LIVIVS

REVISTA DE ESTUDIOS DE TRADUCCION

12

LIVIUS

Revista de Estudios de Traducción

12 (1998)

Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana
Universidad de León
24071 León - España
Fax: 987- 291085
E-mail: sertct@unileon.es

Director: J. C. Santoyo
Secretario: Secundino Villoria

Consejo de Redacción:
Reiner Arntz (Alemania)
Nelson Cartagena (Alemania)
Marylin Gaddis Rose (EE.UU.)
Louis G. Kelly (Canadá)
Paola Mildonian (Italia)
Angel Luis Pujante (España)
Rosa Rabadán (España)
Mariarosa Scaramuzza (Italia)
Gerd Wotjak (Alemania)

Edición: Javier Villoria
Verónica González

© UNIVERSIDAD DE LEON
Secretariado de Publicaciones
Printed in Spain - Impreso en España
ISSN 1132-31-91
Depósito Legal LE-128-1993

Este número de *Livius* contiene las *ACTAS* (V) de las *IV Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción*, celebradas en la Universidad de León los días 27 a 29 de Mayo de 1996.

Se editan con la ayuda concedida por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Ciencia.

Tanto el contenido como la redacción de los artículos de *Livius* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

LIVIVS

12

Livius 12 (1998), 9-20

La primera traducción de la *Doctrina cristiana* del Cardenal Belarmino al ilocano (Filipinas)

Benigno Albarrán González
Universidad de León

I. Las traducciones del Catecismo a las lenguas de Filipinas: El Catecismo del Cardenal Belarmino

En Filipinas, al igual que en Hispanoamérica, las primeras versiones hechas por los españoles a las diferentes lenguas indígenas giraron en torno a la Doctrina Cristiana. Una de las primeras dificultades -se nos dice al respecto- con que se encontraron los misioneros en su labor de evangelización fue la de las diferencias lingüísticas. Para subsanar este problema pronto aparecieron Catecismos en las lenguas aborígenes[1].

Uno de los Catecismos más difundidos fue el del dominico Pedro de Córdoba, obra publicada en 1544, y que lleva por título *Doctrina Cristiana* para instrucción y información de los indios, por manera de historia. Este trabajo elaborado a instancias del famoso Obispo de Méjico, Juan de Zumárraga, fue escrito a manera de historia para hacer más asequible a los indígenas la comprensión de los artículos de la fe cristiana[2].

---

1. Jaime Delgado (1986), *La Cultura, Gran Historia Universal*, Vol.28, Madrid: Club Internacional del Libro, p.62.
2. Ana Gimeno Gómez, *La expansión del idioma, ob. cit.*, p.51.

Otro de los Catecismos utilizados fue el de Fray Pedro de Gante (1486-1573) "religioso franciscano flamenco que al servicio de España pasó a México y allá realizó una gran labor con los indígenas"[3] .

Con todo, en Filipinas, el Catecismo en mayor uso desde principios del siglo XVII fue el del jesuita, cardenal Roberto Belarmino (1542-1621), "apologista formidable por su extensa erudición y sólida argumentación"[4]. Fue el papa Clemente VIII quien le encomendó la composición de dicha obra que se publicó en Roma en 1598. En breve, la *Doctrina Cristiana* de Belarmino se constituiría en el libro de texto stándard de instrucción religiosa en los territorios de misión tanto de Filipinas como de Japón y China[5].

Ya desde el principio, los primeros misioneros se percataron de la necesidad de preparar Catecismos si querían adelantar más rápidamente la causa del Evagenlio. Los primeros aparecieron en 1593: uno en español y tagalo (en escritura europea y tagala) y otro en caracteres chinos. Ambos llevan el título de *Doctrina Cristiana*[6].

A estos Catecismos sucedieron otros más amplios y mejor elaborados. En 1610 el Padre Cristóbal Ximénez publicó la *Doctrina Christiana* del cardenal Roberto Belarmino en lengua bisaya[7].

Once años más tarde, en 1621, aparecieron las versiones de otros dos Catecismos: la *Doctrina Cristiana* en lengua pampanga, por el Padre Francisco Coronel, impreso en Macabebe; y la *Doctrina Cristiana* del cardenal Belarmino en lengua ilocana, por el Padre Francisco López. El estudio de esta última obra es lo que constituye el objetivo fundamental de nuestro trabajo. Es pues nuestro propósito dar a conocer la primera traducción de la Doctrina Cristiana del cardenal Belarmino en la lengua hablada en la región de Ilocos.

