventura como el analizado predominan la acción del juego y las escenas cinemáticas y, en menor medida, se dan diálogos entre los personajes. La introducción de tareas sucede de forma muy puntual, pues la configuración del juego y el avance de los hechos hacen poco necesarias instrucciones adicionales para el jugador.

En cuanto a los tipos de ajuste, la acción del juego se dobla principalmente teniendo en cuenta tan solo la restricción temporal, mientras que las escenas cinemáticas presentan un ajuste labial predominante, aunque mucho menos preciso que el ajuste labial en el inglés original y aún lejano del minucioso ajuste que se lleva a cabo en cine y televisión. Los diálogos se ajustan de forma principalmente temporal, aunque también hay numerosos casos de ajuste temporal exacto, sonoro y libre, en función de la cercanía y el detalle con los que veamos a los personajes que interactúan. Por último, se aprecia el ajuste libre en todas las escasas tareas introducidas a través del audio doblado y en algunas escenas cinemáticas narrativas.

Los patrones recurrentes que hemos detectado llevan a extraer las siguientes tendencias en este estudio de caso: la acción del juego suele ajustarse de forma temporal; la cinemática, con ajuste labial; para los diálogos se emplea el ajuste temporal en la versión en español, aunque la locución original tiende a repartir el ajuste entre temporal y temporal exacto; por último, la introducción de tareas presenta un ajuste libre.

Para terminar, se ha visto que los tipos de ajuste en videojuegos presentan más opciones que el ajuste en cine y televisión, pues, en estos medios, entre otros códigos semióticos, especialmente los planos determinan la aplicación en mayor o menor medida de las tres sincronías

tradicionalmente descritas para doblaje. Como muestra la tabla 4, el ajuste en videojuegos responde a las distintas situaciones que se identifican en el desarrollo del juego y, a su vez, cada tipo de ajuste para videojuegos respeta alguna o ninguna de las tres sincronías cinematográficas (sincronía cinésica, labial e isocronía). Además, identificamos cinco formas de ajustar el audio que no tienen cabida en la taxonomía tradicional de sincronizaciones cinematográficas y televisivas.

A partir de este primer estudio sobre los tipos de ajuste en un videojuego, se presentan interesantes perspectivas de investigación para el futuro: en primer lugar, sería conveniente ampliar este estudio analizando otros juegos de aventura, para comprobar si las situaciones de juego que los componen y los tipos de ajuste que en ellas se aplican tienen una presencia y unas características similares a las conclusiones extraídas en este trabajo. También sería útil explorar corpus constituidos por videojuegos de otras categorías, con objeto de construir un detallado mapa de los tipos de ajuste en el doblaje de videojuegos que nos permita identificar patrones, estrategias y también aspectos mejorables. De tal manera, una aplicación práctica de estos estudios en el proceso de localización podría ser trazar directrices para la aplicación del ajuste de las cadenas de texto, ya desde la fase de traducción, en función de las situaciones de juego.

Por otra parte, dada la diferencia de ajustes que se aplican en la versión original en inglés y en la versión doblada, se plantea la necesidad de evaluar hasta qué punto el doblaje cumple con unos estándares de calidad que será conveniente definir, tal y como ya ha hecho Chaume (2005) para el cine y la televisión, y que nos permitan una valoración fundamentada de la calidad de un doblaje en un videojuego, para detectar carencias y proponer mejoras (labor que, por

otra parte, no era objeto de un estudio descriptivo como el presente).

Asimismo, la saga elegida para el estudio, *Assassin's Creed*, ofrece interesantes posibilidades de investigación desde una perspectiva *transmedia*, ya que, además de los numerosos videojuegos que componen la saga, se suman a ella varios cortos y películas, así como algunos libros. Del mismo modo, un estudio de la evolución del doblaje en los distintos juegos de la saga (puestos a la venta anualmente, desde 2007) se presenta como una interesante revisión de cómo se ha desarrollado este aspecto de la localización en tan solo unos pocos años.

En definitiva, el estudio del doblaje en videojuegos ofrece aún numerosas posibilidades para la investigación, de las cuales nuestro trabajo pretende ser tan solo una pequeña contribución inicial sobre la que desarrollar propuestas futuras.

RECIBIDO EN FEBRERO DE 2017

ACEPTADO EN MARZO DE 2018

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

- APPERLEY, Thomas H. (2006): «Genre and game studies: Toward a critical approach to video game genres», *Simulation & Gaming*, 37/1, 6-23.
- ARSENAULT, Dominic (2009): «Video Game Genre, Evolution and Innovation», *Eludamos. Journal for Computer Game Culture*, 3/2, 149-176.
- BERNAL MERINO, Miguel Ángel (2006): «On the Translation of Video Games», *The Journal of Specialised Translation*, 6, 22-36.
- (2015): *Translation and localisation in video games: making entertainment software global*. New York: Routledge.
- CEREZO MERCHÁN, Beatriz; CHAUME, Frederic; GRANELL, Ximo; MARTÍ FERRIOL, José Luis; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; MARZÀ, Anna; TORRALBA MIRALLES, Gloria (2016): *La traducción para el doblaje. Mapa de convenciones*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CHANDLER, Rafael (2006): «Screen/play: Documenting Voice Assets», *Gamasutra*, <http://www.gamasutra.com/view/feature/2724/screenplay_documenting_voice_.php> [consulta: 2/1/2017].
- CHAUME, Frederic (2012): *Audiovisual Translation: Dubbing*, Londres y Nueva York: Routledge.
- (2005): «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual», *Puentes*, 6, 5-12.
- (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- CHAVES, María José (2000): *La traducción cinematográfica: El doblaje*, Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- CLEARWATER, David A. (2011): «What Defines Video Game Genre? Thinking about Genre Study after the Great Divide», *Loading... The Journal of the Canadian Game Studies Association*, 5/8, 29-49.
- ENSSLIN, Astrid (2012): *The language of Gaming*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- FRASCA, Gonzalo (2001): «Rethinking agency and immersion: video games as a means of consciousness-raising», *SIGGRAPH 2001*, <<http://siggraph.org/artdesign/gallery/S01/essays.html>> [consulta: 2/1/2017].
- (2003): «Simulation versus Narrative», en Mark J. P. Wolf y Bernard Perron (eds.) *The Video Game Theory Reader*, New York: Routledge, 221-235.
- FODOR, István (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburg: Helmut Buske.
- LE DOUR, Corinne Isabelle (2007): «Surviving audio localization», *Gamasutra*, <http://www.gamasutra.com/view/feature/1713/surviving_audio_localization.php#5> [consulta: 2/01/2017].
- LÓPEZ REDONDO, Isaac (2014): *¿Qué es un videojuego? Claves para entender el mayor fenómeno cultural del siglo XXI*, Sevilla: Héroes de Papel.
- LOUREIRO PERNAS, María (2007): «Paseo por la localización de un videojuego», *Revista Tradumática. La localització de videojocs*, 5, <<http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num5/articles/03/03art.htm>> [consulta: 2/1/2017].
- LUYKEN, Georg-Michael; HERBST, Thomas; LANGHAM-BROWN, Jo; REID, Helen; SPINHOFF, Hermann (1991): *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the*





- European Audience*, Manchester: The European Institute for the Media.
- MANGIRON, Carme; O'HAGAN, Minako; ORERO, Pilar (eds.) (2014): *Fun for all: translation and accessibility practices in video games*. Bern/Switzerland: Peter Lang.
- (2013): *Game localization: translating for the global digital entertainment industry*, Amsterdam: John Benjamins.
- (2006): «Game localisation: unleashing imagination with 'restricted' translation», *Jostrans: The Journal of Specialised Translation*, 6, 10-21.
- MAXWELL-CHANDLER, Heather (2005): *The Game Localization Handbook*, Massachusetts: Charles River Media.
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, Ramón (2015): *Localización de videojuegos: fundamentos traductológicos innovadores para nuevas prácticas profesionales*, Vigo: Servicio de Publicaciones Universidade de Vigo.
- PÉREZ LATORRE, Oliver (2010): *Análisis de la significación del videojuego. Fundamentos teóricos del juego, el mundo narrativo y la enunciación interactiva como perspectivas de estudio del discurso*, Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra.
- PUJOL TUBAU, Miquel (2015): *La representació de personatges a través del doblatge en narratives transmèdia. Estudi descriptiu de pel·lícules i videojocs basats en El senyor dels anells*, Tesis doctoral, Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya.
- RAMOS SERRANO, Marina y Oliver PÉREZ LATORRE (2009): «Hacia el horizonte comunicativo en los estudios del videojuego», *Comunicación*, 7/1, 1-5.
- SCHOLAND, Michael (2002): «Localización de videojuegos», *Revista Tradumàtica*, 1, <<http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/articles/mscholand/art.htm>> [consulta: 2/1/2017].
- SIOLI, Fulvio; MINAZZI, Fabio; BALLISTA, Andrea (2007): «Audio Localization For Language Service Providers», *Multilingual Localization: Getting Started Guide*, octubre/noviembre de 2007, 18-23.
- TOURY, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- WHITMAN-LINSEN, Candace (1992): *Through the Dubbing Glass*, Frankfurt am Main: Peter Lang.



El artículo indaga en los antecedentes inmediatos del Aleph descrito por Jorge Luis Borges. El objetivo es analizar cómo se traduce la visión del Aleph desde la cultura anglosajona de principios del siglo xx —Edith Nesbit (1858-1924)— a la española de los años 20 —las traducciones de sus cuentos fantástico en la editorial Calleja. El análisis de estas traducciones ha supuesto para la investigación dos retos fundamentales: en primer lugar detectar que los cuentos publicados por la editorial Calleja pertenecían en realidad a la escritora británica E. Nesbit y apuntar un posible traductor; en segundo lugar comparar cómo se traduce la visión del Aleph de una cultura a otra.

PALABRAS CLAVE: Aleph, Edith Nesbit, editorial Calleja, Estudios de Traducción, Interculturalidad.

La traducción del Aleph: el diminuto universo de E. Nesbit en la editorial Calleja*

DOLORES ROMERO LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

The Translation of the Aleph: The Tiny Universe of E. Nesbit in editorial Calleja

This article focuses on the immediate forerunners of the Aleph described by Jorge Luis Borges. The aim is to analyse how the vision of the Aleph is translated from the Anglo-Saxon culture of the beginning of the XXth century — Edith Nesbit (1858-1924) — to Spanish culture in the 1920 — translations of her fantastic tales in the editorial Calleja. The analysis of these translations has meant to the research two fundamental challenges: first, to detect that the stories published by the editorial Calleja actually belonged to the British writer E. Nesbit and locate a possible translator; and secondly to compare how the vision of the Aleph is translated from one culture to the other.

KEY WORDS: Aleph, Edith Nesbit, editorial Calleja, Translation Studies, Interculturality.

* Esta investigación ha sido realizada en el seno del Proyecto eLITE-CM: Edición Literaria Electrónica (Ref. H2015/HUM-3426), financiado por el Programa de Actividades de I + D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades, y cofinanciado en un 50 por 100 por el Fondo Social Europeo para el período de programación 2014-2020.



INTRODUCCIÓN

El presente artículo es fruto de una serie de casualidades que han dado lugar al descubrimiento de una idea original: ¿Cómo se traduce el Aleph? ¿Cómo se adapta de una lengua a otra una idea mística de la vida? Desde el jeroglífico de cara de buey en las pirámides y templos egipcios hasta Jorge Luis Borges, el Aleph ha disfrutado de un potencial mágico para quienes desean comprender el paso de esta vida a otra, el poder de la invocación, la magia de hacer real lo nombrado o de hacer posible en la imaginación aquello que leemos.

La visión cósmica narrada por Jorge Luis Borges en su ficción «El Aleph» (1949) representa una totalidad sensorial y mental basada en un juego de erudición tradicional que crea expectativas en los lectores.¹ No es el momento aquí de repasar cada una de las incursiones sobre este mito del conocimiento que, por otro lado, ya ha sido suficientemente purgado para justificar el relato borgiano (Aizenberg, 1997; Río Sánchez, 2002). Nuestro artículo pretende indagar los antecedentes inmediatos del Aleph, cuando aún estaba en gestación —mitad ciencia y mitad magia— y no se le había puesto el nombre que le daría fama universal. Jorge Luis Borges declaró una profunda admiración por H. G.

¹ El Aleph de Jorge Luis Borges se describe como una pequeña esfera tornasolada de unos dos o tres centímetros que contiene todo el espacio cósmico sin disminución de tamaño. Cada cosa es infinitas cosas y el narrador las ve desde todos los puntos posibles del universo. Se crea un juego de espejos y el narrador va enumerando todo lo que ve, desde lo más inmediato hasta la circulación de su sangre, el engranaje del amor y la muerte. Y termina la visión con esta afirmación: «Vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo» (Borges, 2001, 66-68).

Wells, Arnold Bennett, Lewis Carroll y Kipling (2001). Pero hasta hace relativamente poco tiempo nadie había relacionado la figura de Borges con la escritora británica Edith Nesbit (Bourhan El Din, 2013). Edith Nesbit tiene el atractivo de ser una escritora injustamente olvidada, considerada por su biógrafa Julia Bringg (1987) la primera escritora moderna de literatura infantil. Sus fantásticas narraciones son paralelas a las de Lewis Carroll (*Alicia en el país de las maravillas*, 1865), George MacDonald (*Works of Fancy and Imagination*, 1871) y Kenneth Grahame (*The Reluctant Dragon*, 1898). Edith Nesbit escribió *Los buscadores de tesoros* (1898), *Historias de dragones* (1901), *Los chicos del tren* (1906), *El castillo encantado* (1907) y *La ciudad mágica* (1910), entre otros muchos títulos. Según narra Marisol Dorao (1987), su biógrafa española, alcanzó la fama por sus cuentos fantásticos. «Kakatukán», «La princesa y el erizo», «La montaña azul», «Melisenda o la división exacta» «Las cuevas y el basilisco», etc., han hecho las delicias de los niños ingleses y españoles a lo largo del siglo XX. Sus personajes son chicos de carne y hueso capaces de transponer la realidad a un mundo fantástico con el fin de divertirse y correr aventuras. Sus narraciones nutrieron la imaginación de P. L. Travers (*Mary Poppins*, 1934), J. R. R. Tolkien (*El hobbit*, 1937; *El señor de los anillos*, 1949), C. S. Lewis (*Crónicas de Narnia*, 1950-1956), Edward Eager (*Half Magic*, 1954), Diana Wynne Jones (*Una vida mágica*, 1977), Michael Ende (*La historia interminable*, 1979) y de J. K. Rowling (*Harry Potter*, 1997). Pues bien, esa escritora con relativa fortuna en el mundo hispánico fue traducida y publicada en español por la editorial Calleja. Al leer sus cuentos fantásticos se hallan interesantes descripciones del Aleph adaptadas a la fantasía infantil y juvenil.

El objetivo de este artículo es analizar cómo se traduce la visión del Aleph desde la cultura

anglosajona de principios de siglo a la española de los años 20. El análisis de estas traducciones ha supuesto para la investigación dos retos fundamentales: en primer lugar detectar que los cuentos publicados por la editorial Calleja pertenecían en realidad a la escritora británica E. Nesbit y apuntar un posible traductor. En segundo comparar cómo se traduce la visión del Aleph de una cultura a otra. Necesario es, igualmente, adentrarse en el poder mágico del Aleph para la literatura de ficción infantil y juvenil y analizar el contexto científico y cultural en el que surge y que le dará fama hasta nuestros días.

RECEPCIÓN DE E. NESBIT EN LA EDITORIAL CALLEJA

Durante la preparación de la edición interactiva de *Plaga de dragones* (1923) editado por Calleja, que se ha publicado² en la web de la Biblioteca Nacional de España, el Grupo de Investigación de *La Otra Edad de Plata* descubrió que los cuentos que veían la luz en el citado volumen no eran de autores desconocidos —como en principio se pensó dado que no figura autor en el volumen—, sino que casi todos eran traducciones y adaptaciones de relatos escritos por la británica Edith Nesbit (1858-1924).³ Su nombre en muchas ocasiones se silenció en España durante el primer tercio del siglo XX, pero sus historias, gracias precisamente a la difusión y acierto de la

editorial Calleja, han sido leídas y releídas por el público español hasta la actualidad.⁴

La editorial Saturnino Calleja fue la que se ocupó en exclusiva de editar las traducciones —más bien adaptaciones— al español de una buena parte de los cuentos «maravillosos» de Edith Nesbit publicados entre 1901 y 1905, *The Book of Dragons* (previamente publicados en *Strand Magazine*, 1899), *Nine Unlikely Tales*, *The Magic Worl* y *Five Children and It*. En la primera década del siglo XX, la editorial Calleja editaba las distintas series de su famosa colección «Cuentos de Calleja en Colores». En otro lugar ya hemos explicado cómo la editorial Calleja tradujo ilustró y publicó de forma combinada y en distintas colecciones los cuentos de Edith Nesbit,⁵ en los que no siempre figura el nombre de la autora y en ningún caso aparece el posible traductor. No identificar al traductor en sus ediciones no significa, ni mucho menos, que la editorial descuidara la calidad de sus traducciones.

Para identificar al traductor de los cuentos de Nesbit se ha partido del listado de los presupuestos en el reciente trabajo de Murie Díaz *L'editorial Calleja: traductors i adaptacions* (2016), de los que la mayoría se han descartado bien por fecha, bien por su dedicación a la traducción de textos especializados en áreas muy lejanas a la literatura infantil (ciencias jurídicas, medicina, etc.). Como posibles candidatos M^a Jesús Fraga propone dos: Zenobia Camprubí y Enrique Díez Canedo (2018: 60-61). A Zenobia Cam-

² Véase el enlace a Edad de Plata interactiva de BNE: <http://cloud.madgazine.com/46f185c3185976675/?hemeroteca=a=ee6675b8244895226-ES#>

³ Fue concretamente M^a Jesús Fraga quien descubrió que el cuento «Verano estropeado» que se reproduce en *Plaga de dragones* era el mismo que ella había leído en su niñez con el título «La pelota saltarina» en el volumen *Cuentos de E. Nesbit*. Esa fortuita casualidad de avezada lectora dio lugar a la presente investigación y a otras que ella misma publicará y donde expone con consistencia muchos más datos sobre su hallazgo.

⁴ Precisamente en los últimos años encontramos en las librerías reediciones de su obra: *Los salvadores del país* (Gaviota, 2005), *Melisenda* (Vicens Vives, 2012), *Historias de dragones* (Anaya, 2014), *Buscadores de tesoros* (Susaceta, 2015), *Los chicos del ferrocarril* (Siruela, 2015), *Los domadores de dragones* (Susaceta, 2016).

⁵ Fraga, M^a Jesús, «Magia en la editorial Calleja: los cuentos de E. Nesbit», en Dolores Romero López, ed., (2018) *El universo mágico de Edith Nesbit. De la editorial Calleja a la edición interactiva*. Sevilla: Renacimiento, 37-64.





prubí la descarta porque, a pesar de su estrecha relación con la editorial Calleja, no se ha encontrado referencia alguna sobre que ella pudiera ser la traductora de Nesbit. Tras descubrir una carta de Saturnino Calleja a Juan Ramón Jiménez, fechada en Madrid el día 3 de octubre de 1916, M^a Jesús Fraga propone a Enrique Díaz-Canedo como el *posible* traductor de los libros de Nesbit, aunque se ignora aún qué cuentos concretos traduce.

LA VISIÓN ESOTÉRICA DE NESBIT

Mariam Bourhan El Din en «Edith Nesbit y Jorge Luis Borges» (2013) compara la experiencia singular del Aleph compartida por Nesbit y Borges y rastrea los antecedentes esotéricos de la escritora británica. Los niños protagonistas de «The Town in the Library» (1901), «The Phoenix and the Carpet» (1904), *The Story of the Amulet* (1906), *The Enchanted Castle* (1907) y *The Magic City*, (1910) comparten la experiencia del Aleph, es decir, a través de un objeto con poderes mágicos son capaces de alcanzar el mundo de la fantasía y de transgredir las leyes de la física. El ocultismo es la base filosófica del Aleph. El Romanticismo decimonónico, influido por el ocultismo y la gnoseología, es una época fértil para motivos simbólicos que germinarán con fuerza durante la Modernidad. Esa simbología religiosa precristiana está latente en la tradición ocultista a lo largo de los siglos, cobrando particular esplendor y difusión durante el siglo XIX gracias a Madame Blavatsky (1988). Es decir, en el siglo XIX se hermanan las verdades científicas y las teosóficas y esta forma de enlazar lo racional, lo científico con lo emotivo y la ficción dará lugar a un nuevo espacio narrativo que hemos denominado ciencia-ficción. Este nuevo género tiene a su vez dos vías: aquella que huye a la conquista de nuevos espacios interestelares a

través de mecanismos sofisticados, y la otra, más introvertida, que preserva lo prístino: la búsqueda de espacios íntimos y secretos donde está la verdadera sabiduría. En ese espacio recóndito, equidistante entre ciencia y religión, tiempo y espacio, el mito del Aleph encuentra su terreno abonado.

En las biografías que Mariam Bourhan utiliza para rastrear la instrucción esotérica de Edith Nesbit se percibe el entusiasmo de Nesbit por lo esotérico basándose en testimonios biográficos. J. Briggs registra el testimonio de la hija de E. Nesbit que asegura que su madre siempre manifestó gran interés por las sociedades secretas, la magia y otros misterios (Briggs, 1987: 282). Edith Nesbit junto a su marido colaboraron en la fundación de la Sociedad Fabianista que pretende mejorar la sociedad a través de lo que ellos llaman Nueva Vida. Hurbert Bland, su marido, colaboró con varios movimientos y sociedades artísticas esotéricas. Mariam Bourhan encuentra el nombre de E. Nesbit vinculado a la Orden Hermética de la Aurora Dorada.⁶ Esta orden instruye a sus miembros en astrología, alquimia, hermética, geomancia, tarot y cábala. He aquí el primer indicio de que Nesbit haya tenido algún conocimiento de la doctrina secreta (Bourhan, 2013: 90).

El esoterismo, con sus doctrinas secretas que se transmiten a iniciados; el ocultismo, con su magia, alquimia y astrología; y el gnosticismo, que mimetiza las creencias precristianas con las cristianas, inocularon la imaginación romántica. Gracias a esos códigos secretos la subjetividad del artista encuentra un espacio propicio en el que cultivar la ilusión, recrear la fantasía y proponer visiones de la eternidad. El ocultismo debe entenderse como un modo de sentir

⁶ Se da como referencia el libro Francis King, *The Rites of Modern Occult Magic*, publicado en Nueva York, Macmillan Company en 1971.

el mundo no solo como un sistema riguroso y coherente. El escritor toma del ocultista la noción de inefabilidad: no puede explicar el porqué de tal fascinación, ni llega a sus últimas consecuencias, pero sabe gestar inéditas imágenes y originales símbolos. El ocultismo es el residuo de un pensamiento que serpentea desde la Antigüedad y que aparece de forma irregular en la literatura contemporánea.

LA TRADUCCIÓN DEL ALEPH

Las doctrinas hermenéuticas del Aleph que se activan a través de las correspondencias y del gnosticismo tienen su raíz en la cábala. Ya en el *Libro de los hebreos* se dice «Por la fe entendemos haber sido constituido el universo por la palabra de Dios, de modo que lo que se ve fue hecho de lo que no se veía» (II: 3). Ese universo que cobra forma a partir de la palabra de Dios suscita la creación de un santuario donde habita la divinidad. Jehová habla con Moisés, según narra el Éxodo (25: 1-16), y le pide que le construya un santuario y le da órdenes claras del diseño del tabernáculo donde habitará el Arca del Señor. A partir de ese momento las doctrinas hermenéuticas explican cómo el Todo se materializa en lo Uno y cómo la Fe en la palabra de Dios es capaz de mover montañas. ¿Cómo se llega al Todo si solo podemos conocer lo Uno? José Ortega y Gasset tuvo la misma inquietud y la explica en su artículo «Abenjaldún nos revela el secreto», publicado en 1934 en *El Espectador*, donde dice:

Comprender es, por lo pronto, simplificar, sustituir la infinidad de los fenómenos por un repertorio finito de ideas. Cuanto más reducido sea este repertorio, la comprensión es más enérgica. El ideal de la ciencia sería explicar con una sola idea todos los hechos del Universo. ¿En qué consiste ese poder mágico de una idea en virtud del cual, puesta

a un lado, pesa ella sola tanto como los hechos todos de la realidad puestos de otro? Consiste sencillamente en que esa idea aísla y define un hecho radical del que todos los demás son puras modificaciones y combinaciones. Así la física ha aspirado a demostrar que las infinitas clases de movimientos observadas en el cosmos son casos particulares de un tipo único de desplazamiento- la caída de un cuerpo sobre otro. Donde se ensaye esta operación simplificadora hay ciencia en el sentido más riguroso de la palabra, en el sentido helénico y europeo (Ortega y Gasset, II: 670).

Es decir, la religión y la ciencia abrazan la idea de la simplicidad como forma de comprender la infinitud del mundo. En eso radica el éxito del Aleph en la literatura, por un lado abraza lo prístino y lo científico, por otro, ofrece a la imaginación un espejo en el que mirarse o mejor aún, en el que desarrollar la capacidad de invención de los jóvenes talentos a través de la ficción infantil.

En los cuentos de Nesbit nunca se menciona el Aleph y, sin embargo, hay varios ejemplos que describen el punto místico del universo donde todos los actos, todos los tiempos convergen. Al comienzo de *The Story of the Amulet*, Psammead afirma abiertamente que tiempo y espacio son solo formas de pensamiento. En *The Enchanted Castle* aparecen una serie de aventuras mágicas: los niños descienden a una cueva que se convierte en un laberinto que despierta el interés por encontrar los límites de la realidad y cómo traspasarlos a través de la fantasía. El objetivo de este artículo es trabajar con el concepto de la traducción de esos espacios místicos. Para ello hemos acotado nuestro objeto de estudio a varios cuentos pertenecientes a distintos libros de E. Nesbit y que son traducidos y publicados por la editorial Calleja. Los cuentos «Una ciudad de libros» (1923) es la traducción del





«The Town in the Library in the Town in the Library» que había aparecido en su libro *Nine Unlikely Tales* (1901). La editorial Calleja lo publica dentro del volumen *Plaga de dragones* en 1923. El cuento «Plaga de dragones» que aparece en ese mismo libro, había sido publicado por E. Nesbit en *The Book of Dragons* con el título «The Deliverers of Their Country». El cuento «La pelota saltarina» (1923) es la traducción de «Whereyouwantogoto or the Bouncible Ball» publicado en *Cuentos de E. Nesbit* (1924). Las traducciones de estos tres cuentos —y de todos los demás que ahora no vienen al caso— no son fieles al original sino adaptaciones donde se transfieren aspectos culturales que enriquecen el sentido mismo del libro. A pesar de que se podría realizar todo un detallado estudio sobre estas adaptaciones, en este artículo solo vamos a centrarnos en los mecanismos que una cultura utiliza para traducir el Aleph basados en objetos de poder y recursos estilísticos.

Del buró, la casa y la biblioteca al castillo y la ciudad

En el cuento «The Town in the Library in the Town in the Library» / «Una ciudad de libros» la madre de Rosamund y Fabian / Rosita y Fabián deja a los niños solos en la biblioteca porque su criada tiene paperas y ella, al ser Noche Buena, tiene que ir a dar regalos, ropas y té con pastas a los más pobres. La madre se dirige a ellos con una orden tajante:

Look here, dears, you may play with your bricks, or make pictures with your pretty blocks that kind Uncle Thomas gave you, but you must not touch the two top-drawers of the bureau. Now don't forget. And if you're good you shall have tea with me, and perhaps there will be cake. Now you will be good, won't you? (274).

Traducción de Calleja: Cuidado con tocar los dos cajones de arriba del bureau. Ya tenéis, para entreteneros, la caja de construcciones y el rompecabezas ese que os regaló tío Tomás. Si sois buenos, os dare una merienda que os gustará mucho (25).

La presentación del buró como objeto mágico se hace desde la prohibición de tocarlo que hace el adulto, la autoridad. La madre no quiere que abran los dos cajones de arriba porque en ellos están guardados los juguetes que les darán en Noche Buena. Esa prohibición motiva a los hermanos, quienes, huyendo de la monotonía de la caja de construcciones y el rompecabezas, se adentrarán en la búsqueda de lo oculto, de lo vedado.

El buró está descrito de forma simple en la versión española: «¡Era tan bonito el *bureau*, con su tapa curva, que se levantaba y dejaba ver tantas divisiones y cajoncitos, y con los cajones grandes, tres a cada lado provistos de relucientes asas de metal!» (25-26). En la versión inglesa, Edith Nesbit lo describe con tanta precisión que parece un mecano en movimiento:

Perhaps you don't know what a bureau is—children learn very little at school nowadays—so I will tell you that a bureau is a kind of chest of drawers. Sometimes it has a bookcase on the top of it, and instead of the two little top corner drawers like the chests of drawers in a bedroom it has a sloping lid, and when it is quite open you pull out two little boards underneath—and then it makes a sort of shelf for people to write letters on. The shelf lies quite flat, and lets you see little drawers inside with mother of pearl handles—and a row of pigeon holes—which are not holes pigeons live in, but places for keeping the letters carrier-pigeons could carry round their necks if they liked). And there is very often a tiny

cupboard in the middle of the bureau, with a pattern on the door in different coloured woods. So now you know (243).

La descripción detallada prepara la imaginación de los lectores para el despliegue de elementos que van a aparecer más tarde. El buró es en este cuento un verdadero Aleph en el que se adentra la imaginación de los niños para romper los límites del tiempo y del espacio. Por arte de magia, los niños entran en la ciudad que acaban de inventar, caminan en sus calles y encuentran su casa, entran y llegan a la biblioteca que está dentro de la casa de la ciudad inventada. El laberinto se complica cuando, estando en la biblioteca de su casa dentro de la ciudad que habían construido, deciden construir un castillo: «Let us pull out the writing drawer and make a castle» (246). En la construcción del castillo utilizan piezas de juguetes de la caja de construcciones y dados del rompecabezas, pero cuando se agotan estos materiales echan manos de los libros. Los dados del rompecabezas tienen distintas imágenes en las dos versiones:

These blocks had six pictures—Windsor Castle with the Royal Standard hoisted; ducks in a pond, with a very handsome green and blue drake; Rebecca at the well; a snowball fight—but none of the boys knew how to chuck a snowball; the Harvest Home; and the Death of Nelson (247).

Traducción de Calleja: Cada uno tiene seis cuadros: el Palacio Real de Madrid; unos patos en un estanque, Rebeca junto al pozo; un muñeco de nieve; la siega en Castilla; Daoiz y Velarde peleando contra los franceses (28).

La traducción cultural es acertada. El Palacio Real es el mismísimo Castillo de Windsor, la fiesta de la cosecha británica se ha convertido en «la siega de Castilla» y la patriótica muerte de Nelson durante la Batalla de Trafalgar en 1805

frente a los franceses está convenientemente sustituida por los nombres de los capitanes Luis Daoiz y Torres y Pedro Velarde que combatieron en el levantamiento del 2 de mayo de 1808 contra las tropas francesas. Las imágenes de los patos y de la nieve en la versión española son planas, sin acción, mientras que en la inglesa el detalle invita a imaginar una escena costumbrista. Rebeca junto al pozo hace referencia en ambas versiones al motivo bíblico del encuentro entre Eliécer y Rebeca descrito en el *Génesis* (24, 15-22). El espacio sigue creciendo, atrayendo hacia sí todos los mundos posibles:

But the best of a library is the books. Rosamund and Fabian made up with books. They got Shakespeare in fourteen volumes, and Rollin's «Ancient History,» and Gibbon's «Decline and Fall,» and «The Beauties of Literature» in fifty-six fat little volumes, and they built not only a castle, but a town—and a big town—that presently towered high above them on the top of the bureau. «It's almost big enough to get into,» said Fabian, «if we had some steps.» So they made steps with the «British Essayists,» the «Spectator,» and the «Rambler,» and the «Observer,» and the «Tatler;» and when the steps were done they walked up them (248).

Traducción de Calleja: Allí fueron la Biblioteca de Autores Españoles, el César Cantú y el Lafuente. Con lo cual ya no era un castillo sino toda una ciudad lo que edificaron. Para ponerles escaleras, el Alcubilla les dio material abundante y ¡qué hermosa puerta formaron con un Quijote y un tomo de la Divina Comedia! Recreáronse los niños en su obra y subiendo por las escaleras entraron en la ciudad.

Estas referencias a libros tienen dos funciones: el elevado número de volúmenes que contienen les permiten a los niños jugar con





ellos como si de bloques de construcción se tratara y, por otro lado, integrar los clásicos en la construcción del conocimiento. Así las obras de Shakespeare, el *Quijote* o la *Divina comedia* se suman a la lista de libros que les permiten dar el salto desde el castillo a la ciudad y, a partir de ahí, la imaginación de los niños se potencia exponencialmente. Los libros de la biblioteca se presentan en el Aleph como poseedores de verdades que obligan a los personajes a explorar todo tipo de peligros, sus contenidos se derraman literalmente filtrando nuevas realidades en los cuentos.

A partir de este momento las dos versiones difieren bastante: en la versión española se reduce la acción y se describe una batalla entre soldados franceses y soldados españoles que se entabla sobre las murallas de la ciudad allí construida. La versión inglesa es mucho más detallada. Los soldados ingleses pertenecen a dos bandos. Los «red soldiers» encarnan a los marines de la Armada Británica que vestían de rojo desde mediados del siglo XVII hasta el siglo XIX. Los «blue soldier» podrían hacer referencia al cambio de color en los uniformes ingleses a principios del siglo XX. En la versión inglesa se despliega toda una iconografía sobre el buró-mecano-Aleph. Las mazmorras del castillo son los pequeños cajones del buró y sus puertas son las tapas de uno de los libros. Es decir al final todo parece desplegarse y plegarse sobre sí mismo: «You see the curious thing was that the children had built a town and got into it, and in it they had found their own house with the very town they had built—or one exactly like it—still on the library floor» (254).

Se ha creado un verdadero laberinto del que los niños no saben cómo escapar: buró, biblioteca, castillo, ciudad, terminan convergiendo en un espacio adimensional que no saben si es ficción o realidad:

Whether they got smaller or the town got larger I leave you to decide. And it was exactly the same sort of town as the other. So now they were in a town built in a library in a house in a town built in a library in a house in a town... (256).

La pérdida de la sensación de las dimensiones asusta a los niños. La experiencia del juego les ha descubierto las maravillas del Aleph, el lado oculto de la realidad. Lo que reconocemos como realidad es mucho más complejo que cualquier representación de la misma. El espacio laberíntico de la realidad está sujeto a fuerzas creativas. En ambas versiones se rompe la magia mediante el miedo, el llanto, el dolor de cabeza: «And when Fabian explained all this to Rosamund she said he made her head ache, and she began to cry» (257). *Traducción de Calleja*: «Cuando advirtieron el lío se echaron a llorar» (30).

En conclusión, la versión inglesa es mucho más prolija en detalles que la española, pero esta tiene el encanto de transponer los espacios y las referencias culturales inglesas a otras similares de la cultura española. No hay traducción, sino más bien adaptación.

De las espitas del cuarto de baño al universo

En el cuento «The Deliverers of Their Country» / «Plaga de dragones», Harry y Effie (Enrique y Eufemia) se imponen el reto de salvar a su país de una plaga de dragones: los hay de todos los tamaños y se meten por las rendijas destrozando todo lo que alcanzan. Los ciudadanos matan todos los que pueden, pero aún así no logran exterminarlos. El Ayuntamiento establece unas horas para quemar los dragones e incluso crea un veneno anti-dragónico, pero fracasa en su intento. Es entonces cuando entran en acción Enrique y Eufemia y deciden ir a hablar

con San Jorge por considerarle el único capaz de libertarlos de tanto dragón. Van a la Iglesia de San Jorge y encuentran un sepulcro con la imagen en mármol del santo. Con el llanto de Eufemia, San Jorge despierta de su letargo y les dice que él ya no puede hacer nada porque está viejo. En ese momento aparece la referencia a la nueva tecnología en este caso aplicada al control del tiempo atmosférico:

«I can't do anything,» he said. «Things have changed since my time. St. Andrew told me about it. They woke him up over the engineers' strike, and he came to talk to me. He says everything is done by machinery now; there must be some way of settling these dragons. By the way, what sort of weather have you been having lately?» (89).

Traducción de Calleja: «Ya soy viejo, me cansaría; hay demasiados dragones. Mi divisa fue: Para un dragón, un hombre».

En el devenir de la historia se va abandonando el milagro religioso que despierta de su sueño a San Jorge y aparece un dragón que agarra a Eufemia y a Enrique y les alza por los aires. Los niños contemplan su país a vista de pájaro:

The dragon was flying across woods and fields with great flaps of his wings that carried him a quarter of a mile at each flap. Harry and Effie could see the country below, hedges and rivers and churches and farmhouses flowing away from under them, much faster than you see them running away from the sides of the fastest express train (91).

Traducción de Calleja: Una gran sombra cayó sobre ellos y se sintieron agarrados, Eufemia por el cuello de su blusa y Enrique por el faldón de su chaqueta de colegial. Un enorme dragón se los llevaba por los aires.

Para descansar del peso de los niños el dragón se posa en una montaña llena de rocas y Eufemia y Enrique se escapan escondiéndose en una cueva. En esta cueva encuentran el mecanismo atmosférico del que les había hablado San Jorge: «Oh, like in the bathroom, said St. George, still more sleepily. And there's a looking glass, too; shows you all the world and what's going on. St. Denis told me about it; said it was a very pretty thing» (90).

Eufemia y Enrique pasan de la cueva a un cuarto de baño en el que hay un espejo donde se refleja todo el mundo y desde donde se controla el clima a través de seis grandes espitas o válvulas. Ese espejo refleja dos espacios diferentes:

Then they saw that one side of the room was just a big looking glass, and when you looked in it you could see everything that was going on in the world—and all at once, too, which is not like most looking glasses. They saw the carts delivering the dead dragons at the County Council offices, and they saw St. George asleep under the dragon proof veil. And they saw their mother at home crying because her children had gone out in the dreadful, dangerous daylight, and she was afraid a dragon had eaten them. And they saw the whole of England, like a great puzzle map—green in the field parts and brown in the towns, and black in the places where they make coal and crockery and cutlery and chemicals. All over it, on the black parts, and on the brown, and on the green, there was a network of green dragons. And they could see that it was still broad daylight, and no dragons had gone to bed yet (97).

Traducción de Calleja: Frente a las espitas, en un espejo, se veía el mundo. Eufemia y Enrique miraron a su país; allí estaba, verde en sus campos, pardo en sus ciudades, negro en sus minas; pero sobre el verde, el pardo y el negro, otro color verde, el de los dragones





ponía manchas infinitas. Vieron los carros de dragones muertos, llevados al Ayuntamiento para su cremación; y vieron su propia casa, y a sus padres en ella, muy apurados y temerosos de que un dragón se los hubiese comido (15).

La descripción del paisaje desde el cielo se hace de forma impresionista a través de pinceladas verdes, pardas y negras. En la versión inglesa se alude a la visión de toda Inglaterra, que obviamente se quita en la versión española para que el lector sienta más cercana la acción.

Como si estuvieran controlando un mapa del tiempo televisivo, los niños logran poner en marcha el mecanismo climático y generar frío y humedad de forma que los dragones perecen y se van todos por el desagüe. Orgullosos de su hazaña al haber librado a su país de los dragones exclaman: «They will put up a monument to us,» said Harry, «as high as Nelson's! All the dragons are dead» (98). Esta nueva alusión patriótica a la columna de Nelson, erigida en 1843 en Trafalgar Square desaparece en la versión española: «—Somos los libertadores de nuestro país; de seguro nos levantan una estatua— pensaron» (15).

¿Cómo se vuelve nuevamente al microespacio de la casa? La versión inglesa apunta que fue a través del «Snowdon railway», en la versión española se soluciona con un simple «al volver a casa». Cuando vuelve a la realidad nuevamente la madre les tacha de niños traviesos y desobedientes y les manda a la cama. Nuevamente la realidad se impone y las órdenes de los adultos terminan con la imaginación de los niños, siempre dispuestos a correr aventuras.

Del estanque al espejo

En el cuento «Whereyouwantogoto or the Bouncible Ball» / «La pelota saltarina» Selim y Thomasina / Angelín y Tomasina, aburridos

porque se han tenido que quedar durante el verano en la capital con sus tíos, se encuentran una pelota habladora en el cajón de los juguetes. Es habitual que el verano sea caluroso en la capital de España, pero no lo es en la capital de Inglaterra. No obstante, Nesbit no duda en situar su acción en el mismísimo Londres:

It was very hot in London that year: the pavement was like hot pie, and the asphalt was like hot pudding, and there was a curious wind that collected dust and straw and dirty paper, and then got tired of its collection, and threw it away in respectable people's areas and front gardens (58).

Traducción de Calleja: Aquel año hacía mucho calor en la capital; el pavimento parecía una empanada caliente, y el asfalto un bizcocho abrasador; soplaba además un vientecillo curioso, coleccionista de polvo, de pajas y de papelotes, que luego se cansaba de hacer colección y lo repartía todo por los patios y los jardines de las casas (91-92).

Ese «hot pie» y «hot pudding» es traducido al castellano como «empanada caliente» y «bizcocho abrasador». La sensación de calor queda asegurada y además ese «vientecillo curioso» (91) termina por crear una sensación de agobio que invita a buscar espacios más saludables, al menos, en la imaginación.

Sin demasiada sorpresa, una pelota se dirige verbalmente a los niños invitándoles a que la hagan botar. Bote tras bote recorren jardín, calle y playa hasta llegar a un país de ensueño que denominan Villadondequieráis, es decir, un espacio mágico, donde Angelín y Tomasina pueden hacer lo que les viene en gana siempre que sean buenos: «En Villadondequieráis no había casas, ni tinas para el baño, ni bandas de música, ni criadas de servir, ni guardias, ni tías,

ni tíos. Podíais hacer durante todo el día lo que os diese la gana, con tal de ser buenos» (103).

Al tercer día Tomasina añora a su mamá y se acuerda de sus constantes jaquecas. Entonces la pelota saltarina convierte la superficie del estanque en un espejo qué estaban haciendo en ese momento sus padres y sus tíos:

He [the ball] bounced away, and they followed him, and he flopped into a rocky pool, frightening the limpets and sea-anemones dreadfully, though he did not mean to.

«Now look,» he called from under the water, and the children looked, and the pool was like a looking-glass, only it was not their own faces they saw in it.

They saw the drawing-room at home, and father and mother, who were both quite well, only they looked tired—and the aunt and uncle were there—and Uncle Thomas was saying, «What a blessing those children are away.»

«Then they know where we are?» said Selim to the Ball.

«They think they know,» said the Ball, «or you think they think they know. Anyway, they're happy enough. Good-night» (80).

La versión española es fiel al original. Nos interesa la visión de los niños:

-Mirad —les dijo desde el fondo del agua. Y al mirar los niños vieron que el estanque era como un espejo; pero no se veían reflejados en él. Lo que veían era el salón de su casa y a papá y mamá en él, muy buenos ambos. Solo parecían estar un poco fatigados, igual que los tíos, que se encontraban allí también (104).

Ese juego de espejos donde perviven universos paralelos da lugar a visiones fantásticas que evocan espacios diferentes en un mismo

momento. La magia está en que los niños se quedan tranquilos y pueden seguir jugando porque ni sus padres ni sus tíos están preocupados por ellos. Así cuando Angelín le pregunta a la pelota si ellos saben dónde están, la pelota les contesta: «Se imaginan que lo saben o vosotros os imagináis que ellos se figuran que los saben. Sea lo que quiera, se encuentran a gusto» (104). Demuestra con esta frase que la verdad está en creer lo que la imaginación presenta.

De los diálogos paradójicos y ambiguos a las meras descripciones

Un cambio intercultural que se percibe en las adaptaciones de estos cuentos seleccionados tiene que ver con el estilo. Edith Nesbit siempre está dispuesta a generar acción mediante el diálogo de los protagonistas, a veces poseídos por fuerzas misteriosas que guían la imaginación hacia el Aleph. En la versión original de «Una ciudad de libros» se lee:

«I am going to be very good, I shall be much more good than Mother expects me to.»

«We won't look in the drawers,» said Rosamund, stroking the shiny top of the bureau.

«We won't even think about the insides of the drawers,» said Fabian. He stroked the bureau too and his fingers left four long streaks on it, because he had been eating toffee.

«I suppose,» he said presently, «we may open the two bottom drawers? Mother couldn't have made a mistake—could she?»

So they opened the two bottom drawers just to be sure that Mother hadn't made a mistake, and to see whether there was anything in the bottom drawers that they ought not to look at (242).





La discusión entre Rosamund y Fabian avanza y se entrelazan tiempo, magia y sueño. Surge una fuerza oculta que lo mueve todo a través del diálogo. En cambio en la versión española: «Rosita y Fabián habían prometido hacer lo que se les mandaba, y claro está que pronto les entró deseo de hacer lo que les habían prohibido» (25). De esta manera la entrada en el mecanismo del Aleph es más dialógica y activa en la narración inglesa y más descriptiva y pasiva en la versión española. Esto genera un tipo de intertextualidad cultural que va más allá de los meros marcadores o cadenas temáticas (Pascua Febles 1997, 2005 y Pascual Febles y Morales López, 2008) y trasciende al estilo y, por tanto, se marcan las diferencias entre la forma en que E. Nesbit piensa y desarrolla la acción y cómo la plantean sus traductores. Por este simple hecho podríamos deducir que el traductor o traductora del cuento «Una ciudad de libros» que se incluye en *Plaga de dragones* (1923) y el de «La pelota saltarina», que aparece publicado en 1924 en *Cuentos de E. Nesbit* es diferente. Originalmente ambos cuentos se publicaron en *Nine Unlikely Tales* en 1901. Si cotejamos los diálogos y las descripciones de la versión inglesa con la española se percibe que el traductor de «Una ciudad de libros» reduce notablemente los diálogos, mientras que el de «La pelota saltarina» es mucho más fiel al original y la comunicación entre los niños y la pelota genera un intercambio de información verbal y no verbal tan detallado y rico con en la versión original de la escritora. Esto mismo se puede apreciar si comparamos las dos versiones que tenemos de «Whereyouwantogoto or the Bouncible Ball» una titulada «El verano estropeado» (1923) y otra «La pelota saltarina» (1924). Se trata de distintos traductores y de distintas versiones, motivadas en este caso por la extensión de los cuentos. Los cuentos de la edición de 1923 son versiones más cortas que los que

figuran en la versión de 1924, cuya traducción es más fiel al original.

De las enumeraciones fragmentarias a la visión del todo

El espacio donde coinciden pasado, presente y la fantasía de la visión múltiple y global culmina en la enumeración de detalles que concentran un todo mágico. En el cuento «The Deliverers of Their Country» / «Plaga de dragones» la narradora, como hemos visto más arriba, describe la visión de lo niños a través de «carts», «St George», «mother at home», «the whole of England», «great puzzle map», «network of green dragons»... Quien tradujo el texto al español es menos detallista pero igualmente la exposición sucesiva y ordenada de elementos que forman el conjunto es la figura retórica utilizada para describir ese espacio mágico: «su país», «sus ciudades», «carros de dragones» «su propia casa», «sus padres»... En el cuento «The Town in the Library in the Town in the Library» / «Una ciudad de libros» la enumeración recorre el cuento de principio a fin y se va extendiendo paulatinamente conforme va creciendo el buró y convirtiéndose en ciudad tal y como hemos explicado más arriba: «bookcase», «drawers», «sloping lid», «boards», «selves», «pigeon holes», «cupboard»... forman un perfecto engranaje, un juego de construcciones y montajes de diversas piezas que suscitan la imaginación de los niños. La enumeración forma parte del estilo de E. Nesbit y sus traductores y gracias a ella el discurso se apodera de objetos de poder que crean una visión mágica que permite a los protagonistas viajar por toda la extensión de la tierra permaneciendo en el mismo lugar. La narradora británica percibe ese espacio mágico y define su visión siguiendo la lógica discursiva del lenguaje: la enumeración que nombra y crea al mismo tiempo, que percibe

lo real y lo transfiere al plano imaginativo. Esta estrategia de estilo proclama el carácter único, epifánico y fantástico de la visión y sugiere la necesidad del artificio lingüístico. Como si la mayor desmesura de creer sólo fuese decible, legible en la medida de la enumeración.

La cultura y el lenguaje muestran su naturaleza precaria. Desde su racionalidad y verosimilitud deben romper los límites de lo verosímil para entrar en el ámbito de la subjetividad, de lo simbólico. Y todo ello debe partir desde una materia narrativa modesta: una historia para niños. Para cumplir con este salto se echa mano de la función poética a través de las enumeraciones de la visión. El narrador construye su historia a través de la visión de los protagonistas. En los cuentos de Nesbit «ver» implica testimonio y asombro: lo que se ve, se escribe, se crea, se lee y se imagina. Lo que se ve arranca en un pasado pero alcanza su plenitud en el presente de la lectura, en la imaginación. «Ver» se convierte en una forma de leer, de cifrar el lenguaje aunque sea fragmentariamente a través de la enumeración, solo así se logra una plenitud mayor: la transcripción prolija de un todo que permanece oculto en la imaginación.

SOBRE EL TIEMPO Y EL OLVIDO

«Plaga de dragones», «Una ciudad de libros» y «La pelota saltarina» parten de un tiempo concreto. En el caso de «La ciudad de libros» lo interesante es que se transfiere el periodo de Christmas Eve a la Noche de Reyes: «It was Christmas Eve, and on that day a lot of poor old people came up to get their Christmas presents, tea and snuff, and flannel petticoats, and warm capes, and boxes of needles and cottons and things like that» (241). *Traducción de Calleja*: «Era víspera de Reyes y la madre estaba atareadísima con no sé qué preparativos: recibir

a sus Majestades, ir a buscar la torta con el haba o algo así» (25).

En la cultura anglosajona los regalos se reparten el día de Navidad y el 26 de diciembre es el Boxing Day, festividad en la que tradicionalmente se promueve la realización de regalos y donaciones a los pobres. Evidentemente en español es necesario transferir la fecha a la víspera de Reyes para que el lector no se vea sorprendido por algo desconocido. En cualquier caso la Navidad es un tiempo mágico porque permite la generosidad, recibir y dar regalos. En la traducción al castellano aparecen los Reyes que dan los regalos a los niños y la tradición de la «torta con el haba» y desaparece la escena del «tea and snuff». El roscón o torta de Reyes es un dulce típico navideño en el que ya desde antiguo se escondía un haba para sorprender a los más pequeños.

En la Navidad los niños disponen de más tiempo para el juego. Es el tiempo mítico de la imaginación. Al final del cuento se vuelve a la cruda realidad: «La puerta de la biblioteca se abrió y entró la madre. Al ver la obra de sus hijos puso el grito en el cielo» (31). Mediante esta brusca intervención de la madre dentro del proceso temporal se acelera la vuelta a la realidad cotidiana. La madre no entiende el espacio mágico que han creado los niños y lo sustituye por una magnífica reprimenda que les produce llanto y enfermedad:

Now you will see that it was quite impossible for Fabian and Rosamund to explain to their mother what they had done with the raisins and things, and how they had been in a town in a library in a house in a town they had built in their own library with the books and the bricks and the pretty picture blocks kind Uncle Thomas gave them. Because they were much younger than I am, and even I have found it rather hard to explain (260).





Traducción de Calleja: No era posible que Rosita y Fabián explicaran a su madre lo de la construcción de la ciudad en la biblioteca de la ciudad construida en la biblioteca de su casa [...] Así que se echaron a llorar, quejándose uno y otra de dolor de cabeza. [...] al otro día estaban los dos en cama con el sarampión; y cuando se pusieron bien, ya se les había olvidado todo (31).

La versión original y la adaptación terminan igual: el mundo inabarcable y la vida pasada se hacen actuales, legibles. El tiempo mágico, que implica simultaneidad de mundos posibles, es sustituido por la realidad de la escritura. Si a lo largo del cuento se había creado todo un sistema lingüístico referencial, al final del cuento se activa el proceso en el que se desmontan tanto el mundo fantástico creado por los niños como las palabras con las que lo construyeron.

El olvido del pasado, puesto en manos de la narradora, permite una *perfecta clausurae*. «Una ciudad de libros» concluye así: «No saben aún lo que dijo, porque al otro día estaban los dos en cama con el sarampión y cuando se pusieron bien, ya se les había olvidado» (31). Y el final de «Plaga de dragones» es el siguiente: «Pero, al volver a casa, el país preocupado con la política, nadie se acordaba ya de los dragones...» (16). El olvido es una buena solución para concluir la narración fantástica. La magia habita en la memoria de los niños. La memoria convierte al tiempo en lenguaje: la palabra misma es transcurrir, imaginar, pero al final se impone el silencio, y la narración solo pervive en la memoria del sueño infantil. Después de la visión se restituye lo cotidiano. Y el relato termina en el alivio del olvido. El perspectivismo verbal elabora la trama temporal: el tiempo de la narración se convierte en el tiempo de la lectura y lo parcial y fragmentario en metáfora de la totalidad. Se

olvidan quizá las enumeraciones, los detalles, pero la totalidad modula la memoria. En el fondo se juega aquí con la cuarta dimensión a la que hace alusión E. Nesbit en su cuento «Cálculos que salen bien» y que se trata de una dimensión que relativiza la exactitud temporal y espacial de la ciencia y, por tanto, del conocimiento humano. La cuarta dimensión permite a literatura fantástica cuestionarse el universo y buscar nuevas hipótesis de conocimiento científico.

LA CLAUSURA DE LA VISIÓN MÁGICA

Las descripciones del buró, las espitas y el estanque están sujetas a una lógica discursiva superada por la simultaneidad de la biblioteca-ciudad y los espejos. En los tres cuentos la narradora va poniendo límites: cuestiona la educación recibida por los niños porque no se les permite imaginar, se les prohíbe hacer realidad sus fantasías y deben ser siempre obedientes. Como hemos demostrado es a través de la desobediencia como se llega al otro lado del espacio, donde la magia de lo prohibido campea a sus anchas. En «The Town in the Library» la narradora advierte: «Please do not try to do this if your father has a bureau, because it leads to trouble. It was only because this one was broken that they were able to do it» (247) y tras esta prohibición advierte a los niños: «If you don't understand this it shows they don't teach arithmetic at your school, or else that you don't do your home lessons» (248). En «Plaga de dragones» aparece el castigo por ser desobedientes y Effie y Harry tienen que irse a la cama inmediatamente. La misma reprimenda pone fin a «La pelota saltarina»: a la cama inmediatamente y además por disposición de tía Ángeles y tío Tomás al siguiente día se desayunaron con pan seco.

CONCLUSIÓN

A través de esta investigación hemos detectado que algunos de los cuentos que fueron publicados en la editorial Calleja como anónimos en realidad pertenecían a la escritora inglesa Edith Nesbit. No hemos logrado dar con el nombre exacto del traductor, a pesar de que hemos buscado y rebuscado en bastante bibliografía, pero no quedan datos concluyentes en los registros de la citada editorial. Además hemos prestado atención cómo el espacio mágico del Aleph se traduce de una lengua a otra. Se encuentran aspectos que son traducidos de igual manera: los mismos objetos mágicos, el poder evocador de los diálogos, las enumeraciones, el olvido y el castigo para restablecer el orden y el empirismo materialista. Otros aspectos se adaptan a la diversidad: referencias a lugares físicos reales, libros o acontecimientos históricos afines enriquecen la lectura adaptándola a sus diferencias culturales lo que permite, en última instancia, la difusión y el éxito de la obra de Edith Nesbit en España. El relato del Aleph es por definición circular y epifánico, capaz de exceder fronteras y ampliar los límites del mundo nombrado. A través de los relatos de E. Nesbit el lector se adentra en una fuerza creativa que muestra la capacidad que tiene el mito por adaptarse de una lengua a otra en su empeño de sobrevivir en el tiempo y en el espacio.

RECIBIDO EN ABRIL DE 2017

ACEPTADO EN DICIEMBRE DE 2017

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- NESBIT, Edith (1923): «Plaga de dragones», en *Plaga de dragones*, Madrid: Saturnino Calleja, 7-16.
 — (1923): «Una ciudad de libros», en *Plaga de dragones*, Madrid: Saturnino Calleja, 25-31. — (1924): «La pelota saltarina» *Cuentos*, Madrid: Editorial Saturnino Calleja, 89-119.
 — (2015): *Nine Unlikely Tales*, Project Gutenberg EBook. <http://www.pgdp.net>.
 — (2015): *The Book of Dragons*, Project Gutenberg EBook. <http://www.pgdp.net>.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AIZENBERG, Adna (1997): *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Madrid: Vervuert Iberoamericana.
 BLAVATSKY, Helena (1988): *La Doctrina Secreta. Síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía*, Tomo II. Madrid: Sociedad Teosófica Española.
 BOURHAN EL DIN, Mariam (2013): «Edith Nesbit y Jorge Luis Borges», *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 21, 87-106.
 BRINGGS, Julia (1987): *A Woman of Passion: The Life of E. Nesbit, 1858-1924*, Northhallerton: Hutchinson.
 CAMPRUBÍ DE JIMÉNEZ, Zenobia (2015): *Diario de juventud. Escritos, traducciones*, Compilación, edición y traducción de Emilia Cortés Ibáñez. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
 DORAO, Marisol (1987): *E. Nesbit, su vida y sus cuentos*, Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
 FRAGA, M^a Jesús (2018): «Magia en la editorial Calleja: Los cuentos de E. Nesbit», en Dolores Romero López, (ed.), *El universo mágico de Edith Nesbit. De la editorial Calleja a la ficción interactiva*, Sevilla: Renacimiento, 37-64.
 MARCELO WIRNITZER, Gisela (2009): «La traducción de referencias culturales: Christine Nöstlinger como ejemplo de Literatura Infantil y Juvenil», en Isabel Pascua Febles (coord.), *Más allá del espejo: estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones, 59-76.
 MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009): *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid: Marcial Pons.





- MURIE DÍAZ, Núria (2016): *L'editorial Calleja: traduccions i adaptacions*, Trabajo Fin de Grado, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- PASCUAL FEBLES, Isabel (1997): «Análisis comparativo-contrastivo de cuentos ingleses y españoles con fines traductológicos», *Lenguaje y Textos*, 10, 329-334.
- (2005): «Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 51, 121-140.
- PASCUAL FEBLES, Isabel y Juan Rafael MORALES LÓPEZ (2008): «Multiculturalidad y traducción en Literatura Infantil y Juvenil: minorías con voces propias», *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 6, 135-150.
- RÍO SÁNCHEZ, José del (2002): «El Aleph de Borges y las matemáticas», *Sigma. Revista de Matemáticas*, 21, 193-195.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.), (2018): *El universo mágico de Edith Nesbit. De la editorial Calleja a la ficción interactiva*, Sevilla: Renacimiento.



Las primeras traducciones del inglés que hizo Luis Cernuda son sus versiones de dos sonetos de William Wordsworth. Estas traducciones se publicaron en Barcelona en 1938, poco después de la llegada del poeta a Inglaterra. Los sonetos fuente fueron escritos en 1810, durante la guerra española contra Napoleón, y tratan sobre la tiranía y la pérdida de libertad y el efecto de ello en el individuo. No solo la elección de estos poemas sino las estrategias de traducción de Cernuda lo identifican con el grupo social leal a la República Española y con la resistencia contra Francisco Franco.

PALABRAS CLAVE: traducción, resistencia, identidad, exilio.

Traducción, identidad, resistencia: Luis Cernuda, traductor de William Wordsworth*

SOCORRO SOBERÓN

Universidad Nacional Autónoma de México

Translation, Identity, Resistance: Luis Cernuda, William Wordsworth's Translator

Luis Cernuda's first translations with English as a source language are his versions of two sonnets written by William Wordsworth in 1810, at the time of the Napoleonic invasion of Spain. These translations were published in Barcelona in 1938; by then, Cernuda had been living in England for two months. Wordsworth's sonnets deal with the loss of liberty and its effect on the individual who suffers it. Both the choice of the foreign poems and Cernuda's translation strategies identify him with the social group fighting for the Spanish Republic and with the resistance against Francisco Franco.

KEY WORDS: translation, resistance, identity, exile.

* Este trabajo tiene como origen la tesis que presenté para obtener el grado de Maestría en Traducción del Colegio de México, «Visión de traductor, visión de crítico: Luis Cernuda y la poesía inglesa del siglo XIX», bajo la invaluable asesoría de James Valender y Patricia Willson.



INTRODUCCIÓN

48

Luis Cernuda llegó a Inglaterra en febrero de 1938, a la edad de 35 años. Habían pasado cerca de dos años desde el golpe de estado de Francisco Franco contra el gobierno legítimo de la Segunda República Española y Franco había ya formado su primer gobierno (Casanova, 2007: 45). A pesar de que el panorama no era bueno para las fuerzas de la República, el poeta andaluz no sabía entonces que había dejado España para siempre y ese viaje sería el comienzo de un exilio que duraría hasta su muerte en México en 1962.

La razón aparente del viaje a Inglaterra era impartir una serie de conferencias. Cernuda había sido invitado por el poeta inglés Stanley Richardson, a quien había conocido en España en 1935 y con quien había entonces entablado una relación estrecha; es posible que Richardson intentara así alejar a su amigo de los peligros de la guerra. En julio de 1938, Cernuda viajó a París con la idea de proseguir desde allí a Barcelona, en un último intento de entrar a España; sin embargo, no pudo hacerlo y regresó a Inglaterra, en donde permaneció hasta septiembre de 1947. En esta fecha se estableció en Mount Holyoke, Estados Unidos, en donde impartió clases de literatura; finalmente, en 1952 se trasladó a México, el lugar en donde vivió la última etapa de su exilio (Cernuda, 1993).

Poco después de llegar a Inglaterra, Cernuda tradujo, en colaboración con Richardson, dos sonetos de William Wordsworth: «El Roble de Guernica» y «Cólera de un español altanero»; estas traducciones aparecieron en *Hora de España*, núm. XVI, en abril de 1938, en Barcelona, con el título «Dos sonetos de William Wordsworth» (Cernuda, 1993: 746-747). Cernuda no dominaba el inglés; en efecto, en una carta a Higinio Capote con fecha 28 de diciembre de

1929, comenta que estudia este idioma y espera llegar a leerlo y hablarlo «como leo y hablo el francés, es decir, bien» (Cernuda, 2003: 134), en tanto que en la carta del 5 de octubre de 1938 a Edward Sarmiento escribe que habla ya «un poco» el inglés y lee a Blake, Keats y Francis Thompson, quien todavía le resulta «muy difícil» (Cernuda, 2003: 258).

Así pues, es posible deducir que fue Richardson quien propuso traducir estos poemas. Sea como fuere, ambos sonetos tratan sobre la lucha del pueblo español contra un tirano, Napoleón, de manera que esta propuesta iba acorde con la situación de Cernuda, cuya producción poética refleja el estado de ánimo en que se encontraba. En efecto, durante los primeros meses de la guerra así como durante la primera parte de su estancia en Inglaterra escribió los poemas «A un poeta muerto (F. G. L.)», «Elegía española [I]», «Elegía española [II]», «La visita de Dios», «El niño muerto» e «Impresión del destierro», que forman parte de *Las Nubes* (Cernuda, 1993: 247-318). En referencia a los últimos ocho poemas que escribió en España y los primeros seis de Inglaterra, el poeta explicaría años después en «Historial de un libro»: «La mayor parte de unos y otros estaba dictada por una conciencia española, por una preocupación patriótica que no he vuelto a sentir» (Cernuda, 1994a: 645). No hay que olvidar la posición de Cernuda con respecto a la República: el poeta participó en las Misiones Pedagógicas desde que iniciaron en 1931 (Cernuda, 2003: 158) y, tras el golpe de estado de Franco, se enlistó en el Batallón Alpino y estuvo en la Sierra de Guadarrama durante una breve temporada.

Así pues, la primera elección de traductor, la de los poemas, lo identifica con las fuerzas republicanas. Más adelante se verá que esta elección no es la única que hace eso.

CERNUDA, TRADUCTOR

Luis Cernuda comenzó a traducir desde joven. Dominaba el francés, que era la lengua de su abuela materna, de manera que no debe extrañar que sus primeras traducciones conocidas sean las versiones de seis poemas de Paul Éluard que aparecieron en la revista *Litoral* en 1929; también se piensa que las traducciones inéditas de Gérard de Nerval, dos de ellas terminadas y seis inconclusas, pertenecen a los años 1929-1930 (Cernuda, 1993: 727-730).

Sin embargo, el afán del poeta andaluz por la traducción no provenía solo de su familiaridad con una lengua ajena a la suya. En efecto, en «Historial de un Libro», Cernuda narra cómo, a pesar de sus escasos conocimientos del alemán, pudo leer a Hölderlin gracias a Hans Gebser, «poeta alemán que, con la ayuda de un amigo inglés, Roy Winstone, traducía los textos para una antología de los poetas de mi generación»¹ (Cernuda, 1994a: 640). Fue en colaboración con Gebser que Cernuda escribió las versiones de los dieciocho poemas de Hölderlin que aparecieron en el número 32 de *Cruz y Raya*, en noviembre de 1935. A esa época pertenece también la traducción de «La rosa», de Hans Gebser, además de otros dos poemas de Hölderlin, inéditos (Cernuda, 1993: 731-745).

Resulta interesante que a partir de su llegada a Inglaterra, es decir, tras estas primeras traducciones de poesía inglesa, Cernuda solo tradujo de esta lengua. En efecto, después de las versiones de los sonetos de Wordsworth, apareció en México la serie «Tres poemas británicos», en el número 10 de la revista *Romance*, con tres versiones del poeta andaluz: «El niño negro», de William Blake, «Oda al otoño», de John

Keats, y «Ephemera», de W. B. Yeats, en julio de 1940 (Cernuda, 1993: 747-751). Más tarde, aún en Inglaterra, Cernuda comenzó la traducción de *Troilus and Cressida*, de Shakespeare, que se publicó en 1953;² este trabajo, acerca del cual explica en «Historial de un libro» que fue «labor que me iba a enseñar mucho y que emprendí con amor» (Cernuda, 1994a: 631), demuestra lo importante que era para Cernuda esta faceta de su obra: cuando estaba ya seguro de su inminente publicación, escribió a José Luis Cano el 10 de octubre de 1952 con ciertas indicaciones sobre la presentación, entre ellas la demanda de la inclusión de una lista de su obra publicada, y la siguiente instrucción: «mi nombre, como traductor, debe aparecer tanto en la portada como en la cubierta, con letras pequeñas, como está en el original» (Cernuda, 2003: 536).

Posteriormente, durante su estancia en Mount Holyoke, Cernuda tradujo seis poemas de Blake y un «Anónimo inglés», que permanecieron inéditos. Ya en México, en 1955, 1956 y 1958 respectivamente, escribió las versiones «La definición de amor», de Andrew Marvell, «Una *tocatta* de Galuppi», de Robert Browning, y «Bizancio», de W. B. Yeats, que se publicaron juntas en *Poesía y Literatura* (Cernuda, 1994a: 536-546), acompañadas de una breve presentación. Por último, tras su muerte se encontró una traducción inédita del primer acto de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, aparentemente ya en versión definitiva, junto con un fragmento del segundo acto, aún en borrador (Cernuda, 1994b: 679-722).

Hay varios trabajos sobre las traducciones de Cernuda desde la perspectiva de los estudios sobre el poeta y su poética. Dichos trabajos son de tres tipos: algunos enumeran sus traduccio-



¹ La antología a la que se refiere Cernuda es *Neue Spanische Dichtung*, Berlín, Rabenpresse, 1936.

² En «Historial de un libro», Cernuda escribe: «comencé la traducción en Londres, creo que hacia 1946» (Cernuda 1994a, p. 651-652).



nes y explican aquellas características que les parecen más importantes a sus autores; varios de ellos estudian la relación con su obra poética; por último, otros son eminentemente prescriptivos (Barón, 1998; Bitter, 1998; Dietz, 1979; Díez de Revenga, 2007; Doce, 2002; Ley, 1953; Londero, 2001; McLaren, 1998; Parcerisas, 1999).

CERNUDA Y LA TRADUCCIÓN

No es extraño que un traductor, como lo fue Cernuda, tenga opiniones precisas sobre la manera en que se debe llevar a cabo esta labor, y así es; en diversas cartas y en prólogos las hace explícitas. Por ejemplo, en la nota introductoria a *Troilo y Crésida*, explica (Cernuda, 1994b: 827-828):

En la traducción he pretendido, ante todo, fidelidad al texto original, combinadas literalidad y equivalencia, tratando de que el lenguaje no choque al lector o auditor por una modernidad extemporánea. El diálogo alterna prosa y verso, este sin rima excepto al final de algunos parlamentos, donde aparecen uno o más pareados, cuyo consonante he sustituido por asonante. La ausencia casi general de la rima ha permitido mayor fidelidad a la expresión original, que en una traducción poética estimo como más importante.

Por otro lado, en la nota introductoria de *Romeo y Julieta*, además de insistir en la importancia de la «fidelidad y dignidad expresiva», aclara que «el traductor ha creído necesario adoptar un verso de arte mayor de medida variable, y no exclusivamente el endecasílabo que correspondería en la métrica castellana al “blank verse” inglés» (Cernuda, 1994b: 828). Estas dos citas muestran los elementos que le parecen importantes y el orden jerárquico en que los coloca.

También en su correspondencia se pueden encontrar varias referencias a la traducción; en particular, sobre las versiones de su propia obra hay algunos comentarios que contribuyen a precisar sus ideas sobre el mejor camino en la traducción poética. En una carta del 3 de septiembre de 1938 a Edward Sarmiento (Cernuda, 2003: 253), por ejemplo, escribe:

Mi querido amigo Eduardo: gracias por tus traducciones, que encuentro perfectas. En la elegía a Federico García Lorca, la estrofa que yo omití no me parece necesario seguir omitiéndola ahora, excepto si tú, por tu conocimiento del ambiente y del público inglés, creyeras necesario prescindir de ella. Respecto al final, si me permites, y salvando mi somero entendimiento del idioma, preferiría la versión más exacta, porque al mismo tiempo la encuentro más sencilla y, por tanto, más de acuerdo con el tono que acaso tenga el poema.

No es este el único comentario en el que revela su inclinación por «la versión más exacta»; en la carta a Rica Brown con fecha 16 de mayo de 1947, escribe (Cernuda, 2003: 428):

Me ha interesado la traducción que me envía. Como no tengo simpatía o debilidad de autor por estos versos, creo que puedo apreciar más imparcialmente una traducción de los mismos. En lo que yo puedo percibir, me parece justa. Solo los versos tercero y cuarto de la estrofa segunda necesitarían alguna rectificación. El sentido literal es «*and among this joyless nature, under the rain, look!...*», etc. Por cierto, ¿no habría manera de traducir más aproximadamente el «penacho de locura»?

Acerca de otras traducciones, en su carta a Rafael Martínez Nadal del 5 de junio de 1939 escribe sobre la que hicieron Stephen Spender y Joan Lluís Gili i Sierra de la poesía de Federico



García Lorca: «Me parece que la traducción, en cuanto a fidelidad e interpretación (es decir, la parte de Gili), no tiene reproche; ahora la expresión (parte de Spender, supongo) es incolora y sosa» (Cernuda, 2003: 279). Respecto de este comentario, no hay que olvidar que varias de las traducciones de Cernuda son producto de una colaboración; el supuesto de que la interpretación de los poemas es de Gili y la expresión es de Spender hace pensar que así es como él procedía al trabajar, sobre todo por su reconocida falta de competencia en la lengua fuente. En segundo término, el comentario muestra que más allá de su opinión personal sobre estas versiones, para Cernuda la calidad del poema traducido es esencial. Esto se puede corroborar en sus observaciones sobre la traducción de Luis Astrana Marín de *Troilo y Crésida* en su carta del 20 de agosto de 1953 a José Luis Cano: «Traduce explicando y amplificando el texto, con expresiones de un prosaísmo bien poco shakesperiano, para no aludir a los pasajes donde abandona el texto, porque no lo entiende» (Cernuda, 2003: 545). Hay que notar, una vez más, su empleo de los términos «explicación» y «amplificación», además de su convicción de la necesidad de traducir poesía en poesía y no en prosa.

Así, Cernuda considera que el endecasílabo es el metro que corresponde al pentámetro yámbico, cuando la jerarquía en los elementos que encuentra significativos en el poema se lo permite; el que, a pesar de eso, elija verso de arte mayor y de medida variable para poder traducir verso a verso nos dice que esto le parece, sin embargo, de mayor importancia. De la misma manera, para él la rima es secundaria a lo que llama «fidelidad a la expresión original» o «fidelidad y dignidad expresiva». Cernuda consideraba, además, que había que conservar el uso arcaico de la lengua; es decir, en términos de James Holmes (Holmes, 1994b) prefería la

historicidad frente a la modernización. Resulta interesante notar, además, que Cernuda utiliza términos como «fidelidad», «literalidad» y «equivalencia» y que para él lo fundamental en una traducción era lo que entendía por «fidelidad».

LOS POEMAS DE WORDSWORTH

The Oak of Guernica

Oak of Guernica! Tree of holier power
 Than that which in Dodona did enshrine
 (So faith too fondly deemed) a voice divine
 Heard from the depths of its aerial bower –
 How canst thou flourish at this blighting hour?
 What hope, what joy can sunshine bring to thee,
 Or the soft breezes from the Atlantic sea,
 The dews of morn, or April's tender shower?
 Stroke merciful and welcome would that be
 Which should extend thy branches on the ground,
 If never more within their shady round
 Those lofty-minded Lawgivers shall meet,
 Peasant and lord, in their appointed seat,
 Guardians of Biscay's ancient liberty.

Indignation of a High Minded Spaniard

We can endure that He should waste our lands,
 Despoil our temples, and by sword and flame
 Return us to the dust from which we came;
 Such food a Tyrant's appetite demands;
 And we can brook the thought that by his hands
 Spain may be over powered, and he possess,
 For his delight, a solemn wilderness
 Where all the brave lie dead. But when of bands
 Which he will break for us he dares to speak,
 Of benefits, and of a future day
 When our enlightened minds shall bless his sway;
 Then, the strained heart of fortitude proves weak;
 Our groans, our blushes, our pale cheeks declare
 That he has power to inflict what we lack
 strength to bear.

(Wordsworth, 1995: 380-381)

El poeta romántico inglés William Wordsworth (1770-1850) escribió los dos poemas que



nos conciernen en 1810, durante la Guerra de Independencia Española. Inglaterra también se enfrentaba al Primer Imperio Francés, de manera que no resulta sorprendente el interés de Wordsworth en la lucha del pueblo español contra el invasor. En efecto, en 1809, escribió «The Convention of Cintra» (Wordsworth, 2008: 248-457), un ensayo que apareció en varias entregas y en el cual el poeta reflejó su consternación por la firma del tratado del mismo nombre. Desde la perspectiva de Wordsworth, Inglaterra nunca debió permitir al ejército francés derrotado retirarse de Portugal en los términos, a su entender demasiado generosos, de la Convención de Cintra; sostenía, además, y con cierta razón, que la mayoría de los ingleses compartía esta postura: en esa guerra, Napoleón era el enemigo a vencer y el pueblo español luchaba contra el invasor. Cabe recordar que tras viajar por Europa continental en el verano de 1790, Wordsworth regresó en noviembre de 1791 a pasar un año en Francia, que había sido parte de su itinerario, cautivado por la revolución francesa. Para la época de la guerra napoleónica, sin embargo, toda simpatía por el régimen republicano había desaparecido; de hecho, ya entonces se inclinaba por conservar el orden establecido, en todos los sentidos: sus afanes e impulsos revolucionarios habían cedido a la comodidad del reconocimiento.

En cuanto a la forma, ambos poemas son sonetos ingleses. Tradicionalmente, esta forma poética consiste en catorce versos escritos en pentámetro yámbico, divididos en tres cuartetos y un pareado que funciona como conclusión, amplificación o refutación de lo anterior; además, tiene una progresión semántica lógica: presenta un conflicto en los primeros ocho versos, tal vez de dos maneras distintas, una por cada uno de los primeros cuartetos, que resuelve en el pareado final. Es posible, sin embargo, que

haya tensión entre el desarrollo lógico debido a esta estructura y el contenido lírico (Greenblatt, 2006; Preminger y Brogan, 1993; Strand y Boland, 2000). La rima, por su parte, puede tener patrones distintos; en el caso de estos dos sonetos, es ABBAACCADEEFFD, la de «The Oak of Guernica», y ABBAACCADEEDFF, la de «Indignation of a High Minded Spaniard».

El primero de los poemas en cuestión tiene un elemento característico del romanticismo: el símbolo. En efecto, está dirigido al roble de Guernica, símbolo de las libertades tradicionales de Vizcaya; así pues, es un apóstrofe. Es interesante notar también que hay un ruptura con la forma tradicional, ya que no termina con un pareado sino que está dividido en tres partes, tanto en su patrón rítmico cuanto en su estructura semántica: el primer cuarteto, en el que se introduce el roble de Guernica y su significado; el segundo cuarteto, que consiste en dos preguntas retóricas mediante las cuales la voz poética inquiriere sobre la incapacidad de florecer y la falta de gozo del roble ante la presente situación; por último, el sexteto final, en el que se asienta la carencia de sentido de su existencia al no ser ya guardián de las libertades de Vizcaya.

El segundo soneto, por su parte, no tiene ni un destinatario ni un yo poético definidos, aunque sí hay un *nosotros* que incluye a ambos y un *él* antagonico a *nosotros*.³ Este antagonismo —que aparece continuamente a lo largo del

³ Tengo que agradecer a Danielle Zaslavsky la siguiente observación: esta contraposición es similar a la que aparece en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Si bien la simpatía que había tenido Wordsworth por el régimen republicano es conocida y ciertamente había estudiado a Thomas Paine, a quien cita extensamente en «Letter to the Bishop of Llandaff» (Wordsworth, 2008: 35-88), esto resulta interesante ante la postura antirrepublicana que había asumido para la época en que escribió este soneto.



poema, en un enfrentamiento entre las acciones, posibles o reales, de él, el tirano, y las reacciones de *nosotros*, el pueblo español, a estas acciones— sigue una progresión semántica conducida por la estructura de la forma poética. Además, ésta es más apegada a la forma tradicional del soneto en este caso que en el anterior. En efecto, el poema consiste en tres cuartetos y un pareado. El primer cuarteto hace una propuesta y el segundo la lleva más lejos; ambos tratan sobre la capacidad de *nosotros* de soportar (*endure y brooke*) la devastación que trae consigo el tirano. Estos dos cuartetos están enlazados por la conjunción *and*, al principio del segundo. El tercero presenta un cambio o *volta* mediante la palabra *but* en el octavo verso y describe lo que ya no es soportable: el paternalismo del tirano. Finalmente, la conclusión se presenta en el duodécimo verso, que comienza con *then*; además, esta palabra está escrita en cursivas.

Ahora bien, esta conclusión es un tanto sorprendente, ya que no es sino la expresión física de la desesperanza, que se muestra en la exhibición del dolor y en la vergüenza: en la incapacidad de soportar en silencio lo que el tirano tiene el poder de infligir. Hay que notar, también, el octavo verso, «Where all the brave lie dead»: no hay valientes, así pues no hay oposición al tirano y el único fin de la fortaleza perdida en los versos anteriores era afrontar la opresión en silencio. El sentimiento de rebeldía no está dirigido al tirano, sino a la debilidad de *nosotros*, que no deja salida alguna.

CERNUDA Y WORDSWORTH

Años después de traducir los sonetos de Wordsworth, ya en México, Luis Cernuda escribió *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* (Cernuda, 1994a: 252-463), libro en el que dedica un capítulo a William Wordsworth. En

este texto así como en «Poesía popular» (Cernuda, 1994a: 471-487), Cernuda estudia al poeta romántico inglés; es importante resaltar que, con el fin de explicar la visión de Wordsworth sobre la poesía, el autor recurre principalmente al Prefacio de *Lyrical Ballads*,⁴ y lo hace mediante sus propias traducciones.

En ambos ensayos, Cernuda se centra principalmente en la primera etapa de la obra del poeta inglés; al respecto, cabe mencionar su opinión sobre los últimos años de Wordsworth. Cernuda escribe (Cernuda, 1994a: 288):

El recuerdo de tal período de su juventud, que expresó, transformándolo poéticamente, en *Vaudracour and Julia*, debió pesar mucho sobre la conciencia puritana y reaccionaria subsiguiente del poeta; pero con la juventud y los ideales de la misma también parece haberle desertado la poesía.

Sin embargo, a pesar de que estos dos poemas pertenecen a la segunda etapa de Wordsworth, ambos responden a varias observaciones que Cernuda vertió en sus textos críticos; esto no debe sorprendernos, ya que, al fin y al cabo, no es aventurado deducir que este fue el primer encuentro del poeta andaluz con la poesía inglesa y en particular con el poeta romántico. En efecto, Cernuda escribe: «La grandeza de Wordsworth resulta precisamente de su lucha individual para conseguir la unidad de espíritu. De ahí que sus poemas expresen la reacción del hombre que se afana por sobrevivir en una sociedad donde no hay sitio para él» (Cernuda, 1994a: 303); en un pasaje anterior del mismo texto, cita la visión del poeta inglés sobre el

⁴ *Lyrical Ballads* es la antología poética que publicaron Wordsworth y Coleridge en 1798. En el Prefacio, agregado en 1800 para la segunda edición y ampliado en 1802 para la tercera, Wordsworth plasma sus ideas sobre la poesía (Greenblatt, 2006: 1495-1507).



objetivo de la poesía: consiste en «tratar de las cosas no como son en sí, sino como aparecen; no como existen en sí, sino como a los sentidos y pasiones les parece que existen» (Cernuda, 1994a: 297).

Así pues, Cernuda resalta algunas características del romanticismo presentes en los dos poemas que tradujo: si bien ambos se refieren a acontecimientos reales, lo hacen desde la subjetividad del individuo; es decir, reflejan no solo una perspectiva personal ante estos acontecimientos, sino una perspectiva íntima: los sentimientos poderosos que ocasionan en quien los vive, el «afán por sobrevivir».

LAS VERSIONES DE CERNUDA

El roble de Guernica

¡El roble de Guernica! Árbol de poder santo,
Más que aquel en Dodona, que encerrara,
Tal lo estimaba crédula cierta fe, la voz divina
Oída en lo profano de su enamada aérea.

¿Cómo floreces tú en estas horas desoladas?
¿Qué esperanza, qué goce puede traerte el sol,
Los vientos dulces al llegar desde el Atlántico,
El rocío de la mañana, las lágrimas de abril?

Golpe misericordioso y feliz sería aquel
Que tendiese tus ramas por tierra,
Si nunca más entre tu círculo de sombra

Deberán reunirse en el lugar debido
Campesinos y señores, legisladores de alto espíritu,
Guardianes de la antigua libertad de Vizcaya.

Cólera de un español altanero

Podemos soportarle, a él, que arrase nuestras
tierras,
Nuestros templos despoje, y con espada y llama
Nos restituya al polvo del cual hemos surgido;
Tal alimento exige el hambre de un tirano.

Podemos resistir al pensar ya vencida
España por sus manos, y que él así posea,
para deleite suyo un desierto solemne
En donde los valientes yazcan muertos.
Mas cuando hablarnos osa de ligaduras rotas,
De beneficios y de un futuro día en que nosotros
Con alma iluminada bendigamos su imperio,

Entonces débil se torna el duro corazón
asediado,
Y gemebundos, entre vergüenza y palidez
decimos
Que inflige ya lo insoportable a nuestra fuerza.

(Cernuda, 1993: 746-747)

Lo primero que hay que notar es que las versiones de Cernuda consisten en dos cuartetos seguidos de dos tercetos y, aunque presentan variaciones de diversas longitudes, en ambos predominan los versos alejandrinos; respecto de la rima, carecen de ella, lo cual es acorde con las ideas del traductor. Así pues, tienen la estructura de soneto castellano sin rima.

«El roble de Guernica» se apega en gran medida al poema de Wordsworth. En efecto, con excepción de los versos 12 y 13, Cernuda traduce verso a verso y casi sin ningún cambio. Quizá resulta interesante, sin embargo, que en el verso 8 escribe «las lágrimas de abril» por «April's tender showers»; es decir, utiliza una metáfora, gracias a la cual las lluvias de abril no solo son suaves o delicadas, sino tristes. Más allá de esto último, en la jerarquía de Cernuda tiene prioridad producir lo que para él era «la versión más exacta» sobre conservar rigurosamente la métrica elegida, tal como lo expresa en sus comentarios sobre la traducción.

«Cólera de un español altanero» merece un análisis más minucioso. Recordemos primero la confrontación entre él y *nosotros* en el soneto de Wordsworth; pues bien, Cernuda introduce el *nosotros* desde la primera palabra del poema, en la flexión del verbo «podemos». En cuanto a



él, el traductor no se reduce al dativo «le» en la segunda palabra, sino que subraya su presencia por medio de la duplicación del objeto en la frase «a él», cuyo único fin es esclarecer el dativo; esta duplicación es aún más notoria debido a que alarga el primer verso a dieciséis sílabas: «Podemos soportarle, a él, que arrase nuestras tierras». Por lo demás, en los versos siguientes aparece solo una vez el pronombre personal de tercera persona; Cernuda alude al tirano por medio de la flexión verbal. De esta manera, el poema traducido conserva la alternancia entre *él* y *nosotros*, aunque tanto el alargamiento del primer verso cuanto la duplicación confieren mayor importancia a él, el tirano.

Con respecto a las conjunciones que conducen el argumento del soneto de Wordsworth, Cernuda traduce *but* y *then* como *mas* y *entonces* respectivamente; con la primera comienza el primer terceto (verso 9) y con la segunda el último (verso 12). En su versión no aparece una traducción de *and*; los dos cuartetos están enlazados por medio de la repetición de la primera palabra, «podemos». Así, Cernuda no recurre a la conjunción para mantener la cohesión del soneto, sino a la anáfora, que es un recurso poético. Esta elección, aunada a la que analizo a continuación, tiene una repercusión importante.

En el verso 5, Cernuda hace un cambio que merece estudiarse. Según el *Oxford English Dictionary*, *brook* significa *put up with*, *bear with*, *endure*, *tolerate* y se usa en construcciones negativas o excluyentes. Cernuda elige *resistir*, pero escribe «al pensar» y no «el pensar» por «the thought»: «Podemos resistir al pensar ya vencida / España». La presencia de la preposición *a* hace que la acepción del verbo sea la intransitiva, de manera que, según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, el primer significado es «oponerse a».

Es decir, este cambio introduce en la versión de Cernuda la resistencia como oposición ante la idea de España ya vencida; esto necesariamente implica que no es necesario que se tolere al tirano, ya que se le puede resistir.

Esta acepción de *resistir* implica a su vez un cambio en el desarrollo lógico del soneto, ya que hay una evolución con una alteración del estado de ánimo que sucede al pensar «ya vencida / España»; en efecto, en el segundo cuarteto existe la posibilidad de resistencia, después de que en el primero se puede soportar la tiranía. En el poema de Wordsworth, los versos 1-8 presentan el problema de la presencia del tirano de dos maneras similares, de modo que la conjunción *and* resulta adecuada. Al omitir la conjunción que funciona como enlace entre los dos cuartetos y repetir la palabra «podemos» al comienzo de ambos, Cernuda elimina toda incongruencia con la interpretación de «brooke» como «resistir a», ya que la anáfora enlaza los primeros dos cuartetos sin necesidad de la cohesión lógica y narrativa que presta la conjunción. Así pues, esta omisión, además de ser necesaria en términos de la métrica, permite esta interpretación sin forzar la coherencia argumentativa del soneto.

En el último terceto, Cernuda hace otro cambio. El verso final del poema de Wordsworth es: «That he has power to inflict what we lack strength to bear»; el de la versión de Cernuda es: «Que inflige ya lo insostenible a nuestra fuerza»; es decir, para Wordsworth, él tiene el poder de infligir lo que el grupo que representa *nosotros* no tiene fuerza para soportar; para Cernuda, ya lo hace. Además, Cernuda traduce *endure*, en el primer verso, y *bear*, en el último, como *soportar*, lo que le permite empezar y terminar el poema con la misma palabra; una vez más, utiliza un recurso de repetición para producir la sensación de cierre.



Finalmente, es importante notar que en el soneto inglés el dolor y la vergüenza no son explícitos, sino que aparecen metonímicamente por medio de quejidos y sonrojos; en la versión de Cernuda, en cambio, la vergüenza sí está explícita (verso 13). Esta vergüenza no es inevitable ante la posibilidad de resistencia y aumenta si no se resiste al tirano. El sentimiento de rebeldía, entonces, no necesariamente viene de la impotencia, sino de la vergüenza de soportar la idea de España ya vencida sin resistir, aunada a la osadía del tirano en decir que todo eso es para bien, para beneficio de *nosotros*. Finalmente, a pesar de que el tiempo verbal es el presente, subrayado además por el adverbio *ya*, la reflexión está condicionada por «mas cuando hablarnos osa de ligaduras rotas»: las dos últimas estrofas del poema describen el vencimiento del espíritu, el momento en que ya no se puede resistir. Esta es la verdadera derrota, la vergonzante.

IDENTIDAD Y TRADUCCIÓN

Según André Lefevere, una refracción consiste en la adaptación de una obra literaria para un público diferente y tiene la intención de influir en la manera en que este público lee la obra. Así, la traducción en tanto refracción es una reescritura cuyo objetivo es la legibilidad del texto en la cultura meta (Lefevere, 2004: 241). Ahora bien, según James Holmes, en el caso de la traducción poética, la elección de la forma incide en la legibilidad del poema meta; en particular, al elegir una forma cuya función en la literatura meta es paralela a la función de la forma del poema fuente en la literatura fuente, el traductor elige no perturbar la tradición literaria de la cultura meta y, de esta manera, inserta el poema fuente en ella, lo naturaliza (Holmes, 1994a). Esto es lo que hace Cernuda al elegir la forma

de soneto castellano para traducir los sonetos de Wordsworth.

Lefevere observa también que es importante tener presente que ninguna cultura es monolítica, sino que siempre existe tensión entre los diferentes grupos que pugnan por marcar la ruta de su evolución; una traducción, nos dice, es un canal que se abre entre la cultura fuente y la meta y mediante el cual se busca no solo influir en la cultura meta sino desafiarla y, de esta manera, apoyar su subversión (Lefevere, 1992: 8). Cuando Cernuda publicó sus versiones de los sonetos de Wordsworth, la cultura meta se encontraba en un momento de definición y su futuro dependía del desenlace de la Guerra Civil; al presentar estas traducciones, el poeta andaluz invocaba la autoridad del texto del poeta inglés (Lefevere, 1992: 2), la cual, a su vez, investía su postura, favorable al grupo que resistía contra el tirano, de autoridad y legitimidad. Esta fue su contribución: abrir ese canal mediante el que un poeta inglés podía hablar al pueblo español de la desventura por la pérdida de sus libertades.

Por su parte, Lawrence Venuti afirma que la traducción puede ayudar a formar identidades nacionales mediante la elección de los textos extranjeros y las estrategias en el proceso de producción del texto meta; de hecho, es posible que la elección del texto extranjero se deba a que la situación social en la que se produjo sea análoga a la situación de la cultura meta en la que aparecerá la traducción (Venuti, 2005: 180). Según él, la traducción inscribe el texto extranjero con valores lingüísticos y culturales que son inteligibles para grupos específicos en la cultura meta; además, esto sucede durante todo el proceso, desde la elección del texto extranjero, que necesariamente excluye otros textos, hasta la estrategia de traducción, que se decanta por determinados valores de la cultura meta y



excluye otros. Esto tiene consecuencias, de las cuales la más importante es la formación de identidades culturales; no solo eso: la traducción construye una posición de inteligibilidad que es también una posición ideológica formada por los intereses y agendas de ciertos grupos en la cultura meta (Venuti, 1998: 67-68).

Estas reflexiones se aplican de inmediato a la situación en la que las traducciones de Cernuda aparecieron en Barcelona. La identidad de la que habla Venuti es la del grupo social leal a la República; es una identidad con múltiples facetas e ideologías, sin embargo con una esencia vinculatoria fundamental: la lucha contra el tirano. En este sentido, la elección de los poemas de Wordsworth responde precisamente a la analogía que menciona Venuti entre las situaciones sociales en las que aparecieron el texto fuente y el texto meta: la lucha del pueblo español contra otro tirano. Por último, la introducción de la resistencia en la traducción de Cernuda llega como una postura ejemplar. Así pues, estas versiones se introducen en el discurso que define la identidad de quienes no cejan en su lucha en la defensa de la República.

Ahora bien, en términos de Maria Tymoczko, las versiones que escribió Luis Cernuda de los sonetos de Wordsworth se inscriben en la traducción activista, comprometida con una ideología, ya que muestran solidaridad con el grupo social que persiste en la lucha contra las fuerzas de Franco y compromiso con sus principios republicanos (Tymoczko, 2010b: 11). En efecto, esta ideología es transparente en el tema y contenido de los sonetos de Wordsworth y su contexto de emisión; en la interpretación que el traductor hace de ellos y el contexto de recepción de sus versiones; por último, en las elecciones de traducción, tanto en las similitudes cuanto en las discrepancias de sus versiones con los sonetos fuente, entre las que aparece el

exhorto a la resistencia (Tymoczko, 2010a: 233). Hay que notar que estas versiones de Cernuda no fueron parte de un movimiento sino que son una muestra aislada de activismo, probablemente espontáneo; basta recordar que, según él mismo, la «preocupación patriótica» que lo impulsó a escribir los poemas de esa época no fue sino algo pasajero y notar que estas son las únicas, entre sus traducciones, que tienen estas características.

El activismo que demuestran las elecciones de traducción de Cernuda, si bien pasajero, tiene su origen en la identificación del poeta con la República y refleja su postura ante la situación que atravesaba España. Según Lefevere, la pregunta importante es cuáles son las condiciones ideológicas, literarias o sociales que conducen al traductor a ciertas elecciones (Lefevere, 1992: 81); en este caso, la respuesta se encuentra precisamente en la identidad republicana de Cernuda.

CONCLUSIÓN

Luis Cernuda salió de España para siempre sin tener la intención de hacerlo; su exilio comenzó cuando aún no sabía que el exilio era irremediable. En la época en que escribió y publicó estas versiones pensaba que era posible que la República ganara la guerra; la República resistía y Cernuda resistía con ella mediante sus palabras. Sus elecciones de traducción definen los parámetros mediante los que el poeta romántico inglés William Wordsworth habla al pueblo español; estos sonetos, entonces, se insertan en la literatura de la resistencia.

En efecto, la primera elección de traductor de Cernuda es la de los poemas, que responde a estas circunstancias tal como lo hace su propia producción poética: «The Oak of Guernica» no solo es un lamento por las libertades perdidas



mediante la desventura de su símbolo, sino que evoca el bombardeo a la ciudad de Guernica, en abril del año anterior; por su parte, «Indignation of a High Minded Spaniard» trata sobre la desmoralización que causa la tiranía en el ser humano. Así pues, al aparecer en Barcelona en 1938 en versión de Cernuda, los sonetos de Wordsworth llevan hasta quienes resisten en España la idea de que su lucha trasciende fronteras tanto geográficas cuanto temporales; por tanto, esta elección incide en que quienes combaten al tirano tengan la conciencia de no estar solos, al hacer ver a sus lectores la universalidad de la lucha por la libertad y contra el tirano y la vergüenza que acarrearía no ofrecer resistencia.

La segunda elección es la de la forma. Las versiones de Cernuda son sonetos castellanos, una forma poética que, aún sin rima, resulta familiar para su lector meta. Al traducir Cernuda así los sonetos de Wordsworth, sus versiones tienen la mayor legibilidad posible para el público receptor, la España republicana; ante la urgencia de la situación que se vivía en esos momentos, era importante que estos poemas no requirieran ningún esfuerzo del lector al que estaban destinados. Esta elección, entonces, facilita su inmersión en una comunidad que no está en una posición que le permita distraerse en la extrañeza de una forma poética ajena: una comunidad que padece la guerra sin dejar de resistir.

Por último, si bien «El roble de Guernica» es muy apegada a «The Oak of Guernica», es decir, Cernuda traduce de acuerdo con la postura que asume en sus comentarios sobre la traducción poética, este no es el caso de «Cólera de un español altanero». En efecto, el análisis muestra que Cernuda va más allá que Wordsworth, en cuanto a que es posible interpretar su versión como un llamado explícito a la resistencia contra el tirano.

La Guerra Civil causó una interrupción en la vida de Luis Cernuda; estas traducciones la marcan. La «preocupación patriótica», el ansia insatisfecha por regresar a España en aquellos momentos en los que se definía su historia, encontraron una expresión en ellas. Así, Cernuda fue parte de la resistencia y lo hizo no solo mediante su propia voz, sino la de otro. Sus versiones de los sonetos de Wordsworth aparecieron en una España que definía su futuro y su identidad como nación, mismos que, a su vez, definirían el futuro y la identidad del traductor. Al final, la República perdió la guerra, España se convirtió en una dictadura y Cernuda jamás regresó: el poeta andaluz se convirtió en un poeta del exilio.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2016

ACEPTADO EN MARZO DE 2018

VERSIÓN FINAL DE JUNIO DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

- BARÓN, Emilio (1998): «Luis Cernuda traductor. (Sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)», en Emilio Barón (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 101-106.
- BITTER, Cynthia (1998): «Poets Translating Poets: Cernuda's Translation of Yeats' *Bizantium*», en Emilio Barón (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 117-127.
- CASANOVA, Julián (2007): *República y Guerra Civil. Historia de España, vol. 8*, Josep Fontana y Ramón Villares (directores), Madrid: Crítica/Marcial Pons.
- CERNUDA, Luis (2003): *Epistolario 1924-1963*, James Valender (ed.), Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (1993): *Poesía Completa, Obras Completas, vol. 1*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid: Siruela.

- (1994a): *Prosa I, Obras Completas, vol. II*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid: Siruela.
- (1994b): *Prosa II, Obras Completas, vol. III*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid: Siruela.
- (2002): *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, México: Editorial Tecnos.
- DIETZ, Bernd (1979): «Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350, 283-299.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (ed.) (2007): *Las traducciones del 27*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- DOCE, Jordi (2002): «Luis Cernuda, traductor: una aproximación», en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda 1902-1963*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 405-418.
- GREENBLAT, Stephen, (ed.) (2006): *The Norton Anthology of English Literature, The Major Authors*, 8ª edición, Nueva York: W. W. Norton & Company.
- HOLMES, James S. (1994a): «Forms of Verse Translation and Translation of Verse Form», en James Holmes (ed.), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 23-33.
- (1994b): «Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability», en James Holmes (ed.), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 45-51.
- LEY, Charles David (1953): «Troilo y Crésida», *Ínsula*, 93, 7.
- LEFEVERE, André (1992): *Translation/History/Culture*, Nueva York: Routledge.
- (2004): «Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature», en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Nueva York: Routledge, 239-255.
- LONDERO, Renata (2001): «Cernuda y Robert Browning: 'Una toccata de Galuppi'», en Renata Londero (ed.), *I mondi di Luis Cernuda*, Udine: Forum, 205-218.
- LÓPEZ QUINTANA, Francisco (1998): «Cernuda traductor de Shakespeare: la traducción de *Troilus and Cressida*», en Emilio Barón (ed.), *Traducir* *poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 129-147.
- McCLAREN, Neil (1998): «Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843)», en Emilio Barón (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 107-116.
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY (2009): Oxford: Oxford University Press, 2ª edición en CD-ROM versión 4.0.
- PARCERISAS, Francesc (1990): «'Una toccata de Galuppi' de Robert Browning en versión de Cernuda», en Jacobo Cortines (ed.), *Actas del primer congreso internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 76-84.
- PREMINGER, Alex y T. V. F. BROGAN (eds.) (1993): *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición, Madrid: Espasa.
- STRAND, Mark y Eavan BOLAND (2000): *The Making of a Poem*, Nueva York: W. W. Norton & Company.
- TYMOCZKO, Maria (2010a): «The Space and Time of Activist Translation», en Maria Tymoczko (ed.), *Translation, Resistance, Activism*, Amherst y Boston: University of Massachusetts Press, 227-254.
- (2010b): «Translation, Resistance, Activism: An Overview», en Maria Tymoczko (ed.), *Translation, Resistance, Activism*, Amherst y Boston: University of Massachusetts Press, 1-22.
- VENUTI, Lawrence (1998): *The Scandals of Translation*, Nueva York: Routledge.
- (2005): «Local Contingencies: Translation and National Identities» en Sandra Berman y Michael Wood (eds.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton: Princeton University Press, 177-202.
- WORDSWORTH, William (1995): *The Collected Poems of William Wordsworth*, Ware: Wordsworth Editions Limited.
- (2004), California: *The Prose Works of William Wordsworth*, volume 1, W. J. Owen y Jane W. Smyser (ed): Humanities-Ebooks, LLP.





Este artículo resume un estudio descriptivo sobre el modelo de lengua de la audiodescripción (AD). Ante la inexistencia de estudios similares, como marco analítico del registro propio de la AD se parte del modelo de lengua de oralidad prefabricada en textos de ficción audiovisuales para producciones propias (Baños, 2009). Su aplicación en el guion audiodescrito del largometraje *Ocho apellidos vascos* permite realizar un análisis lingüístico de los niveles fonético-prosódico, morfológico, léxico y sintáctico. Tras su caracterización, se comparan los resultados tanto con el modelo de lengua de oralidad prefabricada de producciones propias como con el de la lengua del doblaje (*dubbese*, Chaume, 2004) para determinar a cuál de los dos se asemeja más la lengua de la AD como texto audiovisual de oralidad prefabricada.

PALABRAS CLAVE: audiodescripción, *dubbese*, guion audiodescrito, modelo de lengua, oralidad prefabricada, accesibilidad.

La lengua de la audiodescripción: análisis del guion audiodescrito de *Ocho apellidos vascos*

The Language of Audio description: Analysis of the Spanish Audio description Script of Ocho Apellidos Vascos (Spanish Affair).

*This article is taken from a descriptive study of the language model of audio description (AD) in Spanish. In the absence of similar studies, I have used the prefabricated orality language model in audiovisual fiction texts for Spanish productions (Baños, 2009) as an analytical framework. Its application in the audio description script of the film *Ocho apellidos vascos* (Spanish Affair) allows us to perform an analysis of the phonetic-prosodic, morphological, lexical and syntactic language levels. After the characterization of these levels for the AD, I have compared the results with both the prefabricated orality of Spanish productions and the dubbese to determine to which of the two the AD language is the closest as a prefabricated orality audiovisual text.*

KEY WORDS: audio description, dubbese, audio description script, language model, prefabricated orality, accessibility.

ANA VILLOSLADA
University of Exeter

INTRODUCCIÓN

En calidad de servicio de accesibilidad, la audiodescripción (en adelante, AD) viene a satisfacer el derecho de la población ciega y con discapacidad visual al acceso al ocio y a la información. En los años 70 se realizó la primera tentativa de audiodescripción, consistente en añadir al soporte audiovisual una pista de audio donde iba grabada una voz que describía la imagen, utilizando los espacios sin diálogos en la banda sonora original, proyectó que culminó con creación del sistema AUDESC por parte de la ONCE para impulsar la audiodescripción de obras audiovisuales (Arcos Urrutia, 2012).

Su mayor difusión comienza con labores de concienciación por parte de la UE a sus Estados miembros y la implantación de medidas de ocio accesible, como el número de horas de audiodescripción en televisión. Desde entonces, se han sucedido diversas leyes y planes para establecer el sistema de audiodescripción en nuestro país. Cabe destacar la LIONDAU (ley 51/2003 de *Igualdad de Oportunidades, No Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad*) y la *Ley General Audiovisual* (BOE, 2010) que establecía los porcentajes para una implantación progresiva, entre 2010 y 2013, de servicios de accesibilidad en los canales públicos (BOE, 2010: 39):

Servicio*	2010	2011	2012	2013
Subtitulación	25%	50%	70%	90%
Horas lengua signos	1	3	7	10
Horas audiodescripción	1	3	7	10

* Evolución de las horas de lenguas de signos y de audiodescripción en TV de 2010 a 2013.

Sin embargo, según el informe titulado *Seguimiento del subtítulo y la audiodescripción en la TDT* (2014), elaborado por el CESYA (Centro Español de Subtitulado y Audio-descripción) en colaboración con el CERMI (Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad), la realidad no ha sido tan halagüeña:

Los servicios de audiodescripción han aumentado desde las 27 horas en 2011 a las 120 del 2014. Sin embargo, no se cumple con la obligación legal de audiodescribir 10 horas semanales en los canales públicos y 2 horas semanales en los canales comerciales [...]. Respecto a la audiodescripción, la satisfacción de los usuarios también mejora respecto a la encuesta de 2010, pero todavía se encuentra en niveles muy bajos. Por otro lado, un 60% de los encuestados indican que no usan el servicio de audiodescripción, a pesar de necesitarlo (*Seguimiento del subtítulo y la audiodescripción en la TDT*, 2014: 12).

Los círculos académicos comenzaron a interesarse en la AD como proceso de traducción intersemiótica a partir de los años 90 (Ramos, 2013: 17), siendo España uno de los países líderes en investigación desde el sector universitario y contando con universidades de referencia como la Universitat Autònoma de Barcelona (Matamala, 2005; Orero, 2007), la Universidad de Granada (Jiménez Hurtado, 2007) o la Universitat Jaume I (Chaume, 2001, 2004; Díaz Cintas, 2007). La AD se estudia principalmente bien desde un enfoque lingüístico-textual, bien desde un enfoque cinematográfico, y mediante metodologías de corpus y estudios de recepción con *eye-tracking* para dar cuenta del proceso de confección y recepción del producto, describir el guion audiodescrito y entender este fenómeno desde la perspectiva de sus usuarios (Chaume, 2001, 2004, 2012).

El presente artículo muestra los resultados de



un trabajo de investigación en el que se realizó un estudio descriptivo del lenguaje de la AD en español en los niveles clásicos del análisis lingüístico, ofreciendo una descripción de la lengua de una forma que no se hubiera hecho antes con los habituales análisis de corpus desde un enfoque lingüístico-textual. Las preguntas que se plantearon fueron: ¿cómo es y qué rasgos presenta el modelo de lengua de la AD? y, específicamente, ¿en qué se parece o diferencia este modelo lingüístico del modelo del lenguaje prefabricado de la producción propia y del doblaje?

Por una parte, contamos con los trabajos de Chaume (2001, 2004) para abordar el estudio de un guion audiodescrito (en adelante, GAD) desde los análisis lingüísticos de la oralidad prefabricada de producciones audiovisuales propias y dobladas, y, por otra, nos basamos, especialmente, en el estudio de la oralidad prefabricada para producciones propias de Baños (2009), con el que caracterizamos los rasgos lingüísticos del GAD partiendo de la concepción del mismo como un texto audiovisual escrito para ser locutado.

LA AUDIODESCRIPCIÓN: HACIA UN MODELO DE ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE LA AD

Dentro del campo de la Traducción Audiovisual, se encuentra la rama de traducción accesible o «traducción audiovisual accesible» (Díaz Cintas, 2007; Jiménez Hurtado, 2007b) la cual ha profundizado en las necesidades de los espectadores con discapacidad sensorial. La Norma UNE 153020, para la audiodescripción, la define como:

(...) el servicio 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 con-

tenida 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).