---

3. Jaime Delgado, *ob. cit.*, p.63.
4. James Brodrick (1928), *Blessed Robert Belarmino,* Vol.I, London, p.390.
5. Joseph Andreas Jungman (1959), *Handing on the Faith,* New York, p.23.
6. Pablo Fernández (s.f.), *Ensayo de una Historia de la Iglesia en Filipinas,* manuscrito en Archivo Provincial, Santo Domingo, Quezon City, Filipinas (APSDQCF). Tema 15. Sección *Historia,* folio 4.
7. José Toribio Medina (1896), *La Imprenta en Manila desde sus orígenes hasta 1810*, Santiago de Chile, p.11.

II. la lengua ilocana

En esta lengua, hoy en día muy extendida en Filipinas, se comunicaban los naturales de Ilocos Norte y Sur, en la isla de Luzón[8]. Colín sitúa esta lengua dentro del grupo de hablas cultas o políticas, en contraposición con las lenguas bárbaras y barbarísimas. "Viniendo al punto de las lenguas - nos dice Colín- en solo esta isla de Manila hay seis, conforme al número de sus provincias o naciones políticas, tagala, pampanga, camarina (que es visaya), cagayana, y las de Ilocos y pangasinanes. Estas son las políticas: que las de los negrillos, zambales y otras naciones montaraces aún no sabemos cuantas sean"[9]. Estas últimas son las calificadas como bárbaras[10] y las barbarísimas las circunscribe a la isla de Mindoro[11].

El ilocano, al igual que los demás dialectos hablados en las regiones de Filipinas, procede de una misma lengua común, que es la malaya.Hervás, basado en la información que le proporcionaba desde Filipinas el abate Don Antonio Tornos, con quien se comunicaba epistolarmente, escribe: "había yo advertido que las lenguas de varias islas del mar Pacífico... de las Filipinas, de las Molucas, y de otras hasta la península de Malaca eran dialectos malayos"[12].

Teniendo en cuenta este origen malayo, la lengua ilocana pertenece al grupo de las aglutinantes

> sin permitir que se modifiquen las palabras radicales. De ahí que las palabras nuevas se formen por medio de prefijos, infijos, sufijos y reduplicaciones. Las palabras raices son, con muy raras excepciones, bisílabas y no muestran su valor gramatical en la construcción, siendo posible obtener muchas derivaciones de cada una. La acumulación de consonantes es algo que se procura evitar. Los

---

8. Benigno Albarrán González (1992), "Producción filológica española en Filipinas (1565-1898)", en *Estudios Humanísticos Filología*, Vol.14, Universidad de León, p.199.
9. Francisco Colín (1752), *Labor evangélica*. Madrid, p.55.
10. *Ibidem*, p.55.
11. *Ibidem*.
12. Lorenzo Hervás (1801), *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas*, Vol.II, Madrid, p.18.

casos, números y géneros no se expresan con inflexiones de declinación y conjugación[13].

III. Presencia española en la región de Ilocos

1.La empresa misionera

Ya desde sus comienzos en las tierras descubiertas, la empresa española se caracterizó por un profundo sentido misionero. En Real Cédula de 1503 la Reina Isabel dejó bien plasmado su celo misionero al decir "mi principal deseo siempre ha sido y es de estas cosas de Indias que los indios se conviertan a nuestra fe católica para que sus ánimas no se pierdan, para lo cual es menester que sean informados de las cosas de nuestra santa fe católica"[14].

Todas las leyes dictadas para Indias mandaban la evangelización de los naturales, en cuya tarea quedaron comprometidas las Órdenes Religiosas afincadas en España[15]. Poco antes de partir rumbo a Filipinas, en 1564, a Don Miguel López de Legazpi se le ordena, con fecha 1 de septiembre que "se trabaje por la evangelización de los nativos"[16]. Una vez en las Islas, la evangelización de los naturales fue iniciada por el grupo de religiosos agustinos que formó parte de esta expedición. Con posterioridad irían llegando al archipiélago filipino otras órdenes religionas como la de los franciscanos, jesuitas, y dominicos.