La AD constituye un proceso de traducción intersemiótica dado que el texto origen es un texto audiovisual en el que el producto final será un texto lingüístico, que solo podrá ser comprendido y correctamente deconstruido si se analiza en su interacción con el texto audiovisual. Las imágenes y los códigos de significación del texto audiovisual se recodifican en signos lingüísticos en el idioma del texto audiovisual (GAD más códigos iconográficos y fotográficos) o del espectador meta. En relación con este proceso, en nuestro trabajo repasamos las cuestiones sobre qué y cómo se audiodescribe, atendiendo a la norma de referencia española mencionada anteriormente, que fue redactada por una comisión creada ad hoc por miembros de la ONCE y algunos de los primeros audiodescriptores de nuestro país. Respecto al cómo, resultó interesante encontrarse con uno de los principales objetos de debate entre profesionales y académicos: la objetividad y la subjetividad del texto audiodescrito. En nuestro trabajo, nos limitamos a esbozar dicha discusión y a contrastar las pautas españolas con las que se siguen en otros países. Por el momento, el qué parece estar claro pero la forma de audiodescribir o el cómo dependerá de la norma del país y del criterio del audiodescriptor.

El trabajo de investigación que sustenta este artículo consistió en describir los niveles de la lengua de la AD a partir del modelo de oralidad prefabricada de producciones propias (textos nativos) aplicándolo a un determinado GAD, que es el producto resultante del proceso de





traducción semiótica que se realiza durante la AD, cuyo canal de comunicación será el acústico en forma de narración sonora. Este tipo de análisis nos permitió aproximarnos al GAD desde una perspectiva diferente para comprobar qué rasgos lingüísticos comparten dos textos que son audiovisuales, prefabricados y escritos para ser hablados, pero con funciones y receptores diferentes.

A continuación, exponemos un resumen de los dos modelos que sirvieron para fundamentar dicho estudio según los niveles del análisis lingüístico fonético-prosódico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico: el modelo de la lengua del doblaje y el discurso oral prefabricado de los textos audiovisuales de producción propia en español.

La lengua del doblaje: la oralidad prefabricada o dubbese (Chaume, 2004)

Por «oralidad prefabricada», se entiende «el modo oral no espontáneo» de los textos audiovisuales, es decir, un discurso pretendidamente espontáneo, pero elaborado, que compartirá numerosas características con el discurso oral espontáneo (al que pretende imitar), pero que cuenta con características propias de la escritura (Chaume, 2001, 2004). Para nuestro trabajo, contamos con la descripción que a lo largo de los años ha realizado Chaume (2001, 2004, 2012) sobre el modelo de lengua de los textos de ficción doblados al español y al catalán.

De forma general, este modelo constituye un registro lingüístico propio que, como tal, contiene rasgos que se repiten o tienden a repetirse en todos los doblajes:

- Nivel fonético-prosódico: en los doblajes al español, se observa una articulación fonética tensa, pronunciación clara, se evita la reducción de consonantes y la adición de vocales

de apoyo iniciales, se evita la elisión de enlaces intraoracionales, se acentúa la entonación y se evitan ambigüedades prosódicas, asimilaciones, disimilaciones y cacofonías.

- Nivel morfológico: existe una tendencia a ajustarse a la normativa lingüística como medida de protección de la lengua; por tanto, en los doblajes se evitarán agramaticalidades, se respetará el dialecto estándar de la lengua meta y no se reproducirá ningún rasgo del registro oral coloquial.
- Nivel sintáctico: en este nivel se observan normalmente tanto estructuras del discurso espontáneo como un orden gramatical canónico. No se observa la segmentación continua de enunciados ni la supresión de conectores y marcadores discursivos, como podría ser esperable en la lengua oral espontánea, pero sí la presencia de otros rasgos propios del discurso oral espontáneo.
- Nivel léxico-semántico: en los doblajes de películas y series de ficción destinadas a adultos, se permite el léxico informal, coloquial y vulgar de acuerdo con la audiencia y la traducción suele reflejar el tono del texto origen. Se trata de crear un registro oral expresivo y verosímil mediante el uso de los recursos propios de la lengua meta evitando tecnicismos, dialectalismos o términos no normativos.

La oralidad prefabricada de los textos audiovisuales de producción propia en español (Baños, 2009)

En sus trabajos, Baños (2004, 2009, 2014) ha dado un paso más en la descripción del modelo de lengua del doblaje al compararlo con el modelo de lengua de los textos audiovisuales de ficción de producción propia, es decir, la autora ha conseguido distinguir aquellos rasgos

lingüísticos propios del doblaje de aquellos que son propios de la producción de ficción en español, de modo que a partir de sus investigaciones, es posible realizar una taxonomía de rasgos lingüísticos propios del modelo de lengua del doblaje, los propios de la ficción producida en español, y aquellos rasgos que comparten ambos modelos.

La oralidad prefabricada es una «característica intrínseca al texto audiovisual de la cultura meta, para textos tanto originales como traducidos» (Chaume, 2001: 87) de la que parte la caracterización de la lengua del doblaje y sus niveles, y, por ende, el modelo de oralidad prefabricada para producciones propias de Baños (2009) que delimita el marco teórico de este trabajo. Así, la autora distingue las siguientes características del modelo de lengua de la ficción rodada en español:

- Nivel fonético-prosódico: se observan marcas orales coloquiales condicionadas por la idiosincrasia del personaje y de los actores, articulación fonética relajada, pronunciación clara; marcas suprasegmentales que actúan de refuerzos argumentativos, valorativos y alargamientos fónicos o silábicos con valor pragmático; se emplea la entonación para dotar al discurso de efecto rítmico y expresividad, y se aprecian marcas dialectales en función del personaje.
- Nivel morfológico: la planificación del discurso permite evitar las marcas morfológicas propias del discurso oral espontáneo, tales como las concordancias agramaticales o las formaciones por analogía. También se detecta la redundancia pronominal o empleo de formas pronominales con valor afectivo para reproducir el registro oral coloquial.
- Nivel sintáctico: se observa una organización textual ordenada y continua en la exposición con estructuras sintácticas sencillas y breves.

Se procura evitar la discontinuidad propia del discurso oral espontáneo, se encuentran sintagmas suspendidos y reelaboraciones que dotarán de verosimilitud a los diálogos pero sin recargar el texto; reelaboraciones, vacilaciones y titubeos (no frecuentes en el doblaje de producciones ajenas); unión cerrada entre enunciados, abundancia de oraciones yuxtapuestas y coordinadas y de conectores pragmáticos, así como expresiones coloquiales de relleno, de apertura y cierre propias del registro coloquial. Prima un orden sintáctico canónico de las palabras pero se realizarán los elementos informativa o expresivamente más relevantes; se observa un alto grado de redundancia, de elipsis gramatical, contextual y alta referencia exofórica.

- Nivel léxico-semántico: se aprecia un léxico restringido y un amplio uso de comodines; creación léxica: léxico común sin abusar de tecnicismos, uso frecuente de neologismos formales y sufijación con valores semánticos y pragmáticos; se facilita la entrada de préstamos internos mientras que los préstamos externos se corresponderán con vocablos que designen productos exportados de otras culturas. A fin de transmitir expresividad, se observa una fuerte creatividad morfológica y léxica reflejada en el uso frecuente de frases y expresiones metafóricas, entre otros. Según el tipo de producción, existirá el uso de tacos y términos no normativos, aunque el guionista procurará no abusar de ellos; el léxico, dialectos y lengua estándar dependerán de los personajes ya que las características sociolectales y dialectales, reflejadas tanto en el nivel fonético-prosódico como en el léxico, desempeñarán un papel esencial en su caracterización. Respecto al grado de normalización, aunque se recomienda el uso de una lengua estándar, las producciones propias





de ficción se caracterizan por la presencia de rasgos subestándar en el nivel léxico.

66

Hacia un modelo de análisis lingüístico de la AD basado en la oralidad prefabricada de las producciones audiovisuales propias

Más allá de las cuestiones normativas, existen algunas características condicionantes de la AD (AENOR, 2005; Jiménez Hurtado, 2007a; Ramos, 2013;) que restringen su modelo de lengua, como la función comunicativa doble (adecuación al receptor prototípico y a la función comunicativa del texto original); la triple subordinación del GAD (a lo que ocurre en la pantalla, a la distribución de los silencios en el texto y a la cantidad de tiempo provista para cada espacio de silencio); y la no pretensión de imitar el habla espontánea pero sí de cumplir con las expectativas del espectador oyente. Por lo tanto, antes de proceder al análisis, sugerimos, como hipótesis, que el modelo de análisis lingüístico de nuestro GAD debería contemplar:

- Aplicación de la norma de la RAE frente a las tendencias lingüísticas anómalas manifiestas en la oralidad espontánea en los textos escritos y orales.
- Empleo profundo y extenso de todos los recursos de los niveles léxico y sintáctico, al igual que en la oralidad prefabricada de productos audiovisuales de producción doméstica y de productos audiovisuales doblados.
- Mayor singularidad del nivel fonético-prosódico respecto a los guiones interpretados por actores, con menor o ninguna opción a la espontaneidad.
- Nivel léxico determinado por el texto origen (TO) (lo que ocurre en pantalla), no por el guion original.
- Nivel morfológico de rasgos similares a los dos modelos descritos.

- Nivel sintáctico determinado por las pautas de la Norma UNE 153020 y subordinado a los silencios del guion original.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Para abordar el análisis, empleamos un método descriptivo de corte exploratorio, con el que se pretendió comparar el modelo de lengua de la AD con el de los textos audiovisuales nativos. El marco de análisis se basa en el modelo de Baños (2009) con el que la autora estudió los rasgos del discurso oral prefabricado de producciones propias en español, partiendo de su investigación sobre la lengua del doblaje y el resultado de comparar los niveles lingüísticos (fonético-prosódico, morfológico, sintáctico y léxico) con los del guion de una serie española en versión original (*Siete Vidas*). Asimismo, incluimos el modelo del dubbese para comparar posteriormente nuestros resultados puesto que, por un lado, suponía el punto de partida del trabajo de Baños (2009) y, por otro, respondería a la pregunta acerca de a qué tipo de modelo de lengua (nativo o doblado) se asemejaría más la oralidad prefabricada de una AD y por qué.

El objetivo general de este estudio fue aproximarnos a una descripción del modelo de lengua de la audiodescripción de *Ocho apellidos vascos* y compararlo con el modelo de las producciones audiovisuales propias y las traducidas para el doblaje; los objetivos específicos fueron validar aquellos rasgos lingüísticos pertenecientes al lenguaje prefabricado de la producción propia y del dubbese que también aparecen en la AD, refutar otros, señalar rasgos propios de la AD, y comparar nuestro GAD con las directrices de la Norma UNE 153020.



Objeto de estudio: criterio de selección del filme

El corpus utilizado para nuestra investigación fue el largometraje audiodescrito de producción española, *Ocho apellidos vascos* (Martínez Lázaro, 2015).

Se trata de un corpus audiovisual monolingüe. De manera similar a la investigación en la que basamos parte de nuestro estudio, elegimos un filme cuyo guion original estuviera escrito en español (aunque a veces aparezcan enunciados y palabras en euskera) y de un perfil lo más parecido posible a la serie *Siete Vidas*. Respecto al modelo de lengua y género textual, se trata de una comedia romántica, con rasgos propios del español coloquial, con la salvedad de que muestra una fuerte presencia de rasgos dialectales o regionales y de ocasionales cambios de código lingüístico. El objeto de estudio cuenta con

una duración de 95 minutos y una pertinencia destacada en el polisistema audiovisual español debido a su éxito entre los espectadores.



67

Descripción del análisis

Determinados el corpus audiovisual y el marco analítico, procedimos a transcribir el GAD manualmente en un documento *Word* con el fin de detectar los rasgos lingüísticos que contrastar con nuestro modelo base. Tras revisarlo junto con la audiodescripción de la película, analizamos el corpus transcrito y redactamos las 233 fichas en las que recogimos los rasgos destacados. Así, realizamos un análisis de carácter cualitativo (descriptivo) y contrastivo:

- Análisis cualitativo: identificación de los rasgos y ejemplificación de los casos más relevantes mediante fichas de trabajo.
- Análisis contrastivo mediante la comparación de los resultados con los rasgos característicos de la oralidad de los textos audiovisuales de producción propia y con los rasgos característicos de la oralidad de los textos audiovisuales de producción ajena (doblada).

Fichas de análisis

Para el análisis descriptivo, adaptamos la ficha de Baños (2009) de acuerdo con nuestro objeto de estudio tal y como describimos a continuación:

- Número de la ficha.
- Código de tiempo (TCR) para localizar el segmento al que nos referimos.
- Nivel del análisis lingüístico.
- Fragmento que destacamos.
- Texto.

A continuación (tabla 1), se muestra un ejemplo representativo de una ficha descriptiva de las 233 redactadas.

Tabla 1. Ficha de análisis cualitativo



68

FICHA	45
TCR	00:15:17
NIVEL	FRAGMENTO
SINTÁCTICO	
Deixis espacial (frase).	En el pueblo de Argoitia. Dos jóvenes juegan a pelota en el frontón de la plaza.
Coordinación (y).	El microbús entra en la plaza y se detiene junto al frontón.
Uso del gerundio. Yuxtaposición (coma). Coordinación (y). Perífrasis verbales: (volver a + inf., comenzar a + inf.).	Rafael baja llevando una pequeña mochila al hombro, vuelve a mirar el DNI de Amaia y comienza a caminar.
Sujeto omitido. Subordinación de lugar (donde). Yuxtaposición (dos puntos). Uso del imperativo subordinado al TO.	Observa una gran pintada sobre una fachada donde dice en euskera: <i>Utzi pakean Euskal Herria</i> / Dejad en paz al País Vasco.
Sujeto omitido. Perífrasis verbal (seguir + gerundio). Yuxtaposición (coma). Coordinación (y). Uso del gerundio.	Sigue caminando por el pueblo, mirando los carteles con los nombres de las calles y cotejándolos con el del DNI de Amaia.
Sujeto omitido (Argoitia).	Es un pueblo de antiguas y bellas casas de piedra con tejados inclinados.
Frase. Verbo elidido (es de solo...).	La mayoría de ellas de solo dos o tres alturas.
Sujeto omitido. Coordinación (y). Subordinación (que). Yuxtaposición (coma).	Llega frente a una de las casas y, tras comprobar que coincide el nombre de la calle, se dirige hacia la puerta, deja su mochila en el suelo y saca el bolso de Amaia.
Sujeto omitido. Uso del gerundio.	Llama golpeando la aldaba del portón de madera.
MORFOLÓGICO	
Uso de la construcción «a pelota» típico del español del País Vasco.	Dos jóvenes juegan a pelota ...
Colocación del adjetivo.	<i>pequeña</i> mochila; <i>antiguas</i> y <i>bellas</i> casas de piedra.
LÉXICO	
Repetición redundante del sustantivo.	Frontón.
Única vez que dice el nombre completo.	Rafael
Préstamo externo.	euskera



FONÉTICO-PROSÓDICO

Entonación sujeta a la puntuación; lectura de un cartel.

...una fachada donde dice en euskera: *Utzi pakean Euskal Herria...*

TEXTO

En el pueblo de Argoitia. Dos jóvenes juegan a pelota en el **frontón** de la plaza. El microbús entra en la plaza y se detiene junto al **frontón**. Rafael baja llevando una pequeña mochila al hombro, vuelve a mirar el DNI de Amaia y comienza a caminar. Observa una gran pintada sobre una fachada donde dice en euskera: *Utzi pakean Euskal Herria* / Dejad en paz al País Vasco. Sigue caminando por el pueblo, mirando los carteles con los nombres de las calles y cotejándolos con el del DNI de Amaia. Es un pueblo de antiguas y bellas casas de piedra con tejados inclinados. La mayoría de ellas de solo dos o tres alturas. Llega frente a una de las casas y, tras comprobar que coincide el nombre de la calle, se dirige hacia la puerta, deja su mochila en el suelo y saca el bolso de Amaia. Llama golpeando la aldaba del portón de madera.

Tabla 2. Ficha de análisis contrastivo

Rasgos de la oralidad prefabricada en producciones propias (Baños, 2009)	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD

Después de transcribir y revisar el GAD, lo analizamos en función de los cuatro niveles de lengua mencionados anteriormente. Una vez terminado el proceso, pasamos al análisis contrastivo mediante la comparación de los resultados con la caracterización de la lengua de producciones propias y dobladas a fin de determinar el grado de similitud existente entre los rasgos de estos modelos y los del GAD. Para ello, empleamos cuadros resúmenes como el que se muestra en la tabla 2

En la columna de la derecha, añadimos el campo **MODELO DE LENGUA DE LA AD** y en la fila siguiente dividimos el espacio en los campos **SÍ**, **NO**, **AD**. Cuando marcamos una x (equis) en **SÍ**, se trataba de un rasgo que aparecía recurrentemente en las fichas del análisis cualitativo de la lengua de la AD; cuando se marcó **NO**, se trataba de un rasgo refutado o no encontrado, y cuando se marcó **AD**, se trataba

de un rasgo propio del lenguaje de la audiodescripción. En algunos casos, se marcó la casilla **SÍ** junto con **AD**, lo significa que se trataba de un rasgo compartido con el GAD pero matizado por la idiosincrasia de la audiodescripción.

ANÁLISIS Y RESULTADOS

Realizamos un análisis exhaustivo de nuestro GAD en los cuatro niveles lingüísticos. Tras comparar los resultados con los modelos de lengua de la oralidad prefabricada para producciones propias y de doblaje, pudimos definir los rasgos específicos de la AD y validar o refutar aquellos de los distintos modelos. Finalmente, comparamos nuestros resultados con las pautas de la Norma UNE 153020 para determinar la coincidencia o no de cada nivel con las directrices de AENOR.

70 **Tabla 3**
Análisis contrastivo fonético-prosódico para oralidad prefabricada en producciones audiovisuales propias y AD

	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD
Rasgos de la oralidad prefabricada en producciones propias (Baños, 2009)			
Marcas orales coloquiales condicionadas por la idiosincrasia de cada personaje		X	
Articulación fonética relajada: pérdida de fonemas		X	
Pronunciación clara para que se facilite la comprensión	X		
Marcas suprasegmentales de refuerzo argumentativo y alargamiento fónico o silábico con valor pragmático		X	

Tabla 4: Análisis contrastivo fonético-prosódico para oralidad prefabricada en doblaje y AD

	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD
Rasgos de la oralidad prefabricada para el doblaje (Chaume, 2004)			
Articulación fonética tensa	X		
Pronunciación clara	X		
Se evita la reducción o caída de consonantes, se evita la adición de vocales de apoyo iniciales o epentéticas	X		
Elisión de enlaces intraoracionales en la interpretación		X	
Acentuación de la entonación			X
Se evitan ambigüedades prosódicas	X		
Se evitan asimilaciones o disimilaciones y cacofonías	X		

A la hora de ilustrar los resultados, el número entre paréntesis que acompaña los ejemplos corresponde al número de ficha del conjunto.

Análisis fonético-prosódico

En el largometraje el locutor posee una voz masculina joven que, tal y como recomienda la Norma UNE, es neutra, sin dejar entrever ningún acento regional, con una dicción correcta. Detectamos un ejemplo de rasgo fonético subestándar, la dicción del fonema /d/ implosivo al final de palabra por /θ/ que, aunque no sea especialmente destacable, sí invita a reflexionar sobre el tipo

de acento preferido para locutar, que parece ser el modelo estándar de castellano septentrional, como ocurre en doblaje [(r) *Sevilla en la actualidad*, por la noche]. Solo hay un locutor durante toda la película, incluyendo los momentos de lectura de carteles o rótulos (aunque la norma UNE no lo especifica, es regla general utilizar la misma voz para toda la audiodescripción).

En las tablas 3 y 4 se muestran los cuadros-resumen del análisis contrastivo.

En cuanto la acentuación de la entonación, solo se produce en un caso de 233 intervenciones con el fin de imprimir afectividad [(224) Vuelve

a girarse... y se funde con su padre en un largo abrazo)]. En el resto de intervenciones responde a causas como cambios de entonación al presentar una intervención, cambios relacionados con la puntuación gramatical, pausas en la AD coincidentes con puntos suspensivos o cambios de escena y pausas en el discurso por indicación de la Norma (los efectos sonoros significativos o breves intervenciones durante un hueco de un mensaje deben mantenerse como referencia sonora en el GAD), ej.: (155) *Koldo señala el cajón donde guardaron las cosas de Rafa [Canción de los del Río]. Va hacia la cómoda, Amaia se interpone.*

Resultados

- Unión entre marcadores temporales y espaciales (décticos) a causa de la velocidad de dicción en cambios de escenas.
- El discurso solo se interrumpe mediante pausas ligadas al desarrollo de la acción y para permitir la escucha de efectos sonoros cumpliendo con la norma UNE 153020.
- La entonación no varía, independientemente de la puntuación gramatical (dos puntos ante la intervención de personajes, puntos suspensivos relacionados con pausas en la acción).
- El nivel fonético prosódico comparte más rasgos con el *dubbese* que con el modelo de producción propia (articulación fonética tensa, pronunciación clara, reducción o caída de consonantes, evitar ambigüedades prosódicas, asimilaciones o disimilaciones y cacofonías, entre otras).

En resumen, la pronunciación en AD cumple con los requisitos de la norma AENOR por el carácter de texto audiovisual leído y se asemeja a la oralidad prefabricada de los textos audiovisuales de ficción para el doblaje. La entonación en la AD suena más artificial que en los textos de

ficción de producción propia y de doblaje, puesto que no tiene que cumplir con la expectativa de la naturalidad. Una característica fonético-prosódica en nuestra aproximación al modelo de lengua es que no hay lugar para la interpretación, se trata de un texto escrito para ser locutado sin inflexiones, impostaciones o variaciones de la voz a diferencia de los guiones del resto de producciones audiovisuales. Además, otro elemento fundamental que caracteriza a este nivel es la restricción del tiempo disponible para describir. Por último, no se aprecian variaciones en la entonación, posiblemente para no transmitir subjetividad a través de este rasgo del lenguaje.

Análisis morfológico

En AD el interés radica en presentar un lenguaje correcto y cuidado en términos normativos, sobre todo, teniendo en cuenta su carácter de texto escrito, planificado, que sirve como medio de difusión de la lengua con función educativa. Además, tras el análisis resultó interesante detectar la frecuente colocación antepuesta de los adjetivos a modo de adjetivo explicativo con carácter literario. Encontramos 17 colocaciones de los adjetivos explicativos «literarios» vs. específicos como, por ejemplo, largo túnel (31), sinuosas carreteras (32), tradicional caserío (41), espesa barba (66) o gran mostacho (212).

En las tablas 5 y 6 se muestran los cuadros-resumen del análisis contrastivo.

Resultados

Se trata del nivel en el que coinciden en sus rasgos la AD, el modelo para producciones propias y el *dubbese*. Los tres presentan una morfología muy normativa y conservadora. La ausencia de redundancias coincide con lo indicado por la Norma.

- Muy normativo, no se incurre en agramaticidades ni se reproduce ningún rasgo del registro oral coloquial.





Tabla 5
Análisis contrastivo morfológico para oralidad prefabricada en producciones audiovisuales propias y AD

Rasgos de la oralidad prefabricada para el doblaje (Chaume, 2004)	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD
Se evitan concordancias agramaticales o formaciones por analogía	X		
Se evitan concordancias improvisadas	X		
Se evitan la redundancia pronominal o formas pronominales con valor afectivo para reproducir el registro oral coloquial	X		

Tabla 6. Análisis contrastivo morfológico para oralidad prefabricada en doblaje y AD

Rasgos de la oralidad prefabricada en producciones propias (Baños, 2009)	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD
Se evita cualquier tipo de agramaticalidad	X		
Respeto del dialecto estándar de la lengua meta			X
Inexistencia de rasgos del registro oral coloquial o espontáneo	X		

- Se utiliza la 3ª persona del singular, como indica la norma UNE 153020, y en ocasiones la 3ª persona del plural.
- Lenguaje con tendencia literaria, como rasgo propio.

Análisis sintáctico

La mayoría de los rasgos propios de la AD en cuanto a su sintaxis vienen determinados por la norma UNE, que exige el empleo de una sintaxis sencilla y una estructura gramatical prototípica cerrada. Este orden canónico de sujeto, verbo y predicado se cumple en el GAD, combinándose con sujetos elípticos o intervenciones en las que solo aparece un verbo o un verbo y su predicado, o en las que se modifica dicho orden ya sea para realzar la información o por restricciones de tiempo; ej.: (144) Por una esquina aparecen los antidisturbios; (189) Bajo el vestido de novia,

lleva zapatillas de deporte; (212) Asombrado, se deja caer en el sofá; (33) Disimula.

En nuestro análisis, incluyendo bajo «sintaxis sencilla» las oraciones yuxtapuestas y coordinadas, detectamos tan solo 26 oraciones subordinadas y una oración terciopersonal [(14) A Amaia se le cae el bolso al suelo], lo que simplifica aún más la sintaxis.

- Subordinación con *que*: (14) ven explotar fuegos artificiales de diferentes formas y colores **que** iluminan toda la habitación; (14) Amaia se quita el clavel rojo **que** todavía lleva sobre su cabeza y se deja caer bocabajo sobre la cama; (15) Rafa se inclina sobre ella y observa el rostro de Amaia **que** continúa dormida y...; (16) Se ha pinchado en el pie con el clavel rojo **que** llevaba Amaia; (18) Le quita la bandeja del desayuno **que** se acaba de preparar; (45) Llega frente a una de las casas y, tras comprobar **que** coincide el nombre de la



calle; (32) algunos le miran muy serios excepto una mujer de unos 50 años **que** le saluda con la mano; (32) Continúa recorriendo las sinuosas carreteras de montaña **que** bordean el mar; (51) solo consigue **que** la llama se haga más intensa; (51) dice **que** llame a los bomberos; (66) Amaia coge su traje de novia y corre hasta su coche **que**, a su vez, es un taxi; (134) Los radicales adelantan a la cabecera de la manifestación **que** es en homenaje a un antiguo líder nacionalista; (189) Se cruza con algunos vecinos **que** la miran asombrados; (192) Amaia consigue soltarse el vestido de novia, **que** cae al suelo; (193) La imagen sobrevuela la pequeña ermita y los acantilados **que** hay junto a ella; (209) Sale Merche, a continuación, sale Amaia **que** se detiene en la entrada de la ermita; (112) Se monta en el mismo microbús **que** le llevó hasta allí;

- Subordinación con *aunque*: (2) El local está muy animado, hay algunos turistas **aunque** la mayoría parecen* [sic.] locales; (32) Ha dejado de llover **aunque** el día continúa con el cielo encapotado;
- Subordinación con nexo de relativo (15) La joven continúa en la misma posición **en la que** cayó sobre la cama, hace algunas horas;
- Subordinación temporal: (30) Sigue estudiando el libro de euskera **hasta que** se queda dormido recordando las palabras de sus amigos; (191) esta sonríe divertida **mientras** le deja hacer;
- Subordinación espacial con *donde*: (31) Circulan junto a un cartel **donde** se lee: *Euskadi Ongi Etorri*; (45) Observa una gran pintada sobre una fachada **donde** dice en euskera: *Uzzi pakean Euskal Herria*; (100) Está junto a la parada y el caserío **donde** se bajó la mujer del microbús; (151) Koldo señala el cajón **donde** guardaron las cosas de Rafa.

En cuanto a la unión entre enunciados, en AD no aparecen los conectores pragmáticos o argumentativos característicos de la oralidad prefabricada de la producción propia y del doblaje (¿eh?, oye, es que, bueno, pues...). La posición de los marcadores o deícticos temporales y espaciales, siempre en primera posición o en primera y segunda posición al inicio de una frase, es una característica del lenguaje de la AD. Estas frases o complementos se emplean entre escenas para situar o informar al espectador; es esta función referencial la que aporta coherencia y cohesión a la descripción. Además, el uso obligatorio de referentes es intencionado y de suma importancia, ya que el espectador ciego solo puede apoyarse en el código lingüístico que está escuchando para ver la película. Por último, como rasgo destacado de la AD, se puede comprobar que los deícticos «aquí y ahora» no se reproducen en el GAD, puesto que el espectador ciego no puede ver dicha referencia en pantalla. Con referencia a la elipsis (solo gramatical), en ocasiones se eliden verbos y preposiciones al igual que en el lenguaje oral prefabricado, por ejemplo: (43) *La mujer al conductor* (verbo elidido: se dirige) o (216) *Su móvil* (verbo elidido: suena).

En las tablas 7 y 8 se muestran los cuadros-resumen del análisis contrastivo.

Resultados

El nivel sintáctico refleja la estructura del GAD sobre la que se asienta el léxico que transmite el significado. Se trata del nivel más detallado en los modelos de oralidad prefabricada propia y ajena al igual que en nuestro estudio:

- La sintaxis es sencilla y convencional con estructuras gramaticales prototípicas (cerradas y ordenadas).
- Se sigue un orden canónico, con omisión del sujeto de la misma manera que ocurre en el habla natural, así como elisión de algunas

Tabla 7
Análisis contrastivo sintáctico para oralidad prefabricada en producciones audiovisuales propias y AD

Rasgos de la oralidad prefabricada en producciones propias (Baños, 2009)	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD
Sintaxis sencilla debido a la planificación	X		
Estructura gramatical cerrada y ordenada, alejada de los rasgos propios del discurso oral espontáneo	X		
Organización textual	SÍ	NO	AD
Estructura generalmente ordenada y continuidad en la exposición	X		
Estructuras sintácticas sencillas y breves	X		
Se trata de evitar la discontinuidad del discurso oral espontáneo	X		
Sintagmas suspendidos y reelaboraciones para dotar de verosimilitud a los diálogos		X	
Unión cerrada entre enunciados	SÍ	NO	AD
Enlaces sintácticos entre enunciados menos fuertes que en la escritura			X
Abundancia de enunciados yuxtapuestos y coordinados, y de conectores pragmáticos			X
Expresiones coloquiales de relleno, de apertura y cierre propias del registro coloquial		X	
Discurso más cohesionado que el oral espontáneo, con mecanismos de cohesión propios			X
Orden de las palabras	SÍ	NO	AD
Orden sintáctico canónico y realce de elementos más relevantes informativa o expresivamente	X		
Alto grado de redundancia en los diálogos para emular el registro oral espontáneo		X	
Elipsis gramatical y contextual y alta referencia exofórica	SÍ	NO	AD
Empleo de la elisión verbal y, con menos frecuencia, a la preposicional	X		X
Empleo abundante de unidades anafóricas con referencia en pantalla y de deícticos temporales y espaciales (aquí y ahora)			X
Estrategias para aproximar las intervenciones de los actores al discurso espontáneo: elipsis, realce de elementos, etc.		X	
Mecanismos para imprimir discontinuidad al discurso		X	
Reelaboraciones, vacilaciones y titubeos		X	

Tabla 8. Análisis contrastivo sintáctico para oralidad prefabricada en doblaje y AD

Rasgos de la oralidad prefabricada para el doblaje (Chaume, 2004)	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD
Estructuras y rasgos similares a los del discurso espontáneo		X	
Orden gramatical canónico, sin marcas del registro oral como vacilaciones, hipérbatos, anacolutos, etc.	X		
Segmentación continua de un enunciado, supresión de conectores y marcadores discursivos sin conexión gramatical en forma de opinión		X	
Rasgos propios del discurso oral espontáneo como enunciados yuxtapuestos coordinados, muletillas, interjecciones o vocativos		X	



partículas (preposiciones, verbos, sustantivos) que dotan a la AD de naturalidad.

- No hay discontinuidad en el discurso y, cuando se produce, obedece a la acción de la película y se refleja mediante la prosodia.
- Uso predominante del presente de indicativo; uso escaso del presente continuo. En el caso de las alteraciones en el discurso narrativo, aparecen los tiempos presente perfecto, pretérito indefinido e imperfecto de indicativo.
- Abundante uso de la yuxtaposición (punto; coma) y coordinación descrito en el conjunto de fichas. Poco uso de oraciones subordinadas (solo 26 casos). Aparición de verbos en solitario debido a restricciones de tiempo.
- Abundante presencia de frases empleadas como marcadores temporales y espaciales, complementos circunstanciales de tiempo (CCT) y complementos circunstanciales de lugar (CCL) utilizados en 1ª posición (topicalización) para focalizar la atención en el tiempo y el espacio de la acción. Actúan de nexos entre cambios de escenas, para situar al espectador.
- Los marcadores temporales y espaciales (frases o CCT y CCL) así como algunos sin-

tagmas descriptivos, aparecen en las primeras posiciones de la oración como marca la norma UNE 153020.

- Errores comunes en el uso del español que se transfieren a la lengua escrita (le/les*).

En este nivel destaca un rasgo característico de la AD, el uso de marcadores temporales y espaciales en el orden que marca la norma UNE. Los conectores pragmáticos típicos de los modelos de oralidad prefabricada propia y ajena no aparecen en AD. Este es el nivel donde el *dubbese* y la AD más difieren; en un GAD no se encuentra ningún rasgo que se salga de una estructura cerrada y planificada o que se aproxime al lenguaje oral espontáneo.

De acuerdo con la norma UNE, respecto a «qué se audiodescribe», la información debe aparecer en el orden «cuándo», «dónde», «quién», «qué» y «cómo». Tras nuestro análisis, creemos que el empleo de frases en el GAD funciona como respuesta a estas preguntas. Asimismo, nos llamó la atención que en todos los casos en los que aparecían juntos un marcador temporal y de lugar (los más abundantes), nuestro corpus confirmaba el orden propuesto con una excepción:

(72) *Poco después, en comisaria.*

(81) *Por la noche, en la barra de un asador.*

(155) *Después, en el salón.*

(191) *Más tarde. En la casa.*

(212) *Por la mañana. En el caserío de Merche...*

Excepción:

(1) *Sevilla, en la actualidad, por la noche.*
(1º espacial, 2º temporal).

También se apreciaron tres oraciones impersonales a modo de deixis temporal o espacial:

(31) *Ha amanecido (...).*

(99) *Es noche cerrada.*

(105) (...) *Es un cuarto de baño.*

Análisis léxico-semántico

Una característica del léxico de un GAD es el empleo de expresiones gráficas, vívidas que describan la acción como, por ejemplo: *llevar en volandas* (12), *cerrar en las narices* (51), *frenar en seco* (112), *salir cabizbajo* (205, 225) o *fundirse en un largo abrazo* (223), entre otras. Además, la precisión léxica se observa en el uso de verbos específicos, a menudo con su complemento correspondiente como: (3, 221) *apurar* (una bebida), (12) *forcejear*, (16) *esbozar una sonrisa*, (30, 66) *lucir barba*, (31) *restallar o asentir sin convicción* (34). Cabe mencionar el profuso empleo de verbos de movimiento (*descender, alejarse, dirigirse, inclinarse, incorporarse, aproximarse, asomarse, avanzar, atravesar, encaminarse*) y de verbos de percepción (*mirar, mirarse, observar, ver*) acompañados de complementos (con *desgana, embelesado, fijamente, cómplice, mosqueado, achispado*, etc.) que contribuyen

dotando de mayor variedad y precisión al lenguaje de la AD.

En cuanto a la creación léxica, no se encuentra ningún tipo de neologismo ni sufijación con valores semánticos ni pragmáticos a excepción de dos sufijos o diminutivos con valor semántico, *braguitas* (14 y 15) y *mesilla* (211). Del mismo modo, el rasgo que alude al empleo de préstamos internos y voces de distintos lenguajes especiales y del argot (juvenil y delictivo) queda refutado, si bien la norma UNE acepta su uso cuando se trata de la lectura de un subtítulo o gráfico ofensivo. En cambio, sí se destaca el uso de un léxico específico relacionado con el contexto folclórico andaluz, en el que se desarrolla parte de la película, como: *guirnaldas* (2), *farolillos* (2), *señoritos andaluces* (2), *tablao flamenco* (2), *noche sevillana* (14), *palmeros* (2 y 227), *traje corto* (3), *traje de flamenca* (14), *faralae* (3), *rebujito* (3), *pendientes de flamenca* (15), *calesa* (227, 230, 231, 232) y los del Río (227); y referencias al País Vasco, como: *caserío* (41, 44, 49, 102, 209, 211), *jugar a pelota* (45), *frontón* (45) y *Athletic de Bilbao* (85).

No se da lugar a la creatividad léxica ya que en AD se representa lo que se ve y se evitan alusiones a otra realidad distinta a la presente. Si en *dubbese* el léxico dota de verosimilitud a la traducción, en AD el léxico la dota de significado mediante la traducción de los códigos semióticos a palabras en el GAD. El empleo de un registro oral expresivo y verosímil se valida pero matizado por el requisito de la AD de utilizar un léxico rico y preciso, dentro de sus restricciones propias, es decir, sin la presencia de rasgos del lenguaje oral espontáneo como interjecciones, muletillas o palabras vacías.

El único rasgo coincidente con el modelo de Baños (2009) se refiere al uso de préstamos externos. Estos se corresponden con vocablos del léxico y la cultura vasca reconocibles y



empleados en el resto de España. Se localizan ocho préstamos (se indica únicamente la primera ficha en la que aparecen): *ikurriña* (26), *euskera* (30), *ertzainas* (51), *borroka/s* (55), *abertzale/s* (59), *chacolí* (147), *txapela* (179), *chiquito* (220).

En las tablas 9 y 10 se muestran los cuadros-resumen del análisis contrastivo.

Resultados

- Precisión y riqueza léxica, especialmente en verbos, adjetivos y adverbios.
- No se aprecia creatividad léxica ni el uso de metáforas para evitar la subjetividad.
- Lengua estándar, en un registro formal.
- Léxico determinado por el TO (lo que ocurre en pantalla), no por el guion original.
- Comparado con el modelo de lengua para producciones propias, solo coinciden en el uso de préstamos externos de uso aceptado y justificado.



Tabla 9
Análisis contrastivo léxico-semántico para oralidad prefabricada en producciones audiovisuales propias y AD

Rasgos de la oralidad prefabricada en producciones propias (Baños, 2009)	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD
Las normas tácitas que aconsejan evitar palabras ofensivas, tecnicismos o dialectalismos no pesan tanto en el discurso oral propio		X	
Léxico restringido y amplio uso de comodines		X	
Creación léxica	SÍ	NO	AD
Frecuente uso de neologismos formales, sufijación con valores semánticos y pragmáticos		X	
Préstamos internos, entrada de neologismos y voces de distintos lenguajes especiales y del argot		X	
Léxico común sin abusar de tecnicismos			X
Préstamos externos correspondientes a vocablos para designar productos exportados de otras culturas	X		
Expresividad y creatividad léxica	SÍ	NO	AD
Fuerte creatividad morfológica y léxica reflejada en el uso de frases y metáforas; fórmulas del registro oral coloquial		X	
Tacos y términos no normativos		X	
Léxico, dialectos y lengua estándar	SÍ	NO	AD
Las características sociolectales y dialectales desempeñan un papel esencial en la caracterización de los personajes			X
Las producciones propias de ficción se caracterizan por la presencia de rasgos subestándar en el nivel léxico		X	

Tabla 10. Análisis contrastivo léxico-semántico para oralidad prefabricada en doblaje y AD

78 Rasgos de la oralidad prefabricada para el doblaje (Chaume, 2004)	Modelo de lengua de AD		
	SÍ	NO	AD
Uso de léxico que dota de verosimilitud a la traducción			X
Uso de la intertextualidad, del argot y figuras estilísticas como comparaciones, metáforas, dobles sentidos, etc.		X	
El léxico informal, coloquial y vulgar se permite de acuerdo con la audiencia; la norma es reflejar el tono del TO			X
Registro oral expresivo y verosímil mediante recursos de la lengua meta; se evitan tecnicismos, dialectalismos o términos no normativos	X		X

- Comparado con el *dubbese*, coincide en un registro oral expresivo y verosímil ciñéndose a los recursos léxicos de la lengua, evitando tecnicismos, dialectalismos y términos no normativos.

Este es uno de los niveles más productivos en la confección de un GAD y más ilustrativos en su locución. Es en el léxico donde recae todo el peso de la AD puesto que, en definitiva, un GAD se compone de palabras que transmiten la información de lo que está ocurriendo en pantalla y que contienen el significado traducido del resto de códigos audiovisuales del lenguaje cinematográfico de la película.

El léxico es pieza clave de la AD, ya que las palabras dotan de significado al discurso al portar la información icónica a través del canal acústico. Respecto a los préstamos externos, en nuestro corpus coincidía que, por la temática de la película, se usan bastantes términos del euskera aceptados y utilizados indistintamente por los hablantes de español. No existe ningún tipo de relación entre el léxico y los personajes puesto que en AD solo hay un locutor, no actores, y los rasgos fonético-prosódicos no reflejarán nada que se salga de la norma UNE.

CONCLUSIONES

En esta investigación se tuvieron en cuenta dos premisas significativas: por un lado, para utilizar el modelo de Baños (2009) con el fin de describir la lengua de las producciones audiovisuales propias, nos pareció más adecuado elegir la audiodescripción de un texto origen en versión original española y, por otro, al ser la AD un modelo lingüístico que se aplica a un texto doméstico o nativo (como además indica la norma UNE), sería más adecuado compararla con este modelo que con el del doblaje. Sin embargo, tras el análisis de los resultados, encontramos que, con la excepción del nivel sintáctico, el modelo de lengua de la AD se acerca más al modelo del *dubbese* o producciones dobladas que al de producción propia, lo que consideramos el principal hallazgo a nivel general de este estudio.

Un nivel que arrojó resultados interesantes en su descripción fue el fonético-prosódico: el principal rasgo que caracteriza a la AD respecto al resto de modelos es que el locutor/a es la única voz que interviene durante los silencios de la película. Este nivel está interrelacionado con el léxico puesto que, fundamentalmente, las palabras no tienen la función de caracte-

rizar al personaje. Encontramos otros rasgos que nos llamaron la atención por disentir de la Norma, por ejemplo, los casos en que apreciamos afectividad o una entonación particular en la descripción de una escena con el fin de reforzar la transmisión de información por medio de las palabras. Finalmente, cabe destacar que los resultados del análisis manifestaron la similitud existente en este nivel entre la AD y el *dubbese*. Particularmente, consideramos que en este nivel tanto la competencia lingüística como los recursos léxicos que posee el traductor/ descriptor son muy importantes.

Como señalamos en la propuesta de análisis de la AD, el nivel léxico viene determinado por el texto origen (lo que se ve en pantalla), no por el guion original. Destaca un léxico rico y preciso, sin rasgos subestándar ni empleo de palabras vacías o comodines. Dado que la película seleccionada menciona constantemente referentes culturales, esto se manifiesta en la elección de las palabras que los designan. Observamos la importancia del léxico en AD, ya que es el medio para narrar los hechos durante silencios largos (que suelen corresponderse con transiciones entre escenas) y para describir brevemente las acciones significativas en una escena, durante los silencios disponibles.

En cuanto al nivel sintáctico, destacan fundamentalmente dos aspectos: el empleo de una sintaxis sencilla con un número reducido de oraciones subordinadas frente a la abundancia de sintagmas nominales, oraciones yuxtapuestas con punto, coma, y oraciones coordinadas; y el uso abundante de marcadores temporales y espaciales como frases o complementos circunstanciales que sirven para situar al espectador y presentar la información con un orden determinado (el *cuándo* y *dónde* de la acción).

En el plano morfológico, destaca la tendencia a imprimirle un cariz literario al texto audio-

descrito mediante la colocación antepuesta de los adjetivos en función explicativa; sin duda, la influencia del lenguaje literario en el GAD como prototipo textual. Asimismo, el análisis reveló el inherente carácter normativo de los textos de ficción, ya sea un guion para producción propia, doblaje o un GAD. En el caso de este último, la corrección morfosintáctica, léxica e incluso prosódica no permite ninguna agramaticalidad ni muestras del lenguaje oral espontáneo. En el nivel morfológico solo detectamos una sola concordancia *ad sensum*, agramatical. La principal incorrección recurrente que detectamos fue en el nivel sintáctico, el léismo, y en este caso se trata de un uso equivocado extendido en muchas zonas del español peninsular.

Como último apunte, constatamos que en cada nivel se refrendan la mayoría de las recomendaciones de la Norma UNE 153020 con algunas excepciones, como el uso del lenguaje cinematográfico, ya que identificamos expresiones como «a vista de pájaro», «la imagen sobrevuela» o «funde a negro». Si bien este tipo de lenguaje no se debe emplear durante la AD, en nuestro GAD lo encontramos en casos utilizados para situar al espectador en el texto (la escena) o dar información al principio o al final de la película.

En conclusión, creemos que sería muy recomendable aprovechar este trabajo para replicar este tipo de estudio, bien con una mayor muestra de filmes que permitan la validación de los resultados, bien para describir la lengua de la AD de una producción doblada al español y comparar los resultados con los de nuestro modelo para producciones audiovisuales nativas. Para ello, sería necesario replicarlo mediante un sistema digital de etiquetado de corpus que permita una clasificación sistemática y una rápida búsqueda de resultados. Además, sería sumamente interesante profundizar en la investigación del nivel



fonético-prosódico para el que apenas existen descripciones de los rasgos en AD.

La audiodescripción es un campo apasionante con numerosas cuestiones pendientes de ser tanto investigadas como consensuadas por investigadores, académicos y profesionales. Esperamos que los hallazgos resultantes aporten continuidad a los trabajos que se están llevando a cabo para satisfacer las necesidades de la población ciega y con discapacidad visual que es, en definitiva, la razón de ser de esta modalidad de traducción accesible.

RECIBIDO EN ENERO DE 2017

ACEPTADO EN SEPTIEMBRE DE 2018

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

- AENOR (2005): Norma UNE 153030: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías, Madrid.
- ARCOS URRUTIA, Juan Manuel (2012): «Análisis de guiones audiodescritos y propuestas para la mejora de la norma UNE 153020», *Tonos, Revista electrónica de estudios filológicos*, 22, <https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-05-la_audiodescripcion.htm> [consulta: 10-IX-2015].
- BAÑOS PIÑERO, Rocío (2004): «La oralidad prefabricada en los textos audiovisuales: estudio descriptivo-contrastivo de Friends y Siete Vidas», *Forum de recerca*, 10, <<http://hdl.handle.net/10234/79126>> [consulta: 19-IX-2015].
- (2009): *La Oralidad prefabricada en la Traducción para el Doblaje: Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete Vidas y Friends*. Universidad de Granada, Departamento de Traducción e Interpretación. Tesis doctoral, <<http://hera.ugr.es/tesisugr/18319312.pdf>> [consulta: 17-IX-2015].
- (2014): «Orality Markers in Spanish Native and Dubbed Sitcoms: Pretended Spontaneity and Prefabricated Orality», *META*, 592, 406-435, doi: 10.7202/1027482ar.
- BOE (2010): «Ley General Audiovisual», Boletín Oficial del Estado, 79, <<https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-5292-consolidado.pdf>> [consulta: 11-IX-2015].
- CESyA (2014): *Seguimiento del subtítulo y la audiodescripción en la TDT*, Madrid: Universidad Carlos III, <<http://www.cesya.es/sites/default/files/documentos/InformeAccesibilidadTDT2014.pdf>> [consulta: 15-IX-2015].
- CHAUME, Frederic (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en Agost, R. y F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 77-88.
- (2004): *Cine y Traducción*, Madrid: Cátedra.
- (2012): *Audiovisual Translation: Dubbing*, Londres y Nueva York: Routledge.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2007): «Traducción audiovisual y accesibilidad» en Jiménez Hurtado, C. (ed.): *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 9-23.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina (2007a): «La Audiodescripción desde la representación del conocimiento general. Configuración semántica de una gramática local del texto audiodescrito», *Linguística Antverpiensia*, 6:345-346, <<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/viewFile/196/127>> [consulta: 12-X-2015].
- (2007b): «Una gramática local del guion audio-descrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción» en Jiménez Hurtado, C. (ed.): *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 55-79.
- MATAMALA, Anna (2005): «Live Audio Description in Catalonia», *Translating Today*, 4: 9-11.
- ORERO, Pilar (2007): «Audiosubtitling: A Possible Solution for Opera Accessibility in Catalonia», *TradTerm*, 13: 135-149.
- RAMOS CARO, Marina (2013): *El impacto emocional de la Audiodescripción*. Universidad de Murcia, Facultad de Letras. Tesis doctoral, <<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/36475>> [consulta: 13-VIII-2015].



Este estudio analiza la neología léxica y la formación de palabras a partir de anglicismos en el lenguaje profesional del turismo para calibrar su dificultad para la traducción. Con este fin se ha conformado un corpus de informes de gestión turística y, a través de una extracción semiautomática, se ha realizado la identificación y clasificación de los candidatos a neologismos para observar los mecanismos de formación de palabras más utilizados y ofrecer una perspectiva de esas nuevas voces que sirvan de ayuda para la traducción de textos turísticos.

PALABRAS CLAVE: traducción, anglicismos, formación de palabras, turismo 2.0, neología léxica.

La neología del turismo 2.0: análisis de la creación léxica y retos para la traducción

DIANA MARÍA GONZÁLEZ-PASTOR
Universidad de València

MIGUEL ÁNGEL CANDEL-MORA
Universitat Politècnica de València

Neology in tourism 2.0: analysis of lexical creation and its challenges for translation

This study analyses the lexical neology and the formation of words from anglicisms in the professional language of tourism to gauge their difficulty for translation. To this end, a corpus of tourist management reports has been compiled and through a semi-automatic extraction methodology, the identification and classification of the candidates for neologisms has been carried out to study the most frequently used word formation mechanisms and offer a perspective of these new words that helps the translation of tourism texts.

KEY WORDS: translation, anglicisms, word formation, tourism 2.0, lexical neology.



INTRODUCCIÓN

82

Internet se ha convertido en la herramienta fundamental en la comunicación turística. La tecnología se ha revelado como un instrumento ideal que posibilita al turista la inmediatez, la accesibilidad en tiempo real de la información desde distintos dispositivos móviles y la participación activa en la experiencia turística y en su difusión. Por otro lado, para los profesionales del turismo, internet y las redes sociales ofrecen nuevas posibilidades para la mejora de la promoción y la mercadotecnia (Giménez Folqués, 2015). Del mismo modo, el análisis y la gestión cobran importancia a través de nuevos modelos en un sector en continua expansión y búsqueda de la diferenciación en la oferta y la creación de una experiencia única para el cliente.

La industria turística se enfrenta a grandes retos, puesto que nos hallamos en un tiempo de incertidumbre, intercambio y flujo dinámico de la información, donde la gobernanza de dicha información tiene un papel fundamental. Por estos motivos, entender el turismo es entender a la sociedad y entender a los turistas.

Según el barómetro Tripadvisor (2016), el 89% de los viajeros de todo el mundo tiene en cuenta las opiniones en internet antes de realizar una reserva. La decisión está marcada por las opiniones digitales que pueda leer el turista (65%), así como por las recomendaciones personales que se producen con el tradicional boca-oreja (48%). En general, los turistas esperan recibir algún servicio añadido a su reserva, lo que puede venir de la mano de ofertas especiales. La tecnología es primordial también en este sentido, como pone de manifiesto el hecho de que el nuevo servicio más ofrecido en todo el mundo en los hoteles sea wifi gratis en la habitación. El 51% de los viajeros a nivel global navega por internet durante sus viajes y

ha escrito una opinión durante o tras un viaje,¹ el 39% carga sus fotos en las redes sociales y el 33% encuentra actividades locales para su ocio a través del móvil (Tripadvisor, 2016).²

La eclosión de las nuevas tecnologías aplicadas al turismo tiene una serie de consecuencias inmediatas para el turismo: los viajes son más rápidos, baratos y accesibles, lo que conlleva una serie de cambios en la cadena de valor y los conceptos de base de gestión y promoción de ventas. A corto plazo se producirá una digitalización de la vida social, por lo que el manejo de los datos personales constituye probablemente la mayor fuente de riqueza y poder en estos días para las empresas del sector.³ La personalización de contenidos o la inteligencia artificial convertirán la «compra de turismo» en una experiencia intuitiva y sencilla. Se prevé que en 2024 ya no tendremos que estar comparando vuelos, hoteles y viajes, pues gracias a la inteligencia artificial contaremos con un agente electrónico que conocerá nuestras preferencias y nos acompañará a todas partes alojado en nuestro reloj.

Puesto que internet refleja completamente la organización real del sector turístico, es en este mismo canal donde se recoge toda la comunicación turística a través de las páginas web,³ que incluyen las nuevas formas de comunicación surgidas de internet.⁴ Como apunta

¹ La denominación «viajero social» empieza a usarse para describir a aquella persona que utiliza la tecnología (especialmente el teléfono móvil) antes, durante y después de su viaje para inspirarse, planificar y compartir sus experiencias y recuerdos.

² Si bien el 72% de los viajeros en todo el mundo afirma que la posibilidad de efectuar reservas a través de un móvil es útil, solo el 25% de los alojamientos a nivel global está interactuando con sus clientes a través del móvil (Tripadvisor, 2016).

³ De ahí que nuestro corpus sea íntegramente de fuentes en formato electrónico.

⁴ Blogs, posts, secciones de opiniones, etc., así como



Calvi (2006: 53), «una página web es un medio que recoge materiales de todo tipo; un enorme contenedor en el que se va fraguando una amplia galaxia de subgéneros», por lo que nos encontramos con un lenguaje plagado de modalidades comunicativas y géneros diferentes, con objetivos y funciones distintas y que dan lugar a tipologías textuales muy variadas.⁵

En cuanto a la terminología y a los campos semánticos, las palabras del turismo se agrupan en los cuatro sectores clave: el alojamiento, el ocio o recreo, el viaje y la restauración. Estas cuatro actividades empresariales necesitan de una gestión eficaz y una promoción activa y competitiva. En consecuencia, esta investigación se aproxima al léxico del lenguaje turístico con un análisis desde el punto de vista de la formación de las palabras dentro del ámbito de la gestión profesional, cuyas características comunicativas exponemos en el siguiente apartado. Este trabajo profundiza en una investigación previa (González-Pastor y Candel-Mora, 2017) con el objetivo de identificar las repercusiones que la neología léxica tiene para la traducción de textos turísticos.

LA COMUNICACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA GESTIÓN PROFESIONAL DEL TURISMO

Dentro del sector turístico encontramos distintos niveles de especialización y modelos de comunicación. Algunos modelos recogen la complejidad del sector y distinguen tanto el ámbito comunicativo de los expertos como el

otros géneros de los que se derivan otros materiales previamente existentes en papel (documentos de viaje, catálogos, folletos...).

⁵ Véase la propuesta de clasificación de Calvi (2006) que recoge los géneros tradicionales del lenguaje turístico, formato en el que se presentan, función comunicativa, tipología textual y etapa de la experiencia turística a la que corresponde.

de los turistas. Según Borrueco (2006), existen relaciones comunicativas simétricas, si se desarrollan entre profesionales o gestores del producto turístico; o asimétricas,⁶ en el caso de darse entre los gestores de producto y el turista o consumidor. La comunicación simétrica generada entre expertos suele presentar un alto grado de especialidad, mientras que la comunicación «entre especialistas y legos tiende a asimilarse más a discursos generales» (Gotti, 2006: 21). Dicho esto, cabe señalar que también existen modalidades discursivas en las que la comunicación se efectúa entre expertos del sector turístico sobre temas de especialidad en los que el discurso resultante es informal y se acerca a los nuevos géneros digitales surgidos de internet (Carpi, 2013).

Calvi (2008) recoge la tradicional división del estudio de las lenguas de especialidad que se articula en tres niveles fundamentales:

- La comunicación entre especialistas, caracterizada por la mayor densidad de conceptos y unidades terminológicas específicas;
- La comunicación dirigida a los semi-especialistas o especialistas en formación, en la que la finalidad didáctica determina una dilución de los contenidos específicos y el uso de procedimientos lingüísticos explicativos (reformulaciones, ejemplificaciones, etc.);
- La comunicación entre los especialistas y el público lego, es decir, la divulgación, que vehicula los contenidos especializados utilizando principalmente los recursos de la lengua común, y expresando los conceptos de la forma más sencilla posible (Calvi, 2008: 181).

⁶ Gotti (2006) denomina estos dos planos comunicativos «comunicación interna» y «comunicación externa», entendiendo la primera como la comunicación que se produce entre especialistas de la misma profesión y externa como la comunicación entre especialistas.



Suele ser en el ámbito profesional donde surgen nuevas ideas en la gestión, promoción y comercialización de productos turísticos que necesitan ser etiquetadas. Dichas etiquetas iniciales son susceptibles de desaparecer, evolucionar e incluso cristalizar en nuevas voces que traspasen el ámbito de la gestión profesional para formar parte de la lengua común. En cualquier caso, hemos de tener en cuenta que una voz resultará neológica «en función de la comunidad de habla que la utiliza o a la que va dirigida» (Sanmartín, 2009: 173).

El corpus objeto de nuestro análisis procede de textos electrónicos extraídos de los portales turísticos Hosteltur e Invattur de los años 2014, 2015 y 2016. Hosteltur⁷ es un portal de noticias e información que está dirigido a los profesionales del sector turístico español con poder adquisitivo medio-alto o alto y elevada capacidad de decisión. Al utilizar los portales de internet para generar nuestro corpus estamos reflejando la comunicación que se establece de primera mano entre los profesionales del sector y posibilita «apostar por un texto con pluralidad, de voces y autores, con una articulación de la información distribuida por secciones» (*Ibid.*, 149). Su presencia en las redes sociales multiplica la difusión de sus contenidos que llegan a la totalidad del espectro turístico.⁸ El mismo portal integra la Comunidad Hosteltur,⁹ el foro de discusión que está adaptado a todos los dispositivos móviles.

Por otro lado, Invattur,¹⁰ es un centro que sirve como plataforma de encuentro de todos

los agentes del sector turístico y eje principal en la mejora del modelo turístico de la Comunidad Valenciana. Su portal en internet incluye un blog y un boletín periódico¹¹ que permiten acercar al sector turístico las novedades tecnológicas, transferir información sobre la evolución de la demanda y, en definitiva, contribuir a la aplicación de innovaciones que repercutan positivamente en la oferta turística valenciana. Finalmente, Segittur,¹² es el portal de internet que recoge las acciones gubernamentales para estimular la innovación turística en España.

LA NEOLOGÍA EN EL LENGUAJE DEL TURISMO

La actividad turística se enmarca dentro de una gran variedad de sectores empresariales y engloba componentes temáticos muy variados y heterogéneos. La formación de palabras en turismo responde a dicha variedad y carácter multidisciplinar, por lo que su descripción y clasificación no resultan precisamente sencillas.

Desde los estudios de la lengua de especialidad del turismo en concreto, los neologismos aparecen definidos como «aquellas voces surgidas recientemente en una lengua, reconocidas mediante un criterio cronológico y lexicográfico (...), psicológico y de variación formal» (Estornell Pons, 2013: 40).¹³ Sin embargo, el estudio que presentamos a continuación se centra únicamente en uno de los procesos de creación de neologismos: los originados desde la lengua inglesa y puesto que el objetivo es estudiar su

⁷ <<http://www.hosteltur.com>>.

⁸ Directivos de todos los hoteles y cadenas hoteleras de España, directivos de OTA, directores de agencias de viajes, aerolíneas, organismos oficiales y otros actores turísticos como las centrales de reservas o empresas de transporte.

⁹ <<http://www.hosteltur.com/comunidad>>.

¹⁰ Instituto Valenciano de Investigaciones Turísticas, <<http://invattur.gva.es>>.

¹¹ <<http://invattur.gva.es/boletin-invat-tur>>.

¹² <<http://www.segittur.es/es/inicio/index.html>>.

¹³ Aunque la exclusión del diccionario normativo es, por regla general, el criterio para el establecimiento del carácter neológico de un vocablo, este criterio es insuficiente (Estornell Pons, 2009), por lo que deben considerarse otros parámetros que contribuyan a determinar el carácter neológico de la palabra.



tratamiento en traducción, se hace especial énfasis en los procesos de adaptación de esas nuevas voces, es decir, anglicismos adaptados, anglicismos no adaptados y calcos.

Estas unidades se crean en la *lingua franca* con el objetivo de facilitar el entendimiento y la comunicación entre los especialistas en muchos campos del saber (Guyot, 2010) y se incorporan al español y a otras lenguas sin ninguna adaptación. Este primer grupo de voces se caracteriza por un cierto grado de especialización. Suelen diferenciarse de los préstamos adaptados (Cabré, 2006: 234). El segundo grupo, el préstamo adaptado, es aquel que sufre una alteración morfológica, fónica u ortográfica para adecuarse a la lengua receptora (Castillo, 2002). Aunque es frecuente la distinción entre préstamos adoptados vs. préstamos adaptados, la adopción suele conllevar siempre un grado de adaptación, puesto que en el momento en que un préstamo se incorpora a la lengua se tiende a adaptarlo al sistema fónico y morfológico (Termcat, 2005). En cuanto al calco, este no solo se produce cuando se transfiere la palabra de una lengua a otra mediando la traducción de por medio, sino que, además, en el proceso se produce la sustitución de morfemas y el término puede acabar adquiriendo una nueva acepción. Según Gómez Capuz (2009: 7), «el calco es un tipo especial de préstamo que no imita la entidad fonética material del modelo extranjero sino otros aspectos más internos». La principal característica de los neologismos de forma reside en la formación de palabras a través de prefijación, sufijación, composición, lexicalización, conversión sintáctica, sintagmación, siglación, acronimia y abreviación. Los neologismos sintácticos, por su parte, implican un cambio de subcategoría gramatical en una base léxica. En el caso de los neologismos semánticos, lo que se modifica es el significado de la base léxica.

Según Alcaraz Varó *et al.* (2006), el turismo es un ámbito generador de palabras nuevas que se forman por el recurso de la composición y por la estrategia de conceder nuevas acepciones a palabras conocidas de la lengua común y que presentan cierta analogía. Así, por un lado, encontramos que son múltiples los compuestos que surgen para etiquetar nuevos deportes¹⁴ relacionados con el turismo (**hidrotrineo**, **heliexcursión**¹⁵), nuevas formas de turismo (**astroturismo**, **oleoturismo**), nuevos productos turísticos (**vivienda vacacional con servicios adicionales**), así como formaciones que describen las nuevas formas de planificación, gestión y organización turística (**empresas de tecnología hotelera**,¹⁶ **red de coche compartido**,¹⁷ **búsqueda multideestino**).

Por otro lado, la lengua inglesa juega un papel fundamental como *lingua franca* en los textos turísticos. Es frecuente encontrar extranjerismos, especialmente anglicismos (Lorenzo, 1996) provenientes de voces inglesas que ya forman parte de nuestro lenguaje cotidiano (**overbooking**, **ferri**). El hecho de que el inglés se haya impuesto como lengua global hace que los nuevos giros, palabras y términos que se van acuñando en el sector turístico adopten la denominación inglesa. Los préstamos pueden ser no adaptados, es decir, transferidos íntegramente en inglés a la lengua meta o adaptados, de modo parcial, cuando solo un lexema se adapta a la lengua meta (**punto selfie**). En otros casos, la

¹⁴ Véase el estudio de Estornell Pons (2013) sobre la neología léxica del turismo activo.

¹⁵ **Heliexcursión** es una palabra creada por acronimia (se unen la palabra troncada helicóptero y un lexema completo).

¹⁶ Se trata de empresas de sistemas centralizados de reservas, software para gestión de ingresos y marketing digital.

¹⁷ La empresa Blablacar lidera este nuevo tipo de consumo colaborativo.



influencia de la lengua inglesa queda patente a través de calcos (**turoperador**) u otro tipo de formaciones híbridas o construcciones formadas a partir de la unión de un lexema y una abreviatura (**tourismmkt**). Este estudio presta especial atención a los anglicismos y a aquellas unidades léxicas que siguen percibiéndose como palabras extranjeras a pesar de aparecer junto a palabras parcialmente adaptadas. Como indica Berná Sicilia (2011: 286), esto se debe a que «las nuevas voces han reproducido los procesos internos de creación léxica en español».

Otros elementos neológicos de gran importancia y alta frecuencia en el lenguaje turístico son las siglas y los acrónimos, referidos a nuevas organizaciones y entidades turísticas (**EEOO**, **Escuela Europea de Cata de Aceite y Oleocultura**, **OTA**, **online travel agency**) o ferias del sector (**ITMM**, **International Travel Media Meeting**).

Todas estas formaciones neológicas pueden tener un carácter temporal y variar en su morfología y su uso, por lo que su estabilidad y repetición resultan fundamentales para determinar si nos encontramos ante elecciones estilísticas personales y estrategias discursivas del especialista o usos generalizados por parte de los expertos en turismo. Sin embargo, no es nuestro objetivo establecer el carácter neológico de los términos que a continuación analizamos, sino dibujar el panorama de las nuevas voces potencialmente neológicas y que no están codificadas en los diccionarios.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Para la identificación, extracción y posterior análisis de anglicismos en el lenguaje de la gestión profesional del turismo se procedió a la elaboración de un corpus compuesto por

informes sobre gestión turística elaborados por empresas del sector o empresas de consultoría turística independientes, así como publicaciones de noticias y notas de prensa emitidas por estas mismas instituciones, de modo que el lenguaje objeto de estudio estuviera lo más actualizado posible. Los textos proceden de las plataformas Hosteltur, Invattur y Segittur, que están destinadas a la difusión del conocimiento en la gestión profesional del turismo. Posteriormente se diseñó una estrategia de extracción computacional semiautomática de candidatos a neologismo en el corpus formado por 84 textos, y un total de 730.552 palabras. Aunque existen diferentes formas de extraer neologismos desde un corpus de textos, todo parece indicar que se pueden concentrar en tres enfoques distintos (Janssen, 2009): mediante el uso de listas de exclusión con palabras conocidas; mediante el uso de patrones lingüísticos y construcciones donde aparecen habitualmente los neologismos; y mediante el análisis de listados de frecuencias y ocurrencias del corpus. A este análisis se añade las diversas variantes y la combinación de metodologías entre los tres métodos de detección.

Tabla 1. Estadísticas del corpus

tokens (running words) in text	730552
tokens used for word list	663399
types (distinct words)	28733
type/token ratio (TTR)	4,331179142

En cualquier caso, a pesar del número de herramientas, los avances en tecnología y lingüística computacional y los diversos enfoques a la extracción de neologismos, se concluye que sigue siendo necesaria la intervención humana en la detección de candidatos a neologismos (Janssen, 2009). Por ello, este trabajo ha utilizado una metodología híbrida consistente en

la combinación de resultados obtenidos por un análisis del corpus con Wordsmith Tools y la observación de las listas de frecuencias de palabras con la extracción automática por medio de la herramienta Neotag,¹⁸ a la que se ha añadido la revisión humana por expertos lingüistas para confirmar la existencia del anglicismo y proceder al consiguiente análisis y discusión sobre el método de formación seguido. Para la revisión humana y detección de los candidatos, hemos tomado como referencia los criterios de Cabré (1992), que propone, además del criterio lexicográfico, el criterio diacrónico (la aparición reciente del término), el criterio de inestabilidad formal (variación morfológica, gráfica o fonética) y semántica y el criterio psicológico, por el que una unidad se puede considerar neológica si los hablantes la perciben como nueva.

Cabe destacar que, al centrar el trabajo en la extracción de anglicismos, el procesado de los textos con el etiquetador de Neotag simplificó considerablemente las tareas de extracción de candidatos a neologismos puesto que una de las etiquetas que ofrece el programa es *type:foreign* utilizada para etiquetar los elementos no identificados inicialmente como una categoría gramatical reconocible por el sistema Neotag.

Del corpus de textos publicados por los profesionales del turismo se extrajeron inicialmente un total de 378 candidatos. La mayoría de los candidatos que arroja la extracción de neologismos son préstamos no adaptados (77%), mientras que la presencia de formas adaptadas y calcos es muy inferior.

Asimismo, una vez extraídos los candidatos, se procedió a clasificarlos por áreas temáticas para proceder posteriormente a su estudio desde el punto de vista de su creación léxica. La

propuesta de clasificación temática con las áreas identificadas es la siguiente:

- Formas de hacer turismo
- Perfiles de turista
- Marketing, promoción y venta por internet
- Gestión hotelera
- Innovación tecnológica

La categoría que presenta más de la mitad de los candidatos a neologismos es la de innovación tecnológica, seguida de la de marketing, promoción y venta por internet, como se observa en la figura 1:

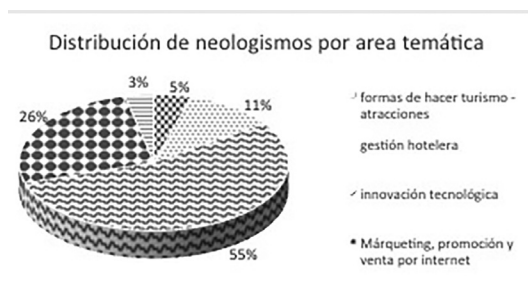


Figura 1. Distribución de neologismos por área temática

Sin embargo, las áreas relacionadas con los nuevos modelos de negocio y gestión hotelera, los nuevos perfiles de turista y las nuevas atracciones turísticas presentan cantidades muy inferiores de neologismos, lo que muestra la relevancia que tienen actualmente internet, las nuevas tecnologías y la promoción y venta en la gestión profesional a través de este canal en este sector.

En general, los anglicismos adaptados y los calcos son los que registran un menor número en nuestro corpus por lo que respecta al mecanismo de creación léxica, lo cual confirma la dificultad de adaptación morfológica o fonética de vocablos extranjeros. Así, nos hemos encontrado con grupos de palabras en los que

¹⁸ Disponible en <<http://marke.upf.edu/neotag/?action=documentation>>.



Tabla 2. Número de candidatos por áreas temáticas y su mecanismo de creación léxica.

Área temática	Calco	No adaptado	Adaptado	Total
formas de hacer turismo -atracciones	4	9	4	17
gestión hotelera	1	31	9	41
innovación tecnológica	32	154	21	207
Marketing, promoción y venta por Internet	6	87	7	10
perfiles de turista	1	9	3	13
Total	44	290	44	37

existe gran inestabilidad en cuanto a su forma, que da lugar a variación morfológica, gráfica, y fonética. Si observamos cuál es el mecanismo de creación léxica en relación con su clasificación temática (ver tabla 2) podemos comprobar que en todos los campos semánticos identificados se mantiene la tendencia del uso del anglicismo no adaptado muy por delante de las formas adaptadas y los calcos.

A continuación, realizamos un análisis exhaustivo de los neologismos contextualizándolos en las categorías temáticas propuestas. Este análisis incluye información acerca de los mecanismos de creación más relevantes y proporciona ejemplos ilustrativos de las nuevas palabras del turismo y de las traducciones documentadas.

CLASIFICACIÓN DE LOS NEOLOGISMOS DEL LENGUAJE TURÍSTICO

Formas de hacer turismo

Por lo que respecta a los distintos productos turísticos y su gestión se han registrado 17 neologismos, 9 de ellos no adaptados, 4 adaptados y 4 calcos.

En esta categoría destacan dos extranjeris-

mos relacionados: *city break*¹⁹ y *smart city*.²⁰ El primero es una unidad neológica procedente del término turístico *break*,²¹ que alude a un «viaje de corta duración, (normalmente de unos días o de un fin de semana) y constituye un paréntesis en pleno trabajo» (Alcaraz Varó et al., 2006: 68). Cuando este paréntesis está enfocado al turismo urbano en una ciudad del propio país como de algún país vecino, realizamos un *city break*.²² En español disponemos del vocablo «escapada» que el DRAE define como «abandono temporal de las ocupaciones habituales, generalmente con objeto de divertirse o distraerse». No obstante, la voz «escapada» no es del todo equiparable semánticamente a *city break*, pues es un término general que suele combinarse con la duración del viaje (escapada de fin de semana),²³ o el periodo en el que se viaja (escapada de Nochevieja y Año

¹⁹ <http://www.hosteltur.com/142020_turistas-alemanes-piden-turismo-sostenible-city-breaks.html>.

²⁰ <http://www.hosteltur.com/152170_turismo-urbano-como-gestionar-marca-ciudad.html>.

²¹ En español se usa el término *escapada*.

²² Este producto ha experimentado una rápida expansión debido a un cambio de comportamiento en el turista que prefiere viajes más cortos, y también al aumento de rutas aéreas y tarifas más económicas.

²³ <http://www.hosteltur.com/189800_portugal-ateenas-budapest-escapadas-economicas-temporada-2013-14.html>.



Nuevo)²⁴ y no necesariamente implica un destino urbano. Sin embargo, los expertos también utilizan «escapada» en este sentido:

La aplicación móvil HotelTonight ha elaborado un informe sobre el comportamiento del viajero que utiliza el móvil a la hora de organizar sus escapadas, y sobre el estado actual del mercado de hoteles de última hora. (...) El estudio elaborado por HotelTonight revela que en otoño los destinos europeos más visitados serán Londres, París, Roma, Barcelona y Dublín; aunque los mejores para conseguir descuentos del 30-50% en el alojamiento serán Edimburgo, Munich, Madrid, Sevilla y París²⁵ (Hosteltur, 2014).

Los expertos utilizan también las voces **smart city** («Telefónica convertirá Valencia en una *Smart City*»²⁶) y **ciudad inteligente** indistintamente («Telefónica ha diseñado para Valencia la primera solución tecnológica de gestión integral que transformará la ciudad en una **ciudad inteligente** y totalmente conectada»). Estas voces, junto con sus derivados *smart destination*²⁷ y **destino turístico inteligente**,²⁸ cohabitan en el lenguaje especializado del turismo y aluden a un destino innovador, consolidado sobre una infraestructura tecnológica de vanguardia, que garantice el desarrollo sostenible del territorio turístico, accesible para todos, que facilite la inte-

racción del visitante con el entorno e incremente la calidad de su experiencia en el destino.²⁹

Otros candidatos a neologismo reseñables en esta área temática son: **turismo de borrachera**, **voluntourism**, **astroturismo**, **red de coche compartido**, **bioturismo**, **experiencia premium**, **miradores de vértigo**, **gentrificación turística** y **free tours**.

Perfiles de turista

La comunicación turística profesional en internet también contempla la aparición de nuevas formas de hacer turismo y nuevos perfiles de turista. La mayoría de estas formas neológicas son préstamos no adaptados.

Así, en esta categoría hemos registrado las formas no adaptadas *mountainlikers*³⁰ y *Millennials*.³¹ El primero hace referencia a los turistas amantes de los deportes de nieve y de montaña. El segundo término tiene su origen en el término **millenium** y se refiere a un grupo determinado de turistas que pertenecen la generación que se hizo mayor de edad con la entrada del nuevo milenio. Esta generación del milenio es experta en redes sociales y en compartir experiencias positivas o negativas, además de ser muy susceptibles a las políticas de premios y recompensas que ofrecen las empresas hoteleras.

En el lenguaje turístico profesional son abundantes las formaciones surgidas a través del calco de la palabra o grupo de palabras que no solo deben su significado a la lengua extranjera, sino también su forma, que es una traducción de estructura del sintagma original, como ocurre con la voz **prosumidor**. Según *Wikipedia*, la voz **prosumidor**, también conocida como **prosu-**



²⁴ <http://www.hosteltur.com/r8589o_ranking-destinos-buscados-nochevieja-ano-nuevo.html>.

²⁵ <<http://viajero-europeo-reserva-hotel-ultima-hora.html>>.

²⁶ <<http://invattur.gva.es/noticia/telefonica-convertira-valencia-en-una-smart-city/>>.

²⁷ <http://www.segittur.es/es/sala-de-prensa/detalle-documento/El-ministro-de-Industria-destaca-que-Espaa-lidera-a-nivel-mundial-la-conversin-de-destinos-turisticos-en-Smart-Destinations-/#.VNjdQWiG_X4>.

²⁸ <<http://invattur.gva.es/noticia/la-generalitat-esta-integrando-el-modelo-destino-turistico-inteligente-en-su-estrategia/>>.

²⁹ Definición propuesta por Segittur.

³⁰ <http://www.hosteltur.com/comunidad/003110_montanas-y-turistas-los-nuevos-mountainlikers.html>.

³¹ <http://www.hosteltur.com/16696o_fidelizacion-hotelera-millennials-experiencia-es-lo-cuenta.html>.



Tabla 3. Mecanismos de creación léxica en el área temática del marketing, promoción y venta por internet.

Neologismos	Mecanismos			
Area temática	Calco	No adaptado	Adaptado	Total
Marketing, promoción y venta por internet	6	87	7	100

90

mer, es un acrónimo formado por la fusión de las palabras en inglés **producer** (productor) y **consumer** (consumidor). Se trata de un término utilizado en ámbitos muy diferentes, que también hemos registrado en el ámbito del lenguaje turístico con la siguiente acepción:

El **prosumidor** o **prosumer** (...), en lo referido a internet y los viajes, se trata de un individuo que puede dedicar horas y horas, jornadas y jornadas, a buscar en múltiples buscadores, metabuscadores y webs ese chollo de viaje del que podrá presumir durante semanas ante amigos, familiares y vecinos (Hosteltur, 2014).³²

Otros vocablos registrados en esta categoría y que tienen especial interés son: **turista digital**, **viajero Pack**, **Dinkies** (proviene de *Double income no kids* y hace referencia a las parejas con doble renta y sin hijos), **Panks** (*professional aunts no kids*), y **foodies** (turistas gastronómicos).

Marketing, promoción y venta por internet

La mayoría de las unidades neológicas registradas en esta categoría semántica son préstamos que proceden de la lengua inglesa. Estas unidades se crean en lengua inglesa con el objetivo de facilitar el entendimiento y la comunicación entre los especialistas y se filtran al español (y a otras lenguas) sin ninguna adaptación (ver tabla 3).

³² <http://www.hosteltur.com/130620_internet-ha-puesto-patas-arriba-al-sector-agencias-viajes.html>.

Este grupo de voces se caracteriza por un cierto grado de especialización. Es el caso de voces como *sharing economy*. Observamos el uso del préstamo puro para dar cuenta de la actividad de las empresas que utilizan las nuevas tecnologías para ofrecer nuevos modelos de negocio³³ que dan respuesta a las necesidades de los nuevos perfiles de turista. Aunque en español existen las voces «economía colaborativa» y «consumo colaborativo», entre los expertos se alterna frecuentemente el uso del extranjerismo *sharing economy* con la voz en español.³⁴

En este mismo ámbito del marketing también se ha documentado la unidad **cross-selling**, que es la táctica que persigue vender productos complementarios a los que un cliente consume o pretende consumir. Aunque en español el *Diccionario de términos económicos, financieros y comerciales* de Alcaraz Varó y Hughes (1999) recoge el término **cross-sell**, cuyo equivalente normativo en español es «venta cruzada», el especialista en turismo prefiere utilizar la denominación inglesa, por lo que ambas voces en inglés y español se alternan entre los especialistas del marketing turístico. Del mismo modo, la forma inglesa **revenue management** es la preferida por los especialistas del sector hotelero:

(...), empresa especializada en servicios de

³³ Un caso representativo es la empresa Airbnb, portal líder de alojamiento colaborativo.

³⁴ También se ha registrado el uso del término *turismo colaborativo*, que se alterna con la voz *turismo p2p*. Véase <http://www.hosteltur.com/164560_nh-obradoiro-entracartera-premium-cadena.html>.

revenue management y distribución online para hoteles, ha reforzado su estructura comercial y de expansión con varias incorporaciones. Así ha nombrado a (...) como director comercial. Asimismo, también ha nombrado como director de *revenue management* a (...), quien estará al frente de un equipo integrado por más de 20 *revenue managers*, con el objetivo de potenciar la distribución y resultados de los hoteles clientes.³⁵

Este término y sus derivados hacen referencia a la aplicación de herramientas de análisis que predicen el comportamiento del consumidor. Aplicado al sector hotelero, se refiere a las diferentes tácticas y estrategias para vender la habitación correcta, al cliente correcto, en el momento correcto, al precio correcto y a través del canal correcto. El hecho de que sea una técnica relativamente nueva en el ámbito de la hotelería, y aún más en España y otros países hispanohablantes, ha favorecido la adopción de los términos en inglés. No obstante, se ha documentado el neologismo «gestión de ingresos»,³⁶ término que resulta de una traducción literal de la expresión en lengua inglesa, también en otros campos del turismo como el de las aerolíneas.³⁷

Las redes sociales y su creciente desarrollo en el sector turístico y la industria hotelera quedan patentes con el uso de las nuevas voces **social commerce**³⁸ y **social sharing point**. Se trata de dos extranjerismos no adaptados provenientes del inglés y creados por composición con el

adjetivo «social», del que han surgido incontables voces relativas a la comunicación e interacción de las personas a través de la tecnología y las comunicaciones móviles.³⁹ Estamos, pues, ante una palabra clave, muy recurrente y de gran productividad. El DRAE todavía no recoge la nueva acepción de este adjetivo, y lo define, en su sentido más amplio, como «perteneciente o relativo a la sociedad».

La enciclopedia electrónica *Wikipedia* recoge «comercio social» como «una ramificación del comercio electrónico que supone el uso de redes sociales para ayudar en la compra y venta en línea de productos y servicios».⁴⁰ En la industria turística, las redes sociales se han consolidado no solo como un canal de comunicación y promoción de las empresas. A su vez, son el foro de comunicación de los turistas, donde se comparten impresiones sobre determinados establecimientos o productos turísticos y se intercambian opiniones que resultan claves a la hora de realizar una reserva.

En este mismo sentido se utiliza **social sharing point**, unidad formada por composición que describe un lugar especialmente designado en un establecimiento turístico, generalmente un hotel para que el viajero realice sus fotografías y las comparta en la red. Actualmente, los hoteles están estimulando a sus clientes para que sean los protagonistas de este tipo de publicidad en las redes sociales ofreciéndoles a cambio puntos en sus programas de fidelización o algún otro tipo de compensación.⁴¹

³⁵ <<http://www.hosteltur.com/hemeroteca#revenue+management>>.

³⁶ <<http://comunidad.hosteltur.com/post/2012-01-16-revenue-management-como-modelo-de-gestion-integral-de-ventas.html>>.

³⁷ <<http://www.hosteltur.com/hemeroteca#gestion+ingresos>>.

³⁸ Este término fue acuñado por la empresa de tecnología Yahoo! en 2005 para describir un conjunto de herramientas de compra colaborativa (listas compartidas, valoraciones de usuarios, y otro tipo de consejos de los usuarios).

³⁹ Social media, social networks, entre otras. Véase <<http://mglobalmarketing.es/blog/101-anglicismos-mas-utilizados-en-marketing>>.

⁴⁰ <https://es.wikipedia.org/wiki/Comercio_social>.

⁴¹ La cadena de hoteles Barceló, por ejemplo, realiza concursos a través de su página de Facebook animando a los turistas a hacerse fotos en algún rincón de sus hoteles y realizando comentarios. A cambio el viajero entra en el sorteo de un circuito spa en el hotel.





Otro anglicismo que hemos registrado en nuestro estudio es *blogtrip*.⁴² Se trata de una herramienta novedosa y muy interesante para la comunicación y la promoción turística en internet. El término *blogtrip* (también registrado como *blog trip*) se utiliza desde hace años para designar un tipo de viaje en el que las oficinas de turismo o empresas de un determinado sector invitan a una serie de blogueros⁴³ influyentes a disfrutar de un destino a cambio de que estos publiquen después sus impresiones, su valoración y toda la información relacionada con la experiencia en sus respectivos blogs. Asimismo, las nuevas formas de comunicación y promoción en el sector turístico en internet han dado lugar a una nueva profesión: los *videotellers*,⁴⁴ especialistas en creación de videos y contenidos que las empresas comparten en la red y que pueden acabar convirtiéndose en virales. Se trata de una tendencia global de las empresas turísticas, que hacen uso de los videos promocionales a modo de catálogo de viajes.

En los casos que se documentan a continuación encontramos una adaptación parcial en la que únicamente el primer lexema de la formación se ha adaptado al español. Así, por ejemplo, *notificación push* es una forma anglicada que proviene de la voz inglesa *push notification*. *Notification* y «notificación» son fónica, morfológica y ortográficamente casi idénticas, por lo que la unidad léxica reúne las condiciones para ser adaptada en la lengua receptora. La *Wikipedia* recoge el término Tecnología *Push*⁴⁵ (en contraposición a Tecnología *Pull*) y utiliza el

término *mensaje* para referirse a la información transmitida, no así el término *notificación*:

La mecánica de *Flashbooking*⁴⁶ es simple: una vez que el viajero descarga la aplicación en su móvil, debe darse de alta, proporcionando información como lugar y fecha del viaje tipo de cliente (viaja en familia, solo, con amigos, etc.), preferencias de ocio (turismo náutico, de aventuras, gastronómico, cultural, etc.), y precio máximo que desea pagar por actividad. Con estos datos se crea un perfil único que segmenta los resultados de búsqueda y genera *notificaciones push*: una vez seleccionada la actividad de ocio deseada, el turista puede elegir entre tres opciones: Comprar Ahora, Fijar un Descuento o Seguir (Invattur, 2014).⁴⁷

Por último, un calco que resulta especialmente interesante es el de «*influenciador de viajes*», (*trip influencer*), que es aquella persona u organización que constituye un líder de opinión en internet en cuanto a destinos turísticos:

Importantes *bloggers* e *influenciadores* en viajes y turismo de talla nacional e internacional se dieron cita ayer en el Social Media & DMO's, celebrado en el Auditorio del Mar Rojo del Oceanográfico de Valencia. El evento, organizado por la Conselleria de Turismo, Cultura y Deporte y el Invattur, supuso una oportunidad única para conocer, de la mano de profesionales y marcas de primer nivel, las posibilidades del social media y el papel de los *influenciadores* en la promoción de destinos (Invattur, 2015).⁴⁸

Otros neologismos dignos de mención en

⁴² <http://www.hosteltur.com/13150_blogtrips-vs-presstrips-formulas-compatibles-excluyentes.html>.

⁴³ Blog y bloguero/a sí están normalizados en la última edición del DRAE.

⁴⁴ <http://www.hosteltur.com/131210_videotellers-nuevos-prescriptores-viajes.html>.

⁴⁵ <http://es.wikipedia.org/wiki/Tecnología_Push>.

⁴⁶ *Flashbooking* es una aplicación turística de compras sociales, que permite a los turistas compartir sus planes de ocio y ofertas en destino, promoviendo las compras en grupo para conseguir mejores precios y descuentos.

⁴⁷ <<http://www.invattur.org/noticias/flashbooking-la-primera-app-de-compra-social-en-turismo>>.

⁴⁸ <<http://www.invattur.org/noticias/influenciadores-de-primer-nivel-se-renen-en-el-social-media-dmos>>.

esta categoría son: **webs de comentarios, reputación online y publicidad nativa.**

Gestión hotelera

En nuestro estudio también se documentan varias unidades que pueden catalogarse dentro del ámbito de la gestión profesional hotelera, como por ejemplo **punto selfie** y **hoteles adults only**. En el primer caso, la nueva voz alude a un lugar o zona de un hotel en la que los turistas que allí se alojan pueden realizarse un autorretrato hecho con un teléfono de última generación:

Con el objetivo de reunir esta publicidad gratuita de los clientes y mejorar su estancia, algunos hoteles aconsejan ahora dónde hacerse los mejores *selfies* y convocan concursos animándoles a compartirlos en las redes sociales para así ganar una estancia gratis. El hotel Grand Bretagne en Atenas, por su parte, tiene delimitado un 'punto selfie' en su azotea, estratégicamente situado para que los clientes puedan sacarse la mejor foto con la Acrópolis a sus espaldas (Hosteltur, 2014).⁴⁹

De nuevo, nos encontramos con el lexema «punto» como equivalente a «lugar» o «sitio». Para la Fundéu la evidencia del **uso abrumador de la voz inglesa selfie**, tanto en medios hablados como escritos, sugiere la pertinencia de **proponer la adaptación selfi (plural selfis)**, que refleja en español la pronunciación de este término inglés y no ofrece problemas de adaptación a nuestro sistema.⁵⁰ Sin embargo, en el ámbito profesional del turismo observamos una predilección y uso recurrente de la forma inglesa **selfie**.⁵¹

⁴⁹ <http://www.hosteltur.com/170560_hoteles-convierten-selfies-experiencia-vacacional-promocion.html>.

⁵⁰ También existe el neologismo **palo selfi** que hace referencia al soporte que se usa para realizarse autofotos. Esta última palabra es una alternativa adecuada en español para *selfie* en inglés.

El segundo caso de unidad potencialmente neológica es la expresión **hoteles adults only**,⁵² establecimientos que ofrecen una selección de productos diferentes a los del hotel convencional y aportan un valor muy distinto al segmento de parejas, grupos, familias y lunas de miel. A diferencia de lo que observamos con **punto selfie**, en este caso existe variación denominativa y los profesionales del turismo alternan el préstamo adaptado parcialmente con las expresiones **hotel only adults** y el sintagma en español **hoteles para adultos**.

Del mismo modo que ocurre con *social*, hemos registrado el uso frecuente del adjetivo inglés *premium* para formar compuestos sintagmáticos con estructura compuesta por nombre más adjetivo que aparecen en el lenguaje profesional del turismo, tales como **hotel premium**, **experiencia premium**,⁵³ **cartera premium**⁵⁴ o **servicio premium**.⁵⁵ El *Diccionario de Neologismos* online del Observatori de Neologia define *premium* como un producto o servicio «que es de la calidad más alta de una categoría». En todas estas designaciones, ambos elementos no cobran ningún sentido más allá del que se les atribuye individualmente en el diccionario. Este préstamo puede plantear dificultades en su uso por lo extraño de su pronunciación en castellano. La Fundéu⁵⁶ recomienda evitar el anglicismo *premium* y sustituirlo por sus expresiones

⁵¹ Elegida palabra del año 2013 por los diccionarios Oxford University.

⁵² <http://www.hosteltur.com/168550_hoteles-adults-only-mejorar-destino.html>.

⁵³ <http://www.hosteltur.com/172120_coche-electrico-destinos-nueva-experiencia-premium.html>.

⁵⁴ <http://www.hosteltur.com/164560_nh-obradoiro-entra-cartera-premium-cadena.html>.

⁵⁵ <<http://www.segittur.es/opencms/export/sites/segittur/.content/galerias/descargas/Informe-Sistema-de-Mensajera-Instantanea-para-la-empresa-ok.pdf>>.

⁵⁶ <<http://www.fundeu.es/recomendacion/premium-anglicismo-innecesario-768>>.





siones equivalentes en español según el nombre que califiquen: productos, marcas, instalaciones o servicios «de lujo o de gama alta».

Otros anglicismos y creaciones léxicas que destacan en este área temática son: **room service**, **hostel**, **hoteles cápsula**, **habitación cápsula**, **vivienda vacacional con servicios adicionales**, **empresas de tecnología hotelera**, **pisos turísticos**, **resort subacuático**. Asimismo, debemos mencionar el término **ryanaización**, que es un calco procedente del nombre de la aerolínea Ryanair. Este neologismo muestra las infinitas posibilidades de creación del lenguaje de los profesionales, que expresa la idea de modelo de negocio de bajo coste añadiendo un sufijo nominalizador en español a partir del anglicismo.

Innovación tecnológica

Esta categoría es la que contiene mayor número de neologismos con 207 casos, principalmente préstamos no adaptados. La mayoría de estos designan herramientas tecnológicas o sistemas en internet habituales en la gestión profesional, o de uso por parte del turista (**apps**, **cloud**, **offline**, **bluetooth**, **tablet**, **PDA**, **microblogs**, **smartglasses**).

Hemos observado que algunos neologismos de nuestro corpus presentan inestabilidad formal, como el ejemplo de **cluster**, que presenta otra forma adaptada (**clúster**), si bien la forma no adaptada sin acento predomina sobre la adaptada. Hay documentadas más de una decena de traducciones para la palabra **cluster**, según el ámbito especializado en el que se use (agrupación, agrupamiento, conglomerado, entramado, glomérulo, haz, etc.) pero en español se usa **cluster** o **clúster** (González, 2012: 269).

Los calcos registrados en nuestro análisis pertenecen, en su mayoría, al ámbito de la tecnología. Destaca el vocablo **smartphone**, que

también experimenta una gran inestabilidad morfológica. El uso de la forma plural y singular se alternan para reproducir el vocablo inglés. Los especialistas del turismo utilizan habitualmente la palabra **smartphone** aunque no la escriben correctamente, pues se han registrado otras unidades léxicas como **smarphphone**, **smarthphone**, **smarthpone**, entre otras. Un ejemplo de calco constituye la palabra **warables**, que hace referencia a la tecnología «vestible o ponible» y que procede del inglés **wearable**.

En general encontramos un grupo de verbos que hace referencia al uso de las redes sociales en el turismo que han sido adaptados desde la forma inglesa, como son **instagramear**, **loguearse**, **retuitear**, **trackear**, **chatear**, **hackear**.

Entre los procesos más productivos cabe destacar los que contienen como raíz **blog** y **web**. Estos lexemas generan tanto nuevos anglicismos como calcos y formas adaptadas, lo que se traduce en una multiplicidad de designaciones adaptadas y no adaptadas para un mismo referente (**blog**, **blogger**, **bloguer**, **bloguero**, **blogspot**, **blogosfera** y **webapp**, **webcam**, **webdesign**, **weblog**, **webmobile**, **webpark**...). Sin embargo, la raíz **web** no genera derivados adaptados parcial o totalmente al español, sino que únicamente se observa el lexema con sus derivados, también anglicismos.

CONCLUSIONES

Las voces recogidas en el presente estudio pertenecen a las nuevas formas de entender, gestionar y hacer turismo. En muchos casos, estamos ante tendencias de la industria turística que provocan la necesidad de nombrar realidades nuevas. Estas tendencias son un reflejo del mundo en el que vivimos, favorable a la creación de estos términos que corresponden a nuevos conceptos, tanto materiales como intelectuales

(Guerrero Ramos, 1995/2010). En este estudio hemos constatado un grupo mayoritario de nuevas voces vinculadas al uso de internet, las redes sociales y las tecnologías móviles en la actividad turística.

internet y el auge de las tecnologías digitales han revolucionado el modo en que viajamos y hacemos turismo: desde cómo planeamos a cómo reservamos, pasando por cómo disfrutamos de las vacaciones y cómo compartimos nuestra experiencia con nuestra familia y amigos. Las experiencias que vivimos ya no solo se quedan en nuestro círculo de amigos, sino que las compartimos a través de los nuevos medios para facilitar la elección a otros viajeros. Numerosas aplicaciones nos ayudan a comparar precios y comprar nuestras vacaciones. Analizando el lenguaje de los expertos del sector hemos podido constatar que existe una gran cantidad de nuevas voces, términos que se utilizan directamente del inglés y otras que se han adaptado completa o parcialmente. Estas unidades neológicas nacen para etiquetar nuevas formas de hacer turismo, nuevos perfiles de turista, nuevas maneras de promocionar y vender la experiencia turística y de gestionar los establecimientos hoteleros.

Tras la clasificación por áreas temáticas y el análisis de los candidatos a neologismo extraídos de nuestro corpus del lenguaje de los expertos del turismo podemos concluir que el lenguaje de los expertos del turismo está lleno de anglicismos relacionados con la tecnología aplicada al sector. Por otro lado, la mayoría de estos neologismos en el lenguaje profesional del turismo son anglicismos no adaptados en su forma (préstamos puros), si bien en muchos casos estas formas puras coexisten con el préstamo adaptado y son habituales las vacilaciones ortográficas. Asimismo, debido a la alta productividad de algunos lexemas que presentan

una alta frecuencia, se están generando nuevas familias de palabras en distintas áreas del sector turístico que presentan un interés investigador. También hemos podido establecer que las unidades neológicas en el lenguaje turístico surgen en cinco áreas temáticas principales: i) formas de hacer turismo o nuevos productos turísticos, ii) nuevos perfiles de turista, iii) marketing, promoción y venta por internet, iv) nuevos modelos de gestión hotelera e v) innovación tecnológica. Esta última categoría temática es la más relevante y la que tiene un mayor impacto actualmente en la gestión turística, si bien el marketing, la promoción y venta también juegan un papel predominante en este sector.

La traducción turística, en tanto que traducción especializada, es un proceso que ha de ser considerado en toda su dificultad. La continua innovación léxica es un hecho incontestable en la industria turística. También tienen un papel destacado otras cuestiones extralingüísticas, como es el hecho de que la lengua inglesa se sitúe como lengua primaria para la formación primaria de términos, lo que repercute directamente en el uso de la neología (la transferencia masiva de anglicismos) y la propia producción neológica de términos en español. Todo ello constituye una dificultad añadida para el traductor de este tipo de textos.

Coincidimos con García Palacios (2015) en que la reflexión fundamental debe girar en torno al uso que realizan los principales actores de las nuevas unidades léxicas. En el caso que nos ocupa, se hallan, por una parte, los especialistas del texto turístico como usuarios directos y generadores de la terminología y por otra, los traductores especializados en el texto turístico, quienes también contribuyen a la difusión de los nuevos términos. Estos últimos deben ser conscientes de la necesidad de ofrecer una coherencia y un equilibrio entre la realidad





neológica que se deriva del uso especializado y el establecimiento de formaciones aceptables desde el punto de vista lingüístico, pues la traducción de un neologismo en la LO no comporta necesariamente siempre la acuñación de un neologismo en la LM. A la luz de los resultados de nuestro análisis, podemos concluir que el traductor de textos turísticos debe ser consciente de la variada neología léxica perteneciente a diferentes ámbitos del lenguaje del turismo en español, pero en especial, al que hace referencia a la tecnología y la innovación tecnológica. Si bien algunas de estas nuevas voces no son objeto de debate alguno, ya que han prosperado en lengua española y no son exclusivas del lenguaje turístico (**web**, **cluster**, **selfi**, **blog...**), sí existen unidades léxicas que forman parte de la neología especializada del turismo y que requerirán un esfuerzo adicional por parte del traductor para desentrañar su significado y puede ser necesario que el traductor tenga que recurrir a la creación neológica (**gentrificación turística**, **ryanaización**, **influenciador de viajes**). Sin embargo, debemos puntualizar que es necesario plantearse la pertinencia de la unidad neológica en la traducción (para ello son de gran utilidad los corpus de exclusión y los repertorios de neología, así como los foros de neología) y que ante la opción del anglicismo (*voluntourism*) existe en ocasiones la posibilidad de poder optar por otras formas ya documentadas (**turismo solidario**, **turismo de voluntariado**) que siguen la norma en lo que a formación de palabras en español se refiere.

Este estudio ha pretendido acercar al traductor la realidad neológica del lenguaje turístico de los especialistas, de modo que sirva como una herramienta de ayuda adicional para el traductor de textos turísticos a la hora de la toma de decisiones neológicas durante el proceso de traducción. Una vez observado el comportamiento

neológico de los especialistas, la investigación futura podría centrarse en i) analizar en qué medida la formación de los especialistas en el conocimiento de la formación de palabras de las lenguas en contacto puede influir en su opción de uso; ii) observar las condiciones que favorecen o dificultan el recurso al neologismo en la traducción de este tipo de textos y iii) la elaboración de propuestas prácticas y concretas de traducción en español de aquellos anglicismos y familias de palabras neológicas más frecuentes en el lenguaje del turismo.

RECIBIDO EN MAYO DE 2017

ACEPTADO EN SEPTIEMBRE DE 2018

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCARAZ VARÓ, Enrique y Brian HUGHES (1999): *Diccionario de términos económicos, financieros y comerciales*, Barcelona: Ariel.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique et al. (2006): *Diccionario de términos de turismo y ocio*, Barcelona: Ariel.
- ALMELA PÉREZ, Ramón (1999): *Procedimientos de formación de palabras en español*, Barcelona: Ariel.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1993): *La formación de palabras en español*, Madrid: Arco Libros.
- BERNÁ SICILIA, Celia (2011): «Phonetic adaptation and derivational morphological development of foreign words in Spanish in the *Diccionario Panhispánico de Dudas*», en J.L. Cifuentes Honrubia y S. Rodríguez Rosique (eds.), *Spanish Word Formation and Lexical Creation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 285-306.
- BORRUECO ROSA, María (Coord.) (2006): «Sistemas conceptuales en la producción y recepción de textos turísticos. Estudio Aplicado», en *La especialización lingüística en el ámbito del turismo*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, 33-51.
- CABRÉ, María Teresa (1992): *La Terminología: la teoría, els mètodes, les aplicacions*, Barcelona: Empúries.
- (2006): «La clasificación de neologismos: una tarea compleja», *Alfa*, 50/2, 229-250.



- CABRERA MÉNDEZ, Marga (2012): «Escribir en internet. Entendiendo el vocabulario del nuevo turismo» en Fundéu BBVA, <<http://www.fundeu.es/escribireninternet/entendiendo-el-vocabulario-del-nuevo-turismo/>> [Consulta: 23-V-2016].
- CALVI, Maria Vittoria (2006): *Lengua y comunicación en el español del turismo*, Madrid: Arco Libros.
- (2008): «El lenguaje del turismo: de los textos especializados a la Comunidad del viajero», en Carmen Navarro (ed.), *La comunicación especializada*, Berlín: Peter Lang, 181-202.
- CARPI, Elena (2013): «La neología léxica en el discurso del turismo: análisis de blogs profesionales del corpus Linguaturismo 51», en Luisa Chierichetti y Giovanni Garofalo (eds.) *Discurso Profesional y Lingüística de Corpus, Perspectivas de Investigación*, CERLIS Series, 3, 51-71. <http://dinamico.unibg.it/cerlis/public/CERLIS_SERIES_3.pdf> [Consulta: 2-VI-2016].
- CASTILLO FADIC, M. Natalia (2002): «El préstamo léxico y su adaptación: un problema lingüístico y cultural» *Onomazéin*, 7, 469-496.
- DICCIONARIO DE NEOLOGISMOS ONLINE. Observatori de Neologia, Universitat Pompeu Fabra, <<http://obneo.iula.upf.edu/spes/>> [consulta 23-V-2016].
- ESTORNELL PONS, María (2009): «Neologismos en la prensa: criterios para reconocer y caracterizar las unidades neológicas», *Quaderns de Filologia*, anejo 70.
- (2013): «Aproximación al léxico del turismo activo: codificación lexicográfica, formación y variación denominativa», *Normas. Revista de estudios lingüísticos Hispánicos*, 3, 33-55.
- GARCÍA PALACIOS, Joaquín (2015): «Neología y traducción especializada: ¿un mismo espacio de actuación?», en Alves, I.M.; Simões Pereira, E. (ed.) *Neologia das Línguas Românicas*. São Paulo: Humanitas, 343-366.
- GIMÉNEZ FOLQUÉS, David (2015): «Anglicisms in Tourism Language Corpora 2.0.» *Procedia Social and Behavioural Sciences*, 198, 149-156.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2009): «El tratamiento del préstamo lingüístico y el calco en los libros de texto de bachillerato y en las obras divulgativas», *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 17, 1-24.
- GONZÁLEZ, Luis (2012): «Una propuesta para abordar el conflicto neológico en la traducción» en Cabré María Teresa, Bach Carme y Martí Jaume (eds.) *Terminología y Derecho: complejidad de la comunicación multilingüe*, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Serie Activitats, 18, 267-280.
- GONZÁLEZ-PASTOR, Diana María y Miguel Ángel CANDEL-MORA (2017): «Creación léxica y anglicismos en el lenguaje de la gestión del turismo en español», *E-aesla*, 3, 321-331.
- GOTTI, Maurizio (2006): «The language of Tourism as specialized discourse», en Palusci, O. Francesconi, S. (eds.), en *Translating Tourism. Linguistic and Cultural representations*. Trento: Università di Trento, 15-34.
- GUERRERO RAMOS, Gloria (1995/2010): *Neologismos en el español actual*. 3ª Edición. Madrid: Arco Libros.
- GUYOT, Jacques (2010): «La diversidad lingüística en la era de la mundialización», *Historia y Comunicación Social*, 15, 47-61.
- HOSTELTUR. NOTICIAS DE TURISMO. <<http://www.hosteltur.com>>.
- INNATTUR. INSTITUTO VALENCIANO DE TECNOLOGÍAS TURÍSTICAS (2016): <[HTTP://INNATTUR.GVA.ES](http://innattur.gva.es)>
- JANSSEN, Maarten (2009): «Detección de Neologismos: una perspectiva computacional». *Debate Terminológico*, 5. ISSN 1813-1867. <<http://seer.ufrgs.br/index.php/riterm/article/view/23915/13860>>, [consulta: 3-XI-2015].
- LANG, Mervyn F. (1990): *Formación de palabras en español. Morfología derivativa productiva en el léxico moderno*, Madrid: Cátedra.
- LORENZO, Emilio (1996): *Anglicismos hispánicos*, Madrid: Gredos.
- OBSERVATORI DE NEOLOGIA (---): *Diccionario de neologismos online*, <<http://obneo.iula.upf.edu/spes>>. IULA, Universitat Pompeu Fabra.
- SANMARTÍN SÁEZ, Julia (2009): «El neologismo desde una perspectiva contrastiva: entre lo cognitivo y lo lexicográfico», *Revista de Investigación Lingüística*, 12, 147-174.
- SEGITTUR. SOCIEDAD ESTATAL PARA LA GESTIÓN DE LA INNOVACIÓN Y LAS TECNOLOGÍAS TURÍSTICAS, <<http://www.segittur.es/es/inicio/index.html>>.
- TERMCAT (2005): *Manlleus i calcs lingüístics en Terminologia*, Vic/Barcelona: Eumo Editorial/TERMCAT.
- TRIPADVISOR (2016): TripBarometer Global Edition <https://www.tripadvisor.com/TripAdvisorInsights/n2670/6-key-travel-trends-2016>, [consulta: 13-XI-2016].
- VARELA ORTEGA, Soledad (2005): *Morfología léxica: la formación de palabras*, Madrid: Gredos.



Si aceptamos la idea de los neorretóricos de la Retórica como disciplina general del discurso, podemos describir la traducción como una operación retórica. En la traducción de poesía esto es particularmente notable por ser un género muy sistematizado. Al analizarla podemos hacer uso, pues, de categorías retóricas tradicionales. Incluso podemos encontrar diferencias de estrategia traductora entre categorías tan próximas en apariencia como la *dispositio* y la *compositio*. Como muestra, analizamos una traducción colectiva de un fragmento de un conocido poema del autor turco A. H. Tanpınar.

PALABRAS CLAVE: Retórica, traducción de poesía, *dispositio*, *elocutio*, traducción turco-español.

Dispositio y compositio en la traducción de poesía turco-español

Dispositio and compositio in translation of poetry Turkish-Spanish

*If we accept the conception of Rhetoric as a general discipline of discourse as held by the New Rhetoricians, we could describe translation as a rhetorical operation. This is particularly evident in the translation of poetry, being a highly systematized genre. Thus, we can make use of traditional rhetorical categories when analyzing poetry translations. We can even find translation strategy differences between categories so close in appearance as the *dispositio* and the *compositio*. As an example, we analyze the collective translation of a fragment of a well-known poem by the Turkish author A. H. Tanpınar.*

KEY WORDS: rhetoric, poetry translation, *dispositio*, *elocutio*, turkish-spanish translation.

RAFAEL CARPINTERO
Universidad de Estambul



es de sobra conocida la frase atribuida a Robert Frost de que la poesía es lo que se pierde en las traducciones (*poetry is what gets lost in translation*), pero también está bastante extendida, sobre todo entre traductores, la opinión contraria: que la poesía es, precisamente, lo que permanece cuando se traduce. En ambos casos es evidente una concepción casi mágica de lo poético: la poesía es lo inaprehensible y lo inefable y por lo tanto es intraducible; o bien, la poesía reside en lo más profundo del alma humana y por lo tanto permanece sea cual sea la lengua en la que se expresa.

En cualquier caso, es un hecho que la poesía se traduce, mejor o peor. Es también un hecho que lo que se debate habitualmente no es tanto la posibilidad de lograrlo sino la manera de traducirla. Y esto nos permite plantearnos la pregunta fundamental: ¿Qué es lo que diferencia a la poesía de otros géneros para que sea tan polémica su traducción? Para responderla primero tendremos que ponernos de acuerdo en qué es lo que entendemos por poesía desde el punto de vista de su traducción.

QUÉ ENTENDEMOS POR TEXTO POÉTICO Y QUÉ PROBLEMAS PLANTEA SU TRADUCCIÓN

Por lo general, cuando se habla de poesía, se habla de verso. De hecho, en el lenguaje corriente es habitual que ambos términos sean casi sinónimos (Torre, 2000/2014: 13-14). Visto así, la poesía sería lo opuesto a la prosa. Sin embargo, podemos encontrarnos muchos géneros o subgéneros mestizos o fronterizos. Se habla de poesía en prosa, por ejemplo, como una especie de verso libre llevado al extremo. En este caso, la poesía residiría más en la sustancia que en la forma, si usamos la terminología de Hjelmslev (*Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 1943), lo

que quizá le quitara la razón a Robert Frost. Por otra parte tenemos toda la tradición del teatro clásico en verso, por ejemplo, que en todo momento puede ser calificado de poesía; así como las formas más narrativas, como las epopeyas e incluso muchas fábulas.

Para nuestro propósito, que es el de reflexionar sobre algunas posibles formas de traducción de la poesía, vamos a mantenernos dentro de los límites de lo que se acepta habitualmente como tal; es decir, el género lírico, casi todo el épico y solo algunos fragmentos del dramático, y siempre en verso. Si excluimos parcialmente las obras épicas es porque son bastante más susceptibles de ser traducidas en prosa al ser esencialmente narrativas. Por su parte, los fragmentos de obras de teatro que pueden ser vistos como poemas en sí mismos, tienen la misma consideración que un poema aislado y, por lo tanto, no es necesario contemplar la obra íntegra ni analizarlos como muestras representativas del género dramático.

El problema de la traducción de poesía es doble. Por un lado se trata de una forma literaria en la que predomina la economía en la expresión, rica en connotaciones. O dicho de otra forma, con un mínimo de palabras se consiguen un máximo de significaciones y sentidos secundarios, lo que posibilita múltiples lecturas. Por otro, en la poesía —la poesía bien hecha— se produce tal fusión de fondo y forma, tal integración entre contenido y expresión, que sería conveniente conservar dicha forma al traducirla. Como por lo general no es posible mantener en el mismo grado ninguna de ambas cosas —ni las connotaciones, ni la forma de la expresión—, se procura buscar algún tipo de equivalencia que consiga que el texto traducido funcione como el original en la cultura de llegada. Esta intención de conseguir en el lector de la traducción un efecto similar al que produjo el poema en los lectores originales ha llevado a numerosos



experimentos que, a pesar de su valor, dudosamente pueden ser calificados de traducción en un sentido tradicional. Como ejemplo podemos citar algunas traducciones al inglés de poemas de Catulo como las que mencionan André Lefevere (1992: 125-137) o Susan Bassnett (1980: 83-92). De igual manera que es discutible considerar estos experimentos¹ como traducciones en un sentido estricto, también es difícil saber si el efecto que produce en el lector actual la lectura de estas versiones es similar al de los poemas originales de Catulo en los lectores de su época.

A la fusión entre fondo y forma común a toda obra literaria, pero que se produce de forma especial en poesía o, al menos, en el verso, es a lo que se refería Jakobson cuando dijo aquella famosa frase sobre la función poética: «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence» (1958: 358). Hay que entender la frase teniendo en cuenta que Jakobson está hablando de la función poética como una más de las funciones del lenguaje, que no es exclusiva de la poesía ni es la única que se manifiesta en ella —aunque sí sea la principal—: «Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification» (Jakobson, 1958: 356). La idea de la que parte Jakobson es que al construir cualquier enunciado podemos escoger entre elementos equivalentes dentro del mismo eje paradigmático. Él propone un ejemplo léxico-semántico —elegir entre *child*, *kid*, *youngster*,

etc.—, pero podríamos utilizar cualquier otro nivel —el del paradigma verbal es quizá el más claro— y siempre estaríamos moviéndonos en ese eje que Saussure llamaba «en ausencia» por la sencilla razón de que únicamente podemos utilizar uno de esos elementos en el enunciado. No obstante, en un texto en el que predomine la función poética, estas equivalencias se manifiestan *también* a lo largo del eje sintagmático; es decir, continuamente van apareciendo elementos cuya repetición nos hace ser conscientes de la forma que adopta el mensaje. En la poesía el grado de redundancia es extraordinariamente alto. Los ejemplos más evidentes, como dice el propio Jakobson, son el metro y la rima, pero podemos incluir efectos sonoros como la aliteración y las analogías semánticas que forman la base de gran parte de los tropos. Sin ir más lejos, la metáfora se basa precisamente en esta proyección del eje paradigmático en el sintagmático creando equivalencias entre dos elementos en los que es posible encontrar aspectos comunes basados en una relación de parecido.

Esta proyección del eje de selección sobre el de combinación aumenta las connotaciones posibles y es francamente difícil de mantener en la traducción. Entre otros motivos porque también puede cumplir una función prácticamente opuesta, la de «anclaje», como lo llamaría Roland Barthes («Rhétorique de l'image», 1964: 44), al limitar el significado denotativo de algunos términos. Dicho de otra manera, las isotopías que va desplegando el cotexto —el entorno o marco textual— limitan los posibles significados «de diccionario» de las palabras, sin que eso implique que en textos poliisotópicos, como son los poéticos, las connotaciones se reduzcan a una lectura única.

Veamos un ejemplo muy sencillo de Juan Ramón Jiménez que puede aclarar un poco el

¹ Llevados incluso al ámbito escolar, como puede verse en «From Literal to Literary: A Translation Project for Latin Poetry Classes», un interesante artículo de tres profesores de la Universidad de Iowa (Lindgren, Blumberg and Langseth, 2010).

tema y que al mismo tiempo plantea un interesante problema de traducción. Se titula «El poema» y dice:

*¡No le toques ya más,
que así es la rosa!*

El tema principal de estos dos versos nos viene dado por el título, gracias al cual sabemos que tratan sobre el poema en sí mismo y que, por lo tanto, tenemos que interpretar el pronombre masculino de complemento directo «le» —que sea un leísmo es otra cuestión— como sustituyendo a «poema». Pero el segundo verso incluye un elemento que genera una segunda isotopía, la «rosa», que se relaciona directamente también con «no tocar». Así se crea una correspondencia directa entre «poema» y «rosa» a través del pronombre «le». Al mismo tiempo, la combinación de los elementos limita las posibles interpretaciones de la rosa como símbolo —como signo, en suma— a las de «naturaleza» y «perfección». Como dice Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*: «La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección» (Cirlot, 1968: 390). Otros sentidos de la rosa como pueden ser el de símbolo de la pasión o el color rojo —recordemos aquel verso de Garcilaso de «En tanto que de rosa y de azucena...»— no son pertinentes gracias a ese «no tocar» que reduce la flor a ser símbolo de la perfección natural frente a lo manipulado y, por tanto, artificial. El poema es como la rosa y la rosa es naturalmente perfecta.² La proyección del eje de selección en el eje de combinación ha producido unas equivalencias —en este caso entre «poema» y «rosa»— que, a través de una

limitación de los significados posibles de cada uno de los elementos, enriquecen el significado general de la obra cuando se relacionan entre sí.

Sin embargo, este mínimo poema es citado con frecuencia de forma errónea. En muchas ocasiones podemos encontrar que el pronombre masculino «le» aparece en femenino —«la»— con lo que estaría hablando únicamente de la rosa. Cabe preguntarse si no ocurriría lo mismo al traducirlo a una lengua como el inglés que tendría que usar el pronombre neutro «it» para ambas cosas; o al turco, que directamente carece de género gramatical.³

Por otra parte, en poesía, en la literatura en verso en general, tienen importancia también otros factores como la rima y el metro —es decir, la medida y tipo de verso—. Sin embargo, como la traducción supone la trasposición de unos términos —en la lengua terminal— por otros —los de la lengua original— que nunca son del todo equivalentes, eso implica que las estructuras formales muy probablemente no podrán mantenerse, aunque simplemente sea porque las palabras tengan una longitud distinta y acaben, y por lo tanto rimen, de forma diferente. Con todo, precisamente en eso consiste la esencia del verso, en unas medidas, en unos ritmos, en unas rimas.

POÉTICA Y RETÓRICA

En su libro *Retórica general*, el Grupo μ de Lieja prefiere llamar «retórica» a la función «poética» de Jakobson ya que, afirman, se refiere a la expresión de todos los enunciados y no única-

² Hay quien le da al poema el sentido opuesto considerando la rosa un ejemplo de flor creada artificialmente al contrario que, por ejemplo, las margaritas o las amapolas. No obstante, parece una interpretación bastante retorcida.

³ Un problema que puede llegar a ser bastante serio. Por ejemplo, en la traducción española de *La nube enamorada* de Nâzım Hikmet (trad. de Fernando García Burillo y Metin Karadağ), «nube» es palabra necesariamente femenina, mientras que en el texto queda bastante claro que se trata de una nube varón.





mente los literarios (Grupo μ , 1970: 61). Según los neorretóricos en general habría que considerar la poética, entendida como disciplina de la literatura, dentro del marco general de la retórica como disciplina de la expresión. Durante muchos siglos ha sido justamente al contrario porque se entendía la retórica únicamente como el estudio de las figuras.

La consideración de la Retórica como ciencia global del discurso es la postura de algunos neorretóricos españoles como Tomás Albaladejo y Antonio García Berrio (*vid.* 1984: 7-59). Hasta el punto de que en un artículo Albaladejo asimila la *inventio* y la *dispositio* a la división de la semiótica en sintaxis, semántica y pragmática que hizo Charles Morris en su *Fundamentos de la teoría de los signos* (1938: 34-36). Según Albaladejo, a la *inventio* le corresponderían los aspectos semánticos, a la *dispositio* los sintácticos, y ambas compartirían los pragmáticos (1988-1989: 11). La *elocutio*, como expresión que es —Hjelmslev la llamaría «forma de la expresión»—, incluiría los aspectos semántico, sintáctico y pragmático, pero a nivel de estructuras superficiales.

Tanto la *inventio* como la *dispositio* comparten aspectos verdaderamente esenciales ya que no debemos olvidar que son formantes del discurso junto con la *elocutio*. Es decir, ninguna de las tres partes clásicas de la retórica debe ser vista de manera aislada, sino que todas se entrecruzan en la formación del discurso. Es en este sentido como conviene regresar a la afirmación de Jakobson sobre la función poética. Dice Albaladejo:

De acuerdo con esta distinción entiendo que la *inventio* y por consiguiente la estructura de conjunto referencial del texto retórico son, respectivamente, una operación y un constructo fundamentalmente semántico-

extensionales,⁴ lo cual no está en contradicción con que posean una organización sintáctica: los seres, estados, procesos y acciones que produce la *inventio*, si bien son elementos semántico-extensionales, están sintácticamente organizados, pues una construcción semántica no puede sostenerse sin una estructuración sintáctica.⁵ Por otro lado, la *dispositio* y la macroestructura textual son, respectivamente, una operación y un constructo de índole sintáctica que poseen una dimensión secundaria semántico-extensional, ya que la serie de relaciones de *dispositio* no puede establecerse sobre el vacío, sino que por el contrario está construida sobre elementos semánticos como son los *loci*. (Albaladejo Mayordomo, 1988-1989: 12)

Si interpretamos esta afirmación en términos de la función poética de Jakobson, podemos ver que la operación de selección en el eje paradigmático que supone la *inventio* en el plano semántico —elegir «rosa», por ejemplo, en lugar de «clavel»— se organiza sintácticamente en el eje de combinación, dominio de la *dispositio*, construida a su vez sobre los *loci*, esos «lugares» donde la *inventio* busca las ideas; los símbolos florales en el caso del poema de Juan Ramón Jiménez. Se produce así un movimiento helicoidal con el que *inventio* y *dispositio* se enriquecen

⁴ Siguiendo una división tradicional que asocia *inventio* a *res* —al referente, según él— y *elocutio* a *verba* —la forma de la expresión, en suma—, Albaladejo distingue entre «una *res* extensional, de índole referencial y dependiente de la *inventio*, y una *res* intensional, de carácter cotextual y vinculada a la *dispositio* como operación por la que se organizan dentro del discurso las ideas encontradas por medio de la *inventio*» (Albaladejo Mayordomo, 1988-1989: 10). Es decir, lo extensional se relaciona con el referente (externo) y lo intensional con el texto. También podríamos verlos respectivamente como los ámbitos del contexto y del cotexto.

⁵ Debemos entender «sintáctico» en el sentido saussuriano de relaciones entre los elementos presentes en una cadena. Puede ser, por lo tanto, en un nivel superior o inferior al de la frase, dominio de lo que habitualmente entendemos por sintaxis.



mutuamente, sobre todo en la poesía. Pero, ¿qué ocurre cuando hay que traducir este tipo de textos que funden de una manera tan intensa la forma y el contenido?

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN POÉTICA: LEFEVERE Y HOLMES

La imposibilidad de traducir poesía de la que hablaba Frost reside en que el simple cambio de lengua dificulta enormemente todo lo que se pone en funcionamiento en la expresión en verso, desde el metro en sí a la gran densidad connotativa. Además se espera que la traducción no solo sea adecuada al original en todos los niveles, sino que también sea aceptable en la lengua de destino como un poema en sí misma:

[...] in addition to the difficulties involved in accounting for content and form, sounds and associations, the translator of poetry is also often expected to produce a text that will function as a poem in the TL. (Connolly, 1998/2001: 171).

Lo problemático del proceso ha generado una gran cantidad de estrategias —ninguna de ellas óptima— o de descripciones de traducciones ya hechas, a ser posible, por autores de cierto renombre.

The view that it is impossible to translate poetry recognizes that it is impossible to account for all the factors involved and to convey all the features of the original in a language and form acceptable to the target language culture and tradition. However, from this sobering acceptance of the difficulty involved and of the enormity of the task comes a search for strategies whereby as much as possible of the original poetry may be saved in the translation. (Connolly, *ibid.*)

A partir del eterno debate de si se debe traducir la poesía en verso o en prosa, podemos encontrarnos propuestas que oscilan entre el máximo respeto posible al contenido o bien a la forma, entendiendo por tal la forma métrica. Entre las estrategias descritas, nos interesan especialmente la clasificación de Lefevere (*Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 1975) y, sobre todo, la de Holmes («Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form», 1970).

El libro de Lefevere parece haber tenido especial fortuna y existen diversos trabajos académicos que aplican su «modelo»,⁶ que en realidad no es sino una categorización de distintas soluciones a los problemas que plantea traducir el poema número 64 de Catulo (*vid.* Bassnett, 1980: 83-85). Lefevere distingue siete estrategias: (1) la traducción fonética, que trata de mantener el sonido del original; (2) la literal, palabra por palabra; (3) la métrica, que preserva el metro del original; (4) la traducción en prosa; (5) la rimada, con metro y rima; (6) en verso blanco; y (7) lo que Lefevere llama «interpretación», que va desde la «versión» en la que se prescinde de la forma del original, a la «imitación», en la que el original es únicamente un pretexto para la creación de un poema nuevo. Este último procedimiento, al menos eso se suele asegurar, pretende mantener la intención pragmática del

⁶ Una búsqueda rápida en internet nos ofrece dos estudios recientes escritos en Irán: Kolahi, Sholeh y Mahgol Emamian Shiraz (2012): «Application of Lefevere's Seven Strategies in English Translations of Sohrab Sepehri's Poems». *International Journal of Linguistics*, Vol. 4, Nº 4, 450-467; Sharif, Forouzan Dehbashi y Ramin Yarmohamadi Khameneh (2015): «A Model for Translating Poetry Based on the Lefevere's Theory on Poetry Translation and Dastjerdi's Model». *ELT Voices-International Journal for Teachers of English*, Vol. 5, Nº 4, 53-65. Por conversaciones con colegas me consta que se trata de un ejercicio bastante popular en las clases de traducción (de poesía) intentar las siete estrategias descritas por Lefevere.

original para producir el mismo efecto en el lector actual, salvando distancias temporales y geográficas.

Podemos ver que todas las estrategias descritas por Lefevere pueden ir agrupándose en pares. Por una parte, la traducción más «tradicional» que mantiene una mayor o menor fidelidad con el original y por otra la «interpretación». Por un lado, las traducciones en prosa, incluyendo la literal, —que supuestamente cubren todos los significados posibles al no estar sometidas a restricciones métricas— y por otro las traducciones en verso. Dentro de estas últimas cabría también distinguir entre las que quieren mantener cierta similitud con el original —la fonética y la métrica— o al menos una relativa disciplina estrófica —la rimada— y las que, aun en verso, adoptan una forma más libre —en verso blanco—. Este último caso, sin embargo, es altamente discutible para lenguas que no sean el inglés. En efecto, mientras que el verso blanco es bastante común en la literatura inglesa, no ocurre lo mismo en otras tradiciones, como la castellana, en la que el sistema se fundamenta más en la cantidad silábica y no tanto en la distribución de los acentos. Es la diferencia que se ha establecido entre lenguas de las llamadas *stress-timed* y *syllable-timed*. En las primeras, de una mayor regularidad acentual, la base rítmica es la isocronía acentual, es decir «la hipotética igualdad de las distancias temporales entre los acentos» (Torre, 2003: 274), mientras que en las segundas lo fundamental es la cantidad silábica.

Para Almeida (1994),⁷ habría que hablar de lenguas de ritmo acentual, con isocronía localizada en el pie, como en las lenguas germánicas, y lenguas de ritmo silábico, con isocronía localizada en la sílaba, como en la

mayoría de las lenguas románicas. Al primer grupo, caracterizado por la recurrencia acentual con distancias similares, se adscriben, en fin, lenguas tan dispares como el inglés, el ruso y el árabe. Al segundo grupo, definido por la similitud temporal entre las sílabas, se asignó el español, junto con otras lenguas romances, como el italiano, el francés y el catalán. (Torre, 2003: 275)



En cualquier caso, se trata solo de tendencias, y muy discutibles como subraya el mismo Torre, puesto que en ambos grupos de lenguas —o al menos en inglés y en español— existen tanto ritmos acentuales como regularidad silábica en los versos. Con todo, sí es cierto que en inglés es relativamente fácil mantener los pies acentuales mientras que no lo es tanto en español, como lo demuestra el que ellos llamen *iambic pentameter* a lo que nosotros llamamos «endecasílabo». Que a un verso tan fundamental se le denomine según el nombre del patrón rítmico deja bastante clara la posibilidad de las composiciones en verso blanco; en cambio, en español existen múltiples clases de endecasílabo según la posición de los acentos y la combinación de distintos tipos en el mismo poema no se considera necesariamente algo negativo.

A la hora de describir las posibilidades de la traducción de poesía parece más útil la división de Holmes en cuatro tipos (1970). De entrada, Holmes descarta las traducciones en prosa —incluyendo las literales de cualquier clase— porque únicamente la traducción en verso «manifestly aspires to be a poem in its own right» (1970: 93). Dentro de las escritas en verso, observa cuatro tipos generales. El cuarto, que llama *deviant* o *extraneous form* corresponde a las «interpretaciones» de Lefevere, o sea, a obras que toman el original como base para construir algo distinto. Las tres posibilidades restantes —las que podríamos llamar traduc-

⁷ Almeida, M.: «Patrones rítmicos del español. Isocronía y alternancia», *Estudios Filológicos*, 29, 1994, pp. 118-123.



ciones en verso propiamente dichas— son (a) la «forma mimética» en la que se retiene la forma métrica del original —el hexámetro, por ejemplo, o el haiku—; (b) la «forma analógica», que busca una forma paralela a la original en la propia tradición literaria —la octava real para los poemas épicos—; y (c) la «forma orgánica», en la que el traductor mantiene el «material semántico» dejando que el poema vaya desarrollando su forma según avanza la traducción (1970: 95-97). Los dos primeros tipos los considera «*form derivative*» ya que pretenden mantener ciertas estructuras formales, mientras que el tercero es «*content derivative*» porque se centra en mantener el contenido. Este último sistema, como reconoce Holmes, es el más seguido en la actualidad.

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN Y COMPONENTES DEL DISCURSO

Podemos relacionar con bastante facilidad estas categorías de Holmes con las partes principales de la retórica tal y como las interpretan los neorretóricos. Tanto las traducciones en prosa como las «*deviant/extraneous*» respetan fundamentalmente la *inventio*, es decir, las categorías semánticas que constituyen el conjunto referencial del texto.⁸ Las «*form derivative*» (la analógica y, sobre todo, la mimética) se basan en la *dispositio* del original. Y las «*content derivative*» se centran en la *elocutio* porque tienden a mantener en mayor grado que las anteriores figuras no únicamente semánticas sino también fonéticas y morfosintácticas.

⁸ Según Stefano Arduini (*Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, 2000: 71), la operación previa de la *intellectio* «construye el modelo retórico de mundo que constituirá el material para el texto retórico». La *inventio*, por su parte, seleccionará los *loci*, los lugares, pertinentes dentro de ese mundo para ir edificando el texto.

El soneto y el haiku nos ofrecen dos magníficos ejemplos en lo que respecta a la *dispositio* en la traducción mimética. En el primero, la tradición castellana recogió la forma italiana de dos cuartetos y dos tercetos en la que en el primer cuarteto se plantea una situación que se desarrolla o amplía en el segundo, el primer terceto resuelve o comenta el asunto planteado en los cuartetos y el segundo terceto expresa una reflexión general sobre el tema. En el haiku tiene que mantenerse un esquema de 5-7-5 sílabas y debería incluir una emoción producida por la contemplación de la naturaleza y una referencia a la estación del año (*kigo*). Tanto el soneto como el haiku, aunque el primero más, obligan a una disposición particular de las ideas que van a expresarse. Cómo se lleva a cabo exactamente, es decir, qué léxico, qué figuras retóricas o qué rima concreta se va a emplear, corresponde a la *elocutio*. Siguiendo con esta idea podemos considerar que los aspectos formales de la traducción analógica —en la que se busca un correspondiente a la forma original en la propia tradición— pertenecen asimismo al campo de la *compositio*, es decir, de la *elocutio*, ya que tenderá a respetarse la estructura semántica del original y las cuestiones de medida y rima se convertirán en un problema de expresión y no de disposición del contenido.

Otra de las ventajas que aporta el «sistema» de Holmes es la idea del poema traducido como «metapoema», dentro del concepto general de la traducción de literatura como «meta-literatura» (Holmes, 1970: 93). Y es una ventaja porque si concebimos la traducción en general como una operación retórica (*vid.* Carpintero, 2017), esta denominación encaja perfectamente con la de las figuras retóricas como metáboles que hace el Grupo μ en su *Retórica general*: «Llamaremos *metábole* a toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje» (1970: 62); un «cambio de

aspecto» bastante obvio en el caso de la traducción.

Las metáboles se generan en cada uno de los niveles lingüístico-textuales —fonético-morfológico, sintáctico, semántico, lógico-textual— según cuatro operaciones básicas: (a) supresión; (b) adjunción; (c) supresión/adjunción —llamada también «substitución» en el *Tratado del signo visual* (Grupo μ , 1992: 139 y 351-353)—; y (d) permutación (*Retórica general*, 1970: 91-95). En este sentido cabría analizar las soluciones descritas por Holmes como supresión del contenido o de la forma —según se priorice lo contrario en las formas «mimética» y «orgánica»—; como adjunción de una «forma analógica» al contenido original; o como permutación en la forma «desviada» o «ajena». Muy posiblemente, en las formas mimética y analógica se produzcan también múltiples y casi inevitables sustituciones de unos elementos por otros al ajustar el contenido traducido a unas formas preexistentes.

La producción de un metapoema traducido implica inevitables metaplasmos —figuras de dicción— relacionados directamente con la *elocutio* simplemente por el hecho de que ni las palabras ni su morfología son iguales en las dos lenguas y no «suenan» de forma parecida; metasesemas y metalogismos —figuras semánticas y de lógica textual, respectivamente— porque las lenguas no organizan de igual manera el universo ni su expresión y, por lo tanto, poseen distintos *loci* para la *inventio*; pero también implican metataxis —alteraciones en la sintaxis—, bien por motivos estrictamente sintácticos del orden natural de la frase, bien para ajustar el contenido a la forma métrica.

Estas metataxis pertenecen a lo que tradicionalmente se ha llamado *compositio*, parte de la *elocutio* que, según Barthes, es el «campo asociativo de las palabras en la oración» (1970/1985: 158). Con todo, al traducir es posible distinguir

entre los cambios a los que obliga la sintaxis propia de cada lengua, y que desde el punto de vista de la traducción sí corresponden a fenómenos propios de la *compositio* como parte de la *elocutio* —por ejemplo, la posición del adjetivo con respecto al sustantivo—, de los desplazamientos de distintos elementos en el interior del poema concebido como obra completa, y que podrían considerarse dentro de la *dispositio* —por ejemplo, el distinto orden de los versos aunque se deba a motivos gramaticales—. O incluso una distinta apreciación de un mismo fenómeno según se haga desde un punto de vista sintáctico o semántico.

Existen lenguas cuya sintaxis es radicalmente distinta, como el español y el turco, por lo que las traducciones requieren enormes ajustes en el nivel oracional. Cuando se traduce del turco al español, el paso de una lengua altaica —aglutinante— a otra románica implica unas desviaciones⁹ sintácticas inevitables en la *compositio* de la oración, especialmente en lo que se refiere a la posición del verbo y a la de los calificadores y determinantes del sustantivo —sobre todo adjetivos, pero también otros mucho más complejos, incluyendo frases subordinadas—, así como al ordenamiento de lo que en turco se expresa mediante una única palabra pero que en español requiere sintagmas o incluso frases completas. Pero cuando se traduce poesía, además de esto se producen alteraciones del orden natural de la oración cuando intentamos ajustarnos a unos patrones métricos que, por su propia naturaleza, no son nada elásticos. Esto, que en principio es independiente de la lengua de la que se traduzca porque solo debería afectar al resultado en la

⁹ Aunque no consideremos como «desviaciones» (*shifts*) ni las figuras retóricas ni la traducción, tampoco podemos negar que esta última es una forma distinta de un original preexistente. En traducción sí que existe un verdadero «grado cero», que es el original.





lengua de llegada, se acentúa según sea más lejana la lengua original porque el texto de partida también está sometido a unos patrones métricos y rítmicos que están pensados precisamente para esa lengua.

Encontramos un buen ejemplo en los hipérbatos. En turco la llamada *devrik cümle*, la «frase invertida», ya de por sí le concede un aire poético al texto, hasta el punto de que es una de las tácticas habituales al traducir poesía. Sin embargo, esta *devrik cümle*, al contrario de lo que ocurre en castellano, suele ser más próxima al habla oral y, por lo tanto, más fácil de entender. ¿Cómo puede solucionarse esta figura al traducir al español? ¿Cómo podemos invertir el orden de, por ejemplo, poseído y poseedor sin resultar artificiosos, justo al contrario que en el original? Sin olvidar que en muchas ocasiones el hipérbaton es un recurso utilizado en el original para ajustar el ritmo o la rima y que no puede ser reproducido en la traducción con una fidelidad absoluta, aunque solo sea porque las palabras tienen sonidos distintos en ambas lenguas. En suma, es difícil, si no imposible, reproducir el hipérbaton de «de su dueña tal vez olvidada» si queremos mantener el efecto y además pretendemos que rime con «veíase el arpa».¹⁰

¹⁰ De los dos traductores al turco de este conocido poema de Bécquer, Ayşe Nihal Akbulut mantiene el hipérbaton del primer verso alterando el orden natural del genitivo turco («Karanlık bir köşesinde salonun» *«Oscuro un ángulo-en salón-del») mientras que Ertuğrul Önalp preserva, relativamente, el orden de la frase en español y el natural de la frase en turco («Salonun karanlık bir köşesinde» *«Salón-del oscuro un ángulo-en»). Ambas soluciones se sitúan en el ámbito de la *elocutio*, respetando o no el orden original de la frase o bien el hipérbaton como figura. En la estrofa en su totalidad podemos observar, en cambio, una clara estrategia dispositiva —de la *dispositio*— en cómo Akbulut deja al final la palabra «arpa», aunque no rime con nada, mientras que Önalp no lo hace, respetando el orden sintáctico turco. A pesar de que el resultado pueda parecer similar, creo que se trata de estrategias pensadas en niveles totalmente distintos.

En un artículo publicado en *Target* («On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translating», 1989), Francis R. Jones propone un interesante sistema de traducción de poesía con el que pretende salvar hasta cierto punto el dilema de sacrificar unos aspectos en favor de otros. Su sistema se divide en tres fases: comprensión, interpretación y creación, aunque nos vamos a detener en particular en la primera y la segunda. Para proceder plenamente a la fase de «interpretación», y con el objetivo de aplicar determinadas técnicas de traducción, primero el traductor «sopesa» el valor relativo de los distintos componentes del poema:

What I suggest is that the translator, either at the initial analysis or, more usually, once he or she meets with specific problems later on, gives the structures I have mentioned some sort of relative **weighting** —e.g. “the sound-structure is absolutely vital, the exact word-meaning less so”. (Jones, 1989: 190)

Este «sopesado» debe hacerse en función de lo que, haciendo una analogía con la química, Jones llama «valencias» de los elementos; es decir, las distintas posibilidades combinatorias que ofrecen. Y lo importante es que algunas valencias pueden tener más peso relativo que otras:

Examples of valent features might be an item's literal meaning, associative meaning, etymological meaning, pragmatic meaning; its concrete or metaphorical role in the image; its typical collocations and its actual collocations in this text; repetitions elsewhere in the text; style, register; sound-quality/length; syntactic function, morphological form; and so on. Moreover, because the textual networks have been assigned, whether intuitively or consciously, distinct weightings in terms of their importance to the image or to the text

as a whole, some valent features are more important than others. (Jones, 1989: 190)

Las soluciones que ofrece a los problemas de traducción son varias, pero lo fundamental es este sistema de «valencias», de posibilidades de combinación en el plano sintagmático que permiten decidirse por una forma u otra —del eje paradigmático—, aunque sea de forma intuitiva y subjetiva, como bien reconoce Jones: «the subjectivities of understanding and recreativity [...] become central to the task of translation» [en poesía] (1989: 195). El ejemplo más sencillo quizá lo constituya el sistema de rimas, en el que lo fundamental es mantener un sonido, pero que también implica relacionar de forma casi inevitable las palabras que riman entre sí: «De la repetición sonora, surge necesariamente una cierta relación semántica, por asociación o por contraste, entre las palabras enlazadas por la rima» (Torre, 2000/2014: 57). Del «sopesado» por parte del traductor de las «valencias» de cada uno de los términos posibles dependerá la decisión de mantener la rima, aún a coste del ripio, o la relación semántica entre las palabras que riman en el original.

Un ejemplo: el taller de traducción de TEDA

Vamos a ver un ejemplo de estas diferencias entre soluciones relativas a la *compositio* debidas a motivos morfosintácticos, pero también de medida o rima; o a la *dispositio*, por la disposición de los elementos en el texto. Se trata de la traducción del primer cuarteto del que es quizá el poema más famoso de Ahmet Hamdi Tanpınar.¹¹ En julio de 2014 Hazal Gül, una

antigua estudiante del departamento de español de la Universidad de Estambul, se puso en contacto con el grupo formado por los participantes en los primeros talleres de traducción español-turco y turco-español organizados en Estambul por el programa TEDA¹² del Ministerio de Cultura turco con la intención de pedir opinión sobre su traducción de los primeros cuatro versos de dicho poema.¹³ Su propuesta generó un interesante debate, sobre todo en torno a los versos tercero y cuarto.¹⁴

Los dos primeros no provocaron mayor discusión, a pesar de que planteaban un interesante problema. En ellos existe una antítesis entre «dentro» y «fuera» que se establece mediante un paralelismo sintáctico inevitable ya que se trata de una oración distributiva («ni... ni...»). Sin embargo, la posición de cada uno de estos elementos en el verso correspondiente es distinta en el original, posiblemente por motivos de rima. El «dentro» se sitúa en el centro del primer verso, mientras que el «fuera» está al final del segundo. De hecho, el primer verso es una *devrik cümle* ya que el poseedor —el tiempo— está después de lo poseído —el interior— cuando debería precederlo. Este hipérbaton permite, no obstante, una más que sugerente rima entre «tiempo» y «momento/instante».

En cualquier caso, únicamente fue motivo de algún ligero comentario la traducción de «içinde», primero por un muy neutro «en» y

Orhan Pamuk. El lector puede encontrar varias de sus obras en prosa en español —traducidas por el autor de este artículo—, aunque no su poesía, breve pero intensa.

¹² *Türk Edebiyatı Dışa Açılımı*, «Apertura al exterior de la literatura turca». Es un programa de subvenciones a la traducción del Ministerio de Cultura y Turismo.

¹³ «Ni estoy en el tiempo / ni por completo fuera, / sino en el flujo indivisible / de un momento extenso y monolítico».

¹⁴ En el que participamos, aparte de Hazal Gül, İrfan Güler, Gülsevım Erhan, Pepa Baamonde, Olcay Öztunalı y el autor de este artículo.

¹¹ *Ne içindeyim zamanın, / Ne de büsbütün dışında; / Yekpâre, geniş bir ânın / Parçalanmaz akışında.* Tanpınar (1901-1962) es uno de los grandes clásicos contemporáneos de la literatura turca y el maestro indiscutible del Nobel





más tarde por «dentro», pero no la posición relativa de ambos adverbios en sus respectivos versos. La traducción inicial de «Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında» era «Ni estoy en el tiempo / ni fuera por completo» y la final fue «Ni estoy dentro del tiempo / ni fuera por completo».

Surge ahora un punto estrechamente relacionado con la *dispositio*. ¿Valdría la pena mantener la rima o procurar una parecida? Lo cual nos lleva al segundo: ¿Es deseable conseguir unos metros regulares? ¿O es mejor centrarse en los posibles efectos retóricos de la *elocutio* mediante figuras como este paralelismo? O, dicho en términos de Holmes, ¿vamos a seguir una forma analógica u orgánica en nuestro metapoema? En este caso, no hay duda de que se prefirió una solución orgánica y que la traducción fue adquiriendo forma según se realizaba.

Llegada la hora de «sopesar las valencias», que diría Francis R. Jones, parece que se tuvo más en cuenta la antítesis «dentro/fuera» que posibles analogías formales. Sin embargo, visto el resultado final, esto no es del todo cierto. Manteniendo el paralelismo formal —con la elipsis del verbo «estar» en el segundo verso del original—, se consigue una rima asonante entre «tiempo» y «completo», posiblemente involuntaria, pero que hasta cierto punto sirve para justificar la que acabó apareciendo en los versos tercero y cuarto. Asimismo, en nuestro metapoema los dos primeros versos son heptasílabos, lo que no combina mal con el último, endecasílabo, ya que ambos tipos pertenecen a lo que Esteban Torre llama «versos de ritmo endecasilábico» (Torre, 2000/2014: 75-77).

Desde el punto de vista de la *compositio* mucho más radical fue la versión de los versos tercero y cuarto¹⁵ ya planteada en la primera

traducción porque intercambian su posición: el tercero pasa a ser cuarto y viceversa. Existen para ello razones sintácticas porque los sustantivos que fundamentan ambos versos («instante/an» y «flujo/akış») —y que en turco aparecen al final de cada uno de ellos— establecen una relación de posesión que en turco y en español se expresa exactamente al revés. En español también se ha añadido la adversativa «sino» por motivos de cohesión ya que en caso contrario probablemente habría sido necesario repetir el verbo —«estoy»—. ¹⁶ Curiosamente, en ningún momento del debate se discutió la conveniencia o no de este intercambio de posiciones, sino que casi todo se centró en la traducción de «yekpâre» y en buscar alternativas a «monolítico».

Las posibilidades de colocación se complicaron aún más en este poema, pues no son solo los dos últimos versos del cuarteto —en español sería un serventesio— los que intercambian posiciones, sino también los adjetivos que califican a «instante». Mientras en el original dice: «yekpâre, geniş bir anın», en español se cambia el orden de los adjetivos «de un extenso [*geniş*] y monolítico [*yekpâre*] instante [*an*]». No vamos a entrar en la discusión de si estos adjetivos deberían preceder o seguir al sustantivo. Aunque en español el significado no sea exactamente el mismo según la posición con respecto al sustantivo, vamos a considerar que es poéticamente aceptable que lo precedan, sobre todo por la rima que se crea entre «incesante» e «instante».

Pero, ¿por qué cambiar la posición de los adjetivos entre ellos si no afecta a la métrica

*«Monolítico, extenso un momento-de / indivisible flujo-en». Ya en la primera versión (de Hazal Gül) se invierte en orden de los versos: «Sino en el flujo indivisible / de un momento extenso y monolítico». La versión final fue: «Sino en el flujo incesante / de un extenso y monolítico instante».

¹⁶ Aunque la eliminación de «sino» nos proporciona un heptasílabo.

¹⁵ «Yekpâre, geniş bir anın / parçalanmaz akışında»



ni a la rima, que depende de «instante»? Si el verso fuera «de un monolítico y extenso instante» nos encontraríamos con un perfecto endecasílabo sáfico desde el punto de vista del ritmo —es decir, con acentos en las sílabas cuarta, octava y décima—, pero con una pausa muy incómoda después de la sexta sílaba al ser «monolítico» palabra esdrújula, mientras que el ritmo habitual en español ante pausa es el de sílaba acentuada-sílaba no acentuada (un troqueo). La versión final —«de un extenso y monolítico instante»— tampoco resuelve del todo el problema; como endecasílabo es más imperfecto incluso que el otro, con los acentos marcados en tercera, séptima y décima sílabas. El acento en tercera podría haberle permitido ser un endecasílabo melódico si hubiera tenido otro en la sexta, pero de nuevo «monolítico» lo desestabiliza porque introduce un acento muy marcado en la séptima sílaba. Sin embargo, es precisamente este acento tan poco conveniente el que puede darnos una clave. En efecto, al estar en la séptima sílaba coincide exactamente con el principal del octosílabo que le precede, lo cual, además, justifica ese verso tan poco adecuado por lo general a los endecasílabos¹⁷ y que rompe con los dos primeros, heptasílabos. Se podría contraargumentar que este octosílabo —«sino en el flujo incesante»— también tiene un acento en la cuarta que armonizaría con la posibilidad «de un monolítico y extenso...», pero especialmente en los versos cortos —de arte menor— el acento dominante es el último.

En cualquier caso, vemos que nos encontramos con dos fenómenos de cambio de orden que podrían ser considerados esencialmente distintos. Uno, el intercambio entre los versos tercero y cuarto, se debe a motivos fundamen-

talmente sintácticos. Por el contrario, el otro, la transposición entre «yekpâre, geniş» y «extenso y monolítico» parece deberse más bien a motivos rítmicos. Algo parecido a esto último ocurre con el hecho de que en el verso tercero nos encontremos con una estructura «sustantivo + adjetivo» y en el siguiente las posiciones se inviertan «adjetivo/adjetivo + sustantivo» simplemente para crear una rima entre «incesante» e «instante». Estas decisiones se deben ante todo a motivos puramente elocucionales, por lo que desde un punto de vista retórico corresponderían a la *compositio*.

No obstante, también es perfectamente lícito preguntarse por el aspecto semántico de este cambio de orden entre los adjetivos. ¿Afecta de algún modo al significado del verso la posición que tengan en su interior? La pregunta no carece de sentido porque desde el punto de vista que estamos adoptando, si esta especie de «quiasmo interlingüístico» —o «inversión», tal y como la entiende Vázquez Ayora (*vid.* Hurtado Albir, 2001: 263)— supone una alteración en el significado nos encontraríamos más bien ante un fenómeno que podríamos analizar como correspondiente a la *dispositio*. Ya en la primera traducción de Hazal Gül («de un momento extenso y monolítico»), «yekpâre» pierde el lugar privilegiado al inicio del verso —lo que podríamos llamar posición temática versal, si es que existe tal cosa— aunque ocupa la otra posición importante, al final. Por fin, fue Pepa Baamonde quien sugirió invertir las posiciones relativas de sustantivo y adjetivos («de un extenso y monolítico instante») y crear así la rima con «incesante», palabra también propuesta por ella. Si el motivo de esta inversión fue realmente crear una rima —en suma, un efecto sonoro—, nos encontramos, sin duda, ante una operación de *compositio*; es decir, un cambio en el orden sintáctico por razones estilísticas en el nivel de

¹⁷ Podríamos decir que tiene una valencia muy baja con los endecasílabos.



la *elocutio*. En cambio, si se debiera a una diferencia en cuanto a la consideración semántica de los elementos que obligara a alterar su orden, nos encontraríamos más bien en el de la *dispositio*. El asunto no es baladí porque «yekpâre» es un término fundamental en la concepción bergsoniana del tiempo de Tanpınar: el tiempo no es una acumulación de instantes sino un continuo indivisible y en ese sentido podríamos afirmar que no es lo mismo «un instante monolítico» que «un monolítico instante».

¿Cómo habría que interpretar, pues, hechos como la inversión del tercer y cuarto versos, necesaria desde el punto de vista de la sintaxis española? ¿Como algo impuesto por el orden natural de la frase y un tanto decorativo y, por lo tanto, limitado al nivel de la *elocutio*? ¿O como una alteración en la disposición de los elementos que componen el discurso? Habría que tener muy presente, como hemos dicho, la globalidad del texto y huir de un análisis y una traducción verso por verso para situarnos realmente en este nivel de la *dispositio*. Pero también habría que tener en cuenta un factor más, muy notable en la traducción de lenguas como el turco al español: ¿hasta qué punto son similares los esquemas tema-remata en dos idiomas tan dispares sintácticamente? Es indudable que las técnicas de progresividad del texto no son exactamente iguales en ambas lenguas y que afectan a la disposición de los contenidos, por lo que habría que andarse con mucho cuidado para que cambios en el nivel sintáctico o más general de la *elocutio* no acabaran afectando también a la disposición de los contenidos (*dispositio*) desde el punto de vista de la totalidad del texto.

CONCLUSIÓN

Como ya decía Holmes, el mantenimiento de las formas métricas o el empleo de otras equi-

valentes no es precisamente la tendencia actual en la traducción de poesía y se emplea más en clases de lengua que en ediciones pensadas para el público general, a no ser que exista una voluntad particular de estilo como ocurre con clásicos con una larga tradición de traducciones, por ejemplo, Catulo o Shakespeare. Hoy en día no serían aceptables, a no ser como experimento académico, las libertades de los renacentistas españoles con los autores latinos e italianos por mucho que adaptaran una forma nueva a la literatura de su propia lengua. El grado cero en traducción actualmente está muy claro y es el contenido del texto original, de cada uno de sus formantes, para ser más exactos —y aquí volvemos al ejemplo del soneto—.

Sin embargo, igual de mal considerada, o peor, está la traducción en prosa de originales en verso. Por lo general, se intenta mantener una estructura en versos con la misma partición que en el original. ¿Por qué? Muy posiblemente porque, sobre todo en composiciones en verso libre, el verso se toma como unidad de traducción y cuando no coincide con pausas sintácticas se asume que es por motivos estilísticos que se tratan de mantener. Entonces, ¿por qué no hacer lo mismo con, por ejemplo, la rima? En talleres como el mencionado, en debates, mesas redondas, charlas, etc., puede observarse que la preocupación principal de muchos traductores de poesía es transmitir con la mayor riqueza posible el significado de determinados términos clave; es decir, todo se mantiene dentro de los límites de la *inventio* como creadora de los límites referenciales del poeta y del poema concreto. Pero como muchas veces es difícil que coincidan lo que Stefano Arduini llama los «campos retóricos»¹⁸

¹⁸ Arduini, 2000; *vid.* especialmente los capítulos «El campo retórico», págs. 45-57, muy relacionado con la traducción, y «Construir mundos, *intellectio* y estructura del campo retórico», págs. 59-71.

de las lenguas en juego, el debate se estanca en la discusión de detalles sobre las posibles connotaciones de palabras muy determinadas, a menudo dependiendo de vista el contexto textual.

Es precisamente lo que ocurrió en el debate que hemos puesto como ejemplo con la palabra «yekpâre», que se convirtió en el centro de atención en detrimento de todo lo demás. Sin embargo, y por seguir citando a Arduini, «[*e*] *locutio* y *dispositio* no son aislables y objeto de un tratamiento independiente [con respecto a la *inventio*]» (Arduini, 2000: 22). Dicho de otra manera, el texto es un todo en el que las partes forman un sistema unitario. En palabras de García Berrio y Albaladejo:

La macroestructura textual o estructura profunda textual es aquella parte del texto que forman las relaciones subyacentes del producto lingüístico que sobrepasan el ámbito oracional; por su parte, la microestructura textual es el conjunto formado por las estructuras de superficie de las oraciones del texto y por las estructuras subyacentes de dichas oraciones. Según el esquema de las operaciones retóricas, la macroestructura sería resultado de la *inventio* y de la *dispositio*, mientras que la microestructura lo sería de la *elocutio*. («Estructura compositiva. Macroestructuras», 1983: 143)

Una aproximación a la traducción de poesía que entienda la retórica como disciplina que se ocupa del texto en un sentido global debería tener en cuenta todos los aspectos, no únicamente los más relacionados con la *inventio*. Por otra parte, teniendo presente esta visión del hecho retórico cabría deducir que el componente transformacional, es decir la traducción en sí, tendría lugar a partir de las macroestructuras de la *inventio* y la *dispositio* para producir una *elocutio* con unas microestructuras diferentes del original. Sin embargo, la traducción también ocurre en la *inventio* y en la *dispositio*,

esta última incluso en el nivel microtextual —como en el ejemplo de la inversión del orden adjetivos-sustantivo—. Como dice Arduini: «la traducción presupone un modelo integrado en que no quede excluido ninguno de los aspectos retórico-textuales» (2000: 159).

Por lo tanto, no solo parece adecuado sino también conveniente intentar aplicar la terminología y las categorías de una retórica entendida como disciplina general del texto a una actividad generadora de textos como es la traducción. Dicho de otra forma, aunque no lleguemos a considerar la traducción como un género literario,¹⁹ sí que podemos verla y tratarla como un procedimiento retórico, especialmente en textos como los poéticos, muchas veces sometidos a unos esquemas preestablecidos de gran rigidez pero que, quizá por eso mismo, permiten tanta libertad a la hora de traducirlos.

RECIBIDO EN ENERO DE 2018

ACEPTADO EN JULIO DE 2018

VERSIÓN FINAL DE AGOSTO DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1988-1989): «Semántica y sintaxis del texto retórico: inventio, dispositio y partes orationis», *E.L.U.A. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, no. 5, 9-15.
- ARDUINI, Stefano (2000): *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- BARTHES, Roland (1964) : «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4, 40-51.
- (1970): «La retórica antigua. Prontuario», en *La aventura semiológica*, trad. de Ramón Alcalde, Barcelona: Paidós, 2ª edición española, 1993.

¹⁹ Como proponía Eduardo Mendoza en 2006 en las XIV Jornadas en torno a la traducción literaria de Tarazona (vid. «Conferencia» en *Vasos Comunicantes*, nº 36, invierno de 2006, págs. 21-22).





- BASSNETT, Susan (1980): *Translation Studies*, 3rd edition, London: Routledge 2002.
- CARPINTERO, Rafael (2017): «Back to Basics: Transfer as a Metaphorical Process», *Litera*, no. 27 (1), 1-21.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1968): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 9ª ed., 1992.
- CONNOLLY, David (1998): «Poetry Translation», en Mona Baker (ed.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 2001.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1984): «Retórica como ciencia de la expresividad. Presupuestos para una retórica general», *E.L.U.A. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, nº 2, 7-59.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Tomás ALBALADEJO MAYORDOMO (1983): «Estructura composicional. Macroestructuras», *E.L.U.A. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, nº 1, 127-180.
- GRUPO μ (1977) : *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- (1992): *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, trad. de Manuel Talens Carmona, Madrid: Cátedra, 1993.
- (1970): *Retórica general*, trad. de Juan Victorio, Barcelona: Paidós, 1987 (edición española revisada).
- HJELMSLEV, Louis (1943): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, trad. de José Luis Díaz de Liaño, Madrid: Gredos, 1971.
- HOLMES, James S. (1970): «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form», en James S. Holmes (ed.): *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague-Paris: Mouton.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- JAKOBSON, Roman (1958): «Linguistics and Poetics», en Thomas A. Sebeok (ed.): *Style in Language*, Cambridge, Mass.: Technology Press of Massachusetts Institute of Technology; New York & London : John Wiley & Sons, 1960.
- JONES, Francis R. (1989): «On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translating», *Target*, vol. 1, nº 2, 183-199.
- LEFEVERE, André (1975): *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Amsterdam: Van Gorcum.
- (1992): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. de Mª del Carmen África Vidal y Román Álvarez, Salamanca: Colegio de España, 1997.
- LINDGREN, Marcia H., Lifé Blumberg y Joshua Langseth (2010): «From Literal to Literary: A Translation Project for Latin Poetry Classes», *Teaching Classical Languages*, vol. 1, nº 2, primavera, 109-137.
- MORRIS, Charles (1938): *Fundamentos de la teoría de los signos*, trad. de Rafael Grasa, Barcelona: Paidós, 1985.
- TORRE, Esteban (2000/2014): *Métrica española comparada*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2003): «Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo», *Rhythmica*, vol. 1, no. 1, pp. 273-301.



El presente artículo hace hincapié en que las deficiencias factuales son relativamente frecuentes en toda clase de textos didácticos y divulgativos y que, en el marco de la traducción comunicativa, es necesario que el traductor proceda a su detección en el texto de partida y a su corrección en el texto de llegada. En relación con la presencia de un importante error factual en un libro divulgativo de biología evolutiva de Oxford University Press, se distinguen tres categorías de traductores de textos científico-técnicos didácticos y divulgativos en función de la facilidad y de los recursos con que pueden detectar (y subsanar) tales defectos textuales: el traductor *especialista*, el *semiespecialista* y el *no especialista*.

PALABRAS CLAVE: enseñanza y divulgación de la ciencia; error factual en el texto de partida; traducción científico-técnica; traducción comunicativa.

El traductor no especialista ante la presencia de deficiencias factuales en el texto de partida didáctico o divulgativo: un estudio de caso sobre lo ideal, lo suficiente y lo inaceptable

The Non-Specialist Translator as confronted with the Occurrence of Factual Errors in an Instructional or Popularizing Source Text: a Case Study on the Ideal, the Sufficient, and the Unacceptable

The following article emphasizes that factual errors are relatively frequent in all sorts of instructional and popularizing texts, and that, within the framework of communicative translation, it is necessary for the translator to spot those defects in the source text and to rectify them in the target text. Focusing on an important factual error present in a popularizing book on evolutionary biology published by Oxford University Press, three categories of translators of instructional and popularizing texts with scientific-technical content are distinguished according to the ease and to the resources with which they can detect (and rectify) such textual flaws, i. e., the specialist translator, the semi-specialist translator, and the non-specialist translator.

KEY WORDS: *communicative translation; science education and popularization; source-text factual error; scientific and technical translation.*

CARLOS GARRIDO
Universidade de Vigo



INTRODUCCIÓN

116

Los textos científico-técnicos incluyen, con cierta frecuencia, deficiencias factuales y, cuando son objeto de traducción contemporánea, sus traductores, siguiendo las pautas propias de la traducción instrumental, o comunicativa, deben esforzarse en no trasladar al texto de llegada, corrigiéndolas en este, tales contravenciones o erosiones de la función informativa imperante en la comunicación pragmática y especializada (Schmitt, 1999a: 59–61; Schmitt, 1999b: 148; Horn-Helf, 1999: 163; Fleischmann y Schmitt, 2004: 536; Garrido, 2015a; Garrido, 2015b; Garrido, 2016: 357–358, 411–413). A este respecto, consideremos el siguiente caso, que ilustra claramente los dos aspectos que se acaban de referir, el error factual presente en el texto de partida científico-técnico y su corrección en el texto de llegada. En la oración final de un artículo de tema médico publicado en agosto de 2015 en la revista de (alta) divulgación científica *Scientific American*, su autor, el profesor de otorrinolaringología M. Charles Liberman, afirmaba:

[1a] *Scientific American*, 8/2015: 43 (subrayado nuestro): «An otologist may one day be able to deliver drugs to the cochlea using a minimally invasive treatment for noise-induced ear damage as easily as an ophthalmologist corrects a myopic eye by laser surgery of the lens.»

En este pasaje, pues, se expresa la esperanza de que en un futuro sea posible tratar la sordera inducida por el ruido recurriendo a una administración de medicamentos a la cóclea tan sencilla como la corrección de la miopía que hoy se efectúa mediante una operación con láser del *crystalino* (en el original inglés, «by laser surgery of the lens»). En realidad, aquí se ha insinuado un error, pues tal corrección quirúrgica de la

miopía, como incluso bastantes legos en medicina saben, no se efectúa en el cristalino (EN *lens*), sino en la *córnea* (EN *cornea*), confusión de palabras que el atento traductor de este artículo para *Investigación y Ciencia* (versión española de *Scientific American*) no reproduce en su texto de llegada:

[1b] *Investigación y Ciencia*, 10/2015: 69 (subrayado nuestro): «Tal vez algún día un otólogo podrá aplicar fármacos en la cóclea mediante un tratamiento mínimamente invasivo contra el daño auditivo causado por el ruido con la misma facilidad con la que un oftalmólogo corrige la miopía con cirugía láser de la *córnea*».

Como vemos en este ejemplo, el traductor debe contar con la posible presencia de deficiencias factuales en su texto de partida científico-técnico incluso en el caso de que este sea un texto publicado, sometido a procesos de revisión editorial y editado por una publicación de tanto prestigio como la estadounidense *Scientific American*. En este sentido, basándonos en nuestra experiencia como lectores y traductores de textos destinados a la enseñanza y divulgación de la ciencia, creemos que la apreciación de Peter A. Schmitt que transcribimos a continuación, aunque pueda resultar verdadera en términos relativos —cuando se comparan todos los géneros textuales científico-técnicos—, en lo concerniente a la presencia de defectos en los libros didácticos y artículos y libros de divulgación del ámbito científico-técnico, se revela demasiado optimista:

Bei Normen und Patentschriften – die im Zuge des Normierungs- bzw. Patentverfahrens mehrmals von verschiedenen Personen besonders sorgfältig geprüft werden, sowohl hinsichtlich formaler Korrektheit als

auch hinsichtlich fachlicher (technischer/ juristischer) Richtigkeit [...] – liegen trotz umfangreicher Textcorpora keine Belege über Defekte vor. Sehr gering ist auch die Fehlerwahrscheinlichkeit in Lehrbüchern. Populärwissenschaftliche Zeitschriften wie z.B. *Scientific American*, *National Geographic*, *Geo* scheinen – so mein über Jahre hinweg gewonnener Eindruck – ebenfalls sehr sorgfältig redigiert zu sein [...]. (Schmitt, 1999b: 147–148)¹

En este contexto, y a falta de una investigación empírica que sería interesante realizar en el futuro, el presente artículo efectúa, a continuación (apartado 2), un *estudio de caso* que analiza las posibilidades de detección, y de corrección en el texto de llegada, de deficiencias factuales presentes en textos científicos didácticos y divulgativos por parte de un traductor competente, aunque no especialista en la correspondiente (sub)disciplina, así como los recursos conceptuales y documentales de que aquel puede y debe valerse para superar el desafío en cuestión. Además, en relación con la figura del traductor especialista, en el apartado 3, el presente trabajo pone de manifiesto una actitud nada ejemplar frecuentemente mostrada por traductores de esa condición cuando vierten textos científicos didácticos o divulgativos.

¹ Nuestra traducción: «En el caso de las normas técnicas y de las patentes de invención, las cuales en el curso de los respectivos procesos de elaboración y registro son revisadas de manera especialmente cuidadosa múltiples veces por parte de diversas personas, tanto desde el punto de vista de la corrección formal como desde el punto de vista de su rigor conceptual (técnico y jurídico) [...], no consta noticia alguna de deficiencias, a pesar de los extensos *corpora* textuales que de ellas están disponibles. También muy pequeña es la probabilidad de error en el caso de los libros de texto, e igualmente rigurosa parece —esa es mi impresión, obtenida a lo largo de años— la redacción de las revistas de divulgación científica, como *Scientific American*, *National Geographic* o *Geo* [...]».

ESTUDIO DE CASO: POSIBILIDADES Y RECURSOS DEL TRADUCTOR NO ESPECIALISTA FRENTE A LAS DEFICIENCIAS FACTUALES DEL TEXTO DE PARTIDA DESTINADO A LA ENSEÑANZA O DIVULGACIÓN DE LA CIENCIA

El presente *estudio de caso* se refiere a una deficiencia factual, de importancia no desdeñable en su contexto, que surge en un libro de divulgación científica del campo de la biología elaborado por dos reputados especialistas en genética. A seguir, en el apartado 2.1, se presentan en pormenor esta obra, sus autores y el defecto textual en cuestión, y en los subapartados del apartado 2.2 se analizan las características, las correspondientes posibilidades de actuación frente al error factual del texto base y los recursos conceptuales y documentales propios de tres categorías de traductores corrientemente involucrados en traducciones de esta naturaleza, categorías definidas en función de la mayor o menor especialización disciplinar del traductor.

Presentación del texto (de partida), de sus autores y de la deficiencia factual

El texto que contiene el error factual que aquí vamos a analizar se titula *Evolution: A Very Short Introduction* y fue publicado en 2003 por la prestigiosa Oxford University Press en su serie de libros divulgativos «Very Short Introductions», de la que constituye el número 100. Esta serie de divulgación, integrada por libros de pequeño formato y de alrededor de 150 páginas, escritos por renombrados especialistas, ofrece una síntesis simultáneamente accesible y rigurosa de una gran diversidad de temas y disciplinas y se ha revelado un enorme éxito editorial y cultural, como atestigua el gran número de volúmenes ya editados y de lenguas a que algunos títulos de la colección han sido vertidos:





VERY SHORT INTRODUCTIONS are for anyone wanting a stimulating and accessible way into a new subject. They are written by experts and have been translated into more than 40 different languages. The series began in 1995 and now covers a wide variety of topics in every discipline. The vsi library now contains over 400 volumes—a Very Short Introduction to everything from Psychology and Philosophy of Science to American History and Relativity—and continues to grow in every subject area. (Nota editorial presente en el volumen n.º 450 [año 2015] de la colección «Very Short Introductions»)

El volumen *Evolution: A Very Short Introduction* —destinado, como todos los de la colección, a un público adulto no especialista (en biología), aunque culto y con curiosidad científica— ofrece una síntesis de los conocimientos actuales sobre el fenómeno de la evolución biológica, de modo que la obra, a lo largo de ocho capítulos y 145 páginas (con 21 ilustraciones en blanco y negro y unas pocas tablas y esquemas), presenta los fundamentos del proceso evolutivo, pasa revista a la diversidad de pruebas que evidencian la existencia de evolución (por un lado, semejanzas y diferencias constatables entre organismos y, por otro, distribución de los seres vivos en el espacio y en el tiempo), explica los mecanismos de la adaptación y de la selección natural, así como la formación y divergencia de especies, y concluye con la exposición de algunas cuestiones evolutivas de especial complejidad.²

² Aunque, como se ha afirmado, los volúmenes de la colección «Very Short Introductions» de la Oxford University Press han sido objeto de traducción a un gran número de lenguas, en concreto la obra que aquí nos interesa, *Evolution: A Very Short Introduction*, no ha sido traducida, todavía, en España, como indica la base de datos española del ISBN («www.mcu.es/web/ISBN»), ni en Portugal, según la Bibliografía Nacional Portuguesa («<http://bibliografia.bnportugal.pt/bnp/bnp.exe>»), consultadas en internet a 10.5.2017.

Los autores de *Evolution: A Very Short Introduction* son los esposos Brian Charlesworth y Deborah Charlesworth, dos reputados biólogos británicos que gozan de amplio reconocimiento internacional. Brian Charlesworth (nacido en 1945) es especialista en genética de poblaciones, ha investigado, sobre todo, la evolución y selección natural de secuencias moleculares, regenta la cátedra de Biología Evolutiva de la Universidad de Edimburgo (Escocia) y, desde 1991, es *fellow* de la Royal Society of London, cuya Darwin Medal ganó en 2000. A su vez, Deborah Charlesworth (nacida en 1943) es destacada especialista en genética evolutiva de las plantas, investigadora de la Universidad de Edimburgo y, desde 2005, *fellow* de la Royal Society of London.

Si las apreciaciones hechas en los párrafos anteriores, correspondientes a unas condiciones editoriales de gran calidad y a unos autores de reconocido prestigio, pueden ayudar a calibrar, en vista del defecto textual que en breve expon-dremos, la importancia de que el traductor se prevenga contra la eventualidad de la presencia de deficiencias factuales en su texto de partida didáctico o divulgativo, en el mismo sentido se deberán tomar las siguientes consideraciones, relativas a la intervención de revisores textuales. En efecto, el original de *Evolution: A Very Short Introduction*, según se puede leer en su capítulo de agradecimientos (pág. VIII)³ y en el breve texto laudatorio de su portada posterior,⁴ fue revisado, por lo menos, por cuatro personas,

³ «We also thank Helen Borthwick, Jane Charlesworth, and John Maynard Smith for reading and commenting on the first draft of the manuscript. All remaining errors are, of course, our fault».

⁴ Apreciación de Richard Dawkins sobre el libro impresa en la portada posterior: «But if you want a summary of what is known to be true about evolution today, and how we know it, you will find none more agreeably succinct than this vigorous little book».

entre las cuales se encuentran dos grandes figuras de la biología evolutiva contemporánea: el genético John Maynard Smith (1920–2004) y el etólogo Richard Dawkins (nacido en 1941).

En cuanto al defecto textual, de naturaleza factual (no formal), presente en *Evolution: A Very Short Introduction* que vamos a analizar en este trabajo, téngase en cuenta que surge en la página 15 del libro, en el capítulo 3, titulado «The evidence for evolution: similarities and differences between organisms»:

[2a] *Evolution: A Very Short Introduction*: 15 (subrayados nuestros): «Another set of facts that strongly supports the theory of evolution is provided by modifications of the same structure in different species. For instance, the bones of bats' and birds' wings indicate clearly that they are modified forelimbs, even though they look very different from the forelimbs of other vertebrates (Figure 1B). Similarly, although the flippers of whales look much like fish fin, and are clearly also well adapted for swimming, their internal structure is like the feet of other mammals, *except for an increased number of digits*. This makes sense, given all the other evidence that whales are modified mammals (for instance, they breathe with lungs and suckle their young). Fossil evidence shows that the two pairs of limbs of land vertebrates are derived from the two pairs of fins of the lobe-finned fishes (of which coelacanths are the most famous living representatives, see Chapter 4). Indeed, the earliest land vertebrate fossils *had more than five digits on their limbs, just like fishes and whales.*»

A continuación, ofrecemos nuestra traducción «literal» al castellano, con reproducción de la designación original, de ese fragmento textual:

[2b] Nuestra traducción «literal» (subrayados nuestros): «Otra serie de hechos que respal-

dan fuertemente la teoría de la evolución la proporcionan las modificaciones que sufre una misma estructura en especies distintas. Así, por ejemplo, los huesos de las alas de los murciélagos y de las aves indican claramente que se trata de extremidades anteriores modificadas, por mucho que su aspecto sea muy diferente del de las extremidades anteriores de otros vertebrados (ilustr. 1B). Del mismo modo, aunque las aletas pectorales de los cetáceos se parecen mucho a las de los peces, y también están, claramente, bien adaptadas para nadar, su estructura interna es como la de las patas de otros mamíferos, *excepción hecha de su mayor número de dedos*, lo cual tiene sentido, considerando todas las otras circunstancias que evidencian que los cetáceos son mamíferos modificados (por ejemplo, respiran mediante pulmones y amamantan a las crías). Las pruebas fósiles muestran que los dos pares de extremidades de los vertebrados terrestres derivan de los dos pares de aletas de los sarcopterigios (cuyos representantes vivos más célebres son los celacantos: v. cap. 4). De hecho, los fósiles de los vertebrados terrestres más antiguos testimonian que estos *tenían más de cinco dedos en las extremidades, justamente como sucede en los peces y en los cetáceos.*»

Teniendo en cuenta que, como veremos en los testimonios aportados en las próximas secciones, los tetrápodos (anfibios, reptiles, aves y mamíferos) actuales, cuando no se tienen en cuenta casos patológicos o aberrantes (*polidactilia* de individuos aislados), presentan siempre en sus extremidades *un máximo de cinco dedos* (*pentadactilia* como condición primitiva en los tetrápodos actuales), y que en las extremidades (anteriores) de los cetáceos se verifica una adaptación consistente en el incremento evolutivo del número de *falanges* (*hiperfalangia*) en algunos de sus *cinco dedos* (o, en unas pocas especies, por reducción secundaria, de sus *cuatro dedos*), se puede concluir que el pasaje de *Evolution: A*





Very Short Introduction que se acaba de transcribir incluye un defecto textual que, de acuerdo con la clasificación de Garrido (2015a: 459–461, 462–463; 2016: 357–380, 389–406, 411–413), cabe calificar, en principio (mas v. *infra* sección 3), de *deficiencia factual de tipo «lapso léxico»*, pues, aquí, tal error parece derivar de la circunstancia de que los redactores han utilizado, por descuido, la palabra *digits* ‘dedos’, en vez de la correcta *phalanges* ‘falanges’.⁵

Posibilidades y recursos del traductor no especialista en el tratamiento de deficiencias factuales del texto de partida didáctico o divulgativo

Con el objetivo de reflexionar sobre el comportamiento que, frente a las deficiencias factuales del texto de partida, puede y debe mostrar un traductor no especialista en la disciplina a que se adscribe el correspondiente texto base didáctico o divulgativo, en este apartado vamos a tomar en consideración, y en relación con la deficiencia factual presente en el pasaje textual [2a], ya explicada, las posibilidades de desempeño y los recursos conceptuales y documentales, en primer lugar, de un traductor *especialista* (subapartado 2.2.1), en segundo lugar, de un traductor *semiespecialista* (2.2.2), y, por último (2.2.3), de un traductor *no especialista*.

⁵ Puesto en comunicación el autor de este trabajo con el Prof. Brian Charlesworth a través del correo electrónico, para advertirlo de este error y para facilitar su corrección con vistas a una eventual segunda edición de la obra, el autor principal de *Evolution: A Very Short Introduction* respondió (a 24.4.2017) reconociendo el lapso y agradeciendo la advertencia: «Dear Prof. Garrido, You are of course correct. I am not sure how this error crept in. We are supposed to be producing a second edition (although the publishers are moving very slowly), and we will make sure it is removed. Best regards, Brian Charlesworth».

Comportamiento del traductor especialista

Reconocemos aquí como *traductor especialista* de un determinado texto científico-técnico a aquel traductor que dispone de formación específica, y de los correspondientes conocimientos especializados, en la disciplina, o incluso subdisciplina, a que se adscribe el texto de partida en cuestión. Cuando este traductor también dispone de una sólida formación (reglada) y experiencia en el campo de la traducción, nos encontramos en la *situación ideal* para afrontar actos de traducción como el que aquí nos ocupa. Por consiguiente, en nuestro caso concreto, un traductor tal de *Evolution: A Very Short Introduction* dispondría, aproximadamente, de la formación y de los conocimientos propios de un biólogo evolutivo. En concreto, estas condiciones ideales, óptimas, las cumplen, en general, los traductores de *Investigación y Ciencia*, encargados de verter al castellano los artículos divulgativos de *Scientific American*, pues se trata de especialistas en las respectivas disciplinas científicas (profesores, investigadores) que presentan buena competencia traductora (v. *supra* ej. [1a,b]).

Sin embargo, en relación con lo expuesto en el párrafo anterior han de introducirse dos matizaciones importantes. En primer lugar, si bien el perfil del traductor antes trazado es el que se revela ideal u óptimo para abordar la traducción de textos científico-técnicos, por un lado, el gran número de traducciones científico-técnicas, sobre todo de textos divulgativos, que entre nosotros es necesario efectuar torna insuficiente el (reducido) contingente de tales traductores, y, por otro lado, ese perfil de traductor ideal *no es imprescindible*, en la práctica, como aquí veremos, para garantizar la calidad de las traducciones de textos científico-técnicos de carácter didáctico o divulgativo. En segundo lugar, ha de tenerse en cuenta que los textos científico-técnicos didácticos y divulgativos, en

contraste con los de investigación, por su enfoque integrador o sintetizador, suelen abarcar, no una única (sub)disciplina, sino varias (sub)disciplinas de un determinado campo —cuando no varios campos de especialidad—, por lo que, en la práctica, el *traductor ideal* antes descrito (especialista estricto solo en una determinada [sub]disciplina), a lo largo de la traducción de un texto didáctico o divulgativo podrá verse confrontado por desafíos similares a los del *traductor semiespecialista* o a los del *traductor no especialista*, que caracterizaremos en los siguientes apartados. Así, en nuestro caso concreto, si la disciplina a la que se puede adscribir *Evolution: A Very Short Introduction* es la biología evolutiva (en realidad, una *superdisciplina*), también cabe decir que, a lo largo de la obra, van aflorando asuntos y datos propios de diversas (sub)disciplinas (bioquímica, genética, fisiología, botánica [sistemática], zoología [sistemática], ecología, etc.), y, de hecho, el pasaje [2a], que contiene el error factual aquí analizado, corresponde a la (sub)disciplina *zoología (de vertebrados)*.

Configurada de este modo la condición del *traductor especialista*, puede admitirse que este, ante una afirmación del texto de partida del tipo de «los cetáceos poseen más de cinco dedos en sus extremidades (anteriores)» (ej. [2a]), con elevada probabilidad advertirá su falsedad, su carácter contrafactual, de forma inmediata (al hilo de una primera lectura), o, por lo menos, con elevada probabilidad será embargado por la fuerte sospecha —que deberá confirmar en una consulta documental— de que tal afirmación es errónea. En este caso, la probabilidad de que se dé una detección inmediata del error factual, o de que la sospecha de falsedad sea profunda, será mayor cuando el traductor especializado lo sea, no solo en la correspondiente disciplina (en nuestro caso, la biología evolutiva), sino también

en la subdisciplina en cada momento abordada (en el pasaje [2a], la zoología [de vertebrados]).

A continuación, aducimos una serie de enunciados extraídos de la bibliografía zoológica (aquí, escrita en varias lenguas extranjeras [fuentes, estas, que, en algunos casos, suplen las lagunas de la bibliografía española]) para mostrar el acervo de elementos conceptuales (y de unidades léxicas de especialidad) que, durante la lectura de la afirmación falsa de [2a] relativa a los cetáceos (que son tetrápodos modernos), un traductor especialista, con elevada probabilidad, puede movilizar de forma inmediata o, por lo menos, a los que puede recurrir de manera provechosa mediante la consulta de la fuente correspondiente (fuentes que pueden ser altamente especializadas: obsérvense, a continuación, los términos *grupo troncal* y *grupo de copa*, que corresponden a conocimientos avanzados de sistemática [zoológica]):

Die Extremitäten der Tetrapoden sind ursprünglich fünfstrahlig (pentadactyl). (Kyrieleis y Paulus, 2000)⁶

Die in der Stammgruppe der Tetrapoda zunächst variable Anzahl der Finger- und Zehens-trahlen wurde auf fünf reduziert (*Acanthostega*† besaß 8, *Ichthyostega*† 7, *Tulerpeton*† 6). (Mickoleit, 2004: 232)⁷

Die Zahl der Finger und Zehen ist bei den Stammgruppen-Tetrapoden noch variabel und wird erst mit der Kronengruppe auf

⁶ Nuestra traducción: «Las extremidades de los tetrápodos muestran primitivamente cinco radios digitales (son pentadactílas)».

⁷ Nuestra traducción: «El número de radios digitales de pies y manos, en un principio variable en el seno del grupo troncal de los Tetrápodos, se redujo finalmente a cinco (†*Acanthostega* poseía 8; †*Ichthyostega*, 7, y †*Tulerpeton*, 6)».





maximal fünf Strahlen festgelegt (Pentadactylie) [...]. (Schultze y Schoch, 2004: 305)⁸

Cetaceans (whales, dolphins, and porpoises) have a soft tissue flipper that encases most of the forelimb, and elongated digits with an increased number of phalanges (hyperphalangy). In addition, some cetaceans exhibit a reduction in digit number. Although toothed cetaceans (odontocetes) are pentadactylous, most baleen whales (mysticetes) are tetradactylous and also lack a metacarpal. [...] Most mysticete (baleen whale) lineages (Balaenopteridae, Neobalaenidae, and Eschrichtiidae) also [como algunos ictiosaurios] only have four digital rays, each consisting of a metacarpal and some phalanges [...]. (Cooper *et al.*, 2007: 654, 656)

De hecho, un traductor especialista en zoología de vertebrados (subdisciplina) podría, incluso, conocer, sin consulta previa, la circunstancia de que en el pasado geológico existió un grupo de tetrápodos que, en algunos casos, como condición derivada, sí presentaba (¡en contraste con los cetáceos!) extremidades con un número de dedos superior a cinco (*hiperdactilia*), los ictiosaurios:

Les *Ichthyosaures* (planche 6.27, figures E-G) ont conservé les membres postérieurs mais montrent une transformation encore plus poussée en palette natatoire que les Cétacés. Chez les formes du Crétacé (planche 6.27, figure G), seul le stylopode court et trapu conserve une individualité. Tous les autres éléments du membre, de forme polygonale, constituent une sorte de mosaïque avec *hyperphalangie* manifeste et souvent *hyperdactylie*. (Beaumont y Cassier, 1987: 223–224)

⁸ Nuestra traducción: «En los tetrápodos del grupo troncal, el número de dedos de manos y pies es aún variable y no quedará fijado, en un máximo de cinco radios digitales, hasta el grupo de copa (*pentadactilia*) [...]».

The resemblance of the pectoral fin to an arm is very striking in an early *Ichthyosaurus* (†*Mixosaurus*, of the Middle Triassic). All of the individual elements, including the pisi-form, can be recognized. Only five fingers are present, but the number of phalanges has increased in the anterior fingers, a condition called *polyphalangy*. The individual elements are shorter and more closely united in a late *Ichthyosaurus* (†*Ichthyosaurus* from the Lower Jurassic). The numbers [*sic*] of digits has increased (*polydactyly*), as has the number of phalanges. (Liem *et al.*, 2001: 306)

Der spindelförmige Körper [de los ictiosaurios] ähnelte dem der Delphine und die Extremitäten waren zu Flossen umgebildet. Sie hatten jegliche Beweglichkeit in den Gelenken verloren und zeichneten sich durch eine Vermehrung der Phalangen (Hyperphalangie) und teilweise der Finger (Polydactylie) aus. (Sander, 2004: 352)⁹

Comportamiento del traductor semiespecialista

Podemos considerar como circunstancia, si no ideal u óptima, sí *muy favorable* el hecho de que un traductor, aunque no sea especialista en la (sub)disciplina a que se adscribe el texto de partida didáctico o divulgador, sí sea buen conocedor del correspondiente campo o rama científica, condición que denominamos de *semiespecialista* (pudiendo el traductor, entonces, ser especialista en otra disciplina de ese campo). Así, en nuestro caso, un traductor bastante aventajado de *Evolution: A Very Short Introduction* sería aquel que, no siendo especialista en biología evolutiva (ni en ninguna subdisciplina de esa disciplina), sí dispusiese de buenos cono-

⁹ Nuestra traducción: «El cuerpo [de los ictiosaurios], fusiforme, se asemejaba al de los delfines y las extremidades estaban transformadas en aletas. Estas habían perdido toda movilidad en las articulaciones y se caracterizaban por un aumento del número de falanges (*hiperfalangia*) y, en algunos casos, del número de dedos (*hiperdactilia*)».

cimientos de biología en general, como sucede con un licenciado o graduado en Biología.

Trazado de ese modo el perfil del *traductor semiespecialista*, puede admitirse que, ante una afirmación del texto de partida del tipo de «los cetáceos poseen más de cinco dedos en sus extremidades (anteriores)» (ej. [2a]), es algo probable que aquel advierta de inmediato (al hilo de una primera lectura) su carácter falaz, o, por lo menos, es muy probable que le asalte la sospecha —que deberá confirmar en una consulta documental— de que tal afirmación es errónea.

Sobre todo en este último supuesto (sospecha), el traductor semiespecialista podrá manejar elementos conceptuales y recurrir a fuentes (de especialización intermedia) como las aducidas a continuación, que ya se refieren, todas ellas, directamente a los cetáceos:

Encore de type pinnipède chez les Siréniens, le membre devient une palette falciforme chez les Cétacés par hyperphalangie des doigts II et III (respectivement 13 et 7 phalanges chez le Globicéphale) et réduction des doigts latéraux I, IV e V (planche 6.27, figures C et D [en esta ilustración, que muestra el esqueleto del miembro anterior izquierdo de un delfín, se ven 5 dígitos en la mano o autopodio]). (Beaumont y Cassier, 1987: 222–224)

[Caracteres constitutivos de los Cetáceos:] • Die Vorderextremitäten sind zu Steuerflossen (Flipper) umgebildet (Abb. 623b [en esta ilustración, que muestra la cintura escapular y el esqueleto braquial de un delfín, se ven 5 dígitos en la mano o autopodio]). Die Fingerstrahlen sind äußerlich nicht mehr erkennbar. [...] • Hyperphalangie (Phalangenvermehrung). Der zweite Finger ist in der Regel der längste (Abb. 623b). (Mickoleit, 2004: 558)¹⁰

¹⁰ Nuestra traducción: «[Caracteres constitutivos de los Cetáceos:] • Las extremidades anteriores están transformadas en aletas que funcionan a modo de timones (ilustr.

Comportamiento del traductor no especialista

Cabe juzgar como *traductor no especialista* de un texto didáctico o divulgativo aquel que es lego, que carece de formación específica, en la disciplina y campo correspondientes a ese texto de partida. Aunque, en principio, para la traducción de un texto científico-técnico didáctico o divulgativo, un traductor no especialista se encuentra en clara desventaja en relación con el traductor especialista o semiespecialista (categorías de traductor cuyos contingentes son exiguos), aquí nos proponemos mostrar, a propósito de la deficiencia factual presente en el ej. [2a], que, en la práctica, un traductor no especialista con sólida cultura general y rigurosa formación profesional (en el campo de la traducción) también está capacitado, es *suficiente*, para garantizar óptimos resultados en la traducción de textos científico-técnicos didácticos y, sobre todo (por su menor especialización), divulgativos.

En esta línea, no se debe perder de vista, en primer lugar, que los textos científico-técnicos de carácter extradisciplinar (didácticos y divulgativos) surgen en virtud, por un lado, de un proceso de desintensificación de las tendencias a la precisión, formalidad y coherencia propias de los textos especializados intradisciplinarios (de investigación) y, por otro lado, de la incorporación de los recursos propios de los lenguajes pedagógico, periodístico y ensayístico, lo cual, en conjunto, facilita la inteligibilidad textual de un público lego y, por tanto, también a del traductor no especialista (Garrido, 2016: 67–101). En segundo lugar, debe tenerse en cuenta que el surgimiento de internet, de su universo textual

623b [en esta ilustración, que muestra la cintura escapular y el esqueleto braquial de un delfín, se ven 5 dígitos en la mano o autopodio]). Los dígitos ya no se pueden reconocer externamente. [...] • Hiperfalangia (incremento del número de falanges). El segundo dedo es por lo general el más largo (ilustr. 623b)».





y de sus motores de búsqueda ha representado una revolución en el trabajo del traductor (no especialista), quien, ahora, con herramienta tan potente y ubicua, puede, con gran facilidad, documentarse y determinar equivalencias terminológicas.

Además, internet proporciona al traductor (no especialista) de textos científico-técnicos un recurso conceptual y terminológico valiosísimo, aún no suficientemente ponderado, para hacer frente, más allá de la determinación de equivalencias terminológicas, al desafío de máxima dificultad constituido por la eventual presencia en el texto de partida de errores factuales: la enciclopedia multilingüe *Wikipedia*. Frecuentemente despreciada debido, sobre todo, a un tratamiento pobre y deficiente, en algunas versiones lingüísticas importantes, de materias propias de las ciencias sociales y de las humanidades, al traductor (no especialista) de textos científico-técnicos didácticos y divulgativos le interesa saber que, por lo menos, las versiones inglesa y alemana de *Wikipedia* son, hoy en día, muy completas y rigurosas en los campos de las ciencias naturales, constituyéndose, así, en recurso fundamental para la detección de errores factuales del texto de partida.¹¹

Así, si la sólida cultura general de que debe disponer el traductor no especialista (la cual tiene que incluir elementos científico-técnicos) no se revelase suficiente para que este detecte de forma inmediata la falsedad de la afirmación

¹¹ Esta valoración positiva nos la dicta nuestra experiencia como consultores habituales de *Wikipedia*, impulsada por nuestra dedicación a la traducción de textos científicos y por la curiosidad intelectual, pero también disponemos, en ese sentido, de referencias externas: así, en 2016, el premio concedido a periodistas y escritores científicos por la Sociedad de Químicos Alemanes (*Preis der Gesellschaft Deutscher Chemiker für Journalisten und Schriftsteller*) lo ganó la Redacción de Química de la *Wikipedia* en lengua alemana.

de que «los cetáceos poseen más de cinco dedos en sus extremidades (anteriores)» (ej. [2a]) —lo que, siendo realistas, es probable—, o para que le asalten serias dudas acerca de la correspondiente veracidad, su formación como traductor —que ha de tener en cuenta las posibilidades ofrecidas por internet— debe impulsarlo a intentar documentar, aunque sea de forma fugaz, buena parte de los enunciados relevantes del texto de partida, entre los que, en nuestro caso, se encontrará el relativo al número de dedos de los cetáceos. En ese sentido, el recurso a la enciclopedia internetica *Wikipedia* resulta, por su gran eficacia, indispensable, y así lo vemos también en nuestro caso concreto.

En efecto, el artículo «Cetacea» de la versión inglesa y el artículo «Wale» de la versión alemana de *Wikipedia* (consulta: 12.5.2017) incluyen dos ilustraciones que claramente atestiguan la presencia de cinco dedos en los miembros anteriores de los cetáceos¹² (las tituladas «Cetacea skeletons» [v. *infra* ilustración] y «Comparison of the skeleton of *Dorudon atrox* and *Maiiacetus inuus* in swimming position», en el primer caso, y «Skelett eines Bartenwals (ohne Barten)» [v. *infra* ilustración] y «Vergleich des Skeletts von *Dorudon*

¹² De hecho, este elemento gráfico contribuye a afianzar el rigor de la información proporcionada aquí por *Wikipedia*. También en la divulgativa *Enciclopedia Nacional Geographic de los animales* (Cooke et al., 2017) se observa, en sendas ilustraciones del esqueleto, la presencia de cinco dedos en las extremidades anteriores de los Odontocetos (pág. 178) y en las de los Mysticetos (pág. 185). Además, en la pág. 178, se puede leer: «[En los odontocetos] Las extremidades posteriores desaparecieron, las anteriores se transformaron en aletas, si bien aún conservan los huesos de cinco dedos». En cualquier caso, la observación del resultado de introducir las palabras clave «cetáceos, esqueleto» en el *Google Imágenes* (importantísimo complemento de *Wikipedia*) permite comprobar que los cetáceos tienen 4 o 5 dedos en las extremidades anteriores.

atrox und des Protocetiden *Maiacetus inuus* in Schwimmhaltung», en el segundo).¹³

Podemos decir, por tanto, que, pertrechado con este potente recurso, y concienciado de la necesidad de su utilización, el traductor no especialista de textos didácticos o divulgativos no se encuentra, en absoluto, inerme para detectar y corregir buena parte de las deficiencias factuales que eventualmente presenten sus textos de partida, lo cual, sumado a la posibilidad de una intervención complementaria de un revisor científico (no indispensable), en nuestra opinión, hace del traductor no especialista, mas sí verdaderamente competente, una buena opción, una opción aceptable, para verter textos científico-técnicos didácticos y divulgativos.

¹³ En este caso, el artículo correspondiente en español («Cetacea») carece de esas ilustraciones esclarecedoras. En cuanto al componente verbal de estos artículos, la naturaleza no hiperdactílica de los cetáceos (o, de hecho, su pentadactilia o, secundariamente, su tetradactilia) solo figura en él de forma *implícita* (búsquedas automáticas de los términos *ES dedo*, *EN finger* y *DE Finger*): «Habiendo derivado de la de los mamíferos terrestres, la pata posterior [*sic*: por anterior] de los cetáceos se compone de los mismos huesos: el húmero, el radio y el cúbito. Sin embargo, estos huesos son más cortos y más planos que en los mamíferos terrestres y el cúbito y el radio son más largos que el húmero. Todos los cetáceos presentan un cierto grado de hiperfalangia, especialmente en los dedos centrales. El mayor número de falanges se da en los calderones negros, que tienen entre 3 y 4 en el primer dedo, entre 9 y 14 al segundo y entre 9 y 11 el tercero»; «The front limbs are paddle-shaped with shortened arms and elongated finger bones, to support movement. They are connected by cartilage. The second and third fingers display a proliferation of the finger members, a so-called hyperphalangy.»; «Die vorderen Gliedmaßen sind paddelförmig mit verkürzten Arm- und verlängerten Fingerknochen, um die Fortbewegung zu unterstützen. Sie sind durch Knorpel verwachsen. Am zweiten und dritten Finger kommt es zudem zu einer Vermehrung der Fingerglieder, einer so genannten Hyperphalangie».

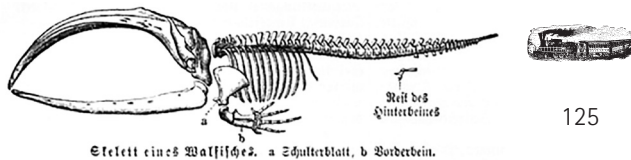


Ilustración que muestra el esqueleto de una ballena con barbas (misticeto), presente en los artículos «Cetacea», de Wikipedia-en, y «Wale», de Wikipedia-de. Se aprecia la pentadactilia de la extremidad anterior (el «espolón» que parece surgir en la base del quinto dedo corresponde al hueso pisiforme, del carpo).

EL TRADUCTOR ESPECIALISTA Y LO INACEPTABLE

Caracterizadas las posibilidades de actuación del traductor especialista, del traductor semiespecialista y, sobre todo, del traductor no especialista frente al error factual del texto base científico-técnico de carácter extradisciplinar, ahora analizamos, por su gran interés para la traducción de textos didácticos y divulgativos, una nociva tendencia que hemos venido notando a lo largo de los años en las traducciones de libros de texto y de artículos y libros de divulgación del campo de la biología realizadas por traductores especialistas en alguna disciplina biológica. Paradójicamente, esa tendencia consiste en que demasiados de esos traductores especialistas traducen mal, en textos de biología, términos del campo de la biología. En concreto, se observa que, con relativa frecuencia, un traductor especialista en alguna de las disciplinas biológicas de carácter fundamental (bioquímica, citología, embriología, fisiología, inmunología, genética, etc.) vierte de forma errónea, o incluso indebidamente omite en el texto meta, términos propios de la biología sistemática (taxonomía) y, en especial, las denominaciones de grupos de organismos, componente terminológico, este, muy frecuente y relevante en los textos didácticos.



cos y divulgativos de los campos de la biología y de la medicina (Garrido, 2016: 204–209).

Las razones que explican esta nociva tendencia, como vamos a ver, pueden identificarse, de modo genérico, con un punto débil de la figura del traductor especialista y, de modo específico, con una inaceptable actitud de desdén intelectual. Así, según hemos declarado en el punto 2.2.I, los textos científico-técnicos didácticos y divulgativos, por su frecuente carácter integrador, suelen manejar términos y conceptos pertenecientes a diversas disciplinas de un determinado campo (o, incluso, a diferentes campos), por lo que el traductor especialista (en una disciplina concreta), en la práctica, debe lidiar con (algunos) problemas de determinación de equivalentes terminológicos similares a los que enfrenta un traductor semiespecialista o no especialista (por ejemplo, un traductor especialista en zoología, para traducir un término de fisiología vegetal en un libro divulgativo del campo de la ecología, tendrá que realizar un esfuerzo de documentación similar al de un traductor con conocimientos generalistas de biología o, incluso, al de uno carente de formación específica en biología).

Si, por consiguiente, la condición de traductor especialista frecuentemente no exime de la necesidad de realizar esfuerzos de documentación al traducir textos didácticos y divulgativos, en el caso de los traductores especialistas en disciplinas de biología fundamental que vierten textos de biología de enfoque integrador, esa exigencia es, con excesiva frecuencia, negligentemente desconsiderada en relación, sobre todo, con términos y conceptos propios de la taxonomía, o sistemática, botánica y zoológica. Para entender este fenómeno, que puede perjudicar lastimosamente el valor de una traducción y que denota cierta falta de honradez intelectual, ha de saberse que, a partir del nacimiento de

la biología moderna, producido en la segunda mitad del siglo XIX y en los primeros decenios del XX (con el progreso de la fisiología, la formulación y perfeccionamiento de la teoría evolutiva y el desarrollo de la genética, la bioquímica y la biología celular), y debido a un relativo estancamiento inicial (teórico y metodológico) de las disciplinas clásicas botánica, zoología y taxonomía (biología sistemática) —eficazmente superado a partir de la segunda mitad del siglo XX—, está algo extendida entre los practicantes de las disciplinas de la biología fundamental una infundada actitud de superioridad intelectual hacia los practicantes de la biología sistemática y cierta injustificable y dañina minusvaloración de esas materias.¹⁴

Con el ánimo de llamar la atención sobre este injustificable proceder de algunos traductores especialistas, y de estimular la adopción de buenas prácticas al respecto, a seguir adjunciamos una serie de ejemplos de traducciones de textos didácticos y divulgativos del campo de la biología que contienen flagrantes errores factuales en el tratamiento de términos zoológicos y botánicos. Los ejemplos [3a–c] y [4] corresponden a un libro de texto y a un artículo de divulgación vertidos al castellano por traductores especialistas en bioquímica y en ecología, respectivamente, y los ejemplos [5a–c] y [6a–c] corresponden a una monografía didáctica y a un libro de divulgación vertidos al gallego-portugués por traductores especialistas en genética y en embriología, respectivamente:¹⁵

¹⁴ Esta es una impresión adquirida por el autor de estas líneas *desde dentro*, ya que este cuenta con formación no solo en el campo de la traducción, sino también en el de la biología, habiéndose doctorado en el área de la zoología (sistemática). En relación con el relativo estancamiento padecido a principios del siglo XX por la biología sistemática, y en relación con su posterior *aggiornamento*, puede consultarse, por ejemplo, Hennig (1999: 1–10).

¹⁵ Obsérvese, por cierto, que esta nociva tendencia

[3a] *Lehninger – Principios de Bioquímica*: 136–137: «Figura 6-14 [en esta ilustración las aves mencionadas son *pingüino*, *pollo*, *pavo* y *pato*]: (a) Localización de los 27 residuos invariables en el citocromo *c* de unas 60 especies, entre las que se encuentran mamíferos, peces, reptiles, anfibios, pájaros [orig. EN *birds*], insectos y otros invertebrados, hongos y plantas».

COMENTARIO: Ninguna de las aves mencionadas en esta ilustración es un *pájaro*, o sea, ninguna pertenece al grupo (orden) Passeriformes. La confusión entre los términos *pájaro* y *ave* es impropia de un texto de biología, y un error frecuente de los traductores de textos divulgativos (Garrido, 2016: 173–176).

[3b] *Lehninger – Principios de Bioquímica*: 381: «Figura 14-11 [en esta ilustración se ve un *guepardo*, especie *Acinonyx jubatus*]: Los potentes y muy coordinados músculos esqueléticos del *leopardo* [especie *Panthera pardus*] le permiten alcanzar una velocidad de unos 130 km/h durante unos centenares de metros».

[3c] *Lehninger – Principios de bioquímica*: 387 [cuadro de texto 14-3]: «Figura 1 [en esta ilustración se ve una *luciérnaga*, insecto coleóptero]: La *libélula* [insecto odonato], una especie de *coleóptero*».

[4] *Scientific American*, 12/1996: 60: «Jaap Graveland and his colleagues at the University of Groningen have noted that certain

birds, such as the *great tits* of the Netherlands, produce thinner, more fragile eggs in forests that have been heavily damaged by acid rain and have low stores of calcium in the soil.»



127

Investigación y Ciencia, 2/1997: 58: «El grupo dirigido por Jaap Graveland, de la Universidad de Groningen, ha observado que los *grandes herrerillos* de Holanda producen huevos más frágiles en los bosques afectados por la lluvia ácida y con bajas reservas de calcio en el suelo.»

COMENTARIO: Aquí se ha utilizado como equivalente castellano de *great tit* (que corresponde a la especie *Parus major*) el indebido calco **gran herrerillo*, que no tiene sentido zoológico, pues la denominación vernácula real de esa especie en castellano es *carbonero común* (Peterson *et al.*, 1989: 236).

[5a] *The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution, and Inheritance*: 246: «A specialist of the taxonomy of mites (Acarina), nematodes, *spiders* [...]»

Historia do Pensamento Biológico. Diversidade, Evolução, Herdanza: 301: «Un especialista na taxonomía dos *ácaros*, dos nematodos, dos *arácnidos* [...]».

COMENTARIO: Los ácaros mencionados en este pasaje son *arácnidos* del grupo (orden) Acarina, mientras que el término inglés *spiders* (literalmente, ‘arañas’) corresponde a arácnidos del grupo (orden) Araneae, por lo que la equivalencia correcta hubiese sido, no *arácnidos*, sino *araneidos*.

[5b] *The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution, and Inheritance*: 432: «[...] the agnath fishes (lampreys and *hagfishes*) [...]»

Historia do Pensamento Biológico. Diversidade, Evolução, Herdanza: 507: «[...] os peixes [= ES *peces*] agnatos (lampreas e *similares*) [...]».

también puede estar detrás de la deficiencia factual de *Evolution: A Very Short Introduction* que aquí analizamos, pues ese error se refiere a un concepto de zoología (sistemática), y los autores y los revisores de ese texto son, todos, especialistas en (sub)disciplinas de biología fundamental (B. y D. Charlesworth, en genética). De hecho, el dato falso sobre los dedos de los cetáceos tal vez no constituya un mero lapso léxico, ya que la segunda referencia (falsa) de ese fragmento a la presencia de más de cinco dígitos en los cetáceos —que se vincula a la configuración de las extremidades en los vertebrados terrestres más antiguos (y en los peces)— parece apuntar a que se trata de un error más profundo, de naturaleza conceptual.

COMENTARIO: El término inglés *bagfish* representa la denominación vernácula de un grupo concreto de craneados primitivos (agnatos) conocidos en castellano como *mixinos* o *peces bruja* (en gallego[-portugués] como *peixes-bruxa*, *enguías-de-casulo*, *feiticeiras* o *mixinas*). En este caso, el traductor optó por una indebida omisión de esa referencia taxonómica («lampreas y similares»), que empobrece el contenido informativo del texto de llegada respecto al original.

[5c] *The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution, and Inheritance*: 451: «Groups with a relatively low active dispersal ability, like most terrestrial mammals, true freshwater fishes, or earthworms, have very different patterns from those of easy dispersers like freshwater plankton, ballooning spiders, birds, and some groups of insects.»

Historia do Pensamento Biolóxico. Diversidade, Evolución, Herdanza: 527: «Os grupos dotados dunha capacidade de dispersión relativamente cativa [= ES *pequeña*], como o caso dos máis dos mamíferos terrestres, os *peixes de auga doce* [= ES *peces de auga dulce*], ou os *vermes terrestres* [= ES *gusanos terrestres*], teñen distribucións ben distintass [*sic*] das dos grupos que se dispersan de modo máis doado [= ES *fácil*], o plancto de auga doce, *algunhas arañas*, os *paxaros* e algúns grupos de insectos».

COMENTARIO: Este fragmento está repleto de dislates en la traducción de los términos zoológicos. En primer lugar, la expresión original *true freshwater fishes*, incorrectamente vertida como *peixes de auga doce* (= ES *peces de auga dulce*), se refiere, en realidad, a peces *exclusivamente* dulceacuícolas (obsérvese que «peces de agua dulce», sin más especificación, son, por ejemplo, el salmón y la anguila, que, por ser también marinos, presentan una elevada capacidad de dispersión); en segundo lugar, la equivalencia

correcta de *earthworms* es, en gallego-portugués, *minhocas* (= ES *lombrices de tierra*) u *oligoquetas* (= ES *oligoquetos*), no *vermes terrestres* (= ES *gusanos terrestres*), pues «gusanos terrestres» son, por ejemplo, ciertos nematodos cosmopolitas que presentan una gran capacidad para la dispersión pasiva por mediación de aves; en tercer lugar, *ballooning spiders* no corresponde a «algunas arañas», sino, concretamente, a arañas que, suspendidas en la atmósfera, integran el llamado *plancton aéreo*, es decir, arañas que presentan capacidad de *aerostación*; por último, los *pájaros*, en los textos de biología, son aves del orden Passeriformes, pero en este pasaje *birds* (que equivale a *aves*) también incluye, por ejemplo, a las Caradriiformes, que no son pájaros.

[6a] *Oaxaca Journal*: 8–9: «We also had a glassed-in conservatory, always warm and humid, where a great tassel fern hung, and delicate *filmy ferns* and tropical ferns could be grown.»

Diário de Oaxaca: 23: «Também tínhamos uma estufa [= ES *invernadero*] toda coberta de vidro, sempre quente e húmida, onde estava pendurado um *Polystichum polyblepharum*⁴ grande, e onde podíamos cultivar fetos [= ES *helechos*] delicados e tropicais. [...] [nota de la traductora:] 4 Sem nome em português; designado em inglês por “tassel fern”».

COMENTARIO: En inglés, *filmy fern* no equivale a «helecho», como pretende aquí la traductora, sino a «helecho de la familia Himenofiláceas», por lo que una traducción correcta de «delicate filmy ferns» hubiese sido «delicados fetos [= ES *helechos*] himenofiláceos».

[6b] *Oaxaca Journal*: 32: «Like potatoes, they [los tomates] are in the *Solanaceae* family, a family full of particularly deadly plants, including the *thorn apple* and henbane.»

Diário de Oaxaca: 42: «Tal como as batatas, [los tomates] pertencem à família dos *Solanáceos*, que está cheia de plantas particularmente mortíferas, incluindo a *maçã espinhosa* [literalmente, ES «manzana espinosa»] e o *meimendro negro* [= ES *beleño negro*].»

COMENTARIO: En primer lugar, en portugués, como en castellano, el término correcto (designativo de familia de plantas) no es **Solanáceos*, sino *Solanáceas*; en segundo lugar, el término inglés *thorn apple* no equivale, ni en portugués ni en castellano, al calco espurio «manzana espinosa», sino a *estramonio* (= PT *estramónio*).

[6c] *Oaxaca Journal*: 48: «Other yellow flowers are dismissed as *DYCs*—damned yellow *composites*.»

Diário de Oaxaca: 54: «Outras flores amarelas som despachadas para o saco das *DYC* — Damned Yellow *Composites*¹⁶. [...] [Nota a pie de página:] ¹⁶ Qualquer coisa como “malditos *compósitos* amarelos” (*N. T.*)».

COMENTARIO: En el pasaje original, *composites* designa, claramente, un grupo de plantas, por lo que la equivalencia correcta no es *compósitos*, sino PT *compostas* (= ES *compuestas*).


CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo del presente artículo, en los textos (científico-técnicos) didácticos y divulgativos contemporáneos *con cierta frecuencia* surgen *deficiencias factuales*, por mucho que aquellos hayan sido producidos por autores reputados, revisados por especialistas y publicados en medios y editoriales de prestigio. Cuando tales documentos aquejados de alguna deficiencia factual sirven como texto de partida de una traducción, es responsabilidad del traductor, en el marco de la traducción comu-

nicativa, detectar esos errores y, mediante la incorporación de la correspondiente corrección, no trasladarlos a su texto de llegada, lo cual representa uno de los mayores desafíos para los traductores de este tipo de textos.

Entre los traductores capacitados para la realización de (buenas) traducciones de textos científico-técnicos de carácter didáctico o divulgativo, pueden distinguirse tres categorías en función del respectivo grado de especialización en la *disciplina* a que se adscribe el texto de partida: el *traductor especialista*, el *traductor semiespecialista* y el *traductor no especialista*. Como en el presente artículo se muestra a propósito de un error factual concreto presente en un libro divulgativo inglés del campo de la biología, aunque, al verter textos científico-técnicos didácticos y divulgativos, el traductor especialista y el traductor semiespecialista, por su mayor bagaje de conocimientos de especialidad, tienen, en general, más facilidad que el traductor no especialista para detectar errores factuales en el texto base y corregirlos en el texto meta (como, igualmente, para determinar equivalencias terminológicas), hoy en día este último traductor, sin embargo, no se encuentra inerme, en absoluto, para hacer frente a ese importante desafío. En efecto, con el advenimiento de internet, el traductor no especialista de textos científico-técnicos didácticos y divulgativos ha pasado a contar, entre otros potentes recursos, con una fuente de consulta tan accesible y tan rica y rigurosa en el ámbito de las ciencias naturales como, por lo menos, las versiones en lenguas inglesa y alemana de la enciclopedia *Wikipedia* (valoración positiva, esta, confirmada, de hecho, en el caso concreto de traducción aquí estudiado). Por consiguiente, si, en principio, la figura del traductor especialista resulta *ideal* para la realización de traducciones de textos científico-técnicos de carácter didáctico o divulgativo, y





muy favorable la del traductor semiespecialista, el traductor no especialista bien formado y convenientemente concienciado de que puede y debe compulsar (en la *Wikipedia* inglesa o alemana, con el respaldo ulterior de otras fuentes) buena parte de los enunciados relevantes de su texto de partida, se podría revelar *suficiente*, como aquí se ve, para abordar con garantías una empresa semejante.

Por otro lado, aunque el traductor especialista (en una determinada disciplina o subdisciplina) se revela, en principio, idealmente capacitado para verter textos (científico-técnicos) didácticos y divulgativos, nuestro trabajo señala que ese tipo de traductor no deja de presentar algún punto débil en el marco de esos encargos. Concretamente, se apunta la circunstancia, de carácter genérico, de que uno de tales traductores nunca podrá ser verdaderamente experto en las varias disciplinas, o incluso campos, que, por su frecuente enfoque integrador, suelen abordar los textos científico-técnicos didácticos y divulgativos; además, como aquí se pone de manifiesto, en el caso específico de los traductores especialistas en alguna disciplina o subdisciplina de la *biología fundamental* que traducen textos didácticos o divulgativos del campo de la biología se aprecia que, con bastante frecuencia, tratan de forma negligente, y vierten mal, términos propios de la *biología sistemática* (taxonomía botánica y zoológica), nociva tendencia, esta —probablemente derivada de una injustificable actitud de desdén intelectual—, que el presente artículo documenta mediante ejemplos elocuentes.

En cualquier caso, en una época como la actual, en que los ubicuos *traductores automáticos* están haciendo notables progresos y alcanzando resultados cada vez mejores, tanto si se trata de un traductor *especialista* como de un traductor *no especialista*, es indispensable que ese traductor

humano de textos didácticos y divulgativos, para no revelarse superfluo o redundante, sea *verdaderamente competente*, y, por tanto, que sea capaz, entre otras cosas, de hacer frente al desafío planteado por la eventual presencia de errores factuales en el texto de partida. Estúdiense, si no, a modo de referencia final, la versión que de nuestro fragmento textual [2a] nos ofrece hoy en día uno de esos traductores automáticos:

[2c] Traducción efectuada por *Google Translate* (junio de 2017; subrayados nuestros): «Otro conjunto de hechos que apoya fuertemente la teoría de la evolución es proporcionado por modificaciones de la misma estructura en diferentes especies. Por ejemplo, los huesos de las alas de los murciélagos y de los pájaros indican claramente que son miembros modificados, aunque parezcan muy diferentes de los antebrazos de otros vertebrados (Figura 1B). Del mismo modo, aunque las aletas de las ballenas se parecen mucho a las aletas de los peces, y están claramente también bien adaptadas para la natación, su estructura interna es como los pies de otros mamíferos, *a excepción de un número creciente de dígitos*. Esto tiene sentido, dadas todas las otras pruebas de que las ballenas son mamíferos modificados (por ejemplo, respiran con pulmones y amamantan a sus crías). La evidencia fósil muestra que los dos pares de extremidades de los vertebrados terrestres se derivan de los dos pares de aletas de los peces lóbulos finos (de los cuales los celacantos son los representantes vivos más famosos, véase el capítulo 4). De hecho, los primeros fósiles de vertebrados terrestres tenían *más de cinco dígitos en sus miembros, al igual que los peces y las ballenas*».

RECIBIDO EN JUNIO DE 2017
 ACEPTADO EN OCTUBRE DE 2018
 VERSIÓN FINAL DE OCTUBRE DE 2018



BIBLIOGRAFÍA

Referencias citadas

- BEAUMONT, André y Pierre CASSIER (1987). *Biologie animale. Les Cordés, Anatomie comparée des Vertébrés*, 6.^a ed., París: Dunod.
- COOKE, Fred, Hugh DINGLE, Stephen HUTCHINSON, George McKAY, Richard SCHODDE, Noel TAIT y Richard VOGT (dir.) (2017). *Enciclopedia National Geographic de los animales*, 2.^a ed., trad. anónima de *The Encyclopedia of Animals: A Complete Visual Guide*, Barcelona: RBA Libros.
- COOPER, Lisa Noelle; BERTA, Annalisa; DAWSON, Susan D.; REIDENBERG, Joy S. (2007). «Evolution of Hyperphalangy and Digit Reduction in the Cetacean Manus», *The Anatomical Record*, 290, 654–672.
- FLEISCHMANN, Eberhard y Peter A. SCHMITT (2004). «Fachsprachen und Übersetzung», en Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner *et al.* (dir.), *Übersetzung / Translation / Traduction. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, n.º 26.1. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 531–542.
- GARRIDO, Carlos (2015a). «Deficiencias del texto de partida en la traducción de textos destinados a la enseñanza y divulgación de la ciencia», *Meta*, 60/3, 454–475.
- (2015b). «Tres persistentes falacias zoológicas, reverberadas/debeladas en la traducción de textos científicos de carácter didáctico», *Panace@. Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción*, 41, 60–72.
- (2016). *A Tradução do Ensino e Divulgação da Ciência*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- HENNIG, Willi (1999 [1966]). *Phylogenetic Systematics*, reimpr. 3.^a ed., trad. D. Dwight Davis y Rainer Zangerl, Urbana: University of Illinois Press.
- HORN-HELFF, Brigitte (1999). *Technisches Übersetzen in Theorie und Praxis*, Tubinga: A. Francke Verlag.
- KYRIELEIS, Armin y Hannes PAULUS (2000). «Extremitäten», en Rolf Sauermost (dir.), *Lexikon der Biologie*, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag/Elsevier, s.v.
- LIEM, Karel F.; BEMIS, William E.; WALKER, Warren F.; GRANDE, Lance (2001). *Functional Anatomy of the Vertebrates. An Evolutionary Perspective*, Belmont: Thomson/Brooks/Cole.