En el año 1572 el Capitán Juan Salcedo penetró con sus huestes en tierras de Ilocos, donde al poco tiempo fundaría la Villa Fernandina, en memoria del Príncipe Don Fernando. Confiado el cuidado espiritual de este territorio a los agustinos, estos se dedicaron desde el primer

---

13. Federico Ratzel (1888), *Las razas humanas*, Vol.2, Barcelona, p.593.
14. José Miguel Carreño Pérez (1986), "La acción de la Iglesia en la primera mitad del siglo XVI", en *Gran Historia Universal*, Vol.28, Madrid, p.24.
15. *Ibidem*, p.26.
16. Blair-Robertson (1903), *The Philippine Islands 1493-1898*, Vol.II, Cleveland, p.89.

momento al estudio y cultivo del ilocano, lengua en que se comunicaban los naturales de esta región[17].

2. *Los ilocanos a la llegada de los españoles*

Los españoles encontraron a los naturales de Ilocos esparcidos en pequeños poblados o rancherías independientes entre sí. Cada una de estas rancherías estaba compuesta por parientes y allegados que denominaban barangay, "nombre tomado de las embarcaciones en que hacían su travesía a estas islas formando un rancho o tribu aparte"[18]. Los barangays estaban estructurados en tres niveles sociales: los nobles o principales, los plebeyos o gente común de la comunidad tribal, y los esclavos cuya misión consistía en servir a sus amos[19].

Al igual que en otras tierras, en Ilocos se dan "tres estados de personas: los principales; timaguas, que es lo mismo que plebeyos; y esclavos así de principales como de timaguas"[20]. Colín habla igualmente de tres clases de rango social tanto entre los ilocanos como entre la generalidad de los aborígenes filipinos: "los jefes, a quienes los visayos llaman dato y los tagalos maginao (sic); los timauas (sic), compuestos por la gente ordinaria, denominados por los tagalos maharlica; y los esclavos, a quienes los tagalos llaman oripuen y los visayos alipin"[21].

A medida que aumentaban los miembros de un barangay

> se subdividía, reconociendo por jefe al primitivo fundador o a sus herederos... Mientras no se introdujo la discordia entre ellos observaban la regla de que si se casaba un hombre de un barangay con mujer de otro, se habían de partir sus hijos entre ambos, y también los esclavos, si los tenían, y que ninguno pudiera pasar de un barangay a otro sin permiso del principal, quien no le concedía interin (sic) al que intentaba mudar de residencia y no

---

17. Isacio Rodríguez (1976), *Historia de la Provincia Agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de Filipinas*, Vol.X, Valladolid, p.89.

18. Anónimo (1840), *Folletos*, manuscrito, Archivo de la Universidad de Santo Tomás de Manila (AUSTM), sección *Becerros*, tomo 120, folio 98.

19. Antonio de Morga (1909), *Sucesos de las Islas Filipinas*, Madrid, p.192.

20. *Ibídem.*

21. Colín-Pastell (1900), *Labor evangélica de los obreros de la Compañía de Jesús en las Islas Filipinas*, Barcelona, p.86.

> pagase una cantidad en que se habían concertado de antemano; y no diese un convite a todos los del barangay a quien había pertenecido... Luego que se dividieron por la ambición de algunos que trataban de hacerse independientes, o porque los individuos de una tribu al extenderse en una dirección determinada se encontraban con los de otra tribu desconocida, empezaron a pelear unos con otros, a esclavizar los prisioneros, y a vivir en tan contínua alarma y agitación que si salían a pescar, o a sembrar iban siempre entra (sic) de guerra y no soltaban las armas de las manos[22].

No obstante la dispersión de la población indígena por montes y bosques enmarañados, en incontables rancherías, a las que con dificultad alcanzaba la acción de los misioneros, con todo, ya en el año 1586, según Gaspar de san Agustín, había "en la provincia de Ilocos, con administración exclusiva de los agustinos, muchas iglesias y cristianos, con gran carencia de sacerdotes para atenderlas"[23].

La presencia de los agustinos en esta región de la isla de Luzón significó el inicio de profundas transformaciones socio-religiosas y culturales en la población. Transcribimos las declaraciones que al respecto hace un testigo fehaciente, Don Diego Manumbo, con referencia al año 1591.

> Dixo (Don Diego Manumbo) que después que en esta provincia ay justicia y frayles y clérigos an ydo en más aumento que de antes por no rrecevir unos de otros las vexaciones y agravios que solín rrecevir los timauas de los principales, los menores de los mayores; y que de continuo a ydo de bien a mejor, y que al presente por así en todos provincias rreligiosos y acudiendo como acude la justicia a sus visitas no rreciven agravios ningunos sino por la mayor parte estan inquietos y contentos y mucha cantidad dellos cristianos y todos los niños la qual quietud no tenían antes que hubiesse la doctrina y justicia que al presente ay porque cada uno timaua y principal que se le antojava no tenía miedo de la

---

22. Anónimo, *ob. cit.*, folios 97-98.

23. Gaspar de San Agustín (1698), *Conquistas de las Islas Filipinas*, tomo I, Madrid, p.439.

> justicia ni temor de Dios nuestro señor se salían a los campos y a las sementeras de otros naturales y los matavan y rrobavan lo cual a çesado después que ay tanta cantidad de rreligiosos e justicias en estas provincias, e pueden yr de unas partes a otras así por tierra como por la mar: e questa es la verdad de lo que pasa[24].

En torno a esta misma fecha los historiadores hablan de nuevos pueblos cristianos creados y organizados social y politicamente en tierras de Ilocos. Y así leemos que en 1591 "los pueblos fundados en Ilocos por religiosos agustinos eran los siguientes: Baratao, Tagurin (Tagudín), Dumaqueque, Bantay, Bacarra, Yeanang (Baoang), Ybatuque (Batac), y Cayayán" [25].

IV. El Padre Francisco López y la primera traducción del Catecismo de Belarmino al ilocano

El P. Francisco López, del convento agustiniano de Toledo, partió de Sanlúcar, rumbo a Filipinas, el 22 de junio de 1597, junto con otros treinta y cinco religiosos de su Orden[26]. Llegó a las Islas en mayo del año siguiente. Destinado a Bantay, en la región de Ilocos, en 1599, se dió de lleno al estudio de la lengua. Impuesto en la misma, trabajó, no sólo en la traducción de la *Doctrina Cristiana* de Belarmino e instrucción religiosa de la población convertida al cristianismo, sino también en empresas de exploración de nuevas rancherías de infieles con el objeto de iniciar la tarea de evangelización con el consiguiente bautismo de sus pobladores. En el año 1602 figura su nombre junto a los de otros destacados religiosos en la lista de misisoneros agustinos designados por los superiores para la "empresa tan codiciosa de pasar al Japón a predicar el Evangelio"[27]. La propuesta no pudo llevarse a cabo debido a que "surgieron algunas dificultades"[28]. Al ser aceptada en Manila la renuncia

---

24. Isacio Rodríguez, *ob. cit.*,Vol.I.,p.316.
25. *Ibidem, p.*315.
26. A.G.I., *Contratación*, 5538, folio rv.
27. Isacio Rodríguez, *ob. cit.* p.394.
28. *Ibidem.*

del P. Pedro de Arce como Prior del Convento de Cebú, con fecha 31 de octubre de 1609, por haber sido nombrado Obispo de Nueva Cáceres, en P. Francisco López es designado para sucederle en el cargo[29].

Con todo, Bantay fue el centro misional al que dedicó el mayor número de años de su actividad misionera. Del Convento de Bantay, donde él preparó la traducción del Catecismo, se sabe que fué casa noviciado[30]. En los *Libros de Gobierno* de la Provincia agustiniana en Filipinas aparece este Convento como de los pocos seleccionados por los Padres agustinos para tales efectos. Con fecha 8 de julio de 1597, en Acta de un Definitorio privado se decía: "En este día se dió autoridad a los Conventos de Cebú, Tondo, y Bantay para que puedan recibir algún novicio lego cuando se ofreciese; entendiéndose guardando el estilo de las *Constituciones*"[31].

Desde aquí los agustinos extendían su radio de acción civilizadora y evangelizadora a otras parcelas en poblados tribales más apartados, como Visitas o pueblos sin residencia fija del misionero, que con el tiempo se transformarían en los actuales enclaves urbanos de Santa, San Ildefonso, Magsingal y Lapog[32].