MICKOLEIT, Gerhard (2004). *Phylogenetische Systematik der Wirbeltiere*, München: Verlag Dr. Friedrich Pfeil.

PETERSON, Roger; MOUNTFORT, Guy; HOLLUM, P. A. D. (1989). *Guía de campo de las aves de España y de Europa*, trad. Mauricio González Díez, Barcelona: Ediciones Omega.

SANDER, Martin (2004). «†Ichthyosauria, Fischechen», en Wilfried Westheide y Reinhard Rieger (ed.), *Spezielle Zoologie. Teil 2: Wirbel- oder Schädeltiere*, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 352–353.

SCHMITT, Peter A. (1999a). *Translation und Technik*, Tubinga: Stauffenburg Verlag.

— (1999b). «Defekte im Ausgangstext», en Mary Snell-Hornby, Hans G. Höning, Paul Kußmaul y Peter A. Schmitt (ed.), *Handbuch Translation*, 2.^a ed., Tubinga: Stauffenburg Verlag, 147–151.

SCHULTZE, Hans-Peter y Rainer SCHOCH (2004). «Tetrapoda, Landwirbeltiere», en Wilfried Westheide y Reinhard Rieger (ed.), *Spezielle Zoologie. Teil 2: Wirbel- oder Schädeltiere*, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 303–306.

Fuentes de los ejemplos

CHARLESWORTH, Brian y Deborah CHARLESWORTH (2003). *Evolution: A Very Short Introduction*, serie Very Short Introductions, n.º 100, Oxford: Oxford University Press.

HEDIN, Lars O. y Gene E. LIKENS (1996). «Atmospheric Dust and Acid Rain». *Scientific American*, 12/1996, 56–60.

— (1997). «Polvo atmosférico y lluvia ácida», trad. Manuel Puigcerver, *Investigación y Ciencia*, 2/1997, 54–59.

LEHNINGER, Albert L. (1984). *Principios de Bioquímica*, trad. Jorge Bozal Fes y Antonio Cortés Tejedor. Barcelona: Ediciones Omega.

LIBERMAN, Charles M. (2015a). «Hidden Hearing Loss», *Scientific American*, 8/2015, 39–43.

— (2015b). «Sordera oculta», trad. Andrés Martínez, *Investigación y Ciencia*, 10/2015, 64–69.

MAYR, Ernst (1982). *The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution, and Inheritance*, Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press.

— (1998). *Historia do Pensamento Biolóxico. Diversidade, Evolução, Herdanza*, trad. Emilio Valadé



del Río, colección «Lingua Franca», n.º 4, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
SACKS, Oliver (2002). *Oaxaca Journal*, Nueva York: Vintage Books.

— (2011). *Diário de Oaxaca*, trad. Clara Pinto Correia, Lisboa: Relógio D'Água.



En el marco de mi tesis doctoral analicé las traducciones del alemán al euskera de textos de literatura infantil y juvenil y literatura para adultos. Para ello, diseñé y compilé un corpus digitalizado, paralelo y multilingüe. A la hora de diseñar el corpus, se tuvieron en cuenta varios factores y uno de ellos fue el modo de traducción, ya que en algunos casos las traducciones al euskera de textos literarios alemanes se han hecho de forma indirecta a través de una versión intermedia (López Gaseni, 2008; Zubillaga, 2013), en la mayoría de los casos del español. Atendiendo a las características de las traducciones realizadas en la combinación alemán-euskera, los objetivos del presente artículo son mostrar la importancia de realizar un análisis preliminar de catalogación y descripción, explicar el proceso de compilación de corpus y proporcionar los resultados del análisis macrotextual que indican la dificultad de categorizar los textos según el modo de traducción.

PALABRAS CLAVE: estudios descriptivos de traducción, corpus multilingüe, traducción indirecta, euskera, alemán.

Diseño, descripción y análisis de un corpus multilingüe (alemán-español-euskera)

Design, description and analysis of a multilingual corpus (German-Spanish-Basque)

In the framework of my doctoral thesis, children's and adult literary texts in the language combination German-Basque were analysed. For that purpose, a digitised, parallel and multilingual corpus was designed and compiled. When designing the corpus, different factors – the translation mode, among them – were considered, because in some cases original German literary texts have been translated into Basque through an intermediary version (López Gaseni, 2008; Zubillaga, 2013), the Spanish version in most cases. Taking into account the features of German-into-Basque translations, the goals of the present paper will be to demonstrate the importance of conducting a preliminary analysis (compilation and description of a catalogue), to describe the creation process of the corpus and to show the results of the macrotextual analysis that indicate the difficulty of classifying the texts according to the mode of translation.

KEY WORDS: *descriptive translation studies, multilingual corpus, indirect translation, basque, german*

ZURIÑE SANZ VILLAR
*Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea
(UPV/EHU)*



INTRODUCCIÓN

La actividad traductora en el País Vasco ha sido un elemento clave en el desarrollo de una lengua minoritaria como el euskera, tanto por su contribución a la producción literaria local, como también por el importante papel que desempeña en el desarrollo y normalización de la lengua. En ese proceso, tal y como indica Uribarri (2005), ante la ausencia de un uso normalizado del euskera en muchos ámbitos, los traductores han adoptado un rol adicional, el de normalizadores de la lengua: «Diese Situation hat den Übersetzern dazu gezwungen, eine zusätzliche Aufgabe als Normalisierer der Sprache zu übernehmen, und sie haben ganz neue Gebiete für die Baskische Sprache eröffnet».¹

En cuanto a la producción literaria local, en el segundo apartado se proporcionarán datos específicos sobre el número de traducciones realizadas en la combinación alemán-euskera, pero, en términos generales y según datos de Torrealdai (2013: 30), cabe destacar que entre los años 2000 y 2012 la media de textos originales escritos en euskera, por un lado, y de traducciones realizadas a esta lengua, por el otro, se sitúa en un 68 % y un 32 % respectivamente. Los datos indican que la proporción de traducciones, respecto a las obras publicadas originalmente en euskera, es mayor que en Francia y en el resto de España (22 %). Sobre la base de estos porcentajes, Torrealdai (2013: 31) añade que las cifras correspondientes a los textos traducidos en euskera son demasiado altas.

También es importante mencionar el contexto sociolingüístico del País Vasco por su influencia en las traducciones. Los resultados

de la última encuesta sociolingüística (2016) realizada en la Comunidad Autónoma Vasca indican que la presencia del euskera ha aumentado en comparación con los resultados de las encuestas previas, tanto en contextos formales como informales. Sin embargo, los datos indican que el 63,3 % de la población mayor de 16 años es monolingüe de castellano, utiliza esta lengua en su vida diaria, y que es el 30,6 % el que, en mayor o menor medida, hace uso del euskera. Un pequeño porcentaje (6,1 %) utiliza la lengua minoritaria, pero con muy poca frecuencia. Por lo tanto, a pesar del aumento, sigue habiendo desigualdades, y la realidad sociolingüística se puede describir como de bilingüismo diglósico, donde existe un desequilibrio entre ambas lenguas.

Esta situación influye, tal y como se ha mencionado, en la actividad traductora, y, en el marco académico, también tiene influencia en la metodología que se emplea para analizar las traducciones al euskera. En las traducciones realizadas del alemán al euskera, que serán objeto de estudio en el presente artículo, la gran mayoría de traductores dominan el euskera y el español (y/o el francés). A pesar de estar traduciendo al euskera, el hecho de que en la mente y vida diaria del traductor esté presente la lengua mayoritaria influye en el proceso de traducción (Sanz-Villar 2018). Además, suele ser habitual que, debido a la debilidad del sistema literario, existan traducciones en otros idiomas de obras que se van a traducir por primera vez del alemán al euskera. La consulta de dichas traducciones previas realizadas a otras lenguas también puede dejar huella en las traducciones vascas. Otro factor decisivo puede ser la limitada disponibilidad de herramientas directas —como, por ejemplo, diccionarios alemán-euskera— que el traductor puede consultar a la hora de realizar las traducciones y el uso, por consiguiente, de

¹ «Esta situación ha obligado a los traductores a adoptar un rol adicional como normalizadores de la lengua y ha abierto campos totalmente nuevos para la lengua vasca» (traducción de la autora).

instrumentos indirectos —es decir, vías indirectas como diccionarios alemán-español y español-euskera—.

En el marco de mi tesis doctoral, compilé un corpus de traducciones realizadas del alemán al euskera con el objetivo de analizar las traducciones en esta combinación de lenguas. Para ello, se siguió el modelo propuesto por Lambert y van Gorp en el año 1985, que ya había sido utilizado con éxito en estudios traductológicos anteriores al mío (Merino 1994; Barambones, 2009; Manteola, 2011 o Zubillaga, 2013). Cada investigador puede adaptarlo a sus propias necesidades y el análisis no se limita al estudio de textos descontextualizados, sino que los textos son parte de un sistema. En palabras de Hermans (1999: 65): «[the model] needs to account for a range of other factors in addition to the donor and receptor texts. This is why it is conceived as a multi-level operation, based on communication scheme». En el presente estudio, la realidad de la lengua vasca o la situación sociolingüística han sido factores muy importantes a lo largo de todo el proceso de investigación.

El primer nivel dentro de este modelo consiste en la realización de un análisis preliminar (*preliminary data*), lo que en mi tesis se traduce, en primer lugar, en la elaboración y descripción de un catálogo —el catálogo Aleuska— o, en otras palabras, el inventario de las traducciones literarias realizadas del alemán al euskera a lo largo de la historia; y en segundo lugar, en la selección de textos y creación del corpus digitalizado, paralelo y multilingüe. Como se reflejará en secciones posteriores, la identificación del modo de traducción (directo, indirecto, etc.) ha sido clave en todos los niveles, empezando desde este nivel preliminar; por ejemplo, ha sido importante de cara a la selección de textos que formarían parte del corpus. Durante la compilación del corpus, por otro lado, se ha incluido

la versión intermedia en español, siempre y cuando se haya podido confirmar el carácter indirecto de una traducción.

En un segundo nivel macrotextual (*macro-level*), se lleva a cabo el análisis paratextual de los textos que componen el corpus y el análisis de las traducciones de dichos paratextos, entendiendo como paratexto aquellos elementos que se sitúan tanto dentro (títulos, subtítulos, imágenes, etc.) como fuera (críticas, entrevistas, cartas, etc.) del texto (Genette, 1987). Tal y como indica Tahir-Gürçağlar (2002: 45), el análisis microtextual puede ofrecer indicios del estatus de traducción de un texto (por medio de una sintaxis poco habitual, uso de nombres extranjeros, etc.), pero la mayoría de las pistas las encontramos en una serie de elementos, tales como el título, el nombre del autor, el nombre del traductor, el título original, que se sitúan antes del propio texto traducido. Se sitúan alrededor del texto traducido —en contraportada, portada, prólogo, entrevistas a traductores—, en lo que Genette llama «paratexto».

En un tercer y en un cuarto nivel, se realiza el análisis microtextual (*micro-level*), que aquí consiste en el análisis de la traducción de determinadas unidades fraseológicas, así como un análisis sistémico (*systemic context*), que engloba todos los niveles.²

En este artículo nos centraremos en el análisis preliminar y macrotextual, porque el objetivo es mostrar lo importante que ha sido catalogar las obras traducidas del alemán al euskera a lo largo de la historia, reunir información lo más detallada posible de cada una de ellas y describir el catálogo; un segundo objetivo consistirá en exponer brevemente el proceso de compilación de corpus, donde las versiones puente juegan un



² Los resultados de este análisis se pueden consultar en Sanz-Villar (2016) y Sanz-Villar (2018).



papel importante, y, en último lugar, se mostrará la dificultad de categorizar los textos según el modo de traducción por medio del análisis macrotextual.

CATÁLOGO ALEUSKA Y COMPILACIÓN DEL CORPUS

Corpus o

Tal y como se ha mencionado, el catálogo Aleuska es un inventario de obras traducidas del alemán al euskera a lo largo de la historia. Para la creación de este catálogo y el consiguiente corpus, nos hemos basado en los pasos propuestos en el seno del proyecto de investigación TRACE.³ En palabras de Gutiérrez Lanza (2007), miembro del grupo: «En el marco del proyecto TRACE un Corpus o/Catálogo es un listado lo más exhaustivo posible, preferentemente informatizado, en cuyo caso adquiere categoría de “base de datos” (Rabadán y Merino 2004), de fichas que contienen diversos campos de información (con)textual (...)».

Fue el profesor de la UPV/EHU Ibon Uribarri el que, en la combinación alemán-euskera, comenzó esta labor de catalogación en el año 2003, y la profesora Naroa Zubillaga, de la misma universidad, y yo hemos continuado con esa tarea en el marco de nuestras respectivas tesis doctorales. Para la creación del catálogo Aleuska, se utilizó el programa Filemaker, donde por cada obra identificada se intenta recopilar la siguiente información: título origen y título meta, autor origen y autor meta, fecha de publicación del texto original (TO) y del texto meta (TM), editorial del TM, lugar de publicación del TM, número de páginas del

TM, género y etiqueta meta. La identificación o selección de las obras se realizó mediante búsquedas en bases de datos, tales como Index Translationum, y en los catálogos de diversas bibliotecas (el catálogo online de bibliotecas de Euskadi así como el de la biblioteca Azkue, biblioteca Sancho el Sabio, biblioteca Koldo Mitxelena, la Biblioteca Nacional de España o la *Deutsche Nationalbibliothek*).

En términos generales, no fue difícil recopilar los datos mencionados y seguir actualizando, de esta forma, el catálogo. El mayor obstáculo fue identificar el modo de traducción en esta fase de catalogación —es decir, si los textos habían sido traducidos directamente del original alemán o si se había utilizado alguna versión intermedia para llevar a cabo la traducción—, ya que las bases de datos y los catálogos mencionados en líneas anteriores no suelen recoger dicha información. Por esta razón, en caso de duda nos pusimos en contacto con editoriales y traductores. Cuando no obtuvimos respuesta o no pudimos establecer el contacto, introdujimos un signo de interrogación en el campo «modo de traducción» del catálogo. En cualquier caso, no hay que olvidar que podemos actualizar la información del catálogo según los resultados de los análisis macro y microtextuales.

El catálogo, que de momento está actualizado hasta noviembre del 2013, cuenta con un total de 710 entradas, incluyendo las reediciones. Si clasificamos los textos por tipo textual, obtenemos la distribución que se presenta en la figura 1.

Tal y como se puede observar en el gráfico 1, los textos de literatura infantil y juvenil (LIJ) son el tipo de texto que más se ha importado (445 libros). En segunda posición, se sitúa la poesía con 144 entradas, aunque es necesario mencionar que muchas de las fichas del catálogo correspondientes a este género están

³ Se trata de un proyecto de investigación sobre traducciones censuradas. En la página web del proyecto (<http://www.ehu.es/trace/colectivo.html>) se puede obtener información más detallada.

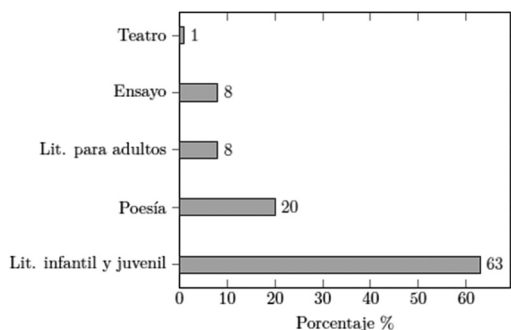


Figura 1. Distribución de tipos textuales en el catálogo *Aleuska*

formadas por un único poema. Después, con representación similar, nos encontramos con textos de literatura para adultos (LA, 59 obras) y ensayos (54), y por último, cabe mencionar que sólo contamos con 8 obras de teatro.

Escogimos textos tanto de LA como de LIJ para la compilación del corpus por cuestiones de representatividad en el catálogo y porque nos interesaba realizar la comparación entre la traducción de estos dos tipos de texto. Antes de comenzar con el proceso de creación del corpus, fue necesario realizar una descripción exhaustiva del subcatálogo LA-LIJ para obtener información clara sobre los autores originales, el desarrollo de las publicaciones de los TM, los traductores y el modo de traducción.

En relación con los autores originales, los datos del subcatálogo muestran que se han traducido al euskera obras de 126 autores alemanes diferentes, 96 en LIJ y 32 en LA. Teniendo en cuenta el número de textos correspondientes a LIJ y LA (284 y 48 respectivamente, sin tener en cuenta las reediciones), podemos concluir que la diversidad de autores originales es mayor en LA o, en otras palabras, que de media se han traducido más obras del mismo autor alemán en LIJ.

Al analizar la evolución de las traducciones

vascas, se puede observar una línea clara antes y después del año 1980: mientras que antes de esta fecha la tendencia era traducir una obra por año, la situación cambia por completo a partir de 1980, cuando se empieza a publicar una media de 9 libros por año (sin tener en cuenta las reediciones, 14 si las contamos). Es importante tener en cuenta el contexto político de la época para analizar dicho cambio; por ejemplo, fue muy importante la entrada en vigor de la Ley Básica de Normalización del Uso del Euskera en el año 1982, hecho que favoreció el uso del euskera y la producción de material en esta lengua. A partir de este momento se inicia una actividad continua en el sector de la traducción al euskera (Uribarri, 2005).

Resulta interesante distinguir entre LA y LIJ por las diferencias tan marcadas que existen entre el desarrollo de uno y otro género, y que se pueden apreciar en los gráficos 2 y 3.

La línea gris oscura indica el número de traducciones de LA teniendo en cuenta las reediciones. Apenas se aprecia en el gráfico 2, debido a que se han contabilizado muy pocas reediciones de traducciones de LA. Además, la evolución ha sido muy regular, a excepción de un pequeño pico en el año 1992 cuando se tradujeron seis obras del alemán. Cabe destacar que cuatro de ellas se publicaron en el marco de la colección *Literatura Unibertsala*, iniciativa creada en 1989 gracias a un convenio de colaboración entre EIZIE⁴ y el Gobierno Vasco, con el fin de «poner al alcance de los lectores vascoparlantes un amplio abanico de obras representativas de la literatura universal traducidas al euskera».⁵ En el desarrollo de las traducciones de LIJ, por otro lado, encontramos

⁴ La Asociación de Traductores, Correctores e Intérpretes de Lengua Vasca.

⁵ http://www.eizie.eus/es/Argitalpenak/Literatura_Unibertsala.

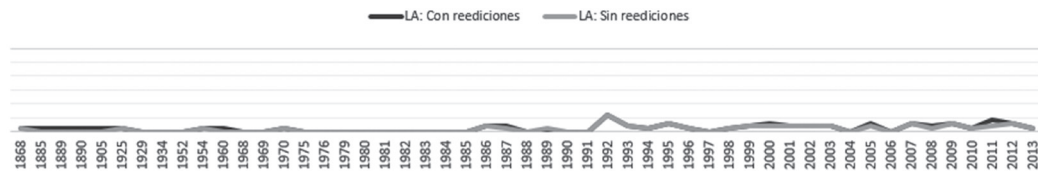


Figura 2. Traducciones de LA publicadas entre 1868 y 2013



Figura 3. Traducciones de LIJ publicadas entre 1868 y 2013

muchas más reediciones y más altibajos (figura 3). Hay dos años que destacan por el alto número de publicaciones: 1990 y 2006. En el primero, 10 de las 25 publicaciones pertenecen a la misma colección de historias cortas escritas por Sabine Lohf y traducidas por Joxantonio Ormazabal. En el 2006, el pico se debe a las 13 reediciones de 10 traducciones de libros originales escritos por el autor alemán Knister, dentro de la serie *Hexe Lilli* (*Kika Superbruja*).

Han sido 127 los traductores que han traducido las obras recogidas en el subcatálogo de LA y LIJ. Teniendo en cuenta el número de obras traducidas, se puede concluir que hay muy pocos traductores que se han especializado en la traducción alemán-euskera, ya que es una gran mayoría la que ha traducido una única obra en esta combinación lingüística. En el polo opuesto, Pello Zabaleta y Xabier Mendiguren son los más prolíficos con 33 y 29 traducciones respectivamente; además, ambos han traducido obras tanto en LA como en LIJ.

El último aspecto que se ha descrito en el subcatálogo Aleuska ha sido el modo de traducción de las obras de LA y LIJ, como se ha mencionado en líneas anteriores. Debido a la dificultad de obtener esta información, los textos que se han identificado como directos o indirectos a este nivel hay que considerarlos como supuestas traducciones directas e indirectas —en el sentido de *assumed translation* de Toury (2012), pero ampliado al modo de traducción en este caso—. Los resultados de los posteriores análisis a niveles macro y microtextual servirán para actualizar la información recogida a nivel de catálogo o Corpus o. A nivel conceptual, entendemos como traducción indirecta la que se realiza por medio de una versión intermedia, y no de la versión original alemana (en este caso), mientras que una traducción directa es la que se ha realizado principalmente de la versión original alemana, es decir, el traductor puede haber consultado otras versiones, pero la versión principal es la alemana.

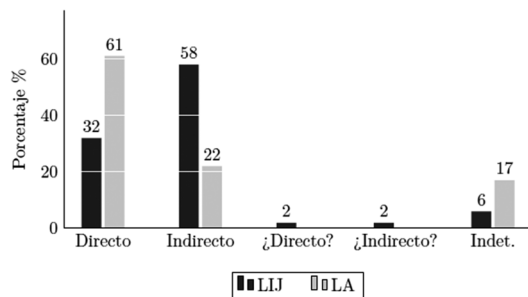


Figura 4. El modo de traducción en las traducciones de LIJ y LA

Tal y como se puede observar en la figura 4, en las traducciones de LIJ la norma la constituyen las supuestas traducciones indirectas (58 %) y, sin embargo, en LA lo que predominan son las supuestas traducciones directas (61 %). Como se ha indicado anteriormente, hay una serie de obras que no han podido ser clasificadas o se han clasificado con signos de interrogación por falta de información.

El número de traducciones realizadas por un traductor y el modo de traducción podrían estar relacionados. Zubillaga (2013: 447) lo analiza en su tesis en referencia a las traducciones de textos de LIJ del alemán al euskera, pero concluye que ella no ha podido confirmar la hipótesis —es decir, que traducir un número considerado de obras no necesariamente tiene que significar que se traduzca de forma directa— y que hay que considerar otros factores. Sin embargo, en los textos de LA, puede haber cierta relación, ya que las traducciones indirectas se dan, sobre todo, entre los traductores que han traducido una única obra. Por otro lado, no podemos olvidar que puede haber otros factores, tales como el prestigio del género textual, que también pueden haber influido en estos resultados.

Corpus 1

En un paso intermedio entre la creación y descripción del catálogo, por un lado, y el análisis macrotectual, por el otro, es imprescindible definir, teniendo en cuenta los resultados obtenidos del análisis del catálogo Aleuska, los criterios para la selección de los textos que formarán el corpus; o en otras palabras, será necesario crear el corpus 1. Como indica Merino (2003: 650): «(...) la noción de corpus 1 o primario (y su correspondiente de corpus secundario) ha resultado indispensable como recurso metodológico en estudios descriptivos acometidos desde muy diferentes perspectivas».

En primer lugar, se han seleccionado textos traducidos a partir de 1980, momento a partir del cual se da un crecimiento considerable en el número de traducciones al euskera. En segundo lugar, de los diferentes tipos de texto que tienen representación en el catálogo, se han elegido textos del subcatálogo LA-LIJ, principalmente porque estos textos representan el 71 % del catálogo. El tercer criterio está relacionado con el modo de traducción. Como acabamos de mencionar, se han identificado tanto traducciones directas como indirectas en el subcatálogo. En el presente corpus, ambos tipos de traducciones tendrán representación, aunque habrá más supuestas traducciones directas (alrededor del 70 % del corpus frente al 30 % de traducciones indirectas), porque nuestro interés principal radica en los resultados de las primeras. Por último, como el objetivo no es analizar las traducciones de un único autor original o un único traductor, la diversidad de autores será un factor adicional a tener en cuenta.

En resumidas cuentas, el corpus está compuesto por 24 textos de LIJ y 24 textos de LA. En las traducciones de LIJ, 15 son supuestas traducciones directas y 9 indirectas. Como el número de traducciones indirectas no es tan elevado en LA,





se han escogido 19 supuestas traducciones directas y 5 traducciones indirectas. En cuanto a la diversidad de autores, el corpus contará con obras de 30 autores originales diferentes y 28 traductores diferentes. En la siguiente tabla, se puede ver un resumen de las características del corpus 1:

Tabla 1. Características del corpus 1

	Modo de traducción		Autores	
	Directo	Indirecto	Autor original	Autor meta
LA	19	5	17	15
LIJ	15	9	13	16
Total	34	14	30	31

En las 14 traducciones indirectas, no solo se han incluido en el corpus el original alemán y la traducción al euskera, sino que ha sido de especial relevancia para los posteriores análisis añadir la versión intermedia. De esta forma, hemos creado un corpus digitalizado, paralelo y multilingüe (alemán, español, euskera). De cara a la propia compilación del corpus, son cuatro los pasos principales que se han seguido: digitalizar, limpiar, etiquetar y alinear.

Como es bien sabido, digitalizar los textos es un trabajo costoso. Algunas editoriales nos proporcionaron los textos en formato digital, gracias a lo cual pudimos prescindir de este paso en ciertas ocasiones. Para limpiar, etiquetar y alinear los textos utilizamos un programa creado primero en el marco del proyecto TRACE y desarrollado más tarde por el informático Iñaki Albisua dentro del grupo de investigación TRALIMA-ITZULIK de la UPV/EHU: el programa Taligner.

Se trata de un programa escrito en Java, muy intuitivo, que permite realizar la limpieza de los textos en cuestión de pocos segundos, el etique-

tado de los textos a nivel de párrafo y de oración (adjudicando etiquetas para numerar cada oración y párrafo), y la alineación simultánea de múltiples textos. Esta fue una de las razones por las que se decidió crear una herramienta propia para la compilación de corpus. Si queríamos analizar traducciones al euskera, era imprescindible trabajar con una herramienta que fuera capaz de alinear más de dos textos al mismo tiempo. La alineación no es automática, el usuario tiene que ajustar de forma manual los segmentos para obtener un texto bien alineado; es decir, para que cada segmento original corresponda a cada segmento meta o a los segmentos meta, es preciso realizar ajustes manuales. Aunque es un proceso largo, de esta forma el investigador tiene la seguridad de que la alineación es correcta, y los problemas de alineación se reducen al mínimo cuando se realizan búsquedas en el corpus.

Las búsquedas se pueden realizar en el mismo Taligner, haciendo clic en la pestaña «Consultar corpus» que se puede ver en la figura 5.

Gracias a los metadatos que hemos introducido para cada texto en el proceso de etiquetado, podemos limitar las búsquedas atendiendo a diversos factores: autores, traductores, idioma, modo de traducción, etc. En los resultados de las búsquedas se muestra la oración que contiene la palabra (o palabras) que se ha(n) buscado, la oración anterior y posterior (esta ampliación del contexto es opcional) y las correspondientes traducciones. En la figura 1, como el texto ED (*Emil und die Detektive*) se ha traducido de forma indirecta, nos aparecen los correspondientes fragmentos en español y en euskera.

ANÁLISIS MACROTEXTUAL

Una vez seleccionados los textos que han pasado a formar parte del corpus, el siguiente paso, según la metodología expuesta en la introduc-

The screenshot shows the TALIGNER corpus search interface. At the top, there are navigation icons for 'Limpiar', 'Etiquetar', 'Alinear', 'Consultar Corpus', 'Consultar ficheros', 'Configurar TALIGNER', and 'Configurar'. Below these is a search bar with the text 'Consultas corpus'. The main search area is titled 'Consultar corpus' and contains several dropdown menus and input fields for search criteria: Idioma de bú... (German), Modo de bú... (Exacto), Texto a busc... (Hand), Distancia a T... (Cualquiera), Autor: (Kästner, E.), Traductor: (Todos), Título: (Todos), Modo: (Cualquiera), Género: (Cualquiera), Buscar trad... (checked), and SubCorpus: (empty). Below the search area is a table of results with columns for Code and Text. The table shows 6 rows of results, each with a German text snippet and its corresponding Euskera translation. At the bottom of the interface, it displays 'Nº Coincidencias: 23'.

Code	Text	Code	Text	Code	Text
ED DE (163)	Das tat ich natürlich auch.	ED ES: (163)	Y así lo hice, naturalmente,	ED EU: (163)	Eta, jakina, halaxe egin nuen;
ED DE (164)	Denn wenn ich's nicht getan hätte, hieltet ihr ja jetzt das fertige Buch vom Emil nicht in der Hand.	ED ES: (164)	porque si no lo hubiese hecho no tendríais ahora en las manos el libro de Emilio terminado.	ED EU: (164)	bestela ez zenuten gaur eskuartean izango.
ED DE (165)	Vorher erledigte ich aber noch ganz schnell etwas anderes.	ED ES: (165)	Pero antes tuve que despachar rápidamente otra cosa.	ED EU: (165)	Baina aurretik, zalaparta batean, bes behar izan nuen.
ED DE (226)	Der Nollendorffplatz liegt in Berlin.	ED ES: (226)	La plaza de Nollendorff está en Berlín.	ED EU: (226)	Nollendorff plaza Berlinen dago.
ED DE (227)	Und am Nollendorffplatz liegt, wenn ich mich nicht zufällig irre, das Hotel, in dem verschiedene Personen der Geschichte zusammentreffen, ohne sich die Hand zu geben.	ED ES: (227)	Y en la plaza de Nollendorff está, si no me equivoco, el hotel en que diversas personas de mi cuento se encuentran sin darse la mano.	ED EU: (227)	Eta Nollendorff plazan dago, oker ez eskurik ematen ez dioten nire ipuine pertsona bizi diren hotela.
ED DE (228)	Das Hotel kann aber auch am Wittenbergplatz stehen.	ED ES: (228)	También puede estar en la plaza de Wittenberg.	ED EU: (228)	Baliteke hotela Wittenberg plazan,

Nº Coincidencias: 23

Figura 5. Búsquedas en el programa TALIGNER

ción de este artículo, consiste en la realización de un análisis macrotectual de dichos textos, lo que se traduce en el análisis de los paratextos y la traducción de determinados elementos paratextuales. Según Genette (1987), los paratextos están formados por peritextos —aquellos elementos, tales como, título, subtítulo, prólogo, epílogo, notas, etc., que se sitúan dentro de la obra— y por epitextos —es decir, elementos que se sitúan fuera del texto, como críticas, entrevistas, correspondencia privada, etc.— (Garrido Vilariño, 2011: 69-79). En nuestro caso, mediante el análisis paratectual será relevante analizar la localización de los nombres de los autores originales, la visibilidad del proceso de traducción así como la información que nos proporcionan traductores, editoriales y otras fuentes epitextuales.

Análisis paratectual

En los 48 textos meta en euskera que forman parte del corpus, en todos y cada uno de ellos

aparece el nombre del autor original alemán y el del traductor. Además, mientras que el primero, el nombre del autor alemán, se muestra siempre en la portada de los libros, como es habitual, el nombre del traductor solo se puede observar en la portada en 18 ocasiones y todos ellos corresponden a títulos de LA. Por lo tanto, se puede concluir que en LA la visibilidad del traductor es mayor que en LIJ, y que dentro de los textos de LA, en la mayoría de los casos (75 %) el nombre del traductor aparece en la portada. Tanto en LA como en LIJ, parece que hay relación entre el posicionamiento de estos elementos paratextuales (el nombre del autor y del traductor) y las editoriales, ya que dentro de la misma editorial se han observado las mismas tendencias. Encontramos una excepción: entre los textos de LA en los que el nombre del traductor no aparece en portada, dos pertenecen a la misma editorial y, sin embargo, en posteriores publicaciones de esa misma editorial, sí que se





observan los nombres de los traductores en la portada. Por lo tanto, en este caso concreto la política de la editorial en cuanto a la visibilidad del traductor ha cambiado a lo largo del tiempo.

En referencia a la visibilidad del proceso de traducción, hay ciertos elementos paratextuales que nos pueden permitir descubrir en qué medida los paratextos muestran cuál es el texto de partida y, en las traducciones indirectas, cuál es o cuáles son las versiones intermedias utilizadas. Estos elementos son la explicitación tanto del título original como de la lengua original y la presencia de información relacionada con alguna versión intermedia.

La tendencia en cuanto a la aparición del título original alemán en los paratextos es la de incluirlo, ya que esto ocurre en 42 de los 48 textos del corpus. Si nos fijamos en lo que ocurre en las traducciones que hemos identificado como indirectas, veremos que la mayoría de las veces (11 de 14), el título original alemán aparece en alguna parte del libro. En este sentido, si se argumenta que la inclusión del título original en los paratextos puede indicar un intento de esconder el carácter indirecto de la traducción, podemos decir que existe dicha tendencia en el presente corpus. No ocurre lo mismo con la explicitación de la lengua original, ya que solo en cuatro casos se indica de forma explícita que la traducción se ha realizado del alemán. Como dato curioso, tres de ellos han sido traducidos por el mismo traductor. Sería interesante analizar en qué medida el traductor ha podido influir en la aparición de esta información paratextual.

El hecho de que aparezca información sobre algún texto intermedio en los paratextos puede apuntar hacia el carácter indirecto de dicha traducción. En el corpus, se han encontrado solo cinco libros donde aparece información explícita sobre una versión intermedia en español; todos ellos pertenecen a textos de LIJ y la mayo-

ría han sido publicados por editoriales españolas (o alianzas de editoriales españolas y vascas).

Ruzicka (2002: 8-9) identifica tres factores por los cuales ciertas editoriales con larga tradición en publicar textos de LIJ en español se interesaron a partir de los años 70 y 80 por los mercados de aquellas comunidades autónomas donde coexistían dos idiomas:

- Los gobiernos de esas comunidades autónomas empezaron a financiar de forma directa (mediante ayudas económicas) o indirecta (mediante la compra de ejemplares de dichas traducciones) las traducciones a las lenguas autóctonas.
- Las traducciones al euskera a partir de versiones españolas eran atractivas desde el punto de vista económico, ya que no eran muy caras.
- La situación legal en cuanto a la compra de derechos de traducción era propicia. En la mayoría de los casos, si una editorial española compraba los derechos para traducir una obra, el contrato incluía una cláusula que permitía a la editorial realizar traducciones de la misma obra a todas las lenguas peninsulares.

En cuanto a la información obtenida por traductores y editoriales, cabe mencionar que ha sido muy valioso tener datos de primera mano sobre los textos que han utilizado los traductores en el proceso traductor. En dos traducciones directas, las traductoras nos comunicaron, por ejemplo, que la versión original de la que habían partido había sido la alemana, pero que también habían consultado otras versiones en caso de duda. En otra traducción indirecta, la traductora utilizó tres versiones diferentes (la inglesa, la francesa y la española) para realizar dicha traducción, y no es el único ejemplo de traducción indirecta en el que se ha hecho



uso de diferentes versiones. También ha sido importante la información recibida por parte de las editoriales, aunque como apunta Zubillaga (2013: 412), el hecho de que la editorial proporcione al traductor la versión original alemana no necesariamente quiere decir que hayan utilizado ese texto como texto principal durante la traducción. Otra fuente de información han sido las entrevistas realizadas a algunos traductores y publicadas en la revista *Senez*.⁶ Dos de ellos dejan claro que realizan las traducciones desde la versión original alemana y Zabaleta, además, hace referencia a la necesidad de usar herramientas indirectas (diccionarios alemán-español) cuando se traduce desde el alemán al euskera (Biguri y Zabaleta, 1990).

Análisis de la traducción de elementos paratextuales

Garrido Vilariño indica que «if translation is the reading, interpreting and transfer of texts, then paratranslation is the reading, interpreting and transfer of paratexts» (2011: 76), término propuesto por el grupo de investigación Traducción & Paratraducción de la Universidad de Vigo de la que el investigador forma parte. Distingue entre tres tipos de paratextos: verbales, icónicos y verbo-icónicos, y en las siguientes líneas nos ocuparemos de analizar la traducción de los dos primeros. Para ello, nos fijaremos en la traducción de títulos de libros y de nombres de capítulos, y a nivel icónico, compararemos algunas portadas de las obras del corpus.

El trasvase del título de un libro de un idioma a otro va más allá de la traducción (Garrido Vilariño, 2011: 73); se trata más de adaptar que de traducir. Dicha traducción/adaptación tendrá

en cuenta la ideología de la sociedad y del mercado cultural meta, y normalmente no suelen ser los traductores los responsables de dichas traducciones, sino otros mediadores. Sin embargo, «currently, in addition to the various loyalties and the recognized (in)visibilities, translators are generally held responsible for all the good and bad decisions (and rather more often the latter) concerning the success or failure of a text, because it is their names that appear on the covers, or at least on the title pages» (2011: 68).

No sabemos quién es el responsable de la traducción de los títulos de los libros en el presente corpus, pero sí que podemos identificar algunas tendencias. En comparación con los textos de LA, en las traducciones de los títulos de LIJ, en general, es más común alejarse del TO. Es interesante observar, por ejemplo, que en cuatro traducciones directas de LIJ (tabla 2), los títulos se parecen más a las versiones en español que al título original alemán:

Como se puede observar, las versiones en español y euskera comparten palabras que no están presentes en los títulos originales alemanes: Jojo, inglés, locos y mejor defensa.

Otro ejemplo interesante de LIJ es la traducción de un libro de la colección de *Hexe Lilli*. El nombre de la bruja se traduce al español y al euskera mediante Kika («Kika suberbruja» y «Kika supersorgina»). No ocurre lo mismo en la traducción a otros idiomas: en italiano se llama Martina, Tina en catalán y se utilizan adaptaciones de Lilli en muchos otros idiomas (Fischer, 2011). Es decir, algunos mantienen el nombre original adaptado o sin adaptar (Lili, Lilly, Lilli) y otros, los libros en italiano, catalán, español y euskera (este último por influencia del español, ya que se trata de una traducción indirecta), utilizan nombres diferentes.

En LA, como se ha comentado, se suele seguir más de cerca al título original alemán.

⁶ Revista de periodicidad anual que reúne artículos sobre temas relacionados con la traducción del y al euskera nacida en el seno de la Asociación de Traductores, Corretores e Intérpretes de Lengua Vasca (EIZIE).



Tabla 2: Título originales en alemán y sus traducciones al español y al euskera

TO	Versión intermedia	TM
<i>Das Gauklermärchen</i> (Ende, 1982)	<i>Jojo, historia de un saltimbanqui</i> (Ende, 1986)	<i>Jojo, pailazo baten historia</i> [Jojo, historia de un payaso] (Ende, 1995)
<i>Das Austauschkind</i> (Nöstlinger, 1982)	<i>Intercambio con un inglés</i> (Nöstlinger, 1986)	<i>Ingeles bat etxean</i> [Un inglés en casa] (Nöstlinger, 1991)
<i>Bei uns in Schilda</i> (Preußler, 1958)	<i>Los locos de Villasilplona</i> (Preußler, 1988)	<i>Markako eroak</i> [Los locos de Marka] (Preußler, 1987)
<i>Juli, die Viererkette</i> (Massanek, 2003)	<i>Juli, el mejor defensa</i> (Massanek, 2005)	<i>Juli, defentsa onena</i> [Juli, el/la mejor defensa] (Massanek, 2010)

Tabla 3: Traducción al español y al euskera del capítulo de un libro

TO	Versión intermedia	TM
<i>Schulwege und Gutenachtküsse</i> (Kästner, 1949)	<i>Cariñosas despedidas</i> (Kästner, 1957)	<i>Agur maitakorrak</i> (Kästner, 1992)

Hay dos que se alejan un poco más del original y son precisamente traducciones indirectas.

En el análisis de la traducción de los capítulos, también se han observado algunos indicios que podrían apuntar hacia el uso de otras versiones en traducciones directas. Por ejemplo, en un texto de LIJ (Brezina, 1995), uno de los capítulos en alemán se titula «Gibt sie niemals auf?» (¿Nunca se rinde?). Tanto en la versión en español como en la traducción al euskera los traductores han decidido sustituir el pronombre «sie» (ella) por «esta mujer» en español y por «emakume hau» (esta mujer) en euskera: «¿Es que esta mujer nunca se rinde?», «Emakume honek ez al du etsitzen?».

Encontramos otro ejemplo en una traducción directa de LIJ. En este libro (Kästner, 1949), en algunas partes del texto la versión en euskera se aleja bastante del original alemán, y a veces hemos podido comprobar que ha podido ser por influencia de la versión en español, pero otras, sin embargo, no. Veamos un ejemplo en el

que la versión intermedia ha podido influir en la traducción meta (tabla 3).

La traducción literal del texto alemán sería «los caminos a la escuela y besos de buenas noches», lo que en español se traduce por *cariñosas despedidas*, y en euskera, *agur maitakorrak*, es una traducción directa de la versión española.

Para concluir con este apartado, nos fijaremos en las portadas de los libros. En palabras de Gerber (2008) resulta difícil comparar la «traducción» de las portadas de TO y TM por el hecho de que muchas veces nos encontramos con numerosas portadas diferentes que pertenecen a un mismo texto: «(...) titles (in majority of cases) remain unaltered with the publication of new editions while, in contrast, other peritextual features (including the cover art, illustrations and blurb text) are commonly changed with every new edition» (2008: 42).

Se pueden observar diferentes tendencias en los textos de nuestro corpus. En los textos de LA, prevalece la tendencia de no mantener la

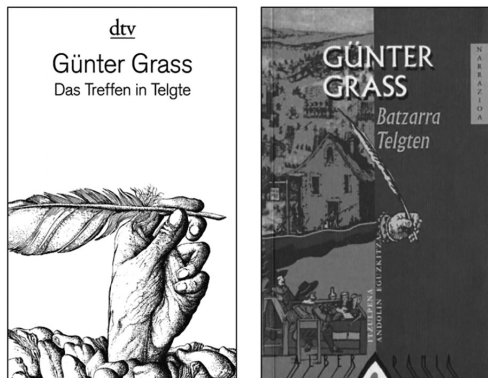


Figura 6. Portadas de *Das Treffen in Telgte* (Grass, 1979) y *Biltzarra Telgten* (Grass, 2002)



Figura 7. Portadas de *Das Parfum* (Süskind, 1985) y *Perfumea* (Süskind, 2007)



Figura 8. Portadas de *Bei uns in Schilda* (Preußler, 1958), *Los locos de Villasmplona* (Preußler, 1988) y *Markako eroak* (Preußler, 1987)

portada del texto original. Hemos encontrado tres excepciones en las que el texto meta en euskera mantiene, en mayor o menor medida, elementos de la portada original. Veamos dos de ellas a modo de ejemplo:

En la figura 6 se puede ver que en las dos portadas está presente la mano que sujeta la pluma. Aquí se trata de una traducción directa. La portada de la versión en euskera de la figura 7, sin embargo, es casi idéntica a la original, y en esta ocasión nos encontramos con una traducción indirecta.

En los textos de LIJ, por otro lado, la tendencia es la contraria; es decir, en 18 libros de 24 se ha mantenido la portada del original, aunque no siempre la del original alemán, sino a veces la de la versión intermedia. Son 7 las veces en las que se ha optado por utilizar la misma portada que la de la versión intermedia en español, a pesar de que dos ellas se han traducido directamente del alemán. Vemos un ejemplo en la figura 8.

Entre los 2 restantes que han mantenido la portada del original alemán, cuatro son traducciones indirectas.



CONCLUSIONES

Gracias a los datos obtenidos del catálogo Aleuska y de la descripción del subcatálogo LA-LIJ —como, el número de traducciones, la distribución de los textos por género, la evolución del número de publicaciones por año, el modo de traducción—, se han podido establecer los criterios para la compilación del corpus. Para el proceso de creación de corpus, además, disponer de resultados preliminares acerca del modo de traducción nos ha permitido incluir la versión intermedia cuando las traducciones se han realizado de forma indirecta. Así, y gracias a la herramienta de creación de corpus TAligner, que permite alinear múltiples textos de forma simultánea, se ha podido crear un corpus digitalizado, paralelo y multilingüe.

El análisis paratextual, en un segundo nivel, ha servido para concluir, entre otros, la falta de visibilidad del proceso traductor mediante la información paratextual de los textos meta; es decir, resulta difícil identificar el original de una traducción atendiendo a los datos que ofrecen los paratextos. En este sentido, ha sido de gran ayuda la información epítexual, la obtenida gracias a traductores, editoriales u otras fuentes de internet. Cuando hemos analizado la traducción de dichos elementos paratextuales, hemos podido observar que en ciertas ocasiones (en la traducción de los capítulos) hay indicios que apuntan al uso de versiones intermedias en traducciones directas, pero en otros casos (la traducción de títulos y portadas), resulta más difícil establecer la relación del TO con el TM, porque puede haber varios agentes que han podido influir en el trasvase de un idioma a otro de títulos y portadas. Sin duda, el análisis microtextual posterior podrá ayudar a afinar los resultados obtenidos en los niveles anteriores.

Además, de los resultados de estos análisis se puede extraer otra conclusión clara: la dicoto-

mía traducción directa/indirecta no es suficiente para describir la relación entre los textos. En el análisis paratextual y macrotextual hemos podido observar que en las traducciones directas a veces se utilizan otras versiones en mayor o menor medida. Estas, por ejemplo, se podrían describir como traducciones parcialmente directas o traducciones directas compiladas. En las traducciones indirectas, por otro lado, ha habido ocasiones en que los traductores se han valido de hasta tres versiones para realizar la traducción, por lo que se podría hablar de traducciones indirectas compiladas. En resumen, el análisis muestra que hay una amplia gama de posibilidades en el establecimiento de la relación de los TO y los TM, que en nuestro caso ha sido necesario describir y tener en cuenta durante todo el proceso de investigación.

RECIBIDO EN ENERO DE 2017

ACEPTADO EN AGOSTO DE 2018

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

- BARAMBONES, JOSU (2009): *La traducción audiovisual en ETB-1: Estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- FIGURI, KOLDO y PELLO ZABALETA (1990): «Pello Zabaletarekin solasean», *Senez*, 10.
- BREZINA, THOMAS (1995): *Grüße aus dem Geisterschloss*, München: Bertelsmann.
- ENDE, MICHAEL (1982): *Das Gauklermärchen*, Stuttgart: Thienemann.
- (1986): *Jojo: historia de un saltimbanqui*, trad. Flora Casas y Anais Gruber, Madrid: Debate.
- (1995): *Jojo, pailazo baten historia*, trad. Xabier Mendiguren, Bilbao: Desclée de Brouwer.
- FISCHER, MARTIN B. (2011): «Hexe Lilli-Kika Superbruja», *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 9, 71-86.



- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2011): «The paratranslation of the works of Primo Levi», en Federico M. Federici (ed.), *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*, Bern: Peter Lang.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuil*, Paris: Éditions du Seuil.
- GERBER, Leah (2008): «Paratextual mediation in translation: Translating the titles of Australian children's fiction into German, 1945-the present», *Monash University Linguistics Papers*, 6, 41-50.
- GRASS, Günter (1979): *Das Treffen in Telgte*, Darmstadt: Luchterhand.
- (2002): *Batzarra Telgten*, trad. Andolin Eguzkitza, Irún: Alberdania.
- GUTIÉRREZ LANZA, Camino (2007): «Traducción inglés-español y censura de textos cinematográficos: definición, construcción y análisis del corpus o catálogo TRACEci (1951-1981)», en Raquel Merino (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, UPV/EHU: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- HERMANS, Theo (1999): *Translation in Systems. Descriptive and system-oriented approaches explained*, Manchester: St. Jerome.
- KÄSTNER, Erich (1949): *Das doppelte Löttchen*, Zürich: Atrium.
- (1957): *Las dos Carlotas*, trad. Pilar Guerra, Barcelona: Juventud.
- (1992): *Lotte eta Luisa, hau bizki pareal*, trad. Antton Narbaiza, Donostia: Elkar.
- LAMBERT, José y Hendrik VAN GORP (1985): «On describing translations», en Theo Hermans (ed.), *The manipulation of literature. Studies in literary translation*, Sydney: Croom Helm.
- LÓPEZ GASENI, José Manuel (2008): «Literatura traducida», *Portal de la literatura vasca*, <<http://www.basqueliterature.com/basque/historia/itzulia>> [consulta: 27-1-2017].
- MANTEROLA, Elizabete (2011): *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia. Bernardo Atxagaren lanen itzulpen moten arteko alderaketa*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- MASSANEK, Joachim (2003): *Juli, die Viererkette*, Frankfurt am Main: Baumhaus Verlag.
- (2005): *Juli, el mejor defensa*, trad. Rosa M. Sala Carbó, Barcelona: Planeta.
- (2010): *Juli, defentsa onena*, trad. Nuria Sebrango, Bilbao: Gero.
- MERINO, Raquel (1994): *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*, León: Universidad de León; Bilbao: Universidad del País Vasco.
- (2003): «TRAducciones Censuradas inglés-español: del catálogo al corpus Trace (teatro)», en Ricardo Muñoz (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Granada: Universidad de Granada.
- NÖSTLINGER, Christine (1982): *Das Austauschkind*, Weinheim: Beltz & Gelberg.
- (1986): *Intercambio con un inglés*, trad. Luis Pastor, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1991): *Ingeles bat etxean*, trad. Xabier Mendiguren, Lizarrta: Elkar.
- PREUSSLER, Otfried (1958): *Bei uns in Schilda*, Stuttgart: Thienemann.
- (1987): *Markako eroak*, trad. Pello Zabaleta, Madrid: SM.
- (1988): *Los locos de Villasimplona*, trad. Marinella Terzi, Madrid: SM.
- RUZICKA, Veljka (2002): *Kulturelle Regionalisierung in Spanien und literarische Übersetzung. Studien zur Rezeption deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur in den zweisprachigen autonomen Regionen Baskenland, Galicien und Katalonien*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SANZ-VILLAR, Zuriñe (2016): «German-into-Basque/Spanish translation analysis of binomials in a parallel and multilingual corpus», en Gloria Corpas Pastor (ed.), *Computerised and Corpus-based Approaches to Phraseology: Monolingual and Multilingual Perspectives*, Geneva: Editions Tradulex.
- (2018): «Interference and the translation of phraseological units in a parallel and multilingual corpus», *Meta*, 1, vol. 63, 72-93.
- SÜSKIND, Patrick (1985): *Das Parfum: die Geschichte eines Mörders*, Zürich: Diogenes.
- (2007): *Perfumea: hiltzaile baten historia*, trad. Miren Arratibel, Irún: Alberdania.
- TAHIR-GÜRÇAĞLAR, Şehnaz (2002): «What texts don't tell: The use of paratexts in translation research», en The Hermans (ed.), *Crosscultural Transgressions*, Manchester: St. Jerome.
- TORREALDAI, Joan Mari (2013): «Euskal Liburugintza 2012», *Jakin*, 198, 11-52.
- TOURY, Gideon (2012): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: John Benjamins.



URIBARRI, Ibon (2005): «Deutsch-Baskische Übersetzung: Allgemeine Situation und spezifische Probleme», en Macià Riutort y Jordi Janè (eds.), *Deutsch-spanische Zwischenwelten - Neue Horizonte für die spanische Germanistik zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Tarragona: Forum, <[\[tinnet.cat/asgc/Forum/Autors/uribarri/uribarriz.html\]\(http://usuarios.tinet.cat/asgc/Forum/Autors/uribarri/uribarriz.html\)> \[consulta: 27-I-2017\].](http://usuarios.</p></div><div data-bbox=)

ZUBILLAGA, Naroa (2013): *Alemanetik euskaratutako haur eta gazte literatura: zuzeneko nahiz zeharkako itzulpenen azterketa corpus baten bidez*, Bilbao: Universidad del País Vasco.



El presente estudio se centra en el análisis de la gestión del proyecto de traducción para el doblaje de la serie de ficción de producción francesa *Profilage* (Robert y Lebarbier, 2009-2015) y persigue una doble finalidad. Por una parte, describir el proceso de la traducción audiovisual (tav), tomando en consideración la interacción de los diferentes agentes del proceso con las fases del proyecto (Ferrer, 2011). Por otra parte, analizar las particularidades que presenta este proyecto de tav en la combinación francés-español, mediante el análisis de 5 temporadas que revelará normas de traducción presentes en el género *crime procedural*.

PALABRAS CLAVE: doblaje, series, estudios descriptivos, servicio profesional especializado, gestión de proyectos, *profilage*.

El doblaje de *Profilage*: Un estudio de caso

MARÍA R. FERRER

Universitat Jaume I, Castelló

RAQUEL SANZ

Universitat de València

Dubbing of Profilage: A case study

This paper focuses on the analysis of the management of the translation project for dubbing Profilage, a French fiction series (Robert y Lebarbier, 2009–2015). This study has two aims: first, to describe the process of Audiovisual Translation (AVT), taking into account the interaction of the different agents of the process with the phases of the project (Ferrer, 2011). Second, to analyse the peculiarities of this AVT project in French-Spanish combination by analysing 5 seasons of the mentioned series. This analysis will disclose translation rules present in the crime procedural genre.

KEY WORDS: *dubbing, series, descriptive studies, specialized professional service, profilage*

INTRODUCCIÓN

150

Como ya señalaban Karamitroglou (2000), Mayoral (2002) y Chaume (2004), entre otros, sigue siendo urgente realizar estudios de las normas de la TAV en el plano del traductor como profesional, además del plano de la traducción como actividad, para lograr entender los detalles del proceso y no restringir el análisis a nociones impersonales y abstractas como «la adaptación» o «el ajuste», sino estudiar de cerca el trabajo de los profesionales que se ocupan de estas tareas y su incidencia en el proceso y en la traducción como producto (Richart, 2012). Estaríamos pues hablando de «estudios sobre el traductor» y no sobre «la traducción»: una dimensión más concreta y tal vez con un corte sociológico de la actividad profesional de la traducción, pero sin duda interesante para llegar a una comprensión más profunda de las normas de la TAV en los últimos años. Uno de los defensores de esta metodología de investigación es Pym (2009: 32), que propone lo siguiente:

If the facts are wrong, they should be corrected. Yet if the ethical task of Translation Studies is to ultimately improve relations between cultures, and the task of translation history is to make narrative sense of those same relations between cultures, we require more than just raw data about texts, dates, places, and names. We must also be able to portray active people in the picture, and some kind of human interaction at work, particularly the kind of interaction that can string the isolated data into meaningful progressions.

Chesterman, ya en 2009, proponía dar un salto desde los Translation Studies a los Translator Studies:

[...] within the field of Translation Studies we may be witnessing the development of a new subfield, a new branch. I suggest we could call

this Translator Studies. As a simple preliminary definition, let us say Translator Studies is the study of translators [...] All research on (human) translations must surely at least imply that there are indeed translators behind the translations, people behind the texts. But not all translation research takes these people as the primary and explicit focus, the starting point, the central concept of the research question.

En ocasiones, nos parece que los estudios de normas pueden tomar un cariz demasiado impersonal. Describen regularidades, pero no siempre describen o analizan qué hay detrás de esas regularidades. Y en primer lugar, lo que hay detrás es un traductor. En esta década del siglo XXI, por fin, se empiezan a escuchar voces como las de Pym o Chesterman, que abogan por describir el comportamiento de los traductores, más que de las traducciones. Este nuevo paradigma, que estos autores denominan, respectivamente, *Translator Studies* o *Humanizing Translation Studies*, apuesta por resaltar el componente subjetivo en los estudios de traducción, y se basa en métodos exploratorios y análisis cualitativos porque el objeto de estos estudios está confeccionado por personas con ciertos propósitos (Bourdieu en Pym, 2009: 24). Pym (2009: 24) avisa de que este nuevo enfoque no puede o no debe realizarse de manera aislada, sino que complementa otros estudios (que ahora mismo son los que imperan en nuestra disciplina) que saquen a la luz las normas de traducción, pero enfatiza el hecho de que esos estudios se deben cruzar con estos: «perhaps an alternative objectivity, to be applied by all in order to ensure that the same results are reached by all». Este artículo, por tanto, se inscribe en esta línea humanizante, de estudio de los agentes del proceso (no solo del traductor, en una actividad colectiva como es la traducción

audiovisual), y pretende complementar, o dar una explicación a los estudios sobre normas en los que solo se analizan los datos concretos de varios productos determinados.

OBJETIVOS DEL ESTUDIO

Esta reflexión nace de una circunstancia poco habitual en el sector de la traducción audiovisual como es **gestionar los proyectos desde una sociedad mercantil especializada**, ya que el sector de la TAV es un sector en el que predomina la actividad de los traductores *freelance* (Ferrer, 2011). Dejando aparte las empresas de sonorización, que gestionan el proyecto integral, ejemplo, sociedades como Pink Noise, Traducciones Imposibles sl y Daruma sl funcionan de forma distinta a las clásicas agencias de traducción como Pangeanic o Alpha crc.¹ Estas últimas podrían llegar a trabajar en proyectos relacionados con la tav, aunque éste no fuera su ámbito de especialización, pero su labor se limitaría a subcontratar a un traductor audiovisual y gestionar el proyecto como uno más de su espectro habitual de encargos. Por todo ello, este trabajo plantea los siguientes objetivos:

1. **Describir el proceso** de la traducción de un proyecto audiovisual específico en el marco de la empresa especializada en TAV a principios del siglo XXI.
2. **Analizar las fases del proyecto de traducción** de una serie de ficción policiaca en la combinación lingüística **francés-español**.
3. Detectar tendencias en la traducción profesional de los diálogos específicos del género *crime procedural* en el contexto de la gestión

¹ Según la información que se desprende de sus respectivos sitios web: www.pinknoise.es, www.subbabel.es, www.traduccionesimposibles.com, www.pangeanic.com, www.alpha crc.com.

de proyectos en una empresa especializada en TAV.



Para ello, se analizará la **función e incidencia de los agentes** participantes en el proceso de trabajo en el texto de la serie *Profilage*, un ejemplo de ficción tv en una combinación de idiomas menos frecuente que lo que acostumbramos a ver desde hace unos años en las plataformas de vod que ofrecen *crime procedurals*. A lo largo del análisis veremos las distintas fases del proyecto y los roles, motivados en algunas ocasiones por la escasez de profesionales con un perfil adecuado. Este análisis macrotextual basado en la triangulación metodológica² desvelará una serie de factores que condicionan la fase preliminar de una traducción audiovisual (Martí Ferriol, 2006: 104), que difícilmente se revelan en los análisis que se circunscriben al producto de la traducción. En un plano de análisis microtextual, se describirá una serie de estrategias que han determinado el resultado de la traducción a lo largo de las fases, atendiendo a la temática de la serie analizada. Se analizarán brevemente algunas de las dificultades a las que se enfrentó el equipo que conformaron traductoras y ajustadoras y las soluciones que se aportaron.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO

Antes de pasar al capítulo de la metodología, es necesario **contextualizar brevemente el escenario profesional** en el que se desarrolla la actividad objeto de nuestro estudio. El proyecto analizado se enmarca en un contexto posterior

² Este artículo retoma los aspectos más relevantes del análisis completo de la gestión de varios proyectos en empresas especializadas en TAV. Para realizar este análisis, se utilizó una metodología de corte descriptivo-exploratorio con triangulación de datos extraídos de encuestas y entrevistas (Ferrer, 2016).



a la crisis del sector de los servicios que afectó, entre otros, al de la traducción, entre los años 2009 y 2015 (Ferrer, 2016: 13). En esos años, las empresas de traducción y localización se vieron obligadas a implementar los reajustes necesarios en infraestructura y plantilla para hacer frente a las nuevas exigencias del sector audiovisual.³ Esos reajustes comportaron una pérdida de terreno muy significativa frente a la presión del mercado, que dejó a los profesionales de la TAV en una situación desfavorecida, en la que carecían de herramientas de reivindicación de mejores condiciones, ya que sólo es posible competir en rapidez o precio pese a la leve recuperación actual en materia de horas de doblaje. Dada la dificultad de que, como profesionales independientes, los traductores *freelance* solucionen el problema de una industria que se aproxima a pasos agigantados a una producción masiva de traducción audiovisual, esto nos lleva a la hipótesis de que existe la **necesidad de replantear los procesos de adaptación de productos audiovisuales** que han predominado en el sector en los últimos años. Este replanteamiento supondría:

- Utilizar la especialización como herramienta de diferenciación profesional cualitativa, es decir, formar a profesionales con un perfil de traductor audiovisual que cubra las modalidades que el mercado demanda en la forma en que los clientes esperan.
- Rentabilizar los proyectos mediante el uso de nuevas tecnologías, tanto en doblaje como en subtitulación.
- Ofrecer soluciones integrales de localización en los nuevos productos de los que el traductor sabe más que el cliente y optimizar

³ De ahí que Red Comet Media, por ejemplo, decida en 2010 abrir un estudio de sonorización para poder ofrecer el proceso completo de localización de videojuegos y aplicaciones, incluyendo la sonorización.

la cadena de valor: traducción y gestión de la sonorización, en el caso del doblaje.

Para poder llevar a cabo lo anterior sin que la empresa o el traductor *freelance* dejen de ser competitivos, una solución parece ser la unión del esfuerzo profesional en forma de cooperativas, estudios, asociaciones, etc.; o bien, la traslación de ese esfuerzo al marco de una infraestructura empresarial especializada en TAV (Ferrer, 2011), que pueda atender las necesidades de un sector en constante evolución.

Recurrir a la constitución de una sociedad mercantil de responsabilidad limitada, sin embargo, requeriría «habilidades relacionadas con la gestión de empresa» (Mayoral, 2002). Estas son, posiblemente, las que en el futuro tendrán que poner en práctica los profesionales de la traducción audiovisual; por tanto, parece conveniente poner de relieve las necesidades del proyecto de TAV tal y como se presenta en estas primeras décadas del siglo XXI.

Hace ya más de 10 años, Chaume (2004: 61) planteaba un proceso de doblaje que se inicia con la compra del texto audiovisual (para su emisión en televisión en la cultura meta) y finaliza con la mezcla (compra, encargo de la sonorización completa a un estudio de doblaje, encargo de la traducción a un traductor, adaptación, doblaje, mezclas). Estas fases implican a **determinados agentes** como el traductor, el ajustador, el ayudante de producción, el director de doblaje y los actores, que en el contexto de este estudio dependen de empresas que se pueden agrupar en **distintos niveles de la cadena de postproducción**. Estos niveles muestran la jerarquía del sector audiovisual, que es relevante porque el enfoque de un proyecto y las decisiones y procedimientos que se adoptan en su desarrollo dependen en cierta medida de esta estructura.

Tabla 1. La cadena profesional de la traducción y adaptación para el doblaje

CADENA DE PROFESIONALES	
Cadena tradicional	Nueva cadena
Traductor	Traductor ajustador (TAJ)* Corrector (opcional) (CORR) / asesor lingüístico
Ajustador	Ajustador (si el traductor sólo traduce) (AJ)
Ayudante de sala (pautado, marcado, marcaje, <i>takeado</i> o <i>takeo</i>), cuando no lo hace el traductor o el ajustador	Ayudante de sala (pautado, <i>takeado</i> o <i>takeo</i>) (AYTE)
Director de doblaje	Director (DIR)
Actores de doblaje	Actores de doblaje (ACT)

* Las siglas indicadas entre paréntesis se utilizarán posteriormente en el análisis de los proyectos

La tabla 1 representa la cadena de agentes que participan en los proyectos profesionales de doblaje según Ferrer (2016: 51). El análisis de *Profilage* revelará qué flujos de interacción se establecen entre estos agentes y cómo afectan al texto traducido en el caso de este proyecto en concreto.

- El traductor: un traductor que puede estar especializado o no y que se limita a traducir el guion, apoyándose o no en la imagen, dependiendo si dispone o no de ella. Este traductor, especialmente en el caso de los encargos para las grandes distribuidoras, entrega una traducción literal, conocida en inglés como *rough translation* (Whitman-Linsen, 1992).
- El ajustador: profesional del ajuste que puede ser también actor o director de doblaje, que no necesariamente es traductor ni tampoco necesariamente conoce la lengua de origen, pero sí es un experto en la lengua meta. Su función es acortar o alargar el texto para hacer que el ritmo se corresponda con el movimiento de la boca de los actores, marcar las entradas y salidas de encuadre y los diálogos de fondo, insertos y otros elementos

que aparecen en la imagen, pero no siempre en el texto.

- El traductor adaptador (o traductor ajustador): es el traductor que traduce y adapta el texto directamente, teniendo en cuenta las restricciones de la imagen en su traducción, y aplica las normas del ajuste para trabajar la sincronía.
- El corrector: profesional perteneciente al equipo del cliente que se ocupa de dar su aprobación a la traducción realizada por su proveedor. Esta figura es más común en el ámbito del documental. En las grandes empresas de traducción audiovisual este corrector forma parte del proceso de control de calidad (QC, de las siglas de *quality control* en inglés), posterior al doblaje en sala.
- El ayudante de producción (o ayudante de sala): la persona encargada de formatear el guion traducido y ajustado y cortarlo en *takes* o tomas, la unidad de trabajo del actor de doblaje, para proceder después a confeccionar el gráfico de personajes e intervenciones y preparar la convocatoria. El formato de *takes* responde a un acuerdo establecido por



el convenio de empresas del doblaje⁴ (Chaume, 2012). Aunque en algunos casos puede ser modificado por cuestiones de presupuesto (un *take* doble es más económico que dos *takes* sueltos en días diferentes, ya que se paga una sola convocatoria); la convocatoria siempre se realizará con el objetivo de simplificar procesos y ahorrar gastos. En algunos casos, el traductor adaptador también pauta o marca, es decir, segmenta el texto en *takes*.

- El director de doblaje: profesional que se ocupa de la dirección artística de los actores de doblaje y les da instrucciones durante la grabación acerca del tono y la interpretación, ya que los actores no conocen los detalles del producto que están doblando y tampoco se dobla en orden cronológico de intervención en el filme (Chaume, 2004: 76). El director de doblaje ejerce muchas veces la función de ajustador, es decir, realiza ambas funciones.
- Los actores de doblaje: dan vida a la traducción y encarnan a los personajes de la pantalla, aunque, a diferencia de los actores de teatro, cine y televisión, no conocen de antemano el texto que van a interpretar y deben seguir la interpretación del actor original (*ibid.*).

METODOLOGÍA

Nuestro trabajo utilizará una metodología de corte descriptivo y exploratorio. El análisis del proyecto se basará en el modelo descriptivista de Karamitroglou (2000), que analiza la traducción como parte del sistema (literario) meta (*target literary system*). El autor dibuja un cuadro cartesiano en el que un eje lo ocupan los factores que afectan a la traducción audiovisual, es decir, los agentes humanos, los productos, los receptores

y el modo audiovisual. El otro eje lo constituye el nivel de detalle del análisis, desde un análisis más general y macroscópico (*upper level*), hasta un análisis más particular y microscópico (*lower level*) pasando por un nivel intermedio (*middle level*). Con estos niveles, Karamitroglou pretende estudiar desde las fuerzas del mercado hasta la decisión de traducción de un producto concreto.

Modelo de análisis

Dado el carácter general y macrotextual del modelo de Karamitroglou, su aplicación al proyecto que nos interesa excedería los límites de esta investigación, por lo que hemos creído necesario adaptarlo y modificarlo de forma que dicha adaptación permita cotejar los datos relativos a los agentes del proceso con los pertenecientes a las fases del proyecto de TAV en el marco de la empresa de servicios de tav. En nuestro caso, estudiaremos los factores que inciden en el proceso, pero en lugar de cruzar dichos factores con el nivel de análisis, lo haremos con las diferentes fases del proyecto de traducción, de modo que seamos capaces de describir el papel e incidencia de dichos factores en cada una de las fases de un proyecto de TAV.⁵

Según las empresas consultadas, un proyecto se articula en torno a las fases de administración (ADMIN.), producción, administración y control de calidad y a lo largo de su gestión, operan las subfases y agentes que se aprecian en la tabla. Por lo tanto, la reflexión en torno al marco en el que se desarrolla el proyecto, a los agentes y factores que inciden en él y al traductor en concreto partirán de una serie de preguntas de investigación que surgen en el momento de analizar un servicio de traducción y su gestión en una empresa espe-

⁴ Véase: <http://adoma.es/convenio/>

⁵ En la tabla 2 se mencionan tareas relativas a la localización de videojuegos, pero por restricciones de espacio, no se profundizará en ello a lo largo de estas páginas.

Tabla 2. La TAV como actividad profesional en el marco de la empresa: fases y agentes

PROVEEDOR SERVICIOS TAV										
ADMIN.	PRODUCCIÓN						CONTROL CALIDAD			
	Area	Materiales		Tarea que realiza el traductor/ajustador			Tarea del proofreader	Entrega cte.		
Contratación			Guion de continuidad	Traducción	Revisión	Ajuste				
Negociación	Doblaje	Con guion	Subtítulos	Traducción	Revisión	Ajuste	Corrección / terminología			
Aprobación										
Asignación PM	Sin guion	Transcripción		Traducción	Revisión	Ajuste			Corrección / terminología	
				Traducción	Revisión	Ajuste				
	Subtitulación	Con guion	Guion de continuidad	Subtitulado	Revisión	Codificación	Corrección / terminología y visionado	Entrega vía FTP o correo electrónico		
			Doblaje	Pautado	Revisión	Codificación				
			Misma lengua	Pautado	Revisión	Codificación				
		Sin guion	Transcripción	Subtitulado	Revisión	Codificación				
			Subtitulado	Revisión	Sineronización					
	Localización	Memoria de traducción Archivos originales .itd Archivos originales Excel		Traducción	Revisión		Corrección / terminología			
								Fallos / retakes		

cializada (cuyo nombre no se consigna aquí por cuestiones de confidencialidad) dentro del contexto profesional específico que se ha descrito.

Preguntas de investigación

Si, al fin y al cabo, como ya apuntó Hermans (1996: 26), toda traducción profesional se circunscribe en una transacción comercial y por lo tanto está supeditada a un marco económico y financiero que interacciona con la dimensión sociológica del traductor y de los agentes humanos, que son los que decidirán qué textos se traducen y cómo, es inevitable que ante la voluntad de analizar un proyecto de TAV, nos encontremos frente a las siguientes preguntas:

- ¿Cómo es el proceso de la traducción audiovisual en el marco de la empresa especializada en la industria actual de la tav? ¿Cuál es la incidencia de los agentes en el proceso actual de traducción audiovisual?
- ¿Cómo cambian los roles adoptados por

los traductores audiovisuales en función del proyecto? ¿Son estos los nuevos perfiles que demanda el sector (un perfil ecléctico y adaptable)?

- ¿En qué consistió, en concreto, un proyecto representativo del género *crime proc* y de producción francesa como es *Profilage*, y qué nuevas exigencias profesionales se desprenden de ello?

EL PROYECTO *PROFILAGE*

El proyecto que hemos analizado es la serie *Profilage* en su totalidad, desde su planteamiento y sus fases preliminares hasta el control de calidad. Es representativo porque la afluencia de series de producción francesa que se traducen y adaptan es menor que la de series norteamericanas, por un lado; esto conlleva una menor disponibilidad de profesionales expertos, tal y como mencionó el estudio de doblaje encargado de la



sonorización. Por otro lado, porque se considera un producto de importancia al emitirse en un canal nacional en el sistema meta (La 2).

Antes de pasar a describir los rasgos específicos de este proyecto, es conveniente realizar una breve sinopsis y presentar a los personajes principales.

Chloé Saint Laurent es experta en perfiles criminales y colabora con un cuerpo policial parisino en la investigación de casos de homicidio. Se caracteriza por ser dulce, llevar ropa muy colorida y por ocultar tras esa fachada llamativa una gran inteligencia y profesionalidad. Poco a poco irá encajando en el equipo, y sus compañeros, que se mostrarán al principio reservados, se convertirán en amigos verdaderos.

En cuanto a los personajes, el papel protagonista está representado por el personaje de Chloé Saint-Laurent. Es psicóloga especializada en criminología. Es compleja, sensible e intuitiva, y sabe ponerse en la piel de los asesinos y de sus víctimas. Será un activo muy valioso en el equipo al que está asignada desde el primer episodio.

Thomas Rocher es el agente de policía que dirige el equipo en la mayor parte de la serie (aunque esta comienza con otro personaje en su cargo), viudo, un hombre pragmático que no se prodiga en cortesías. Es taciturno y autoritario.

El inspector Lamarck es el responsable de que Chloé llegue a la brigada: la invita él a formar parte del equipo porque cree que la criminología ha evolucionado y que la policía debe adaptarse a una nueva manera de analizar los crímenes.

Hyppolite de Courtène y Frédérique Kancel son los otros dos agentes que constituyen la brigada de investigación criminal que dirige Rocher.

En cuanto a la gestión del proyecto, los rasgos por los que nos parece un producto adecuado para esta investigación son los siguientes:

- La traducción se realiza de francés a español, una combinación lingüística más complicada de encontrar entre los profesionales de la TAV hoy en día, según conversación con el estudio de doblaje, ya que existen más profesionales con combinación en-es que fr-es.⁶
- El formato es el de serie completa en lugar de producciones unitarias, un modelo de encargo según el cual se contrata la traducción de todas las temporadas o de un número global de episodios.
- El volumen es «masivo», es decir que obliga a un ritmo de producción elevado.
- La traducción se realiza entre varias personas, es decir, se trata de una traducción en equipo.
- El proceso de trabajo es específico de la infraestructura empresarial especializada en TAV (vid. tabla 3), que combina las competencias de traductores profesionales y de expertos en otras tareas adscritas al proyecto de traducción como la gestión de proyectos, desde la negociación hasta la planificación o el control de calidad, la facturación y la atención posventa.

El análisis revelará las pautas actuales del desarrollo de los proyectos de TAV en un contexto profesional específico y evaluará su incidencia en el producto final, lo cual nos permitirá comprender el tratamiento que se da a un encargo de este tipo en la traducción francés-español en el marco de los servicios especializados.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

En este apartado, partiremos de los dos aspectos

⁶ Simultáneamente a este proyecto, el cliente tuvo que subcontratar parte de otra serie francesa al mismo equipo profesional (Traducciones Imposibles, S.L.) ya que carecían de suficientes expertos en TAV y francés con un perfil adecuado para el encargo.

tos principales del encargo que configuraron la naturaleza del proyecto: por una parte, las fases del mismo, y por otra, los agentes que intervinieron para su consecución. En un segundo momento, nos centraremos en los aspectos textuales que supusieron mayores dificultades para el equipo traductor y que exigieron de una coordinación indispensable para su resolución.

El plano del encargo: las fases y los agentes

En cuanto al proyecto, se desarrolló de una forma recurrente en el marco de la empresa especializada, a la que se presupone una enorme adaptabilidad a las necesidades del cliente: posibilidad de aumentar equipo, un ritmo de producción más elevado, paquete de servicio (toda la serie, traducción y ajuste) y precio ajustado (se exigió un descuento por volumen). En este caso además, debido a la proximidad de las vacaciones de verano, el proyecto se concentró en 2 meses y el ritmo de producción (5 episodios semanales) requirió una gran interacción entre los agentes para minimizar problemas y agilizar procesos, como la gestión de materiales (en lugar de usar el editor de guiones, se trabajó en Word y el departamento técnico convertía a Excel), que exigió cooperación por parte de todos y flexibilidad para alternar más carga de trabajo en semanas alternas.

En cuanto al itinerario, el proyecto pasó por todas las fases administrativas de forma lineal hasta llegar a la traducción y al ajuste, donde las subfases no fueron lineales debido al flujo de consultas entre traductoras, ajustadoras, directores y aplicación de cambios de criterio «sobre la marcha».

Se dieron dos incidencias en la asignación a equipos importantes para el proyecto:

1. Cambio de agentes: la única traductora ajustadora dejó de traducir para poder ajustar más cantidad de episodios a la

semana con la calidad que se esperaba, pasando las traductoras a asumir más episodios semanales (3 y 2 por semana alterna). Se puede considerar una vuelta a la cadena de profesionales clásica.

2. La gestión del proyecto no se limita a una fase preliminar, sino que se entremezcla con la de traducción y con la del doblaje en sí: una vez entregada una traducción, el ajustador puede verse obligado a volver atrás para solucionar incoherencias (por trabajar dos traductoras con capítulos no consecutivos, o incluso tomar decisiones con desfase, por tratarse de episodios más avanzados o menos).

El plano del texto

El traductor como eje de coherencia

En cuanto al texto, destacamos que al mencionado alto ritmo de trabajo y la necesaria coordinación de todos los agentes intervinientes en la cadena de la traducción (en particular de traductoras y ajustadoras), había que añadir el nivel de tecnicidad de la serie analizada, para obtener un producto final adecuado a las expectativas del cliente y que además tuviera coherencia, es decir, «que sonara natural». Era indispensable que, a pesar de que en el producto final habían intervenido dos traductoras, dos ajustadoras y, finalmente, dos directores de doblaje, el espectador no percibiera las posibles diferencias que pudiera haber en cuanto a estilos de traducción o ajuste. Consensuar la terminología, avisar de la presencia de un personaje que ya había aparecido en otro capítulo o simplemente contar cómo iba desarrollándose la trama, fueron cuestiones que se abordaban a diario, por lo que la comunicación en el equipo fue constante durante todo el proyecto. Una de las curiosidades que caracterizó este proyecto fue la presencia de dos



Tabla 3. Resumen del análisis de las fases de *Profilage*

		Modo audiovisual	Agentes	Producto (objeto de la fase)	Receptor ideal
ADMIN.	Presupuesto	Doblaje para TV	Dirección	Tarifa de paquete de traducción y ajuste por 5 temporadas.	Público general
	Aprobación		Dirección	Acepta encargo.	
	Asignación (sede)		Dirección	Proyecto <i>in-house</i> para un mayor control.	
Asignación (equipos)	Project Manager		Reúne un equipo de 3 traductoras FR-ES y 2 ajustadoras.		
Gestión materiales	Project Manager		Descarga de vídeos vía ftp y envío de guiones por <i>e-mail</i> .		
Planificación	Director doblaje		5 episodios semanales.		
PROD	Traducción		Traductor (AV) FR-ES	Se entrega texto en Excel para uso del cliente. Criterios propios de estilo.	
	Ajuste		Ajustador	Ajustadoras con formación específica en traducción audiovisual.	
	Revisión		No	—	
	VISIONADO		No	—	
CONTROL CALIDAD	Control Calidad	Ajustador	Corrigen lenguajes específicos tras consultar con t de formación jurídica.		
POSTVENTA	Correcciones cliente	Director doblaje	Los directores de doblaje especifican sus preferencias después de las primeras entregas.		



directores de doblaje, con ideas y gustos muy distintos respecto a lo que debía ser el producto final. Dados los conocimientos de francés de uno de los directores, este manifestó su interés por una versión más fiel, en el sentido de más pegada al texto origen que el otro, lo que condicionó el ajuste, y por tanto el producto final; el otro director prefería una traducción más libre, más natural, más acorde a lo que conocemos como «oralidad prefabricada» (Chaume, 2004). Este hecho determinó la organización del trabajo en equipo: se constituyeron dos grupos de trabajo, compuestos cada uno por una traductora y una ajustadora. Atendiendo a que los directores dirigían el doblaje de los capítulos pares o impares respectivamente, cada grupo de trabajo ajustaba el resultado de su traducción a los deseos de ese director en concreto. Sin embargo, y dado el acelerado ritmo de trabajo, a veces los capítulos no seguían el itinerario previsto, y un capítulo traducido más literalmente acababa en manos del director más creativo, con la consiguiente protesta y necesaria corrección del ajuste. Si el espectador es consciente de la existencia de estos dos estilos de doblaje en los capítulos de *Profilage* es algo que escapa al objetivo del presente estudio. Sirva, sin embargo, la anécdota para subrayar el importante papel que juega el traductor en asegurar la coherencia del producto final, especialmente en proyectos masivos como el descrito, en el que la intervención de distintos agentes puede conllevar, lógicamente, desajustes e incoherencias que pueden pasar fácilmente desapercibidos. Al respecto, destacamos dos aspectos en los que las traductoras velaban por mantener la coherencia a lo largo de los más de cincuenta episodios.

Nombres de los personajes

Cada traductora se encargaba de los episodios pares o impares, por lo que normalmente se

informaba al resto del equipo de trabajo del avance de la trama. Una de las cuestiones que tiene mayor trascendencia en cuanto al trabajo del traductor es la denominación de los personajes. En cuanto a los protagonistas, desde un principio se consensuó entre todos los agentes intervinientes en el proceso de traducción los nombres que se les asignaban. Sin embargo, a veces sucedía que un personaje que en principio no parecía tener mayor protagonismo en un episodio volvía a aparecer en otros o empezaba a cobrar protagonismo. Es el caso de Roze, al que se designó como «DETENIDO» en el episodio 44, ya que ni siquiera en el propio episodio en su versión original se conocía su nombre; sin embargo, a partir del episodio 45 y siguientes se le denominó por su apellido, que en el guion se consignó como «ROZE», ya que se intuía que iba a convertirse en un personaje esencial en la trama, como al final resultó ser. Por tanto, no solo se consensuó en el equipo de trabajo, sino que además se avisó al estudio de doblaje, ya que, como sabemos, se debía contar con la misma voz para el mismo personaje, por lo que era esencial que en las convocatorias que el estudio organiza con cierta antelación se tuviera en cuenta este hecho. Se corrobora de esta forma la función del traductor como garante de la coherencia textual, por una parte, y fuente esencial de información para la organización del trabajo en el estudio, por otra, ya que en el caso de no avisar al estudio o no ser coherentes en la designación de los personajes, el estudio no realizaría correctamente las convocatorias, con la subsiguiente pérdida de tiempo y de dinero.

Tratamientos

En francés, normalmente se emplea el *tu* en las relaciones familiares o afectivas muy directas, o para dirigirse a personas conocidas o desconocidas, pero en este último caso siempre que no





tengan más de unos veinte años. Sin embargo, en los comercios, en la administración, en lugares públicos, para dirigirse a personas mayores o que no se conozcan, o la primera vez que se llega a un puesto de trabajo, aunque los compañeros sean de la misma edad, se emplea el *vous*. El empleo del *vous*, por tanto, está más generalizado que el *usted* en español que, como sabemos, se emplea cada vez con menos frecuencia y en situaciones comunicativas muy acotadas. En el caso de *Profilage*, los personajes principales de la serie, a pesar de ser compañeros de trabajo durante más de cinco temporadas, siguen empleando el *vous* para dirigirse entre ellos. Para su traducción en el doblaje, fue necesario adaptar el estilo al público español. La audiencia meta no entendería que compañeros de trabajo que conviven más de ocho horas juntos y que comparten situaciones dramáticas tanto en el plano profesional como en el personal no se tutearan, por lo que se decidió que, una vez la protagonista se integra totalmente en la nueva comisaría de policía, los personajes se hablarían de *tú*. Esto contribuía a acercar más a los personajes a la audiencia española, y también dotaba de mayor naturalidad al guion de doblaje. Esta toma de decisión se comunicó por escrito a todos los agentes intervinientes en el proceso, para mantener la coherencia a lo largo de la serie.

La pseudo-cientificidad del crime proc

La serie *Profilage* presenta unas dificultades para el doblaje particulares porque, entre otras razones, encierra tipologías textuales diversas. Recordemos que la protagonista de la serie, Chloé Saint Laurent, es una criminóloga francesa que se integra en un equipo de investigación de una comisaría, teniendo como compañeros a policías y un médico forense. En cada episodio, los protagonistas deben investigar un

crimen, por lo que deben interactuar entre ellos. En ocasiones, Saint Laurent conversa con un médico forense, en otras con jueces, abogados, fiscales, agentes de policía o psiquiatras y psicólogos, por lo que la presencia de terminología específica y corrección técnica supusieron un verdadero reto para las traductoras. Como sabemos, las conocidas como «lenguas de especialidad» o «lenguas con fines específicos» se caracterizan por una densidad terminológica notable, ya que normalmente su finalidad es transmitir información especializada a especialistas en la materia o a no especialistas pero que tienen un especial interés en ello (por ejemplo, cuando Chloé habla con un forense). Tal y como manifiesta Gamero (2008: 24), el empleo de una lengua de especialidad «obliga al traductor a adquirir una serie de conocimientos sobre el campo temático correspondiente y a dominar la terminología específica y son estos elementos comunes a todas las traducciones especializadas». Con una salvedad: y es que, a pesar de que *Profilage* es una serie en la que convergen al menos tres lenguas de especialidad distintas (Derecho, Medicina y Psicología), no hay que perder de vista que se trata de un programa de entretenimiento, no un documental, por lo que la naturalidad en los diálogos constituía una prioridad absoluta. Distintas estrategias fueron adoptadas por los equipos de trabajo, y pasamos a comentarlas en los apartados siguientes.

Integración de un especialista en Derecho en el equipo de trabajo

La presencia de un especialista en los equipos de trabajo, como parte activa en la elaboración de la traducción, contribuyó a facilitar la comprensión de algunas cuestiones técnicas relativas a derecho francés. Uno de los ejemplos más claros fue la presencia de palabras polisémicas, muy frecuentes en el lenguaje jurídico. La polisemia

consiste en que una sola unidad léxica pueda tener o transmitir un abanico de significados (Alcaraz Varó y Hughes, 2002: 81), más o menos relacionados entre sí (Hernando Cuadrado, 2003: 67). Para determinar la traducción más adecuada en cada caso, era necesario determinar el contexto en el que se empleaba dicho término. Es el caso de *plainte*, que puede traducirse de numerosas formas: *une plainte* es una denuncia que se realiza ante un agente de seguridad o en una comisaría y para la que, de forma general, no se necesita abogado. Sin embargo, cuando en la escena interviene un abogado, entonces podríamos estar ante una demanda (característica del orden civil) o una querrela (propia de la jurisdicción penal). En estos casos, el experto en derecho era el encargado de lanzar la propuesta que terminológicamente era la más adecuada. Sin embargo, en muchos casos, los directores de doblaje sacrificaban dicha propuesta y la cambiaban por una menos correcta técnicamente pero más cercana a las expectativas del espectador de *crime proc.* Es decir, preferían una opción que sonara más natural y menos jurídica en aras a facilitar la comprensión del espectador, algo que comentaremos en el apartado 6.2.3.

Otra dificultad que presenta el lenguaje jurídico es la ausencia de equivalencia de determinadas figuras propias de un determinado sistema de derecho. Así determinados cargos o instituciones propias de la organización interna del estado francés no existen como tales en España. Es el caso de *gardien de paix*, figura que se creó en el siglo XIX en Francia, que pertenece al Cuerpo Nacional de Policía y que se encarga de velar por la seguridad. La equivalencia en cuanto a la función de este cargo sería la de policía local, aunque la traducción más exacta sería la de «gendarme», lo que además permitiría dotar al texto meta de cierto color local, ya que de la estética de la serie así

como de los emplazamientos de la misma, se deduce fácilmente que estamos en París. No obstante, en este caso en concreto, se optó por una estrategia domesticante, siguiendo una vez más las instrucciones del director de doblaje encargado de este capítulo, y se optó finalmente por «policía local». Entendemos que se trata de una traducción adecuada, aunque no debemos olvidar que estamos ante la elaboración de un guion de doblaje, por lo que la imagen cumple un papel primordial en el mismo, y la presencia del uniforme del *gardien de paix* parece que desentona con el título que se le ha otorgado en el doblaje español.

Lo mismo ocurre con *Brigade des mœurs*, cuerpo de la policía francesa que se encarga de velar por la moralidad, persiguiendo delitos como prostitución, proxenetismo, tráfico de drogas, contrabando de alcohol o pornografía. En España no existe un organismo equivalente, por lo que finalmente se optó por «sexuales» en lugar de «brigada de delitos sexuales», algo que se adecuaba al contexto del capítulo en concreto y que además respondía a la deseada «oralidad prefabricada».

Otro ejemplo significativo fue el de un hombre cuyo estado se describe como *en interdit bancaire*. En este caso, se trata de una figura de derecho bancario francés que, de nuevo, no existe en España: cuando en Francia una persona emite un cheque sin fondos, el banco establece que esa persona está en situación de *interdit bancaire*, es decir, no puede emitir cheques. En general, la consecuencia que se deriva inmediatamente es el bloqueo de su cuenta bancaria. La traductora optó por algo más literal, «se encuentra en interdicción bancaria», algo que no suena natural en España, y podría producir confusión en el espectador. Por ello, la ajustadora lo comentó con el experto en derecho para intentar encontrar una traducción más funcio-





nal. En ese sentido, el término más aproximado al concepto que encierra *interdit bancaire* sería un «bloqueo de cuenta preventivo», aunque finalmente se decantó por «le embargaron la cuenta» por una cuestión de límite de tiempo impuesto por el doblaje. Una vez más, técnicamente no es la traducción correcta; sin embargo, entendemos que en este caso se trata de una traducción adecuada ya que consigue transmitir la situación real del personaje.

Elaboración de un glosario consensuado

Considerando que las traductoras eran las primeras en encontrarse con las dificultades terminológicas que presentaba el texto origen, eran ellas las que presentaban una propuesta de traducción, a la que las ajustadoras daban el visto bueno atendiendo al tiempo disponible. Los términos más científicos, al ser, por lo general, unívocos, no presentaban grandes dificultades de traducción. En la mayoría de ocasiones, se ofrecía una traducción literal que, además, se ajustaba a los tiempos, atendiendo a la proximidad de las lenguas francesa y española: así, encontramos tecnicismos como blefaroplastia de párpados, genioplastia, hemorragia cerebral, traumatismo craneal, hueso hioides, hepatitis, laceración, cirugía, autopsia, dolores post-operatorios, análisis toxicológico, análisis entomológico, etc., propios del ámbito médico, para los que se consultaron diccionarios bilingües online. En el ámbito de la psicología, tampoco se presentaron especiales dificultades léxicas: mitómano, tensión psíquica, depresión, narcisista, psicosis afectiva, erotómano, dependencia afectiva, amnesia psicógena, etcétera.

No obstante, los términos pertenecientes al ámbito jurídico presentaron numerosas dificultades por las cuestiones expuestas anteriormente. Es por ello por lo que, en

muchas ocasiones, el experto no solo era el que proponía el término apropiado, sino que además proporcionaba una explicación de lo que implicaba el término francés, para poder dar con el término más adecuado en cada caso. Así encontramos términos del ámbito jurídico como agresión sexual, homicidio, asesinato, víctima, sospechoso, delito de tráfico de drogas, delito de amenazas, antecedentes penales, agresor, etc. Es necesario señalar que los tecnicismos no abundan en esta serie atendiendo al público meta, aficionado al *crime proc*, pero no necesariamente experto en derecho, medicina forense o psiquiatría forense.

Para la elaboración del glosario, como hemos indicado, las traductoras realizaban la propuesta, que corroboraban o desechaban las ajustadoras. No obstante, los directores de doblaje eran los que siempre tenían la última palabra, por lo que la solución que finalmente se había adoptado en el estudio de doblaje era la que se incluía en el glosario, para adoptarla si volvía a aparecer. Eso sí, el *feedback* del estudio llegaba siempre con cierto retraso respecto a la labor de traducción. Esta organización del trabajo corrobora que el proceso traductológico en este proyecto se llevó a cabo en un continuo movimiento de ida y vuelta, en el que todos los agentes intervinientes en el proceso estaban en constante comunicación y la retroalimentación se erigía como elemento esencial del proceso.

El ajuste y la oralidad prefabricada: el peso de la tradición representado por el director de doblaje y el ajustador

Como hemos visto hasta ahora, *Profilage* es una serie que presenta unas dificultades muy específicas a la hora de su traducción, por lo que estimamos resulta interesante explicar cómo se llevó a cabo el proceso en todas sus fases, es decir, develar lo que Richart (2012: 52) denomi-

na «la caja negra del doblaje [entendida como] un archivo oculto a la mirada del especialista y del público en general».

Para entender la intervención real de los directores de doblaje de esta serie, es necesario remontarnos a las condiciones del encargo. En él se determinó explícitamente que no se requería ajuste con los códigos habituales, sino simplemente que se indicaran los respectivos códigos de tiempo. Por tanto, es de suponer que, o bien era el estudio el encargado de indicar los códigos de isocronía, o bien prescindían de ellos. En cualquier caso, parece evidente que esta decisión jugaría un papel fundamental en el producto final obtenido, ya que la creatividad y el trabajo de los actores de doblaje y de los directores serían, sin duda, mayor que si se contara con un texto en el que se dispone de dichos códigos. Asimismo, cabe resaltar que, en este proyecto las funciones de los distintos agentes intervinientes estaban muy determinadas y se adaptaron a las demandas del estudio.

La oralidad prefabricada implica que el traductor deberá emplear una serie de recursos para conseguir un lenguaje real, natural, en el texto meta. Como sabemos, a las restricciones propias del doblaje se suman otras, que normalmente derivan de recomendaciones de estudios de doblaje, y que son fruto de la normalización lingüística y estilística. Según Ávila (1997: 25-26):

[...] el lenguaje estándar es el arma que aconsejan los ajustadores de diálogos. La utilización de diálogos claros, sencillos, cotidianos, donde tecnicismos y barroquismos sólo tengan cabida por exigencias del guion, conseguirán la empatía que necesita el espectador para creer lo que se está oyendo.

Como ya hemos visto en 6.2.2.1, por exigencias del guion, el texto meta presentaba

numerosos tecnicismos. No obstante, también debemos señalar que, en ocasiones, los diálogos de los personajes principales se mantenían con delincuentes, prostitutas, marginados sociales o enfermos mentales. Por tanto, el cambio de registro también constituía una dificultad añadida, pasando de un lenguaje especializado, cargado de tecnicismos, con un estilo depurado, correcto y profesional, a un lenguaje común o incluso al empleo del argot. En estos casos, era fundamental intentar conseguir un estilo natural. Pero al mismo tiempo, el equipo de traducción se encontró con un problema de otro orden: cuando el proyecto empezó a cobrar forma, el equipo de traducción no sabía el horario en el que iba a emitirse la serie, por lo que las traducciones eran bastante fieles al original. Es necesario tener en cuenta que la serie se emitía en *prime time* en Francia, a las 20.55 h en la cadena más importante tff. La serie ha llegado a alcanzar 8 millones de espectadores y un 31 % de *share* según la propia cadena,⁷ por lo que era probable que la serie en España se emitiera en un horario similar. Sin embargo, al comunicar el estudio de doblaje que la hora de emisión de *Profilage* en España sería a las 19.00 h en la 2 del grupo Radio Televisión Española, el equipo de trabajo tuvo que esforzarse en rebajar notablemente el nivel de insultos, lo cual en ocasiones era difícil por la presencia de delincuentes en la serie que empleaban este tipo de lenguaje soez y cargado de palabras malsonantes. Precisamente, la oralidad prefabricada imponía el empleo de determinados insultos; pero el condicionante del horario de emisión obligaba a cambiar el resultado, ya que la cadena se exponía a eventuales sanciones.

⁷ Véase [<http://www.groupe-tff.fr/en/press-release/activit%C3%A9-du-groupe-d%C3%A9veloppement-acquisition-cession-diversification/tff-internation-o>], consulta del 18/07/2017.





Por otra parte, el francés se caracteriza por el empleo sistemático de siglas en la lengua oral, que presentaban obviamente tres dificultades: primero, la comprensión de su significado, lo cual en ocasiones no era fácil, en segundo lugar, encontrar una equivalencia en lengua meta, si la había en siglas (ivg, *interruption volontaire de la grossesse*; gign, Groupe d'Intervention de la Gendarmerie Nationale; dcri, Direction Générale de Sécurité Intérieure; rg, Renseignements Généraux, rtt, *réduction du temps de travail*, dpj, Direction Générale de la Police Judiciaire de Paris, iml, Institut Médico-Légal, etc.); y en tercer lugar, la restricción del ajuste. La dicción de una sigla en francés supone, como regla general, un máximo de tres sílabas. Sin embargo, las siglas carecían de idénticas equivalencias en español. La estrategia que se adoptó fue optar por una equivalencia funcional (dpj: comisaría; dcri: Servicios Secretos); en otros casos, el equipo de traducción se decantó por una equivalencia efímera (Renseignements Généraux por La Secreta), a sabiendas de que la traducción no era precisa (ya que Asuntos Internos sería el equivalente apropiado) pero en este caso las restricciones de tiempo jugaban en contra de la precisión terminológica. La misma solución se observa en cuanto a las siglas iml, correspondiente a Institut Médico-légal que, dependiendo del espacio de que se disponía quedó en algunas ocasiones como «morgue» o en otras como Instituto de Medicina «legal», que es el equivalente acuñado correspondiente. En todos estos casos, eran las ajustadoras las que tenían la última palabra y decidían, de conformidad con el tiempo de que disponían.

Otro de los quebraderos de cabeza para las traductoras fueron las apócopes. El lenguaje oral francés se caracteriza por apocopar, es decir, acortar numerosas palabras, no solo

pertenecientes al lenguaje común (*aprem* por *après-midi*, *à tout* por *à tout à l'heure*, *resto* u por *restaurant universitaire*, *d'ac* por *d'accord*), sino también en las lenguas de especialidad que aparecen en la serie (*le proc* por *le procureur*, que vendría a ser el fiscal; *une perquis* por *perquisition*, es decir, un registro; *la psy* por *psychologue*, es decir, la psicóloga, *le labo* por *le laboratoire*, es decir el laboratorio, etc.). A la dificultad terminológica había pues que añadir la dificultad en cuanto al ajuste, ya que de una sílaba solía pasarse en general a más de tres, por lo que la labor de ajuste en estos casos era complicada. Por esta razón, de forma general, puede afirmarse que tanto en la traducción como en el ajuste de *Profilage* se tendió a hacer un esfuerzo de síntesis importante, eliminando sobre todo interjecciones, precisamente para dar cabida a un texto de por sí muy denso.

Por último, es necesario destacar el papel fundamental que desempeñaron los directores de doblaje respecto a la conformación de la jerarquía policial de la comisaría en la que se desarrolla la acción de *Profilage*. Allí vemos al personaje de Lamarck, que es el *commissaire* en francés; sus subordinados son Pérac (temporadas 1 y 2) y Rocher (temporadas siguientes), cuyo cargo es el de *commandant*. Para proceder a la traducción de los puestos no se realizó una traducción literal, que hubiese sido lo lógico; si Lamarck era el comisario (traducción que se respetó), Rocher y Pérac serían subcomisarios o comandantes; sin embargo, en este caso, el estudio de doblaje consideró que la traducción más adecuada era la de inspector, atendiendo a la presencia de este tipo de personajes en las conocidas *crime proc* de éxito en España (*csi*, *El Mentalista*, *Castle*, *Bones*, *Ley y Orden*, etc.) en las que se les denomina «inspectores». La traducción como «comandante» fue rechazada por sonar muy militar, aunque este mismo argu-

mento no se empleó para desechar la traducción de *lieutenant* como teniente, que sí se conservó tal cual.

CONCLUSIONES

Retomamos en este punto las preguntas de investigación que motivaron el análisis.

- ¿Cómo es el **proceso de la traducción audiovisual en el marco de la empresa especializada** en la industria actual de la TAV? ¿Cuál es la incidencia de los agentes en el proceso actual de traducción audiovisual?
- ¿Cómo cambian los roles adoptados por los traductores audiovisuales en función del proyecto? ¿Son estos los nuevos perfiles que demanda el sector (un perfil ecléctico y adaptable)?
- ¿En qué consistió, en concreto, un proyecto representativo del género *crime proc* y de producción francesa como es *Profilage*, y qué nuevas exigencias profesionales se desprenden de ello?

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, en la empresa especializada, la mayor parte de las fases del proyecto de TAV (ver tabla 2) se cumplen. Surge una nueva fase en este proyecto específico que es la **adaptación de formato del guion**. En *Profilage*, la traducción es el resultado de los esfuerzos aunados del proveedor de la traducción que, como estructura empresarial, engloba distintos profesionales, algunos no necesariamente vinculados al doblaje (el técnico que convierte archivos .doc a .xls), pero destaca especialmente la **incidencia del trabajo en equipo** en los resultados y, por consiguiente, el **papel de la gestión del proyecto**. Los agentes encargados de estas tareas deben ser conscientes de cómo adaptar las funciones de los profesionales a las necesidades del proyecto. En el

caso de *Profilage*, las traductoras tuvieron que funcionar como traductoras, como ajustadoras (sin traducir) y como traductoras ajustadoras, dependiendo de la planificación de las entregas.

El análisis ha descrito, en el nivel macrotextual, la gestión, el proceso, la incidencia de las fases y de la interrelación de los agentes en el producto final. Además, ha descrito particularidades del encargo en el plano microtextual y cruces de fases debido a los flujos de actividad en la fase de traducción y restricciones debidas a la oralidad prefabricada, al receptor tipo y al colateral (horario infantil). Sin embargo, no podemos extrapolar estos comportamientos recurrentes en el proyecto descrito al plano de las normas traducción del género. Para poder afirmar que estas decisiones traductológicas se constituyen en normas sería necesario ampliar el corpus de estudio.

Cuando se vuelve a la cadena tradicional, la responsabilidad de darle coherencia al texto recae en el traductor, especialmente si hay dos directores, con gustos diferentes, y poco tiempo para reflexionar sobre la traducción en sala. En las nuevas cadenas que incluyen la figura del traductor adaptador (Ferrer, 2016: 51), estos procesos estarían menos atomizados. Sin embargo, el sector no parece decantarse por el uso de traductores ajustadores, sino más bien por diferenciar las dos actividades y que la de adaptación quede reservada a actores, directores de doblaje y ajustadores profesionales, lo que plantea una duda: cuando el volumen de terminología, fraseología específica y recursos propios de una serie es tan grande como para que sea complicado de manejar con las herramientas tradicionales (word, glosarios en Excel), ¿no sería ventajoso recurrir a las herramientas de traducción asistida que hasta ahora se reservaban a la localización? Sin embargo, esto solo puede funcionar en caso de que las versiones



166

finales (traducción ajustada) estén en poder de los traductores o traductores adaptadores. Queda en manos de los futuros profesionales de la traducción audiovisual conseguir que el cambio de tendencia hacia un sistema menos atomizado se convierta en una realidad.

RECIBIDO EN ENERO DE 2017

ACEPTADO EN SEPTIEMBRE DE 2018

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ VARÓ, Enrique y Brian HUGHES (2002): *El español jurídico*, Barcelona: Ariel Derecho.
- ÁVILA, Alejandro (1997): *El doblaje*, Madrid: Cátedra.
- CHAUME, Frederic (2003): *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic: Eumo.
- (2004): *Cine y Traducción*, Madrid: Cátedra.
- (2005): «Los estándares de calidad y la recepción en la traducción audiovisual», *Puentes*, 6, 5-12.
- (2007): «Dubbing practices in Europe: Localisation beats globalisation», *Linguistica Antverpiensia*, 6, 201-217.
- Chaume, Frederic y Cristina GARCÍA DE TORO (2010): *Teorías actuales de la traductología*, Valencia: Bromera.
- (2012): *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester: St Jerome.
- CHAVES, María Jesús (2000): *La traducción cinematográfica. El doblaje*, Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- DEL ÁGUILA, María Eugenia y Emma RODERO (2005): *El proceso del doblaje: take a take*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- CHESTERMAN, Andrew (2009): «The Name and Nature of the Translator Studies», *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 42, 13-22.
- FERRER SIMÓ, María Rosario (2005a): «Fansub y scanlators: la influencia del aficionado en los criterios profesionales», *Puentes*, 6, 27-44.
- (2005b): «La actividad del traductor autónomo», en Isabel García Izquierdo (ed.), *Experiencias de traducción: reflexiones desde la práctica traductora*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (2011): «Los servicios profesionales de tav: la gestión del proyecto en tres modos audiovisuales», trabajo de investigación [inédito], Castellón: Universitat Jaume I.
- (2012): «Los servicios de TAV profesional: pasado, presente y futuro», en Juan José Martínez Sierra (coord.), *Reflexiones sobre la Traducción Audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, Valencia: puv.
- (2016): *La gestión de proyectos de traducción audiovisual en España. Seis estudios de caso* [Tesis no publicada], Castellón: Universitat Jaume I.
- GAMERO PÉREZ, Silvia (2001): *La traducción de textos técnicos*, Barcelona: Ariel.
- HERMANS, Hubert J. M. (1996): «Voicing the self: From information processing to dialogical interchange», *Psychological Bulletin*, 119, 31-50.
- HERNANDO CUADRADO, Luís Alberto (2003): *El lenguaje jurídico*, Madrid: Editorial Verbum.
- HOLMES, James S. (1988): *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi.
- KARAMITROGLOU, Fotios (1999): «Audiovisual Translation at the Dawn of the Digital Age: Prospects and Potentials», *Translation Journal*, 3/3, <http://translationjournal.net/journal/09av.htm> [consulta: 25-05-18].
- (2000): *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*, Amsterdam: Rodopi.
- LUYKEN, Georg-Michael et al. (1991): *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Dusseldorf: The European Institute for the media.
- MAYORAL, Roberto (2002): «Nuevas perspectivas de la traducción audiovisual», *Sendebarr*, 14, 107-26.
- MARTÍ FERRIOL, José Luís (2006): *Estudio descriptivo del método de traducción para el doblaje y la subtitulación* [Tesis doctoral], Castellón: Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (2012): *Introducción a la Traducción Audiovisual*, Murcia: Editum.
- PYM, Anthony (2009): «Translator training», Proyecto para el Oxford Companion Translation Studies.
- RICHARD MARSET, Mabel (2012): *Ideología y traducción: por un análisis genético del doblaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.

— (2013): «La caja negra y el mal de archivo: defensa de un análisis genético del doblaje cinematográfico», *TRANS: Revista de Traductología*, 17, 51-69.

TORRALBA, Glòria (2011): «La professió del traductor audiovisual: Descripció sociològica de la tra-

ducció per al doblatge», trabajo de investigación [inédito], Castellón: Universitat Jaume I.

WITHMAN-LINSEN, Candace (1992): *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures Into German, French and Spanish*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.





La última novela publicada en vida por el autor británico E. M. Forster, *A Passage to India*, que transcurre en la India colonial de principios del siglo xx, ha sido traducida a nuestro idioma en tres ocasiones. En el presente trabajo analizaremos la traducción del discurso de los personajes indios de la novela.

PALABRAS CLAVE: Traducción literaria, E. M. Forster, inglés, castellano, diálogos, India.

La traducción del discurso de los personajes indios en *A Passage to India* de E. M. Forster*

MARINA ALONSO GÓMEZ
Universidad de Málaga

The translation of the speech of the Indian characters in E. M. Forster's A Passage to India

The last novel published by British author E. M. Forster during his lifetime, A Passage to India, takes place in colonial India at the beginning of the 20th century. There are three different translations into Spanish of this novel, and in this paper we will analyse how these translations render the speech of the Indian characters.

KEY WORDS: *Literary translation, E. M. Forster, English, Spanish, dialogues, India.*

* Este trabajo se ha llevado a cabo gracias a la financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte..