La obra: título y contenido

La traducción del título de la *Doctrina Cristiana* de Belarmino, Catecismo seleccionado por el P. Francisco López para adaptarlo a los habitantes de la región de Ilocos, es como sigue:

> Libro a nai / furátan ámin ti bagás ti / Dotrina Cristiana / nga naisúrat iti libro / ti Cardenal a Agna-/ gan Belarmino, Ket ináon ti P. Fr. Fracifco / Lopez padre á S. Agusftin, iti Sinafan tóy./ (Estampita religiosa con leyenda:)*Ad dandam / *feientian falu-* / *tis plebi ejus. / Cant. Zach. / Imprefo en el

29. *Ibidem*, Vol.X, p.192.
30. *Ibidem*, Vol.I, p.158.
31. *Ibidem*.
32. José Toribio Medina, *ob. cit.*, p.18.

Convento de S. Pablo de Ma / nila. Por Antonio Damba, i Miguel Seixo. / Año de 1621[33].

La *Doctrina Cristiana* de Belarmino en ilocano, además de ofrecer, como cualquier otro catecismo, las principales oraciones del cristiano, los artículos de la fe, los mandamientos, los sacramentos, las obras de misericordia, el modo de confesarse, etc., presenta "en forma de diálogo algo similar al de Platón, la explicación de las verdades de la fe cristiana entre el discente o aprendiz (pasursuno) y el docente (manursuro)... Utiliza muchos ejemplos e ilustraciones... De modo que sus enseñanzas resultan claras e interesantes, sin la monotonía de un tratado técnico" [34].

Este libro, hecho en papel de arroz bastante fuerte, de 113 milímetros de longitud por 72 de ancho, contiene 92 páginas sin numerar, y 482 numeradas. En las páginas sin numerar aparecen los contenidos siguientes:

El *Proprio motu* del Papa Clemente VII sobre la enseñanza de la doctrina cristiana, pág 3. En la pág 8 aparece la licencia de publicación otorgada por el Gobernador General de las Islas, Don Alonso Fajardo, en la ciudad de Manila, con fecha 25 de septiembre de 1620, por ser el primer libro que se había hecho en aquella lengua (ilocana). La página 10 está dedicada a exponer la concesión de permiso procedente del Arzobispo de Manila, Don Miguel García Serrano, con fecha 3 de septiembre de 1620. La 12 establece la aprobación de Fray Hernando Becerra, dada en Manila, con fecha 10 de julio de 1620, y quien dice que el autor empleó "más de 10 años en el trabajo de este libro"[35]. En la página 17 se puede ver el visto bueno del Canónigo Don Miguel de Velasco, con fecha 16 de noviembre de 1620, y quien también reconoce que el libro del P. Francisco López es el primero inspreso en lengua ilocana. La página 18 contien la aprobación de los Padres Agustinos Pedro de Lassarte, Pedro Lasso y Jerónimo Cavero, por comisión de Don Diego Vázquez Mercado, Arzobispo "pasado" de Manila. La aprobación se firmó el 30 de julio de 1616 en la localidad ilocana de Bantay. En la página 20 aparece el permiso otorgado por el Superior Provincial de los

---

33. Marcelino A. Foronda and Juan A. Foronda (1965), "BuKaneg and the early Books in Iloko", en *Symposium: Beginnings of Christianity in the Philippines*. Manila, p.176; y José Toribio Medina, *ob. cit.*, p.18.

34. *Ibidem*, p.194.

35. José Toribio Medina, *ob. cit.* p.18. Marcelino A. Foronda and Juan A. Foronda, *ob. cit.*, p.179.

Agustinos, Fray Juan Enríquez, en Tondo, con fecha 11 de noviembre de 1620. Las páginas 21 y 22 contienen unos interesantes versos latinos compuestos por el jesuita Padre García Garcés; y un bello poema por Don Miguel Goto Xapon. Algunos versos ilocanos dedicados a la Virgen María cubren la página 24.En la página 28 están el prólogo y dedicatoria a los religiosos evengelizadores de la región de Ilocos. Se destaca la idea de que el Padre Serrano, siendo Provincial, le encomendó hacer la traducción de la Doctrina Cristiana al ilocano. Aparecen, asímismo, elogios y reconocimiento del autor hacia la persona del nativo Pedro Bucaneg por su aportación en la realización de la obra; de quien dice: "poniéndole yo obra, con todo cuidado, y acompañado siempre del indio más ladino que hay en la provincia, y más exercitado en la inteligencia de las cosas de nuestra fe, que es Don Pedro Bukaneg, ciego, natural de Bantay"[36]. En la página 34 se ofrecen algunas observaciones ortográficas, donde se dice que "ge, gi", suenan "gue, gui", que usa de la K "por no disfrazar las raices de algunos verbos"[37]. La página 35 presenta explicaciones en ilocano de determinados vocablos que aparecen en la obra, prestados de la lengua castellana, tales como Libro, Caridad, Virtudes, Misterios, etc.[38]. En la página 49 aparecen las oraciones del cristiano, Ave maría, Salve, etc. De la página 67 a la 89 aparece Doctrina Cristiana en lengua ilocana, pero escrita con caracteres tagalos. Acaba el texto añadiendo en castellano:

> El haver puesto el texto de la Doctrina en letra Tagala, (que es la más universal destas Islas) ha sido para dar principio a la corrección de dicha escritura Tagala, que de suyo es tan manca, i tan confusa (por no tener hasta agora modo como escribir las consonantes suspensas, digo las que no hieren vocal;) que al mas ladino le hace detenerse, i le da bien en que pensar en muchas palabras, para venir a darles la pronunciación que pretendió el que escribio[39].

Las páginas numeradas contienen propiamente el texto de la *Doctrina Cristiana* del Cardenal Roberto Belarmino en lengua ilocana, pero escrito

---

36. Marcelino A. Foronda and Juan A. Foronda, *ob. cit.*, p.184, nota 73.
37. José Toribio Medina, *ob. cit.*, p.18.
38. *Ibidem.*
39. *Ibidem.*

con caracteres latinos (páginas 1-399); poesía religiosa en ilocano (páginas 400-414); y el índice (páginas 415-482)[40].

Ediciones

Esta obra tuvo varias ediciones. Existen, no obstante, opiniones encontradas en cuanto al número y fechas exactas de las mismas. En la edición de Malabón, de 1895, su editor, Fray Cipriano Marcilla, se expresa sobre las distintas ediciones así: "la primera tuvo lugar en 1621, la segunda en 1761, y la tercera en 1854"[41]. El mismo Marcilla mantiene además que la edición de Malabón debiera considerarse como la cuarta[42]. José Toribio Medina añade, que si bien él conoce la fecha de la primera edición (1621), ignora las fechas de las dos ediciones posteriores, pero recoge como cuarta edición la realizada por Don Nicolás de la Cruz en el Colegio y Universidad de La Compañía de Jesús de Manila en el año 1767[43]. Respecto a la primera edición, Medina escribe: "En la cuarta, impresa en 1767, se dice que la edición príncipe es de 1620, cuya existencia nos parece difícil, habiéndosela probablemente confundido con esta de 1621"[44].

Para Foronda, si la segunda edición es de 1761, como indica Marcilla, y hubo una cuarta edición en 1767, conforme cree Medina, debió haber existido una tercera edición entre los años 1761 y 1767. En cuyo caso las fechas de las ediciones serían: 1621, 1761, ¿1761-1767?, 1767, 1854 y 1895[45].

Apreciaciones de la obra

Esta obra está considerada como una "joya bibliográfica de inestimable

---

40. Marcelino A. Foronda and Juan A. Foronda, *ob. cit.*, p.180; yJosé Toribio Medina, *ob. cit.*, p.18-19.
41. *Ibidem*, p.178.
42. *Ibidem.*
43. José Toribio Medina, *ob. cit.*, p.183.
44. *Ibidem*, p.19.
45. Marcelino A. Foronda and Juan A. Foronda, *ob. cit.*, p.178-179.

valor"[46]. En su conjunto constituye un auténtico "monumento de la cultura española en Filipinas"[47] . Con esta versión el Padre Francisco López dió a los ilocanos, por primera vez la oportunidad de expresar sus sentimientos critianos en su propia lengua: el AMAMI (Padre Nuestro), el MAMATIAC (el Credo de los Apóstoles), SIAC A MANAGBASAL (Yo confieso), etc.[48].

Foronda en 1965 se expresaba al respecto en los siguientes términos: esta obra "ha echado tan hondas raices entre los ilocanos, que las oraciones estructuradas en la lengua de los mismos en aquel entonces constituyen actualmente parte de su espiritualidad"[49].