GÉNESIS, RECEPCIÓN Y CRÍTICA DE *A PASSAGE TO INDIA*

Forster viajó por primera vez a la India en 1912. Partió de Nápoles junto con G. L. Dickinson y Robert C. Trevelyan a principios de octubre y, tras hacer escala en Port Said, llegaron a Bombay dos semanas después (Shahane (ed.), 1989). Durante los siguientes meses, Forster recorrió el país y visitó a diversos amigos y conocidos, entre ellos Syed Ross Masood, al que el escritor había conocido seis años antes y con quien mantendría una amistad que duraría toda la vida (Furbank, 1979); según el propio Forster, sería a raíz de esta amistad que escribiría la que suele considerarse su novela más importante, *A Passage to India*: «Until I met [Masood], India was a vague jumble (...) and I was not interested in such a jumble (...) I dedicated [*A Passage to India*] to him out of gratitude as well as out of love, for it would never have been written without him», diría muchos años después (Stallybrass, 1989:8). En el transcurso de su estancia en el subcontinente indio, Forster aprovechó todas las oportunidades que se le ofrecieron para conocer el país y sus habitantes, y algunas de sus experiencias, como su encuentro con un brahmán en Lahore, su visita a las Barabar Hills o la diatriba de uno de sus anfitriones indios contra el dominio inglés (Furbank, 1979), se vieron después reflejadas de una u otra forma en las páginas de *A Passage to India*. «It is odd that I should have seen so much of the side of life that is hidden from most English people», escribiría en *The Hill of Devi* (1953:37-38). Forster regresó a Inglaterra en abril de 1913 con la idea de escribir una novela que se desarrollara en la India; sin embargo, después de escribir algunos capítulos no fue capaz de continuar y abandonó el proyecto (Furbank, 1979). Mientras Forster se encontraba en Alejandría, donde

trabajó para la Cruz Roja entre 1915 y 1918, el Maharajá de Dewas, al que había conocido en su primera estancia en la India, le escribió para ofrecerle un puesto en su corte (Furbank, 1979). Forster hubo de rechazar la propuesta, pero, una vez de vuelta en Inglaterra, le pidió al Maharajá que renovara su oferta y en marzo de 1921 viajó a la India por segunda vez (Furbank, 1979). En esta ocasión permaneció en el país hasta enero de 1922, y residió la mayor parte del tiempo en el estado nativo de Dewas, del que el Maharajá era soberano. Durante su estancia tuvo oportunidad de presenciar varios festivales hindúes, entre ellos el de Gokul Ashtami, que aparece descrito en detalle en la tercera sección de *A Passage to India*; algunos otros incidentes descritos en la novela también fueron pergeñados a partir de experiencias vividas por el autor en esta segunda visita (Allen, 1965). A finales de enero de 1922 regresó a Europa, previo paso por Egipto, y ya de vuelta en Inglaterra Leonard Woolf lo exhortó a terminar la novela que había comenzado al regresar de su primer viaje (Furbank, 1979). Forster siguió los consejos de Woolf y escribió el grueso de lo que sería *A Passage to India* a lo largo de 1923 (Stallybrass, 1989). La novela se publicó el 4 de junio de 1924 y fue tanto aclamada por la crítica como un éxito entre el público (Stallybrass, 1989; Childs, 2007). A finales de ese mismo año se habían editado 17 000 ejemplares en Gran Bretaña y más de 54 000 en Estados Unidos, la mayor parte de los cuales se vendieron (Stallybrass, 1989), y había recibido alabanzas por parte de los críticos en ambos países y en la India, aunque no así en la India británica (Childs, 2007).

Los críticos suelen estar de acuerdo en que una de las características atribuibles a *A Passage to India* es la amplia variedad de lecturas e interpretaciones de que ha sido objeto desde su publicación, cualidad que M. Sivaramakrishna

(1989:5) describe como «its inexhaustibility to critical contemplation». Malcom Bradbury (1979) y José Ramón Losada Durán (1989) también coinciden en que la obra ha sido interpretada de formas muy diferentes, así como en señalar la dificultad que encuentran los críticos a la hora de determinar cuál de sus aspectos es el principal. En la misma línea, Meenakshi Mukherjee (1989) comenta que suele existir unanimidad en lo que a la pluralidad de niveles de significado de la novela se refiere, siendo la importancia relativa de los mismos lo que induce discrepancias entre la crítica. En opinión de Francisco Fernández (1988), la propia novela se presta a revelar nuevas claves con cada nueva lectura. Fernández (1988) también recuerda que la lectura política fue la primera que realizó la crítica, y tanto Lidán Lin (1997) como Tomasz Dobrogoszcz (2010) especifican que la interpretación más típica de la obra era la que la entendía como una crítica al imperialismo británico en la India. Esta interpretación no ha desaparecido por completo, pues aún en los años ochenta, noventa y principios del siglo XXI encontramos autores que opinan que la novela retrata la presencia británica en la India de forma total y absolutamente negativa, como Jean Marc Moura (1996), o que algunos personajes indios constituyen figuras de resistencia al dominio colonial, como es el caso de Charu Malik (1997). Sin embargo, como bien indican Lin (1997) y Dobrogoszcz (2010), la escuela poscolonialista vino a cuestionar esta lectura y proponer otras nuevas. En 1978, Edward W. Said mencionaba la novela de Forster en su obra *Orientalism*, en la que afirmaba que el desenlace de *A Passage to India* refuerza la idea de que el Oriente estaba «destined to bear its foreignness as a mark of its permanente estrangement from the West», si bien «the gulf between [them] can be modulated (...) by superior Western

knowledge and power» (Said, 1978:244). Desde entonces, muchos son los autores que han criticado la imagen de la India colonial que ofrece Forster en *A Passage to India*. Lidán Lin (1997), por ejemplo, encuentra que la caracterización de los personajes indios es negativa, mientras que la de los británicos, pese a sus defectos, apunta a sus cualidades como gobernantes, de manera que la superioridad inglesa vendría a justificar la presencia de Inglaterra en la India. Benita Parry (1978) considera que *A Passage to India* se encuentra en los límites del discurso colonialista: si bien la novela critica el imperialismo, no por ello deja de ser heredera del discurso colonialista, además de obviar las dimensiones históricas del imperialismo. Peter Morey (2007) también detecta la presencia de la retórica imperialista en la novela, aunque cree que en ocasiones el uso que Forster hace de ella no es intencionado, y en su opinión el texto deja ver que el autor, a pesar de su simpatía hacia los nativos, no era capaz de identificarse plenamente con el anticolonialismo. En cambio Moura (1996:283), que no duda en calificar *A Passage to India* de «classique de l'anti-colonialisme littéraire», considera que precisamente su originalidad radica en el uso que hace de las propias formas y premisas del discurso literario colonialista en contra del mismo.

En 1957 Forster escribió un prefacio para la edición de *A Passage to India* publicada dentro de la serie Everyman's Library de la editorial Penguin Books. En dicho prefacio afirmaba que su intención principal al escribir la novela no era ni política ni sociológica, así como que quien quisiera descubrir cuál había sido podía encontrar una respuesta en la introducción que Peter Burra. Según Burra (1989), el verdadero tema de la novela era la amistad entre dos de los personajes principales, el director inglés Fielding y el médico indio Aziz, la cual, según algunos





críticos, estaría basada en la relación entre Forster y Masood (Childs, 2007). Sin embargo, al igual que no pusieron fin a las lecturas en clave política, las declaraciones de Forster no impidieron que muchos críticos señalaran que uno de los temas fundamentales de la novela eran las relaciones sociales entre pueblos y culturas diferentes en general (Valdeón, 1994-1995) y entre indios y británicos en particular (Martínez-Cabeza, 1994), así como la separación existente entre ellos (Losada Durán, 1989).

LENGUA Y COMUNICACIÓN EN *A PASSAGE TO INDIA*

Bikram K. Das (1989) recoge esta idea como punto de partida para su trabajo «A Stylistic Analysis of the Speech of the Indian Characters in Forster's *A Passage to India*», publicado por primera vez en 1975 como parte del volumen *Focus on Forster's "A Passage to India": Indian essays in criticism*, una obra cuyo objetivo consistía en venir a paliar la exigua participación india en la respuesta crítica y académica a la novela. Das señala que una de las posibles lecturas de *A Passage to India* es la de la interacción social entre la cultura india y la británica, tema cuyo elemento esencial sería el fracaso de la comunicación entre ambas y, a partir de esa premisa, aborda un estudio estilístico del discurso oral de los personajes indios de la novela. Cabe señalar que el de Das no es el único trabajo que se ha interesado por las interacciones orales y el uso del idioma entre los distintos personajes de *A Passage to India*: Miguel Ángel Martínez-Cabeza Lombardo (1994) aplica en uno de sus artículos el modelo de Brown y Levinson a los diálogos interculturales (esto es, entre uno o más personajes indios y uno o más personajes británicos) y Roberto Antonio Valdeón García (1994-1995), que coincide con Das en que el uso

del idioma por parte de los personajes es merecedor de atención por el papel que desempeña en las relaciones entre británicos e indios (que a su parecer son el tema central de la obra), analiza las funciones sociales que cumple la lengua inglesa en la novela y llega a la conclusión de que la principal consiste precisamente en crear barreras entre los personajes.

Aunque Forster incluye un número considerable de palabras de origen nativo en la novela, todos los diálogos reproducidos en *A Passage to India* se transcriben en inglés (cabría aquí señalar que en aquellas de sus novelas que transcurren parcialmente en Italia, esto es, en *Where Angels Fear to Tread* y *A Room with a View*, sí que aparecen algunos enunciados en lengua italiana). No obstante, en ocasiones se menciona que algún personaje se expresa en un idioma diferente al inglés, aunque no se reproduzca el correspondiente enunciado; al parecer, Forster redujo tanto estas indicaciones como el número de términos nativos al revisar el manuscrito de la novela (Beer, 1987). Por ejemplo, se dice que varios personajes ingleses se dirigen en urdu a interlocutores indios, generalmente a los criados: «Now and then she (...) practised her Urdu on the servant» (p. 120); «You might tell your servant to bring my horse. He doesn't seem to appreciate my Urdu» (p. 105). También le habla en urdu Aziz a Fielding (al que siempre se ha dirigido en inglés hasta ese momento) cuando se reencuentran por primera vez después de que su amistad se viera truncada por un malentendido dos años antes; el médico indio emplea esta lengua para pedirle que no lo siga y anunciarle que no desea ser amigo de ningún inglés con objeto de que lo entiendan sus hijos, que se encuentran presentes durante la conversación. Asimismo se muestra cómo el sobresalto y la contrariedad provocados por un accidente de coche llevan a otro de los personajes indios a



recurrir al árabe para expresar sus emociones. A pesar de su infrecuencia, estos ejemplos vienen a recordarnos que, pese a la ausencia de diálogos en lenguas diferentes al inglés, personajes británicos y personajes indios pertenecen a comunidades lingüísticas diferentes que se comunican en una lengua extranjera para una de ellas y que no todos los miembros de la comunidad dominan (en la novela se da a entender que este es el caso de los criados y los niños).

Más poder evocador tienen quizá los casos en los que se comenta específicamente el uso del idioma de los personajes, generalmente el que hacen los indios de la lengua inglesa. En el primero, un muchacho indio utiliza como excusa los malentendidos que provoca entre los alumnos el expresarse en la lengua inglesa que les obligan a aprender para justificar la información errónea que acaba de proporcionar sobre el estado de salud de uno de sus profesores. En el segundo caso, un grupo de indios se sonríe ante la forma de hablar inglés de un compatriota, el médico hindú Panna Lal, que el texto describe con expresiones como «of low extraction» y «of ignoble origin».

«The schoolboy murmured that another boy had told him, also that the bad English grammar the Government obliged them to use often gave the wrong meaning for words, and so led scholars into mistakes» (p. 94)

«Agitated, but alert, he saw them smile at his indifferent English, and suddenly he started playing the buffoon» (p. 210)

En estos ejemplos se observa una imagen negativa del inglés hablado por los indios, lo que vendría a coincidir con la opinión vertida por Forster en su ensayo «India Again», incluido en el volumen *Two Cheers for Democracy*: «So it is not surprising that their English is poor. They have learnt it from Indians and practise it on

Indians» (citado en Das, 1989:83). Esto parece corroborar la opinión de Nirad C. Chaudhuri, quien en un artículo de 1954 afirmaba que, por lo general, los ingleses siempre se mostraban negativos respecto a cómo hablaban su idioma los indios, y que «in his kindly manner even Mr. Forster ha[d] felt amused by [their] English» (Chaudhuri, 1954:23). Es cierto que en «India Again» Forster añade: «English does get talked and gets interlarded in the oddest way with the Indian vernacular...» (Das, 1989:83), sin embargo, en *A Passage to India*, un personaje inglés como es Fielding defiende la vivacidad con la que se expresan en lengua inglesa los indios más jóvenes, aludiendo al mismo tiempo al hecho de que la mayor parte de sus compatriotas (en la novela se implica que prácticamente todos los ingleses son socios del mismo «club» de la ciudad, en el que no se admiten indios) responden a la descripción de Chaudhuri:

«Everything ranged coldly on shelves was what I thought— I say, Mr. Fielding, is the stud going to go in?»

«I hae ma doots.»

«What's that last sentence, please? Will you teach me some new words and so improve my English?»

Fielding doubted whether “everything ranged coldly on shelves” could be improved. He was often struck with the liveliness with which the younger generation handled a foreign tongue. They altered the idiom, but they could say whatever they wanted to say quickly; there were none of the babuisms ascribed to them up at the club» (pp. 54-55)

También podemos ofrecer un ejemplo en que Forster describe de manera crítica el uso que hace uno de los personajes británicos de una lengua extranjera, el urdu. Más concretamente,



se trata de la esposa del más alto funcionario británico de la ciudad, y sus interlocutoras son un grupo de damas indias; la escena se produce durante una reunión social ofrecida por su marido a la que se han invitado excepcionalmente a algunos indios:

«She had learnt the lingo, but only to speak to her servants, so she knew none of the politer forms and of the verbs only the imperative mood». (p. 34)

No debería escapársenos que en casi todos estos ejemplos el comentario acerca del empleo del idioma establece una relación entre dicho uso y una u otra forma de lucha de poder. En uno se insinúa un interés por parte del Gobierno británico en que los nativos no aprendan el inglés correctamente, en otro se da a entender que los británicos tienen por costumbre representar el uso del inglés que hacen los indios bajo una luz negativa y el último pone en evidencia una relación de poder en la que una de las partes utiliza el idioma de la otra exclusivamente para darle órdenes. Por otra parte, Lin considera que los «bona fide English idioms» que usa Aziz cuando discute sobre política con Fielding al final de la novela es la forma que tiene Forster de desacreditar su postura nacionalista, pues ponen de manifiesto su «deferential habit of playing down Indianness in order to sound English» (Lin, 1997:144).

Como ya hemos mencionado, todos los diálogos reproducidos en *A Passage to India* se encuentran transcritos en inglés, aunque, según autores como Valdeón (1994-1995), se sobreentiende que los intercambios entre ciertos personajes se producen en su lengua materna. Forster, por tanto, habría tenido por delante tanto la tarea de representar en inglés la forma en que los nativos hablan su lengua materna como la de representar la manera en que los

nativos hablan en inglés. Según Das (1989), Forster no tenía interés en representar en inglés cómo los personajes indios se comunican entre ellos en sus propias lenguas, en parte porque para hacerlo le habría hecho falta conocer en cierta profundidad dichas lenguas y en parte porque se entiende que la comunicación dentro de un mismo grupo lingüístico es total: sería entre grupos lingüísticos diferentes en los que la comunicación podría fracasar. Por lo que se refiere a la representación del uso que los nativos hacen del inglés, Das opina que, a pesar de que tradicionalmente los autores británicos han tendido a ridiculizar el inglés hablado por los indios, la mayor parte de los personajes nativos de *A Passage to India* hablan «fairly ‘good’ English» y describe los ocasionales intentos de Forster por representar cómo hablan en inglés los indios como «*impressionistic*» y «far less accurate than Kipling’s» (1989:85).¹

Entre las características atribuibles al inglés hablado en la India, Das (1989:84-85) incluye «confusion of the phonology of Standard English; its tendency to confuse registers (...); its use of archaic or obsolete forms (...); [and] unusual syntax and lexis (...)». Aunque su artículo se centra en las desviaciones que cometen los personajes indios por lo que respecta al estilo, ya que en su opinión su incidencia sobre la comunicación es mayor, Das (1989:86) también lista, sin entrar en detalle, lo que él considera «a few instances of the more obvious deviations in grammar, lexis and phonology» presentes en el discurso de los personajes indios de la novela. En primer lugar, Das

¹ En una reseña que apareció en el *Springfield Sunday Republican* poco después de la publicación de la novela se comenta que las intervenciones de los personajes indios se caracterizan por «a tang of the unfamiliar» y «[the] occasional formal turn of speech no native-born Englishman would employ» (S. A., 1997:282).

recoge una serie de intervenciones de Aziz, el principal personaje indio:

«Then we are in the same box,” he said cryptically. “Then is the City Magistrate the entire of your family now?» (p. 16)

«Sir, excuse me, I did. I mounted my bike and it burst in front of the Cow Hospital». (p. 44)

«You’ll jolly jolly well not forget those caves, will you?» (p. 67)

A continuación lista intervenciones de otros personajes nativos de mayor o menor relevancia para la trama:

«You will make yourself chip». (p. 28)

«The shorter lady, she is my wife» (...) «The taller lady, she is Mrs Das». (p. 34)

«Half one league onward». (p. 74)

«Even when the lady is so uglier than the gentleman?» (p. 194)

A los ejemplos enumerados por Das podríamos añadir algunas intervenciones del Dr. Panna Lal, el médico hindú cuyo inglés es tachado de «indifferent» (p. 210) por el narrador y provoca sonrisas entre otros personajes indios:

«Dr. Aziz, Dr. Aziz, where you been?» (p. 48)

«How is stomach (...) how head?» (p. 93)

También podemos mencionar uno de los pocos casos en los que Forster representa ortográficamente la forma de expresarse de uno de sus personajes indios (al final de este trabajo comentaremos el caso de un personaje británico), en el que Aziz afirma que Mohammed Latif, pariente pobre que hace las veces de sirviente de la familia, no habla ni entiende el inglés (de nuevo se utiliza el manejo de este idioma como símbolo de superioridad, pues

Aziz pretende ridiculizar a Mohammed Latif frente a sus invitadas inglesas), a lo que este responde:

«You spick lie». (p. 115)

En el primer ejemplo, Aziz se está dirigiendo a otro de los personajes principales, Mrs. Moore, en respuesta a un comentario que le revela que es viuda, igual que él. De acuerdo con las notas de la edición de la novela a cargo de Stallybrass, se trata de una equivocación similar a la que comete Aziz unos capítulos después cuando dice que siempre está «in the bazaar» en lugar de «in the market-place» en el sentido de «in the public eye»; la expresión correcta en este caso sería «in the same boat». En el siguiente ejemplo, Aziz está discutiendo con un superior y utiliza la forma presente del verbo «*bust*» para referirse a un incidente acaecido la noche anterior, aunque, de acuerdo con el *World Atlas of Varieties of English* de la Universidad de Friburgo, lo que denominan «zero-past tense forms of regular verbs» es un rasgo extremadamente infrecuente en el inglés propio de la India. En el tercer ejemplo, Aziz le pide a otro de los personajes principales, Adela Quested, que no olvide su invitación a llevarla de excursión a las cuevas en las que se produce el episodio en torno al cual gira la novela. Según el diccionario Merriam-Webster, «jolly well» es una expresión que se emplea para enfatizar sentimientos como el enfado, la irritación o el descontento; además, de acuerdo con Gumperz *et al.* (1982:49), «[r]epetition or reduplication of words and larger utterance elements can be observed at several levels in Indian English discourse» y «[the] direct influence of Indian languages appears in the reduplication of single words to effect a slight change in meaning», un fenómeno que afectaría específicamente a los adverbios.





El autor del cuarto ejemplo es un personaje secundario al que se describe en el texto como «[an] ill-bred upstart». Según Bansal y Harrison (1998), los hablantes de lenguas indias como el gujarati, el bengalí o el maratí no siempre mantienen la distinción entre /i:/ e /ɪ/ sino que sustituyen la primera por la segunda, y la grafía «chip» parece indicar que el personaje acorta la duración vocálica de la palabra *cheap* al pronunciarla. El quinto ejemplo se corresponde con las palabras que emplea un caballero indio al presentar a su mujer y a su hermana durante la reunión ofrecida por el principal funcionario de la ciudad. El propio Das (1989) nos informa de que se trata de un ejemplo de un rasgo frecuente de la sintaxis del inglés hablado por los indios: la presencia de dos sujetos en aposición en una misma oración. En el siguiente ejemplo, el terrateniente musulmán más importante del distrito invita a un funcionario inglés y su futura prometida a dar un paseo en su coche, y pronuncia estas palabras antes de quedarse dormido. Según las ya mencionadas notas de la edición de Stallybrass, se corresponden con un verso de «The Charge of the Light Brigade» de Tennyson, «with the comic substitution of ‘one’ for ‘a’ and of ‘onwards’ for ‘onward’» (1989: 345). En el séptimo ejemplo, en el que se observa la ausencia del determinante «much» y cuyo autor es uno de los asistentes al juicio contra Aziz por su supuesto intento de propasarse con Adela en las cuevas, surge en respuesta a las palabras del jefe de policía, que afirma durante su actuación como fiscal que «the darker races are physically attracted by the fairer, but not vice versa» (p. 194).

En los dos siguientes ejemplos Panna Lal se dirige a Aziz, en uno para reprocharle el haber faltado a una cita y en otro para indagar acerca de su estado de salud cuando Aziz cae enfermo; distintos elementos se encuentran ausentes en

sus intervenciones, como el verbo auxiliar en la primera y el determinante en la segunda. Según Davydova (2011), la omisión de *have* en construcciones de pretérito perfecto compuesto es un rasgo infrecuente pero presente en uno de sus corpus de estudio, el que identifica como «upper-mesolectal variety of Indian English»; por otra parte, de acuerdo con el World Atlas of Varieties of English de la Universidad de Friburgo, la duplicación de determinantes es un rasgo penetrante u obligatorio en esta variedad (también lo sería la ausencia de ciertos determinantes, en concreto los artículos). El último ejemplo se caracteriza por desviaciones tanto de tipo gramatical como semántico y fonético, este último encarnado ortográficamente en la grafía *spick*. La intervención pretende ser irónica, pues se produce en respuesta a un comentario de Aziz, que afirma que Mohammed Latif no sabe inglés y, cuando este contesta, añade: «I spick a lie! Oh, jolly good. Isn't he a funny old man?».

TRADUCCIÓN DEL DISCURSO DE LOS PERSONAJES INDIOS

Por lo que respecta a la traducción al español, *A Passage to India* ha sido vertida a la lengua española en tres ocasiones. En 1955 la editorial argentina Sur publicó la primera traducción, titulada *El paso a la India* y realizada por el escritor y traductor italo-argentino Juan Rodolfo Wilcock. En 1981, la editorial madrileña Alianza publicó la primera traducción española, realizada por el traductor madrileño José Luis López Muñoz y titulada en primera instancia *Un viaje a la India* y, más tarde, a partir de 1985, reeditada bajo el título *Pasaje a la India*. Por último, en 2004 el diario *ABC* editó una colección titulada Biblioteca del Viajero en la que se incluía una tercera traducción, también titulada *Pasaje a la India* y realizada por el escritor

colombiano Juan Gabriel Vásquez. A continuación analizaremos cómo trasladaron al español los distintos traductores cada uno de los ejemplos anteriormente citados, pues consideramos que, como elemento de caracterización de los

personajes, reviste importancia, especialmente en una situación de dominio colonial como la que describe el libro, en la que colonos y colonizados se comunican en una lengua materna para los primeros pero extranjera para los segundos.



Ejemplo 1

<i>A Passage to India</i> , 1924	«Then we are in the same box,» he said cryptically. «Then is the City Magistrate the entire of your family now?»
<i>El paso a la India</i> , 1955	—Entonces somos compañeros —dijo crípticamente—. Y ¿el Magistrado Urbano es ahora toda su familia? (p. 23)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	—Entonces estamos en el mismo caso —dijo Aziz, un tanto misteriosamente—. ¿Y ahora no tiene usted más familia que el Magistrado Municipal? (p. 30)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	—Entonces estamos en la misma caja —dijo Aziz crípticamente—. ¿Y el Magistrado Municipal es todo lo que queda de su familia? (p. 25)

Ejemplo 2

<i>A Passage to India</i> , 1924	Sir, excuse me, I did. I mounted my bike and it bust in front of the Cow Hospital.
<i>El paso a la India</i> , 1955	Discúlpeme, señor, pero así lo hice. Tomé la bicicleta y se me pinchó frente al Hospital de las Vacas. (p. 52)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	Tendrá que excusarme, Mayor, pero sí que acudí. Iba en la bicicleta y se me pinchó una rueda delante del Hospital de las Vacas. (p. 70)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	Excúseme, señor, pero sí lo hice. Monté en mi bicicleta, y se me pinchó una rueda delante del Hospital de las Vacas. (p. 55)

Ejemplo 3

<i>A Passage to India</i> , 1924	You'll jolly jolly well not forget those caves, will you?
<i>El paso a la India</i> , 1955	Supongo que no se olvidará por nada, por nada, de la invitación a las Cuevas, ¿no? (p. 74)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	¿No se olvidará usted de las cuevas, verdad? (p. 100)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	No se olvidará usted de las cuevas, ¿verdad? (p. 79)

Ejemplo 4

<i>A Passage to India</i> , 1924	You will make yourself chip.
<i>El paso a la India</i> , 1955	Así se rebaja ante ellos. (p. 74)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	Se rebajará usted. (p. 48)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	Se rebajará usted. (p. 39)



Ejemplo 5

<i>A Passage to India</i> , 1924	The shorter lady, she is my wife, she is Mrs Bhattacharya (...) The taller lady, she is my sister, she is Mrs Das.
<i>El paso a la India</i> , 1955	La dama más baja es mi esposa, es la señora Batacharia (...) La dama más alta es mi hermana, es la señora Das. (p. 42)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	La señora más baja es mi mujer, Mrs. Bhattacharya (...) La señora más alta es mi hermana, Mrs. Das. (p. 56)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	La dama más baja es mi mujer, la señora Bhattacharya (...) La más alta es mi hermana, la señora Das. (p. 45)

Ejemplo 6

<i>A Passage to India</i> , 1924	Half one league onwards!
<i>El paso a la India</i> , 1955	Una media legua. (p. 82)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	¡Media legua de camino! (p. 111)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	¡Media legua hacia delante! (p. 87)

Ejemplo 7

<i>A Passage to India</i> , 1924	Even when the lady is so uglier than the gentleman?
<i>El paso a la India</i> , 1955	¿Aun cuando la dama es tanto más fea que el caballero? (p. 204)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	¿Aunque la señora sea mucho más fea que el caballero? (p. 275)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	¿Aunque la señora sea mucho más fea que el caballero? (p. 213)

Ejemplo 8

<i>A Passage to India</i> , 1924	How is stomach, how head?
<i>El paso a la India</i> , 1955	¿Cómo anda estómago, cómo anda cabeza? (p. 100)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	¿Qué tal el estómago, qué tal la cabeza? (p. 135)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	¿Qué tal el estómago, qué tal la cabeza? (p. 107)

Ejemplo 9

<i>A Passage to India</i> , 1924	Dr. Aziz, Dr. Aziz, where you been?
<i>El paso a la India</i> , 1955	Doctor Aziz, doctor Aziz, ¿dónde estuvo usted? (p. 56)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	Doctor Aziz, doctor Aziz, ¿dónde estaba usted? (p. 76)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	Doctor Aziz, doctor Aziz, ¿dónde ha estado usted? (p. 60)

Ejemplo 10

<i>A Passage to India</i> , 1924	You spick lie.
<i>El paso a la India</i> , 1955	Usted dici mentira. (p. 123)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	Hablas una mentira. (p. 163)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	Hablas una mentira. (p. 127)



En la mayoría de los casos los tres traductores optan por traducir estas intervenciones sin reflejar sus particularidades, aunque existen excepciones en las que las traducciones se esfuerzan por reproducirlas. En el primer caso, por ejemplo, la traducción de 2004 opta por traducir literalmente la expresión empleada por Aziz («to be in the same box») para así transmitir el carácter críptico que el propio texto le otorga explícitamente. Tanto la traducción de 1955 como la de 1981 se muestran más convencionales en sus opciones, si bien la primera resulta menos transparente que la segunda, que de hecho se ve obligada a modular el «criptically» del original con un «un tanto misteriosamente» precisamente porque la frase resultante en castellano es notablemente menos oscura que la original. En el tercer y en el quinto ejemplos, la traducción de 1955 es la única que trata de reproducir el efecto del original en castellano; para ello recurre en un caso a la repetición de la locución adverbial «para nada» y en el otro, a la del verbo «ser», anteponiendo este a lo que de otra forma habría sido una aposición más natural en castellano. En el séptimo ejemplo, resulta improbable que el uso no estándar del cuantificador «tanto» como expresión diferencial en la construcción comparativa de desigualdad que se observa en la traducción de 1955 sea intencionado, pues también aparece en el discurso de personajes ingleses y del propio narrador.

En el siguiente ejemplo, la traducción de 1955 replica la ausencia de determinantes posesivos del original mediante la ausencia de artículos definidos. Las traducciones de 1981 y 2004 prescinden del verbo, lo que genera cierto coloquialismo. En el último ejemplo, la traducción de 1955 opta por un verbo idiomático pero mal conjugado o pronunciado, «dici»,² y por calcar la presencia de un objeto directo singular carente de artículo, «mentira»; las traducciones de 1981 y 2004 optan en cambio por una estructura sintácticamente correcta con un verbo que, al igual que ocurría en el texto original, no es el que más frecuentemente aparece en colocación con el sustantivo «mentira», esto es, «hablar» en lugar de «decir» o «contar». En la mayor parte del resto de ejemplos no puede detectarse un esfuerzo consciente en las traducciones al español por reproducirse las peculiaridades o matices del texto original. En todos estos casos las traducciones al castellano son gramaticalmente correctas, así como idiomáticas. En algunos puede argumentarse que algunas resultan más naturales que otras, sin embargo, no parece probable que por sí solas sean capaces de despertar

² Es posible que el traductor (cuya familia materna era de origen italo-parlante y que terminó por establecerse en Italia, adquirir la nacionalidad italiana y adoptar el italiano como lengua literaria y de traducción) esté aquí tratando de imitar con el uso de una forma verbal italiana las interferencias de la lengua materna que, según Das, se producen en los hablantes indios de inglés.



en el lector la consciencia de estar leyendo la representación de una forma particular de habla.

Comentaremos por último un caso en el que el enunciante no es indio sino británico, pero cuya traducción al español reviste especial interés y en el que entra de nuevo en juego la percepción del dominio con el que los indios manejan la lengua inglesa.

<i>A Passage to India</i> , 1924	“I hae ma doots”. (p. 55)
<i>El paso a la India</i> , 1955	—Lo dudo, lo dudo. (p. 62)
<i>Un viaje a la India</i> , 1981	—Tengo mis dudas — respondió el otro, imitando el acento que suele atribuirse a los escoceses en las obras de teatro. (p. 84)
<i>Pasaje a la India</i> , 2004	—Tengo mis dudas — dijo Fielding con acento de actor escocés. (p. 67)

En las notas de la edición de Stallybrass de 1989 se aclara que «‘I hae ma doots’ is how a stage Scotsman says ‘I have my doubts’» (1989: 343). Fielding (que en el resto de la novela se expresa en inglés), dirige esta frase a Aziz, que, al no comprenderla, le pide que se la explique y, a renglón seguido, que le enseñe palabras nuevas para mejorar así su dominio de la lengua (esto, a su vez, da pie a las reflexiones de Fielding sobre el uso que hacen los indios del inglés que ya tuvimos ocasión de comentar). La traducción de 1955, en el mejor de los casos, da lugar a confusión, puesto que Aziz parecería no ser capaz de comprender una frase en inglés que en castellano no presenta ninguna dificultad y, en el peor, resulta incoherente, pues la intervención de Fielding no parece dar pie alguno a la respuesta (en forma de pregunta) de Aziz: «¿Qué quiere decir eso, por favor? ¿Me enseñará algunas

palabras nuevas para mejorar mi inglés?». Las traducciones de 1981 y de 2004 suplen de manera explícita una información que se encuentra implícita en el texto original (o proporcionada en forma de notas en ediciones posteriores del mismo), esto es, que Fielding está imitando el habla escocesa. Además, según la traducción de 2004 se trata del acento propio de los actores escoceses, mientras que según la de 1981 no tiene por qué tratarse de actores escoceses, sino de cualquier actor representando un personaje escocés, y el acento no tiene por qué ser realista.

CONCLUSIONES

La forma de expresarse de los personajes de una obra de ficción puede cumplir diferentes cometidos, la mayor parte de ellos relacionados con la caracterización del personaje en cuestión, entre ellos, mostrar el nivel social o educativo del hablante, indicar su procedencia geográfica o incluso reforzar características de su personalidad mediante el uso de determinados rasgos (palabras malsonantes, expresiones arcaicas, extranjerismos innecesarios, etc.). En el caso de una obra como *A Passage to India*, cuya acción se desarrolla en un escenario colonial en el que colonos y colonizadores se comunican en un idioma que es lengua materna del primer grupo pero extranjera para los segundos, con el consiguiente, *a priori*, desequilibrio de competencia lingüística, que viene a reflejar el desequilibrio de poder inherente a toda situación de colonización, la importancia atribuible a la forma de expresarse de los personajes es todavía mayor. Como ya hemos visto, la propia novela ofrece en más de una ocasión comentarios acerca del uso del lenguaje de sus personajes y establece vínculos entre dicho uso y la posición que estos ocupan dentro del entramado social de la India colonial.

En las traducciones de la obra disponibles en nuestro idioma, es frecuente que no se trasladen las particularidades y características del habla de los personajes indios en la novela, bien porque los traductores las pasaran por alto, bien porque no consiguieran dar con una fórmula con la que reproducirlas en castellano, bien porque no consideraran necesario mantenerlas en la lengua de destino. No obstante, también encontramos casos en los que las traducciones se esfuerzan por transmitir las, para lo cual se adoptan distintas estrategias, como traducir literalmente las expresiones del original («estar en la misma caja» por «be in the same box»), calcar sus peculiaridades («¿Cómo anda estómago?» por «How is head?») o transponerlas a otros elementos de la oración («La dama más baja es mi esposa, es la señora Batacharia»). Sin embargo, salvo casos muy puntuales como es el del penúltimo ejemplo, en el que los comentarios de Aziz acerca de las palabras de Mohammed Latif ponen de relieve lo particular de las mismas (lo que también ocurre con la intervención a la escocesa de Fielding), es posible que el lector hispanohablante no capte el hecho de que el autor está tratando de reflejar lo que él considera el uso que los indios hacen del inglés.

Esto supondría una pérdida en lo que respecta a la caracterización de los personajes y, sobre todo, a la ambientación de la acción en un contexto histórico concreto como es el de la India colonial. En las ocasiones donde el propio texto comenta el uso que los personajes hacen del lenguaje, pueden incluso producirse incongruencias. Así, varios personajes se muestran divertidos ante el dominio de la lengua inglesa del que hace gala el Dr. Panna Lal, dominio que el texto original califica de «indifferent» (la traducción de 1955 traduce este adjetivo como «dudoso» y la de 2004 opta por «mediocridad», mientras que la de 1981 lo omite, aunque la

implicación se mantiene), cuando en las traducciones al español la totalidad o la mayoría de las intervenciones de Panna Lal han sido correctas hasta ese momento. Algo similar, si bien en este caso no afecta al discurso en lengua inglesa de un personaje indio (aunque, en la traducción al castellano, sí a su nivel de comprensión de la misma), es lo que ocurre cuando en la primera de las traducciones a nuestro idioma se elimina cualquier indicio de que uno de los personajes está expresándose en escocés, dando lugar a la incongruencia de que otro personaje no lo entienda a pesar de no dar muestras en ningún otro momento de tener problemas en comprender la lengua inglesa. La situación resulta especialmente incongruente al tratarse de una expresión muy sencilla («I have my doubts» en inglés, «Lo dudo, lo dudo» en la traducción castellana) que difícilmente podría dar lugar a confusión.

Una posibilidad habría sido que las traducciones hubieran trasladado las particularidades del discurso de los personajes (en el caso que nos ocupa, más concretamente de los personajes indios), que se esfuerzan por transmitir en algunas pero contadas ocasiones, de manera más consistente, esto es, siempre que aparecen en el texto original. Para ello, podrían haber recurrido a las estrategias que ya emplean en algunos casos, como la traducción literal, el calco o la introducción de ampliaciones explicativas de información que se encuentra implícita en el texto original (estrategia que se emplea en la segunda y tercera traducciones cuando Fielding utiliza una expresión escocesa). De esta forma, los lectores de habla española habrían sido más conscientes del hecho de que, a pesar de que los personajes indios de la novela se expresan en inglés, esta no es su lengua materna sino la de sus colonizadores, con todas las implicaciones que esta situación conlleva. Esto sería parti-





cularmente deseable en los casos en los que el propio texto comenta el uso del lenguaje de los personajes, para evitar así incoherencias entre la dicción de los personajes y los comentarios del narrador sobre la misma.

RECIBIDO EN SEPTIEMBRE DE 2017

ACEPTADO EN OCTUBRE DE 2018

VERSIÓN FINAL DE OCTUBRE DE 2018

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Glen O. (1955): «Structure, Symbol, and Theme in E. M. Forster's *A Passage to India*», *PMLA*, 70/5, 934-954.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010): *NUÉVA GRAMÁTICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA*, Madrid: Espasa.
- BANSAL, R. K y Harrison, J. B. (1998) [1972]: *Spoken English*, Hyderabad: Orient Longman.
- BEER, John (1987): «Conclusion: *A Passage to India* and the Versatility of the Novel», en John BEER (ed.), *A Passage to India: Essays in interpretation*, Basingstoke: Macmillan, 132-152.
- BRADBURY, Malcom (1979): «Introduction», en: Malcom Bradbury (ed.), *A Passage to India: A selection of critical essays*. Londres: McMillan, 11-27.
- BURRA, Peter (1983) [1957]: «Introduction to the Everyman edition», en E. M. Forster, *A Passage to India*, Harmondsworth: Penguin, 319-333.
- CHAUDHURI, Nirad C. (1954): «Passage to and from India», *Encounter*, 2, 19-24.
- CHILDS, Peter (2007): «A Passage to India», en David Bradshaw (ed.), *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge: Cambridge University Press, 188-208.
- DAVYDOVA, Julia (2011): *The Present Perfect in non-Native Englishes: A Corpus-Based Study of Variation*, Berlín, Nueva York: De Gruyter Mouton.
- DAS, Bikram K. (1989) [1975]: «A Stylistic Analysis of the Speech of the Indian Characters in Forster's *A Passage to India*», en Vasant A. Shahane (ed.), *Focus on Forster's 'A Passage to India'. Indian essays in criticism*, Hyderabad: Orient Longman, 78-88.
- DOBROGOSZCZ, Tomasz (2010): «A Passage to OUBOUM: Homi Bhabha reads E. M. Forster», en Krzysztof Fordonski (ed.), *Vasorvia: Instytut Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej, Uniwersytetu Warszawskiego and International E. M. Forster Society*, 69-89.
- FERNÁNDEZ, Francisco (1988): «*A Passage to India*: el lenguaje artístico y simbólico de E. M. Forster», *Revista alicantina de estudios ingleses*, 1, 33-79.
- FORSTER, Edward Morgan (1953): *The Hill of Devi*, Nueva York: Harcourt, Brace and Co.
- (1955): *El paso a la India*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Buenos Aires: Sur.
- (1981): *Un viaje a la India*, trad. José Luis López Muñoz, Madrid: Alianza.
- (1989) [1957]: «Prefatory Note to the Everyman edition», en E. M. Forster, *A Passage to India*, Harmondsworth: Penguin, 317-318.
- (2004): *Pasaje a la India*, trad. Juan Gabriel Vásquez, Barcelona: Folio.
- (2015) [1924]: *A Passage to India*, Londres: Penguin.
- FURBANK, Philip N. (1979): *E. M. Forster: A life*, Oxford: Oxford University Press.
- GUMPERZ, John J.; AULAKH, Gurinder y KALTMAN, Hannah (1982): «Thematic structure and progression in discourse», en John J. Gumperz (ed.), *Language and Social Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 22-56.
- «JOLLY WELL» (2018): *MERRIAM-WEBSTER*, <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/jolly%20well>> [consulta: 26-IX-2018].
- KORTMANN, Bernd y Kerstin LUNKENHEIMER (eds.) (2013): *The Electronic World Atlas of Varieties of English*. Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology, <<http://ewave-atlas.org>> [consulta: 26-IX-2018].
- LIN, Lidan (1997): «The irony of colonial humanism: *A Passage to India* and the politics of the posthumanism», *ARIEL: A Review of International English Literature*, 38 /4, 133-153.
- LOSADA DURÁN, José Ramón (1989): «Nationalism and Imperialism in E. M. Forster's *A Passage to India*», *Anglo-American Studies*, 9/2, 153-15.
- MALIK, Charu (1997): «To express the subject of friendship: Masculine desire and colonialism in *A Passage to India*», en Robert K. Martin y George Piggford (eds.), *Queer Forster*, Chicago: University of Chicago Press, 221-236.
- MARTÍNEZ-CABEZA LOMBARDO, Miguel Ángel (1994): «Conversations between British and

- Indian characters in *A Passage to India*: a reappraisal of politeness theory», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 29, 197-206.
- MOREY, Peter (2007): «Postcolonial Forster», en David Bradshaw (ed.), *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge: Cambridge University Press, 254-273.
- MOURA, Jean Marc (1996): «Le renversement du réalisme colonial dans *A Passage to India* d'E. M. Forster», *Études anglaises*, 49/3, 283-294.
- MUKHERJEE, Meenakshi (1989) [1975]: «On Teaching *A Passage to India*», en Vasant A. Shahane (ed.), *Focus on Forster's "A Passage to India"*. *Indian essays in criticism*, Hyderabad: Orient Longman, 98-104.
- PARRY, Benita (1978): «The politics of representation in *A Passage to India*», en John Beer (ed.), *A Passage to India: Essays in interpretation*, Basingstoke: Macmillan, 27-43.
- S. A. (1997): «REVIEW, *Springfield Sunday Republican*», en Philip GARDNER (ed.), *The Critical Heritage Series: E.M. Forster*, Londres: Routledge, 281-283.
- SAID, Edward W. (1978): *Orientalism*, Londres: Routledge and Paul Kegan.
- SHAHANE, Vasant A. (ed.) (1989) [1975]: «Itinerary of Forster's visits to India», en Vasant A. Shahane (ed.), *Focus on Forster's "A Passage to India"*. *Indian essays in criticism*, Hyderabad: Orient Longman, VII-XII.
- SIVARAMAKRISHNA, M. (1989) [1975]: «Marabar Caves Revisited», en Vasant A. Shahane (ed.), *Focus on Forster's "A Passage to India"*. *Indian essays in criticism*, Hyderabad: Orient Longman, 5-17.
- STALLYBRASS, Oliver (1989): «Editor's introduction», en E. M. Forster, *A Passage to India*, Harmondsworth: Penguin, 7-28.
- V. V. A. A. (1989). «Notes», en E. M. Forster, *A Passage to India*, Harmondsworth: Penguin, 337-359.
- VALDEÓN, Roberto Antonio (1994-1995): «Funciones sociales del inglés en *A Passage to India*», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 44-45/2, 149-172.





The role of translation in foreign language learning has long been a subject of debate. With the advent of more communicative approaches, a tendency to avoid any type of translation in the language classroom became dominant. After contextualising translation in foreign language learning within some relevant teaching methods and approaches, this paper proposes subtitling as an Audiovisual Translation task that can be effectively used in foreign language learning within a communicative perspective.

KEY WORDS: translation, audiovisual translation, subtitling, language learning.

From Translation to Audiovisual Translation in Foreign Language Learning*

JENIFFER LERTOLA

Università di Bologna

* This study has been supported by the Galway Doctoral Research Fellowship Scheme of the College of Arts, Social Sciences and Celtic Studies, National University of Ireland, Galway.

De la traducción a la traducción audiovisual en el aprendizaje de lenguas extranjeras.

El papel de la traducción en el aprendizaje de lenguas extranjeras ha sido objeto de debate desde hace mucho tiempo. Especialmente con la llegada de enfoques más comunicativos, ha habido una tendencia a evitar cualquier tipo de traducción en la clase de idioma. Después de contextualizar la traducción en el aprendizaje de lenguas extranjeras dentro de los métodos y enfoques de enseñanza que se han desarrollado a lo largo de los años, este artículo propone la subtitulación como una tarea de traducción audiovisual que puede ser usada de manera efectiva en el aprendizaje de lenguas extranjeras en el marco de una perspectiva comunicativa.

PALABRAS CLAVE: traducción, traducción audiovisual, subtitulación, aprendizaje de idiomas.

INTRODUCTION

The role of translation in foreign language (FL) learning has long been a subject of debate (Malmkjaer, 1998; G. Cook, 2010), and, for a good part of the last century, a tendency arose to avoid any type of translation in the language classroom, especially with the advent of more communicative approaches. However, according to the Common European Framework of Reference for Languages (CEFRL) (Council of Europe, 2001: 14), learners activate their communicative language competence when performing “various language activities, involving reception, production, interaction or mediation (in particular interpreting or translating). Each of these types of activity is possible in relation to texts in oral or written form, or both”. To this regard, an innovation of the CEFRL is in its acknowledgment that mediating language activities “occupy an important place in the normal linguistic functioning of our societies” (ibid: 14). The activity of language mediation, i.e. reformulation of an existing text in order to communicate, can be either oral (interpreting) or written (translation).

Audiovisual Translation (AVT) refers to the transfer of verbal language in audiovisual media and in general it is used as an umbrella term to indicate ‘screen-translation,’ ‘multimedia translation,’ ‘multimodal translation’ or ‘film translation’ (Perego, 2005; Chiaro, 2009; Bolletieri, Di Giovanni and Rossato, 2014). Thanks to the growing interest of scholars in AVT over the last two decades, this discipline is now recognised as “one of the fastest growing areas in the field of Translation Studies” (Díaz Cintas, 2008: 1). AVT can be considered a mediation activity which can be effectively used within a communicative perspective. AVT modes can be divided into two main types: captioning (writ-

ten language transfer procedures) and revoicing (oral language transfer procedures). Captioning includes subtitling which can be interlingual (written translation of the spoken text) or intralingual (condensed transcription of the spoken text, also called bimodal or same language). In addition, two combinations of interlingual subtitling can be considered in language learning: standard and reverse. Standard subtitling refers to spoken second language (L₂) text translated into written first language (L₁), while reverse subtitling refers to L₁ spoken text translated into written L₂. Revoicing includes dubbing, voice-over, narration, audio description, free commentary and interpreting (Pérez González, 2009).

The European Union has actively recognised the potential of AVT in language learning by funding both the LeViS (Learning via Subtitles)¹ project which specifically designed software for carrying out subtitling activities (Sokoli, 2006; Sokoli et al., 2011) and, more recently, the ClipFlair² project under the Lifelong Learning Programme (2011–2014). ClipFlair, based on the LeViS experience, aimed at promoting language learning through interactive clip captioning (subtitling and video annotations) and revoicing (audio description, dubbing and reciting). The language learning web platform resulting from the project offers AVT activities complemented by lesson plans and relevant metadata, suitable for different learning contexts i.e. the classroom, distance and self-learning (Baños and Sokoli, 2015; Incalcaterra McLoughlin and Lertola, 2015; Sokoli, 2015). This paper contextualises translation in foreign language learning within the relevant teaching methods and approaches which have

¹ <http://levis.cti.gr/> Last accessed on 10/7/2017.

² <http://clipflair.net/> Last accessed on 10/7/2017.



been developed over the years. It then presents the advantages and disadvantages of translation which can be extended to the subtitling practice and focuses on the peculiarities of subtitling as a language task. Finally, it proposes AVT —subtitling in particular— as a valid foreign language learning tool to be further explored and utilised.

METHODS AND APPROACHES IN SECOND LANGUAGE ACQUISITION

The twentieth century was characterised by numerous changes and frequent innovations in language teaching, not to mention many competing methods and approaches. Methods can be defined as a set of core teaching practices based on specific theories of language and language learning and teaching. Methods offer a detailed description of content, the role of the learners and the teacher, as well as teaching procedures and techniques. The role of the teacher within this context is to follow the method and no individual interpretations are allowed. Approaches, on the other hand, are a set of principles to be used in the classroom and rely on theories of the nature of language and language learning. Approaches leave space for individual interpretations in the application of principles which can be updated as new practices emerge (Richards and Rodgers, 2001). Methods have generally been preferred over approaches because they do not depend on interpretation, skills or the expertise of teachers.

Throughout the twentieth century, there was an intense search for more effective methods with the belief that teachers and researchers would find the ‘best method’ in language teaching. A shift in this position emerged near the end of the century, as Bialystok and Hakuta (1994: 209) reflected in their book on Second Language Acquisition (SLA) research, stating

“[t]he inescapable conclusion we draw from the information presented in this book is that there is no single correct method for teaching or learning a second language and that the search for one is probably misguided”. As a reaction to established methods, teachers started to adopt an ‘eclectic’ position. This position leaves teachers to adopt what they consider the most suitable teaching practices —pertaining to different methods— according to their experience. This eclecticism has been criticised because it is too vague to be considered a theory in its own right, and because it relies excessively on individual judgement (Stern, 1992). In this context, Kumaravadivelu (1994: 29) introduced the concept of ‘postmethod condition’ which describes the growing awareness about the modern state of language teaching methods and “signifies a search for an alternative to method rather than an alternative method”.

Furthermore, it is important to consider some prominent previous methods which greatly influence language teaching and learning to date and which are relevant to the use of AVT in language learning, namely the Grammar-Translation Method, the Reform Movement, the Communicative Language Teaching approach, Task-based Language Teaching and the reintroduction of Translation in Language Teaching within the Postmethod era.

The Grammar-Translation Method

Looking back to the sixteenth century, modern languages such as English, French and Italian started to gain importance due to political changes in Europe and, in the eighteenth century, they finally entered into the curriculum of study in European schools. Latin, which had been the most studied language until then, was gradually replaced. Nevertheless, modern languages were taught in the same way as





Latin: the main focus was on grammar through the study of rules and on writing practice through sample sentences and translation. This approach, based on classical language teaching, was also adopted in the nineteenth century and it was known as the Grammar-Translation method (GTM) or traditional method.

In the GTM, the goal of language learning is to be able to read literary texts in the target language or benefit from the mental exercise of language learning. Grammar is learned deductively by presentation and memorisation of grammar rules, which are taught—according to a syllabus—in a systematic order. These rules are usually assimilated through the translations of short passages or sentences from mainly literary texts. Hence, the focus is on reading and writing, and almost no attention is paid to listening or speaking. The basic unit of teaching and language practice is the sentence, and thus focus on the sentence is a characteristic feature of the GTM. Accuracy is promoted and successful learners must achieve highly ‘correct’ translations. The language of instruction is the students’ mother tongue (MT) which is also used for contrastive analysis. Vocabulary is functional to the reading comprehension of texts and words are presented and memorised in bilingual lists. Dictionary study is also encouraged. The teacher is the authority in the classroom, source of information, language model and judge of what is correct and what is not. According to Larsen-Freeman (2000: 18), “[m]ost of the interaction in the classroom is from the teacher to the students. There is little student initiation and little student-student interaction”.

The GTM is recognised to have been the dominant method in Europe for 100 years, from the 1840s to the 1940s (Richards and Rodgers, 2001). However, the GTM demotivated people from wanting to learn an L2 by perpetuating

the idea that language learning merely involved memorisation of grammar rules and vocabulary, ‘boring’ translation, an excessive and incorrect reliance on the MT and by not facilitating interaction with other language speakers in real life. But well beyond their questionable function in the GTM, translation and the use of the MT, when employed correctly, have proved to have a positive effect in language teaching and learning, as will be discussed in more detail later.

The Reform Movement

At the end of the nineteenth century, the need to place more attention on the spoken dimension of language competence was expressed through the emergence of the reform movement led by scholars and linguists who promoted alternative approaches to language teaching. The reform movement included the Natural Method and the Direct Method.³ The underlying common interest of these new methods was to improve the teaching of modern foreign languages through the study of the spoken language, more focus on phonetics, an inductive approach to grammar learning and a greater use of the foreign language (Richards and Rodgers, 2001).

A German teacher of English, Wilhelm Viëtor (1850-1918), proclaimed the inadequacy of the GTM in language teaching and initiated the reform movement in Germany. In order to indicate the path for the progress of research and practical work and try to make the best of the ‘existing conditions’, the English linguist Henry Sweet presented innovative methodological principles of language teach-

³ The Direct Method was introduced in the United States by the German linguist Maximilian Berlitz (1852-1921) in his successful Berlitz Language Schools. Thus it was then known as the “Berlitz Method”.

ing. Sweet (1899), one of the promoters of the International Phonetic Alphabet, suggested basing the study of all languages on phonetics and encouraged reference to spoken language rather than literary texts. However, Sweet (ibid: viii) refused to “join [the reformers] in their condemnation of translation” and distinguished two types of translation: from L₂ into L₁ and from L₁ into L₂. According to this linguist, the great difference is that translating from the L₁ into the L₂ implies a certain degree of proficiency in that language, whereas translating from the L₂ into the L₁ does not necessarily presuppose the knowledge of the words or sentences to be translated and often is an easy way to explain the meaning of new vocabulary. The picture-method and giving definitions in the foreign language can also be used in vocabulary teaching but these methods can be inexact and ambiguous at times, while “translation makes knowledge more exact” (ibid: 200). This is because learners can get a better idea of the shade of meaning of a word and learn idiomatic expression by means of translation.

According to Sweet, there are three stages in the use of translation in language learning. In the first stage, translation might be used to convey information or meanings to the learners. Translation is minimised in the second stage since the meaning is extrapolated from the context or explained in the foreign language. In the last stage, contrastive analysis between L₁ and L₂ can be performed through free idiomatic translation. Sweet identified the fallacy of the GTM in the translation exercise from the MT into the foreign language. If sentences in L₂ could be constructed by simply combining words following predetermined rules it follows that translation would only require a good knowledge of grammar and an equally good dictionary. Of course, this is not the case.

Instructors who applied the GTM used to give certain rules and lists of words together with (sometimes improbable) sentences to be translated from and into the foreign language to learners from beginner level onwards.

A Danish scholar, Otto Jespersen, and colleague of Sweet (with whom he collaborated in the development of the International Phonetic Alphabet) promoted the Direct Method. Besides acknowledging that translation or skill in translation is not the aim of foreign language teaching, Jespersen (1904: 56) stated that “translation might still be a useful and indispensable *means*⁴ in the service of language instruction”. To this purpose, Jespersen distinguished four different ways in which translation could be used. (a) Translation into L₁ in order to make learners understand the meaning of a word or a sentence by providing the translation in L₁, (b) translation into L₁ when ensuring that the meaning of a word or a sentence is understood by asking learners to give the translation in L₁, (c) translation from L₁, which gives learners the opportunity to practice the L₂, and (d) translation from L₁, which gives teachers the chance to test learners in L₂ oral/written production or the understanding of grammar rules. The first two categories (a and b) and the last two (c and d) are closely related to each other, however, one does not necessarily imply the other. To vary methods, Jespersen also suggested alternative ways to present learners with the meaning of words: the direct observation of objects, the mediation of perception through pictures, inferring the meaning from the context and definitions in the target language.

An English scholar and author of many books and articles on English as a Second



⁴ Original author's emphasis.



Language (ESL), Harold E. Palmer, proposed a teaching methodology based on linguistics, psychology and pedagogy. His approach could not be described as a direct method and was defined as a multiple approach since it considered various theories. Palmer (1917) was one of the British applied linguists who attempted to develop a more scientific-based selection and presentation of oral language content for ESL courses. This approach is widely known as The Oral Approach or Situational Language Teaching. Beyond showing new interest in vocabulary selection, the innovation of this approach is the notion of ‘situation’. All oral language activities are presented in situations in order to provide learners with many opportunities for speaking practice. Similarly to Sweet and Jespersen, Palmer did not discard translation in language teaching. Once again translation was seen as an effective means of conveying the meaning of a given word (semanticising) together with material association, definition and context (inferring). According to Palmer, demonstration by translation consisted in associating the L2 word or sentence with its equivalent in L1. Palmer (1917: 80-81) also declared that “in the face of the obvious benefits to be derived from a rational use of translation as a means of explaining the meanings of new units, a generation of reformers has been and is fighting against any form of translation”.

As we have seen, the strong rejection of the GTM which started at the end of the nineteenth century was mainly a reaction against the study of grammar and vocabulary as a memorization exercise, the great focus on reading and writing which did not envisage the oral comprehension and spoken practice of the target language, and the use of literary texts rather than spoken language. However, a closer look shows us that the use of translation was not condemned by all

reformers but rather seen as one of the elements of the GTM to be preserved. In fact, translation was employed as an effective way of conveying the meaning of new words and sentences as well as a way of testing learners’ comprehension.

Communicative Language Teaching

The period between 1950 and 1980 was one of the most lively in the history of approaches and methods in language teaching. The Audiolingual Method emerged as a logical development of the American Army Specialized Training Program and the Structural Approach (Fries, 1945; Lado, 1957). Based on structural linguistics and behaviourist psychology, the Audiolingual Method focused on oral language as consisting of a set of habits to be learned. According to Skinner (1957) language is verbal behaviour and does not differ from nonverbal behaviour. Thus, any learning process—including language learning—occurs when a stimulus triggers a response behaviour which is followed by reinforcement. Both teacher and audiovisual equipment have a central role in Audiolingual courses since they represent the language model. Oral input and instructions are in the target language and, in general, there must be no translation of any kind.

The Audiolingual Method was criticised on the theoretical level by Noam Chomsky (1959), who argued that language was not just a set of habits and preferred to acknowledge the role of abstract mental processing in learning. Thanks to this new psychological perspective in language teaching in the 1970s and 1980s, innovative but less widespread methods like the Silent Way, the Natural Approach and the Total Physical Response came about. These new movements, also known as humanistic approaches, regarded language learning as a process of learners’ self-realisation.



In the same period in Great Britain, the traditional teaching method developed in the 1930s —Situational Language Teaching⁵— was challenged by contemporary applied linguists in view of Chomsky’s critique to the structural linguistics theory. Similarly to American structuralism, in Situational Language Teaching, speech is considered the core part of language and knowledge of structure is essential for developing speaking ability. In addition, structures should be presented in meaningful situations to provide learners with opportunities to practice the target language. An inductive approach is adopted in grammar and vocabulary teaching. Learners are expected to induce structures and the meaning of words from the situations in which these are presented. Explanations in either the native or target language are discouraged. Changes in the education system in Europe at that time, however, contributed to the decline of the Situational Approach. One of the major contemporary interests of the Council of Europe was education and, within this field, promoting language teaching among European citizens. The Council of Europe thus implemented the Major Project in Modern Languages between 1964-1974. The project, pursued with energy by its developers, reached “considerable progress towards its major goal, to break down the traditional barriers which fragmented the language teaching profession in Europe and to promote its coherence and effectiveness as a major force for European integration, whilst preserving linguistic and cultural diversity” (Trim, 2007: 10). A group

of experts was formed in the early 1970s for the creation of a unit/credit system for adult education. Three central issues involved in the process were examined: new organisation of linguistic content, evaluation within the unit/credit system and ways of implementing the new system in the teaching and learning of modern languages. One of the members of this group, the British linguist Wilkins (1972, 1976), theorized that language is made of communicative universal meanings which learners need to understand and express. He identified two types of meaning: ‘notional’ categories (time, quantity, location, etc.) and ‘communicative function’ categories (requests, denial, complaints, etc.). The notional-functional syllabus organises teaching and learning not on basis of grammatical structures but on communicative functions: the purposes learners need to fulfil.

The Council of Europe applied Wilkins’s notional view in a new language syllabus, Threshold Level (Ek and Trim, 1990), which states language learning objectives to develop communicative proficiency. The work of the Council of Europe, and Wilkins’s contribution in particular, considerably influenced the development of Communicative Language Teaching (CLT).⁶ Although the initial influence on the development of CLT came from British applied linguists such as Austin (1962) and Searle (1969), the notion of CLT was actually founded in the 1970s, when Hymes (1972) coined the term ‘communicative competence’ to indicate the knowledge of language use in addition to the knowledge of grammar. CLT methodological guidelines were then proposed in the 1980s (Littlewood, 1981; Johnson, 1982; Brumfit, 1984). The goal of language teaching in

⁵ Situational Language Teaching was also known as the Oral Approach, Situational Approach or Structural-Situational Approach. According to Richards and Rodgers (2001: 38), “[the Oral Approach] was not to be confused with the Direct Method, which, although it used oral procedures, lacked a systematic basis in applied linguistic theory and practice”.

⁶ Communicative Language Teaching is also referred to as the Communicative Approach, Notional-Functional Approach or Functional Approach.



CLT is to develop learners' communicative competence which, in Richards's (2006: 3) words, can be defined as "the use of the language for meaningful communication". CLT was accepted with enthusiasm by language teachers who started to rethink their syllabi and teaching methodologies in a communicative perspective. Today the basic principles of CLT are widely accepted and they have been applied in a variety of teaching practices. According to Finocchiaro and Brumfit (as cited in Richards and Rodgers, 2001) some of its principles are as follows: meaning is paramount, language learning is learning to communicate, effective communication and comprehensible pronunciation are sought after, any device which helps learners is accepted, attempts to communicate may be encouraged from the very beginning, teachers help learners in any way which motivates them to work with language and intrinsic motivation will spring from an interest in what is being communicated. What is more, judicious use of native language is accepted where feasible and translation may be used where students need or benefit from it.

Task-based Language Teaching

In the 1990s, Task-based Language Teaching (TBLT) came forward "as a recent version of a communicative methodology and [sought] to reconcile methodology with current theories of second language acquisition" (Richards and Rodgers, 2001: 151), as confirmed by Nunan (2004) who called TBLT a concrete application of CLT for syllabus design and teaching methodology. TBLT draws on CLT principles such as communicative language use, active participation of the learner, a use of activities and language which is meaningful to the learner.

The concept of the task in language teaching has captured more and more attention over the

years and various definitions of 'task' have been provided by scholars and researchers (Long, 1985; Dörnyei, 2002).⁷ A 'task' usually indicates a piece of work to be done in everyday life and can be of any type. Nunan (2004: 4)⁸ distinguishes the real word (or target task) from the pedagogical task and defines the pedagogical task as:

a piece of classroom work that involves learners in comprehending, manipulating, producing or interacting in the target language while their attention is focused in mobilizing their grammatical knowledge in order to express meaning, and in which the intention is to convey meaning rather than manipulate form. The task should also have a sense of completeness, being able to stand alone as a communicative act in its own right with a beginning, a middle and an end.

In the classroom, in order to perform a task and thus achieve a predetermined goal, learners are actively involved in communication and focus on meaning, rather than on the form of the communication.

Considering the important role of meaning-focused communication in SLA and language pedagogy, Ellis (2003: 3) distinguishes the terms 'task' and 'exercises' arguing that 'tasks' can be defined as "activities that call for primarily meaning-focused language use. In contrast, 'exercises' are activities that call for primarily form-focused language use". To this end, Ellis also acknowledges the critique about the view of the learner's role in tasks and exercises. In tasks, learners primarily act as 'language users',

⁷ See Ellis (2003: 4-5) for definitions of 'task' from SLA research and pedagogic literature.

⁸ Nunan's (2004) *Task-based Language Teaching* —as the subtitle of the book states— is a comprehensively revised edition of Nunan's (1989) well-known *Designing Tasks for the Communicative Classroom*.



which is preferable in a communicative perspective, whereas in exercises they primarily act as ‘language learners’. However, tasks still leave opportunities to focus on what form to use, while conversely exercises can also allow learners to focus on meaning. The extent to which learners act as ‘users’ or ‘learners’ is not categorical but rather variable.

Skehan (1998: 95) proposes another definition of ‘task’ as “an activity in which: meaning is primary; there is some communication problem to solve; there is some sort of relationship to comparable real-world activities; task completion has some priority; the assessment of the task is in terms of outcome”. The focus on meaning is also highlighted and, interestingly, Skehan presents the task as a problem-solving activity where, as in real life, the completion of the task is the main concern. The learner is thus seen as a ‘language user’.

Continuing with Nunan’s definition of the pedagogical task, another relevant factor is that a task should be an independent and self-contained language activity. With this aim, Willis (1996: 52) proposes a task-based learning framework in which the communicative task is central. A single task usually includes receptive (listening and reading) and productive skills (speaking and writing) and its practical application is as follows:

Learners begin with a holistic experience of language in use. They end with a closer look at some of the features naturally occurring in the language. By that point, the learners will have worked with the language and processed it for meaning. It is then that the focus turns to the surface forms that have carried out the meaning.

In particular, Willis’s task-based language framework is divided into three phases: pre-task, task cycle and language focus. The pre-

task phase consists in the introduction of the task’s topic and goals. This can be done, for instance, through brainstorming and pictures. The teacher can introduce vocabulary and phrases related to the theme but not new structures, learners have some time to prepare for the task or listening to/reading a text. These pre-task activities help learners to activate schematic knowledge of the communicative situation which will be presented to them and thus motivate them in undertaking the task as in real-life communication. In addition, exposure to L2 can provide learners with the opportunity to notice the language (Schmidt, 1990) and set the basis for the focus on form which will take place in the last phase.

The second phase is task-cycle —the task itself— and it is further divided into three sub-phases. First, learners perform the task. This may be done when responding to oral or written input by using the language available to them. Teachers should encourage spontaneous communication in the target language. Successful completion of the task usually fosters learners’ motivation. Second, in the planning sub-phase, learners can prepare for the next stage which consists of reporting on their task performance to their peers. Reporting in oral or written form has many advantages. Learners, in pairs or groups, can focus on the structure and accuracy of their public presentation, benefit from more language exposure and practice the L2 by taking part in discussions. Once the task-cycle is concluded, it is possible to move on to the last phase: language focus. Language-focused tasks can vary but their common objective is to reflect on input (analysis) and language use (practice). This framework is based on the four key conditions for language learning which Willis identifies: (1) exposure to a rich but comprehensible input of real language; (2)



opportunities for real language use; (3) motivation to listen and read, and use the language to speak and write; (4) focus on language. Willis's framework aims at providing these essential conditions for language learning but, at the same time, it is quite flexible and it can be adapted to different learners and contexts. Careres and Noriega-Sánchez (2011) acknowledge the recent application of a task-based approach in translator training and how it can benefit practice in the language classroom.

°*The Postmethod*

As discussed above, the continued search for an ideal method for language teaching in the twentieth century led to a criticism of the notion of method itself and to a progressive rejection of any method. According to Brown (2002), there are four main reasons for dismissing methods. Methods are generally too prescriptive and, sometimes, also abstract in nature, which makes their practical application rather difficult. Usually individual methods are clearly applied at the beginning of a language course but tend to be combined with others as the course progresses. Empirical testing of language teaching methods is often impracticable and it is therefore not possible to prove their effectiveness in language learning. Furthermore, political or economic interests can influence the diffusion of certain methods to the detriment of others. Richards and Rodgers (2001) added that in the traditional view of methods, the learner-centeredness concept is absent, which is a major weak point of methods. Methods should be applicable in any context and under any circumstances: teachers should apply a method independently of learners' learning styles, their progress during the teaching program and their interests and needs.

The limitations of methods encouraged the emergence of a Postmethod condition which started in the 1990s and still reflects the current state of affairs of language teaching. According to Kumaravadivelu (2001), this new view of language teaching and teacher education requires a reconsideration of pedagogy in terms of classroom strategies, curricular objectives, instructional materials and evaluation. Furthermore, he identifies three general parameters which can be followed: particularity, practicality and possibility. These parameters are intertwined and interact with each other. Particularity refers to the specific situation in which the teaching and learning takes place. This parameter asserts that pedagogy should be tailor-made to a specific context, taking into consideration teachers and learners as well as political and social settings. Practicality refers to the relationship between theory and practice and aims to overcome the issue of theorists' theory vs. teachers' theory. Teachers should be enabled to put theory in practice and theorize their everyday teaching practice. The last parameter, possibility, is related to factors which shape learners' identity such as their social, economic and cultural environment. The pedagogic parameters just outlined have the potential to provide teachers with some broad guidelines which, although allowing for eclecticism, can encourage consistent reflection on individual teaching practices. In view of the Postmethod condition, González Davies (2004: 6) argues that "the key to efficient training lies with flexible teachers trained to put into action different approaches and methods and to adapt to their students" and addresses her book *Multiple Voices in the Translation Classroom* "to translation trainers and students, and also to foreign language teachers who wish to include translation activities in a communicative and interactive way in their classrooms".

AUDIOVISUAL TRANSLATION IN LANGUAGE TEACHING

Over the last decade, within the Postmethod era, there has been a renewed interest among scholars regarding Translation in Language Teaching (TILT). According to G. Cook (2010), after nearly a century of absence it is now time for a revival of TILT. This is in no way a revival of the Grammar-Translation Method but rather an application of translation in language teaching based on a communicative approach (Zojer, 2009). Although there is little empirical research on the benefits of translation in SLA, recent studies have promoted the use of translation in foreign language learning (Malmkjaer, 1998; Stoddart, 2000; Laviosa and Cleverton, 2006; Witte et al., 2009; Carreres and Noriega-Sánchez, 2011).

The reasons for exclusion of translation from academic discourse can be found mainly in socio-political factors and long-established teaching habits. The arguments against the use of translation in second language teaching are still those which were raised at the end of the nineteenth century as an attack on the GTM. These widespread misconceptions are some of the reasons why translation has been largely ignored and often discouraged for so many years. However, G. Cook (2007: 396) points out that:

Yet although translation has long been glibly dismissed in the inner-circle academic literature, it has rather stubbornly refused to die elsewhere, notably in locally written syllabus around the world, and in the teaching of languages other than English. Most significantly, it has persisted in the spontaneous strategies of actual language learners (as opposed to the controlled learners studied in much SLA research) whose natural inclination, as in

other areas of human learning, is to try to apprehend the unknown by relating it to the known.

In fact, quite commonly when performing communicative tasks, learners tend to think of what they want to express in their L1 and then say it in their L2. Sometimes they ask the teacher for the L2 equivalent of the lexical item or expression they do not know but need in order to complete the sentence (Atkinson, 1987).

The use of translation and the mother tongue are considered strictly related. However, the use of the MT does not necessarily imply translation nor does translation always involve use of the MT. For instance, learners can use their MT in the study of L2 grammar. Conversely, translation can be carried out between two or more languages and none of the languages involved are necessarily the learners' MT. Since the rejection of the Grammar-Translation Method, the MT, together with translation, has been a taboo among language teachers. According to Zojer (2009), translation has carried on a 'shadow existence' in the FL classroom over the years, as language teachers' 'forbidden friend'. V. Cook (2001) notes that since 1880 most teaching methods have discouraged the use of L1 in the classroom either by totally banning it (strongest form) or minimising it (weakest form). The strongest form can take place in classroom situations where the teachers do not speak learners' L1 or when learners have different L1s. The weakest form takes place in most classroom situations and can also be defined as a maximisation of the L2. In both forms, L2 use is seen as positive while L1 use, to whatever extent, is often perceived as negative. Deller and Rinvoluceri (2002) attempt to reintroduce the use of the MT in the FL classroom (multilingual or monolingual) by proposing more than 90 activities. They (ibid: 3) acknowledge that the aim of





their controversial book was “to free [teachers] from this guilt and to think about ways of using the mother tongue, not just for convenience but as a real and vital resource for [...] learners”. In the introduction of the book, Prodromou (as cited in Deller and Rinvoluceri, 2002) proposes interesting metaphors which exemplify the role of MT in the language classroom:

1. a drug (though with therapeutic potential, it can damage your health and may become addictive);
2. a reservoir (a resource from which we draw);
3. a wall (an obstacle to teaching);
4. a window (which opens out into the world outside the classroom; if we look through it we see the students’ previous learning experience, their interests, their knowledge of the world, their culture);
5. a crutch (it can help us get by in a lesson, but it is recognition of weakness);
6. a lubricant (it keeps the wheels of a lesson moving smoothly; it thus saves time).

Based on their experience, teachers and learners might agree or disagree with these metaphors but all should be aware of the potential of using the MT as well as the danger of misusing it. Atkinson (1987: 242) suggests the existence of:

several general advantages of judicious use of the mother tongue. The most significant of these is presumably that translation techniques form a part of the preferred learning strategies of most learners in most places, the importance of which should not be underestimated.

If the MT plays an essential role in learning any second language, a planned and careful use of it can greatly benefit learners and teachers (Deller and Rinvoluceri, 2002). On the one

hand, besides feeling ‘safe and grounded’ in the FL class, learners can progress faster, especially at the beginner level, while more advanced students can fully enjoy linguistic exercises. In general, learners can be introduced to new vocabulary in a more definite way. In addition, making learners aware of their MT and how to make the most of it might even reduce their dependence on it. Teachers could also benefit from a judicious use of their students’ L1 in the classroom since comparing two languages —L1 and L2— allows for raising awareness about the collocational, grammatical, lexical, metaphorical, phonological and prosodic aspects of both. Finally, from an intercultural education perspective, it would be a great contradiction to teach an L2 and consequently focus an L2 culture, without making any reference to the learners’ L1 and culture.

Benefits of the use of the MT in language learning can be optimized when the MT is combined with translation. When planning and delivering a course, teachers usually take into consideration learners’ needs as well as the need to maintain their motivation throughout the entire learning process thanks to the communicative approach and TBLT. Translation seems to fit into this paradigm very well. Besides being a ‘preferred learners’ strategy’, translation could be considered as a fifth skill (Ferreira Gaspar, 2009) along with listening, speaking, reading and writing. In fact, mediation (interpreting or translating), together with reception, production and interaction, is among the communicative language activities described in the CEFRL (2001). Given today’s multicultural and globalised society, translation is an especially useful language skill (G. Cook, 2007), and thus, could indeed motivate learners. However, as Dörnyei (as cited in G. Cook, 2007) points out, there are no L2 motivation studies yet available which

have investigated L1 as a motivational variable in the classroom.

Translation as a teaching tool is furthermore acknowledged as having many points in its favour. When scrutinising the 'pros and cons' of using translation in the FL classroom, Zojer (2009) identifies a number of advantages:

1. Translation as a cognitive tool for contrastive analysis between L1 and L2 can prevent interference mistakes;
2. Translation is an integrative activity closer to real-life language use in opposition to more selective language activities which focus on single aspects of language;
3. Translation forces learners to expand their linguistic range since avoidance strategies are not allowed. A text should be translated in all its parts;
4. Translation can be used to present new vocabulary effectively. It allows for fulfilment of learners' innate request for semantic representation in L1 thus avoiding possible misunderstandings;
5. Translation requires learners to develop reading and comprehension strategies;
6. The translation task is more straightforward in terms of instructions compared to some other tasks;
7. Translation can assess syntactical, semantic and textual comprehension;
8. Translation can improve learners' competence in their own L1;
9. Translation enhances metalinguistic reflection;
10. Translation fosters the acquisition of transferable skills;
11. Translation as a mediation activity can be used in learners' professional or personal lives.

All of these positive elements can also be extended to subtitling. It is necessary, nevertheless, to consider that the translation process in subtitling differs from common translation due to the polysemiotic nature of the AV text. In line with this, there are also other advantages, as well as limitations, to be considered.

The main advantages of subtitling are those related to translation that have been mentioned. However, when subtitling, learners are not only translating the source text (ST) into the target text (TT) but they are also watching, and listening to, an AV input. To this regard, Zabalbeascoa et al. (2012: 21) point out that:

The four language learning skills as traditionally used and as adopted by the Common European Framework may be too restrictive if they are seen as reflecting a strict binary division of just two modes of expression (writing, speaking) and understanding (reading, listening) and with no room for audiovisual communication and multimodality.

Therefore, they propose an enlargement of the traditional 4-skill division by defining six audiovisual skills: AV watching, AV listening, AV reading, AV speaking, AV writing and AV production. Subtitling thus involves four AV skills: AV watching (understanding of the meaning conveyed through a complex combination of verbal and non-verbal signals); AV listening (comprehension of oral elements in connection with visual and other elements of the AV text); AV writing (captioning of the AV text) and, in presence of subtitles as a support or text transcription, AV reading (written comprehension of the AV text).

In addition, a number of factors which differentiate subtitling from other types of translations can benefit language learning. Talaván (2010) defines subtitling —the active produc-





tion of subtitles by language learners— as a task. The subtitling task results in a concrete output which can be shared with teachers and peers. Besides being a motivating activity, it allows for autonomous and collaborative learning. When subtitling, learners must take space and time constraints into account. In this context, word for word translation is rather difficult since literal translation would exceed the number of characters and reading time allowed. Condensing the message is an excellent exercise for learners as they should focus on the meaning and decide whether to partially reduce or omit some information (Lertola, 2015).

As a receptive and mediation activity, standard interlingual subtitling promotes L2 listening comprehension (Talaván, 2010, 2011; Talaván and Rodríguez-Arancón, 2014a), vocabulary acquisition (Williams and Thorne, 2000; Bravo, 2010; Lertola, 2012), pragmatic awareness (Lopriore and Ceruti, 2015; Incalcaterra McLoughlin and Lertola, 2016) and intercultural education (Borghetti, 2011; Borghetti and Lertola, 2014). Reverse interlingual subtitling fosters L2 writing skills (Talaván and Ávila-Cabrera, 2015; Talaván and Rodríguez-Arancón, 2014b; Talaván et al., 2017) and pragmatic awareness (Lertola and Mariotti, 2017). These studies indicate the increasing interest of scholars in the application of subtitling and, more in general, of AVT tasks in foreign language learning and encourage further investigation in different settings and with diverse language combinations

Like translation, subtitling also presents some limitations. In order to carry out a subtitling task, no translation experienced is required but learners should have an adequate knowledge of the L2. Low proficiency learners can perform basic subtitling tasks such as captioning key words of the AV text or ordering

ready-made subtitles. As for teachers, finding appropriate AV material can prove to be challenging and preparing subtitling activities can be time consuming. However, the offer of ready-to-use subtitling activities in several languages is increasing. ClipFlair offers more than 350 activities for all CEFRL levels in 15 languages and teachers can also modify these activities according to their learners' needs (Lertola, 2016).

CONCLUSION

Although the pedagogical role of translation in foreign language learning has been often debated, translation has never completely disappeared from the language classroom either upon teachers' or learners' initiatives. This paper has attempted to trace the role of translation throughout the years within the diverse methods and approaches applied in SLA in order to help better understand translation's ambiguous reputation, while emphasising how, at any rate, theorists and teachers have recognised its applications and how learners can benefit from them. The CEFRL's acknowledged importance of language mediation activities which imply the reformulation of a text in order to communicate is a prime example of this reality. Audiovisual Translation—the transfer of verbal language in audiovisual media through captioning or revoicing— fits well into this paradigm, and subtitling in particular, one of the most used and studied AVT modes, has been successfully employed in the foreign language classroom.

Besides offering the pedagogical benefits of translation, due to its multimodal nature, subtitling allows for the development of AV skills, namely AV watching, AV listening, AV writing and, in some cases, AV reading. Furthermore, recent research has reported that subtitling fosters vocabulary acquisition, pragmatic aware-



ness and intercultural education. Subtitling practice is a motivating activity, its time and space constraints challenge learners to avoid word for word translation and, importantly, to identify the core message to be translated. It is a task suitable in classroom and online contexts both for autonomous and collaborative learning. Subtitling has proved to have a great potential and is thus capturing scholars and teachers' attention. Further research in subtitling is desirable in view of a fuller integration of subtitling in the foreign language curriculum.

RECIBIDO EN OCTUBRE DE 2017

ACEPTADO EN DICIEMBRE DE 2017

VERSIÓN FINAL DE OCTUBRE DE 2018

REFERENCES

- ATKINSON, David (1987). "The mother tongue in the classroom. a neglected resource?", *ELT Journal*. Vol.41(4). 241-247.
- AUSTIN, John L. (1962). *How to do things with words?* Oxford. Clarendon Press.
- BAÑOS, Rocío & Stavroula SOKOLI (2015). "Learning foreign languages with ClipFlair. Using captioning and voicing activities to increase students' motivation and engagement". In: Borthwick, K. & Corradini, E. & Dickens, A. (Eds.), *10 Years of the LLAS Elearning Symposium: Case Studies in Good Practice*. Dublin and Voillans: Research-publishing.net. 203-213.
- BIALYSTOK, Ellen & Kenji HAKUTA (1994). *In other words. The science and psychology of second-language acquisition*. New York: Basic Books.
- BOLLETTIERI, ROSA M.; DI GIOVANNI, Elena; ROSSATO, Linda (2014). "New challenges in audiovisual translation". In: Bollettieri Bosinelli, R. M., & Di Giovanni, E. & Rossato, L. (Eds.), *in TRAlinea Special Issue: Across Screens Across Boundaries*. From http://www.intralinea.org/specials/article/new_challenges_in_audiovisual_translation (last accessed 21st July 2017).
- BORGHETTI, Claudia (2011). "Intercultural learning through subtitling: The cultural studies approach". In: Incalcaterra McLoughlin, L. & Biscio, M. & Ní Mhainín, Mairín A. (Eds.), *Audiovisual translation subtitles and subtitling. Theory and practice*. Bern: Peter Lang. 11-137.
- BORGHETTI, Claudia & Jennifer LERTOLA (2014). "Interlingual subtitling for intercultural language education: a case study". *Language and Intercultural Communication*. Vol.14(4). 423-440.
- BRAVO, Conceição (2010). "Text on screen and text on air: A useful tool for foreign language teachers and learners". In: Díaz Cintas, J. & Matamala, A. & Neves, J. (Eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Amsterdam: Rodopi. 269-284.
- BROWN, H. Douglas (2002). "English language teaching in the "Post-Method" era: Toward better diagnosis, treatment, and assessment". In: J. C. Richards (Ed.), *Methodology in Language Teaching: An Anthology of Current Practice*. Cambridge: Cambridge University Press. 9-18.
- BRUMFIT, Christopher J. (1984). *Communicative methodology in language teaching: The roles of fluency and accuracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARRERES, Ángeles & María NORIEGA-SÁNCHEZ (2011). "Translation in language teaching: insights from professional translator training". *The Language Learning Journal*. Vol.39(3). 281-297.
- CHIARO, Delia (2009). "Issues in audiovisual translation". In: J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. London: Routledge. 141-165.
- CHOMSKY, Noam (1959). *A Review of B. F. Skinner's verbal behavior*. *Language*. Vol.35(1). 26-58.
- COOK, Guy (2007). "A thing of the future: translation in language learning". *International Journal of Applied Linguistics*. Vol.17(3). 396-401.
- (2010). *Translation in language teaching: An argument for reassessment*. Oxford: Oxford University Press.
- COOK, Vivian (2001). "Using the first language in the classroom". *Canadian Modern Language Review*. Vol.57 (3). 402-423.
- COUNCIL OF EUROPE (2001). *Common European Framework for Languages: Learning, Teaching,*



- Assessment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DELLER, Sheelagh & Mario RINVOLUCRI (2002). *Using the mother tongue: making the most of the learner's language*. London: Delta Publishing.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2008). "Introduction. The didactics of audiovisual translation". In: J. Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins. 1-18.
- DÖRNYEI, Zoltán (2002). "The motivational basis of language learning tasks". In: P. Robinson (Ed.), *Individual differences and instructed language learning*. Amsterdam: John Benjamins. 137-158.
- EK, Jan A. & John L. M. TRIM (1990). *Threshold 1990*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELLIS, Rod (2003). *Task-based language learning and teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- FERREIRA GASPAR, Neide (2009). "Translation as a fifth skill in EFL classes at secondary level". In: Witte, A. & Harden, T. & Ramos de Oliveira Harden, A. (Eds.), *Translation in Second Language Learning and Teaching*. Bern: Peter Lang. 173-179.
- FRIES, Charles C. (1945). *Teaching and learning english as a foreign language*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- GONZÁLEZ DAVIES, María (2004). *Multiple voices in the translation classroom*. Amsterdam: John Benjamins.
- HYMES, Dell (1972). "On communicative competence". In: Pride, J. B. & Holmes, J. (Eds.), *Sociolinguistics*. London: Penguin. 269-293.
- INCALCATERRA MCLOUGHLIN, Laura & Jennifer LERTOLA (2015). "Captioning and revoicing of clips in foreign language learning—Using Clip-Flair for teaching Italian in online learning environments". In: C. Ramsey-Portolano (Ed.), *The Future of Italian Teaching*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 55-69.
- (2016). "Traduzione audiovisiva e consapevolezza pragmatica nella classe d'italiano avanzata". In: Troncarelli, D. & La Grassa, M. (Eds.), *Orientarsi in rete. Didattica delle lingue e tecnologie digitali*. Siena: Becarelli. 244-264.
- JESPERSEN, Otto (1904). *How to teach a foreign language*. London: George Allen and Unwin.
- JOHNSON, Keith (1982). *Communicative Syllabus Design and Methodology*. Oxford: Pergamon.
- KUMARAVADIVELU, B. (1994). "The Postmethod condition: (E)merging Strategies for Second/Foreign Language Teaching". *TESOL Quarterly*. Vol.28(1). 27-48.
- (2001). "Toward a Postmethod pedagogy". *TESOL Quarterly*. Vol.35(4). 537-560.
- LADO, Robert (1957). *Linguistics across cultures. Applied linguistics for language teachers*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
- LARSEN-FREEMAN, Diane (2000). *Techniques and principles in language teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- LAVIOISA, Sara & Valerie CLEVERTON (2006). "Learning by translating: A contrastive methodology for ESP learning and translation". *Journal of the Slovene Association of LSO Teachers—Scripta Manent*. Vol.2(1). 3-12.
- LERTOLA, Jennifer (2012). "The effect of subtitling task on vocabulary learning". In: Pym, A. & Orrego-Carmona, D. (Eds.), *Translation research projects 4*. Tarragona: Intercultural Studies Group. 61-70.
- (2015). "Subtitling in language teaching: Suggestions for language teachers". In: Gambier, Y. & Caimi, A. & Mariotti, C. (Eds.), *Subtitles and Language Learning*. Bern: Peter Lang. 245-267.
- (2016). "La sottotitolazione per apprendenti di italiano L2". In: A. Valentini (Ed.), *L'imput per l'acquisizione di L2: strutturazione, percezione, elaborazione*. Firenze: Cesati editore. 153-162.
- LERTOLA, Jennifer & Cristina MARIOTTI (2017). "Reverse dubbing and subtitling: Raising Pragmatic awareness in Italian English as a second language (ESL) Learners". *The Journal of Specialised Translation*. Vol.28. 103-121.
- LITTLEWOOD, William (1981). *Communicative language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LONG, Michael H. (1985). "A role for instruction in second language acquisition". In: Hyltenstam, K. & Pienemann, M. (Eds.), *Modelling and assessing second language acquisition*. Clevedon: Multilingual Matters. 77-99.
- LOPRIORE, Lucilla & Maria Angela CERUTI (2015). "Subtitling and language awareness: A way and ways". In: Gambier, Y. & Caimi, A. & Mariotti, C. (Eds.), *Subtitles and Language Learning*. Bern: Peter Lang. 293-321.
- MALMKJAER, Kirsten (Ed.) (1998). *Translation and language teaching: language teaching and translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.



- NUNAN, David (1989). *Designing Tasks for the Communicative Classroom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2004). *Task-based language teaching. A comprehensively revised edition of Designing tasks for the communicative classroom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PALMER, Harold E. (1917). *The scientific study and teaching of languages*. London: George G. Harrap and Company.
- PEREGO, Elisa (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Luis (2009). "Audiovisual translation". In: Baker, M. & Saldanha, G. (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd ed.). 13-20.
- RICHARDS, Jack C. (2006). *Communicative language teaching today*. New York: Cambridge University Press.
- RICHARDS, Jack C. & Theodore S. RODGERS (2001) *Approaches and methods in language teaching* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHMIDT, Richard (1990). "The role of consciousness in second language learning". *Applied Linguistics*. Vol.11. 129-158.
- SEARLE, John (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SKEHAN, Peter (1998). *A Cognitive approach to language learning*. Oxford: University Press.
- SKINNER, B. F. (1957). *Verbal behavior*. New York: Appleton.
- SOKOLI, Stavroula (2006). "Learning via Subtitling (LvS)". *A tool for the creation of foreign language learning activities based on film subtitling*. Paper presented at the Multidimensional translation: Audiovisual translation scenarios, Copenhagen. From http://www.sub2learn.ie/downloads/2006_sokoli_stavroula.pdf (last accessed 21st July 2017).
- (2015). "Foreign language learning through interactive revoicing and captioning of clips". In: Gambier, Y. & Caimi, A. & Mariotti, C. (Eds.), *Subtitles and Language Learning*. Bern: Peter Lang. 127-148.
- SOKOLI, Stavroula; ZABALBEASCOA, Patrick; FOUNTANA, Maria (2011). "Subtitling activities for foreign language learning: what learners and teachers think". In: Incalcaterra McLoughlin, L. & Biscio, M. & Ní Mhainnín, M. Á. (Eds.), *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*. Bern: Peter Lang. 219-242.
- STERN, Hans H. (1992). *Issues and options in language teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- STODDART, Jonathan (2000). "Teaching through translation". *British Council Journal*. Vol.11. 6-12.
- SWEET, Henry (1899). *The Practical Study of Languages*. London: Oxford University Press.
- TALAVÁN, Noa (2010). "Subtitling as a task and subtitles as support: Pedagogical applications". In: Díaz Cintas, J. & Matamala, A. & J. Neves (Eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Amsterdam: Rodopi. 285- 299.
- (2011). "A quasi-experimental research project on subtitling and foreign language acquisition". In: Incalcaterra McLoughlin, L. & Biscio, M. & Ní Mhainnín, M. A. (Eds.), *Audiovisual translation subtitles and subtitling. Theory and practice*. Bern: Peter Lang. 197-217.
- TALAVÁN, Noa & José J. ÁVILA-CABRERA (2015). "First insights into the combination of dubbing and subtitling as L2 didactic tools". In: Gambier, Y. & Caimi, A. & Mariotti, C. (Eds.), *Subtitles and Language Learning*. Bern: Peter Lang. 149-172.
- TALAVÁN, Noa & Pilar RODRÍGUEZ-ARANCÓN (2014a). "The use of interlingual subtitling to improve listening comprehension skills in advanced EFL students". In: Garzelli, B. & Baldo, M. (Eds.), *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and Beyond*. Pisa: InterLinguistica, ETS. 273-288.
- (2014b). "The use of reverse subtitling as an online collaborative language learning tool" *The Interpreter and Translator Trainer*. Vol.8(1). 84-101.
- TALAVÁN, Noa; IBÁÑEZ, Ana; BÁRCENA, Elena (2017). "Exploring collaborative reverse subtitling for the enhancement of written production activities in English as a second language". *RECALL*. Vol.29(1). 39-58.
- TRIM, John L. M. (2007). *Modern languages in the Council of Europe, 1954-1997*. Strasbourg, France: Council of Europe. From http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/TRIM_21janv2007_EN.doc (last accessed 21st July 2017).
- WILKINS, David A. (1972). *Linguistics in Language Teaching*. London: Arnold.
- (1976). *Notional Syllabuses*. Oxford: Oxford University Press.



- WILLIAMS, Helen & David THORNE (2000). "The value of teletext subtitling as a medium for language learning". *System*. Vol.28(2). 217-228.
- WILLIS, Jane (1996). "A flexible framework for task-based learning". In: Willis, J. & Willis, D. (Eds.), *Challenge and Change in Language Teaching*. Oxford: Macmilan Heinemann. 52-62.
- WITTE, Arnd; HARDEN, Theo; RAMOS DE OLIVEIRA HARDEN, Alessandra (Eds.). (2009). *Translation in Second Language Learning and Teaching*. Bern: Peter Lang.
- ZABALBEASCOA, Patrick; SOKOLI, Stavroula; TORRES, Olga (2012). "CLIPFLAIR foreign language learning through interactive revoicing and captioning of clips. Lifelong Learning Programme - Key Activity 2. Languages, Multilateral Project. D2.1. Conceptual framework and pedagogical methodology". <http://clipflair.net/wp-content/uploads/2014/06/D2.1ConceptualFramework.pdf> (last accessed 21st July 2017).
- ZOJER, Heidi (2009). "The methodological potential of translation in second language acquisition: Re-evaluating translation as a teaching tool". In: Witte, A. & Harden, T. & Ramos de Oliveira Harden, A. (Eds.), *Translation in Second Language Learning and Teaching*. Bern: Peter Lang. 31-51.



En este artículo se analiza, desde un enfoque descriptivista, la inclusión de los rasgos morfosintácticos del italiano coloquial en las versiones cinematográficas originales y meta, formas y estructuras lingüísticas que no están completamente consolidadas en el sistema lingüístico y cultural italiano y no son aceptadas por un sector de los hablantes. Asimismo, desde la óptica de los estudios de recepción, se plantea la conveniencia o el perjuicio que conllevaría la incorporación de estos rasgos marcados en los filmes de producción propia y ajena.

PALABRAS CLAVE: italiano coloquial; grado de aceptación; diálogos filmicos originales y meta; tradición imperante; ruptura de las convenciones instauradas.

Los rasgos morfosintácticos del italiano coloquial y su inserción en las versiones fílmicas originales y meta: entre innovación y tradición

The morphosyntactic features of the colloquial Italian and their inclusion in both the source and target film versions: between innovation and tradition

In this article, the inclusion of morphosyntactic features of the colloquial Italian in both the source and target cinematographic versions is analysed taking a descriptive approach. These features are linguistic forms and structures that are not fully consolidated in the Italian linguistic and cultural system, and they are not accepted by a part of the speakers. In addition, the convenience or harm derived from the inclusion of these marked features in either the own or third party produced films is considered from the point of view of the reception studies.

KEY WORDS: colloquial Italian; approval rate; source and target film dialogues; prevailing tradition; break up with the established conventions.

PABLO ZAMORA MUÑOZ
Universidad de Murcia



INTRODUCCIÓN

El italiano coloquial

204

En el escenario lingüístico y sociocultural italiano se ubica el italiano coloquial que para Berruto (1987: 139-140) es un superregistro que engloba, dentro de un *continuum*, desde rasgos próximos a la variedad neo-estándar hasta otros cercanos al italiano sub-estándar e incluso al popular, variedad esta última empleada por hablantes incultos.

El registro coloquial se usa en situaciones comunicativas informales, variación diafásica, y es característico, aunque no exclusivo, de la dimensión diamésica oral. Berretta (1994: 242-244) indica que, aunque se trate de dos variedades distintas, el vínculo existente entre el registro coloquial y la dimensión oral es muy estrecho y una gran parte de los rasgos lingüísticos propios de dicho registro derivan de fenómenos y mecanismos ligados a la oralidad. La propia autora (Berretta, 1994: 258) señala al respecto que los hablantes en las conversaciones informales se expresan en tiempo real y sin planificación previa, factores que originan la simplificación e informalidad lingüística y la consiguiente reducción de formas morfológicas.

Este superregistro emergente, que es fruto del proceso de transformación que está experimentando la lengua italiana, muestra una progresiva expansión (Berruto, 1987: 55). Dicha transformación afecta, a diferencia de otros idiomas, no solo al nivel fonético-fonológico, textual y léxico, sino también al nivel morfológico y al de la sintaxis de la frase.

En el italiano contemporáneo existe un notable desfase entre la gramática normativa y la norma social (Palermo, 2010: 241), norma que engloba formas morfosintácticas pertenecientes a variedades medias y bajas las cuales, aunque son empleadas y aceptadas por un sector de la

población italiana, son rechazadas por otra parte de la sociedad que las percibe como un deterioro de la lengua. Esta disparidad ha generado y sigue generando una fuerte controversia respecto al uso de estos rasgos informales.

La falta de consolidación de una cantidad relevante de los mismos ocasiona que su grado de aceptación por parte del hablante medio no sea uniforme ni unánime, sino múltiple y variado. El índice de tolerancia varía según el tipo de rasgo, el idiolecto individual, la franja de edad y la zona geográfica de pertenencia de los hablantes. Desde la perspectiva de la recepción y de los estándares de calidad del producto cinematográfico nacional o doblado, la audiencia italiana mostrará *a priori* un nivel de transigencia igualmente asimétrico, parámetro que incide en la inserción o exclusión de dichas formas y estructuras en los textos fílmicos.

El registro coloquial italiano y la lengua del cine —nacional y doblada—

Los rasgos morfosintácticos del italiano coloquial son marcas de oralidad que contribuyen, junto a otros constituyentes lingüísticos, a recrear en los guiones cinematográficos escritos una lengua próxima al italiano conversacional espontáneo. A esta mimesis lingüística Raffaelli (1992: 152) la denomina hablado reproducido, Chaume (2001: 78) oralidad prefabricada y Alfieri (2012: 56) escrito oralizado.

Perego y Taylor (2012: 85-86) indican al respecto que, dada la idiosincrasia de la lengua italiana y su amplio repertorio de variedades marcadas, la incorporación de estas marcas morfosintácticas en los diálogos fílmicos es esencial y prioritaria para caracterizar a los personajes y transmitir información sobre los mismos. Los propios autores (2012: 70) apuntan que los citados rasgos sirven para potenciar la imagen, consienten al espectador interpretar el

canal visivo y cumplen la función de enfatizar algunos aspectos pertenecientes a otros códigos semióticos, verbalizándolos.

Sin embargo, los guionistas en las películas de producción propia y, especialmente, los traductores en los filmes de producción ajena se muestran comidos a la hora de dar cabida a estos fenómenos lingüísticos en el hablado fílmico puesto que pueden ser considerados cuerpos extraños. En los productos cinematográficos nacionales (Rossi, 1999; 2006 y 2007) y, sobre todo, en las versiones dobladas (Pavesi, 2005; Pavesi y Perego, 2006; Perego y Taylor, 2012) impera un italiano neo-estándar, combinado con un número moderado de formas y estructuras del registro coloquial no excesivamente marcadas, las cuales no pertenecen a variedades medias y bajas.

La tendencia semi-estandarizante, que gobierna la lengua del cine nacional, o estandarizante, que predomina en los productos doblados, radica en la dificultad que supone transformar la lengua real espontánea en una lengua de ficción que resulte natural y verosímil a un gran número de espectadores. El reto consiste en elaborar diálogos fílmicos que estén acorde con la identidad de los personajes y las situaciones comunicativas en las que enuncien los parlamentos, pero, que a su vez, sean aceptados por un público amplio y heterogéneo y garanticen uno de los estándares primordiales del cine: la correcta comprensión del texto.

La diferencia entre lo que se percibe visualmente en el canal imagen y el lenguaje semi-estandarizado o estandarizado que se transmite mediante el canal acústico genera, como afirma Zabalbeascoa (2008b: 158), un problema de falta de credibilidad y la desubicación de los personajes. En conversaciones cotidianas e informales en las que los actores interpretan a personajes que en la vida real suelen emplear formas lin-

güísticas del registro coloquial, la carencia de estas puede provocar que los diálogos fílmicos se resientan de falta de oralidad y pierdan veracidad lingüística.

Causas de la semi-estandarización o estandarización predominante

Existe una serie de factores sociolingüísticos y culturales los cuales suponen una barrera visible o invisible que ocasiona que se intente evitar generalmente la inclusión de un gran porcentaje de fenómenos morfosintácticos marcados en el hablado fílmico: a) la tendencia purista, que impera en ciertos sectores de la sociedad italiana, cuyo objetivo es salvaguardar la lengua de prestigio y el buen uso de la gramática italiana; b) la política lingüística italiana con la que se pretende defender y difundir el italiano normativo, tanto en los medios de comunicación, incluido el cine, como en el sistema educativo, en el cual, como apunta Gualdo (2014: 231), se aprecia que prevalece una enseñanza del italiano basada en gramáticas en las que predomina el registro estándar y no existen unas directrices claras respecto al uso del registro coloquial; c) la lengua italiana se caracteriza por estar marcada regionalmente en todos los niveles de lengua, incluido el morfológico y el sintáctico; por consiguiente, un buen número de rasgos morfosintácticos del italiano coloquial serán admitidos y considerados naturales en algunas zonas geográficas italianas y en otros ámbitos territoriales, por el contrario, resultarán poco habituales y, por tanto, inapropiados e inverosímiles; las variedades diatópicas constituyen un impedimento para los guionistas y traductores (Serafini, 2009).

Junto a estos tres componentes específicos de la cultura italiana, existen otras causas traductológicas, comunes a otras combinaciones lingüísticas, que originan que en el italiano doblado,





comparado con la lengua que se emplea en los filmes nacionales, se perciba una mayor tendencia normativa y un superior inmovilismo diafásico, diastrático y diatópico (Rossi, 2006: 306-307; Perego y Taylor, 2012: 160-162). Los condicionantes que inducen a la estandarización lingüística e influyen en las soluciones de traducción adoptadas son: a) las convenciones del doblaje que rigen en una determinada cultura (Zabalbeascoa, 2010: 148); b) el acuerdo tácito existente entre el emisor y el espectador según el cual la audiencia meta acepta la uniformidad de variedades lingüísticas —la mayor parte de los personajes se expresan haciendo uso casi exclusivamente del registro estándar— (Chaume, 2005: 11); c) las restricciones que imponen la sincronización labial y la isocronía, que generan que los traductores y ajustadores gocen de una menor libertad respecto a los guionistas de filmes de producción propia para elaborar diálogos verosímiles (Paloma, 1999: 91; Baños, 2010: 208); d) el apego al texto origen que muestra normalmente el traductor y la influencia que ejerce en todo el proceso de doblaje la primera traducción (Pavesi y Perego, 2008: 300; Petillo, 2012: 63).

En la traducción para el doblaje de cualquier par de lenguas suelen gobernar las normas de la estandarización y de la fidelidad lingüística (Toury, 1995: 58-61). Es una práctica habitual no infringir las reglas de la gramática normativa y trasponer formas morfológicas y estructuras sintácticas propias de la lengua estándar (Dolc y Santamaria, 1988; Chaume, 2001; Pavesi, 2005; Zabalbeascoa, 2008b; Romero, 2009; Baños, 2010; Ranzato, 2010). A este respecto, Paloma (1999: 90) indica que los traductores se limitan a insertar rasgos léxicos pertenecientes al registro coloquial, de argot o términos propios del léxico juvenil, en estructuras estándar formales. Baños (2010: 208) añade que la tendencia a la

estandarización morfosintáctica en los filmes de producción ajena se compensa recargando el léxico marcado e incrementando el número de unidades fraseológicas y marcadores discursivos. Estas pautas de actuación entrañan una pérdida de oralidad en los textos meta y una descompensación entre los distintos niveles de lengua: unos, muy sobrecargados; otros, excesivamente acotados y mutilados.

La recepción y la calidad del doblaje

De las publicaciones que ponderan el grado de satisfacción del público meta de los productos doblados al italiano, destaca el estudio de Antonini y Chiaro (2009), las cuales realizaron una encuesta con el objetivo de cuantificar el grado de aceptación y la calidad del doblaje de un conjunto de filmes y series televisivas en lengua inglesa traducidas al italiano.

Del sondeo llevado a cabo por dichas investigadoras (2009: 106-107) se constata que el 30,8 % de los sujetos valora satisfactoriamente la calidad del doblaje, el 34,9 % la considera buena y el 11,8 % excelente; por el contrario, únicamente el 15,9 % opina que es mediocre y el 6,7 % pésima. Por lo que se refiere a la posible inserción en el hablado filmico de variedades marcadas, el 56,9 % estima que es aconsejable la inclusión de más rasgos en los textos meta con el fin de acrecentar la naturalidad de los diálogos y el 43,1 % entiende que no es necesario porque resultan suficientemente verosímiles. Sin embargo, esta última cifra varía y es muy superior cuando los participantes que han cumplimentado la encuesta son personas mayores de cincuenta años —el 69,6 % es partidario de no incorporar un mayor número rasgos marcados— o bien poseen estudios universitarios —el 56,9 % se muestra reticente a incrementar la cantidad de estos recursos lingüísticos—. Por consiguiente, a mayor edad y formación académica, se verifica

un mayor grado de conformidad respecto a la credibilidad y naturalidad de la lengua del cine doblado en Italia.

Los datos corroboran, por una parte, que la audiencia meta acepta y está acostumbrada a la homogeneidad de registros —el estándar— (Chaume, 2005: 11); por otra, que una mejor calidad de la oralidad de un filme doblado no garantiza una mayor aceptación del producto por parte del público receptor (Zabalbeascoa, 2008a: 78-79).

DISEÑO DEL ESTUDIO: OBJETIVOS, MATERIALES Y METODOLOGÍA

El propósito de este estudio, focalizado en el código lingüístico, es investigar la pertinencia o inconveniencia que conlleva la posible inserción en el hablado filmico nacional y extranjero de los rasgos morfosintácticos marcados del italiano coloquial.

A tal fin, nos hemos servido de cinco herramientas:

- a) Dos corpus filmicos: uno, constituido por seis películas de producción propia italiana; otro, formado por seis filmes de producción ajena. Los largometrajes que conforman ambos corpus son comedias, género cinematográfico en el que predominan personajes que se deberían expresar haciendo uso de variedades lingüísticas medias y bajas en situaciones comunicativas informales. Inventariar el tipo y el número de rasgos morfosintáctico marcados presentes en las películas de producción italiana y foránea posibilita, por un parte, averiguar a qué rasgos está habituado el público del producto nacional y meta; por otra, corroborar que en la lengua del cine italiano actual y, especialmente en la lengua del doblaje, sigue predominando

en líneas generales un modelo lingüístico semi-estandarizado y estandarizado respectivamente.

- b) Una encuesta informática escrita, denominada *colloquialometro*, cumplimentada durante los años 2014-2016 y elaborada con la intención de calcular el índice de tolerancia que muestra el hablante medio italiano respecto a un conjunto de rasgos morfosintácticos del registro coloquial. De los datos extraídos se ha confeccionado un listado en el que se indica el grado de aceptación o reprobación que han manifestado los hablantes acerca de cada una de las formas y estructuras marcadas.
- c) Dos muestreos audiovisuales, realizados en el año 2016, que consisten en el visionado de *clips* extraídos de filmes de producción propia italiana y ajena por parte de un grupo de italo hablantes. En los *clips* figuran los fenómenos lingüísticos más controvertidos según los resultados extrapolados anteriormente del barómetro informático. La pretensión es averiguar, por una parte, si el índice de tolerancia que exhiben los hablantes italianos en la encuesta escrita coincide con el que expresan los espectadores; por otra, indagar si el grado de aceptación y el efecto que produce la recepción de los rasgos morfosintácticos marcados varía en función del tipo de filme —nacional o doblado—.

Como suposición inductiva, creemos que los participantes mostrarán una mayor desaprobación hacia dichas formas y estructuras cuando las lean escritas en la encuesta que cuando las escuchen de boca de personajes cinematográficos. En el visionado, la mejor contextualización lingüística, extralingüística y paralingüística, unida a la asociación voz-personaje que se per-





cibe en pantalla, producirá que estas les resulten probablemente más naturales a los espectadores y, por tanto, sean más toleradas. Asimismo, como mera hipótesis sin verificar, el mismo rasgo marcado presente en un filme nacional, insertado en cambio en una película foránea doblada aunque enunciado por un personaje idéntico en una situación comunicativa análoga, es posible que no goce del mismo grado de aceptación por parte de la audiencia meta, la cual puede considerarlo escasamente verosímil porque es un fenómeno lingüístico idiosincrásico del italiano coloquial.

Los resultados que se presentan en este trabajo, a pesar de la cantidad reducida de películas que conforman los corpus filmicos y del número restringido de sujetos que han cumplimentado los sondeos, y a falta de investigaciones más amplias y exhaustivas, suponen una primera contribución que proporciona información válida sobre las ventajas e inconvenientes que puede acarrear la hipotética inserción en los textos filmicos de producción propia y ajena italianos de cada uno de los rasgos morfosintácticos informales.

El primer objetivo, desde un enfoque descriptivista, es computar la tipología y la cantidad de rasgos morfosintácticos marcados que se suelen introducir en las películas de producción propia y en los filmes de producción ajena y, por consiguiente, constatar a qué formas y estructuras está habituado el público receptor.

El segundo objetivo tiene como finalidad, sin que ello implique caer en el prescriptivismo, ponderar el grado de aceptación de dichas formas y estructuras por parte de los hablantes italianos y de los espectadores de películas nacionales y foráneas. Su posible incorporación en el hablado filmico italiano, original y meta, dependerá en teoría del índice de tolerancia que manifiesten los hablantes y la audiencia. Es

necesario señalar que los datos recabados del barómetro escrito y de los sondeos audiovisuales son un mero punto de referencia y no constituyen directrices ni imposiciones que tengan que ser necesariamente aplicadas, sino simples sugerencias que pueden resultar de utilidad a los guionistas y traductores italianos respecto a la decisión facultativa de insertar o excluir en los diálogos filmicos los rasgos morfosintácticos coloquiales. El enfoque descriptivista y los estudios basados en la recepción no se contraponen, sino que se complementan.

Como indica Chaume (2005: 10-11), los traductores, en nuestro caso también los guionistas, deben decidir si continuar con la tradición imperante e insertar formas gramaticales y estructuras sintácticas estándar o, por el contrario, romper con las convenciones y los cánones lingüísticos establecidos e innovar, incorporando en los diálogos filmicos un porcentaje elevado de rasgos morfosintácticos del italiano coloquial, muchos de los cuales pertenecen a la norma social. Si se inclinan por la segunda opción, es conveniente que los distintos agentes posean información adecuada sobre el umbral de tolerancia que muestran los hablantes y la audiencia respecto a cada uno de ellos.

Corpus filmicos

Para comprobar el tipo y el porcentaje de uso de los rasgos morfosintácticos del italiano coloquial que se emplean en las películas originales y en las películas dobladas al italiano se han confeccionado dos corpus filmicos:

- a) Un corpus formado por seis comedias italianas, rodadas entre los años 2009 y 2013: *Generazione 1000 euro* (M. Venier, 2009), *Matrimoni e altri disastri* (N. Di Majo, 2010), *Baciarmi ancora* (G. Muccino, 2011), *Posti in piedi in paradiso* (C. Verdone, 2012), *Il capitale umano* (P. Virzi, 2013) y *Passione*



sinistra (M. Ponti, 2013). Las películas suman un total de 660 minutos de rodaje.

- b) Un corpus compuesto por seis filmes españoles contemporáneos doblados al italiano: *Crimen ferpecto* —*Crimen perfetto*. *Finché morte non li separi*— (A. De la Iglesia, 2004), *Princesas* —*Princesas*— (F. L. De Aroca, 2005), *Fuera de carta* —*Fuori menu*— (N. G. Velilla, 2008), *Dieta mediterránea* —*Dieta mediterranea*— (J. Oristrell, 2009), *Torrente 4: crisis letal* —*Il commissario Torrente. Il braccio idiota della legge*— (S. Segura, 2011) y *Kiki, el amor se hace* —*Kiki. I segreti del sesso*— (P. León, 2016). La duración global de las seis películas alcanza 615 minutos de filmación.

La extrapolación de datos se ha llevado a cabo de forma manual mediante el programa *Windsors Movie Maker*. Se ha realizado un visionado detallado de los filmes con el fin de inventariar el número de ocurrencias de los veinte rasgos morfosintácticos objeto de estudio presentes en las películas seleccionadas, se han cortado los fragmentos en los que estos figuran y, posteriormente, se han archivado en sus correspondientes carpetas para poder disponer de una base de datos que permita efectuar un análisis cuantitativo y cualitativo de los mismos. La labor minuciosa que ha requerido este proceso justifica la dimensión reducida de los dos corpus.

A la hora de seleccionar las películas se ha priorizado que las tramas estén ambientadas en contextos socioculturales contemporáneos y que los filmes pertenezcan a un tipo de género cinematográfico que favorezca la inserción de variedades lingüísticas medias y bajas. Por lo que respecta a las películas de producción propia, se ha procurado, por una parte, que los largometrajes escogidos abarquen a directores, guionistas y actores de la mayor parte del

territorio nacional; por otra, que el repertorio de directores y guionistas comprenda tanto a aquellos que son más proclives a recrear textos marcadamente coloquiales como a los que se muestran más reticentes, los cuales tienden a descartar un buen número de formas y estructuras morfosintácticas marcadas en la elaboración de los textos fílmicos.

La encuesta

Es necesario realizar algunas puntualizaciones sobre la confección de la encuesta y su cumplimentación:

- a) El cuestionario *on-line* consta de cinco bloques de preguntas de diferentes tipos. Los dos primeros permiten delimitar la edad —menores de 25 años, mayores de 25 y mayores de 55— y el área geográfica de proveniencia —norte, centro y sur— de los sujetos. En los tres restantes se requiere a los participantes que manifiesten el grado de aceptación respecto a los veinte rasgos morfosintácticos marcados más significativos del italiano coloquial, insertados en secuencias propias de la conversación informal y creadas *ad hoc*. Los encuestados debían decantarse por una de las siguientes cuatro opciones: muy aceptable, bastante aceptable, poco aceptable, absolutamente inaceptable; numéricamente cuantificadas de 0 a 3.
- b) La encuesta ha sido elaborada y cumplimentada mediante la herramienta informática —encuestas.um.es— de la Universidad de Murcia. Para lograr una mayor fiabilidad de los datos extrapolados y con la finalidad de que el sondeo fuera realizado con la seriedad requerida, se decidió que la forma de acceso al sondeo fuera restringida y que únicamente se pudiera cumplimentar a través de *e-mail* de invi-



- tación o mediante clave personalizada. Por este motivo, los sujetos participantes son en su mayoría alumnos y profesores de la Università degli Studi di Milano, de la Università degli Studi di Roma «Tor Vergata» y de la Università degli Studi di Verona. El modo de acceso al cuestionario ha determinado la selección de los individuos que han participado en el mismo.
- c) El sondeo ha sido cumplimentado por 266 personas. Las franjas de edad y las zonas territoriales de procedencia de los encuestados no son proporcionales: el 69,9 % de los sujetos son menores de 25 años y el 63,5 % son de origen septentrional. Estas desigualdades han podido mediatizar los resultados extraídos. Por una parte, las nuevas generaciones son más propensas al uso de estas formas y estructuras marcadas; por otra, la procedencia regional de los hablantes incide en el grado de aceptación de los rasgos: los hablantes del centro y del sur de Italia se muestran más tolerantes que los encuestados de las regiones del norte.

El perfil de los participantes menores de 25 años está limitado en su totalidad a alumnos universitarios que cursan estudios filológicos o de traducción, los cuales poseen conocimientos lingüísticos y un nivel cultural muy superior a otros jóvenes pertenecientes a sectores sociales menos instruidos, que probablemente hubiesen manifestado una mayor permisividad hacia el empleo de fenómenos lingüísticos informales. Como señala Antonelli (2014: 539), estos últimos es posible que solo conozcan y utilicen formas características de variedades diastráticas medias y bajas, a diferencia de los hablantes académicamente más formados, para los que el

italiano coloquial es una opción y no el único registro de lengua que pueden emplear.

Los muestreos audiovisuales

Se han realizado dos sondeos paralelos con el objetivo de corroborar dos hipótesis. La primera se sustenta en la suposición de que los participantes mostrarán un mayor grado de permisividad hacia las formas y estructuras morfosintácticas informales cuando las escuchen oralmente en boca de actores que cuando las lean escritas en una encuesta, cuyo impacto negativo y de rechazo se supone que debe ser superior. La segunda se basa en el supuesto de que tales rasgos resultarán bastante más naturales y, por tanto más aceptados, por el público receptor de filmes nacionales que por la audiencia meta de películas dobladas.

En el primer muestreo, los sujetos, nativos italianos, tras visionar doce *clips* extraídos de comedias originales italianas en los se mostraban los doce rasgos marcados más conflictivos según los resultados extrapolados previamente de la encuesta escrita (tabla 3), debían manifestar su grado de tolerancia acerca de los fenómenos lingüísticos coloquiales que escuchaban en pantalla.

En el segundo sondeo, los mismos participantes tenían que expresar su índice de aceptación respecto a las mismas formas y estructuras marcadas después de ver doce *clips* pertenecientes a comedias americanas y españolas dobladas al italiano.

Al igual que en la encuesta informática, en los dos muestreos audiovisuales los sujetos debían seleccionar una de las cuatro opciones propuestas —muy aceptable, bastante aceptable, poco aceptable, absolutamente inaceptable—; el baremo fluctuaba entre una horquilla numérica que oscilaba de 0 —muy aceptable— a 3 —absolutamente inaceptable—.

Los cuarenta y ocho participantes italianos son menores de 25 años y estudiantes universitarios que estaban realizando una estancia Erasmus en la Universidad de Murcia; treinta son de origen septentrional, trece del centro y cinco del sur. Como en la encuesta escrita *on-line*, tanto la edad, la demarcación territorial y la formación escolar de los participantes han podido mediatizar los datos obtenidos. Asimismo, la forma de llevar a cabo la cumplimentación de los cuestionarios audiovisuales, que requería la presencia física de los encuestados en un aula para que visionaran los *clips*, ha determinado la selección de los sujetos que ha participado en los sondeos.

RESULTADOS

Corpus fílmicos

Corpus fílmico de producción propia

En el corpus fílmico nacional se han hallado 572 rasgos y su porcentaje de aparición es uno cada 1,15 minutos. Como se puede constatar (tabla 1), su presencia en los textos cinematográficos está parcialmente restringida a una limitada gama de formas y estructuras muy cercanas al italiano neo-estándar, datos que ratifican los resultados de Rossi (1999). Las dislocaciones a derecha e izquierda del complemento directo (rasgos 1 y 2), el verbo *averci* (rasgo 3) y el pronombre *te* sujeto (rasgo 4), de los que se han inventariado 365 ocurrencias, suponen el 63,81 % de los casos registrados.

La cantidad registrada de otros rasgos morfosintácticos coloquiales, que paulatinamente se van aproximando al italiano neo-estándar, (rasgos 5, 6, 9, 10, 13, 16 y 18), es en su conjunto bastante más reducida y el número de ocurrencias no está en consonancia con el alto índice de aceptación que manifiestan los hablantes acerca de mayoría los mismos (tabla 3).

Por lo que respecta a las formas y estructuras más informales y marcadas (rasgos 7, 8, 11, 12, 14, 15, 19 y 20), hacia las cuales los hablantes han mostrado en la mayor parte de los casos un índice de tolerancia muy bajo (tabla 3), apenas tienen cabida en el hablado fílmico italiano, salvo los rasgos 7 y 8.

Corpus fílmico de producción ajena


En el corpus fílmico de películas dobladas la cantidad de rasgos inventariados —168— es muy inferior respecto al número que se registra en el corpus fílmico de producción propia —572—. Se ha localizado un rasgo cada 3,66 minutos.

Por lo que concierne a la tipología de formas y estructuras marcadas empleadas en el doblaje de filmes españoles doblados al italiano, se verifica (tabla 2) que los traductores han recurrido por lo general a insertar los fenómenos morfosintácticos más próximos al italiano neo-estándar y, por consiguiente, los más tolerados (tabla 3). Al igual que sucede en el doblaje de películas americanas o inglesas traducidas al italiano (Pavesi, 2005: 81), predominan las dislocaciones a derecha e izquierda del complemento directo (rasgos 1 y 3).

Si confrontamos los datos extrapolados del corpus fílmico de películas originales (tabla 1) con los resultados extraídos del corpus de películas españolas dobladas al italiano (tabla 2), llama la atención el alto porcentaje de ocasiones en los que se ha sustituido el subjuntivo con el indicativo en los filmes meta (rasgos 2, 6 y 8). El cuantioso número de neutralizaciones del subjuntivo es posible que sea un caso de interferencia lingüística, *dubbese*, puesto que en la lengua española estas subordinadas se construyen con el indicativo.



Tabla 1. Datos extraídos del corpus filmico de producción propia



Rasgos	Ocurrencia
1. La dislocación a derecha complemento directo	126
2. La dislocación a izquierda complemento directo	87
3. El verbo <i>averci</i>	78
4. El pronombre <i>te</i> sujeto	74
5. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de opinión débiles	68
6. Los verbos pronominalizados	30
7. Los pronombres complemento indirecto átonos y tónicos 1ª y 2ª persona	23
8. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de opinión fuertes	18
9. El verbo <i>fare</i> polifuncional	12
10. El acusativo preposicional pronominal	10
11. La dislocación a derecha complemento indirecto	8
12. La dislocación a izquierda complemento indirecto	8
13. La neutralización indicativo/subjuntivo en interrogativas indirectas	6
14. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de deseo y esperanza	5
15. La neutralización <i>le/gli</i> pronombre complemento indirecto tercera persona singular femenino	5
16. El empleo del imperfecto indicativo en hipotéticas	4
17. La neutralización indicativo/subjuntivo en secuencias lexicalizadas	3
18. Los pronombres complemento indirecto átonos y tónicos 1ª y 2ª persona en secuencias lexicalizadas	3
19. El acusativo preposicional sintagma	2
20. La neutralización <i>cui/che</i> pronombre relativo	2

Tabla 2. Datos extraídos del corpus filmico de producción ajena

Rasgos	Ocurrencia
1. La dislocación a derecha complemento directo	44
2. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de opinión débiles	29
3. La dislocación a izquierda complemento directo	22
4. El verbo <i>averci</i>	13
5. Los verbos pronominalizados	13
6. La neutralización indicativo/subjuntivo en interrogativas indirectas	9

7. La neutralización <i>le/gli</i> pronombre complemento indirecto tercera persona singular femenino	7
8. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de opinión fuertes	6
9. La dislocación a izquierda complemento indirecto	6
10. Los pronombres complemento indirecto átonos y tónicos 1ª y 2ª persona	5
11. El empleo del imperfecto indicativo en hipotéticas	4
12. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de deseo y esperanza	4
13. El verbo <i>fare</i> polifuncional	4
14. La dislocación a derecha complemento indirecto	2



Tabla 3. Resultados de la encuesta

Rasgos	Grado de aceptación
1. La dislocación a izquierda complemento directo	0,39
2. La dislocación a derecha complemento directo	0,48
3. Los pronombres complemento indirecto átonos y tónicos 1ª y 2ª persona en secuencias lexicalizadas	0,79
4. El verbo <i>fare</i> polifuncional	0,84
5. Los verbos pronominalizados	0,85
6. El verbo <i>averci</i>	0,87
7. El pronombre <i>te</i> sujeto	0,92
8. La neutralización indicativo/subjuntivo en secuencias lexicalizadas	0,95
9. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de opinión débiles	1
10. La neutralización del indicativo/subjuntivo en interrogativas indirectas	1,02
11. El acusativo preposicional pronominal	1,05
12. La empleo del imperfecto indicativo en las hipotéticas	1,16
13. La neutralización del indicativo/subjuntivo con verbos de opinión fuertes	1,36
14. La neutralización <i>cui/che</i> pronombre relativo	1,64
15. La dislocación a derecha complemento indirecto	1,7
16. La neutralización <i>le/gli</i> pronombre complemento indirecto tercera persona singular femenino	1,88
17. Dislocación a izquierda complemento indirecto	1,94
18. El acusativo preposicional sintagma	1,97
19. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de deseo y esperanza	2,23
20. Pronombres complemento indirecto átonos y tónicos 1ª y 2ª persona	2,45

La encuesta

El índice de aceptación de los fenómenos morfosintácticos del italiano coloquial depende tanto del tipo de rasgo y de su grado de lexicalización en el discurso como de la edad y de la zona geográfica de los encuestados. Por lo general, se constata (tabla 3) que los hablantes muestran un alto grado de permisividad hacia las formas y estructuras informales no excesivamente marcadas, las cuales están casi plenamente consolidadas en el sistema lingüístico; por el contrario, manifiestan una mayor desaprobación hacia los rasgos pertenecientes a variedades medias y bajas que, aunque forman parte de la norma social, aún no están afianzados en la norma gramatical.

Los resultados de la encuesta evidencian que las dislocaciones a izquierda y derecha, cuando el elemento dislocado es un complemento directo —«*Io il caffè lo prendo senza zucchero, grazie*»— y —«*Che fai, non la mangi la pizza?*»—, son las estructuras más toleradas (rasgos 1 y 2). Sin embargo, cuando el constituyente dislocado a izquierda o derecha es un complemento indirecto —«*Alla commessa le hanno dato la lettera di licenziamento*»— y —«*Le ho detto a Marina che ho bisogno dei miei spazi e che la mollo*»—, su grado de aceptación se reduce considerablemente (rasgos 17 y 15). Por lo que respecta la inserción en un mismo enunciado de los pronombres complemento indirecto átono y tónico primera y segunda persona singular, —«*A me mi piace parecchio il Grande Fratello*»—, el índice de desaprobación es muy elevado (rasgo 20); en cambio, resulta muy aceptado en ciertas secuencias lexicalizadas —«*Dove vado!? Ma a te che te ne frega!?*»— (rasgo 3).

Por lo que concierne al acusativo preposicional, con los pronombres de la primera y segunda persona singular complemento directo —«*Come psichiatra devo aiutare gli altri, ma a me chi mi*

capisce!? Nessuno...»— los hablantes manifiestan una notable permisividad (rasgo 11). Por el contrario, cuando el acusativo es un sintagma complemento directo —«*A Mary l'hanno vista con un altro*»—, se constata un fuerte rechazo (rasgo 18).

La neutralización del subjuntivo por el indicativo resulta natural en las subordinadas completivas en las que el verbo de la frase principal, que expresa opinión o creencia, ha perdido su valor originario y ha quedado reducido a una mera fórmula (Berretta, 1994: 260) —«*Mi sa che Angela ti sta antipatica, sparli sempre di lei*»— (rasgo 9), en ciertas secuencias completamente lexicalizadas —«*Senti, mi hai rotto: è meglio che te vai!*»— (rasgo 8) y en las interrogativas indirectas —«*Mi chiedo chi era quel tizio biondo. Tu lo sai?*»— (rasgo 10). Sin embargo, esta sustitución suscita una menor aceptación en las subordinadas completivas en las que el verbo principal de opinión conserva su vigencia —«*Hai mollato o no quel cretino di Federico? Penso che hai fatto bene*»— (rasgo 13). Dicha intolerancia es más acusada en las subordinadas en las que el verbo regente expresa deseo o esperanza —«*Ti ho portato una torta di miele. Spero che ti piace*»— (rasgo 19).

Por lo que se refiere al resto de las formas y estructuras, presentan un índice de tolerancia bastante elevado el verbo *fare* polifuncional —«*Ho fatto i capelli; se piove sono guai!*»— (rasgo 4), la tendencia a agregar pronombres átonos a ciertos verbos —«*Che ti urla!? Mica siamo al mercato!*»— (rasgo 5), el verbo *averci* —«*C'ho freddo! La vuoi chiudere questa porta!*» (rasgo 6), el empleo del pronombre *te* sujeto —«*Ti sei fatta un piercing!?* *Te sei pazza!*»— (rasgo 7) y el uso del imperfecto de indicativo en las subordinadas hipotéticas de la irrealidad —«*Ancora minestrina! Se lo sapevo, non venivo a cena*»— (rasgo 12).



Contrariamente, los hablantes se muestran reacios a aceptar la neutralización del pronombre relativo *cui* por *che* —«*Marina, proprio Marina, che le piace mangiare, è a dieta*»— (rasgo 14) y la sustitución del pronombre complemento indirecto tercera persona singular femenino *le* por *gli* masculino —«*Alla mia gatta gli hanno fatto il vaccino, poveretta!*»— (rasgo 16).

Según la franja de edad de los participantes

Los resultados revelan que el grado de transigencia respecto a los rasgos morfosintácticos marcados es directamente proporcional a la franja de edad de los hablantes de las tres generaciones que han cumplimentado el sondeo. De una escala de 0 —muy aceptable— a 3 —absolutamente inaceptable—, los sujetos menores de 25 años se muestran ligeramente más permisivos —1,26— que los mayores de 25 —1,29— y estos son bastante más condescendientes que los mayores de 55, los cuales resultan ser mucho más reticentes —1,87—.

La brecha que se aprecia entre la franja de menores de 25 años y la generación que comprende a los encuestados de 25 a los 55 años no es significativa. Es probable que la diferencia exígua que se observa entre estos dos grupos resida en el tipo de sujetos menores de 25 años que han cumplimentado la encuesta, los cuales son mayoritariamente estudiantes universitarios que poseen un elevado nivel cultural y, por tanto, son proclives a un uso normativo de la lengua. Como se ha señalado anteriormente, otra clase de encuestado que pertenezca al mismo sector juvenil, con una formación escolástica inferior, seguramente hubiese manifestado un mayor grado de tolerancia respecto al empleo de las formas y estructuras marcadas, en especial hacia aquellas más informales.

De todas formas, el hecho de que una parte de la población no acepte que se use una deter-

minada cantidad de tales fenómenos lingüísticos no justifica que estos resulten inapropiados en boca de hablantes o personajes cinematográficos pertenecientes a otras generaciones más jóvenes y con un *status* social diferente. Los sectores de la sociedad más reacios deberían ser conscientes de que en la vida real y, por tanto *a priori* en el hablado fílmico, este tipo de hablante o actor se expresa haciendo uso de rasgos propios de la norma social. Por consiguiente, como indica Antonelli (2014: 544) respecto al italiano coloquial de los *e-mails*, los hablantes, en nuestro caso los espectadores, tienen que aprender a aceptar y a asimilar que una parte de la comunidad lingüística italiana en situaciones comunicativas informales emplea formas y estructuras características de variedades medias y bajas.

Según la zona geográfica de los encuestados

En la lengua italiana las variedades diafásicas y diastráticas están marcadas regionalmente, aspecto que incide en el grado de aceptación de los rasgos morfosintácticos del italiano coloquial. Los resultados recabados de la encuesta demuestran que los hablantes del centro —1,11— y del sur de Italia —1,13— manifiestan un menor índice de desaprobación que los del norte, los cuales muestran un mayor grado de intolerancia —1,45—.

LOS MUESTREOS AUDIOVISUALES

Muestreo filmes nacionales

Los datos extrapolados (tabla 4) refrendan nuestra suposición inicial. En el muestreo audiovisual queda probado que los espectadores de películas de producción propia muestran un mayor índice de transigencia hacia los rasgos morfosintácticos coloquiales que los hablantes en la encuesta escrita. Salvo en dos de los doce casos presen-





tados —el acusativo preposicional (rasgo 3) y el imperfecto de indicativo en las subordinadas hipotéticas de la irrealidad (rasgo 4)— en los cuales se constata una mayor tolerancia en el barómetro escrito que el sondeo audiovisual, la audiencia manifiesta un grado de permisividad muy superior en el resto de los fenómenos lingüísticos marcados. Resultan significativas las diferencias que se observan en la neutralización del pronombre complemento indirecto singular femenino —1,88/1,04— (rasgo 8), en las dislocaciones a derecha del complemento indirecto —1,94/0,87— (rasgo 9) y en la inserción en un mismo enunciado de los pronombres complemento indirecto átono y tónico primera y segunda persona singular —2,45/1,31— (rasgo 12).

Muestreo filmes doblados

La hipótesis, según la cual el público receptor mostraría una mayor reticencia a la hora de aceptar las formas y estructuras marcadas en las películas extranjeras dobladas que en los filmes de producción nacional, no se corrobora (tabla 4).

Los espectadores de los filmes italianos y doblados manifiestan exactamente el mismo grado de aceptación respecto a los dos primeros rasgos (I y 2); por el contrario, el público del producto nacional se muestra más condescendiente que la audiencia meta en seis rasgos (6, 7, 8, 9, 10 y 12), mientras que a esta última le resultan más admisibles cinco de estos (3, 4, 5, 7 y 11). Las diferencias que se observa acerca del nivel de tolerancia en algunos casos son reducidas (rasgos 3, 5, 7, 10 y 11), en otros son sustanciales (rasgos 4, 6, 8, 9 y 12).

Las divergencias que se perciben entre los datos extraídos del sondeo audiovisual de filmes nacionales y del sondeo de películas dobladas en algunos casos pueden que sean aleatorias y es posible que deriven del mayor o menor grado de lexicalización de las secuencias que se han

mostrado en cada uno de los muestreos, de la identidad de los personajes que figuran en pantalla y de las situaciones comunicativas en las que se han enunciado los parlamentos.

Hay que señalar al respecto que únicamente se ha presentado un *clip* de cada uno de los rasgos en ambos productos, factor que ha podido supeditar los resultados recabados. Habría sido conveniente proponer en los dos visionados tres *clips* análogos para cada uno de fenómenos lingüísticos analizados, formados con otros verbos y constituyentes lingüísticos, enunciados por distintos tipos de personajes en contextos diferentes.

El tipo de verbo y de componentes de un determinado enunciado condiciona su mayor o menor frecuencia de uso y, por consiguiente, el grado de lexicalización. Una secuencia lexicalizada resultará más familiar y natural al espectador, y por tanto gozará de una mayor aceptación por parte de la audiencia, que otra menos cristalizada en el discurso. En una próxima investigación se procederá a llevar a cabo este modelo de introspección de forma más exhaustiva.

Independientemente de que estos parámetros hayan podido influir en las cifras extrapoladas, el hecho de que los participantes manifiesten explícitamente un índice de tolerancia muy superior en los muestreos audiovisuales que en la encuesta escrita es una prueba del carácter oral de los rasgos objeto de estudio y una muestra de su progresiva penetración en el italiano neoe estándar. Por otra parte, la mayor aceptación mostrada en los sondeos audiovisuales capacita a los guionistas y traductores a la incorporación, de forma facultativa y opcional, en los diálogos filmicos de la casi totalidad de dichos fenómenos morfosintácticos, siempre y cuando los parlamentos estén insertados en situaciones comunicativas informales y sean enunciados por personajes cuyas identidades se correspondan a

Tabla 4. Resultados de los muestreos audiovisuales en filmes nacionales y en filmes doblados

Rasgos	Encuesta escrita	Visionado filmes nacionales	Visionado filmes doblados
1. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de opinión débiles	1	0,32	0,33
2. La neutralización indicativo/subjuntivo en interrogativas indirectas	1,02	0,33	0,33
3. El acusativo preposicional pronominal	1,05	1,21	1,02
4. El empleo del imperfecto indicativo en hipotéticas	1,16	1,41	0,89
5. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de opinión fuertes	1,36	1,12	0,93
6. La neutralización <i>cui/che</i> pronombre relativo	1,64	1,13	1,43
7. La dislocación a izquierda complemento indirecto	1,7	1,12	0,97
8. La neutralización <i>le/gli</i> pronombre complemento indirecto tercera persona singular femenino	1,88	1,04	1,58
9. La dislocación a derecha complemento indirecto	1,94	0,87	1,54
10. El acusativo preposicional sintagma	1,97	1,20	1,31
11. La neutralización indicativo/subjuntivo con verbos de deseo y esperanza	2,23	1,04	0,91
12. Los pronombres complemento indirecto átonos y tónicos 1ª y 2ª persona	2,45	1,31	1,75



personas que en la vida real se expresen haciendo uso de variedades medias y bajas.

TRADICIÓN VS INNOVACIÓN

Como se ha indicado anteriormente, los rasgos morfosintácticos del italiano coloquial son marcas orales que sirven para recrear la oralidad prefabricada y, a pesar de ello, los guionistas, directores y traductores italianos se muestran prudentes y reacios a la hora de plasmar en las películas de producción propia y, especialmente, en las ajenas un buen número de estos fenómenos lingüísticos.

Quebrantar este *statu quo*, instaurado desde hace décadas y que el público receptor tolera, e insertar las formas y estructuras morfosintácticas más marcadas, las cuales no son muy usuales en la lengua del cine, no están completamente afianzadas en el sistema lingüístico italiano y son reprobadas por un sector relevante de la sociedad, es un arma de doble filo. Por un lado, si se revierte la tendencia, se consigue paliar la semi-estandarización o estandarización sistemática del producto cinematográfico y se logra dotar a los diálogos fílmicos de la verosimilitud lingüística requerida, recreando un lenguaje que se corresponda a la identidad de los personajes



y a la situación comunicativa en la que se enuncian los parlamentos; sin embargo, por otro, como afirma Chaume (2005: 10-11) respecto a la traducción para el doblaje, infringir las normas y los cánones establecidos —la citada estandarización y la aceptación por parte del público meta que en los productos filmicos se utilice casi exclusivamente el registro estándar y no otras variedades lingüísticas— conlleva un riesgo.

Innovar y cambiar las normas imperantes, la lengua del cine italiano y las pautas de traducción que gobiernan en el doblaje, puede ser perjudicial porque la audiencia está acostumbrada a otras convenciones. Romero (2013: 206-207) señala que la inclusión en los textos de llegada de los dialectos geográficos y sociales puede resultar contraproducente desde el punto de vista de la recepción y producir un efecto negativo, ya que cabe la posibilidad de que esta transposición sea rechazada por el público meta. Por tanto, la incorporación en los diálogos filmicos, tanto nacionales como doblados, de rasgos morfosintácticos marcados que no estén suficientemente consolidados en el sistema lingüístico y formen parte de la norma social supone una ruptura que puede acarrear que el espectador valore negativamente la calidad de los filmes.

El dilema radica en dónde establecer el umbral de tolerancia que evite las posibles consecuencias negativas que pueda ocasionar la inserción de dichos rasgos. Su inclusión o exclusión, su idoneidad o improcedencia en los textos filmicos dependen en teoría del índice de permisividad que hayan manifestado los hablantes hacia cada uno de los mismos; este índice, por lo que respecta a las formas y estructuras pertenecientes al italiano sub-estándar, es muy bajo (tabla 3). Sin embargo, se ha constatado que en el hablado filmico el grado de aceptación que han mostrado los espectadores acerca de dichas

formas y estructuras marcadas es muy superior (tabla 4) y, por consiguiente, los directores, guionistas y traductores, en el caso de que decidiesen introducir los distintos rasgos morfosintácticos coloquiales, disfrutarían de un margen de actuación y experimentación holgado para crear o recrear diálogos filmicos que, por una parte, serán aceptados por una mayoría relevante de la audiencia y, por otra, resultarán verosímiles lingüísticamente y se ajustarán a la identidad de los distintos personajes.

Centrando la atención sobre el doblaje, junto a la violación de las convenciones establecidas, otros inconvenientes que podrían dificultar la eventual incorporación de tales rasgos en los textos de llegada son: a) la adecuada recepción; b) las restricciones que imponen la sincronización labial y la isocronía; c) la hipotética divergencia existente entre el público de películas de producción propia y la audiencia de filmes foráneos doblados respecto al grado de aceptación de estos fenómenos lingüísticos; d) el marco geográfico y sociocultural en el que está ambientada la trama de la película.

Por lo que se refiere a la correcta comprensión del texto filmico, la inserción de formas y estructuras informales no supone un obstáculo, a diferencia de algunas anomalías propias de la interacción —solapamientos de turnos de palabra, reelaboraciones e interrupciones— que pueden impedir la apropiada decodificación de los diálogos filmicos por parte de los espectadores.

Respecto a la sincronización, los traductores y ajustadores tienen *a priori* un margen de maniobra relativamente amplio puesto que, salvo en primerísimos y primeros planos, únicamente están supeditados a la isocronía (Chaume, 2005: 5). Baños (2010: 208 y 2013: 72) añade que existe una cierta flexibilidad en la sustitución en los canales audios originales

y meta que permite a estos agentes incorporar, mediante la técnica de la compensación, rasgos orales característicos de la lengua de llegada y subsanar la pérdida de verosimilitud. Por lo que concierne a los rasgos morfosintácticos marcados, su introducción en los textos meta es viable sin que se produzcan grandes problemas derivados de la sincronización labial y la isocronía; insertar y reemplazar, a través de la técnica de la variación (Martí Ferriol, 2013: 121), formas y estructuras formales de la lengua estándar por informales pertenecientes al registro coloquial comporta leves modificaciones que no alteran en muchas ocasiones el número de sílabas y, por tanto, la longitud de los parlamentos en los que figuran dichas formas y estructuras.

Por lo que concierne al tipo de producto — producción propia o doblado— y su repercusión en el índice de tolerancia, como ha quedado corroborado, los espectadores italianos de filmes nacionales y de películas extranjeras dobladas manifiestan un grado de aceptación muy similar respecto a los rasgos morfosintácticos informales; por consiguiente, la nacionalidad de la película y el entorno en el que ha sido rodada no inciden en la posible inserción o exclusión de dichos rasgos morfosintácticos.

CONCLUSIONES

Los guionistas y directores en los filmes italianos nacionales y los traductores en los doblados recrean por lo general un lenguaje destinado a una audiencia amplia y heterogénea y se decantan generalmente por semi-estandarizar o estandarizar morfosintácticamente los diálogos fílmicos. Esta tendencia ha quedado demostrada empíricamente con el escaso número y la reducida gama de rasgos morfosintácticos marcados, especialmente aquellos pertenecientes a variedades medias y bajas, que se han inventa-

riado en los filmes italianos originales (tabla 1) y, sobre todo, en las películas foráneas dobladas al italiano (tabla 2).

La vulneración de estas pautas de actuación institucionalizadas y la inserción en los diálogos fílmicos de las formas y estructuras morfosintácticas pertenecientes a la norma social pueden generar que la audiencia, que está habituada a un lenguaje semi-estandarizado o estandarizado, valore negativamente el producto, aunque la calidad de la oralidad sea superior.

Los agentes tienen que calibrar el umbral de riesgo si se decantan por llevar a cabo facultativamente dicha conversión. Desde la perspectiva de los estudios de recepción, los resultados recabados de la encuesta escrita *online* (tabla 3) inducen a descartar los rasgos más conflictivos; sin embargo, los datos extraídos de los muestreos audiovisuales (tabla 4), en los que los participantes han mostrado un alto grado de aceptación, animan a incorporar un gran porcentaje de estos, incluso aquellos que están menos afianzados en el sistema lingüístico. Esta inclusión es viable tanto en los filmes nacionales como en los foráneos puesto que ambos públicos receptores han manifestado un nivel de transigencia muy similar.

De todas formas, la fiabilidad de las cifras presentadas es relativa puesto que el índice de tolerancia varía, por un lado, según la franja de edad y la zona geográfica de procedencia de los sujetos que han cumplimentado los sondeos; por otro, es muy posible que cambie en función del mayor o menor grado de lexicalización de la secuencia en la que esté insertado el rasgo, de la identidad de los personajes que aparezcan en pantalla y de la situación comunicativa en la que se enuncie el parlamento.

Respecto a la traducción para el doblaje, es necesario puntualizar que, aunque la excesiva domesticación del texto de llegada puede





suscitar un cierto rechazo y generar una falta de empatía por parte del público meta, con la hipotética inserción en las versiones dobladas de las formas morfológicas y estructuras sintácticas coloquiales, mediante las técnicas de la variación y la compensación, se podría lograr que la verosimilitud lingüística fuese proporcional en todos los niveles de lengua y, de este modo, se evitaría sobrecargar el nivel léxico-semántico e incrementar la cantidad de marcadores discursivos en los filmes de producción ajena. Dicha agregación es factible en cuanto la sincronización labial y la isocronía no suponen en líneas generales un impedimento para su inclusión en el canal audio meta.

Por último, cabe señalar que la calidad del doblaje no depende exclusivamente de la inserción de los rasgos morfosintácticos marcados ni de la adecuada traslación de los restantes constituyentes pertenecientes al código lingüístico, sino que también está supeditada al apropiado trasvase de los restantes códigos semióticos que conforman el filme.

RECIBIDO EN OCTUBRE DE 2017

ACEPTADO EN DICIEMBRE DE 2017

VERSIÓN FINAL DE OCTUBRE DE 2018

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFIERI, Gabriella (2012): «La fiction tra italiano modello e modelli di italiano Dal teleromanzo alla soap-novela», en Marco Gargiulo (ed.), *L'Italia e i mass media*, Roma: Aracne, 49-76.
- ANTONELLI, Giuseppe (2014): «L'e-italiano: una nuova realtà tra le varietà linguistiche italiane?», en Enrico Garavelli y Elina Suomela-Härmä (eds.), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano. Tecniche, materiali e usi nella storia della lingua*, Firenze: Cesati, 537-556.
- ANTONINI, Rachele y Delia CHIARO (2009): «The Perception of Dubbing by Italian Audiences», en Jorge Díaz Cintas y Gunilla Anderman (eds.), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, New York: Palgrave Macmillan, 97-114.
- BAÑOS, Rocío (2010): «El diálogo audiovisual en la traducción para el doblaje y en las producciones domésticas: parecidos y diferencias», en Rafael López-Campos, Carmen Buendía y Manuela Álvarez (eds.), *Traducción y modernidad*, Córdoba: Nuevos Horizontes, 199-210.
- (2013): «La compensación como estrategia para recrear la conversación espontánea en el doblaje de comedias de situación», *TRANS*, 17, 71-84.
- BERRETTA, Monica (1994): «Il parlato italiano contemporáneo», en Luca Serianni y Pietro Trifone (eds.), *Storia della lingua italiana, II, Scritto e parlato*, Torino: Einaudi, 239-270.
- BERRUTO, Gaetano (1987): *Sociolinguistica dell'italiano contemporáneo*, Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- CHAUME, Frederic (2001): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en Rosa Agost y Frederic Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló: Universitat Jaume I, 77-88.
- (2005): «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual», *Puentes*, 6, 5-12.
- DOLÇ, Mavi y Laura SANTAMARÍA (1998): «La traducció de l'oralitat en el doblatge», *Quaderns. Revista de traducció*, 2, 97-105.
- GUALDO, Riccardo (2014): «Il parlar pensato e la grammatical dei nuovi italiani. Spunti di riflessioni», *Studi di grammatica italiana*, XXXIII, 233-254.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis (2013): *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*, Castellón: Servicio de comunicación y publicaciones Universidad Jaume I.
- PALERMO, Massimo (2010): «L'italiano giudicato dagli insegnanti», *Lingua italiana d'oggi*, VII, 241-251.
- PALOMA, David (1999): «De la llengua catalana a les sèries de televisió», *Analisi*, 3, 73-92.
- PAVESI, Maria (2005): *La traduzione filmica*, Roma: Carocci.
- PAVESI, Maria y Elisa PEREGO (2006): «Profiling audiovisual translators in Italy: a preliminary analysis», *The Journal Specialised Translation*, 6, 99-144.
- (2008). «La comunità dei dialoghetti cinematografici: alcune considerazioni sociolinguistiche», en Fabiana Fusco y Renata Londero (eds.), *Incroci*

- interlinguistici: mondi della traduzione a confronto*, Milano: FrancoAngeli, 229-244.
- PEREGO, Elisa y Christopher TAYLOR (2012): *Tradurre l'audiovisivo*, Roma: Carocci.
- PETILLO, Mariacristina (2012): *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano: FrancoAngeli.
- RAFFAELLI, Sergio (1992): *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze: Le Lettere.
- RANZATO, Irene (2010): *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Roma: Bulzoni.
- ROMERO, Lupe (2013): «La variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre la traducibilidad», *Hermeneus*, 15, 191-249.
- ROMERO, Pablo (2009): «Naturalness in the Spanish Dubbing Language: A case of not-so-close Friends», *META*, 54/3, 49-72.
- ROSSI, Fabio (1999): *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma: Bulzoni.
- (2006). *Il linguaggio cinematografico*, Roma: Aracne.
- (2007). *Lingua italiana e cinema*, Roma: Carocci.
- SERAFINI, Francesca (2009): «Alla ricerca di una lingua per la fiction. La parola al produttore», <<http://www.treccani.it/lingua>>. [Consulta: 10-10-2016].
- TOURY, Gideon (1995): *Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- ZABALBEASCOA, Patrick (2008a): «Contradiccions i paradoxes del català de ficció», Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres en Ciències de Catalunya, 129, 78-83, *Jornades entorn del català oral de ficció: guionatge i traducció audiovisual*, <<http://www.cdl.cat/revista-del-collegi-num-129>>. [Consulta: 9-12-2016].
- (2008b): «La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales», en Jenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid: Iberoamericana, 157-176.
- (2010): «La oralidad perdida: O cuando el texto escrito es más oral que el audiovisual. El caso de *Trainpotting*», en Gemma Andújar y Jenny Brumme (eds.), *Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad*, Berlín: Frank & Timme, 141-160.





El escritor y periodista Carlos G. Reigosa es uno de los autotraductores gallegos más prolíficos. Tras describir en detalle su larga experiencia en este campo, en el presente artículo se analizan las características principales que se distinguen en el ejercicio de la autotraducción en su caso. Se presta atención especial, entre todas ellas, a la práctica de la llamada autotraducción opaca, en la cual no se consigna la existencia de un texto previo en otra lengua, lo que hace que las obras de Carlos G. Reigosa se ofrezcan en gallego y en español a los lectores como originales, no como traducciones.

PALABRAS CLAVE: Carlos G. Reigosa, autotraducción, autotraducción opaca, autotraducción transparente, asimetría.

La autotraducción opaca en la obra bilingüe de Carlos G. Reigosa

Opaque self-translation in the bilingual work of Carlos G. Reigosa

The writer and journalist Carlos G. Reigosa is one of the most prolific Galician self-translators. After describing in detail his long experience, the present article analyzes the main characteristics that are distinguished in the exercise of self-translation in his case. Special attention is paid, among all of them, to the practice of the so-called opaque self-translation, in which the existence of a previous text in another language is not recorded, which means that the works of Carlos G. Reigosa are offered in Galician and in Spanish to readers as originals, not as translations.

KEY WORDS: *Carlos G. Reigosa, self-translation, opaque self-translation, transparent self-translation, asymmetry.*

XOSÉ MANUEL DASILVA
Universidade de Vigo

INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas, Carlos G. Reigosa ha desarrollado en paralelo a su dedicación profesional al periodismo una carrera literaria en gallego y en español ya consolidada. El bilingüismo de este autor se ha venido basando sobre todo en dos fórmulas. Primeramente, la escritura original en gallego o en español, según los casos. En segunda instancia, la autotraducción de los libros engendrados en una lengua a la otra. Esta doble operación ha tenido como consecuencia que casi la totalidad de su obra, que abarca esencialmente la narrativa y el ensayo, se encuentre hoy en día en ambos idiomas a disposición del público.

Una particularidad notable, no obstante, que debe resaltarse en la trayectoria bilingüe de Reigosa radica en que la mayoría de los títulos que conforman su producción ha aparecido, tanto en gallego como español, en calidad de textos originales, no como traducciones. Esto se debe a que en los paratextos de las respectivas ediciones no se indica ordinariamente la existencia del texto primigenio a partir del cual fue realizada la correspondiente versión. De tal opacidad por parte de Reigosa en el cultivo de la autotraducción nos ocuparemos primordialmente en el presente estudio, puesto que pensamos que constituye un rasgo bastante relevante.

CARLOS G. REIGOSA, ENTRE LA CREACIÓN LITERARIA Y LA AUTOTRADUCCIÓN

Si se lleva a cabo un sucinto repaso a su bibliografía, se verifica que el estreno de Reigosa tuvo lugar en español con la novela *Oxford, amén (Planes para nadie)*, finalizada en 1979 y publicada tres años más tarde.¹ En la misma

lengua se reeditó en 1992 y en 2001, mientras que autotraducida al gallego salió en 2006.² El propio escritor se encargaría de explicar que la elección del español en esta primera comparecencia ante los lectores respondió fundamentalmente a avatares biográficos. En aquella altura vivía en Madrid, donde trabajaba en la sección de Cultura y Ciencia de la agencia EFE, por lo que carecía de contactos editoriales fluidos que le posibilitasen dar a conocer el libro en Galicia (Caño, 2007: 182).

La segunda obra de Reigosa, *Homes de tras da Corda*, una colección de ocho narraciones breves, vio originalmente la luz en 1982 ya en gallego. Es el único volumen de su autoría trasplantado por un traductor alógrafo, quien efectuó la versión española con el título *Al otro lado de la montaña* en 2001.³ El escritor justificaría la sustitución del español por el gallego nuevamente en razón de vicisitudes vitales, pues en la época estaba al frente de la Delegación de la agencia EFE en Santiago de Compostela. Este desplazamiento geográfico, a tenor de sus declaraciones, significó afrontar un nuevo reto profesional y, a la vez, tomar conciencia de un

gallego con el título *Experta Galiza*, datado en 1969, que permanece inédito todavía en la actualidad (Vivanco, 2006: 54).

² En una reedición de 2001 de *Oxford, amén (Planes para nadie)* hay un «Prólogo», firmado por el autor, en el que se comenta la gestación de la novela. A partir de este texto introductorio sabemos que *Oxford, amén (Planes para nadie)* tuvo principio en 1973 y se terminó en Madrid en 1979, fecha en que fue leída por Juan Carlos Onetti, quien alentó su rápida publicación.

³ Traslada por Francisco Muñoz Guerrero, en la versión aparecen múltiples notas a pie de página del traductor. Casi todas son de orden léxico con el fin de esclarecer palabras gallegas que se conservan en el texto, en vez de ser sustituidas por otras de la lengua de llegada. Un ejemplo es «queirogas», voz de la que se dice que hace referencia a una «planta de la familia de las ericáceas, de hojas diminutas y verdes durante todo el año y flores pequeñas de color púrpura».

¹ Previamente Reigosa había escrito un poemario en





compromiso con el idioma nativo en el plano literario.

Sobre la adopción del gallego como lengua, Reigosa se ha pronunciado en varias ocasiones. Sintéticamente cabe decir que esta elección surgió en él, de modo capital, del anhelo de mantenerse apegado a lo que había sido su forma de expresarse hasta los nueve años. Además, se trata del idioma empleado por sus padres a lo largo de toda su vida. El uso del gallego sería una manera, por lo tanto, de venerar el universo emotivo de la infancia y de honrar las raíces familiares. Reigosa ha desvelado que no se dieron en él motivaciones políticas que le hubiesen empujado a valerse de esta lengua, sino solamente un aliciente anímico ante el cual no podía permanecer impasible (Caño, 2007: 75-76). Para él, en gallego cobran mayor fuerza las palabras y poseen más sentido las cosas, ya que en sus primeros años empezó a interpretar el mundo bajo ese molde.

El tercer libro de Reigosa, *Crime en Compostela*, volvió a aparecer primeramente en gallego en 1984. Se trata de una narración emblemática que cuenta con el mérito de haber inaugurado la novela negra en esta lengua, un género de gran éxito a partir de entonces gracias a innumerables contribuciones. *Crime en Compostela*, protagonizada por el detective Nivardo Castro y el periodista Carlos Conde, se erigió igualmente en un hito por conseguir que se acercasen a las letras en gallego muchas personas que no lo habían hecho hasta ese momento. En español, *Crime en Compostela* salió en 2000 vertida por el propio autor, quien se autotraducía aquí por primera vez (Landino, 2000).

A decir verdad, Reigosa tardó en tomar la determinación de traducirse personalmente no por acaso. Antes se había resistido con obstinación porque defendía que dejar la obra en gallego era, en alguna medida, un medio de pro-

teger su lectura en esta lengua.⁴ Con el avance del tiempo, sin embargo, cambiaría de forma de pensar, pasando a creer que un libro, «como hace Manuel Rivas, hay que sacarlo primero en gallego, y luego, seis o tres meses después, traducido al castellano» (Fernández, 2001). Para comprender el lapso de tiempo transcurrido hasta que se animó a transponerse en persona, hay que tener en cuenta que a Reigosa siempre le ha importunado la autotraducción como tarea. Llegó a calificarla de verdadero suplicio, una especie de tortura cruel que debería figurar entre las que Dante retrató en la *Divina Comedia*. La causa de tal animadversión es la lentitud de esta faena, porque, a su juicio, cada frase debe encajar ajustadamente en la lengua de llegada. Conforme aseguró Reigosa en alguna oportunidad, la autotraducción exige un intenso despliegue eminentemente lingüístico que conlleva que el fruto de ese esfuerzo no cunda al remate de cada jornada (Caño, 2007: 218-219).

Es necesario hacer hincapié en que, desde una óptica global, los motivos que mueven a un escritor a autotraducirse acostumbran a ser heterogéneos (Dasilva, 2015a: 59). Maria Alice Antunes (2013, 46-47) distinguió entre «intrinsic reasons» y «extraneous reasons», siendo las primeras de índole más bien personal en tanto que las segundas se derivan de circunstancias

⁴ Es un comportamiento que se ha dado otras veces en la cultura gallega. A principios de los años 70, la novelista Xohana Torres desestimó proyectos de traducción al español de su novela *Adiós, María* por parte de Planeta y de otras prestigiosas editoriales. En una carta del intelectual Ramón Piñeiro al profesor y crítico Basilio Losada, se decía que esta autora escribía en gallego especialmente por lealtad a la lengua, y que por ello una traducción inmediata al español sería poco consecuente. Según aseguraba Piñeiro (2009: 871-872), la respuesta de Xohana Torres habría sido otra si la versión se hubiese planeado a una lengua menos cercana al gallego. Recientemente, Víctor F. Freixanes, en un gesto similar, esperó a que se agotase la primera edición en gallego de su novela *Cabalo de ouros* antes de promover la traducción al español.



ajenas al autor. Respecto a los escritores gallegos, un examen de sus actitudes permite constatar móviles diversos que no sería complejo extrapolar a otras geografías (Dasilva, 2010: 268-272). Por ejemplo, el recelo ante el trabajo de un traductor alógrafo o, directamente, el convencimiento de que los mismos autores son los mejores traductores para sus textos. También resulta usual el afán de contrastar en una lengua diferente la valía de la obra, así como la voluntad de incorporarse a otra literatura ante un supuesto trato de indiferencia en el entorno nativo. No hay que omitir, por otro lado, el ansia de lograr una proyección más vasta a través de una lengua pujante, la aspiración a profesionalizarse dando el salto desde una literatura de menor entidad a una literatura poderosa o, en fin, la obligación de traducirse como tributo para que se emprendan versiones a terceros idiomas.

En lo que atañe concretamente a Reigosa, todo apunta a que adoptó la decisión de autotraducirse por desconfianza hacia los traductores alógrafos. De forma concluyente, en efecto, evocó la fatigosa experiencia que supuso la única traducción de una obra suya materializada por otra persona, *Homes de tras da Corda*. Reigosa acompañó al traductor en la revisión línea por línea de la versión, sintiéndose en la necesidad irreprimible de mostrar su desacuerdo ante numerosas soluciones (Caño, 2007: 218). La competencia del autor en la lengua de partida y en la lengua de llegada es lo que originaba esa situación de lógica incomodidad. No suscita extrañeza que Reigosa acabase por admitir que la apuesta por autotraducirse, a pesar de la extrema dureza que a su parecer este ejercicio encierra, obedece al apetito de controlar el proceso de traducción (Velasco Oliaga, 2016).

La siguiente obra de Reigosa, *As pucharcas da lebranza*, un mosaico de siete relatos cortos, apareció en 1986 originalmente en gallego. Es

uno de los pocos libros suyos todavía no traducidos al español. Ese mismo año publicó en esta lengua una nueva colección de narraciones, *Los otros disparos de Billy y doce historias magníficas*, que sí se editó en gallego en 1991 como *Os outros disparos de Billy*. Este es un exponente de reescritura profunda más que de autotraducción en sentido estricto, pues el autor había retirado de la circulación la versión primigenia en español por no estar conforme con ella (Vivanco, 2006: 66, 70). En 1986 se estampó en gallego, además, *Irmán Rei Artur*, conjunto de tres relatos para el público juvenil, autotraducido en 2003 con el título *Hermano Rey Arturo*.

Reigosa lanzó en 1988 su segunda narración dentro del género negro, *O misterio do barco perdido*, otra vez con el detective Nivardo Castro y el periodista Carlos Conde en el papel de protagonistas, y que fue autotraducida cuatro años más tarde como *El misterio del barco perdido*. En el terreno del ensayo, publicó en gallego *Fuxidos de sona*, en 1989, y en español *El regreso de los maquis* y *La agonía del león*, en 1992 y 1995. La primera no tiene, por el momento, versión española, pero las otras dos se transfirieron al gallego en 2004 y 2010. Una nueva entrega en el género negro fue *A guerra do tabaco*, editada en lengua gallega en 1996 y autotraducida en 2001.⁵

⁵ En la edición en gallego abundan las notas a pie de página acerca del significado de palabras ligadas a la jerga del mundo del contrabando, recurrentes en la novela. Estas notas también están en el texto autotraducido al español. Véase, por ejemplo, la palabra “mama”: “Barco-nodrizza: transporta el tabaco de contrabando desde puertos del norte de Europa hasta la altura de la costa gallega, en alta mar”. En la versión española hay, por otra parte, notas a pie de página ausentes en la edición en gallego sobre ingredientes culturales que se creyó oportuno desentrañar para los lectores de la autotraducción. De la palabra «irmandiños», por ejemplo, se dice: «Hermandades de labradores e hidalgos que, a mediados del siglo XV, se alzaron en armas contra los abusos de la alta nobleza gallega y arrasaron fortalezas y tierras».

En gallego salieron otros volúmenes, como el haz de relatos *Contos do Rei Artur* en 1997, la recopilación de artículos de temática cultural *O Doutor Livingstone, supoño* en 1998 y la novela *Narcos* en 2001. Reigosa traspasó al español el tercero, con Nivardo Castro y Carlos Conde repitiendo como personajes principales, el mismo año de su publicación en gallego. Otras dos narraciones, *Intramundi* y *Pepa A Loba*, aparecieron en esta lengua en 2002 y 2006, ambas también autotraducidas. De 2008 son a su vez los ensayos *A Galicia máxica de Gabriel García Márquez*, en gallego, y *La muerte de Valle-Inclán. El último esperpento*, en español, con versiones en la otra lengua. Entre las últimas publicaciones de Reigosa se hallan el tomo de historias *Xentiario* y las narraciones largas *A vida do outro* y *A lei das ánimas. A novela da Santa Compañía*, editadas en gallego en 2009 y 2010 y sin traducciones españolas. Contrariamente, las novelas *A vitoria do perdedor*, *A vinganza do defunto* y *Segredos de Bretaña*, publicadas entre 2013 y 2016, fueron autotraducidas. Por último, debe ser objeto de especial mención una obra poética del escritor, *Kid Salvaxe*, difundida solo en gallego.

El profuso catálogo de títulos que acabamos de enumerar arroja un balance de quince autotraducciones. No debe sorprender que Reigosa haya llegado a adquirir reconocimiento en condición de marcado representante de la actividad autotraductora en la literatura gallega. Su nombre ha sido invocado asiduamente por algunos especialistas, como Julio-César Santoyo (2004, 2005, 2015) y María Recuenco Peñalver (2013). El primero recalcó, específicamente, el radical cambio de postura que experimentó en una altura precisa, abandonando para siempre el rechazo inicial a que sus libros se distribuyesen en gallego y en español al mismo tiempo.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA PRÁCTICA AUTOTRADUCTORA DE CARLOS G. REIGOSA



227

A la hora de delinear el proceder de Reigosa como autotraductor, una primera característica que debe subrayarse es la variedad de modalidades literarias abordadas. Hemos visto que se ha traducido en el dominio tanto de la narrativa, sobre todo la novela y el relato breve, como del ensayo. A tal respecto es oportuno llamar la atención sobre el hecho de que la autotraducción no abunde en este último género. Otra característica estriba en que Reigosa forma parte de la clase de autotraductores que ejecutan, conforme a la propuesta de Rainier Grutman (1998: 20), «delayed auto-translations», o sea, versiones editadas después de terminado el texto primigenio, en lugar de «simultaneous auto-translations»,⁶ que son las versiones elaboradas mientras la escritura en la primera lengua está en curso.⁷

⁶ Recuenco Peñalver (2011: 205-206) sugirió la «autotraducción simultánea bidireccional» como tercer tipo de traducción de autor según el criterio de la separación temporal entre el texto primigenio y el texto autotraducido. En ella el autor traduce la obra, al tiempo que la escribe, de una lengua a la otra de manera indistinta. Recuenco Peñalver adujo como ejemplo la novela *La adoración perpetua*, del autor catalán Lluís Maria Todó, forjada sincrónicamente en catalán y español. En lo concerniente a Reigosa, hay que señalar que al parecer empezó a escribir algunos de sus libros en español y a la mitad los tradujo al gallego (Velasco Oliaga, 2016).

⁷ En español, los términos equivalentes podrían ser «autotraducciones simultáneas» y «autotraducciones consecutivas», en la estela de la adaptación al italiano que el propio Grutman postuló de las denominaciones en inglés (2013b: 48): «Così diventa possibile distinguere fra autotraduzioni “consecutive” e autotraduzioni “simultanee” [...]. La prima categoria –che solevo chiamare in inglese “delayed self-translations” [...], prima di rendermi conto che l’espressione equivalente nelle lingue romanze mancava d’eleganza– comprende le autotraduzioni preparate una volta stabilito e stabilizzato il testo originale (è pubblicato, in corso di stampa o almeno ne è finita la redazione secondo l’autore)».



Una tercera característica de las autotraducciones de Reigosa reside en que tiene más peso en ellas casi siempre la influencia del traductor que la del autor. La dosis de recreación en el texto autotraducido no tiende a ser notoria en él, por cuanto no enarbola el derecho de propiedad intelectual que le asiste al autor para introducir modificaciones de naturaleza estética. Está en consonancia esto con algunas manifestaciones en las que enfatizó que, una vez publicado un libro, siente una suerte de liberación, de manera que no le asalta la tentación de volver sobre él en ningún instante (Caño, 2007: 219). Reigosa aludió metafóricamente a la fabricación artesanal de un zueco para detallar el proceso que sigue cuando construye una obra. Cortado el trozo de madera, lo desbasta con paciencia hasta modelarlo con el auxilio de las herramientas precisas. Literariamente, arranca asimismo de un material en bruto que manipula después con meticulosidad, a fin de obtener un rendimiento satisfactorio. Pues bien, no consta que Reigosa apueste por repetir ese concienzudo proceso al traducirse.

Grutman, estudioso antes mencionado, planteó que los autores que confeccionan «delayed auto-translations» propenden a transmutar la obra de llegada en una proporción considerable, ya que cuanto mayor es la distancia temporal entre el texto primigenio y el texto autotraducido más sobresalen las diferencias entre ambos. Puso como ejemplo a Samuel Beckett, cuyas versiones de antiguas obras, como la francesa del original en inglés *Murphy* o la inglesa del original en francés *L'Innommable*, deparan copiosas novedades. En una segunda etapa, Beckett no dejó que hubiese tanta dilación entre el texto primigenio y el texto autotraducido, como en *Fin de partie* y *Happy Days*, lo que se nota en la cantidad reducida de alteraciones (Grutman, 2013b: 47). Con todo, Reigosa per-

sonificaría una rareza dentro de esta norma casi general. Afirmó taxativamente que la sola idea de tocar el texto original en *Crime en Compostela*, la autotraducción suya que se demoró más tiempo, un largo intervalo de dieciséis años ni más ni menos, podría haber ocasionado la destrucción de la obra (Caño, 2007: 217).

Una cuarta característica de Reigosa como autotraductor se asienta en la bidireccionalidad de sus versiones, dado que no estamos de ningún modo ante un autotraductor unidireccional. Es sumamente problemático adentrarse en la cuestión de la direccionalidad de la autotraducción desde los conceptos tradicionales de «traducción directa» y «traducción inversa», y es que no se atisban a veces elementos para identificar la primera lengua de un autor. Por eso tal vez sea mejor concebir los idiomas implícitos en la autotraducción simplemente como lengua de partida y lengua de llegada, sin fijar ninguna prevalencia.

Reigosa se trata, realmente, de un autor que no se traduce en exclusiva desde una lengua, sino que lo hace tanto del gallego como del español, los dos idiomas de creación que maneja, según comprobábamos al resumir su devenir literario. Del gallego al español se contabilizan diez autotraducciones y del español al gallego la suma asciende a cinco versiones. Con relación a esto, Reigosa también encarna un prototipo poco corriente, al haber muchos más autotraductores unidireccionales que bidireccionales.

Si la autotraducción es «endógena», es decir, ocurre entre lenguas que comparten parcialmente el mismo territorio dentro de un marco estatal, como el gallego y el español, la bidireccionalidad aún escasea más. En contraposición a la «autotraducción endógena» se situaría la «autotraducción exógena», que se caracteriza porque el cambio de lengua lleva aparejado que se atraviese una frontera real o simbólica



(Grutman, 2007).⁸ En el supuesto de que la versión trasluzca una «autotraducción vertical», esto es, afecte a una pareja de lenguas de jerarquía desigual, dicha bidireccionalidad se revela hasta insólita. Frente a la «autotraducción vertical», con arreglo a la distinción avanzada por Grutman, se encuentra la «autotraducción horizontal», en la que las lenguas implicadas tienen rango semejante. Cuando la versión se acomete desde una lengua preponderante a otra más débil, Grutman (2011) usa la etiqueta «infraautotraducción». En el polo antitético está la «supraautotraducción», donde la acción traductora tiene lugar en dirección ascendente.⁹

En una aproximación focalizada en los intercambios literarios dentro del Estado español, Francesc Parcerisas puso de relieve que en este ámbito la autotraducción es de forma abrumadora unidireccional, dirigiéndose asimétricamente desde los idiomas periféricos hacia la lengua española. Confesaba que no era capaz de recordar ninguna autotraducción en sentido inverso en los últimos tiempos.¹⁰ Según

Parcerisas (2007: 114), en la descompensación entre las lenguas del Estado español descansaría exactamente la explicación de la aplastante frecuencia de la unidireccionalidad: «C'est cette asymétrie linguistico-culturelle qui fait que les cas d'autotraduction d'une langue de moindre diffusion à une autre langue (dominante, contiguë) de plus grande diffusion se sont multipliés d'une façon spectaculaire». En otra aportación, Parcerisas (2009: 118) volvió a realzar la incidencia de la desproporción entre la lengua central y las lenguas periféricas para la proliferación de autotraducciones unidireccionales en el Estado español.¹¹

CARLOS G. REIGOSA COMO AUTOTRADUCTOR OPACO

La labor como autotraductor de Reigosa brinda todavía una quinta característica, que a nuestro modo de ver es sin duda la más descolante. Nos referimos, como anunciábamos al principio, a la opacidad de sus autotraducciones, de manera

⁸ M. Carmen Molina Romero (2003) formuló, a propósito de la autotraducción en el novelista y dramaturgo Agustín Gómez Arcos, los conceptos de «traducciones translingüísticas» y «traducciones transnacionales». Josep Miquel Ramis Llaneras (2013: 101), disintiendo de la clasificación de Molina Romero, prefirió las nociones «autotraducción intraestatal» y «autotraducción interestatal».

⁹ Grutman (2013a: 42-43) analizó la autotraducción en escritores ganadores del premio Nobel desde la territorialidad —«autotraducción endógena» y «autotraducción exógena»— y la asimetría —«supraautotraducción» y «infraautotraducción»— de los transvasos. La conclusión alcanzada es que algunos desenvuelven la autotraducción exógena simétrica, los más la autotraducción exógena asimétrica, unos pocos la autotraducción endógena asimétrica y ninguno la autotraducción endógena simétrica.

¹⁰ Es elocuente el caso de Guillermo de Cabrera Infante, quien hizo autotraducciones bidireccionales entre el español y el inglés en compañía de traductores alógrafos. Con Donald Gardner y Suzanne Jill Levine puso en la segunda lengua *Tres tristes tigres*, *Vista del amanecer en el trópico* y *La Habana para un infante difunto*. En colaboración con Íñigo García Ureta, llevó al primer idioma *Holy Smoke*.

En el Estado español, resulta harto curioso el deambular errático de Alfredo Conde. Durante mucho tiempo se autotradujo del gallego al español, hasta que eligió abandonar el primero como idioma original para abrazar el segundo a partir de la novela *Huesos de santo*, publicada en 2010, que no tiene versión gallega. Escritos en lengua española también sus dos últimos libros, *Llovida del cielo* y *El beato* —galardonado este con el LXII Premio de Novela Ateneo Ciudad de Valladolid—, pasó luego a autotraducirse del español al gallego.

¹¹ Pese a ello, Santoyo (2015: 50) evidenció que en catalán la autotraducción es a menudo bidireccional frente a lo que se advierte en otras lenguas peninsulares periféricas: «Hay un factor importante, sin embargo, que diferencia y distingue la autotraducción catalana de la vasca y la gallega: a juzgar al menos por la producción literaria y sus traducciones, la asimetría diglósica no es tan acusada en los territorios de habla catalana como en otros territorios peninsulares: se trata también en su mayoría de «supraautotraducciones», si bien se dan bastantes casos, nada frecuentes en las otras lenguas, de «infraautotraducciones»: textos de autores catalanes escritos originalmente en castellano y traducidos por sus autores al catalán [...]».



que no asoma en las mismas ningún pormenor que descubra que se está ante la traducción de un texto primigenio. Para nosotros, la «autotraducción opaca» se opone a la «autotraducción transparente», configurando una dicotomía que guarda interés no solo taxonómico, al ser este un aspecto que repercute decisivamente en la forma de recibir el texto autotraducido en la cultura de llegada (Dasilva, 2011).

De acuerdo con nuestra definición, la autotraducción transparente suministra informaciones, a través de los paratextos, que ponen en conocimiento del lector que tiene en sus manos una obra traducida a partir de un texto primigenio en otra lengua.¹² Tales paratextos suelen ser elementos como la cubierta, la contracubierta, las solapas, la portada interior, la página de créditos, la página de los títulos, prefacios, epílogos o incluso notas a pie de página. Dependiendo de la consignación más o menos explícita y reiterada de la responsabilidad del autor sobre la traducción, hablamos de «hipertransparencia» o «hipotransparencia». Por el contrario, la autotraducción opaca no provee ningún dato en lo relativo al carácter de versión del texto autotraducido, presentándose así como un verdadero original.¹³ El público del texto primigenio es el

que reúne las condiciones precisas para advertir que ese original consiste en una traducción del autor.¹⁴

En la autotraducción opaca reina la ocultación de la faceta traductora del autotraductor. Estimamos que esta invisibilidad es distinta de la que se vislumbra normalmente en la traducción alógrafa. En verdad, no cabe equiparar el estatuto del autor al del traductor alógrafo, una vez que este último está sometido a imperativos que no resulta fácil aplicar al primero. A nuestro entender, la autotraducción opaca puede ser «fortuita» o «deliberada», según el nivel de causalidad, y en este último caso «voluntaria» o «forzosa», en función de la concurrencia de alguna imposición. La «autotraducción opaca deliberada» es habitualmente mayoritaria, como queda acreditado por el hecho de que pocos autores hayan exteriorizado descontento porque se escamotease su cometido como traductores de sí mismos.¹⁵

Se esperaría que la autotraducción opaca fuese anómala, pero en realidad se aprecia una tendencia cada vez más viva, al menos entre los autores gallegos, a no visibilizar el texto primigenio. Así lo pone de manifiesto Pedro Feijoo, una de las voces emergentes de la literatura

¹² Tiene incidencia la confianza relativa que no pocas veces merecen las informaciones paratextuales, como hizo ver Elizabete Manterola Agirrezabalaga (2013: 64) para las obras vascas traducidas al español: «Los datos muestran, por lo tanto, que no siempre es fácil saber cómo se realiza una traducción, menos aun en los casos en que el autor forma parte, de algún modo, del proceso traductor, al ser bilingüe y escritor en las dos lenguas». En Reigosa, la fiabilidad de los paratextos está reforzada, de cualquier forma, por el expreso reconocimiento de que todas sus versiones al gallego o al español son autotraducciones excepto una sola, *Al otro lado de la montaña*

¹³ La opacidad puede afectar al título de la obra, buscándose para este una palabra o un sintagma que sea coincidente en el idioma del texto primigenio y el idioma del texto autotraducido. Atiéndase a los siguientes títulos en gallego y en español de autotraducciones opacas de

Alfredo Conde: *Música sacra / Música sacra, Azul cobalto / Azul cobalto, Memoria do soldado / Memoria del soldado, Romasanta / Romasanta, Lukumi / Lukumi...* A propósito de su libro de poesía *69 poemas de amor*, con textos en los dos idiomas, Conde apostilló que el título, no por casualidad, ya en sí denotaba que la obra es bilingüe.

¹⁴ También se localizan traducciones alógrafas opacas. Un ejemplo es la versión en español de la novela en gallego *Non volvas*, de Suso de Toro, realizada por Basilio Losada y publicada por Ediciones B. En ninguna parte de la edición consta la existencia del texto primigenio en otra lengua ni el nombre del traductor (Pedrós-Gascón, 2005: 273).

¹⁵ Es preciso deslindar la «autotraducción opaca» de otros conceptos próximos con los que no es complicado que se confunda, como la «autotraducción anónima», la «autotraducción firmada con seudónimo» y la «supuesta autotraducción» (Dasilva, 2011).



gallega. Sus obras *Os fillos do mar*, *A memoria da choiva*, *Morena, perigosa e románica* y *Os fillos do lume* aparecieron en gallego y, seguidamente, fueron autotraducidas al español sin que en las respectivas ediciones se diga en ningún lugar que son versiones de un texto previo. La novela *As horas roubadas*, de María Solar, traducida también por la autora, proporciona otra muestra reciente de opacidad. Un ejemplo más es Suso de Toro, autor veterano que ha prodigado con perseverancia la autotraducción opaca en lo referido a los peritextos de sus autotraducciones.¹⁶ Su último libro, *Somnâmbulos*, salió de modo simultáneo en gallego y en español —con título idéntico, además, porque se escogió para el mismo una palabra que los dos idiomas comparten— sin que en la edición española se puntualice que es una traducción del texto en gallego.¹⁷

Ciertamente, los paratextos representan un complemento valioso para orientar la percepción de cualquier literatura en otro espacio cultural. Su trascendencia es alta en el proceso de recepción de una obra, influyendo en la lectura que se hace de esta. Para calibrar la dimensión de los paratextos desde un ángulo traductológico, hay que considerar que el lector no busca comparar la versión recibida con el texto

primigenio. Puede incluso ignorar que existe un texto en otra lengua desde el momento en que lo que tiene delante simula un original por la ausencia de cualquier indicación al respecto. Los componentes que rodean a un texto son, por lo general, como una carta de presentación definitiva, pero revisten superior importancia cuando se trata de una traducción que transporta la obra a lugares distintos de aquel en donde primeramente surgió.

De conformidad con lo expuesto, la autotraducción opaca comporta consecuencias de magnitud sustancial. La primera de ellas es, como antes decíamos, la invisibilidad del autotraductor en cuanto traductor debido no raramente a una decisión deliberada, y no tanto a algo fortuito, lo que acarrea que se difumine la filiación del texto autotraducido a otra literatura. Tal texto autotraducido opacamente funciona, así pues, como un original, no como una versión. Esta invisibilidad puede desencadenar un segundo eclipse cuando las versiones a terceras lenguas toman como texto de partida dicho texto autotraducido en lugar del texto primigenio, escondiéndose así de nuevo la procedencia genuina de la obra.

En la autotraducción opaca salta a la vista, precisamente, la coexistencia como originales del texto primigenio y el texto autotraducido. Helena Tanqueiro (2007: 106) insistió en algunos autores catalanes que tradujeron sus libros al español sin dejar registro de esa circunstancia, provocando con ello que el texto autotraducido se pueda tener también por original: « Dans les autotraductions d'Antoni Marí et d'Empar Moliner, il n'est pas indiqué qu'il s'agit de traductions ni qu'elles sont réalisées par l'auteur(e) lui(elle)-même, ce qui leur donne un statut d'œuvres originales dans les deux systèmes littéraires, catalan et espagnol ». Por su parte, Parcerisas (2007: 116) puso el acento en que no hay ingenuidad en la estrategia de la

¹⁶ Interrogado sobre esa opacidad que es sistemática en sus autotraducciones, Suso de Toro alegó que no era consciente de ella, y que toda su literatura en cualquier caso gira en torno a la identidad personal, remarcando que la suya es extremadamente «lábil». Añadía que por eso a lo mejor ha procurado de ordinario el «ocultamiento» o, mejor aún, el «emboscamiento» (Giacomet, 2015: 107). Como fácilmente se detecta, Suso de Toro amalgama en tal argumentación la textualidad y la paratextualidad.

¹⁷ En la contracubierta de la edición en español incluso se dice, de forma desconcertante para el público del texto primigenio, que uno de los tres relatos que componen el libro fue creado en lengua gallega: «*Insomne*, escrito originariamente en gallego como texto para magnetófono, y estrenado como tal en el año 2001, es el monólogo de un personaje implacable, también surgido de la memoria».



escritora catalana Maria de la Pau Janer al hacer pasar las autotraducciones opacas al español de algunos de sus libros, como *Les dones que hi ha en mi* y *Passions romanes*, bajo la apariencia de originales: «Là encore, l'autotraduction n'est donc pas innocente, idéologiquement parlant, et elle apparaît bien plus comme une tactique de camouflage de l'original chronologique (ou dialogique) afin de donner la primauté à une second *original* susceptible de rapporter plus gros».

Una segunda consecuencia de la autotraducción opaca, conectada estrechamente con la anterior, se funda en la doble adscripción de los escritores que la ejercitan, mucho más acusada que en la autotraducción transparente, y de las obras autotraducidas. En lo tocante a esto último, ya hemos visto que el texto primigenio experimenta un doble eclipse: primeramente, al ser traducido opacamente desde una lengua periférica a una lengua central; en segundo término, si la lengua central se convierte en intermediaria para las versiones a otros idiomas. En cuanto a cómo la opacidad potencia la doble adscripción de los escritores, López Gaseni (2001) valoró, por ejemplo, el perfil bilingüe de Bernardo Atxaga a partir de la traducción al español del volumen de relatos *Obabakoak*, en 1989, pasando desde entonces a estar integrado tanto en la literatura vasca como en la literatura española.

Muchos lectores de las versiones españolas no saben, efectivamente, que buena parte de los libros de Atxaga fueron escritos en vasco, un desconocimiento propiciado «por el hecho de que en diversas obras publicadas por el autor en castellano no figura referencia alguna al título original ni al autor de la traducción» (López Gaseni, 2001: 261). Opuestamente es sintomática la conducta, con el fin de preservar su vinculación a las letras gallegas, de Manuel Rivas, quien dispone de títulos autotraducidos, semiautotraducidos —es decir, vertidos

en colaboración con un traductor alógrafo— y traducidos alógrafamente. Las traducciones al español de sus obras remiten sin ninguna salvedad al texto primigenio en los paratextos, dejando patente de esa manera que pertenece preferentemente a la literatura gallega. Rivas se preocupa, por otra parte, de que las traducciones a terceros idiomas, aunque se hayan servido del español como lengua puente, dejen constancia de que cada libro suyo nació en gallego.¹⁸

Singularmente en lo que respecta al quehacer de Reigosa como traductor propio, se observa sin dificultad el predominio neto de la autotraducción opaca. Entre sus quince textos autotraducidos se computan solo tres autotraducciones transparentes, siendo palmaria la opacidad de las demás. Por orden cronológico, hay que citar *Crimen en Compostela* como primera autotraducción transparente de Reigosa, aunque en lo que concierne a su primera edición. La segunda edición, publicada en 2014, es una autotraducción opaca al no contener ni la más leve alusión al texto en gallego. Aún así, aquella primera edición de *Crimen en Compostela* constituiría más bien un prototipo de hipotransparencia. Únicamente a partir de la lectura de una nota en la contracubierta se tiene noticia de que se trata de una obra redactada antes en lengua gallega, sin que en los demás paratextos haya ninguna otra aclaración. Esto es lo que se dice en tal nota de la contracubierta: «*Crimen en Compostela*, indiscutido *best seller* de la narrativa gallega de los últimos quince años, ve la luz por primera vez en castellano». Las dos autotraducciones

¹⁸ Es lo que sucede con la traducción francesa de su novela *Todo é silencio*, en cuya edición despunta esta advertencia en la cubierta: «Roman traduit du galicien par Serge Mestre». Lo mismo se especifica en la página de créditos: «Titre original: *Todo é silencio*». Un análisis a nivel microtextual, sin embargo, pone al descubierto que el texto traducido arrancó propiamente del español.



transparentes restantes son *Hermano Rey Arturo* y *Pepa La Loba*.

Desafortunadamente, faltan testimonios de Reigosa que ayuden a elucidar su apuesta persistente por la autotraducción opaca. Por consiguiente, es aconsejable reflexionar sobre las razones que generan esa opacidad comúnmente. En la autotraducción exógena, está ligada por lo regular a la configuración de un nuevo texto, dotado de entidad propia, que contiene divergencias de alcance estético en comparación con el texto de partida. En la autotraducción endógena, sin embargo, debe asociarse mayormente a la asimetría lingüística que es poco menos que congénita a esta (Dasilva, 2015b: 176-177).

La condición opaca del fenómeno autotraductor engloba, en este segundo caso, connotaciones ideológicas significativas. En la «autotraducción vertical», donde entran en juego, como ya hemos dicho, dos lenguas de desigual jerarquía, importa dilucidar si nos encontramos ante una «supraautotraducción» o una «infraautotraducción». En la primera posibilidad, la autotraducción sería opaca, desde nuestro punto de vista, como reflejo de un mecanismo de presión que la cultura receptora ejerce sobre la cultura emisora. Una literatura central aspira a fagocitar, más que a importar, los productos de las literaturas periféricas que le interesan, lo que implica un claro menoscabo para la identidad de estas. En la «infraautotraducción», al revés, la opacidad respondería a un mecanismo de defensa para intentar aminorar la presencia de la literatura central.

FINAL

Tras nuestro estudio, se ha podido determinar que Carlos G. Reigosa es un autotraductor destacado en el panorama de la cultura gallega. Su desempeño en esta parcela ofrece características

individuales, como el tratamiento de modalidades literarias variadas, la temporalidad consecutiva de sus autotraducciones, la preeminencia de la vertiente de traductor sobre el rol de autor, la bidireccionalidad lingüística de las versiones y, más que nada, la opacidad de los textos autotraducidos.

Es obligado reparar en que Reigosa se ha elevado a la categoría de autor bilingüe, adherido a la par a la literatura gallega y a la literatura española, no solo a través de la creación original en los dos idiomas, sino también, justamente, mediante el recurso a la autotraducción opaca bidireccional, un patrón por el que se ha inclinado repetidamente en sus incursiones literarias, con mínimas excepciones.

Para concluir, nos parece adecuado subrayar que Reigosa, con su amplia praxis mediadora entre el gallego y el español, simboliza un modelo altamente ilustrativo de cómo la autotraducción opaca, cuando es endógena y vertical, se sujeta a uno u otro de los mecanismos que hemos descrito según sea ascendente o descendente el flujo textual. En la primera opción, la opacidad es un síntoma de la primacía que ostenta la cultura hegemónica, mientras que en la segunda, aunque resulte paradójico, debe descifrarse como un anhelo de sobrevivencia de la cultura más frágil.

RECIBIDO EN FEBRERO DE 2018

ACEPTADO EN FEBRERO DE 2018

VERSIÓN FINAL DE OCTUBRE DE 2018

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Maria Alice (2013): «The decision to self-translate, motivations and consequences: a study of the cases of João Ubaldo Ribeiro, André Brink and Ngugi wa Thiong'o», en Christian Lagarde



- y Helena Tanqueiro (eds.) *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 45-51.
- CAÑO, Xosé Manuel del (2007): *O misterio de Carlos G. Reigosa. Conversas*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- DASILVA, Xosé Manuel (2010): «La autotraducción vista por los escritores gallegos», en Enric Gallén, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.) *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Berna: Peter Lang, 265-279.
- (2011): «La autotraducción transparente y la autotraducción opaca», en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.) *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 45-67.
- (2015a): «Los horizontes lingüísticos del autotraductor. Una visión a partir del contexto de Galicia», *Glottopol*, 25, 59-70.
- (2015b): «La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas», *Trans. Revista de Traductología*, 19/2, 171-182.
- FERNÁNDEZ, Elsa (2001): «Carlos G. Reigosa construye una intriga sobre el contrabando del tabaco». *El País*, 6 de febrero.
- GIACOMEL, Giada (2015): *La autotraducción entre castellano y gallego: «A esmorga» y «La parranda» de Eduardo Blanco Amor, obras en comparación*, Padova: Università degli Studi di Padova.
- GRUTMAN, Rainier (1998): «Auto-translation», en Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London - New York: Routledge, 17-20.
- (2007): «L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste», en Axel Gasquet y Modesta Suárez (eds.) *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 31-50.
- (2011): «Diglosia y autotraducción "vertical" (en y fuera de España)», en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.) *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 69-91.
- (2013a): «Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité», en Christian Lagarde y Helena Tanqueiro (eds.) *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 37-44.
- (2013b): «Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali», en Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti y Monica Parotto (eds.) *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna: Bononia University Press, 45-61.
- LANDINO, Patricia (2000): «Publicada en castellano Crimen en Compostela, de Reigosa». *El País*, 7 de abril.
- LÓPEZ GASENI, Manu (2001): «Un caso de autotraducción: la(s) obras(s) de Bernardo Atxaga *Sara izeneko gizona / Un espía llamado Sara*», en *Trasvases culturales 3: literatura, cine, traducción*, Bilbao: Euska Herriko Unibertsitatea, 261-268.
- MANTEROLA AGIRREZABALAGA, Elizabete (2013): «Escribir y (auto) traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga», en Christian Lagarde y Helena Tanqueiro (eds.) *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 61-67.
- MOLINA ROMERO, M. Carmen (2003): «De *L'Auveglon a Marruecos*: una lectura a contrapelo de Agustín Gómez Arco», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 23.
- PARCERISAS, Francesc (2007): «Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques», *Atelier de Traduction*, 7, III-119.
- (2009): «De l'asymétrie au degré zéro de l'autotraduction», *Quaderns. Revista de traducció*, 16, 117-122.
- PEDRÓS-GASCÓN, Antonio (2005): *Conversas con Suso de Toro*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- PIÑEIRO, Ramón y Basilio LOSADA (2009): *Do sentimento á conciencia de Galicia. Correspondencia 1961-1984*, Vigo: Editorial Galaxia.
- RAMIS LLANERAS, Josep Miquel (2013): «La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto», *Eu-topias*, 5, 99-111.
- RECUENCO PEÑALVER, María (2011): «Más allá de la traducción: la autotraducción», *Trans. Revista de Traductología*, 15, 193-208.
- (2013): *Traducción y autotraducción. El vaso de Vasilis Alexakis*, Málaga: Universidad de Málaga.
- SANTOYO, Julio-César (2004): «Sobre la historia de la traducción en España: algunos errores recientes», *Hermeneus*, 6, 1-10.

- (2005): «Autotraducciones: Una perspectiva histórica», *Meta*, 50/3, 858-867.
- (2015): «Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica», *Glottopol*, 25, 47-58.
- TANQUEIRO, Helena (2007): «L'autotraduction comme objet d'étude», *Atelier de Traduction*, 7, 101-109.
- VELASCO OLIAGA, Javier (2016): «Entrevista a Carlos G. Reigosa, autor de *La venganza del difunto*», *Todo Literatura*, 2 de abril.
- VIVANCO, León T. (2006): «Biobibliografía e pico», en Ángel Basanta (ed.) *Carlos G. Reigosa. Paixón por saber e arte de contar*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 47-92.





Gilberto Owen publica en 1934 sus traducciones de ocho poemas de Emily Dickinson para un público lector hispanohablante que apenas la conoce. Al hacerlo, el mexicano pone de manifiesto una afinidad con la poeta no sólo en términos de temperamento sino también, en el ámbito de la escritura, en términos de temas, tratamientos, intereses y figuraciones poéticas. El presente artículo sostiene que la labor de traducción que realiza un poeta como Owen, además de procurar la difusión e integración de autores extranjeros en el canon de poesía nacional, es relevante en tanto tiene una incidencia considerable en su propia producción lírica.

PALABRAS CLAVE: traducción, poesía, influencia, adaptación, Emily Dickinson, Gilberto Owen.

«La medida exacta de su luz»: Emily Dickinson y las «versiones a ojo» de Gilberto Owen

«The "vital Light": Emily Dickinson and Gilberto Owen's "Rough versions"»

In 1934 Gilberto Owen publishes his translations of eight poems by Emily Dickinson for the benefit of a Spanish-speaking readership that barely knows her. In doing so, the Mexican poet acknowledges a particular affinity with her in terms not only of character but also of poetic themes, procedures, interests, and conceptions. This article claims that the translation work undertaken by a poet such as Owen, apart from its endeavor to expand the reaches of and to integrate foreign authors to the national canon, is significant because of the impact it has in his own poetic production.

KEY WORDS: translation, poetry, influence, adaptation, Emily Dickinson, Gilberto Owen.

JUAN CARLOS CALVILLO R.

*Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
El Colegio de México*

ANTECEDENTES

El 29 de abril de 1934, en las páginas centrales del suplemento cultural del diario *El Tiempo* de Bogotá, aparecen las llamadas «Versiones a ojo» de ocho poemas de Emily Dickinson que realizara en años previos, presuntamente durante su estancia diplomática en Nueva York (1928–1929), el poeta mexicano Gilberto Owen. Para estas fechas son pocos los lectores hispanohablantes que conocen el nombre de Emily Dickinson, que saben algo al respecto de su existencia ermitaña y grafomaniaca, y menos aun los que han podido leer fragmentos de su obra, ya sea en lengua inglesa o en traducción al español. Dickinson vivió toda su vida adulta recluida en la finca de su padre, en el pequeño pueblo de Amherst, Massachusetts —si bien por voluntad propia, como una declaración personal de libertad e independencia—, y no fue sino hasta 1890, cuatro años después de su muerte, que una primera selección de sus poemas trascendió el círculo privado de familiares y amigos. En el año de 1934 en que Gilberto Owen publica sus «versiones», sólo un lector que estuviera en íntimo contacto con la literatura norteamericana tendría noticia de que Conrad Aiken la había situado ya «among the finest poets in the language» (citado en Mitchell y Stuart 2009: 235), sentando así el precedente necesario para la instauración de la tradición crítica que hoy en día reconoce en Emily Dickinson a «certainly America's greatest woman author and possibly its greatest poet of either gender» (Griffin Wolff, citada en Thomason 2001: 141).

Con todo, no deja de ser probable que Emily Dickinson sea, incluso hasta la fecha, la figura más excéntrica en el panorama literario de los Estados Unidos. Desde la privacidad de su alcaoba en el segundo piso de una casa provinciana, una mujer soltera, retraída y prácticamente desconocida para el mundo habría de crear un

cuerpo de poesía tan original, tan extraordinaria e inaudita que, al día de hoy, ciento treinta años después de su descubrimiento, sigue pareciendo difícil explicarla como un producto de su propia época. La posteridad la recuerda con ternura como «the Belle of Amherst» y su vida es ya tan legendaria como su obra; sin embargo, en su tiempo no hubo casi nadie que la conociera, por no decir ya alguien que pudiera entenderla. No obstante, esta figura ha quedado encumbrada en el canon literario de los Estados Unidos quizá precisamente por la asombrosa originalidad de su poesía. La crítica reciente ha llegado a distanciarla de las tradiciones del romanticismo europeo y el puritanismo colonial de las que abreva para colocarla entre las obras que anticipan las vanguardias o, incluso, dada su vigencia ideológica, entre las que las suceden. La interminable especulación que ha suscitado su famoso encierro, la privacidad de su vida y las relaciones que estos entablan con el hermetismo de su escritura —sencilla sólo en apariencia, pero en verdad críptica y poderosa— han hecho de Emily Dickinson uno de los descubrimientos más notables de los siglos xx y xxi.

La influencia constante, insoslayable, de la poesía de Emily Dickinson, con su uso creativo del lenguaje, la extravagancia de su versificación y el poderoso efecto de su pensamiento excepcional, tuvo un impacto determinante en el curso que siguió la poesía estadounidense y, directa o indirectamente, en el desarrollo de la poesía moderna y contemporánea. No es de sorprender, pues, que su obra se haya traducido a más de veinte idiomas en todo el mundo, entre los que destacan versiones célebres en francés, alemán, ruso, polaco y danés, así como otras traducciones, menos conocidas en Occidente, al persa, chino, japonés y coreano.¹ A la lengua

¹ Una edición especial de *The Emily Dickinson Journal*





española su poesía se ha vertido también en numerosas ocasiones: no son menos de cuarenta los traductores de habla hispana que he podido documentar a lo largo de una investigación exhaustiva, todos los cuales, dependiendo de su contexto cultural y literario, su voluntad interpretativa y sus ambiciones poéticas, han producido versiones considerablemente distintas del corpus dickinsoniano; distintas, reitero, en vista sobre todo de que la prosodia y la musicalidad, las anomalías gramaticales, la indeterminación semántica y la misteriosa fuerza características de la poesía hermética de Dickinson son aspectos que obligan al traductor a interpretar de manera ineludible.

La historia de la traducción española de Emily Dickinson es tema de un estudio aparte (que se encuentra ya en preparación y que habrá de publicarse en fechas próximas), pero baste, para efectos de este trabajo, con señalar los hitos en su breve devenir. Según se tiene noticia, el primero en traducir versos de «the Belle of Amherst» a nuestra lengua fue Juan Ramón Jiménez, que incluyó tres poemas del volumen *The Single Hound* en su *Diario de un poeta recién casado* (1916).² Dieciocho años más tarde es que aparecen, en Colombia, las ocho «versiones a ojo» del mexicano Gilberto Owen, que, según se afirma en la nota que las acompaña, son sólo parte de una selección de doscientos poemas traducidos, inéditos al día de hoy. No obstante, el primer volumen significativo de la obra poé-

tica de Dickinson que se publicó en español es el que preparó un matrimonio de poetas de la Generación del 27, Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina, que es particularmente notorio porque incluye un prólogo en el que este último, Domenchina, denosta la «poquedad lírica» de sus «módicos pero harto personales vagidos» (1946: 18) y admite que jamás la habría traducido a nuestra lengua de no haberse «enterc[ado] mi mujer» (1946: 25). Esta *Obra escogida* se editó en Barcelona en 1945 e inmediatamente después en la Ciudad de México. A ella le sucedieron las selecciones de Marià Manent (1957) y Silvina Ocampo (1985), que tuvieron gran circulación en el mundo hispanohablante. En fechas más recientes, casos similares en lo que respecta a difusión son las recopilaciones de Margarita Ardanaz para Cátedra (1987), Amalia Rodríguez Monroy para Alianza (2001), Manuel Villar Raso para Hiperión (2001) y Lorenzo Oliván para Pre-Textos (2001). No fue sino hasta los años de 2012–2013 que se publicaron tres versiones distintas de la obra completa de Dickinson en nuestra lengua, cabe señalar, todas ellas en España.³ Por lo general, y por desgracia, las traducciones que se han realizado en el continente americano no son ni publicaciones independientes (es decir que, por lo común, son puñados de poemas recogidos en revistas o en compilaciones diversas⁴) ni tampoco selecciones representativas de

estuvo dedicada a dar cuenta del trabajo y los problemas que implica la traducción de una poética tan exigente a una variedad de lenguas y culturas en todo el mundo: «Swearing by the Cuckoo: Translators on Translating Emily Dickinson's Poetry.» *The Emily Dickinson Journal* Vol. 6, No. 2, otoño de 1997.

² Los poemas son: II «The Soul that has a Guest» («El alma que tiene Huésped»), xxvii «The gleam of an heroic act» («¡Resplandor de un acto heroico!») y LV «I send two Sunsets –» («Dos Puestas de sol te mando») (1917: 243–244).

³ Se trata de las siguientes ediciones: *Poesía completa*, en traducción de Enrique Goicolea (Amargord, 2012), *Poesías completas*, en traducción de José Luis Rey (Visor, 2013) y los tres tomos de *Poemas 1–600. Fue – culpa – del paraíso, Poemas 601–1200. Soldar un abismo con aire y Poemas 1201–1786. Nuestro Puerto un secreto*, en traducción de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas (Sabina, 2012, 2013 y 2015, respectivamente).

⁴ En este caso se encuentran, por citar sólo algunos ejemplos, las traducciones de Agustí Bartra, catalán (*Antología de la poesía norteamericana*, UNAM, 1984), Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, nicaragüenses (*Antología de*



su obra, con contadas excepciones, como las de Anna María Leoni, venezolana (2005), Rolando Costa Picazo (2011) y Delia Pasini (2014), argentinos.⁵

GILBERTO OWEN Y LAS «VERSIONES A OJO»

Como ya mencionaba, pues, y hasta donde puede saberse con certeza, el primero en emprender la tarea de traducir a Emily Dickinson al español fue el poeta Juan Ramón Jiménez, que incluyó versiones de tres miniaturas, bajo el título de «Recuerdos de América del Este escritos en España», en el libro de 1916 que inaugura la segunda etapa de su poética, la llamada «etapa intelectual»; un cambio que se suscita a raíz, entre otras cosas, del contacto directo que tuviera con la poesía en lengua inglesa en su viaje por los Estados Unidos con su esposa Zenobia Camprubí. «El encuentro de Juan Ramón con la nueva poesía norteamericana», del que deriva su *Diario de un poeta recién casado*, es, en palabras de Soledad González Ródenas,

tan singular que reconoce en ella un avance sobre la corrección de estilo que trataba de imponerse a sí mismo... La frescura, la sencillez, la elegancia, el laconismo y la introspección y proyección espiritual de Emily Dickinson, Amy Lowell [y] Robert Frost, [...] entre otros, son para él la constatación de que sus recién estrenados parámetros estéticos tenían

una salida absolutamente válida en la poética contemporánea. (2005: 65)

Este «desarrollo natural» en la poesía de Juan Ramón, que lo exhortó, alrededor de 1916, a distanciarse de los temas y motivos del modernismo y del simbolismo francés, y a acercarse en cambio a un tratamiento simple y claro de conceptos y emociones, nunca dejó de confesar «su plena adhesión y hermanamiento con la nueva poesía angloamericana» (González Ródenas 2005: 66); por lo contrario, lo llevó a proponer, cosa rara para aquellos tiempos, la incorporación de la obra ajena en la propia, en busca de un tono fresco, una estética más depurada, una relación rejuvenecida con la poesía. Como afirma Pedro Henríquez Ureña,

El delirio interior perdura, y se enriquece de ideas, de problemas, de interrogaciones; [...] la visión de las cosas nunca pierde su esplendor, pero gana en simplicidad, en grandeza de líneas y pureza de colores; la música va moderando su empuje y haciéndose más sutil, hasta llegar a los ritmos intelectuales, abstractos, del verso libre; en general, el poeta se torna más severo, más fuerte, con vigor de madurez. (1919: 256)

Este Juan Ramón, el de las «síntesis ideales», el del «lirismo de la inteligencia», el que redescubre la poesía en *Eternidades* («¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda,⁶ mía para siempre!», 1974: 143), es el Juan Ramón Jiménez que, a decir

la poesía norteamericana, El Perro y la Rana, 2007), Rosario Castellanos y Bernardo Ortiz de Montellano, mexicanos (*El surco y la brasa*, Fondo de Cultura Económica, 1974).

⁵ Mención aparte (dado que no pretenden ser ediciones representativas) merecen, a mi juicio, los 55 poemas en traducción del mexicano Alberto Blanco (Hiperión, 2010), seguidos de la *Amherst Suite*, una serie de cuarenta poemas dedicados a Emily Dickinson, así como el volumen *Carta al mundo: veinticinco poemas de Emily Dickinson*, en versiones del también mexicano Hernán Bravo Varela (Bonobos, 2017).

⁶ «Esta “poesía desnuda” se manifiesta en poemas breves y escuetos que parecen ser el resultado de un despojamiento expresivo en todos los niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático y simbólico. La simplificación extrema desemboca en exclamaciones que eternizan el instante al cristalizar impresiones fugitivas... En suma: una especie de misticismo estético en el cual la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas» (Stanton 1998: 131).



de Tomás Segovia (2001: 15–16) y Guillermo Sheridan (1985: 158–160), fue una influencia decisiva en el grupo de escritores mexicanos que, bajo el nombre de «Contemporáneos» —homónimo de su revista más importante—, agrupa a una generación cuyo vínculo, más que una visión estética o una afiliación social o política en común, es la amistad que trabaran sus miembros entre los años de 1920 y 1932 en la Ciudad de México. Lectores, traductores y herederos de los modernistas europeos, determinados en la búsqueda de la «poesía pura» (Stanton 1998: 127–128), los Contemporáneos —Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen— se dieron a la tarea de «traer un hálito de aire fresco a una poesía [mexicana] casi estancada, a hacerla participar en las nuevas corrientes mundiales» (Dauster 1963: 5) o, como refiriera el propio Torres Bodet, de «establecer un contacto entre las realizaciones europeas y las promesas americanas» (citado en Dauster 1963: 8).

Junto con su amigo Xavier Villaurrutia, es Gilberto Owen, el más joven del grupo de Contemporáneos, el que más aprende de Juan Ramón Jiménez, el que más seriamente se toma la encomienda, en palabras de Henríquez Ureña, de «[apartarse] del mundo de las diarias apariencias [para que quede sólo] la esencia pura de la luz y la música del mundo» (citado en Sheridan 1985: 158). Es probablemente debido a la influencia de Juan Ramón que el joven Owen conoce la poesía de Emily Dickinson, aunque en el texto titulado «Datos biográficos», la nota o postfacio que sucede a las «Versiones a ojo» en el suplemento dominical de *El Tiempo* bogotano, el poeta-traductor manifiesta haber realizado un viaje a Amherst «que cuenta decididamente en nuestra vida» y que estuvo dedicado a descubrir y dibujar «amorosamente los

litorales de su mundo» (1934b). (De las misiones consulares de Owen en los Estados Unidos se sabe relativamente poco; a juzgar por la relativa cercanía de Amherst y Nueva York, bien pudo haber visitado el pueblo natal e incluso la finca de Emily Dickinson, pero cabe también la posibilidad de que tal viaje sea una de las tantas invenciones de un escritor al que mucho le gustaba fabular su biografía).

Comoquiera que sea, es cierto, como bien ha hecho notar Luis Mario Schneider, que existe entre los dos una «afinidad espiritual» (citado en Beltrán 2014: 40) que explica, por razones afectivas tanto como poéticas, por qué habría Owen de sentirse atraído por el genio y la imaginación de Dickinson. Los dos son poetas que dicen «toda la Verdad, pero sesgada» («Tell all the Truth but tell it slant – / Success in Circuit lies», 1976: 506);⁷ los dos son poetas que aprovechan la indeterminación del lenguaje para potenciar su capacidad expresiva, que buscan una poesía ingobernable, abierta a la coexistencia y simultaneidad de múltiples posibilidades interpretativas. Sobre todo, ambos son poetas que *viven en* la escritura, por ella y a través de ella: Dickinson, confinada a la «circunferencia» de su alcoba, y Owen, para quien «el constante viajar [fue] una forma de encierro» (Cohen s/f: 5), son creadores que viven una vida marcada por la privacidad y la privación; son artistas que se recluyen en su propio ser, de una u otra forma, con el objeto de convertir la poesía en el *locus* de una peregrinación al interior

⁷ Para fines de este artículo (salvo en los casos de los poemas J1129 y J883, de los que no existe versión temprana) se utiliza la edición de Martha Dickinson Bianchi de *The Collected Poems of Emily Dickinson*, ya que el texto que sigue (considerablemente editado y domesticado, como es bien sabido, por Thomas Wentworth Higginson, Mabel Loomis Todd *et al.*) es el único que podía haberse encontrado a disposición de Juan Ramón Jiménez y Gilberto Owen. Es menester aclarar que esta edición ha sido ya consensual y sucesivamente reemplazada por los trabajos de Johnson (1955), Franklin (1998) y Miller (2016).



de la consciencia. Por tanto, no es de extrañar que Owen haya encontrado en Dickinson a una compañera de viaje: ya en el año de 1929 el poeta le comunica en una carta a Villaurrutia que no se siente «mover[se] entre extranjeros»: «Tú lo sabes, al acostarte con la poesía de Blake⁸ —aunque fuera en París— y yo, que me acostaría, aquí, con la de la Dickinson» (1996: 266).

A juzgar por lo que escribe en otra carta, esta vez para Alfonso Reyes, la fascinación de Owen tiene su origen en una suerte de deferencia: «Quiero escribirle una carta muy larga sobre Emily Dickinson», le confiesa. «En diciembre es su centenario, y aquí pasará inadvertido. Yo tengo algunas traducciones y notas, que no he podido ordenar, sobre su sueño. ¿Cómo podría yo celebrarlo?» (1996: 276). Podría parecer, pues, que las ocho traducciones que Owen rescata de sus papeles neoyorkinos y publica tiempo después en Colombia tienen el propósito de «celebrar» la poesía de Dickinson, de darla a conocer en Hispanoamérica, o (como él mismo aduce en «Datos biográficos») de hacerla «resucitar [magnífica] en otro siglo» (1934b). Sin embargo, como muy pronto se adivina al leer las traducciones, hay una doble intención por parte de Owen o, por decirlo de otro modo, una asimilación de poeta y traductor. Como apunta Alfredo Rosas, cuando Owen traduce a la neolingüista

se revela a sí mismo y, simultáneamente, revela una de las influencias más importantes en su obra, así como sus características afines con [ella]... Gilberto Owen lee, traduce y escribe sobre la poesía de Emily Dickinson porque, al hacerlo, es como si se pusiera frente a un espejo y contemplara su propio rostro. (2009: 28–29)

⁸ Xavier Villaurrutia tradujo *El matrimonio del cielo y el infierno*, de William Blake, y lo publicó en *Contemporáneos* en 1929.

Los ocho poemas de Emily Dickinson que publica Owen en *El Tiempo* de Bogotá no son, ni por mucho, el resultado de una selección aleatoria o candorosa; por lo contrario, los criterios que gobiernan la antologización de los textos, tanto como los que rigen la labor de traducción, delatan una intencionalidad harto significativa. Uno de ellos, por ejemplo, «A route of evanescence» (xv), que describe la huella que imprime el paso instantáneo de un colibrí por el espectro perceptual del ser humano, parece interesarle a Owen por el experimento poético que representa captar un fenómeno en términos de la conmoción que provoca:

Un camino desvaneciéndose
Al girar de una rueda;
Y resonancias de esmeralda,
Y frenesís de grana;
Cada capullo en la espesura
Alza la cabeza vencida
Tal vez llega el correo de Túnez,
Cabalgata feliz de la mañana.

(1934a)⁹

De este poema, «[a] precise yet impressionistic word painting» (Leiter 44), fascina a Owen no sólo el hecho de retratar el vuelo del ave en todo su esplendor, y no sólo que en él quede plasmada, también radiante, la estupefacción de los sentidos: quizá lo que más le llama la atención es la espontaneidad del intento naturalmente humano de someter al entendimiento el suceso que acaba de acontecer («Tal vez llega el correo de Túnez», v. 7). Tal cosa sugiere verlo a la luz de los poemas que lo acompañan. Por poner otro caso, la primera de las «Versiones

⁹ xv «A route of evanescence / With a revolving wheel; / A resonance of emerald, / A rush of cochineal; / And every blossom on the bush / Adjusts its tumbled head, - / The mail from Tunis, probably, / An easy morning's ride.» (1993: 86).

a ojo» propone la imaginación poética como salvación única en un mundo amenazado por la carencia y la zozobra:

Una pradera se hace con un trébol
Y una abeja.
Un trébol y una abeja
Y fantasía.
También se hace sólo con fantasía
Cuando hay pocas abejas.

(1934a)¹⁰

Este breve poema es un divertimento, desde luego, pero incluso en su candor se alcanza a entrever una creencia profunda en el poder de la imaginación que construye el mundo del poeta. El tercero es más complejo, y en sus únicas dos estrofas se da a la tarea de afrontar la insuficiencia del lenguaje, el abismo que se interpone entre la experiencia y su representación:

Halle forma a todo pensamiento
Que me mire, menos a uno;
Y ese me burla y es por él mi boca
Mano empeñada en dibujar el sol.

Ante razas nutridas de tinieblas;
¿Cómo dirías tú el tuyo propio?
¿Podrías hacer llamas del carmín
O del añil hacer el mediodía?

(1934a)¹¹

Es el lenguaje, pues, y la consciencia humana que lo acompaña, lo que convierte la escena natural en un texto colmado de mensajes, un sistema semiótico donde todo es signo a la espera de su transformación en significado. Por último,

¹⁰ VCVII «To make a prairie it takes a clover / and one bee, - / One clover, and a bee, / And revery. / The revery alone will do / If bees are few.» (1993: 134).

¹¹ XXXI «I found the phrase to every thought / I ever had, but one; / And that defies me, - as a hand / Did try to chalk the sun // To races nurtured in the dark; - / How would your own begin? / Can blaze be done in cochineal, / Or noon in mazarin?» (1993: 19).

el octavo es un poema oscuro, fatídico, en el que un advenimiento cotidiano se convierte en presagio; el mundo natural se vuelve temible, incluso insoportable, tan pronto se reconoce que está cargado de amenazas de muerte y decadencia:

Presentimiento es esa caída larga sombra
Cifra en el prado de que el sol se va;
Mensaje a la asustada alfombra
De que llega la oscuridad.

(1934a)¹²

La sombra en el jardín se convierte así en un augurio, es «Cifra», comunica una advertencia sobre la extinción de la luz que está por venir (cfr. Vendler 2006: 87). El prado se «asusta» en el poema, pero, desde luego, la anticipación, el presentimiento, sucede sólo en el territorio de la mente: es en la consciencia, un dominio exclusivamente humano, que el mundo natural se interpreta, se traduce, se vuelve significativo.

Todos ellos son temas que le resultan de particular interés a Owen en esta coyuntura en su vida: son temas, e incluso imágenes, que figuran también en los poemas que escribe precisamente durante su estancia solitaria y atormentada en los Estados Unidos, aislado entre «todas estas gentes que no son de mi raza, que apenas me entienden» (citado en Stanton 2008: 741); los poemas que aparecen más tarde en el volumen *Línea* (1930), como, por ejemplo, en su fundamental «Autorretrato o del subway» («Ventana a no más paisaje y sin más dimensiones que el tiempo», 1996: 65) o, por mencionar un caso distinto, en el texto que titula «Espejo vacío», del que cito sólo un fragmento:

esa sombra a la izquierda del sol es la que te desnuda
ahora es la mitad negra de tu rostro la exacta

¹² LXVII «Presentiment is that long shadow on the lawn / Indicative that suns go down; / The notice to the startled grass / That darkness is about to pass.» (1993: 118).



tu realidad es el misterio de la palabra que
nada nombra

Sufro tu voz caída poesía
se movía en árboles y se unta ahora en mudas
alfombras
sabes que hay voces que nunca se muestran
desdobladas.

(1996: 52)

Con todo, de las ocho «Versiones a ojo» de Emily Dickinson, ninguna resulta tan reveladora, tan oweniana, como la quinta, «Una omnipresencia de plata». Presento el original a continuación, puesto que la comparación es relevante:

An everywhere of silver,
With ropes of sand
To keep it from effacing
The track called land.

(xxii; 1993: 90)

Owen lleva a cabo el trasvase, en versos encaisílabos, en un serventesio en el que sólo son consonantes los versos pares. El resultado es el siguiente:

Una omnipresencia de plata
Atada con cuerdas de arena
Para que no borre el recuerdo
De lo que fue tierra morena.

(1934a)

El cotejo de original y traducción revela al instante una única alteración de importancia (más allá de la adición, por cuestiones prosódicas, de la palabra «Atada», v. 2). El sello de Owen se encuentra en la inserción de una rima espuria, la palabra «morena» (v. 4), que, desde luego, no es una decisión inocente: con este injerto, Owen transforma la típica contempla-

ción dickinsoniana del paisaje en una evocación de México, la «tierra morena» que para él ya «fue» (v. 4); el México que tanto añora desde su exilio neoyorkino.