La obra del Padre Francisco López constituye sin duda uno de los grandes cauces de transmisión del plasma de la cultura y grandeza espiritual del cristianismo a la gran comunidad ilocana, tan extendida hoy en día por las distintas regiones del archipiélago filipino.

---

46. Benigno Fernández Alvarez (1895), *Curiosidades Bibliográficas. El primer libro impreso en ilocano. La Ciudad de Dios*, p.585. Citado por Marcelino A. Foronda and Juan A. Foronda, *ob. cit.*, p.176.

47. *Ibidem*, p.585. Citado por Marcelino A. Foronda and Juan A. Foronda, *ob. cit.*, p.176.

48. Marcelino A. Foronda and Juan A. Foronda, *ob. cit.*, p.195.

49. *Ibidem.*

Livius, 12 (1998) 21-29

Translation or adaptation? *The Outrageous Saint* and *A Bond Honoured* two English "versions" of *La Fianza Satisfecha*

Mª José Alvarez Faedo
Universidad de Oviedo

At the time when *La Fianza Satisfecha* was written (between 1612-15 approximately), it was considered monstrous and shocking, being only interpreted on religious grounds: despite the fact that the hero's sins took him beyond the limits of repentance and salvation, he was not destroyed in the end. That is the reason the play was never reprinted again until Menéndez y Pelayo included it in his academy edition of Lope de Vega - in the late nineteenth century - but, thence, it was to be, once again, condemned to oblivion.

In the early thirties, Valbuena Prat rediscovered the play, interpreting it as a pre-Freudian case study of incest, sadism and other sexual aberrations, turning it into a work of contemporary interest:

> We must look at Leonido as we would look at a neurotic. From this point of view, the extreme violations of our present ethical code - such as the incest, parricide, and sadism which abound in this play - will not appear as rhetorical exaggerations but as symptoms enabling us to diagnose the exact nature of Leonido's disease. His hatred of his own kin and his desire to insult his family will be seen as consequences of his pathological state of mind. Within this framework we shall see that Lope has created a type that is

> enormously true to life, (Valbuena Prat, 1962 [1931]: 44).

In the post-war period, following Valbuena Prat's train of though, Willis Barnstone translates the play into English, in the belief that it "adapted with ease to the concerns and anxieties" of his time - and he explains why he chose to change its title into *The Outrageous Saint*:

> Leonido's problems remain those of the unsettled lone man of our day who is painfully aware of his accidental absurd world with outrageous action. He rejects in order to find. He must discover his individual freedom and identity before he can be at peace with himself and the world, To do this he becomes an outrageous saint, (Barnstone, 1962:57).

Barnstone put a great effort in trying to keep the versification and rhyme present in the original, but, as regards content, the result is rather unfortunate, presenting deficient and erroneous interpretations. A few examples should be enough to illustrate this point. Where Lope writes: "Humillad, viejo labrador, / a mi alfanje la cerviz" (Whitby & Anderson, 1971:132a), Barnstone translates: "get ready, you old rattletrap / to taste the neck of my sword" (Barnstone, 1962:80a), where the real meaning would be: "Humble your neck, old peasant, to my cutlass" (Rogers, 1968:150).

Barnstone's literal translation abounds in elementary misunderstandings, which reveal his poor knowledge of Spanish: "*Mi noble celo*, / padre, *te intenta vengar*" (Whitby & Anderson, 1971:114b) is mistranslated as "*My dear lord* / and father. *He wants to hurt you*" (Barnstone, 1962:63b), when all it meant was: "my noble zeal / father, tries to avenge you". There are a number of others, such as the delightful "de ellos apartado / medio tiro de trabuco, / dándoles la seña cierta" (Whitby & Anderson, 1971:125b) interpreted as "fired my blunderbuss with half / a load" (Barnstone, 1962:74b), and which actually meant "signaled to them from half a musket's range away" (Rogers, 1968:150).

The thought that *La Fianza Satisfecha* dealt with problems of the time must have been the general opinion, because immediately afterwards, in 1966, John Osborne writes an adaptation - *A Bond Honoured* - , which surprised a lot of critics, who argued that:

> The Spanish *comedia* seems an unlikely kind of play to appeal to Mr. John Osborne. Osborne is a nonconformist if ever there was one. In his serious work he has almost never shown a dominant interest in

> plot. He has never attempted serious drama in verse and his dialogue is distinguished by its contemporary naturalism; he generally confines the action of his plays to a comparatively short time and restricted space and he prefers to let everything important happen between scenes or before his plays begin, (Rogers, 1968:146).