Es así que el «Mundo extraño e inesperado» de Dickinson, que desconcertaba a Owen «con sus líneas pueriles y simples, sus formas irresueltas, sus colores elementales» (1934b), se transforma bajo su mirada, se convierte en un mundo familiar y, sin embargo, lejano, inasible, lleno de añoranza. Los resultados prefiere llamarlos «versiones a ojo», no «traducciones» o «recreaciones», y ciertamente no «de oído», para así recalcar que el principio rector de su trabajo es siempre la imagen, la impresión visual del poema sobre la página, la evocación de esas formas y colores que configuran «el estío indiano» de Amherst tanto como «el amarillo amargo mar de Mazatlán» (1996: 71). Owen no se guía por el oído, aunque mucho podría decirse de la sonoridad de sus versiones españolas, de su prosodia discreta y minuciosa, de sus rimas, a veces rotundas, a veces meramente insinuadas: traducir «a ojo» a Emily Dickinson le exige, confesadamente (1934b), la adopción de una «actitud de improvisación y descuido» que le permite eludir «el léxico solemne y la retórica convencional que [ella] rechazaba» y conseguir así un poema que tenga un efecto certero en el lector; un impacto enérgico, aquel «temblor inexplicable» que la propia Dickinson asociaba con la «poesía pura» y que Owen considera tan imprescindible que no duda en traducir, a manera de explicación o justificación, a partir de un pasaje hallado en sus cartas:

Si al leer un libro siento que todo el cuerpo se me hiela, en forma tal que ningún incendio podría calentármelo, yo sé bien que es poesía. Si siento al leerlo, en sensación solamente física, como si me arrancasen el cráneo, yo sé bien



que es poesía. Son ésas las únicas maneras que tengo yo de saberlo. (1934b)¹³

Owen se propone «resucitar [a Dickinson] en otro siglo», conservar «tan pura su voz en la distancia» (1934b), y traducirla al español, a *su* español, a su propia experiencia de vida, es parte de una búsqueda también suya por encontrar «la medida exacta de su luz». En esta frase, me parece, quedan resumidos los propósitos de Owen al traducir a Emily Dickinson. La alusión, intencional o no, es a un poema de la propia Emily, «The Poets light but Lamps – / Themselves – go out» (J883), y forma parte de una larga elegía que Owen dice haber compues-to en su honor:

Toda la noche bailáramos un viento que
pensaba
pongamos la lámpara bajo el almud
sepamos la medida exacta de su luz
que si en tanto a ninguno alumbra
ya guiará a los pródigos de 2030 en su busca.
(1934b)

De dicha elegía sólo se conserva esta primera estrofa, y de los doscientos poemas de Dickinson que dijo haber traducido el poeta mexicano no sobreviven más que los ocho vestigios de *El Tiempo* colombiano. Conociendo a Owen, es probable que ninguna de esas dos cosas haya existido. Si se encuentran «soterradas en algún archivo personal» (Cajero 2014: 37), sólo queda esperar que no sea hasta 2030 que algún pródigo las descubra. De cualquier modo, creo que es justo que se haga notar un hecho fundamental: las «Versiones a ojo» y los «Datos biográficos» de Emily Dickinson que publica

¹³ «If I read a book and it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only ways I know it.» (2012: 265)

Owen en Bogotá son textos mínimos, las unas en su frugalidad y los otros en su laconismo, pero en conjunto constituyen una de las pocas reflexiones teóricas y prácticas que existen sobre la traducción de poesía por parte de un escritor mexicano.

CONCLUSIONES

La labor de traducción que emprendieron los Contemporáneos se inscribe en el marco de un proyecto generacional que llevó siempre la encomienda de contribuir en la consolidación del patrimonio cultural de su nación y de América Latina. El grupo de Torres Bodet, Gorostiza, Villaurrutia, Novo, Cuesta y Owen —aunque a decir suyo no los reuniera más que la contigüidad de sus respectivas soledades— se dio asiduamente a la tarea de fomentar la actualización del pensamiento coetáneo a través de un universalismo crítico: además de su obra individual, el conjunto trabajó en la publicación de las principales revistas de vanguardia del país (*Ulises*, *Contemporáneos*), promovió el periodismo y la crítica culturales, colaboró en volúmenes característicos de la generación (*Antología de la poesía mexicana moderna*), fundó teatros para el montaje de obras dramáticas que «explorar[an] la subjetividad e intentar[an] formas poéticas y concepciones del espacio y tiempo más libres» (Rodríguez Chicharro 1995: 126); escribió novelas experimentales, ensayó el flujo de conciencia, tradujo fecunda y abundantemente (a Pound y a Eliot, a Breton, Saint-John Perse y Cocteau) a fin de difundir e incorporar la poesía internacional más reciente. En suma, los Contemporáneos crearon una literatura universal mexicana, ajena a la miopía del localismo, y tradujeron precisamente para ayudar a franquear las fronteras nacionales.





Con todo, y sin relegar ni un instante su función como mediador cultural en dicho programa, cabe suponer que las razones por las que Gilberto Owen tradujo la poesía de Emily Dickinson están relacionadas mucho más estrechamente con un viaje de exploración personal. Como Juan Ramón Jiménez, Owen aprende del ejemplo de Dickinson y a partir de él es que cultiva una manera de escribir poesía moderna, una poesía desvinculada de la opresión de los modelos, una poesía «plena» cuyo ritmo lo dicta ya sólo la claridad de la imagen, la justeza de la metáfora, la cadencia propia del pensamiento asociativo. La empresa en sí es pequeña como proyecto individual de traducción, pero, además de haber hecho figurar en el mapa de las letras hispánicas, desde entonces y para siempre, a una poeta «esquiva al mundo física y espiritualmente, [que] cerraba su mundo de poesía a todos los que la rodeaban» (1934b), Owen demostró, sin duda, que la labor traductora de un escritor puede ser un factor decisivo en la configuración y evolución de su poética.

Si las traducciones de los ocho poemas, realizadas declaradamente «a ojo», logran o no recrear «cuidadosa y trabajosamente [...] el temblor inexplicable, inaudible e invisible» (Owen 1934b) de la obra de Emily Dickinson de acuerdo con cierto principio traductológico u otro —de correspondencia formal, de adecuación, de aceptabilidad, etcétera—, el asunto es, creo, objeto de una disquisición distinta. Sin embargo, incluso en caso de que se le encontrara a Owen algo digno de reproche en este ámbito, quizá convendría recordar, a propósito, que las nociones que comúnmente se tienen de «fidelidad» o equivalencia, y a menudo los prejuicios que condenan la «intromisión» intencional del traductor en sus originales, parten de doctrinas sumamente indeliberadas sobre la creatividad o, lo que es peor, sobre la traducción misma: como bien advierte

Michel Ballard, «la réécriture à l'aide d'une autre langue suppose des écarts ou des transformations qui font partie d'un acte de création» (1997: 86). El hecho de que Owen haya alcanzado un mimetismo con Emily Dickinson —no en el sentido estricto de mimesis, desde luego, sino en el sentido de haberse asimilado a ella, de haber asumido su voz— hizo que por un instante coincidieran, en una misma expresión poética, dos sensibilidades afines y sin embargo distintas. No siempre se dan encuentros tan afortunados.

RECIBIDO EN JUNIO DE 2018

ACEPTADO EN JUNIO DE 2018

VERSIÓN FINAL DE OCTUBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes consultadas

- BALLARD, Michel (1997): «Créativité et traduction», en *Target* 9:1. pp. 85–100.
- BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier (2014): «Emily Dickinson: un texto olvidado de Gilberto Owen», en *La Colmena* No. 63 (julio–septiembre). Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México. pp. 37–41.
- CAJERO VÁZQUEZ, Antonio (2014): «Traducción y mediación: la obra dispersa de Gilberto Owen», en *Literatura Mexicana* Vol. xxv, No. 2. México, D. F.: UNAM. pp. 25–47.
- COHEN, Sandro (s/f): «La epístola y el poema. La cita de Emily Dickinson y Gilberto Owen en Bogotá». http://www.sandrocohen.org/ensayo/la_epistola_y_el_poe-ma.pdf. 23 de junio de 2013.
- DAUSTER, Frank (1963): *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los «Contemporáneos»*. México, D. F.: Ediciones de Andrea (Colección Studium No. 41).
- DICKINSON, Emily (1976): *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Thomas H. Johnson, ed. Nueva York, Boston y Londres: Little, Brown and Company (Back Bay Books).
- (1993). *The Collected Poems of Emily Dickinson*. Martha Dickinson Bianchi, ed. Nueva York: Barnes and Noble.



- (2012): *Letters of Emily Dickinson*. Mabel Loomis Todd, ed. Nueva York: Dover / Courier Corporation.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad (2005): *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1919): «La obra de Juan Ramón Jiménez». La Habana: *Cuba Contemporánea*, Año VII, Tomo XIX, No. 75 (marzo).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1917): *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Calleja.
- (1974): *Páginas escogidas*. Madrid: Gredos.
- LEITER, Sharon (2007): *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*. Nueva York: Infobase Publishing (Facts on File).
- MITCHELL, Domhnall y Maria Stewart, eds. (2009): *The International Reception of Emily Dickinson*. Londres y Nueva York: Continuum.
- OLEA FRANCO, Rafael y Anthony STANTON, eds. (1994): *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, D. F.: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.
- OWEN, Gilberto (1934b): «Emily Dickinson (Datos biográficos)». Bogotá: *El Tiempo (Lecturas Dominicales)* No. 536: 29 de abril. p. 8.
- (1996): *Obras*. Josefina Procopio, ed. 2ª ed. aumentada. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César (1995): *Estudios de literatura mexicana*. México, D. F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- ROSAS, Alfredo (2009): «Emily Dickinson y Gilberto Owen: ese par de perversos», en *La Colmena* No. 63 (julio-septiembre). Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México. pp. 28-36.
- SEGOVIA, Tomás (2001): *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).
- SHERIDAN, Guillermo (1985): *Los Contemporáneos ayer*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2008): *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*. México, D. F.: unam.
- STANTON, Anthony (1998): *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México (Vida y Pensamiento de México).
- (2008): «Un poeta mexicano se apropia de las vanguardias europeas en Nueva York: “Autorretrato

- o del subway” de Gilberto Owen», en *Revista Iberoamericana* Vol. LXXIV, No. 224 (julio-septiembre). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh. pp. 741-750.
- THOMASON, Elizabeth, ed. (2001): *Poetry for Students* (vol. 13). Farmington Hills: Gale Group.
- VENDLER, Helen (2006): *Poets Thinking. Pope, Whitman, Dickinson, Yeats*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press.

Algunas traducciones de Emily Dickinson

- ARDANAZ, Margarita, trad. (2010): *Emily Dickinson. Poemas*. Madrid: Cátedra.
- COSTA PICAZO, Rolando, trad. (2011): *Emily Dickinson. Oblicuidad de luz (95 poemas)*. Valencia: Universitat de València.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina de y Juan José DOMENCHINA, trads. (1946): *Emily Dickinson. Obra escogida*. México: Centauro (Colección Poesía Mejor).
- LEONI, Anna María, trad. (2005): *Emily Dickinson. Los sótanos del alma*. Mérida, Venezuela: El Otro, El Mismo.
- MANENT, Marià, trad. (1986): *Emily Dickinson. Poemas*. Madrid: Visor.
- MAÑERU MÉNDEZ, Ana y María-Milagros RIVERA GARRETAS, trads. (2012): *Emily Dickinson. Poemas 1-600. Fue - culpa - del paraíso*. Madrid: Sabina.
- (2013): *Emily Dickinson. Poemas 601-1200. Soldar un abismo con aire*. Madrid: Sabina.
- (2015): *Emily Dickinson. Poemas 1201-1786. Nuestro Puerto un secreto*. Madrid: Sabina.
- OCAMPO, Silvana, trad. (2006): *Emily Dickinson. Poemas*. Barcelona: Tusquets.
- OLIVÁN, Lorenzo, trad. (2001): *Emily Dickinson. La soledad sonora*. Madrid: Pretextos.
- OWEN, Gilberto, trad. (1934a): «Poemas de Emily Dickinson. Versiones a ojo de Gilberto Owen». Bogotá: *El Tiempo (Lecturas Dominicales)* No. 536: 29 de abril. pp. 6-7.
- PASINI, Delia, trad. (2014): *Antología poética de Emily Dickinson*. Buenos Aires: Losada.
- REY, José Luis, trad. (2013): *Emily Dickinson. Poesía completa*. Madrid: Visor.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia, trad. (2001): *Emily Dickinson. Antología bilingüe*. Madrid: Alianza.
- VILLAR RASO, Manuel, trad. (2001): *Emily Dickinson. Crónica de plata: poemas escogidos*. Madrid: Hiperión.

notas



En su conferencia *Was soll und kann Literatur verändern?* Erich Fried reflexionaba sobre sus lecturas y vivencias, y cómo afectaban a su forma de escribir. Los traductores, como escritores que son, también desarrollan una poética propia. Los procesos creativos de ambos se ven guiados y limitados por la capacidad de crear verosimilitud, alimentada de dichas lecturas y vivencias. Hoy que la didáctica de la Traducción se centra en las capacidades prácticas, dejando de lado la cultura general, los traductores noveles tienden a carecer de herramientas para resolver la interpretación textual de forma coherente. Quizá la literatura pueda proporcionarles dichas herramientas.

PALABRAS CLAVE: Traducción, poética traductora, lectura, proceso creativo, cultura.

¿Qué puede cambiar la literatura para los traductores?

ITZIAR HERNÁNDEZ RODILLA
Universidad Complutense de Madrid

What could literature change for translators?

*In his lecture *Was soll und kann Literatur verändern?*, Erich Fried spoke about his readings and experiences, what he asked from them and how they affected his writing. In the same way writers develop their poetics, translators develop theirs when translating. There is a certain parallelism in their creative process, guided and restricted by their ability to create verisimilitude, fuelled by the things they read. Today, when the didactics of Translation focus on practical abilities and technology, leaving aside general culture, recent graduates tend to lack the criteria to solve translation problems in a resolute and consistent way. Literature could give them the tools to solve such problems.*

KEY WORDS: Translation, translation poetics, reading, creative process, culture.



Esta nota comenzará con una *excusatio*: lo que se expone a continuación es menos el resumen de una investigación que el relato de una reflexión. Y esta no es siquiera original, como será posible deducir de algunas de las fuentes citadas, que se remontan a los poetas romanos o al Siglo de Oro español. Es un asunto este que me inquieta personalmente desde hace algún tiempo, que se abrió paso hasta las conclusiones de la tesis que presenté a comienzos de 2016, titulada ... *und alle seine Mörder... Erich Fried traducido para el teatro*, y que se hizo más profundo como inquietud cuando comencé a dar clases de Traducción en la universidad en el segundo semestre del curso 2015-2016. Como he mencionado, el planteamiento no es original y esta nota ni siquiera tiene la intención de proponer una solución. Se presenta, de hecho, como invitación a la reflexión y el debate, y casi para encontrar, con ello, la excusa, esta vez como pretexto, que pueda provocar una consideración más seria del tema, y ello empezando en el mismo lugar que la preocupación original, por la poética de Erich Fried.

Viajemos, pues, de vuelta a la Universidad de Viena en 1983; al simposio *Literatur und Macht* [Literatura y poder], donde Erich Fried, iniciando el tema del poder de la literatura, de lo que esta debe y puede cambiar, se dirige a su público hablando de otro poeta, Hugo Sonnenschein, Sonka: «Sonkas Schreiben [hat] sich zwar unter dem Eindruck seiner Erfahrung verändert, [...] er [ist] sich aber treu geblieben» (Fried, 1983: 76).

Reconoce así, en cierta manera, la existencia y la evolución de la poética de un autor y la lealtad que dicho autor le debe: la literatura puede no

ser leal a sí misma, dice Fried, pero el autor debe saber mantener su fidelidad.

La literatura cambia en sí misma, pues, y también al que la escribe y al que la lee o la escucha, según afirma Fried (1983: 77): «Was soll und kann Literatur verändern? Ich glaube, zuerst einmal den Schreibenden selbst und zweitens den Leser oder den Hörer».

Al que escribe porque, en la necesidad de formular sus pensamientos, aclara sus opiniones en cuanto a diversos asuntos; porque, además, la escritura es también un proceso de conocimiento y el conocimiento no tiene, por lo general, vuelta atrás. Con Ibsen, opina que escribir tiene algo de autocrítica y, con Goethe, que permite expresar de forma legítima el sufrimiento y la protesta. Recurriendo a las poéticas de otros, avanza inexorable hacia una definición de la suya propia —en 1983 tiene 62 años y ya le han operado por primera vez del cáncer que acabará con su vida cinco años más tarde—, que resume en un «intento de supervivencia»: «Tatsächlich waren und sind die besten Dichter im allgemeinen die, die nicht dichten konnten, sondern die dichten mussten, um überhaupt dieses Leben zu ertragen, oder es wenigstens möglichst lange zu ertragen» (Fried, 1983: 77).

Y, por eso, la actualidad de un escritor se refleja en su escritura no solo si se dedica a la agitación o la propaganda. La tarea del arte, de la literatura es, en última instancia, comprometer al hombre con su vida, evitar que se habitúe, que se embote, que se enajene de la sociedad, que deje de verse como protagonista de su entorno, se sienta ajeno a él, se aísle y, como consecuencia, se pierda de sí mismo:

¹ La escritura de Sonka ha cambiado, a decir verdad, por efecto de sus experiencias, pero él se ha mantenido fiel a ella. [La traducción (como todas las demás que aparecerán en la nota, salvo indicación contraria) es de la autora].

² En realidad, los mejores escritores eran y son, por lo general, no quienes «pueden» escribir, sino quienes «tienen que» hacerlo, en resumidas cuentas, para aguantar la vida o para aguantarla, por lo menos, a ser posible, durante largo tiempo.

[Die Literatur] Wofür aber engagiert? Nicht für eine Partei [...] sondern engagiert gegen die Entfremdung, gegen das Nicht-mehr-sehen, Nicht-mehr-fühlen, Nicht-mehr-merken-wollen, was mit uns geschieht und was wir einander tun. Und das glaube ich —gegen das Stumpfwerden, gegen das Gedankenloswerden zu schreiben— ist eigentlich das, was Literatur soll und auch kann³ (Fried, 1983: 78).

Este es el objetivo principal, la razón de ser, del trabajo de un hombre que afirmaría en uno de sus poemas: «Ich will mich erinnern / an alles was man vergißt⁴» (Fried, 2007 [1995]: 121). Con ello cumple uno de los principales mandamientos de la cultura hebrea de la que procede: *Zachor!* —¡Recuerda!—, que aparece en la Biblia más de ciento setenta veces y que los judíos siguen hoy más que ningún otro pueblo (Schäfer, 1998: 85). Y, a través de ese «no olvidar», de esa «lucha contra la enajenación⁵» —contra la «alienación» diría la teoría marxista—, pretende cambiar un mundo con el que nunca acabará de estar satisfecho, pues eso supondría haber dejado de sentir o haber conseguido su objetivo.

Asimismo, en la búsqueda de la formulación exacta de sus pensamientos, el escritor hará que

³ (La literatura) ¿Comprometida con qué? No con un partido (...) sino contra la enajenación, contra el dejar de ver, el dejar de sentir, el dejar de querer darse cuenta de lo que nos sucede y de lo que nos hacemos unos a otros. Y eso, creo —escribir contra el embotamiento, contra la irreflexión— es, en realidad, lo que la literatura debe y puede hacer.

⁴ Versos del poema «Gegen Vergessen» (Contra el olvido): Quiero acordarme de / todo lo que se olvida.

⁵ Erich Fried atribuye el origen de su principio poético, la «lucha contra la enajenación», al Che Guevara, que aclaraba en su carta *El socialismo y el hombre en Cuba*: «El hombre, en el socialismo, a pesar de su aparente estandarización, es más completo. [...] Todavía es preciso acentuar su participación consciente, individual y colectiva, en todos los mecanismos de dirección y de producción [...]. Así logrará la total consciencia de su ser social, lo que equivale a su realización plena como criatura humana, rotas todas las cadenas de la enajenación» (Guevara, 1965).

sucedan cosas con las palabras: «Eine Dichtung, die nur *inhaltlich* Interessantes bringt, wo mit der Sprache selbst überhaupt nichts geschieht, ist selten sehr gute Dichtung⁶» (Fried, 1983: 79).

Y continúa hablando de la escritura de Christa Wolf, de política contemporánea, de Goethe una vez más, de Marx a continuación; de Sylvia Plath, del consuelo que encuentra en Hölderlin y en Kafka, y de lo que le enseñó Paul Celan; dando con ello pistas sobre su propia literatura —comprometida siempre— y sus motivaciones para escribir:

Literatur kann Menschen verändern und kann die Welt verändern, nicht direkt, sondern dadurch, daß sie das Denken und Fühlen einzelner Menschen wach erhält. Sie hat auch therapeutische Wirkungen, dadurch, daß sie Menschen daran hindern kann, an Problemen, die unbewußt bleiben, zusammenbrechen. Auch das ist ein wichtiger Einfluß zur Veränderung der Wirklichkeit⁷ (Fried, 1983: 81).

Para acabar diciendo: «Wir müssen die Klischees der Zivilisation, die zum Schutz der Unmenschlichkeit dienen, durchbrechen, wo immer wir können⁸» (Fried, 1983: 85).

Es patente, pues, que la obra de Erich Fried bebe de una riqueza inconmensurable de fuentes: su origen judío y vienés, que se combinaría en el exilio con los autores de habla inglesa y alemanes, por considerar el alemán su verda-

⁶ Una obra que solo sea interesante por su «contenido», en la que no pasa nada con el idioma, no suele ser una buena obra.

⁷ La literatura puede cambiar a los hombres y el mundo, no directamente, sino en la medida en que mantiene despierto el pensamiento y los sentimientos de cada hombre. Tiene, asimismo, efectos terapéuticos, de tal manera que puede evitar que los hombres se desmoronen por problemas que no se conocen. También eso es una importante influencia para cambiar la realidad.

⁸ Es nuestro deber romper los clichés de la civilización que protegen la barbarie siempre que podamos.





dera patria e Inglaterra su patria adoptiva; la situación sociopolítica contemporánea, de gran complejidad en la época que le tocó vivir, y su intención de trabajar el lenguaje como medio de dar forma al mundo.

Pasando a la tarea del traductor, se propone como punto de partida el resumen de las posturas clásicas que lleva a cabo Amparo Hurtado (2008 [2001]: 311, 367) y la necesidad propuesta por dichos modelos de considerar el análisis de los textos de modo integral como paso primero e inexcusable que permita la interpretación y la captación del sentido para asegurar la correcta comprensión e interpretación del sentido del texto, y para establecer los criterios sobre los que asentar las decisiones en cuanto a las estrategias y procedimientos que adoptar para la traducción. Serán precisos para la correcta interpretación del texto el análisis, asimismo, de las convenciones estilísticas del contexto en que se escribió, así como su relación con el entorno y el momento culturales, políticos, religiosos e ideológicos que, desde el punto de vista comunicativo, aportarán información sobre las intenciones del autor y los conocimientos que comparte con su público original. Por otra parte, desde un punto de vista pragmático, será el estudio de las intenciones del autor y sus formas, su estilo, lo que podrá sugerir pistas en cuanto a los sistemas de creencias, aspectos culturales, ideología, percepciones y actitudes que entraña el original y que se deberán transmitir al público del texto traducido. Este aspecto se verá indudablemente complementado con aspectos semánticos extratextuales relacionados con la selección léxica que realiza el autor: el tiempo y el lugar en que escribe, quién es, cuáles son sus intenciones, quién o quiénes son sus receptores, el medio, la función del texto o el significado con que hace uso de determinados vocablos.

En el caso de Erich Fried, serán pues destacables:

- su compromiso político antibélico y antifascista, marcado por su «lucha contra la enajenación» —tan relacionada con la educación tras Auschwitz promulgada por Adorno (1977)— y los recurrentes temas de la reconciliación y la culpa, incluida la del superviviente, que aparecen una y otra vez en su obra lírica;
- su calidad de puente entre dos culturas: la abandonada en Austria, pero mantenida en su «patria intelectual» como escritor en lengua alemana, y la de acogida en Inglaterra;
- su capacidad de reacción ante los acontecimientos que le fueron contemporáneos, tanto a nivel local como a nivel mundial, entre los que se encuentran, por ejemplo, la reintegración a la vida política alemana de exnazis o la guerra de Vietnam, o la política antiterrorista alemana;
- y su estilo, que jugaba con la lengua alemana utilizando las reglas de la inglesa, gracias a su vida en y entre los dos idiomas.

El traductor de Fried debe, pues, consciente de la intertextualidad, generar una poética propia paralela, según la que llevar a buen término el proceso traductor. Una poética que le permita, como decía Hemingway —referencia sin igual a la hora de definir el resbaladizo concepto de la cultura humanística— contar con un «detector de basura» interior para descartar propuestas inverosímiles y aprovechar las que dotan de verosimilitud a la escritura, en este caso, a la traducción de un autor. Aunque es una idea antigua. Ya se refería a ella Persio Flaco —que murió en el 62 d. C.— en su primera sátira contra los escritores que se convertían repentinamente en poetas: el saber es el comienzo y la fuente de la escritura correcta, a aquel que

conoce bien las cosas se le ocurren las palabras; y la poesía, por lo tanto, no solo exige talento y el conocimiento de las reglas para poetizar, sino también el saber sobre la realidad misma (Strosetzki, 1997: 214-215).

Pero de vuelta a la traducción que, como decía Octavio Paz (1971: 164), es operación gemela de la creación poética, para conservar la intertextualidad, el traductor debería andar casi en paralelo con el autor para reflejar las influencias de este en la traducción. Tampoco es nueva la idea. Sánchez de las Brozas —profesor del Colegio Trilingüe de Salamanca—, en su obra *De auctoribus interpretandis, sive de exercitatione* (1581: 3), decía que quien desee comprender un texto ajeno está obligado a disponer él mismo de las reglas y el saber que utilizó el autor y que, para disminuir la distancia entre autor e intérprete, se pueden poner en mano de este las reglas que siguieron otros autores para la elaboración de sus escritos. Es una primera indicación de cómo usar la literatura de la misma forma que lo hace un autor para crear su poética. Más adelante, Carrillo y Sotomayor, en su *Libro de la erudición poética* (1611: 55),⁹ consciente de que el habla del poeta es oscura para la mayoría del pueblo, explica que la redacción de una obra literaria es un intensivo trabajo que dispone incluso de los conocimientos de los filósofos, y que el intérprete tiene, por tanto, que disponer de una amplitud de conocimientos que se corresponda con los que tiene el autor. Así, el que se proponga interpretar a un poeta, no solo debe tener conocimientos de las diferentes corrientes filosóficas, sino también de derecho, medicina, dialéctica e incluso de todas las disciplinas y disponer de un saber enciclopédico. Luis Vives (*De causis corruptarum artium*, 1531;

en *Opera omnia*, t. 6, pp. 44 y ss.) abunda, en este sentido, en la necesidad de que el intérprete, como opuesto al gramático que se ocupa de los principios lingüísticos, sea un humanista que puede, por una parte, investigar sobre la Antigüedad, de tal forma que consiga formarse una imagen lo más objetiva posible de ella, y por otra, interesarse, sobre todo, por las cuestiones de su propio presente y solamente buscar en la Antigüedad las soluciones a los problemas, utilizando la literatura clásica como colección de materiales modélicos para sus debates orientados hacia el presente, que resolverá imitando los ejemplos de la literatura y el pensamiento clásicos (Strosetzki, 1997: 343-352).

Más cerca de la actualidad, Adam Kovacsics (2011) cita a Osip Mandelstam. Humanista convencido defensor de la cultura, esta vez en la Rusia de la revolución soviética, Mandelstam se pronunciaba en 1922 decididamente contra la concepción utilitaria del lenguaje, que podía acabar en pura manipulación, a favor de una cultura que no empieza de cero, sino que parte de Mozart, Schubert o Shakespeare. A su juicio, lejos de ser personajes ajenos al ser humano, estos creadores expresaban formas e inquietudes universales y no se hallaban por encima del pueblo ni al margen de la vida real.

Se puede percibir, en toda esta evolución de autoridades, la misma idea. El intérprete, el traductor, debe saberlo, de alguna forma, todo. Principalmente, desde luego, lo que se refiere al autor del texto que le ocupa. Lo que implicaría que su formación fuese, eminentemente, humanista clásica.

Ahora bien. Hoy, cuando es materia de discusión si una persona culta no debería saber también cómo funciona un ordenador, entender la trascendencia del bosón de Higgs o conocer los principios de la mecánica cuántica, tendemos a centrar la formación de los traductores



⁹ Se cita a ambos, Sánchez de las Brozas y Carrillo y Sotomayor, según Christoph Strosetzki (1997: 212-216).



en «el idioma que se forja y manipula en otras [disciplinas] más populares y abundantes». La cita es de Xosé Castro (1999) refiriéndose, precisamente, al lenguaje informático y de los manuales técnicos que constituyen cada año un porcentaje de lectura mucho mayor que la literatura. Se enseña a los futuros traductores a manejar programas informáticos que es posible que no lleguen a ver nunca en su vida profesional y a saber cómo traducir novela romántica o tacos, descendiendo la formación literaria al nivel que tienen, sin retarles a avanzar, a llegar allí donde encontrarían el saber de los autores.

Se tropieza hoy, además, con una generación —la de los llamados «millenials»— convencida de que, el ser la más formada —en extensión democrática y oportunidades— e informada —puesto que, en sus palabras, tienen «todo el conocimiento del mundo [...] en su bolsillo, a un solo clic de distancia» (Tatay, 2016)—; y al estar educada en una sociedad en la que, ya desde el Siglo de Oro, el trabajo intelectual, la *vita contemplativa*, pierde valor frente al capitalismo y la concepción positiva del trabajo burgués con una utilidad como factor de la producción sobre el que se asienta la economía (Strosetzki, 1997: 1), no ve un problema, sino una ventaja, en que su capacidad de atención se haya reducido a un segundo por debajo de la del paradigmático pez común. Lejos de instarles a la contemplación, este hecho les impulsa a hallar la respuesta «sin leer el manual de instrucciones, que es de cobardes» (Tatay, 2016). Algo que está muy bien si integra el fracaso como forma del proceso de aprendizaje, pero que, en la saturación de información a la que vivimos sometidos, atasca el pensamiento crítico para poder sobrevivir y deja de alimentar el «detector de basura» que el profesional va a necesitar. Un pensamiento crítico que es, además, determinante para los glorificados con-

textos de creatividad y pensamiento divergente. Como han averiguado los neurobiólogos, este pensamiento depende de lo que se llama «actos bisociativos». Esa lucecita que se nos enciende fulgurante en forma de idea, metáfora de la invención, se debe a la capacidad de nuestra mente de unir dos piezas de información que se han memorizado en ella. Es decir, la invención depende de la existencia de información en nuestra memoria. Y, si esa información previa no existe, será imposible inventar.

Supone, desde luego, un reto formar a una generación que necesita misiones épicas, dignas de videojuego, pero que no tiene la paciencia de viajar a Ítaca para adquirir la información que le permita llegar a destino.

Como se ha mencionado al principio, esta nota está lejos de poder proponer una solución. Aunque la opinión de quien la escribe es que dicha solución pasa por la literatura.

La cultura es algo complejo: un ideal, un proceso, un conjunto de conocimientos y de capacidades, y un estado. Pero es, además y entre otras cosas, un juego —también social—, en el que los jugadores han olvidado la mayor parte de sus conocimientos, pero en el que los conocimientos que aún conservan les recuerdan los que les faltan. Es decir, saben lo que una vez supieron y conocen las reglas del juego. Así que siempre son capaces de jugar igual de bien, aunque sea de forma reactiva y no proactiva.

La cultura de un individuo no se compone fundamentalmente de datos, sino más bien, como en el caso del jugador de ajedrez, de una mezcla de reglas, informaciones y de una visión global del terreno de juego, así como del número de piezas y de su valor. Si tiene esto, podrá recordar lo que ha perdido y conservará intacta la capacidad de jugar, aunque haya olvidado muchos de sus conocimientos. Al igual que



Sócrates, sabe perfectamente lo que no sabe (Schwartz, 2005: 691-718).

Quizá esa sería una buena forma de vender la cultura a futuras generaciones: como un juego de apariencias, en el que, más que nunca, el ser humano en sociedad está envuelto.

En cualquier caso, volviendo al tema, la literatura se presenta como el medio de aprender esas reglas. Como decía Fried, el arte, la literatura, comprometen al hombre con su vida, pero también le ofrecen la posibilidad de formular a manera de cita las complejas relaciones existentes entre determinados procesos sociales y las vidas de las personas, dándoles un nombre y una dirección. En sus historias se personifican destinos prototípicos, que después adquieren una fisonomía concreta a través de los correspondientes personajes: Hamlet, Don Juan, Fausto, Lady Macbeth, Ana Karénina, etcétera. Al igual que las personas, estos personajes son «informaciones condensadas».

Asimismo, el tiempo solo puede observarse a través de las historias, pues solo ellas ofrecen la lógica de determinados procesos. Y, solo a través de las historias que observamos en otros, podemos observar los procesos en los que nos hallamos inmersos nosotros mismos. Como dice Schwartz, si no se conoce a Don Quijote, resulta más fácil enredarse en luchas contra molinos de viento; si no se ha leído *Las brujas de Salem* de Arthur Miller es más probable llegar a formar parte de una jauría inconsciente que va a la caza de una presa. Únicamente a través de las obras de la literatura podemos tomar distancia con respecto a nosotros mismos. Porque hay algo que solo la novela o la poesía pueden ofrecer en las historias que, ahora, llegan masivamente a través del cine y la televisión: la visión interna de un personaje. Solo la novela nos permite experimentar cómo puede sentirse la víctima de una jauría humana.

Es, además, en la literatura, como también nos recuerda Fried, donde se reflejan las invenciones, el entorno político, cultural, social, incluso económico (piénsese, por ejemplo, en el paradigma de burbuja financiera que ofrece *El tulipán negro* de Dumas padre), que ha experimentado fictivamente o vivido el autor, dándonos con ello y sin necesidad de investigaciones profundas, información experta sobre diversos temas.

O, en términos más traductológicos, los conocimientos —lingüístico, claro, pero también metalingüístico, textual, contextual y del mundo— que necesitaremos como traductores para entretejer los vacíos entre ellos, como decía Nicholas Round (2005), y conseguir con ello una red que recoja las posibilidades del idioma en el texto de partida en su traslado al idioma de llegada.

Decía, por último, Enrique Bernárdez (2000) que es imposible que un traductor sepa todo lo que va a tener que saber alguna vez y que lo mejor es que esté preparado para cualquier imprevisto. Descubrir al traductor principiante la cultura humanística es, en ese sentido, la mejor herramienta que podemos dar a quienes aspiran a contarse entre los profesionales.

También como experiencia vital, si vamos a ello y volvemos a Fried. La literatura puede salvar la vida a quien escribe. Pero también al que la lee, evitando que se aliene. Dándole herramientas de conocimiento externo y propio. Porque, como decía Saavedra Fajardo en su *República literaria* (1655), no debe considerarse sabio al que no sabe nada de sí mismo.

RECIBIDA EN DICIEMBRE DE 2017

ACEPTADA EN DICIEMBRE DE 2017

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA



258

- ADORNO, Theodor W. (1967): «La educación después de Auschwitz», conferencia originalmente realizada por la Radio de Hesse, el 18 de abril de 1966; publicada, posteriormente, en Theodor W. Adorno *Zum Bildungsbegriff des Gegenwart*, Fráncfort del Meno: Diesterweg, III y ss.
- (1977): *Gesammelte Schriften Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft VII*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag.
- BERNÁRDEZ, Enrique (2000): «Traducción y cultura general», *El Trujamán* del Centro Virtual Cervantes, 16 de mayo, <http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/mayo_00/16052000.htm> [consulta: 13.XII.2017].
- CASTRO, Xosé (1999): «La cultura traducida», *El Trujamán* del Centro Virtual Cervantes, 18 de noviembre, <http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/noviembre_99/18111999.htm> [consulta: 13.XII.2017].
- FRIED, Erich (1983): «Was soll und kann Literatur verändern?», *Wespennest*, 52, 76-83.
- (2007): *Gedichte*, Múnich: DTV, 1.ª ed.: 1995.
- GUEVARA, Ernesto (1965): «El socialismo y el hombre en Cuba», carta publicada por Carlos Quijano en el semanario uruguayo *Marcha*, 12 de marzo.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2008): *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra, 1.ª ed.: 2001.
- KOVACSICS, Adam (2011): «Osip Mandelstam: palabra, cultura, traducción», *El Trujamán* del Centro Virtual Cervantes, 18 de agosto, <http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/agosto_11/18082011.htm> [consulta: 13.XII.2017].
- PAZ, Octavio (1971): *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets.
- ROUND, Nicholas (2005): «Translation and its Metaphors: The (N+1) Wise Men and the Elephant», *SKASE Journal of Translation and Interpretation*, 1 (1, 2005), 47-69.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (2008): *República literaria*, ed. de Fco. Javier Díez de Revenga, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, <www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/república-literaria--3/> [consulta: 13.XII.2017].
- SCHÄFER, Katrin (1998): «Die andere Seite»: *Erich Frieds Prosawerk. Motive und Motivationen seines Schreibens*, Viena: Ed. Praesens.
- SCHWANTZ, Dietrich (2005): *La cultura. Todo lo que hay que saber*, trad. de Vicente Gómez Ibáñez, Madrid: Suma de Letras.
- STROSETZKI, Christoph (1997): *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel: Reichenberger.
- TATAY, María (2016): «Trabajadores y millennials», vídeo de la intervención de María Tatay en la 13.ª edición del seminario de charlas ultrarrápidas *Ignite Valencia*, celebrado en Valencia el 30 de junio de 2016, publicado el 18 de julio, <<https://www.youtube.com/watch?v=bvHTzhX1ZUA>>, [consulta: 13.XII.2017].



Las distintas actitudes de los traductores ante el poema con que comienza una de las historias de *Mil y una noches* se ponen en relación con dos hechos relevantes que tuvieron lugar en las décadas centrales del siglo xx: la labor de traductores académicos y la interpretación psicoanalítica de la obra. Ambos favorecieron tanto el respeto a la integridad del texto como la apreciación de la estructura general de la obra. Se examinan hechos e hipótesis relativos a 1) la naturaleza narrativa de las *Mil y una noches*, 2) sus traslados a varias lenguas en los tres últimos siglos, 3) la retraducción de los clásicos y 4) el carácter histórico del fenómeno traductor.

PALABRAS CLAVE: *Mil y una noches*, retraducción, clásicos, historia, narratología, texto, psicoanálisis.

La integridad del original en retraducción (acerca de un poema de *Mil y una noches*)

The completeness of the original text in retranslation (on a poem in One Thousand and One Nights)

The different attitudes of the translators toward the opening poem in one of the stories in One Thousand and One Nights are linked with two relevant facts which took place during the mid decades of 20th century, namely the work of academic translators and the psychoanalytic interpretation of the book. Both favored the respect for the integrity of the original text as well as the appreciation of the general structure of the book. Facts and hypotheses relating to 1) the narrative nature of the One Thousand and One Nights, 2) its translations to other languages in the past three centuries, 3) the retranslation of the classics, and 4) the historical nature of the translational phenomenon, are discussed.

KEY WORDS: One Thousand and One Nights, Retranslation, Classics, History, Narratology, Text, Psychoanalysis.

SALVADOR PEÑA MARTÍN
Universidad de Málaga



Se recordará¹ que *Mil y una noches* (*Noches*, en adelante) consiste en un conjunto de historias encuadradas por la de un monarca, Shahriar. A causa de una traición de su esposa (que celebra una orgía con sus esclavos en palacio), este se convierte en el asesino de las jóvenes con las que mantiene relaciones sexuales cada noche. Hasta que Shahrazad pone fin a la situación narrándole historias también por las noches. Las vicisitudes textuales de la obra son ciertamente complejas (Reynolds, 2006). Limitémonos a señalar, sin entrar en ellas, que desde el siglo XIX domina, entre las versiones árabes existentes, la recensión egipcia, caracterizada por su larga extensión y fiabilidad, por más que esta se haya puesto también en entredicho (Khawam, 2007).

La cuestión de hasta qué punto podemos considerar las *Noches* una unidad y cuál sería el eje sobre el que se construye el texto ha sido recientemente tratada por Jullien (2016), para quien existe un estrecho vínculo entre las historias individuales y el conjunto, garantizado por la historia marco, la de Shahrazad y Shahriar. La investigadora francesa añade que, según cuál sea la importancia que se atribuya a ese vínculo, se privilegiará o minimizará la eficacia política y moral de la recopilación, lo que vale para los lectores, los críticos y los traductores; y se muestra convencida de que la obra tiene un significado unitario, por encarnar «la eterna quimera del intelectual: actuar sobre el mundo por medio de las palabras» (Jullien, 2016: 161; la traducción es mía).

La unidad narrativa de las *Noches* compete, en efecto, a la historia de la traducción. Vamos a comprobarlo a partir de un pasaje concreto, un poema que ha recibido muy distinto tratamiento por parte de traductores a distintas lenguas,

con la finalidad de contribuir al conocimiento de las *Noches*, la retraducción de los clásicos y los límites que los traductores se ponen a la hora de intervenir en los textos que vierten. La convicción de que existe un mensaje principal en las *Noches*, o sea, un discurso elaborado que subyacería a todas las historias, es un factor pertinente para las políticas de traducción seguidas con el clásico árabe.

En la noche 371 de la recensión egipcia (*Alf layla*, 1936: I, 369; *Alf layla*, 1999: I, 611; Mac-Naghten, 1839: 2, 347) comienza la historia de los amores apasionados de la joven al-Ward fi-l-Akmām y el príncipe Uns al-Wuğūd, que se muestran bien dispuestos a arrostrar circunstancias adversas para estar juntos. Es la narración 104 de las concordancias de Marzolph y van Leeuwen (2004), y, según Garcin (2016: 89-92), pudo redactarse en el Egipto otomano, a mediados del siglo XVI, aunque incorpora elementos más antiguos, mamelucos y anteriores. Comienza con una caracterización de la protagonista femenina, al-Ward fi l-Akmām, de quien se destacan su formación humanística, su belleza y su afición a entretenidas tertulias donde se consumía alcohol. Ello se completa con un poema, incidental y compuesto ad hoc, y no, como ocurre también a menudo en las *Noches*, de una pieza ajena a estas y que se encaja en la historia de que se trate, no siempre con el mismo éxito. Es el siguiente texto árabe, del que veremos numerosas versiones:

كلفت بها فتاة الترك والعرب	تجادلني في الفقه والنحو والادب
تقول أنا المفعول به وخفضتني	لماذا وهذا فاعل فلم أنتصب
فقلت لها نفسي وروحي لك الفدا	ألم تعلمي أن الزمان قد انقلب
وإن كنت يوما تتكرين انقلابه	فيها فانظري ما عقدة الرأس في الذنب

Durante el siglo XIX las traducciones castellanas de las *Noches* dependían o bien de la francesa de Antoine Galland, publicada en

¹ El presente estudio se enmarca en el proyecto de I+D «La traducción de los clásicos en su marco editorial: una visión transatlántica», referencia FFI2013-41743-P.

1704-1715, o bien de la alemana de Gustav Weil, de 1865. Galland se basó en un manuscrito del siglo xiv o xv (Grotzfeld, 1996-97), donde no se recogía la historia que nos interesa. Por su parte, Weil dependía en gran medida de la recensión tunecina (editada en Breslavia), y en ella sí que figuraba la historia, pero con algunas diferencias, entre ellas, otro poema (diferente al citado). La versión de Weil, por tanto, ofrece este, que apenas añade nada a la caracterización del personaje, y que pasó a las versiones españolas intermediadas por la alemana. Algunas siguen publicándose en la actualidad sin mención de traductor u otros datos que nos permitan datarlas documentalmente en el siglo xix. Con todo, y a título ilustrativo, he aquí la traducción de dicho poema (el «tunecino»), en una versión de las *Noches* intermediada por el alemán (Anónimo / Weil 2014: 2, 801): «Asoma como la luna / de luceros coronada, / cuando con vivos detalles / las densas nubes realza: / su faz despejada en mi cariño / festivos rasgos derrama, / cual niño con el jilguerillo / asido en su mano halaga».

En el siglo xx las *Noches* solían trasladarse al castellano a partir de la recensión egipcia (en la edición de Calcuta o de Bulaq), si bien no siempre directamente del árabe, y en dichos originales árabes el poema en cuestión, muy distinto, es el correspondiente al texto árabe ofrecido más arriba. Es un texto muy elaborado y que aporta dos elementos de relieve: una consideración sobre el paso del tiempo y un dato importante que añadir a la caracterización de la protagonista: la llamada al-Ward fi l-Akmām tenía experiencia en el ejercicio activo y desenfadado del sexo con otras personas. En torno a 1920 la editorial Prometeo de Valencia fue publicando las entregas de la versión castellana de las *Noches*, firmada por Vicente Blasco Ibáñez, a partir de la francesa de Joseph Charles Mardrus, donde los lectores de castellano podían acceder por

primera vez al contenido del poema de la recensión egipcia (Blasco / Mardrus, ca. 1920: 10, 92):

¡Estoy prendado de la seductora! ¡Encantadora de turcos y árabes, conoce todas las finuras de la jurisprudencia, de la sintaxis y de las bellas letras!

Así es que cuando discutimos ambos acerca de estas cosas, he aquí lo que me dice á veces la maligna:

«¡Yo soy agente pasivo, y tú te obstinas en ponerme en caso indirecto! ¿Por qué? ¡En cambio, dejas siempre en el acusativo á tu régimen, cuya misión es ser activo, y jamás le otorgas el signo de la erección!»

Yo le digo: «¡No sólo te pertenece mi régimen, ¡oh mi señora! sino también mi vida y toda mi alma! Pero no te asombres ya de este trueque de papeles. Hoy cambiaron los tiempos y se trastornaron las cosas.

No obstante, si a pesar de lo que te digo no quieres creer en tal cambio, ¡no dudes más y mira mi régimen! ¿No has notado que el nudo de la cabeza lo tiene en la cola?»

El poema, humorístico, salaz y rebuscado, tronca con la tradición consistente en aludir a contenidos sexuales con tecnicismos gramaticales, de la que tenemos otra muestra en la noche 971, en una historia diferente. La equiparación paródica entre gramática y actividad sexual era común a las literaturas árabe y latina tardía, lo que ya puso de relieve Curtius (1948: 416), aduciendo precisamente este segundo ejemplo, a partir de la versión alemana de Enno Littmann, un arabista académico, por cierto, publicada en 1921-1928. Este último, al igual que Mardrus (de quien dependía Blasco), y dado que su traducción se basaba en la recensión egipcia, incluye el poema en cuestión, pero solo parcialmente, pues vierte solo los dos primeros hemistiquios, omitiendo, pues, los versos con alusiones sexuales y lo relativo al tiempo y los cambios (Littmann, 2004: 3, 385): «Sie lieb ich; sie bezaubert die Türken und Araber all;





/ Sie mißt sich mir Im Recht, in Grammatik und Bildung zumal». En nota al pie, Littmann justifica su actuación por la imposibilidad de reproducir en alemán los juegos de palabras sobre los que se construyen los versos en cuestión: «Hier folgen im Arabischen noch drei Verszeilen, die wegen der Wortspiele zwischen Ausdrücken der Grammatik und des Liebeslebens im Deutschen nicht wiedergegeben werden können».

Hay que darle, en parte, la razón al traductor y orientalista alemán, que, en realidad, da muestras de rigor filológico: la traducción de esos versos había de ocasionar pérdida. Y, sin embargo, ya sabemos que Mardrus (1901: 8, 8), quien apreciaba mucho el contenido salaz de las *Noches*, los trasladó al francés, permitiendo así que Blasco los vertiese al castellano, sin mayor creatividad de este. Como muestra, confróntese el comienzo del tercer verso, al que se ajustó el novelista valenciano: «Je suis agent passif, et tu t'obstines à me mettre au cas indirect. Pour quoi cela ? Par contre, tu laisses toujours à l'accusatif ton régime [...]». Ignoro si fue la supuesta intraducibilidad lo que animó al siguiente traductor al castellano (siempre a partir de la recensión egipcia) de las *Noches*, Rafael Cansinos Assens (1954-55), a servirse, de nuevo, del poema alternativo, que ya vimos en la versión anónima de la alemana de Weil («Brilla igual que la luna en el límpido cielo / vestida de sus trenzas, negras como la tinta [...]»), limitándose a aclarar en nota que depende, en ese punto, «de la ed. de Breslau», es decir, del manuscrito de Túnez. Esto podría extrañar dado que Cansinos, según él mismo declara, se basaba en la recensión egipcia, sobre todo en la edición de Calcuta. Cansinos coincidía, en la omisión del poema «egipcio», con ilustres traductores al inglés que, como él, partían de la recensión egipcia. Veámoslo.

En primer lugar, hay que considerar la versión, publicada en 1838-840, de Edward W. Lane, a quien Borges (1953: 119) caracterizó por sus «remilgos puritanos». No sorprende, pues, que suprimiera el poema gramático-sexual, sin dar explicaciones ni sustituirlo por otro, en su versión, directa pero muy cercenada (Lane 1853: 491). Sí que resulta extraño que las dos versiones inglesas que siguieron, la de John Payne (de 1882-1884) y la de Richard Burton (de 1885-1888), que expresan afanes de fidelidad, prescindan del poema egipcio en cuestión y lo sustituyan, como más tarde haría Cansinos, por la alternativa tunecina. Es lo que hizo, primero, Payne (1901: 4, 174), quien vuelve al poema que he tildado de anodino («She shines out like the moon at full [...]»), sin ofrecer justificación alguna. Visto lo cual, y habida cuenta de que se ha acusado a Burton de haber plagiado a Payne (Zipes, 2007: 57), cuyo texto se limitó a retocar, solo cabía esperar que aquel recurriera de nuevo a la alternativa tunecina («Like moon she shines amid the starry sky [...]»); aunque, ahora sí, justificándose en nota al pie (Burton 1885: 5, 32): «These lines are from the Bresl[au] Edit[ion] (v. 35.) The four couplets in the Mac[Naghten] Edit[ion] are too irrelevant». Aclaremos que la edición de MacNaghten aludida es la segunda de Calcuta (1839), siempre a partir de la recensión egipcia.

Después de Cansinos, y a pesar de los precedentes en inglés, los traductores al castellano que han partido de la recensión egipcia (ya sea Calcuta o Bulaq) no han vuelto a eliminar el poema «demasiado irrelevante», según opinaba Burton. Ello puede deberse a que en las décadas centrales del siglo xx fueron arabistas universitarios quienes comenzaron a hacerse cargo, con exclusividad, de la traducción de las *Noches*, aplicando un prurito de rigor que podríamos atribuir a su formación filológica. En los años

sesenta se publicaron dos meritorias versiones castellanas, la de Juan Vernet (primera edición, 1964) y la de Juan Antonio Gutiérrez-Larraya y Leonor Martínez Martín (primera edición, 1965). Antes que ellos un equipo de traductores igualmente universitarios (entre ellos, Virginia Vacca para el texto que estamos considerando) habían publicado la traducción italiana que dirigió F. Gabrieli (primera edición, 1948). Se citan las tres a continuación, por orden cronológico de sus primeras ediciones (Gabrieli, 2006: 2, 351; Vernet, 2005: 2, 187; Gutiérrez-Larraya y Martínez, 1965: 2, 199):

Mi sono innamorato di lei, seduttrice dei
Turchi e degli Arabi. Ella disputa con me
di diritto, di grammatica e di letteratura.
Dice: – Io sono l'oggetto, eppure mi hai messa
al genitivo; codesto è l'agente, perché mai è
al caso retto? [En nota al pie: «Sotto questa
terminologia grammaticale non è difficile
riconoscere il doppio senso lubrico, come
anche nell'ultimo verso».]
E io le risposi: – L'anima mia e il mio spirito
siano il tuo riscatto: non sai forse che il
tempo è andato tutto sossopra?
E se mai disconcessi il suo capovolgimento,
guarda un po' come mai il nodo della testa
è nella coda!

Me he enamorado de la que es la seducción
de turcos y árabes. Discute conmigo de dere-
cho, de gramática y de literatura.

Dice: «Yo estoy en acusativo, pero tú me
pones en genitivo; ¿por qué a ese que es el
agente no le pones en acusativo?».

Le respondo: «¡Que mi cuerpo y mi alma
constituyan tu rescate! ¿Es que no sabes que
el tiempo cambia?»

Si un día niegas los cambios del tiempo
fíjate el nudo de la cabeza con la cola». [En
nota al pie: «Los versos segundo y cuarto
contienen, bajo la forma de la terminología
gramatical, traducida al pie de la letra, una
serie de alusiones a la vida sexual».]

Me enamoré de ella, seducción de los turcos
y árabes. Discute conmigo de derecho, gramá-
tica y literatura, diciendo:

«Yo soy el acusativo, aunque me pusiste
en genitivo; éste es el sujeto, ¿por qué nunca
está en caso directo?» [En nota al pie: «Este
vocabulario gramatical encierra alusiones
amorosas fáciles de comprender si se recuerda
el valor de los casos en la declinación».]

Le contesté: «Sean tu rescate mi alma y mi
espíritu. ¿Acaso ignoras que el tiempo se ha
trastocado?»

Por si desconoces su trastorno, repara en
que nunca el nudo de la cabeza está en la
cola».

Mención aparte merece una tercera traduc-
ción castellana, semejante a las tres anteriores,
la contenida en la «antología» de las *Noches* ela-
borada por Julio Samsó, de nuevo un traductor
universitario de mérito académico, y publicada
una década después. Esta versión reducida,
según declara el traductor (Samsó, 1975: 19), se
realizó asimismo a partir de la reseña egipcia
(Bulaq, en concreto), e incluía la siguiente ver-
sión del poema:

Me he enamorado de ella, la que seduce a
turcos y árabes; discute conmigo sobre
derecho, gramática y literatura.

Me dice: si soy el objeto, ¿por qué me pones
en genitivo? Si éste es el sujeto, ¿por qué está
en acusativo?

A ello he respondido: que mi alma y mi vida
sean tu rescate, ¿no sabes que los tiempos
han cambiado?

Si un día llegas a negar este cambio, mira
entonces el nudo que forman la cabeza y
la cola.

Y merece atención especial porque, en su
nota a dichos versos, Samsó (1975: 399) afir-
ma que «[...] desentonan con la atmósfera
general del cuento y tienen todo el aspecto de
una interpolación». Esta opinión no cabe ni
apoyarla ni refutarla fehacientemente, pero sí
conviene subrayar, por un lado, que el traduc-





tor muestra el rigor filológico que le impide eliminar un fragmento que juzga sospechoso, y, por otro, que la afirmación de que el poema «desentona» se realiza en referencia a la historia individual en que se halla, y no a las *Noches* en su conjunto. Y es que la idea de la coherencia de estas, concebidas como obra unitaria, comenzó a extenderse entre los especialistas precisamente un año después de que se publicara la versión de Samsó, y a ella podrían haberse atendido los traductores posteriores, si nos basamos en su tratamiento del poema en cuestión, y no atribuimos su proceder a rigor filológico una vez más (todos ellos pertenecen asimismo al ámbito académico universitario). En efecto, los traductores al castellano o a otras lenguas europeas que han partido de la recensión egipcia han seguido traduciendo el poema, sin que aparentemente hayan dudado de que sea relevante o genuino (no interpolado). Aparece, así, sin más, en la versión catalana de Cinca y Castells (1995: 2, 244), la francesa de Bencheikh y Miquel (2005: 2, 104), la inglesa de Lyons (2008: 2, 149) y la castellana de Peña (2018: 2, 369), que reproduzco en ese mismo orden:

A mi també m'enamorà
la formosa i gentil poncella
que als àrabs i als turcs encisà.
I fins i tot puc parlar amb ella
des lleis y de mots, i d'arts bellas !

Digué : «Jo soc acusatiu,
i tu em vols veure genitiu ?
Però si aquest nominatiu
no vol pas ser acusatiu !»

Responc: «Sóc teu en cos i ànima.
No saps que tot pot canviar?
Si no t'ho prens amb temperancia,
veuras els extrems a tocar.

J'aime une fille qui rend fous Turcs et Arabes.

Belles-lettres, grammaire, droit : en tout,
elle me tient tête.

Elle me dit : « Me voici complément et je suis
ton objet !

Pour quoi donc celui-ci ou tel autre est-il
sujet, sans que je sois, moi aussi, marquée
de ce signe ? »

Et moi je lui répons : « Dispose de ma vie,
dispose de mon âme !

Ne connais-tu donc pas les caprices du
temps ?

Si tu voulais, un jour, refuser de les voir,
considère qu'en tout, le principe est lié à la fin. »

I am in love with the greatest enchantress
among Turks and Arabs;
She argues with me on religious law, grammar
and literature.

'I am the grammatical object,' she says, 'but
you put me in the genitive;
Why is that? This is a subject, so why is it in
the accusative?'

I said to her: 'My life and my soul are your
ransom;

Do you not know that time is full of changes?
If you find yourself doubting this,
See how the head of a sentence can be fitted
to its tail.'

Turcos y árabes se pierden
por esa linda mozuela,
que conmigo polemiza
de leyes, letras y lengua.

«Si soy —me dice— tu objeto,
¿por qué me tienes sujeta?»

Y, si lo que veo es regente,
¿no debiera yo estar recta?».

«Mi alma y mi vida —respondo—
por tu bienestar yo diera.

Y, si acaso no esperabas
del Tiempo alguna sorpresa,
observa cómo la cola
se junta con la cabeza».

A la vista de ello, resulta evidente que la afirmación de E. Littmann: el poema ofrece graves dificultades para su versión, resulta muy discutible; o, en todo caso, que, durante el tiempo transcurrido, casi un siglo, ha cambiado lo que es aceptable (recursos «extraños») o inaceptable (recorte de fragmentos) en traducción de clásicos. Pero también es preciso considerar la justificación de Burton, quien suprimió el poema arguyendo que es «too irrelevant» («demasiado poco pertinente»), afirmación arriesgada y que implica que el traductor, convertido en editor, corrige el texto. Pero ¿tenía razón Burton? ¿Podía eliminarse el poema sin intentar contra la estructura de la obra, sin mermar algún aspecto narratológico o del mensaje de las *Noches*?

Hace más de cuarenta años que el psicoanalista Bruno Bettelheim publicó su estudio sobre los cuentos de hadas, *The Uses of Enchantment*. En lo relativo a las *Noches*, Bettelheim (1992 [1976]: 124-125) observa que Shahrazad, gracias a su maestría como cuentacuentos, consigue que el rey Shahriar se cure de su odio a las mujeres. En las *Noches* asistimos, según Bettelheim, a una catarsis debida a tres años de relatos. En la década siguiente Clinton (1985) afirma que las *Noches* es una historia de locura y terapia por la palabra, y ensaya un psicoanálisis de Shahriar (incluyendo la hipótesis de que su trauma fue causado por su propia madre); y concluye que, la obra en conjunto es una auténtica unidad narrativa. Grandguillame y Villa (1989) insisten: las *Noches* no son una antología de relatos como las de Perrault o Grimm, sino que suponen un proyecto de conjunto, una narración «a largo plazo». Todas estas conclusiones las retomó el psicólogo y antropólogo Fethi Benslama (2002) en su psicoanálisis del islam.

Más cerca de la narratología, Zipes (2007 [1999]: 59-62) argumenta que, aunque los relatos de las *Noches* fuesen elaborados por distintos

autores, es Shahrazad quien les proporciona su razón de ser: curar al rey. Y Sallis (1999: 95), del mismo modo, sostiene que las imágenes, recomendaciones y experiencias que se suceden durante tres años, gracias a Shahrazad, se parecen a lo que llamamos psicoterapia. El asunto acabó interesando a psiquiatras y terapeutas de la palabra. En un estudio sobre los traumas sexuales, Marvasti (2004: 169) afirma que el recurso a la narración de historias con fines educativos y curativos tiene uno de sus más antiguos precedentes en las *Noches*. Y Lee (2010), justificando la terapia por medio de las humanidades, explica cómo, del intercambio de relatos entre terapeuta y cliente, surgen relatos alternativos. Sobre el modo en que esto ocurre aporta, de nuevo desde la investigación literaria, algo de luz Abu Baker (2011: 94), quien sostiene que en las historias de Shahrazad hay mensajes subliminales que afectan a la mente de Shahriar. También desde la perspectiva de los estudios de la mujer se ha abordado el asunto, llegando a resultados parecidos. Montero (2011 [¿1998?]) señala que la labor de Shahrazad permite al monarca superar su instinto asesino; en tanto que Frankel (2010: 106) y al-Samman (2015: 172) vuelven a asumir lo que esta llama la «misión curativa de Shahrazad». El asunto se ha seguido extendiendo a través de escritos publicados en la prensa. Tanto Peñaflorida (2003) como Chebel (2012) repiten que Shahrazad cura al rey loco. Y, de nuevo en la literatura especializada, la identificación de Shahrazad como psicoterapeuta *avant la lettre* la da por adquirida Warner (2011).

El asunto, sin embargo, no se había enfocado desde la perspectiva de la traducción, y no me refiero tanto a la terapia de palabras en sí misma o a la interpretación psicoanalítica de las *Noches*, sino a la unidad narrativa de la obra, que, de existir, como todo indica, implicaría que los elementos constituyentes no son fácilmente





recindibles. Volvamos a la historia principal y recordemos que el rey asesino, Shahriar, experimenta dos cambios sustanciales ante nuestros ojos. Al comienzo de la obra ya se nos informa de que «era juez equitativo para sus vasallos» (Cansinos, 1954-55, I, 415). Más adelante, la traición de su esposa lo empuja a sus crímenes diarios. Pero la intervención de Shahrazad consigue, al final del libro, restituirlo a su ser. Y el poema «gramático-sexual» de la recensión egipcia, además de destacar la acción del tiempo, presenta, al principio de la historia, una imagen muy específica de la protagonista, al-Ward fi l-Akmām (frivolidad, libertad sexual), que cambiará radicalmente cuando cae enamorada del príncipe. Ello constituye una imagen reducida del segundo cambio experimentado por Shahriar (de la promiscuidad amoral a la monogamia ordenada). Si en otra historia de las *Noches* se afirma que «no pasan el día y la noche sobre cosa alguna sin introducir en ella algún cambio» (Cansinos, 1954-55: 1, 1381), esta que nos interesa acaba precisamente con una invocación a Dios, el único ser libre de transformaciones: «¡Gloria a Aquel que ni cambia ni desaparece y al que vuelven todas las cosas!» (Samsó, 1975: 282). El cambio de personalidad de un ser humano, pues, es perfectamente posible.

Hay que afirmar, en conclusión, que las traducciones constituyen fenómenos sociales históricos. Su historicidad es doble. Primero, las traducciones están de alguna manera determinadas por su aquí y a su ahora, y sujetas a los cambios de mentalidad, de imaginario, de ideologías. Además, las versiones, y, sobre todo, las re-traducciones, se producen en el marco de la historia interna de la propia traducción. La visión psicoanalítica de las *Noches* se genera en una hermenéutica propia de la contemporaneidad. Pero ha ayudado a una mejor comprensión estructural de la obra y, por ende, al progreso en la historia de su traducción.

Aunque parece registrarse una creciente tendencia por parte de los traductores a respetar en todo caso la integridad del original, cabe señalar que el texto árabe de las *Noches* da por sí solo, y con independencia de las corrientes de pensamiento que a él se apliquen, pistas suficientes de cómo ha de tratarse su estructura (como hemos visto en el hemistiquio sobre el paso del tiempo). Las retraducciones de las *Noches* han ido ajustándose tanto a la integridad textual del original como a su lógica narratológica interna, al tiempo que naturalizaban lo que pudo considerarse extraño en momentos previos; todo lo cual confirma los resultados de la investigación de Desmidt (2009), a saber, que las re-traducciones se ajustan cada vez más al original. Por último, hemos comprobado, una vez más, que el análisis (e incluso la crítica) de un elemento concreto de una obra y su traducción han de realizarse en el marco de la obra en su conjunto.

RECIBIDA EN MARZO DE 2018

ACEPTADA EN MARZO DE 2018

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABU BAKER, Ahmad M. S. (2011): «Metamorphosis & the therapeutic function of storytelling», *Cross-Cultural Communication*, 7/3, 86-95.
- ALF LAYLA (¿1935?): *Alf layla wa-layla*, [El Cairo:] al-Maṭba‘a al-Sa‘idiyya.
- (1999): *Alf layla wa-layla*, Beirut: Dār Sādir.
- ANÓNIMO / WEIL, Gustav (2014): *Las mil y una noches*, Barcelona: Brontes.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine y André MIQUEL (2005): *Les Mille et Une Nuits*, París: Gallimard.
- BENSLAMA, Fethi (2002): *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, París: Aubier.
- BETTELHEIM, Bruno (1992) [1976]: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, Barcelona: Crítica.

- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente y Joseph C. MARDRUS (ca. 1920): *El libro de las mil y una noches*, Valencia: Prometeo.
- BORGES, Jorge Luis (1953): *Historia de la eternidad*, Buenos Aires: Emecé.
- BURTON, Richard F. (1885): *The Book of the Thousand Nights and a Night*, s.l.: The Burton Club.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1954-55): *Libro de las mil y una noches*, México: Aguilar.
- CHEBEL, Malek (2012): «Qui es-tu, Shéhérazade?», *Le Point*, 20 de diciembre, <http://www.lepoint.fr/arts/qui-es-tu-sheherazade-20-12-2012-1608708_36.php> [consulta: 9-XII-2017].
- CINCA, Dolors y Margarida CASTELLS (1995): *Les mil i una nits*, Barcelona: Proa.
- CLINTON, Jerome (1985): «Madness and cure in the *Thousand and One Nights*», *Studia Islamica*, 61, 107-125.
- CURTIUS, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna: Francke, 2ª edición.
- DESMIDT, Isabelle (2009): «(Re)translation revisited», *Meta*, 54/3, 669-683.
- FRANKEL, Valerie Estelle (2010): *From Girl to Goddess*, Jefferson (Carolina del Norte): McFarland and Company.
- GABRIELI, Francesco (dir.) (2006): *Le mille e una notte*, Turín: Einaudi.
- GARCIN, Jean-Claude (2016): *Les Mille et Une Nuits et l'Histoire*, París: Non Lieu.
- GRANDGUILLAME, Gilbert (1989): «Les Nuits parlent aux hommes de leur destin», *Corps Écrit*, 31 (*L'Arabie Heureuse*), 47-62.
- GROTZFELD, Heinz (1996-97): «The Age of the Gallaud Manuscript of the *Nights*», *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 1, 50-64.
- GUTIÉRREZ-LARRAYA, Juan Antonio y Leonor MARTÍNEZ MARTÍN (1965): *Las mil y una noches*, Barcelona: Vergara.
- JULLIEN, Dominique (2016): «La guérison par l'exemple: morale, politique et exemplarité dans les *Mille et Une Nuits* et leur hypertexte», *Féeries*, 13, 145-163.
- KHAWAM, René R. (2007): «Introducción», en *Las mil y una noches*, ed. René R. Khawam, trad. Gregorio Cantera, Barcelona-Buenos Aires: Edhasa.
- LANE, Edward William (1853): *The Arabian Nights' Entertainments, New Edition*, Boston: Little, Brown and Company.
- LEE, Minyong (2010): «Storytelling as therapy and its two modalities: Myth and *Arabian Nights*», *Journal of Humanities Therapy*, 1, 145-156.
- LITTMANN, Enno (2004) [1921-28]: *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, Fráncfort del Meno-Leipzig: Insel.
- MACNAGHTEN, William Hay (1839): *Alif Laila, or Book of the Thousand Nights and one night, commonly known as The Arabian Nights*, Calcuta: The Baptist Mission Press.
- MARVASTI, Jamshid A. (2004): *Psychiatric Treatment of Victims and Survivors of Sexual Trauma*, Springfield (Illinois): Charles C. Thomas.
- MARZOLPH, Ulrich y Richard van LEEUWEN (eds.) (2004): *The Arabian Nights Encyclopedia*, Santa Bárbara-San Diego-Óxford: ABC-CLIO.
- MONTERO, Rosa (2011) [¿1998?]: «Contra la muerte: *Las mil y una noches*», en *El amor de mi vida*, Barcelona, Penguin Random House, posiciones 3133-3289 (versión digital Kindle).
- PEÑA MARTÍN, Salvador (2018): *Mil y una noches*, 2ª edición, Madrid: Verbum.
- PEÑAFLORENDA, Ainhoa (2003): «Tiempo de Sheherazade», *El País*, 2 de abril, <https://elpais.com/diario/2003/04/02/paisvasco/1049312416_850215.html> [consulta: 18-XII-2017].
- REYNOLDS, Dwight F. (2006): «*A Thousand and One Nights*: A history of the text and its reception», en Roger Allen y D. S. Richards (eds.), *Arabic Literature in the Post-Classical Period*, Cambridge University Press, pp. 270-291.
- SALLIS, Eva (1999): *Sheherazade Through the Looking Glass*, Londres-Nueva York: Routledge.
- AL-SAMMAN, Hanadi (2015): *Anxiety of Erasure: Trauma, authorship, and the diaspora in Arab women's writings*, Syracuse University Press.
- SAMSÓ, Julio (1975): *Antología de Las Mil y Una Noches*, Madrid: Alianza.
- VERNET, Juan (2005): *Las mil y una noches*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- WARNER, Marina (2011): *Stranger Magic: Charmed states & the Arabian Nights*, Londres: Vintage.
- ZIPES, Jack (2007) [1999]: *When Dreams Came True: Classical fairy tales and their tradition*, Nueva York-Abingdon: Routledge.





Con esta nota se pretende efectuar una primera aproximación al impacto que pueda haber tenido la falta de traducciones de autoras de obras de ciencia ficción de habla inglesa en el mercado editorial y en la consideración de esas mismas autoras en la historia de este género literario en nuestro país. Para ello, se realizará una breve aproximación a la situación editorial y un muestreo comparativo de las traducciones que se han realizado de las obras de los distintos ganadores y ganadoras del premio Hugo, considerado uno de los más relevantes en el género de la ciencia ficción.

PALABRAS CLAVE: ciencia ficción, feminismo, traducción, discriminación, autoras.

La traducción de obras de ciencia ficción de autoras de habla inglesa

The translation of sci-fi works by English-speaking female authors

With this note, we intend to make a first approximation to the impact that the lack of translations of English-speaking science fiction female authors has on the publishing market and the consideration of those same authors in the history of this literary genre in our country. For this, we will be make a brief approximation to the editorial situation and a comparative sampling of the translations that have been made of the works of the different female and male authors that have been awarded with the Hugo prize, considered one of the most relevant in the genre of science fiction.

KEY WORDS: science fiction, feminism, translation, discrimination, female authors.

JUAN PASCUAL MARTÍNEZ
FERNÁNDEZ
Universidad de Málaga



INTRODUCCIÓN

A pesar de que se han producido grandes avances en la cuestión de la igualdad, principalmente entre las mujeres blancas de la llamada sociedad occidental, queda mucho trabajo por delante. Aunque ya quedaron atrás los tiempos, como hace solo cuarenta años, en los que en España la mujer tenía que pedir permiso al padre o al marido para abrir una cuenta bancaria o simplemente ejercer el derecho a un trabajo remunerado, seguimos con grandes desigualdades en cuestiones laborales, tanto de salario como de oportunidades, por no mencionar la falta de reconocimiento y representación en muchos campos.

En términos generales, sigue existiendo un machismo bastante extendido en la sociedad española, donde incluso se llega a decir que la brecha salarial ya no existe y que el feminismo es una moda. A cada argumento que se presenta a favor de la necesidad de seguir corrigiendo las injusticias, se responde con una falacia o con una tergiversación de los hechos.

Una de las maneras de contrarrestar este machismo es mediante la exposición de cifras, datos, hechos irrefutables que, si al menos no logren convencer a ciertos individuos, dejen en evidencia a aquellos interlocutores partidarios de términos como «hembrismo» o de calificativos como «feminazis». Con este artículo, se pretende demostrar la manifiesta diferencia que existe a la hora de tener en cuenta a las escritoras de ciencia ficción de lengua inglesa cuando se escogen obras para traducir al mercado literario español, frente a la importancia y presencia que se da a los escritores masculinos.

DIFERENCIA DE GÉNERO EN LA CONCESIÓN DE PREMIOS LITERARIOS EN ESPAÑA

Por empezar ampliando un poco el contexto, en el campo de la literatura en general también

pueden encontrarse pistas de una cierta tendencia machista. Si atendemos al caso de escritoras que han ganado el premio Cervantes, creado en 1976, tras 42 años, tan sólo lo han recibido cuatro mujeres, la primera María Zambrano, en 1988, doce años después de su creación. Las otras escritoras ganadoras del mencionado premio fueron Dulce María Loynaz, Ana María Matute y Elena Poniatowska.

Otro ejemplo similar al anterior lo constituye la lista del Premio Nacional de Narrativa que en su primera etapa, de 1924 a 1949, de once galardones, sólo uno fue concedido a una escritora, Concha Espina; en su segunda etapa, de 1950 a 1976, de veintidós galardones, sólo tres recaerón en escritoras (Concha Espina de nuevo, Carmen Laforet y Ana María Matute); y de 1977 hasta hoy, sólo se han encontrado méritos para otorgarlo en Carmen Martín Gaité, Carme Riera y Cristina Fernández Cubas. Y resulta significativo, ya que este premio suele concederse a la novela que mayor impacto ha tenido en el ámbito literario.

Lo mismo sucede también con otros galardones, como el Premio Nacional de las Letras Españolas o el Premio de la Crítica de narrativa castellana, pero sería abundar sobre el tema.

APROXIMACIÓN A LA SITUACIÓN ACTUAL DEL MERCADO EDITORIAL ESPAÑOL

Respecto a las publicaciones editoriales actualmente en España, pondré como ejemplo el experimento que realizó la escritora de fantasía Iria G. Parente el 17 de octubre de 2016, en unos grandes almacenes dedicados al ocio, revisó las mesas de la zona de libros para ver cuántos autores y cuántas autoras había. Lo que primero la sorprendió fue que, pese a la sensación generalizada (en sus propias palabras), las mujeres

no eran muy superiores en literatura juvenil en cuanto a número de publicaciones: de 70 títulos, 42 eran de mujeres. En literatura fantástica y de ciencia ficción, de 59 títulos, solo 5 eran de mujeres. En cambio, la literatura romántica estaba totalmente copada por las mujeres: de 77 títulos, solo 2 eran de hombres. En novela negra, de 85 títulos, solo 20 habían sido escritos por mujeres. En cuanto a la literatura de terror, apenas había mujeres. De 36 títulos, solo había una autora. Y en literatura histórica, de 68 títulos, solo 9 habían sido escritos por mujeres.

No se trata ya de que haya menos escritoras (premiadas o no premiadas). Hoy día, la idea de que la escritura, la ciencia, el conocimiento, el estudio no son actividades ni intereses recomendados ni destinados a las mujeres, porque había que reducirlas a la casa, al marido y a los hijos para que el hombre tuviese tiempo de crecer y cultivarse como persona, ha quedado (casi) completamente desfasada. Son cuestiones todas que, durante muchos años de historia, se han utilizado para justificar la escasa presencia de las mujeres en los ámbitos de las artes, y cuyos efectos, en realidad, se siguen dejando sentir en cierta medida en los roles de género socialmente asignados a cada sexo.

No vamos a entrar en el tema de las escritoras de ciencia ficción española, como Elia Barceló, Virginia Pérez de la Puente, Nuria C. Botey, Cristina Jurado o Lola Robles, por mencionar solo unas cuantas, ya que requeriría más espacio del que disponemos, y probablemente es imposible demostrar el desequilibrio en la proporción de escritoras que se publican respecto a los escritores, ya que haría falta saber con exactitud el número de manuscritos del género de ciencia ficción que se envía a las editoriales y la proporción (o desproporción) entre escritores y escritoras. Sin embargo, sí que quiero señalar cómo se nota ese desequilibrio, de forma más

patente, en la traducción de la ciencia ficción escrita por mujeres.

APROXIMACIÓN A LA SITUACIÓN DEL GÉNERO EN EL ÁMBITO DE LA LENGUA INGLESA

En 1948, entre el 10 y el 15 % de los escritores de ciencia ficción en los Estados Unidos eran mujeres según la Science Fiction and Fantasy Writers of America. El número ha crecido desde esos años, y en 1999, las mujeres representaban el 36 % de los miembros profesionales dedicados a este género. La que se considera la primera novela de ciencia ficción, *Frankenstein*, fue escrita por Mary Shelley en 1818, aunque ya hubo mujeres que escribieron novelas utópicas antes de esa, como Margaret Cavendish, que escribió *El mundo llameante* en 1666, y que recientemente ha sido publicada por Siruela, traducida por María Antònia Martí.

Sin embargo, la ciencia ficción en particular se ha considerado tradicionalmente un género orientado al hombre, que se trataba de una creación literaria de hombres para otros hombres, aunque el género también tenía grandes escritoras en sus inicios del siglo xx, como Claire Winger Harris, la primera mujer en escribir sin seudónimo en una revista de ciencia ficción, Miriam Allen deFord o Gertrude Barrows Bennett, a la que se considera la creadora del género que se conoce como *dark fantasy*. Eso podría explicar que entre 1974 y 2016, es decir, en cuarenta y dos años, sólo cinco mujeres hayan recibido el título de Gran Maestro otorgado por la Science Fiction and Fantasy Writers of America.

El advenimiento del feminismo de la segunda ola en los años sesenta, combinado con la creciente visión de la ciencia ficción como literatura de ideas, aumentó el número de escritoras de ciencia ficción, y algunos vieron este





incremento como la primera aparición de mujeres en el género, cuando no es así, como ya he comentado anteriormente. En los años sesenta y setenta, autoras como Ursula K. Le Guin (que debutó en 1963 y que es una de las pocas excepciones respecto a la escasez de escritoras traducidas) y Joanna Russ (que debutó en los años cincuenta) empezaron a explorar conscientemente temas feministas en obras como *The Left Hand of Darkness*, publicada en 1969 por ACE Books (en España, *La mano izquierda de la oscuridad*, con traducción de Francisco Abelen-da para Minotauro en 1973) y *The Female Man*, (Bantam Books, 1975, traducido por Maribel de Juan Gruyyat para ediciones B en 1975) obras que contribuyeron a la creación de una ciencia ficción feminista autoconsciente.

Sin duda, el protagonismo de las mujeres en la ciencia ficción y la fantasía se ha hecho cada vez más evidente en los círculos literarios, al menos, en el mundo anglosajón, pero en lo que se refiere al panorama literario español, queda claro que sigue estando muy por debajo de lo que correspondería a la importancia cada vez mayor que tienen las mujeres en este género. Aunque resulta difícil cuantificar algo así respecto a la producción nacional, es decir, cuántas obras de ciencia ficción se presentan y quién las escribe, ya que sería necesaria la colaboración de centenares de editoriales, y no es ese el campo de análisis que pretende abrir este artículo, sí que es posible realizar un breve estudio sobre las obras que se exportan con el fin de apuntar a un posible estado de la cuestión de la ciencia ficción en este país. Para ello, lo que se pretende realizar es una breve comparativa entre las obras traducidas escritas por mujeres y por hombres, ya que con este artículo solo se intenta abrir una puerta a unos estudios que serían mucho más laboriosos en tiempo y esfuerzo y que confío en que se pueda llevar a

cabo en un futuro para poder llegar a conclusiones más firmes.

Para ello, voy a mostrar algunos ejemplos de escritoras y escritores anglosajones que han escrito ciencia ficción y fantasía a quienes se les ha galardonado con al menos un premio Hugo a la mejor novela. He elegido este galardón porque se trata de uno de los más conocidos y representativos de este género, junto al Nebula o al Locus, por mencionar otros dos, y hay poca discusión respecto a la valía de aquellas personas que lo ganan.

COMPARACIÓN DE OBRAS PREMIADAS ESCRITAS POR HOMBRES Y MUJERES TRADUCIDAS AL ESPAÑOL

Se van a comparar el número de novelas publicadas en inglés y el número de las traducciones al español. Como no todos han publicado el mismo número de obras, también se tendrá en cuenta la proporcionalidad a la hora de elegir y de sacar unas primeras conclusiones. Como fuentes se utilizarán la base de datos del ISBN y la de la Tercera Fundación, que incluso se puede considerar más fiable que la anterior. Como ejemplo, la obra de Octavia Butler *Parentesco* (*Kindred*, Doubleday, 1979), publicada en 2018 por Swing y traducida por Amelia Pérez. Todavía no aparece en el ISBN, pero ya está registrada en la página de la Tercera Fundación.

Dado que, queremos insistir, este artículo es un simple primer paso a un estudio de mucha mayor profundidad, lo que se pretende es centrarnos únicamente en una pequeña muestra muy representativa de cinco escritoras y cinco escritores que servirá como base para continuar con el análisis en un futuro. Solo se han tenido en cuenta las novelas y no se han incluido los relatos cortos para una mayor claridad.

En cuanto a escritores, hemos escogido a Alfred Bester, ganador del Hugo en 1953 por *The Demolished Man* (Shasta Publisher, 1953), Philip K. Dick, ganador en 1963 por *The Man in the High Castle* (Putnam, 1962), Frank Herbert, ganador en 1966 por *Dune* (Chilton Books, 1965), Roger Zelazny, ganador en 1968 por *Lord of Light* (Doubleday, 1967), y Orson Scott Card, ganador en 1986 y 1987, por *Ender's Game* (Tor Books, 1985) y *Speakers for the Dead* (Tor Books, 1986), respectivamente.

Respecto a las escritoras, hemos escogido a Vonda N. McIntyre, ganadora de un Hugo en 1979 por *Dreamsnake* (Houghton Mifflin, 1987, traducida como *Serpiente del sueño* por Rafael Marín Trechera para Ediciones B en 1989), C.J. Cherryh, Hugo por *Downbelow Station* (Daw Books, 1981) y *Cyteen* (Warner Books, 1988), en 1982 y 1989, respectivamente, Lois McMaster Bujold, Hugo por *The Vor Game* (Baen Books, 1990, traducido como *El juego de los Vor* por Adriana Oklander para Ediciones B en 1993) en 1991, por *Barrayar* en 1992 (Baen Books, 1991, traducido como *Barrayar* por Margara Auerbach para Ediciones B en 1994) y por *Mirror Dance* en 1995 (Baen Books, 1994, traducido como *Danza de espejos* por Margara Auerbach para Ediciones B en 1995), Connie Willis, ganadora de un Hugo en 1993 por *Doomsday Book* (Bantam Spectra, 1992, traducida por Rafael Marín para Ediciones B en 1994), y en 1999 por *To say nothing of the dog* (Bantam Spectra, en 1997, tambiın traducida por Rafael Marín para Ediciones B en 1999), y, por último, Jo Walton, ganadora de un Hugo en 2012 por *Among Others* (Tor Books, 2011, traducida como *Entre extraños* por Francisco García Lorenzana para RBA en 2012).

Pues bien, si empezamos por Bester, de ocho novelas que escribió, se han traducido nada menos que seis, lo que supone un 75 %. A Philip

K. Dick, de 44 novelas, se han traducido un total de 32, es decir, un 72 %. Herbert, de 27, tiene 20 traducidas al español: un 74 %; Zelazny tiene 24 de sus 32 obras de ciencia ficción vertidas a nuestro idioma, otro 75 %. Por último, Orson Scott Card, dada su prolijidad, «solo» tiene un 69 % de su obra traducida al español: 47 de 68 obras.

En lo que se refiere a las escritoras, comencemos por Vonda McIntyre: de un total de 10 novelas, solo se han traducido 6, un 60 %; de C. J. Cherryh, con dos premios Hugo en su haber, y que tiene un total de 53 novelas publicadas, pero solo se han traducido 16: un 30 %. Lois McMaster Bujold, 23 traducciones de 30 novelas, un 76 %. Quizás haya influido que tiene nada menos que tres premios Hugo. Connie Willis, con dos Hugo, solo tiene un 62 % de su obra traducida al español: 10 de 16. Por último, Jo Walton tiene 4 obras traducidas de un total de 13: un 31 %.

Es evidente que, a pesar de la indudable valía de las escritoras, en igualdad de premios ganados, o incluso en algunos casos, en superioridad, a ellas se las traduce menos que a ellos. Por supuesto, se trata de un sondeo con pocos elementos, por lo que los resultados obtenidos no son concluyentes dada la limitación de la muestra analizada. Para ello, habría que incluir más elementos y más datos, pero sin duda, se trata de una muestra sintomática del fondo de la cuestión.

Como otros ejemplos se pueden poner a Anne McCaffrey, la primera mujer ganadora de un premio Hugo, y tambiın ganadora de un Nebula, que, de 50 novelas, solo tiene 12 traducidas. Otro ejemplo sería K. Stanley Robinson que tiene traducidas 15 de 20. Hagan ustedes los cálculos.

A continuación, y como añadido a las muestras recogidas en este artículo, se muestran tres ejemplos de escritoras que tienen numerosos





premios y un reconocimiento más que amplio y merecido en el mundo literario anglosajón, ganadoras de diversos premios, y que apenas tienen presencia en nuestro mercado:

Ann McCaffrey

(Massachusetts, 1 abril 1926 – 21 noviembre 2011).

La primera escritora que ganó un premio Hugo (por relato corto) y también ganadora de un Nebula: de 50 novelas, 12 traducidas.

Pat Cadigan

(Nueva York, 10 septiembre de 1953).

Una de las principales figuras del *cyberpunk*, de 8 novelas, 1 traducida. Premio Hugo en 2013 por *The Girl-Thing Who Went Out for Sushi* y el Arthur C. Clarke Award tanto en 1992 como 1995 por sus novelas *Synners* y *Fools*; respectivamente.

Lisa Tuttle

(Houston, 16 de septiembre, 1952).

De 24 novelas, 5 traducidas. John W. Campbell Award for Best New Writer en 1974, recibió el premio Nebula de 1982 al mejor relato corto por *The Bone Flute*, premio que se negó a recoger y el premio de la BSFA de 1989 por *In Translation*.

Octavia Butler

(Pasadena, 22 de junio, 1947 – 24 de febrero, 2006)

Cuatro novelas traducidas de un total de 17. En orden temporal descendente, en 2010 la incluyeron en Science Fiction Hall of Fame; en 1999 recibió el premio Nebula a la mejor novela, por *Parable of the Talents*. En 1984, ganó el Nebula Award for Best Novelette por *Bloodchild*, obra que al año siguiente consiguió el Locus Award for Best Novelette, y

ese mismo año, el Science Fiction Chronicle Award for Best Novelette. Por último, en 1984 recibió el Hugo Award for Best Short Story por *Speech Sounds*.

Estos solo son cuatro ejemplos de autoras ganadoras de premios Nebula y Hugo que apenas ven representada su obra en nuestro idioma. Hay más: Barbara Hambly, James Tiptree Jr, Sheri Tepper, C. L. Moore, Kate Wilhelm, Marion Zimmer Bradley. N.K. Jemisin, Annie Leckie, Kameron Hurley, Claire North, Emily St. John Mandel, Broke Bolander, Aliette de Bodard, Naomi Kritzer, Cariline Yoachim, Margaret Atwood, Catherynne Valente, Kameron Hurley, Charlie Jane Anders, Corinne Duyvis, N. K. Jemisin, Marie Lu, Nnedi Okorafor, Catherynne M. Valente, Nina Allan, Veronica Roth...

No queremos terminar sin poner una nota de optimismo con las últimas escritoras que han ganado el premio Hugo: N.K. Jemisin, ganadora de tres, y que ya tiene cinco de sus ocho novelas traducidas, y Ann Leckie, ganadora de uno, que tiene tres de sus cuatro obras traducidas. Además, a fecha de hoy ambas se encuentran entre las finalistas del premio Hugo de 2018 a la mejor novela, y entre las dos, han ganado tres de los cuatro últimos.

CONCLUSIONES

Como conclusión, cabría decir que la tendencia en la traducción de obras de ciencia ficción escrito por autoras al español ha sido un reflejo del dominio masculino de la sociedad, donde se le da más importancia a los escritores que a las escritoras a la hora de elegir qué importar desde el mercado anglosajón al español, en igualdad de condiciones y relevancia de esos autores en su lengua de

origen. Si en un futuro se pudiese ampliar este estudio, se podría llegar a conclusiones más o menos determinantes que refutasen, o no, esta inclinación que parece haber existido en el mercado editorial español de la traducción de ciencia ficción.

RECIBIDO EN NOVIEMBRE DE 2018

ACEPTADO EN NOVIEMBRE DE 2018

VERSIÓN FINAL DE DICIEMBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

The Internet Speculative Fiction Database: <<http://www.isfdb.org>> [consulta: 14-IV-2018].

Science Fiction and Fantasy Writers of America: <<http://www.sfw.org>> [consulta: 14-IV-2018].

La Tercera Fundación: <<http://www.tercerafundacion.net>>, (consulta: 22-VIII-2018).

BASE DE DATOS DEL ISBN: <<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn/base-de-datos-de-libros.html>> (consulta: 30-X-2018).

Iria G. PARENTE: <<https://www.facebook.com/iria.g.parente/posts/10209252052009929?Pnref=story>>, 17 de octubre de 2016 [consulta: 17-X-2018].



ENTrevista



Miguel Ángel Montezanti es traductor, investigador y docente. Sus principales áreas de interés son la traducción literaria y la poesía lírica inglesa y es autor o coautor de varios trabajos y artículos sobre poesía anglosajona. Como traductor ha vertido al castellano un volumen de Baladas inglesas y escocesas y los sonetos y poemas no dramáticos de William Shakespeare. Montezanti se desempeña además como escritor y como poeta y cuenta en su haber con un volumen de cuentos y varios poemarios.

PALABRAS CLAVE: traducción, literatura, poesía, lengua, Shakespeare.

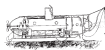
Entrevista con Miguel Ángel Montezanti, profesor, investigador y traductor

Interview with Miguel Ángel Montezanti, professor, researcher and translator

Miguel Ángel Montezanti works as a translator, researcher and professor. His research interests include literary translation and English lyric poetry, and he has authored and co-authored several books and articles about English poetry. He has translated a volume of English and Scottish Ballads, William Shakespeare's sonnets and nondramatic poems. He has also published a book of short stories and several books of poems.

KEY WORDS: translation, literature, poetry, language, Shakespeare.

MARINA ALONSO GÓMEZ
Universidad de Málaga



Miguel Ángel Montezanti es doctor en Letras, Investigador de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, traductor público nacional de lengua inglesa y docente de la Universidad Nacional de La Plata, donde ejerce como profesor titular de Literatura inglesa y de Traducción literaria y donde dirige el proyecto de investigación «Kathleen Raine: poesis y visión profética. De W. Blake a W. B. Yeats». Sus principales áreas de interés son la traducción literaria y la poesía lírica inglesa; es autor de varios trabajos sobre poesía anglosajona como *El nudo coronado. Estudio de cuatro cuartetos* (1994) y *Seamus Heaney en sus textos. Identidades de un poeta moderno* (2009) y coautor de otros como *Extraño encuentro. La poesía de Wilfred Owen* (2002) y *Visitas hospitalarias. La poesía de Philip Larkin* (2006), así como de diversos artículos en distintas publicaciones periódicas. En su faceta como traductor literario, Montezanti ha traducido el volumen *Baladas inglesas y escocesas* (2016), los poemas no dramáticos de William Shakespeare *La fénix y el tórtolo* (1989), *La violación de Lucrecia* (2012), *Venus y Adonis* (2014) y *Quejas de una Enamorada* (2015), y la totalidad de los sonetos del dramaturgo y poeta inglés en dos versiones, la primera de ellas (1987) premiada por el Fondo Nacional de las Artes de Argentina y la segunda (2011) vertida al castellano rioplatense. Además de profesor, investigador y traductor, Montezanti también se desempeña como escritor y como poeta, y prueba de ello son su volumen de relatos *Huecuvú Mapu y otros cuentos* y sus poemarios *Maleficios de espejo* (2007), *Hablar las losas* (2010) y *El Verbo de tus ojos* (2013). Montezanti visitó la Universidad de Málaga con motivo del Coloquio

Internacional «Los Clásicos y su Traducción Iberoamericana», celebrado los días 1 y 2 de febrero de 2018 y organizado por el proyecto de investigación «La traducción de los clásicos en su marco editorial: una visión transatlántica», en el que presentó una ponencia titulada «Los poemas no dramáticos de Shakespeare: mi traducción y autocrítica». Desde aquí quiero agradecerle una vez más el haber encontrado tiempo para responder a las preguntas que se refieren a continuación.

¿Cómo se inició usted en el mundo de la traducción? ¿Cuál fue la primera obra que tradujo y en qué editorial se publicó? ¿Se trató de un encargo o de un proyecto personal?

En casi todos los casos han sido proyectos personales. Puesto que mi actividad central es la docencia, me he podido dar el gusto de traducir lo que yo quería, excepto en el caso de algunos proyectos de investigación que he dirigido y que, además del estudio de poetas específicos, como Phillip Larkin, Wilfred Owen, Stevie Smith, Kathleen Raine o Seamus Heaney, incluían una antología de poemas traducidos, de forma que la traducción de esos poemas constituía una responsabilidad implícita en el proyecto. Pero en los demás casos, y ciertamente en éstos, lo que he traducido lo he traducido por mi gusto.

Por lo que respecta a la primera parte de la pregunta, no recuerdo qué ejercicios míos de traducción fueron los primeros, pero el más digno de mención es un libro que se llamó *Baladas inglesas y escocesas*, publicado en 1980 en La Plata, por Editorial Mako, en una edición muy humilde que incluía un par de ilustraciones. Se trataba de una selección de baladas tradicionales inglesas y escocesas cuyo centro

de referencia eran las baladas recogidas en los cinco tomos o volúmenes de *The English and Scottish Popular Ballads*, del investigador norteamericano Francis Child, aunque no me limité a ellas, pues cada balada tiene muchísimas variantes, al igual que sucede con los romances españoles (de hecho, el romance español pertenece al género «baladístico»). Traduje una cincuentena de esos poemas y los presenté en versión enfrentada, empleando un esquema que se parece bastante al del romance español: una especie de cuarteta con rima asonante en los versos pares. Me incliné por el verso rimado y ritmado porque los motivos de estas baladas son más o menos conocidos: la mujer que no reconoce al marido cuando vuelve de la guerra, el anillo que sirve para el reconocimiento, los amantes que se transfiguran en arbustos y luego en pájaros y se unen en el cielo... En 2017 la editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata volvió a publicar este libro con muy pequeñas modificaciones; básicamente se trata del mismo libro, pero en una edición más bonita, sin las ilustraciones, pero con un apéndice musical y una portada más vistosa.

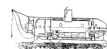
Después, a caballo de mi tesis doctoral, que versaba sobre el lenguaje lírico en Shakespeare, inicié la traducción de sus sonetos, traducción que vio la luz por primera vez en 1987, publicada por la Universidad Nacional de la Plata; en el año 2003 la editorial Longseller la volvió a publicar, también con escasísimas modificaciones. Este volumen incluye todos los sonetos de Shakespeare traducidos siguiendo el patrón del soneto inglés; esto es, un soneto con tres cuartetos y un pareado, y utilizando, por definirlo de alguna manera, el castellano que se suele emplear cuando se traduce a un clásico. Completarla me llevó no menos de siete años.

Tanto las baladas inglesas y escocesas como los sonetos de Shakespeare que nos acaba de mencionar son obras en verso. ¿Por qué su predilección por traducir poesía?

Lo cierto es que, como se suele decir (la frase está ya bastante remanida), pelear con la lengua para encontrar maneras de formulación y de dicción que tuvieran cierto encanto auditivo constituía un desafío. Para mí la poesía es música, por tanto, se trata este de un elemento al que no podría renunciar. Además, la forma del soneto me ha atraído siempre, también (y lo digo humildemente) como poeta, si es que me puedo autodefinir de una manera tan solemne, y eso me inclinó hacia la poesía en lugar de la prosa. Los estudiantes que asisten a las cátedras de literaturas extranjeras suelen tener que enfrentarse a obras narrativas muy extensas, pero no es habitual que estas materias incluyan la lírica, y un viejo proyecto mío (que creo haber medianamente cumplido) consistía en facilitarles a los estudiantes ediciones de textos enfrentados para que, aun no sabiendo inglés, pudieran seguir el comentario del poema gracias a su versión castellana, pero también echarle un vistazo al original con el ojo izquierdo, todo ello acompañado además de notas, estudios preliminares, etc.

Ha traducido usted tanto todos los sonetos de Shakespeare como A Lover's Complaint, The Phoenix and the Turtle, The Rape of Lucrece y Venus and Adonis. ¿Cuáles son los principales problemas que ha encontrado a la hora de traducir a este autor en concreto?

Sin la menor duda, los mayores problemas residieron en mis propias imposiciones a la hora de traducir *The Rape of Lucrece*. En este poema Shakespeare emplea una séptima





que no tiene nada que ver con la séptima o seguidilla de la poesía tradicional española; una séptima de pentámetros yámbicos que exige dos versos que rimen entre sí, otros dos versos que rimen entre sí y otros tres versos que rimen entre sí. Si hallar un par de rimas consonantes a veces cuesta trabajo, hallar tres exige un esfuerzo realmente poderoso, pero es que además el poema está constituido por unas doscientas setenta estrofas y más de mil ochocientos versos. Fue un trabajo que llevé a cabo con esos sentimientos tan propios del traductor, es decir, sufriendo y gozando a la vez con la expectativa de culminar la estrofa que me había propuesto para ese día y con el luchar con las palabras. Y le puedo decir que esos doscientos setenta días (fueron más, por supuesto, porque después hubo que revisar, pero en un principio me impuse una estrofa por día) fueron acaso uno de los periodos más lindos de mi vida: saber que ese era el rato que me tenía que abocar a la traducción de la estrofa de ese día suponía una expectativa muy especial.

La estructura de *A Lover's Complaint* es también muy compleja, hasta el punto de que se ha llegado a discutir la autoría de Shakespeare, tanto debido a esa complejidad como a otros tecnicismos en los que no voy a entrar ahora. En cambio, el poema es mucho más corto que *The Rape of Lucrece*: tiene algo más de trescientos versos, aproximadamente la sexta parte del anterior. *Venus and Adonis* es un poema precioso, lleno de erotismo y de sensualidad, como es lógico, dado que versa sobre los amores míticos de la diosa de la belleza con este ejemplar de belleza humana que es Adonis. Se trata de una especie de comedia que acaba en tragedia cuando un jabalí mata

a Adonis y Venus termina llorando junto al cadáver; es decir, empieza como un juego amoroso y termina en un tono verdaderamente triste y amargo. Las estrofas son un poco más sencillas, pues se trata de sextinas, es decir, estrofas constituidas por tres pares de versos, y las exigencias de la rima son un poco menos rigurosas. Mariano de Vedia y Mitre, un traductor argentino, ha concretado hace años una traducción a mi modo de ver insuperable, aunque tal vez algún pasaje de mi traducción pueda ponerse a la par de la suya, sobre todo por los detalles de la captación de la atmósfera sensual de las escenas.

Precisamente al hilo de esto último que usted comenta quería preguntarle qué considera usted que aportan sus traducciones de Shakespeare frente a otras ya existentes.

Excepto en un caso, nunca me he propuesto hacer algo especialmente distinto ni novedoso. Fue más bien una cuestión de satisfacción personal: cuando me enfrento a los poemas de un poeta lírico, no siento que me haya compenetrado con ellos hasta tanto los haya traducido. Como mi investigación ha estado siempre relacionada con la poesía lírica inglesa, la traducción ha sido antes que nada una necesidad para mí, no porque no entendiera los poemas en su versión original, sino porque creo que las dificultades que comporta traducirlos completan esa comprensión. Entre tantas otras paradojas que visitan al mundo de los traductores, hay quienes dicen que el traductor conoce los poemas que traduce mejor que sus propios autores y esta expresión, un tanto exagerada, tiene sin embargo su miga, pues los traductores pelean con cada una de las palabras, las voces y los fraseos del poema de un modo que



acaso al poeta no le costó tanto trabajo, porque es posible que su intuición poética lo llevara a formular de una sola vez y magníficamente el verso, la estrofa o el poema. No digo con esto que los poetas no trabajen y pulan sus versos, pero difícilmente un traductor consiga traducir felizmente un poema en un primer intento; siempre tiene que volver sobre su traducción, y esto haría (según algunos, insisto) que llegara a conocer el poema más perfectamente que el propio autor.

Como dice Walter Benjamin, la traducción completa sentidos que estaban ocultos en el original; se trata de la famosa metáfora de la vasija rota, donde los pedazos serían las traducciones que completan ese ideal de la vasija entera, como si fueran precisamente esos fragmentos (que para Benjamin son las diferentes traducciones a distintas lenguas) los que aseguran la perdurabilidad de la vasija. Es como si cada lengua le sacara al poema un poco de una sustancia que ya estaba allí, pero oculta, lo que es entendible dado que las lenguas, al ser diferentes sistemas y modos de organizar la realidad, pueden explorar zonas del poema original vedadas a otras.

Una de sus traducciones de Shakespeare consiste en una versión rioplatense de los sonetos publicada en 2011. ¿Qué opinión le merece su recepción entre el público lector, tanto argentino como de otros países hispanohablantes?

Si me permite, primero voy a explicar un poco la historia de esta traducción. En 2009 se cumplieron cuatrocientos años de la publicación de los sonetos, y en Alemania surgió un proyecto, llamado «Shakespeare's Sonnets Global», cuyo objetivo era hacer que conocedores de los sonetos de distintos países,

culturas o lenguas elaboraran una breve noticia de la historia o recepción de los sonetos en esa cultura y proveyeran una antología de doce sonetos de elección completamente libre. A mí me ofrecieron ocuparme de toda América Latina, pero esa tarea me habría desbordado, así que me concentré en la Argentina. Tomé dos criterios: traducciones completas y en verso, es decir, no tuve en cuenta traducciones en prosa, antologías ni traducciones parciales. Detecté así cuatro colecciones o publicaciones fundamentales que incluían los ciento cincuenta y cuatro sonetos traducidos en verso (entre ellas, naturalmente, la mía, que había aparecido por primera vez en 1987) y me di cuenta de que, por una razón u otra, los traductores de estas publicaciones habían vuelto sobre esas traducciones y las habían vuelto a publicar. Evidentemente todo traductor está disconforme con sus propias traducciones; esta disconformidad forma parte de la esencia del arte de traducir, y después de algún tiempo los traductores nos sentimos compelidos a hacer otras pruebas.

También yo sentí la tentación de volver sobre mi traducción de los sonetos, pero con la ocurrencia de volcarlos a la forma rioplatense. Quizá sea este adjetivo un poco abusivo, pues desconozco si los uruguayos se sienten comprendidos en él, pero en cualquier caso el castellano rioplatense no deja de ser un constructo personal, del que cada cual tiene su imagen, aunque podríamos decir que su rasgo más importante desde el punto de vista sintáctico es el voseo (es decir, el empleo del pronombre «vos» en lugar de «tú», con los desplazamientos verbales que esto comporta) y, desde el punto de vista fónico, el seseo (es decir, la igualación de los sonidos «s», «c» y «z» en la



sibilante «s») y el yeísmo (es decir, la igualación de «ll» y de «y»), a los cuales, por supuesto, se añaden una cantidad de elementos léxicos, tonales, estilísticos, etc. Disfruté de esta traducción intensamente y me resultó muy sencilla: en un año había terminado lo que antes me había llevado siete. No consulté, a propósito, mi antigua traducción, pero permítame decirle, en un tono un tanto confidencial, que a veces un verso que me podía traer una dificultad se me dibujaba claramente en la mente como un viejo conocido, y ese viejo conocido era el verso de la traducción anterior, es decir, que aunque hacía mucho tiempo que no visitaba esa primera traducción, sus moldes, por así decirlo, regresaban a mi mente. De esos versos de la traducción anterior tomaba distancia, porque precisamente no quería reproducir lo que ya había hecho.

Toda traducción llevada a una especie de dialecto es paródica, porque toda desviación de lo que entendemos por lengua estándar, aceptada, culta o literaria tiende a la parodia. Olvidé decirle que el proyecto alemán para conmemorar los cuatrocientos años de los sonetos de Shakespeare comprendía una antología en más de sesenta lenguas, incluidas lenguas desconocidas o exóticas, entre ellas algunas a las que uno no esperaría encontrarse los sonetos traducidos, como el esperanto o el volapuk. El proyecto ponía además de manifiesto que los sonetos han asumido formas paródicas en la larga historia de su recepción en algunas comunidades. La palabra «parodia» tiene al menos dos significados: en el sentido habitual nos parece una imitación grotesca, algo que mueve a risa, pero en la teoría sobre la parodia de Linda Hutcheon se la considera

una forma de reescritura. Yo soy consciente de que la traducción rioplatense de algunos de los sonetos produce un efecto humorístico, al tornar coloquial lo que entendemos que Shakespeare ha formulado de manera retóricamente rica y, para nosotros (e incluso para los lectores ingleses actuales), difícil, porque estamos bastante distantes de la lengua que Shakespeare utilizaba.

En cuanto a la recepción de la traducción rioplatense, ha sido variada. En general ha sido entusiasta, pues ha sido celebrada por lectores habituales y especialistas del ámbito académico, aunque hay lectores (creo yo que influidos por la «bardolatría», es decir, por ese culto que hace de Shakespeare una especie de deidad intangible) que han considerado irreverente el volcar los sonetos a un patrón argentinizado. Ha habido gente joven que los han recibido con entusiasmo y otros que no, y prácticamente lo mismo ha ocurrido entre la gente mayor, o sea que no se pueden hacer comprobaciones etarias y determinar que los jóvenes los aceptan y los mayores los rechazan o viceversa. Cuando doy clase sobre los sonetos no recomiendo ninguna de mis dos traducciones, porque no me parece apropiado hacer propaganda de la labor propia en la cátedra; una vez que mis alumnos ya están familiarizados con los sonetos sí que les digo que lean la versión rioplatense si se quieren divertir un poco, pero no doy a conocer los sonetos por medio de esta recreación.

Los sonetos incluidos en el ciclo «Dark Lady», que son pocos en comparación con los del ciclo «Fair Youth», describen situaciones escabrosas y procaces y son ricos en juegos y en dobles sentidos; estos sonetos se prestan más al cambio de código o de dialecto que



los del ciclo «Fair Youth», entre los cuales hay sonetos de una altura lírica imposible de reducir a un tono coloquial. Hay además palabras, como «sol», que se repiten en la primera y en la segunda traducción, porque no se pueden hacer más simples o coloquiales, aunque se podrían agrandar con alguna de esas tontas metáforas que abundan en la literatura, como «la bola de fuego». A mí mismo me ha sorprendido comprobar, al comparar mis dos versiones, que, en algunos casos, la primera me parece, si no más coloquial, sí más accesible que la segunda; por tanto, no siempre he logrado totalmente mi propósito. Quizá lo más sorprendente de la recepción de la versión rioplatense ha sido que tres personas distintas me han hecho llegar por cauces diferentes su impresión de que se asemeja a las letras de los tangos. Esto por una parte me fascinó, pues jamás me imaginé al realizarla que el resultado iba a parecerse al tango, y por otra parte suscitó en mí la siguiente reflexión: si no será que, siempre que hablamos de celos, ausencias, traiciones y toda esa gama de sentimientos anejos a la pasión amorosa y lo formulamos en castellano rioplatense, nos adentramos en el terreno de los tangos.

En uno de sus artículos acerca de las traducciones peninsulares y argentinas de Four Quartets de T. S. Eliot afirma que «se tiene la sensación de que un poeta importante debe ser “escuchado” desde el uso lingüístico cercano». ¿Fue ese uno de sus motivos para verter a Shakespeare a la variedad rioplatense?

Durante la sesión de tarde de la jornada de ayer en el coloquio se discutió la definición de «clásico»; quizás podríamos decir que los clásicos son aquellas obras que necesitan ser retra-

ducidas. Es evidente que los lectores tenemos la sensación de que las traducciones envejecen y de tiempo en tiempo hay obras que necesitan ser retraducidas o que vuelven a ser traducidas. De hecho, las retraducciones son algo que caracteriza desde la antigüedad a los proyectos editoriales, aunque habrá que tener en cuenta cómo influyen las cuestiones comerciales, de derechos del traductor, de plagio, etc... No sé si pretendí acercar los sonetos a una sensibilidad argentina. Si lee el prólogo de la versión rioplatense, creo que las primeras palabras son «Esto es un experimento». La palabra «experimento» puede ser un tanto cruel, porque puede referirse, claro está, a un experimento personal, al gusto de hacer algo para ver qué sucede, pero en el terreno de la biología se experimenta con una suerte de víctima, víctima que, en este caso y dicho con un poco de humor, sería el lector. No ha sido mi propósito que quien no tuviera acceso a los sonetos lo pudiera tener por medio de esta traducción, pero observé que esto es lo que ocurrió, sobre todo en grupos no expertos: ha habido gente que, sin estar metida en el mundo de la literatura ni saber inglés, ha leído esta versión de los sonetos. De hecho, una de las personas que asistió a la sesión de poesía de ayer y que sin la menor duda era española, tras oír el soneto número noventa y cuatro en la versión antigua y en la rioplatense, me dijo que había disfrutado más la segunda; un colega mexicano en cambio me preguntó el significado de la palabra «yuyo», que al parecer no se conoce en México. Hay por tanto quien se siente más cómodo con esta dicción más familiar y más coloquial y hay incluso gente mayor y con un nivel de escolarización bastante precario que me ha dicho que ha disfrutado y entendido los



sonetos gracias a esta traducción. Desconozco si esto es real o ficticio, pero lo cierto es que me ha colmado de satisfacción, probablemente más que su aceptación en el ámbito académico.

¿Volvería usted a emplear la variante rioplatense en la traducción de alguna otra obra?

Esa es una pregunta sumamente interesante. A medida que los textos se vayan haciendo familiares, es posible que sí. Hoy en día ya existen versiones paródicas y recreaciones de todo carácter de *Hamlet* o de *Romeo y Julieta*: hay por ejemplo un *ballet* en el que Romeo y Julieta son la *prima ballerina* y su *partenaire*, llegan tarde al ensayo y huyen en un avión... Al pertenecer a la tradición colectiva, los directores pueden experimentar con esas obras. Quizá un caso interesante sea el de *Lucrecia*, porque existen funciones tanto en España como en Argentina; yo no he asistido al espectáculo de Núria Espert en Madrid, pero en Argentina sí he visto una puesta en escena unipersonal en la que Mónica Maffía concentra los tres personajes principales del drama. El episodio histórico que se narra en *Lucrecia* dio pie a mucha discusión entre los teólogos y tratadistas cristianos acerca de si la protagonista debe suicidarse; la conclusión es que Lucrecia no ha cometido adulterio y por tanto su suicidio obedece más bien a una cuestión de orgullo personal, aunque lógicamente no podemos aplicar patrones cristianos a una cultura precristiana. Esta discusión ha mudado hoy radicalmente su orientación y se ha volcado hacia el lado de los derechos de la mujer. El espectáculo de Mónica Maffía, que se ha representado en las casas culturales de las distintas provincias argentinas, ha sido considerado un bastión de defensa o reivindicación

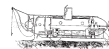
de género, esa cuestión tan candente y tan espinosa en nuestros días.

Yo no creo que estemos preparados para una versión coloquial, humorística o paródica de *Lucrecia*: sería como jugar con fuego. Tal vez sí que lo estemos en el caso de *Venus y Adonis*, donde se trata de una mujer experimentada y bellísima, nada menos que la diosa Afrodita, quien se quiere vincular a un joven al que le interesa mucho más cazar jabalíes, de manera que se trata de un intento de seducción a la inversa, de un despliegue de retórica para convencer a un joven que no está interesado en ella. El poema tiene evidentemente una matriz cómica y en tiempos algo posteriores a Shakespeare fue mucho más leído por mujeres que por hombres. Al final, como ya dije, la comedia se transforma en tragedia cuando, pese a que Venus intenta persuadirle para que no salga a cazar, Adonis se sale con la suya, el jabalí lo mata y de su cuerpo nace una flor (según dice la tradición, la anémone) que Venus se pone en el seno antes de volar a la Isla de Pafos. ¿Cuánto tiempo de luto guardará la diosa? No lo sabemos, pero él era un humano y ella es una diosa, quizás tenga otras preocupaciones. Tal vez podría hacerse una interpretación paródica de *Venus y Adonis* pero, al menos en la Argentina, tanto este poema como *Lucrecia* son muy poco conocidos. Quizá algún día los veamos representados con visos más de comedia que de tragedia, pero creo que los sonetos estaban más preparados para este tipo de interpretación; aunque es imposible hacer futurología o, mejor dicho, es posible hacerla, pero no deja de ser futurología, es decir, es imposible anticipar cuál sería la recepción. De los sonetos ya ha habido al menos dos teatralizaciones en la Argentina, lo

que significa que el público ya empieza a estar familiarizado con ellos y está preparado para acercarse a ellos a través de mecanismos distintos de lectura. También he visto en Buenos Aires recitar con sus correspondientes cambios de voces el poema de *Venus y Adonis* en la versión de Vedia y Mitre.

Me gustaría también apuntar que es posible que Shakespeare tuviera mucho más interés en estos poemas de lo que ahora pensamos, porque en su época la actividad teatral no estaba tan bien mirada. El propio Shakespeare viene a decir en varios sonetos, como el ciento diez, el ciento once o el ciento doce, que ha tenido que rebajarse al nivel de la plebe y satisfacer sus gustos; el soneto ciento diez, por ejemplo, reza: «And made myself a motley to the view», es decir, que se ha transformado en una especie de bufón y que el teatro es lo que le da de comer. En cambio, la tradición de la poesía clásica era muy respetada, y de hecho estos dos poemas, *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, son los únicos que están firmados por Shakespeare, además de dedicados a un noble de la época, probablemente un mecenas. Puede por tanto que con ellos Shakespeare pretendiera mostrarse más como poeta que como autor de esas obras dramáticas por las que ahora es considerado el más grande dramaturgo de todos los tiempos. Otra posible explicación es que los escribiera porque los teatros de la época estaban cerrados a causa de la peste, pero a mí me gusta más la primera explicación, es decir, que Shakespeare quiso inscribirse entre los poetas que escribían *epyllia*, esto es, pequeños *epos* (*epos* en el sentido de que se trata de poemas narrativos, aunque no narran historias guerreras, como es el caso de *La violación de Lucrecia* o de *Venus*

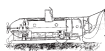
y *Adonis*), como Christopher Marlowe con su *Hero and Leander*.



¿Qué opina usted del debate en torno al empleo del español peninsular o latinoamericano en las traducciones?

287

Lo absurdo sería que una lengua con más de trescientos millones de hablantes fuera monocorde; cae de maduro que, dada la dispersión geográfica del español, haya distintos acentos, léxicos, etc. Toca usted un punto muy delicado; a los dos lados del Atlántico hay quien acata los dictámenes o presuntos dictámenes de autoridades lingüísticas como la Real Academia Española y el Instituto Cervantes y quien se insubordina ante ellos. Entramos así en una especie de polémica que parece inacabable... Según he leído, aunque no sé si es cierto, los hablantes del castellano peninsular representan el quince por ciento de los hablantes de la lengua española en todo el mundo. Pablo Neruda tiene un pasaje muy bonito que dice que los españoles se llevaron muchas cosas de Latinoamérica, pero nos dejaron algo tan hermoso como la lengua. A mí me parece que deberíamos practicar traducciones a uno y a otro lado del Atlántico de acuerdo con nuestras idiosincrasias; no me refiero a emplear los modismos coloquiales del castellano rioplatense, pero creo que se puede dar un tono argentino a una traducción sin incurrir en algunas de las expresiones que me he permitido yo usar en los sonetos. Por ejemplo, Jorge Luis Borges usa en una de sus traducciones la palabra «bañado», que es una palabra bastante argentina, pero cuyo contenido, creo yo, es fácilmente comprensible incluso para quien no sea argentino.



Por lo que yo me inclinaría principalmente sería por la fluidez, por que a los argentinos les llegaran traducciones españolas y viceversa, como si fuéramos juglares capaces de tomar distintos instrumentos, con mayor perfección unos que otros, pero con versatilidad para pulsarlos todos. A mí me parece muy bien que a los niños argentinos se les enseñen las formas voseantes, porque las tuteantes en Argentina no se usan, pero no enseñarles también las tuteantes me parece una mutilación espantosa, en la medida en que se los priva de contacto con muchos textos bellísimos y riquísimos de la literatura española, así como de millones de hablantes vivos que siguen usándolas. Eso sí, como contrapartida me gustaría que los españoles también les enseñaran las formas argentinas a sus chicos, para que puedan leer bien, no tanto a Borges, pero sí a Julio Cortázar, a Roberto Arlt o a tantos otros autores. E igualmente por lo que se refiere a los usos de Perú, México, Guatemala o cualquier otro país.

¿Cómo ve usted el mundo editorial argentino en la actualidad?

Pese a mi gusto por la traducción, no soy especialista en el mundo editorial, pero veo con mucho beneplácito que en la Argentina se hayan realizado en el término de muy pocos años una nueva traducción de *La divina comedia*, dos traducciones del *Ulises*, una traducción completa del *Finnegan's Wake*, una retraducción de Dostoievski, otra de *Madame Bovary*... Son signos que me hacen sentir muy satisfecho, porque la Argentina fue hace años una potencia editorial de la cual emanaban libros que se difundían por el resto de América e incluso por la península, es decir, un país vigoroso en ese sentido (desconozco si las

traducciones en sí eran buenas o malas, pero se pueden consultar estudios al respecto). Después, inmensos pulpos editoriales procedentes de España, del tipo Grupo Planeta, invadieron el mercado argentino (y, supongo, el del resto de Latinoamérica), pero da la impresión de que estas traducciones que empiezan a salir desde la Argentina implicaran un renovado, aunque disminuido, vigor en el mundo de la traducción, tanto por lo que se refiere a los clásicos como a otro tipo de obras. Además, los libros españoles suelen ser muy caros.

Una de las cosas que el doctor Juan Jesús Zaro y yo hemos podido comprobar con sorpresa es que hay libros en Argentina o incluso en Chile que no circulan en España y libros españoles que no circulan en Latinoamérica. Deberíamos hacer todos un esfuerzo por conocernos como familia, ya que en caso contrario reina un poco la endogamia, es decir, mantenemos cautivos en Latinoamérica libros que podrían llegar a España y viceversa.

Además de traductor, es usted también investigador y profesor de literatura y de traducción literaria en la Universidad Nacional de La Plata; ¿se considera a sí mismo más profesor que traductor o al contrario?

Habría que saber si no son la misma cosa... Quizá lo sean, porque, al fin y al cabo, un profesor traslada o traduce su saber y sus experiencias al mundo de los alumnos. Todos los profesores, sean de la disciplina que sean, llevan a cabo esta operación por medio de las palabras, pero en el caso de la literatura también el objeto de estudio es el mundo de las palabras. Si hablamos en términos estrictamente laborales, antes que nada soy profesor e investigador, porque de eso es de lo



que se nutre mi sueldo. Nunca he traducido por encargo y me parece que no lo aceptaría, a menos que el autor o la obra que me encomendaran traducir me atrajeran muchísimo. Cuando no traduzco siento que algo me falta, pero insisto en que lo hago por imperio de mi propio placer, no por necesidad profesional. Debe ser muy difícil que a uno le pongan un plazo para acabar una traducción, creo que yo no podría soportar esa presión. Hay cosas en la vida que uno sabe que no podría hacer. En tono confidencial le diré que algo que nunca podría haber sido es intérprete: esa capacidad de recibir un *input* en una lengua y producir un *output* en otra, esa especie de intercomunicación entre hemisferios, me parece una maravilla, pero creo que yo no la podría tener. Obviamente nunca he recibido el entrenamiento necesario y usted podría preguntarme cómo sé que no podría tocar la guitarra si nunca he tenido un profesor que intentara enseñarme. Sin embargo, me parece que nunca podría dominar el instrumento de la interpretación; en cambio, el de la traducción, sí.

Por último, me gustaría preguntarle cuáles son sus proyectos de traducción futuros.

Tengo un proyecto largamente soñado y que ahora, al término de mi carrera y tras haber traducido los poemas no dramáticos de Shakespeare, quisiera continuar. Cuando Shakespeare publicó por primera vez los sonetos, en 1609, la moda de los sonetos, que tuvo su punto álgido en torno a 1580 o 1590, ya había pasado. Existe polémica acerca de si esa primera edición, que no estaba firmada, fue o no pirata, así como sobre cuándo empezó Shakespeare a escribir los sonetos, pues podría haberlos iniciado en 1590, junto a *Venus y Adonis*... En cualquier

caso, hay toda una pléyade de sonetistas (palabra que no suena nada bien en castellano, en inglés es *sonneteer*) que, siguiendo más o menos la tradición petrarquesca, dedicaban sus poemas a su amada; se me vienen a la cabeza, por ejemplo, Bartholomew Griffin, Michael Drayton, Edmund Spenser, Sir Philip Sidney o Samuel Daniel, pero hay por lo menos una decena más. Normalmente se dirigen a una mujer idealizada a la cual le dan un nombre dentro de la antigua tradición, por ejemplo, la colección de sonetos de Drayton se titula *Idea*; la de Griffin, *Fidessa*; hay una titulada *Silvia*, otra *Diana*, etc. Muchos de esos sonetos me parecen muy hermosos y no tienen nada que envidiar a muchos de los de Shakespeare, que opacó al resto en parte por ser Shakespeare y en parte por emplear una serie de recursos muy típicos del autor, como crear triángulos amorosos, cambiar la famosa mujer rubia estereotipada por una mujer morena, la *donna angelicata* de la tradición italiana por una mujer, digámoslo así, de moralidad discutible, etc. Hay en estos otros sonetos, como decía, perlas bellísimas. De hecho, ya terminé un borrador de la traducción de la *Fidessa* de Griffin, aunque aún hay que someterla a un intenso pulido. Me gustaría también traducir los sonetos de Drayton y los del resto o quizá hacer una antología de sonetistas ingleses de fines del siglo dieciséis, siguiendo para ello las pautas que he cultivado tradicionalmente, es decir, siguiendo la estructura del soneto inglés.

RECIBIDA EN ABRIL DE 2018

ACEPTADA EN SEPTIEMBRE DE 2018

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

OBRAS MENCIONADAS

HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York: Methuen.

MONTEZANTI, Miguel Ángel (1995): «Traducciones peninsulares y argentinas de *Four Quartets*», *Livius: Revista de estudios de traducción*, 7, 71-84.

PFISTER, Manfred y Jürgen GUTSCH (2009): *William Shakespeare's Sonnets for the First Time Globally Reprinted: A Quatercentenary Anthology 1609-2009*, Dozwil, TG, Schweiz: Edition Signathur.

SHAKESPEARE, William (1989): *El tórtolo y la fénix*, trad. Miguel Ángel Montezanti, La Plata: Editorial de la UNLP.

— (2003): *Sonetos completos*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Buenos Aires: Longseller.

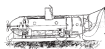
— (2011): *Sólo vos sos vos*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

— (2012): *La violación de Lucrecia*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

— (2014): *Venus y Adonis*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

— (2015): *Quejas de una enamorada*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.

— (2016): *Baladas inglesas y escocesas*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Mar del Plata: EUDEM.



RESEÑAS

Diccionario de verbos transmisores de información en español

DOINA REPEDE

Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2018,
436 págs.



Rocío Vígara Álvarez de Perea

La editorial Academia del Hispanismo, dentro de su colección Biblioteca Dafne, nos presenta el *Diccionario de verbos transmisores de información en español*, escrita por Doina Repede, investigadora de la Universidad de Sevilla. Este diccionario procura dar a conocer el

modo de empleo de los verbos transmisores de información en diferentes tipos de texto, con especial atención a los textos periodísticos, ya que el discurso en los medios de comunicación influye de forma considerable en la lengua en general y en nuestra vida diaria, a causa de su activa presencia.

El volumen está precedido por una introducción en la que se explica con detalle la justificación del estudio, cómo se ha llevado a cabo la selección de lemas del diccionario, los corpus utilizados (periódicos españoles y bases de datos) y la información lexicográfica del diccionario, que recoge aspectos como el lema, la tipología, el significado y la estructura argumental, el origen, el plano y la combinación sintáctica, el plano modal y discursivo, el tipo de transmisión de información, el tipo de discurso, la posición, el tipo de texto y el tipo de registro; todo ello comentado de forma clara y minuciosa.

En primer lugar, para la confección del diccionario, la autora ha incluido lemas de muy diversos tipos que implican una transferencia, tanto de forma directa como indirecta. Por ello, los lemas seleccionados comprenden verbos *de*

decir y *de habla* (como *afirmar*, *decir* o *comunicar*); verbos que refieren de forma metafórica a un acto lingüístico (*atacar* o *continuar*); verbos que indican opinión (*creer*), pensamiento (*pensar*), percepción (*observar*) o efecto (*persuadir*) empleados como introductores del discurso; locuciones verbales (como *echar en cara* o *dejar claro*); verbos unidos a palabras que indican transmisión de información (*devolver* elogios) y, por último, verbos convertidos en transmisores de información acompañados por otras palabras que le otorgan ese valor (como *acoger* con satisfacción).

Estos lemas aparecen en los textos que forman el corpus utilizado, en su mayoría de tipo periodístico. Los textos proceden, principalmente, de las ediciones digitales de doce periódicos españoles actuales que abarca un período comprendido entre 2007 y 2016. Entre estos periódicos se encuentran *El Mundo*, *El País*, *ABC*, *La Razón.es*, *La Vanguardia*, *20 Minutos*, *Libertad Digital*, *La Voz Libre*, *Europa Press*, *La Información*, *Público.es* y *El Periódico.com*. Igualmente, los textos literarios y científicos, así como los textos orales de radio y televisión provienen de las bases de datos de CORPES (*Corpus del siglo XXI*) y CREA (*Corpus del español actual*).

Para elaborar la información lexicográfica de cada una de las entradas del diccionario, la estudiosa se ha servido de los trabajos de importantes investigadores como Caldas-Coulthard (1987), Maldonado (1991, 1999), Méndez (1999, 2000, 2001) Reyes (1993, 1994, 2002), Casado Velarde (2010, 2013), de Lucas Vicente (2013, 2015), entre otros.

Dentro del diccionario, cada entrada está formada por el lema de la unidad verbal en infinitivo, acompañado por el tipo de verbo transmisor según su contenido; es decir, si es de tipo neutro (*decir*), estructurador (*preguntar*), de tipo asertivo (*remarcar*), expresivo (*abofetear*), represen-





tativo (*abundar*), comisivo (*ofrecer*), descriptivo prosódico (*exclamar*) o paralingüístico (*tronar*), marcador (*continuar*) o estructurador discursivo (*resumir*). A continuación, viene la estructura argumental del verbo seguido de su significado, para el que emplea las construcciones *dar a conocer*, *dar a entender* y *transmitir*, con el fin de evitar términos muy técnicos y, de ese modo, usar un lenguaje más cercano al lector. Por otro lado, en los verbos empleados de forma metafórica se indica la procedencia y su significado original. Acto seguido, aparece el plano sintáctico que aclara las distintas funciones sintácticas del verbo recogidas en la estructura argumental y, también el plano discursivo, donde se explica el comportamiento de dichas unidades verbales en el nivel discursivo, si van dirigidas a un receptor (interlocutor activo) o a un auditor (interlocutor pasivo), o si remiten a la enunciación (como *murmurar*) o al referente (como *opinar*).

Igualmente, está presente el plano modal que proporciona información sobre los diferentes valores que pueden adquirir dichos lexemas en su uso, como por ejemplo indicar certeza, importancia, verdad (*admitir*, *precisar*, etc.); clasificar de forma ilocutiva el discurso del otro (*aconsejar*, *rogar*, etc.); señalar en el hablante una actitud que muestra poca credibilidad en su discurso (*eludir*, *obviar*, etc.); guiar la interpretación del discurso (*preguntar*, *contestar*, etc.); ordenar el discurso (*añadir*, *continuar*, etc.) o marcar el inicio o el cierre del diálogo (*empezar*, *terminar*, etc.). Al plano modal, le sigue el tipo de transmisión de información que ofrecen estos elementos verbales en el acto de habla y que puede tratarse de transmisión con acción/información previa (como *rectificar*, *aclarar*, etc.), de información prototípica (*hablar*, *decir*, etc.) o con acción prospectiva (como *interrogar*, *exigir*, etc.). A continuación, aparecen los tipos de discurso que pueden ser introducidos por

los verbos transmisores de información recogidos en el diccionario y la posición que pueden ocupar en cada tipo de discurso. Siguiendo las propuestas de Reyes (1993), Méndez (1999) y Casado Velarde (2010) entre otros, la autora clasifica los tipos de discurso en directo, indirecto o narrativizado y los acompaña por ejemplos extraídos de los textos que forman parte del corpus, con el objetivo de ilustrar los puntos descritos anteriormente. Por último, cada una de las entradas finaliza con el indicador del tipo de texto y de registro (oral o escrito) en el que suelen emplearse estas unidades verbales y que pueden ser literario, periodístico y, en menor medida, de tipo humanístico, científico o jurídico, así como su frecuencia de uso en dichos textos.

Como conclusión, podemos decir que los parámetros que la autora ha tomado en consideración para la descripción de estos lexemas se ajustan más a su empleo real, por lo que resultan muy ilustrativos y de una gran utilidad para aquellos interesados en conocer las funciones de estos verbos en el uso de la lengua.

En definitiva, el planteamiento de la obra hace que esta herramienta didáctica resulte un instrumento muy provechoso para la labor de traductores e intérpretes, en formación o en ejercicio, así como para profesores y estudiantes de español como lengua extranjera con la que se facilitaría el aprendizaje de estas unidades.

De Britania a Britonia. La leyenda artúrica en tierras de Iberia: cultura, literatura y traducción

JUAN MIGUEL ZARANDONA (ED.)
Bern, Peter Lang, 2014, 459 págs.

Jorge Jiménez Bellver



Entre los 15 capítulos que conforman el presente volumen colectivo figuran cinco sobre traducción. En lo que sigue nos centramos en esos cinco capítulos.

Nos detenemos antes en los criterios 'lingüísticos' y 'de traducción' del volumen. En la contraportada del libro se lee lo siguiente:

[E]nfoque de este volumen es multilingüístico, al recogerse estudios de todas las lenguas de Iberia, así como capítulos escritos en una buena representación de las mismas [...]. El inglés, el francés, el galés y el italiano, como lenguas de traducción o de estudio, también adornan las páginas de *De Britania a Britonia*. (s/n).

Si bien la representación de las lenguas de Iberia que no son el español es meramente anecdótica (entre los 15 capítulos hay uno en portugués, otro en catalán, otro en gallego y 12 en español), el enfoque multilingüístico es cuando menos apropiado. Además, constituye un obstáculo más o menos salvable para los lectores monolingües o que no conocen uno o varios de los idiomas por la afinidad del portugués, el catalán, el gallego y el español.

La utilización de «lenguas de traducción» (en concreto, el inglés) carece, por el contrario, de razón aparente. El volumen se abre con un prólogo redactado en inglés y vertido a continuación al español, lo cual da a entender que

entre los lectores implícitos se encuentran los hispanófonos que no comprenden el inglés y los anglófonos que sí comprenden el español (de lo contrario no comprenderían 12 de los 15 capítulos). Los capítulos octavo y noveno son también traducciones al español de artículos publicados en inglés, pero no vienen acompañadas de los originales.

Más adelante figuran otras dos traducciones: una al español de un artículo en inglés (no publicado) de Lisa Nalbone sobre la novela corta de Emilia Pardo Bazán «La última fada», y la traducción de dicha novela que ha hecho Nalbone al inglés: «The Last Fairy». Queda claro por las 38 notas que incorpora (en las que Nalbone glosa, por ejemplo, los epítetos «la Morena», «la Rubia», «el sabidor» y «Triste») que «The Last Fairy» no se dirige a los anglófonos que comprenden el español, sino a aquellos que no lo comprenden y que, a juzgar por la afinidad lingüística que hemos señalado, tampoco comprenden los otros idiomas del volumen. Como ocurre con el prólogo en inglés, la inclusión de «The Last Fairy» parece carecer de razón, a menos que ésta sea simplemente «adorna[r] las páginas de *De Britania a Britonia*».

El capítulo que sigue al de Nalbone, sobre el poema «Escalibor» de Alexandre de Riquer, va acompañado del original en catalán y dos traducciones: una al español (de María Ángela Cerdà i Surroca) y la otra al francés (de Alain Verjat Massmann). A la vista de los perfiles que hemos trazado de los lectores implícitos, la inclusión de la traducción francesa resultaría comprensible si no fuese porque el capítulo no versa sobre ella (tampoco sobre la española), sino sobre la influencia que ejerció la materia artúrica en el poema de Riquer. Por ello, las traducciones de «Escalibor» también parecen tener como fin adornar las páginas de un volumen más grueso de lo que cabría esperar (y que





carece, así las cosas, de una sección de datos biográficos de los autores).

Centrándonos en los contenidos, comenzamos por el ‘análisis de errores de traducción’ que hace Carlos Sanz Mingo en «Un texto galés en España: la recepción y traducción de “Culhwch ac Olwen” de los *Mabinogion* (1350-1410)». «Mabinogion» es el título que puso la aristócrata Lady Charlotte Guest a la colección de 11 cuentos de la tradición oral galesa que había traducido al inglés y que se vertieron al español en la década de 1980 a partir de la traducción de Guest y también de la de Joseph Loth al francés. Sanz Mingo se pregunta «por qué [...] esta joya de la literatura europea ha tenido [...] escaso éxito en nuestro país [España]» (42).

A juzgar por el método de «centrar[se] en la traducción [...] y a través de su estudio [...] ver su recepción» (41-42), el autor parece conocer la respuesta de antemano: el escaso éxito que han tenido los *Mabinogion* en España se debe a la escasa calidad de la traducción. Así pues, dedica el grueso del capítulo a señalar «errores» (si bien da por sobreentendido lo que constituye un error de traducción) y «propon[er] alternativas» (51). Incluye entre los presuntos errores la elección de «vieja» como traducción del inglés «old crone» y/o del francés «vieille sorcière» (52) por omisión del sustantivo, así como la utilización del préstamo francés «Cornuailles» y del galés «Terwyn» por la simple razón de que «existe[n] [el topónimo y el talasónimo correspondientes] en castellano» (56): Cornualles y Tirreno.

Descontando el hecho de que ambos casos constituyen ejemplos de los clásicos procedimientos de traducción de Jean-Pierre Vinay y Jean Darbelnet, cuesta comprender la relación de causa y efecto que presupone Sanz Mingo cuando el único dato que proporciona sobre la recepción de los *Mabinogion* en España es que «apenas se conocen [...], se enseñan en univer-

sidades o aparecen en programas de estudios superiores» (41). Como era de esperar, concluye el capítulo planteando la necesidad de «una nueva traducción general [al español]» (65), pero la cuestión (fundamental, a nuestro juicio) de la relación de la recepción con el texto traducido queda sin resolver.

Más convincente es la aportación de José Ramón Trujillo en el capítulo «Traducciones y refundiciones de la prosa artúrica en la península ibérica (XIII-XVI)». Trujillo adopta un punto de vista intermedio entre la transmisión y la creación para abordar «la aportación hispánica al imaginario artúrico entre la Edad Media y el Renacimiento» (86), que contó con tres etapas clave: finales del siglo XII, con el movimiento de trovadores por las cortes de Europa; un siglo después, con las traducciones al castellano, catalán y gallego-portugués de los ciclos narrativos franceses de la ‘Vulgata’, la ‘Post-Vulgata’ y el ‘Tristán en prosa’; y el siglo XVI, con la impresión de dichas traducciones y la creación de un nuevo ciclo, «reformulad[o] y adecuad[o] para un auditorio [...] con un horizonte de expectativas muy distinto al medieval» (104) —si bien, como se muestra en el capítulo de Botero García sobre la leyenda de Tristán e Iseo, también hubo casos de reelaboración en la tradición manuscrita. La materia artúrica se imprimió, así, durante el Renacimiento como «un conjunto de textos caballerescos dentro del género de los libros de caballerías de entretenimiento» y dio origen temático y estructural a «producciones más recientes» (106).

La mejor parte del capítulo se encuentra en la reflexión final sobre la relación de la producción hispánica con los modelos franceses. En vista de que «la materia siguió varias líneas, desde la traducción más o menos fiel [...] hasta una significativa evolución que permite que hablemos de nuevas versiones» y, asimismo, de la

dificultad de determinar si «las intervenciones [de tipo editorial] [...] se produjeron en los originales o durante el proceso de las traducciones hispánicas o de la transmisión posterior», Trujillo sugiere prescindir de las comparaciones «reduccionistas» para así valorar adecuadamente la «singularidad de los textos peninsulares» (107, 108).

Un ejercicio de comparación no reduccionista es lo que realiza Rosalba Lendo en el capítulo «El personaje de Galván en el *Baladro del sabio Merlin* (1498) y la *Demanda del Sancto Grial* (1535)». Galván figura como un personaje «estático» en las primeras novelas artúricas que «empieza a sufrir transformaciones [...] [en] los ciclos [...] en prosa» y acaba experimentando un «cambio radical» en la Post-Vulgata y el *Tristán* en prosa (146, 147). Lendo analiza la imagen que presentan del personaje las dos «adaptaciones» castellanas de la primera parte de la Post-Vulgata (a las que, por cierto, Trujillo se refiere como «traducciones» [79, 80]) sin «hacer una comparación precisa con el modelo francés [de la *Demanda*,] [...] pues solo se conservan fragmentos» (160). Tras examinar la evolución de Galván como figura de contraste con los caballeros virtuosos y miembro del ‘grupo antagónico’ de personajes artúricos, Lendo llega a la conclusión de que existe cierta coherencia en la caracterización de Galván en la edición conjunta del *Baladro* y la *Demanda* de 1535. Dicha conclusión no despierta especial interés, sin embargo, hasta que se la relaciona con la evolución de las novelas en prosa: como la relación que establece Trujillo entre las traducciones hispánicas impresas y los libros de caballerías, Lendo contextualiza así (si bien de modo escueto) las adaptaciones castellanas con respecto a la cultura receptora.

En el capítulo titulado «A propósito de la muerte de los amantes: *Tristan en prose* (ca.

1230-1235) y *Tristán de Leonís* (1501)» Mario Botero García adopta una perspectiva similar para «analizar la forma en que las versiones [del ciclo de *Tristán*] en prosa francesa y castellana se apropian de la escena final para proponer y afirmar unos valores [...] diferentes de los expuestos en las versiones en verso» (165). Uno de dichos valores es el heroísmo caballeresco, por el cual la muerte no se presenta como consecuencia fatal de la ingestión del filtro amoroso, sino como triunfo del amor. Otro es el mayor protagonismo que adquiere la reina Iseo, «influenciado[...] seguramente por la ficción sentimental del siglo XV» (182). Así, Botero García observa que mientras que en el *Tristan en prose* se exalta el heroísmo de *Tristán* ante la muerte, en el *Tristán de Leonís* se acentúa el amor de los protagonistas y al personaje femenino. Concluye afirmando que el *Tristán* castellano «no es una “simple” traducción[,] sino que el traductor, y también el editor, adaptan la fuente para hacerla más acorde con el contexto literario castellano» (185). Convendría, no obstante, hacer algo más que alusiones puntuales a la ficción sentimental (182, 185) para contextualizar satisfactoriamente la poética del *Tristán de Leonís* y su recepción.

Por último, y en contraste con la discutible idea de una ‘simple traducción’, Sebastián García Barrera invierte paradójicamente la dirección de los capítulos anteriores en «*Amadís* en Francia, o el destino de una materia medieval en rumbo hacia el Renacimiento (1508)» para tratar la traducción del *Amadís de Gaula* al francés como texto *original* del canon literario galo. Observa que el contexto de traducción «está ligado a la figura de Francisco I [dedicatarario del quinto volumen] y a su sempiterna rivalidad con el emperador Carlos V» (196) y sitúa la transformación del *Amadís de Gaula* en ‘*Amadís de Galia*’ en el seno de una contienda





literaria (la materia artúrica como literatura de entretenimiento e inspiración de otros géneros, como señala Trujillo), cultural (el humanismo renacentista), política (la corona imperial y el dominio de Italia) y militar (los ducados de Borgoña, Milán y Nápoles). Señala, asimismo, que la transformación estuvo facilitada por «la naturaleza problemática de la ficción cabaleresca» (203) en lo que a autoría se refiere, como muestran los capítulos anteriores.

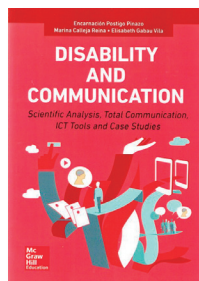
Tras examinar el tratamiento que hizo el traductor (Nicolas Herberay des Essarts) de las glosas morales de Montalvo como «punto de anclaje que une el relato a su contexto socio-histórico» (210) y como consecuencia de la expansión de las fronteras de «lo posible» y «lo aceptable» en la Francia del siglo XVI (222), García Barrera plantea de modo convincente la relación de las dos obras «más allá de la sempiterna dicotomía original / traducción, [...] como [...] dos puntos en un *continuum*, dos momentos en un movimiento de translación que se inició siglos antes de Montalvo y que se prolongará mucho después de Herberay» (227).

Para concluir, aprovechamos para señalar que este volumen pertenece a la colección «Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura», que tiene por objeto difundir «aportaciones novedosas en los ámbitos de la traducción y las relaciones interliterarias» (s/n). De los cinco capítulos que hemos reseñado consideramos que los que hacen una aportación más novedosa al estudio de la tríada 'traducción, literatura y cultura' son los de Trujillo y García Barrera. Lendo y Botero García se centran en la diada 'traducción y literatura', y sería deseable que prestasen algo más de atención a la cultura (receptora). Y, como si de una mónada se tratase, Sanz Mingo aborda la 'literatura' en menoscabo de la cultura y la traducción.

Disability and Communication. Scientific Analysis, Total Communication, ICT Tools and Case Studies.

ENCARNACIÓN POSTIGO PINAZO, MARINA CALLEJA REINA, ELISABETH GABAU VILA (EDS.)
Madrid, McGraw Hill Education, 2018, 255 págs.

Nina Lukić



El presente volumen, compuesto de quince capítulos (nueve de ellos en español, cinco en inglés y uno en alemán), es una obra colectiva que pretende ayudar a cubrir la escasez de las investigaciones en el ámbito de la traducción e interpretación realizada para las personas

con necesidades especiales. Se parte de los presupuestos basados en un enfoque interdisciplinar con el objetivo de dejar constancia de la investigación realizada para el proyecto y la aplicación EC+, creada para mejorar el proceso de interpretación y conversación con las personas que tienen ciertas limitaciones auditivas o dificultades del lenguaje debidas a una discapacidad intelectual severa. Asimismo, se pretende despertar el interés por este tema y promover investigaciones similares.

Los capítulos están repartidos en tres bloques de los que el primero está escrito por los investigadores del ámbito sanitario y científico del Hospital Parc Taulí, famoso por los tratamientos de enfermedades raras de base genética. Los capítulos de este bloque tratan quince síndromes asociados a la discapacidad intelectual, elegidos por afectar en mayor medida las habilidades de comunicación. Se trata de cinco capítulos, realizados por los expertos Elisabeth Gabau Vila, Carme Brun i Gasca, Concepción

Fernández Zurita, Lorena Joga Elvira y Ariadna Ramírez-Mallafre, que describen dichos síndromes, sus aspectos neurológicos y cognitivos, así como la conducta de los pacientes, y aconsejan maneras en las que se puede establecer la comunicación con ellos. Se recomienda el lenguaje y la conducta que pueden facilitar la comunicación y comprensión en los encuentros con personas que padecen estos síndromes, y les pueden servir tanto a los intérpretes y al personal sanitario como a los docentes que entrenan a futuros profesionales. A menudo, se subraya la necesidad de usar sistemas de Comunicación Aumentativos y Alternativos (SCAA) o diferentes formas de la comunicación no verbal. Los síndromes que se recogen en los capítulos son: autismo severo, encefalopatías epilépticas en la infancia, parálisis cerebral infantil, síndrome de Angelman, síndrome de Cornelia de Lange, síndrome de Kleefstra, síndrome de Lennox Gastaut, síndrome de Mowat Wilson, síndrome de Phelan-McDermid, síndrome de Pitt-Hopkins, síndrome de Rett y trastornos relacionados con el gen *MECP2*, síndrome de Usher, síndrome de West, síndromes de microduplicación-microdelección con afectación grave del lenguaje y sordera asociada a otras causas de discapacidad intelectual.

De acuerdo con el enfoque interdisciplinario que sigue este volumen, su primer bloque sirve de base para el desarrollo de otros capítulos. Las descripciones de los síndromes también forman parte de la aplicación EC+, diseñada en español, catalán, alemán y neerlandés. Esta es una herramienta *multimodal*, en la que los conceptos se representan de varias maneras, a través de pictogramas, voz, video, fotografías o lengua de signos, y puede usarse en interpretación de lengua de signos (ILS), así como en interpretación con personas con discapacidad intelectual severa. Ha sido diseñada por la Universidad de

Málaga en el marco del Proyecto de Investigación Erasmus+ Enhancing Communication: Research to Improve Communication for People with Special Needs and Development of ICT Resources and Tools (EC+), en colaboración con las Universidades de Gante (Bélgica) y Klagenfurt (Austria) y el Hospital Parc Taulí de Sabadell (España). Los segundos dos bloques de este libro giran en torno a esta herramienta, examinan sus funciones y presentan ideas de su mejora, resaltando la importancia de la Comunicación Aumentativa y Alternativa (SCAA) en la que se basa la aplicación, y la importancia del conocimiento y uso de la tecnología de última generación por parte de los profesionales. La formación de futuros intérpretes, sobre todo en el ámbito sanitario, es otra de las funciones del proyecto mencionado, y, como bien apunta Encarnación Postigo Pinazo de la Universidad de Málaga en la Introducción del libro, es esencial para poder establecer una comunicación sólida con los más necesitados.

El capítulo 6, «Aptitudes y sinergias del intérprete para personas con discapacidad intelectual severa con el apoyo de la herramienta de comunicación EC+», que corre a cargo de Carmen Acuña Partal, Teresa Alba Fernández y Marcos Rodríguez Espinosa, describe las cualidades y formación que ha de tener un intérprete que trabaja con las personas que, a razón de una discapacidad intelectual severa, demuestran dificultades a la hora de entablar una conversación. Se considera crucial que el intérprete esté bien documentado sobre los síndromes y las dificultades del lenguaje que padece la persona a la que ayuda a comunicarse. La aplicación y la guía sobre los síndromes que forman parte del proyecto contienen datos y recursos que los intérpretes pueden utilizar para prepararse para la interpretación, aunque también se subraya la importancia del contacto con los familiares





o las personas del entorno del paciente a la hora de reunir información acerca del usuario y sus maneras de comunicarse. Asimismo, la persona que ejerce esta profesión en el ámbito sanitario debería poseer cualidades como empatía, flexibilidad, paciencia, actitud positiva y la motivación, y manejar la tecnología de última generación que le puede resultar útil. Otro objetivo de este capítulo es evaluar la utilidad práctica de la aplicación a través de su uso en las interpretaciones realizadas en colaboración con una asociación de discapacitados psíquicos. Estos encuentros permiten realizar unas futuras mejoras en la aplicación.

El capítulo 7, «Best practices in interpreter-mediated encounters with a visually impaired client» de Hildegard Vermeiren, destaca la necesidad de preparar a los futuros intérpretes no solamente para hacer posible la comunicación entre sus clientes que hablen diferentes idiomas, sino también para mediar entre personas con necesidades especiales (NEE), concretamente los que sufren de algún tipo de ceguera y hablan otro idioma, y personal sanitario. Uno de estos cursos se ha realizado en el marco del citado proyecto en la Universidad de Ghent. El artículo apunta a las peculiaridades de los encuentros entre el intérprete y los clientes con este tipo de dificultades, partiendo de la teoría de la *multimodalidad* del habla y de la teoría de la participación e interacción en un encuentro mediado por un intérprete. Una serie de consejos para un mejor manejo de este tipo de encuentros resulta realmente útil tanto para los futuros intérpretes como para los profesionales sin apenas experiencia en este tipo de encargos.

El siguiente capítulo, que se titula «Lison interpreting and multimodality: a case study», realizado por Encarnación Postigo Pinazo, trata el uso de la comunicación no verbal y multimodal a la hora de prestar servicios de interpreta-

ción a las personas con severas discapacidades intelectuales, que suelen sentirse vulnerables a razón de la dificultad que experimentan cuando intentan comunicarse. La autora refiere la situación de los intérpretes de la lengua de signos, señala la necesidad de un mayor número de investigaciones dedicadas a la interpretación en el ámbito sanitario, sobre todo, a la interpretación de enlace de las personas con discapacidad intelectual, y presenta el proyecto europeo interdisciplinar de EC+ cuyo objetivo es ofrecer nuevos recursos y formación para los futuros intérpretes, contribuyendo a cubrir dichas necesidades. Los casos prácticos ilustran las posibilidades del proyecto y de la aplicación, y ofrecen opiniones sobre su eficacia.

El objetivo del capítulo 9, «Protocolo de comunicación con el paciente discapacitado: colaboración entre el personal sanitario e intérprete», realizado por Laura Parrilla Gómez y Encarnación Postigo Pinazo, es presentar el estado actual de herramientas y métodos empleados en la comunicación entre el personal sanitario y pacientes, y proponer la aplicación EC+ como una herramienta de utilidad para el intérprete sanitario, teniendo en cuenta que la transmisión efectiva de la información es crucial para que los pacientes que presentan problemas de comunicación puedan estar atendidos adecuadamente. Para conseguir una exitosa comunicación de este tipo son necesarios diferentes métodos más allá del simple uso de la comunicación verbal, como gestos, movimientos de cabeza, articulación de palabras, pizarras o pictogramas, etc., y varias herramientas (blocs de notas, pictogramas o listas con dibujos y frases más utilizadas). Las autoras citan algunos de los métodos y dispositivos que se usan con este propósito, y terminan subrayando la necesidad de contar con una herramienta «multimodal que ofrezca una disponibilidad inmediata, de

uso ágil, interactivo y que contenga todos los recursos necesarios para poder usarlos en cualquier situación sin dificultad» (pág. 121). A continuación, se presenta la App EC+, señalando el acceso que esta herramienta ofrece a la información sobre algunos síndromes, así como a las estrategias de comunicación y diversos recursos multimodales (fotografías, dibujos y vídeos) para el intérprete, y recomienda un protocolo de actuación en este tipo de situaciones.

El capítulo 10, «Aphasia, its derived disorders and how the EC+ App can help», se centra en los pacientes que sufren de afasia, un trastorno del lenguaje que surge a raíz de una patología cerebral. Al describir una variedad de trastornos que pueden tener las personas con diferentes tipos de afasia, las autoras del artículo, Cristina Vereda-Alonso y Lidia Taillefer, exponen maneras en las que la citada aplicación puede ayudar a los pacientes con afasia a reestablecer su habilidad de habla y/o comprensión de mensaje con ayuda del equipo médico. Insisten en la flexibilidad de la aplicación de crear listas de palabras y adaptarse a los pacientes con diferentes tipos de trastornos del lenguaje.

El capítulo 11 de Marlene Hilzensauer y Christine Kulterer, «Gebärden als Kommunikationsmittel», enfoca la lengua de signos y el uso de tecnologías como parte de las iniciativas en el ámbito europeo destinadas a ayudar a las personas con discapacidad auditiva en los actos comunicativos. Igualmente, se presentan las características de este tipo de necesidades especiales.

El capítulo 12, «La comunicación aumentativa y alternativa para hacer frente a las necesidades complejas de comunicación en usuarios de bajo perfil cognitivo», examina el uso de la comunicación aumentativa y alternativa (CAA) como manera de entenderse con las personas con problemas en el habla de origen cognitivo.

Los autores de este artículo, Marina Calleja Reina y José Miguel Rodríguez Santos, usan la definición proporcionada por NSW Government Clinical Guideline (2016), según la que el CAA se considera «un área de práctica clínica que intenta compensar (de modo temporal o permanente) los deterioros y alteraciones del ámbito de la comunicación expresiva (...) o como una alternativa al habla no funcional». Se presentan varios tipos de los sistemas CAA, así como sus limitaciones y criterios de su elección. Los autores también dan a conocer las razones del incremento en el número de usuarios de estos sistemas y su utilidad en la comunicación con las personas que tienen una discapacidad cognitiva. A continuación, se presenta la nueva aplicación EC+, basada en los sistemas de CAA, junto con sus destinatarios y los criterios de su creación.

En el capítulo 13, se desarrolla el uso de las tecnologías en los actos comunicativos con personas con necesidades comunicativas especiales. El capítulo se denomina «Opportunities of information and communication technologies in total communication» y corre a cargo de Francisco Chicano y Gabriel Luque. En primer lugar, se examina el uso de la tecnología basada en los teléfonos móviles en este tipo de actos comunicativos, sus limitaciones y requerimientos que se deben cumplir para que una aplicación se pueda emplear en la comunicación con personas con necesidades especiales, y se prosigue con el análisis de la aplicación EC+ y de los recursos que con ella se ofrecen.

El capítulo 14, «Multimodalidad en el subtítulo de cuentos interactivos. El caso de Babel con EC+», escrito por Isabel Cómite Narváez, se diferencia de los capítulos anteriores por dedicar su atención a la Traducción Audiovisual, concretamente al subtítulo, y a la adaptación con pictogramas de cuentos interactivos.





El capítulo se enmarca en el mismo proyecto, y tiene como base un estudio empírico, realizado en torno a un cuento interactivo y lúdico destinado a los niños con necesidades especiales y su lectura a través de los dispositivos móviles o tabletas. La autora parte de la perspectiva multimodal de la comunicación y el enfoque constructivista y socio-semiótico para analizar el desarrollo de las habilidades de comunicación a través de este tipo de cuentos, cuyos mensajes se transmiten por medio de diferentes canales de comunicación aumentativa y alternativa.

El capítulo 15, «Evaluating satisfaction with subtitles for people with hearing impairment in Spanish audiovisual media», trata el subtítulo para sordos y examina satisfacción de cierto número de usuarios de distintos niveles de discapacidad auditiva con los subtítulos proyectados en diferentes medios audiovisuales. Las autoras, Joanne Lucy Elias y María José Varela Salinas, elaboran estadísticas de satisfacción de los usuarios, teniendo en cuenta una serie de variables relacionadas con el nivel de la discapacidad, su edad, sexo y otras características, y presentan sus conclusiones.

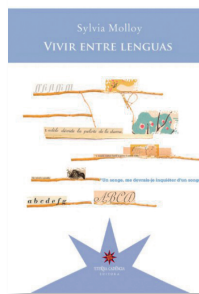
El presente volumen, tanto en su conjunto como todos los capítulos por separado, la bibliografía y el proyecto en el que se basan, contiene información de gran utilidad no solo para los intérpretes que intervienen en los encuentros entre personas con dificultades en el habla, auditivas o relacionadas con la vista y el personal sanitario, sino también para los investigadores y los docentes que preparan a futuros intérpretes, o los educadores y otros profesionales que trabajan con personas con necesidades especiales. Por todas estas razones, y por seguir las iniciativas actuales de mejorar los servicios prestados a las personas con discapacidades, la lectura del presente volumen es muy recomendable.

Vivir entre lenguas

SYLVIA MOLLOY

Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2016, 76 págs.

Denise Kripper



«Para simplificar, a veces digo que soy trilingüe» (9), anuncia el comienzo del último libro de Sylvia Molloy, *Vivir entre lenguas*, que pone en práctica desde su estructura lo que ya se había anunciado en su libro anterior: «El lenguaje, después de todo, crea raíces y alberga anécdotas» (*Des-*

articulaciones 72). Así, este libro es un compendio de anécdotas, relatos breves, historias en micro, reflexiones al pasar, y recuerdos reunidos en treinta y tres viñetas que tienen como denominador común estar atravesadas por la lengua. En un libro íntimo y personal, Molloy pareciera escribir casi como forma de desentrañar aquello que todavía no se termina de comprender, qué es ser trilingüe, cómo es eso de vivir entre lenguas.

Las primeras viñetas de este libro, apartados como «Infancia» y «Novela familiar», se remontan al pasado y reconstruyen una especie de árbol genealógico lingüístico que da cuenta de cómo la lengua nos afecta y nos forma, aún desde antes de haber nacido. La lengua estructura la configuración familiar: quién habla español, quién sabe inglés, quién es bilingüe, etc. Desde el francés de su abuela y el bilingüismo de su padre hasta el idioma mestizo que comparte con su hermana, la lengua pasa a definir estatus sociales y barreras nacionales: «Mi madre es monolingüe, por ende, argentina» (10). Pero pese a la vergüenza que le provoca que su madre solo pudiera comunicarse

en español, es el bilingüismo lo que se presenta como un problema, un enigma. Es el bilingüismo como afectación (61), como mal, como una enfermedad o una infección, la fuente de su confusión.

La contemplación del pasado invita obligatoriamente a la reflexión del futuro y hay entonces algunos capítulos enfocados en la proyección, la creación de un futuro inventado o imaginado (14), construido simplemente en el lenguaje. Así, en apartados como «Pérdida» y «Nombre» Molloy juega a imaginar en qué idioma les hubiera hablado a sus hijos de haberlos tenido y piensa en nombres para un bebé bilingüe. En «Ecolalias», se pregunta en qué lengua morirá: «Me pregunto cuál será la lengua de mi senilidad, si en ella caigo, y en qué lengua moriré. ¿Seré trilingüe o en los desechos que emita primará una lengua sobre las otras?» (29). La reflexión sin duda recuerda a los encuentros de la autora con ML, un personaje con quien la unía una estrecha amistad y cuyo lento desvanecimiento en los olvidos del Alzheimer, ya había quedado plasmado en *Desarticulaciones*, un libro breve de 2010 con que *Vivir entre lenguas* comparte la estructura de pequeñas viñetas, anécdotas ínfimas, pensamientos al paso. Allí, bajo un apartado titulado «Traducción», Molloy concluye con asombro que «la facultad de traducir no se pierde por lo menos hasta el final» (18). ML ha sufrido un mareo, pero padece una enfermedad que no le permite recordar que lo ha sufrido. Sin embargo, sí puede ayudar a L., que no habla inglés, a informar al médico, que sí lo habla, sobre sus síntomas. La enfermedad sí le permite traducir, sí le permite expresarse a partir de la traducción, sí le permite decir —en otro idioma— que ha sufrido un mareo, aunque no lo recuerde: «Es como lograr una momentánea identidad, una momentánea existencia, en ese

discurso transmitido eficazmente. Por un instante, en esa traducción, ML. es» (18).

Entre el pasado y el futuro, existen también apartados en tiempo presente. Son aquellos que reúnen las que tal vez sean las secciones más triviales pero también por ende las más íntimas de este libro. En «Habla casera» y «Lapsus» Molloy descubre la intimidad hogareña de quien habla varios idiomas, en «Lengua animal» cuenta sobre sus mascotas y el idioma en que se comunica con ellas, en «Bilingüismo inmigrante» recupera el inglés inventado con que se comunica con unos albañiles que arreglan su casa, y en «Libertades» y «Derroches bilingües» revisa su vida cotidiana de ferias callejeras en Nueva York y charlas a distancia con amigas lejanas.

Esta invitación a su vida privada se extiende también a su propio proceso creativo de escritura, que queda develado. Es en «J'ecris ma lecture» donde asoma por primera vez de manera explícita lo que desde el título se devela como el tema del libro: la traducción. En este apartado, Molloy cuenta cómo empezó a hablar y leer:

Aprendí a hablar primero en español pero a leer primero en inglés. Recuerdo a una Mrs. Richardson que nos enseñaba los sonidos del alfabeto inglés (*Mr. A says A for Apple, Mr. B says B for Ball*: era un alfabeto rigurosamente masculino). Este curioso sistema para un idioma tan poco fonético me permitió transponer los sonidos al español que en cambio sí lo es. Mister A decía A y era la A de *Apple* pero también era la A de *Agua*. «Esta chica aprendió a leer sola», clamó mi tía un día que me encontró leyendo en voz alta en español. No me atreví a corregirla; solo estaba traduciendo sonidos. (16)

Así, ser bilingüe, o trilingüe, como se define en la oración que abre este libro, es vivir entre lenguas, habitar la traducción. Si para Sarmien-





to, como indica Molloy en uno de sus ensayos (“Sarmiento, lector de sí mismo en *Recuerdos de provincia*”), leer era traducir, para ella traducir era leer. La traducción aparece finalmente en el centro de todo, desde el comienzo, es el inconsciente vuelto consciente en este libro, pues leer también fue escribir para Molloy. Si la traducción acompañó desde siempre su formación literaria, marcó también el inicio de la labor de su escritura. Es el vivir entre lenguas lo que ha inspirado su ficción y en el mundo íntimo revelado de este libro pueden encontrarse algunas pistas de esa inspiración, anécdotas antes veladas por la ficción y ahora develadas como reales. Por ejemplo, en su novela de 2002, *El común olvido*, se relata la siguiente anécdota: «Nuestro inglés, que era el inglés de mi padre y de los colegios ingleses de la Argentina, ese inglés en principio británico pero con una entonación aberrante que hizo que le preguntaran a mi madre un día en la tienda, “Are you from India?” (23). La vergüenza, la rabia que de chica le había provocado el monolingüismo de su madre («No quería que mi padre fuera bilingüe y mi madre no» 14) dio pie a que aprendiera el francés, idioma que ella había perdido y que Molloy quiso «recuperar en su nombre» (14), y aparece resuelta dándole una segunda lengua en la ficción y proyectando en ella una anécdota en realidad propia. En el apartado «Acento» de *Vivir entre lenguas* la admite como suya:

Hablar con acento delata al hablante: *no se es de aquí*. A veces se es de un allá prestigioso, como el que habla español con acento francés o inglés con acento británico, pero no siempre: a los pocos meses de estar en los Estados Unidos, con mi inglés angloargentino y mi vocabulario un tanto anticuado, no me ubicaron al borde del Támesis sino bastante más lejos: “Are you from India?”, preguntaron. (61)

Para Molloy, traducir empezó como una forma de hablar y leer, más tarde fue también una forma de escribir, y termina realmente por convertirse en una forma de vida. Traducir ese «entre» que une su vida con las lenguas. Con menciones y alusiones a teóricos de la traducción y compañeros de la vida en (tre) traducción como George Steiner, Vladimir Nabokov, Elias Canetti y Elie Wiesel, en estas referencias a otros autores Molloy pareciera buscar respuestas, cómplices. Sin duda, los momentos más acertados de este pequeño libro son los que tienen que ver con las confusiones, aquellos momentos donde algo se pierde en la traducción, pero algo todavía más grandioso se gana. Aquellos donde se aprecia mejor el momento a la vez incómodo y productivo del «entre», los efectos desconcertantes en las lecturas del bilingüe. Por ejemplo, «si en el campo veo un cartel a la vera del camino que anuncia «Hay», mi primera reacción es leerlo en español (desde el español), y pienso «¿Qué es lo que hay?» antes de darme cuenta de que lo que hay es *hay*, es decir, heno» (25). Repletas de humor, estas anécdotas se convierten en el punto de identificación más fuerte para el lector conocedor de idiomas. Cualquier persona familiarizada con otra lengua tendrá en su propio haber este tipo de confusiones. Yo misma todavía sonrío cuando recuerdo la sorpresa de mi padre que pese a tener un conocimiento bastante rudimentario del inglés se asombró de encontrar un cartelito escrito en «español» en su desayuno de hotel en Nueva Zelanda: «¡Dice soy milk!», exclamó entre orgulloso y confundido por esta leche que pareciera estar presentándose en primera persona pero que en realidad no era más que leche de soja.

La llegada de este nuevo libro de Sylvia Molloy se suma a las varias publicaciones recientes de escritores y traductores que cuen-

tan en primera persona sus experiencias con la traducción, el *codeswitching*, o la lengua en el exilio. En Argentina, y recordando su trabajo de traductor desde España, Marcelo Cohen ha publicado hace un par de años *Música prosaica*. Desde España, se acaba de publicar en 2016 también *El fantasma en el libro*, del conocido traductor Javier Calvo. Y en Estados Unidos donde los traductores han sido especialmente invisibles (o invisibilizados), el reciente *The Man Between* viene a echar luz sobre la vida del respetado traductor Michael Henry Heim.

Un libro breve y de lectura veloz, *Vivir entre lenguas* de Sylvia Molloy es también un libro audaz y que acompaña, que se queda adentro, cuyas anécdotas y reflexiones se mezclan con las propias. Resultará de interés para quienes padezcan la confusión de saber distintas lenguas como para quienes sufran la imposibilidad de no saberlas. Es un libro sobre el idioma del extranjero pero también sobre la extranjería misma de los idiomas, una celebración de la extranjería como parte de uno mismo (33). Finalmente, el libro termina con una pregunta abierta, literaria, incluso existencial y acaso retórica, pero cuya respuesta se desprende de sus propias páginas: «¿en qué lengua soy?» (76). Como ML en su final, como los extranjeros, Sylvia Molloy *es* en traducción, vive entre lenguas.

De Homero a Pavese: hacia un canon iberoamericano de clásicos universales

JUAN JESÚS ZARO & SALVADOR PEÑA (EDS.)

Edition Reichenberger, Kassel, 2017, 492 págs.



305

Angelo Nestore

De Homero a Pavese: hacia un canon iberoamericano de clásicos universales es el título de un trabajo que se enmarca en el proyecto de investigación *La traducción de clásicos en su marco editorial: una visión transatlántica*, financiado por el Ministerio de Economía y



Competitividad del Gobierno de España. La cuidada edición del libro está a cargo de Juan Jesús Zaro, profesor y traductólogo especializado en el estudio de la traducción literaria y la historia de la traducción, y de Salvador Peña, cuyas líneas de investigación incluyen el árabe, el islam y la traducción, además de ser ambos reconocidos traductores literarios.

La editorial académica responsable de su publicación es la alemana Edition Reichenberger, que aborda principalmente temas relativos a las humanidades, entre los que destacan la Filología Hispánica, la Teatrológica y la Musicología, con el afán de dar difusión al patrimonio cultural hispánico y, a la vez, potenciar su apreciación como bien cultural europeo. En concreto, este título encuentra un lugar idóneo en la colección principal y más longeva de Edition Reichenberger, «Problemata Literaria», dirigida por Eva Reichenberger, que da cobijo a todos aquellos trabajos que giran en torno a la literatura, sin dejar de lado cuestiones inherentes a la traducción, con volúmenes de recomendada lectura como *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontiers in Iberian Languages*, que



pretende reflexionar sobre los límites de la traducción literaria tanto en textos en prosa como en poesía y en teatro, además de profundizar, en su última parte, sobre nuevas tendencias en este ámbito o *Autores traductores en la España del siglo XIX*, un no menos interesante libro que intenta descifrar las razones que llevaron a ciertos autores a convertirse en traductores (y viceversa).

El volumen que se reseña reúne veintinueve trabajos redactados en lengua española y destaca por su capacidad de aportar elementos nuevos de manera multifocal sobre las traducciones de clásicos al español tanto en España como en América Latina. Antes de adentrarme en las páginas del libro, la propia palabra «clásico» me generaba ciertas dudas por el abanico de interpretaciones que abre, pero, desde un primer momento, se aclara que los estudios versan sobre todas aquellas obras que, por su repercusión por formar parte de un canon literario universal, han sido sometidas a retraducciones a lo largo del tiempo. Como apuntan los editores en la introducción, el proyecto tiene como objetivo principal investigar acerca de las razones que han generado esta multiplicidad de traducciones de clásicos en el contexto español y americano, indagando en profundidad sobre diversas cuestiones, entre las cuales me han parecido especialmente enriquecedoras la opción de proponer versiones alternativas a textos anteriormente traducidos, la concesión del estatus de «canónica» entre las distintas traducciones o la permeabilidad del mercado latinoamericano a la hora de aceptar versiones hechas en España. A pesar de no contar con una división formal en bloques temáticos, como señalan J. J. Zaro y S. Peña en la introducción, cinco contribuciones giran en torno a la historia editorial y a la recepción de las versiones en castellano de clásicos, como *A Passage to India*, los *Cuentos* de E. T. A. Hoffman, *Madame Bovary*, la obra de

T. H. Huxley o las *Mil y una noches*. Otros diez capítulos se centran en el análisis de versiones diferentes, españolas y americanas, de un mismo texto, como el *Alcorán*, *Ode to a Nightingale* de Keats, *Los doce hermanos* de los hermanos Grimm o *Las flores del mal* de Baudelaire, entre otros. Un último bloque está dedicado de forma pertinente a los agentes implicados en el proceso de traducción, como los propios traductores o los editores.

Conviene destacar que el objeto de estudio se aborda de una forma heterogénea y desde varios prismas, no solo por la variedad y diversidad de los textos analizados en cada aportación, sino también por englobar tanto perspectivas culturales como editoriales y por la selección de los autores que firman el volumen, casi en paridad de género, y algunos de procedencia latinoamericana, como el caso de Juan Carlos Calvillo, Pablo Ingberg o Miguel Ángel Montezanti. Todos estos factores han sido determinantes para complejizar el estudio y ofrecer una visión más poliédrica y renovada sobre la cuestión, que recomendaría junto a la lectura de *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario* de Andre Lefèvre y, en especial modo, de la última parte, en la cual se hace hincapié en la reescritura como elemento capaz de moldear la imagen y recepción de una obra en su propia cultura.

La heterogeneidad del volumen se refleja igualmente en los géneros literarios de las obras elegidas en cada contribución. Asimismo, su distribución, al alternar aportaciones de distinta naturaleza literaria, contribuye a permitir una lectura más ágil y enriquecedora. Abundan, por ejemplo, los capítulos dedicados al análisis de textos poéticos, de los que se presentarán a continuación solo algunos ejemplos, debido a las limitaciones de espacio. En el primero de ellos, que abre el libro, Jorge Bergua Cavero ofrece una lúcida reflexión sobre la traducción

de la *Iliada* publicada por Agustín García Calvo en 1995, aportando una visión crítica sobre su recepción, que causó cierto escándalo tras su lanzamiento. De sumo interés es el análisis del ritmo y de la versificación y la defensa de la oralidad en la elaboración de la traducción frente a una supuesta fidelidad al original en el plano rítmico. Otro ejemplo de poesía épica, en este caso una epopeya renacentista, es la contribución de José Antonio Sabio Pinilla, cuyo estudio se centra en las traducciones al español de *Os Lusíadas* de Luis de Camoens, poniendo el foco en la versión en prosa de Gonzalo San Martín Lastra, la primera elaborada y publicada en Hispanoamérica con la finalidad de aproximar la obra al público lector. De su estudio me pareció destacable el apartado sobre los aspectos ideológicos y estilísticos, con una gran variedad de ejemplos capaces de poner de manifiesto dificultades de diferente índole que entraña la adaptación del poema en prosa, como la elección de las palabras y las desviaciones de sentido. En los capítulos de Miguel Ángel Montezanti y Juan Jesús Zaro se aborda la traducción de parte de la obra de Shakespeare. Por un lado, el autor argentino historia sus versiones de los *Sonetos* al castellano rioplatense, aportando observaciones críticas y autocríticas, capaces de poner de manifiesto las dificultades más notables que ha afrontado y que constituyen una valiosa fuente de información para la práctica de la traducción poética. Por otro lado, el profesor Zaro se centra en la traducción y recepción a ambos lados del Atlántico de las *Obras completas* en versión de Luis Astrana Marín, tejiendo en su texto luces y sombras de su labor por parte de la crítica. En el capítulo de David Marín Hernández sobre la versión de *Les Fleurs du Mal* publicada en Argentina en 1959 se proporciona una lúcida reflexión sobre las expectativas que se cumplen o se defraudan en torno a una traducción por

parte de una misma comunidad lingüística (como la hispanohablante) y se remarca algo que, tristemente, sigue siendo una tendencia en nuestra sociedad y que he podido corroborar también entre las nuevas generaciones de estudiantes del grado de Traducción e Interpretación, es decir, la posición subalterna que ocupa la traducción en el imaginario colectivo.

Numerosas son también las aportaciones de textos en prosa, con el caso único de un texto sagrado. Se trata de un estudio sobre las traducciones argentinas del *Alcorán* de la primera mitad del siglo xx, que nos presenta Juan Pablo Arias Torres y que arroja luz, entre otras cuestiones, sobre la relación entre traducción y la construcción de una identidad religiosa en un contexto sociopolítico de tradición judeocristiana. Otro aspecto que me parece relevante destacar en el capítulo es la práctica del plagio, debido a la distancia geográfica entre continentes y el mecenazgo en la traducción religiosa. En el trabajo sobre las *Mil y una noches* que propone Salvador Peña se ahonda sobre un tema que siempre me ha suscitado una viva inquietud: las acusaciones a las que se expone cualquier obra literaria ante su publicación y cómo cualquier traducción, al responder a una determinada ideología, se recibe de forma distinta por parte del público lector. Por último, al no poderme detener en cada aportación, me parece preciso subrayar que, en el amplio abanico de los textos en prosa que componen el *corpus* del trabajo, no faltan ejemplos de cuentos, autobiografías, ensayos científicos, novelas o diarios y que componen un volumen armónico y sobresaliente, capaz mostrar la actualidad de las traducciones de clásicos al español.

En suma, la lectura de este volumen ha cumplido con mis expectativas y ha generado reflexiones cabales tanto para la práctica como traductor literario como para ahondar en aspec-





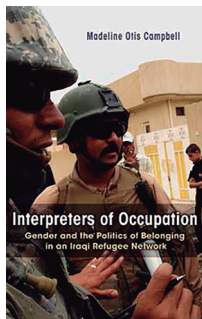
tos relevantes para la investigación académica y la docencia. Por estas razones, recomendaría la obra no solo a profesionales del mundo de la traducción sino también a docentes, investigadores y estudiantes universitarios. Se trata, pues, de un libro polifónico imprescindible, no solo por la naturaleza de la investigación, sino también porque logra instaurar un nexo entre la producción literaria traducida y todos los agentes que orbitan alrededor del proceso de traducción. Estamos ante una aportación que, por su calidad, aspira también a convertirse, a su vez, en un manual de referencia imprescindible.

Interpreters of Occupation: Gender and the Politics of Belonging in an Iraqi Refugee Network

MADLINE OTIS CAMPBELL

Nueva York, Syracuse University Press, 2016, 240 págs.

Mohamed Hatem Faris



A lo largo de unas 240 páginas organizadas en seis capítulos, el libro que nos ocupa, *Interpreters of Occupation: Gender and the Politics of Belonging in an Iraqi Refugee Network*, galardonado con la mención de honor que otorga el premio AMEWS 2017, relata las vivencias de intérpretes

que fueron contratados por diversas secciones del ejército estadounidense durante su ocupación en Iraq en el año 2003. La autora de esta fascinante obra, Madeline Otis Campbell, narra su experiencia vivida en primera persona, pues tuvo la oportunidad de interactuar con estos traductores e intérpretes cuando trabajó en Iraq

para el programa de refugiados de EE. UU. Allí conoció a algunos intérpretes y tuvo noticia de que todos solicitaban el visado motivados por la misma causa: el temor a las represalias por colaborar con el ejército americano.

A través del primer capítulo, conoceremos el pasado histórico del país, especialmente el gobierno Baazista y la evolución del pensamiento social desde entonces, un pensamiento degradado por guerras como la de Irán e Iraq, o la del Golfo. Estos conflictos bélicos, además, intensificaron las costumbres y el poder familiar a pasos agigantados y convirtieron a estos intérpretes de edades similares en una de las generaciones más castigadas.

En el segundo capítulo —y quizá, el mejor desarrollado—, la autora se centra en la importancia de traducir algo más que palabras: también la cultura. En estas páginas, los lectores nos adentraremos en los peligros del oficio de traductor dentro de este tipo de contextos, forzados a usar máscaras para no ser identificados y desbordados por los problemas que implica interpretar situaciones en las que el choque cultural dificulta el acercamiento entre las dos partes. Se trata de un capítulo cargado de materia y ejemplos reales que, si bien resulta instructivo, continúa dando la impresión de que sus protagonistas no logran transmitir todo lo que saben, lo cual dificulta el total aprovechamiento de la información.

En el tercer capítulo de *Interpreters of Occupation* se profundiza aún más al describir la vida dentro de una fortaleza llamada «Zona Verde», un espacio donde la mayoría de los contratados desarrollan sus tareas, quedando al descubierto la dilatada distancia entre la vida dentro y fuera de sus muros, las fiestas y lujos de su interior frente a las persecuciones y atentados más allá de esas paredes. Todavía más desastrosa es la situación que afrontan las mujeres contratadas



que, por el mero hecho de ser mujeres, sufren de un desprecio rutinario acompañado de abusos sexuales que rara vez se ve erradicado por sus contratistas y superiores. Sobre esto Campbell se limita a los atropellos con las traductoras, obviando que, por desgracia, tal y como extiende Helen Benedict en su obra *The Lonely Soldier* (2010), también las mujeres soldado estadounidenses sufrieron incluso violaciones dentro de las bases militares. Probablemente, la autora del libro que aquí nos ocupa prefiera mantener su coherencia temática y ajustarse a las mujeres intérpretes, señalando que un poderoso motivo por el que, quizá, muchos de estos casos no son denunciados, se deba a que las mujeres que recriminan los abusos terminan siendo destituidas.

El capítulo número cuatro nos presenta a una generación, marcada por jóvenes que maduraron en un ambiente bélico y conflictivo, muchos de ellos, sin padres y afrontando situaciones verdaderamente difíciles. Algunos de estos traductores e intérpretes colaboraron con el ejército estadounidense bajo la esperanza de lograr reconstruir el país y abrir una nueva ventana hacia el beneficio del pueblo iraquí; pero hallaron numerosos desafíos a la hora de hacer comprender a la población la amistad y compañerismo que tenían con los soldados americanos, y a la inversa, para lograr la empatía de estos militares en cuanto a la desazón que suponía para los intérpretes el rechazo de sus compatriotas. Esto desembocaría en la sensación de incomprensión del traductor por ambas partes, lo cual haría más compleja y ardua la necesaria postura neutral de estos profesionales.

Tanto el quinto como el sexto capítulo relacionan las diversas experiencias de estos intérpretes en los que la llegada a Estados Unidos también vino acompañada de desafíos, tales como la adaptación e integración a un nuevo país con

una cultura distinta y con tradiciones diferentes o la dificultad de empezar de cero y lograr obtener un buen empleo. Las vivencias que padecieron hizo que algunos optaran por alejarse de sus compatriotas, y otros, incluso, decidieran regresar a Iraq en calidad de soldados americanos; también hubo quienes aprovecharon para estudiar mientras que algunos, sintiéndose ya derrotados, tornaron a su país renunciando al sueño americano. A este respecto es llamativo el hecho de que el porcentaje de aquellos que se sintieron vencidos es mayor en varones, pues las mujeres, admiradas ante una igualdad de género de la que carecían en sus países natales, gozaron de más oportunidades de empleo.

Desde mi perspectiva he de admitir que hay relatos desde el capítulo inicial en los que se aprecia la mirada partidista y subjetiva de las fuentes que informaron a la autora. Se menciona en varias ocasiones que los árabes sunnís gobernaron el territorio mientras los kurdos y los chiís eran marginados, bajo la premisa de que los últimos presidentes fueron sunnís.

He de admitir que La lectura de este libro, si bien resultó interesante, completa e instructiva, también se tornó algo decepcionante en lo que respecta a las expectativas creadas a raíz del título, la atrevida sinopsis ofrecida y la imagen de la portada con el rostro descubierto de algunos intérpretes. Sin embargo, desde el comienzo, la autora previene al lector sobre los cambios de los nombres de personas y lugares, a fin de mantener ocultas las identidades de sus protagonistas. Por otra parte, el orden cronológico de la narración, repartiendo a los traductores e intérpretes a lo largo de los capítulos, puede apreciarse ciertamente brusco en algunas ocasiones en las que se salta de protagonista en protagonista, reiniciando su recorrido, para finalizar con la situación actual de todos y cada uno de los anteriormente expuestos. Esto puede



dar la sensación de exponer unos acontecimientos mucho más dilatados en el tiempo de como realmente sucedieron.

Como ya anticipé en algún fragmento, he hallado alguna que otra contradicción. Desde la página 2, los protagonistas entrevistados como intérpretes iraquíes que abandonaron sus hogares por temor a las represalias expresan sus miedos y ansias por convertirse en refugiados para, más adelante, relatar sus regresos a Iraq con el fin de visitar a amigos y familiares, lo cual incita al lector a plantearse la credibilidad de los mismos. Entre las páginas del libro podemos hallar nombres como Abas, Mohamed o Tariq, refugiados que se marcharon huyendo de la violencia de su país y el miedo a la persecución; o el peculiar caso del traductor Hussein, que afirmó ser acosado por su nombre (algo bastante extraño considerando que es uno de los más usados del país y el del nieto del profeta del Islam: Mahoma).

Al margen de ellos, la causa por la que la mayoría de estos escogieron trabajar para los estadounidenses podría fácilmente asumirse como monetaria. De entre los diez interpellados en el libro, solo hay una graduada en el ámbito de la traducción y la interpretación: Meena, quien se presenta afirmando que optó por este oficio motivada por las necesidades económicas de su familia, aunque algunos de sus testimonios (Otis Campbell, 2016: 103) son contradictorios, pues la traductora explica como su padre había sido oficial de alto rango en el ejército iraquí.

A pesar de que la narración de Campbell me resulta brillante, sin embargo, la lectura de este libro me lleva, en ocasiones, a asumir que es posible que los interlocutores que participaron en el mismo lo hicieron forzados y con poco interés. A veces, hasta se añaden datos demasiado ornamentales e innecesarios, como por ejemplo, algunos problemas conyugales. Otra de las

traductoras entrevistadas, Tamara, llegó a confesar ante el oficial del programa de refugiados no estar directamente amenazada, simplemente asustada por su labor de intérprete y las consecuencias que este pudiera acarrearle. Admitió, asimismo, visitar a su familia en Iraq, estafando así a la agencia de refugiados cobrando las subvenciones mientras viajaba en secreto. También con ella, al igual que con Meena, se hacen alusiones a conflictos de familiares respecto al antiguo régimen que resultan innecesarios y anacrónicos, pues hablan de temores inspirados por un gobierno ya derrocado, e incluso se menciona un bulo que ha circulado por Iraq durante años sobre un hombre al que encarcelaron como mera consecuencia de un comentario de su hija en la escuela.

Interpreters of Occupation: Gender and the Politics of Belonging in an Iraqi Refugee Network es una obra en la que Madeline Otis Campbell ha realizado un profundo trabajo de investigación con mediadores lingüísticos y no sólo es una obra muy recomendable para expertos en la materia y aquellos que deseen iniciarse en estos temas, sino que consigue transmitir la sensación de que viajamos con la autora a esas tierras iraquíes y somos testigos de los abusos y sufrimientos que han sufrido dichos traductores e intérpretes.

Reflexiones sobre traducción

SUSAN BASSNETT

COORDINADORA DE LA TRADUCCIÓN: MARTHA CELIS

Bonilla Artigas Editores (Colección «T de Traducción» No. 4), México, 2017. 248 pp. ISBN 978-607-8450-99-2

Juan Carlos Calvillo



«Tómense los nombres de Séneca, san Jerónimo, Lutero, Dryden, Hölderlin, Novalis, Nietzsche, Ezra Pound, Valéry, MacKenna, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin y Quine, y se tendrá la lista prácticamente completa de quienes han dicho algo esencial o nuevo sobre la traducción», escri-

bía George Steiner, allá por 1975, en su clásico, pero ya muy olvidado, *Después de Babel*. El hecho de que hoy en día, cuarenta y tres años más tarde, esa lista nos parezca tremendamente incompleta es indicativo de lo tanto que han progresado los estudios de traducción a nivel mundial, muy al margen de las discusiones —necesarias para algunos, bizantinas para otros— sobre el estatus de la traductología como disciplina o como campo de estudio.

No cabe duda de que Susan Bassnett es no sólo una de las estudiosas que más trabajo intelectual ha aportado a los estudios de traducción sino también una de esas personas extraordinarias cuyos conocimientos, propuestas e intereses individuales han servido, a lo largo de las décadas, como brújulas para orientar el navegar del pensamiento en la materia. Fue justamente en el año de 1975, al tiempo que Steiner publicaba *Después de Babel*, que en torno a ella empezó a coincidir, en espacio y en ideas, un grupo de académicos interesados en llevar el fenómeno

de la traducción al ámbito de la reflexión teórica y crítica. El grupo, originalmente conformado por André Lefevere, Itamar Even-Zohar, James Holmes, José Lambert, Gideon Toury y la propia Bassnett, entre otros, se reunió de nuevo al año siguiente, en Lovaina, en un congreso histórico en el que se acordó declarar la autonomía de los estudios de traducción de lo que en ese entonces se pensaba que los contenía, la literatura comparada. Como se relata en la introducción del libro reseñado, el nuevo campo de estudio «reuniría investigaciones de distintas disciplinas y tendería un puente entre la práctica de la traducción y la historia y las teorías de traducción» (13).

Con este propósito como estandarte fue que la ahora especialista, la traductóloga Susan Bassnett, le propuso a Terence Hawkes, editor de la colección *New Accents* de Routledge, una monografía sencilla, comprensible y accesible titulada, sin más, *Translation Studies*. El libro se publicó en 1980 y desde entonces no ha dejado de reimprimirse y reeditarse, cabe suponer, porque, no obstante el paso del tiempo, y no obstante su intención declarada de facilitar la complejidad de las teorías de la traducción para un público lector general, el estudio no deja nunca de hacerse preguntas que son tan relevantes ahora como lo fueron hace cuarenta años: qué es en realidad la traductología, de qué modo se distingue de la historia de la traducción y de la crítica de traducciones y, sobre todo, cuáles son los problemas específicos y las responsabilidades que tenemos como traductores e investigadores en el marco de una actividad, profesión o disciplina cuya finalidad, idealmente, es hacer que las personas dialoguen entre sí.

Un éxito similar, en consecuencia, han tenido los trabajos subsiguientes de Bassnett, desde el también cardinal *Translation, History and Culture*, editado en colaboración con André





Lefevere en 1990 (colección que, según se ha dicho, inaugura el «giro cultural» en los estudios de traducción al hacer figurar en el panorama asuntos ideológicos de la más alta relevancia en la actualidad, como género, nacionalismo, poscolonialismo, etc.), hasta las publicaciones más especializadas e interdisciplinarias, como *Translation in Global News*, en coautoría con Esperança Bielsa (2008), o las que se dedican a afanes distintos a la traductología, como *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry* (1987) y *Elizabeth I: A Feminist Perspective* (1988). Lo cierto es que Susan Bassnett, y particularmente su trabajo en torno a la traducción, ya sea como investigadora, como editora o como profesora, han desempeñado un papel importantísimo en la consolidación, el reconocimiento y el progreso de la traductología y los estudios culturales en todo el mundo.

El volumen *Reflections on Translation* se publicó originalmente en la serie «Topics in Translation», de Multilingual Matters, en el año 2011. Su traducción al español, coordinada por Martha Celis, apareció en México en agosto de 2017, bajo el sello de Bonilla Artigas Editores, en una colección que, según se plantea en la solapa, ofrece «a los investigadores y estudiosos un espacio en español [para considerar] el quehacer del traductor hoy en día, la historia de la traducción y de sus concepciones y textos traductológicos importantes escritos en otras lenguas». *Reflexiones sobre traducción* es el cuarto título de la colección, después de *Traducción, identidad y nacionalismo en Latinoamérica*, coordinado por Nayelli Castro Ramírez (2014), *Leer, traducir, reescribir*, coordinado por Nair María Anaya Ferreira (2014) y *La era de la traducción*, de Antoine Berman, en versión de Eugenio López Arriazu (2016). En *Reflexiones sobre traducción* Susan Bassnett se da a la tarea de recopilar los breves ensayos que aparecieron a lo largo de un

período de diez años en el *ITI Bulletin*, la publicación periódica del Instituto de Traductores e Intérpretes del Reino Unido, y en *The Linguist*, la revista del Instituto de Lingüistas (CIOL). Con su estilo distintivo, su habitual ligereza y un sentido del humor que nunca se echa en falta, Bassnett le da rienda suelta en estos artículos informales a su más franca curiosidad en torno a la traducción, la identidad, el bilingüismo y la diglosia, la comunicación entre culturas y cualquier otro tema más o menos afín que la invite, como bien advierte el título, a reflexionar. No siempre, en consecuencia, se recurre en este libro al rigor académico que suele implementar la disciplina, pero tal hecho —en este caso, y gracias al ingenio y la inquietud intelectual de la autora— resulta ser una virtud para el novicio, o incluso para el público ocasional, tanto como para el experto en busca de una lectura amena.

Los temas de los artículos se intercalan a lo largo del libro en pos de la variedad, lo que evita, en efecto, el agobio que a veces resulta de la concentración característica de las publicaciones especializadas. Con todo, puede decirse que, a grandes rasgos, los ensayos versan sobre uno de siete u ocho temas principales. Los capítulos 1, 19, 22 y 34–37 tratan las relaciones que se entablan entre la lengua y la identidad de sus hablantes, las prácticas sociales que quedan codificadas en el idioma y el significado cultural de la diferencia lingüística. Los textos titulados «Pecado original», «¿Qué tan moderna debe ser una traducción?», «Traducir el estilo», «Perdidos en la traducción» y «Gran rima y razón» (2, 5, 10, 20–21) son cavilaciones en torno a la distinción ciceroniana entre literalidad y liberalidad en el trasvase lingüístico a partir de un puñado de casos, principal pero no exclusivamente literarios, que replantean la pregunta ancestral resumida en otro de los títulos: «¿Traducción o adaptación?» (9). Otro conjunto de artículos,

tal vez los más interesantes («Bajo la influencia», «Contar cuentos», «Orgullo y prejuicios», «Ganado en la traducción» y «Traductores haciendo las noticias», 7, 11-12, 28, 32), aprovechan una serie de coyunturas para cuestionar los prejuicios, suposiciones, injusticias y demás problemas relacionados con la visibilidad del traductor, abogando siempre, con inteligencia y sensibilidad, por un reconocimiento justo en los ámbitos profesionales, en el mundo editorial y en la academia.

Por su parte, los capítulos 3 y 38, «Teoría y práctica: el viejo dilema» y «Repensar la teoría y la práctica», explican desde el título mismo la necesidad que los alienta, particularmente a la luz de una preocupación cada vez más apremiante en el devenir de la traductología: como sintetiza Bassnett, la pregunta fue, y sigue siendo hasta ahora, «si la teoría podía ayudar a los traductores en sus trabajos del día a día, [...] si había llegado el momento para que la teoría de la traducción se comprometiera más abiertamente con los traductores» (229). Los ensayos que tratan temas relacionados de manera más estrecha con ideología y aspectos culturales son aquellos en los que Bassnett discurre sobre traducción y poder («Traducciones peligrosas», «¿Qué dijo exactamente Saddam?», 4, 33), sobre bilingüismo y diglosia («Dando vuelta a la página», «Poesía en movimiento», «Lenguas vivas», «Todo en la mente», «Más que palabras», 13-14, 16-18) y sobre el impacto cultural o personal que pueden tener las traducciones en un lugar y tiempo determinados («Los placeres de la relectura», «El valor de comparar traducciones», «El poder de la poesía», 26, 30, 39). Por último, y por mucho el tema más recurrente a lo largo del libro, es el que engloba los gajes del oficio de traductor, la profesión en su dimensión más cotidiana, en el marco del cual la autora incluye ensayos sobre «la traducción de distintos géne-

ros literarios, en particular de poesía, [...] sobre la traducción del humor, sobre el lenguaje de los parentescos, sobre gestualidad, sobre chistes, incluso un ensayo sobre lo que pasa cuando alguna traducción no podría ser peor» (20).

La versión española del volumen estuvo a cargo de un equipo, coordinado por Martha Celis, de 39 traductores profesionales. Cada uno de ellos recibió la encomienda de traducir uno o dos capítulos del libro de acuerdo con su perfil, sus intereses o sus líneas de investigación. Contrario a lo que cabría anticipar tratándose de un trabajo colaborativo, la traducción conserva de manera homogénea y satisfactoria el estilo fresco, ingenioso y divertido de Susan Bassnett, la sutileza de su pensamiento y la intimidad de su escritura, aunque, valga decirlo, la comparación entre un ensayo y otro acusa a momentos grados o niveles distintos de pulcritud. A más de señalar una cantidad inusual de erratas, que nunca deja de ser lamentable, ha de celebrarse la labor que llevan a cabo los editores de la colección «T de Traducción» de Bonilla Artigas, única en México; el estímulo que brinda el Programa de Apoyo a la Traducción (PROTRAD), dependiente de instituciones culturales mexicanas, y, sobre todo, la admirable iniciativa de Martha Celis, gracias a la cual se ha logrado poner las *Reflexiones sobre traducción* de Susan Bassnett al alcance del público lector hispanohablante.





Medicina en español, florilegio de recomendaciones, dudas, etimologías, errores, anglicismos y curiosidades varias del lenguaje médico

FERNANDO A. NAVARRO

Fundación Lilly, Madrid, 2015, 279 págs.

Francisco Bautista Becerro



Medicina en español, como su nombre indica, es una recopilación de las publicaciones de Fernando A. Navarro en *Diario médico*. En ellos, aborda temas tan dispares como el trato de los anglicismos al escribir en español, la obra de

algunos de los grandes escritores de la literatura universal con formación médica o las dudas que se pueden plantear al redactar o traducir textos de temática científico-técnica. En realidad, todos ellos giran en torno a este sector, en el que Fernando A. Navarro está especializado gracias a su licenciatura en medicina y su dilatada experiencia como traductor.

Más concretamente, el libro está dividido en diez capítulos (mejor dicho, secciones), que agrupan por temáticas los artículos que Fernando A. Navarro ha publicado en *Diario médico*, más un prefacio, una introducción y un índice. En la introducción, el autor explica brevemente la historia del lenguaje científico, desde los primeros términos del griego antiguo hasta la actualidad, y resalta la dificultad que entraña trabajar con textos de temática médica. También agradece a *Diario médico* y a *Laboratorio del lenguaje* por haberle dado la oportunidad de escribir periódicamente al respecto y a la Fundación Lilly, por haber publicado este volumen: *Medicina en español*. Esta fundación también ha estado detrás de la publicación de dos sucesores:

Medicina en español II y *Medicina en español III*, que complementan la obra de este primer volumen.

Precisamente, el prefacio lo firman José Antonio Sacristán, director de la Fundación Lilly, y José Antonio Gutiérrez Fuentes, consejero honorífico de la Fundación Lilly. Dicha fundación apoya todo tipo de iniciativas en el campo de la investigación y presta especial atención al uso de un buen español en artículos y otros textos escritos, y está también detrás de numerosas obras que ayudan a la correcta redacción de textos científicos, además de contar con una página web en la que el usuario puede encontrar todo tipo de fuentes en las que resolver sus dudas. Por último, otra parte del prefacio la firma José Ramón Zárate, subdirector de *Diario Médico*, que narra desde un punto de vista muy personal la trayectoria de *Diario Médico* y su relación con el propio Fernando A. Navarro.

Volviendo al cuerpo del libro *Medicina en español*, ya hemos comentado que está dividido en diez secciones, en las que se recogen los diferentes artículos seleccionados en función del tema del que tratan. En realidad, podríamos matizar que son nueve secciones definidas más una décima que Fernando A. Navarro ha titulado *Varia et curiosa* y en la que se incluyen artículos imprescindibles pero que no se podían englobar en ninguna de las otras secciones. A continuación elaboraremos una breve enumeración de cada una de ellas.

La primera recibe el nombre de *Al pan, pan* y en ella se incluyen artículos en los que Fernando A. Navarro resuelve algunas de las dudas más comunes y explica la diferencia entre términos que son fuentes de errores habituales. Dichos artículos van desde los que abordan términos confusos por su similitud fonética (como *quina* y *quinidina*), por su mal uso generalizado

(*masa y peso*) o por su significado similar (*hereditario* y *congénito*). Mientras que algunos de ellos son altamente especializados (hemeralopía y nictalopía), otros son de índole mucho más general, aunque una explicación de Fernando A. Navarro nunca está de más y puede resultar incluso necesaria (por qué, porque, por que y porqué). También responde a algunas de las cuestiones más comunes (¿Deben llevar artículo los nombres latinos?) y explica el sistema latino binomial y los nombres científicos y comunes.

La segunda sección se llama ¿De dónde vienen? y trata sobre la etimología de algunos de los términos habituales en el campo del lenguaje médico: anatomía, aspirina, rodilla... En su línea, aporta un toque de humor con los artículos *Popeye nos tomó el pelo*, *El metal que cambió de género* y *El timo etimológico de las vitaminas*. Además, dedica una parte de la sección a vocablos olvidados (*liomiocito*, *perlesía*, *zaratán*).

Del hombre al nombre es el título de la tercera sección, que está dedicada a todos los científicos que estudiaron o descubrieron enfermedades o que pusieron su nombre a objetos, partes del cuerpo o pruebas de laboratorio que se siguen usando hoy en día. Aunque se trata de un tema peliagudo en algunos casos, Fernando A. Navarro ha querido rendir un pequeño homenaje a todos estos científicos cuyo nombre pasará a la historia.

La cuarta sección lleva el nombre más genérico de *Dudas razonables*. Va en la misma línea que la primera, aunque, mientras que dicha sección matizaba las diferencias semánticas entre términos, esta se centra en las diferencias ortográficas y gramaticales, como el género correcto de *asma*, la acentuación de *Ébola*, *libido* o *micrótomo* o la necesidad de incluir la *pe* en *psiquiatría* y derivados. Una vez más, mientras que algunos son muy concretos y especializados (¿*Laringectomía* o *laringuectomía*?), otros tienen

un carácter más general (*La escritura de los tantos por ciento*).

La siguiente sección, *La jungla de las siglas médicas*, destaca la importancia de las siglas en el lenguaje científico en general y el médico en particular. Sin embargo, no siempre es fácil reconocer su significado, pueden ser polisémicas con más frecuencia de la que resultaría deseable y son muchas las veces en las que dan lugar a confusión. Esta sección es la más corta del libro, pero en ella podemos encontrar una advertencia en la que el autor nos recuerda la importancia de saber manejar las siglas al leer (y traducir) textos médicos (*¡CCLS! ¡Cuidado con las siglas!*) así como algunas curiosidades: *Una sigla con diez significados (o más)*; *PP, IU, PNV, ERC, ¿política o medicina?* Hasta ahora, hemos obviado que todas las secciones comienzan con un texto introductorio de Fernando A. Navarro, en el que da unas pinceladas generales sobre el tema en torno al que girarán las dudas. Aquí, resulta especialmente importante comentarlo, ya que en dicha introducción resalta la frecuencia y relevancia de las siglas, citando a otros grandes como Dámaso Alonso o Amalio Ordóñez Gallego. Efectivamente, son muchos los expertos en redacción y traducción de textos médicos que enfatizan cuán importante es entender correctamente las siglas a la hora de trabajar con ellos.

La sexta sección es más extensa, pero también más anómala. Lleva el título de *Medicina y literatura*, y en ella se recogen los artículos que Fernando A. Navarro ha dedicado a todos aquellos autores que han fusionado medicina y literatura, ya sea por su formación médica (un ejemplo particularmente destacable es Pío Baroja, uno de los escritores insignia de la generación del 98) o por otros motivos. También dedica artículos a las grandes obras literarias de temática médica, como *Un mundo feliz*, de





Aldous Huxley, o *El árbol de la ciencia*, del ya mencionado Pío Baroja y, por último, incluye una subsección en la que explica algunas citas literarias desde el punto de vista médico. En esta sección, el autor manifiesta la pasión que siente tanto por la literatura como por la medicina y el lenguaje médico, una constante en su obra, además de una reivindicación con la que desmentir el mito de que «Los médicos no saben escribir».

La séptima sección se titula *El poder del lenguaje* y es la más interesante desde un punto de vista socio-lingüístico, ya que los distintos artículos estudian la reacción de la sociedad ante la elección de un término u otro. Algunos de los ejemplos son la percepción de los colores por parte de los hablantes de distintas lenguas o cómo cambia la ética de la sociedad cuando se usa un término diferente a *clonación humana* para describir el mismo proceso. Como hemos dicho, el interés de dichos artículos es principalmente socio-lingüístico y no queda restringido al ámbito médico, pero en cualquier caso resulta fascinante analizar esta relación entre los términos utilizados y la repercusión que tendrá el uso de uno en detrimento de otro. En esta sección, el toque de humor que tanto caracteriza a Fernando A. Navarro lo pone la referencia al cuento de James Finn Garner *Politically correct bedtime stories* y su traducción al castellano (de Gian Castelli Gair), *Cuentos infantiles políticamente correctos*.

Nos acercamos al final con la octava sección, de nombre ¡Qué difícil es el inglés! Ya es una verdad universalmente asumida, al menos en la comunidad científica, que el inglés se ha convertido en *lingua franca* y es la que usan los científicos e investigadores de todo el mundo, sea cual sea su país de procedencia y su lengua materna. Sin embargo, esto no implica que tengamos que aceptar el uso de términos en

inglés sin plantearnos la opción de que exista uno en castellano igual de adecuado y, por qué no, preferible al calco procedente de la lengua de Shakespeare. Algunos de los ejemplos puntuales citados son anglicismos comúnmente aceptados y utilizados, como *piercing*, otros que el español ha incorporado con bastante normalidad, como *bypass*, a pesar de no ser la forma preferible debido a la existencia de alternativas en castellano, u otros que suelen dar lugar a traducciones deficientes (*severe*) o que han llegado a modificar el uso habitual de términos perfectamente integrados en la lengua castellana (*evidence*). Esta sección también resulta especialmente interesante para traductores.

La novena sección, *Las apariencias engañan*, sigue en la misma línea que la anterior, pues analiza cuáles son los falsos amigos más habituales o destacables en otras lenguas distintas del inglés, a saber, alemán, catalán, francés, italiano, polaco, portugués y vasco. Huelga decir que esta sección también tiene un particular interés para aquellos lectores que pertenezcan al campo de la traducción (y conviene destacar que el francés y el alemán son otras de las lenguas que domina Fernando A. Navarro, además del inglés).

Llegamos al final con la ya mencionada sección *Varia et curiosa*, en la que se recogen los artículos que merecían un hueco en este libro pero que no encajaban en ninguna de las nueve primeras. Aquí encontraremos artículos sobre las palabras más largas del lenguaje médico, en contraposición con las del lenguaje coloquial, o una lista de palabras con las cinco vocales. También aborda la influencia del alemán sobre el español o incluso las diferentes variedades de español que se hablan en América y sus diferencias respecto a la de España.

En general, podemos concluir que *Medicina en español, florilegio de recomendaciones*,

dudas, etimologías, errores, anglicismos y curiosidades varias del lenguaje médico es un libro increíblemente interesante para cualquier persona cuyo trabajo esté relacionado con la redacción o traducción de textos médicos, o para cualquier enamorado del lenguaje que esté dispuesto a aprender todo lo que Fernando A. Navarro tiene que enseñar (que no es poco). La variedad de artículos y temas, como hemos visto, es muy grande y nos ofrece una diversidad poco habitual en este tipo de obras sobre el lenguaje médico. Además, la redac-

ción de Fernando A. Navarro es tan exquisita como siempre y el lector tiene la plena confianza de que todas las elecciones lingüísticas están fundamentadas y justificadas, ya sea para evitar errores terminológicos o para fomentar el uso de una palabra en español frente a un anglicismo ya asentado. De hecho, incluye referencias a obras de otras personalidades del estudio del lenguaje médico que secundan sus afirmaciones y que además aumentan las fuentes que el lector tiene a su disposición.





NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE COLABORACIONES

POLÍTICA ÉTICA

Los colaboradores y las colaboradoras de *TRANS. Revista de Traductología* presentarán únicamente trabajos de su propia autoría, inéditos y originales. Las fuentes en las que se basen los trabajos (citas, cuadros, datos...) deberán recogerse con claridad, con indicación de su procedencia.

Los autores y las autoras de las colaboraciones se comprometen a respetar las normas de publicación de *TRANS. Revista de Traductología* y a no presentar su original a otra revista mientras dure nuestro proceso de evaluación.

TRANS. Revista de Traductología podrá rechazar un artículo, sin necesidad de evaluarlo, si ya ha sido publicado parcial o enteramente, se encuentra en proceso de publicación o evaluación en otro medio, o considera que no se adapta a las normas de publicación.

El Consejo de Redacción, tras una valoración previa y tras haber comprobado su adecuación a la naturaleza, función y normas de la revista, enviará los originales seleccionados para evaluación a dos miembros del Consejo Asesor—o, de manera excepcional, a otros especialistas en la materia— (tres en caso de disparidad). Se mantendrá el anonimato de todas las personas, responsables de la evaluación y firmantes de los trabajos. Para ello, la Secretaría

de *TRANS. Revista de Traductología* revisará los manuscritos, antes de enviarlos, para eliminar o modificar aquellos datos contenidos en los trabajos que sirvan para identificar a sus autores o autoras (nombre, filiación, referencias explícitas a las propias obras, datos biográficos, etc.). Estas modificaciones se llevarán a cabo únicamente para el proceso de evaluación, y sin afectar al contenido de la colaboración.

El plazo de recepción de contribuciones para cada número terminará el 1 de junio del año anterior. El Consejo de Redacción acusará recibo de todas las propuestas recibidas y comunicará las decisiones adoptadas—razonadas y argumentadas— sobre los trabajos que se le presenten en un plazo no mayor de nueve meses. En todo momento se mantendrá la confidencialidad en lo que respecta al proceso de revisión y evaluación.

TRANS. Revista de Traductología hará constar siempre la fecha de recepción, aceptación y revisión de los artículos que publique.

Se permitirá a los autores y las autoras la reutilización de los trabajos publicados con fines no comerciales, incluyendo su depósito en repositorios institucionales, temáticos o páginas web personales, siempre y cuando se cite la procedencia.

NORMAS DE PUBLICACIÓN¹

Los originales se remitirán a la dirección electrónica de la revista [trans@uma.es]. La extensión de los artículos, que deberán ser inéditos y aportar resultados de investigaciones originales, será de entre 6000 y 9000 palabras (sin incluir anexos); la de las notas, de entre 3000 y 5000 palabras. Las reseñas tendrán una extensión de entre 1500 y 2000 palabras e incluirán una imagen escaneada de la cubierta del libro reseñado, que deberá haber sido publicado en los tres años anteriores a la fecha de aparición de *TRANS*.

Los artículos y notas irán encabezados de acuerdo con la siguiente secuencia: título, autor(a), institución. Las contribuciones irán acompañadas de un resumen en su misma lengua (de entre 50 y 100 palabras) y en inglés, así como del título también en inglés. (Si los artículos estuvieran escritos en lengua inglesa, llevarán también un resumen y el título en español). Además, incluirán de tres a seis palabras clave en cada una de esas lenguas.

Las citas de cuarenta palabras o menos deben ir dentro del texto, con comillas latinas (« »). Las citas con más de cuarenta palabras deben ir fuera del texto, con sangrado a la izquierda de 1,5 cm, cuerpo menor e interlineado simple. Las referencias bibliográficas se harán siguiendo el procedimiento autor(a)-año. Las citas, textuales o no, irán acompañadas de su correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis, que incluirá el apellido o apellidos del autor o la autora, el año de publicación y, en su caso, la(s) página(s) correspondiente(s), sin abreviaturas *p.* o *pp.* (se indicará siempre la página cuando se trate

de una cita literal). Ejemplos: (Delisle, 1993), (Delisle, 1993: 41). Si el apellido (o el nombre completo) del autor o la autora se menciona en el pasaje que incluye la cita, se pondrá entre paréntesis solo el año y, en su caso, la(s) página(s). Ejemplos: «Delisle (1993) postula...», «Delisle (1993: 41) postula...». En caso de que se citen más de una obra publicadas por una persona en un mismo año, se distinguirán utilizando las letras *a*, *b*, *c*... Ejemplo: (Delisle, 1993b: 41). Cuando se citen obras firmadas por dos personas se mencionará siempre a ambas, utilizando la conjunción *y* (Hatim y Mason, 1995); cuando se trate de obras de tres o más firmas se citará solo la primera, seguida de *et al.* (en el listado de referencias bibliográficas, sin embargo, se indicarán todas las firmas).

Al final de los artículos, notas o reseñas, se incluirá el listado completo de referencias bibliográficas, ordenado alfabéticamente por el apellido de autores y autoras y con sangría francesa. Cuando se trate de obras traducidas, deberá mencionarse el nombre del traductor o la traductora. Los nombres se reproducirán tal como aparecen en las obras citadas, completos siempre que sea posible. Cuando se trate de obras de autoría múltiple solo se antepondrán los apellidos al nombre en el caso del primero (por mor del orden alfabético de la lista). Para libros: Apellido(s) en versalita, nombre(s) en redonda [tal y como aparece(n) en la publicación citada] (año): *Título*, lugar de edición: editorial.

Ejemplos:

- HATIM, Basil y Ian MASON (1995): *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, trad. Salvador Peña, Barcelona: Ariel.
- TOURY, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

¹ Normas modificadas. De aplicación a partir del número 21.

Para capítulos de libro: Apellido(s) en versalita, nombre(s) en redonda [tal y como aparece(n) en la publicación citada] (año): «Título», en Nombre Apellido(s) en versalita (ed.), *Título*, Editorial: Lugar de edición, páginas.

Ejemplos:

CEBRIÁN, Mercedes (2016): «Falsas amigas», en Juan FRANCISCO FERRÉ (ed.), *El Quijote a través del espejo*, Málaga: Universidad de Málaga / EDA Libros, 37-40.

SCHLEIERMACHER, F. (1994) [1813]: «Sobre los diferentes métodos de traducir», trad. Valentín García Yebra, en Miguel Ángel VEGA (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra, 224-235.

En el caso de libros publicados electrónicamente se aportará la dirección electrónica (DOI o, en su defecto, URL).

Ejemplos:

ANGELELLI, Claudia V. (2004): *Revisiting the Interpreter's Role: A Study of Conference, Court, and Medical Interpreters in Canada, Mexico, and the United States*, Amsterdam: John Benjamins, doi: 10.1075/btl.55.

CARPENTIER, Nico (2011): *Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle*, Bristol: Intellect, <<https://open.org/search?identifier=606390>>.

Para artículos: Apellido(s) en versalita, nombre(s) en redonda [tal y como aparece(n) en la publicación citada] (año): «Título», *Revista*, volumen/número, páginas.

Ejemplo:

GARCÍA YEBRA, Valentín (1990): «La voix passive en français et sa traduction en espagnol», *META*, 35/3, 510-517.

Los diarios y demás publicaciones electrónicas, así como los sitios web, tendrán el mismo tratamiento que los diarios y revistas impresos,

es decir, se mencionarán en cursiva. Los artículos, notas, informes o *posts* publicados en ellos se citarán en redonda y entre comillas latinas.

En el caso de artículos publicados en revistas u otras publicaciones periódicas electrónicas, se aportará el DOI, o, en su defecto, la dirección URL. En el caso de sitios web, se indicará también la fecha de consulta (siguiendo el formato utilizado en el ejemplo).

Ejemplos:

CAIMI, Annamaria (2006): «Audiovisual Translation and Language Learning: The Promotion of Intralingual Subtitles», *Jostrans*, 6, <http://www.jostrans.org/issue06/art_caimi.php>.

FREIDSON, Eliot (1984): «The Changing Nature of Professional Control», *Annual Review of Sociology*, 10, 1-20, doi: 10.1146/annurev.10.10.080184.000245.

MILLÁN, José Antonio (2014): «Iconografía del *Quijote* de Avellaneda, Lieja 1705», *L&B*, <<http://www.jamillan.com/librosybitios/2014/09/iconografia-del-quiote-de-avellaneda-lieja-1705/>> [consulta: 14-IV-2016].

ZIZEK, Slavoj (2013): «Defendernos del control digital», *El País*, 19 de septiembre, <http://elpais.com/elpais/2013/09/06/opinion/1378469440_634067.html>.

Las notas a pie de página se reservarán para hacer las aclaraciones o comentarios al texto que se precisen. Imágenes, gráficos y tablas se reproducirán en blanco y negro.

En los artículos y notas en lenguas románicas se emplearán como comillas principales las latinas (« »); las comillas inglesas (“ ”) se utilizarán solo para entrecomillar fragmentos dentro de pasajes ya entrecomillados.

En general, irán en cursiva las palabras sueltas en otras lenguas y las abreviaturas latinas. Se respetarán las normas de ortotipografía aplicables en cada lengua. Para el español, la referencia será la Real Academia Española: el *Diccionario de la lengua española*, 23.^a edición

(2014) y la *Ortografía de la lengua española* (2010).

Las reseñas irán encabezadas de la siguiente forma: *Título* del libro reseñado, AUTOR, Editorial, Lugar de edición, año, número de páginas y *Nombre* de la persona que firma la reseña.

Ejemplo:

A Literary Map of Spain in the 21st Century
GRACIELA SUSANA BORUSZKO
Nueva York, Peter Lang, 2013, 186 págs.
Alvaro Calero Pons

Todas las colaboraciones irán acompañadas de los siguientes datos: el título del trabajo, condición profesional o académica de la(s) persona(s) que lo firma(n), dirección postal, teléfono y correo electrónico.

Los originales serán sometidos a evaluación anónima por al menos dos especialistas cuyas sugerencias, en caso necesario, serán tenidas en cuenta por los autores y las autoras de los textos. Las reseñas recibidas serán evaluadas por el consejo de redacción de la revista.



Ficha de suscripción
TRANS Revista de Traductología

Enviar a *TRANS Revista de Traductología*

Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Traducción e Interpretación.
Universidad de Málaga. Campus de Teatinos. 29071 Málaga.

TELÉFONO [34] 95 213 34 19 FAX [34] 95 213 74 09

CORREO E. trans@uma.es

Apellidos:
Nombre:
Domicilio:
C. P. Localidad:
Provincia:
Correo e.:

Deseo suscribirme a *TRANS Revista de Traductología* a partir del número

- | | | |
|--------------------|--------------------------|---|
| Suscripción anual: | <input type="checkbox"/> | 15 € (España y Portugal) |
| (1 número) | <input type="checkbox"/> | 18 € (Europa, Marruecos, Argelia y Túnez) |
| | <input type="checkbox"/> | 20 € (otros países) |