If we study Osborne's work more closely, we can understand what appealed to him from *La Fianza Satisfecha*. In the Spanish *comedias*, the humour was normally provided by special comic characters, whose mockery offered a challenge to established values. One of Osborne's plays - *Luther* - "comes much closer than the others to the manner of the Spanish *comedias* with its anti-illusionist presentation, its widespread action chronicling a whole career, its pageantry and public oratory" (Rogers, 1968:146). What the protests of the Englishman found in common with the affirmation of the Spaniards was vehemence. Lope would have understood Jimmy Porter's desire in *Look Back in Anger* to write a book "in flames a mile high. [...] recollected in fire, and blood." (II.i.54). The playwrights of the Spanish Golden Age did not shrink from the recognition of human depravity. Not only were they unshockable, but they often sought to shock. The restraints under which they wrote, were those under which they thought and lived their whole lives, and went far deeper than considerations of good manners or good taste: those restraints were moral fervours. It may have been this quality what made Counter-Reformation Spain appealing to Osborne.

> Moral fervour is also, in my opinion, what distinguishes Osborne from earlier Romantics, both foreign and Spanish, who without it have been capable of feeling and reproducing only the more superficial excitements of the *comedia*. Like that of the Spaniards, Osborne's passionate concern with morality is linked to a concern with religion - a preoccupation which in him may seem at first surprising, but which turns out to be remarkably persisting, (Rogers, 1968:147).

John Osborne himself, in the Author's Note to the play, tells us what interested him about *La Fianza Satisfecha*, and how, rather than translating, he wrote an adaptation:

> In 1963, Kenneth Tynan, Literary Manager of the National Theatre, asked me if I would adapt *La Fianza Satisfecha* by Lope de Vega. It was in three acts, had an absurd plot, some ridiculous characters and some very heavy humour. What did interest me was the Christian framework of the play and the potentially

> fascinating dialectic with the principal characters. So I concentrated on his development (...) and discarded most of the rest, reducing the play to one long act. *A Bond Honoured* is the result, (Author's Note: 9).

The first performance of *A Bond Honoured* was given at the National Theatre, London, on 6th June 1966. The reviews were most unfavourable:

> ... Have the theatrical fashions set by the Court and National Theatres gone just about as far as the flesh and blood in the audience can take? Those questions are asked by a friend of ours who conducted, yesterday, a one-man poll of the reactions of critics to John Osborne's adaptation of Lope de Vega's buried-for-350-years play.
>
> Until recently, the pollster suggests, scarcely a critic would have dared to risk a charge of being squeamish or bored. Lope, by modern standards, had the lot. Our friend found that the doyen of London dramatic critics. W. A. Darlington, of the *Daily Telegraph*, summed up the hero most economically - "He seduces his sister (who seems very willing), blinds his father, kills his mother, renounces to Christianity, becomes a Moslem, and behaves as badly in his new faith as he had in the other one", (*The Times,* 8 June 1966:13e).

This reaction provoked Osborne to send retaliatory telegrams to the more hostile critics and to declare that: "if he was director of a theatre he might well decide to do away with critics' first nights". He received support from, among many others, Arnold Wesker, who said: "I am largely on Mr. Osborne's side because I think the position of the critics is fatal to all branches of art - music, ballet, painting and so on. It seems that the critic's function in history is to be wrong," (*The Times*, 10 June 1966:12e).

The play's reception gave rise to a correspondence in several newspapers. In a letter to *The Times*, Joanna Macfadyen assured that:

> ... the evening was one of memorable theatre: muscular writing, ideas as fresh as today's morning, miraculously produced and acted. The play? John Osborne's *A Bond Honoured* adapted from a play by Lope de Vega.
>
> The enormous subject: I do what I will, I say what I am doing, and a fig for hypocrisy and society's conventions. The development of the megalomania which reaches proportions that prevent the rest of society leading any kind of life they might like to live:

> But society is equally to blame because it bows to strength however evil. It does not use the mirror of evil to reappraise its own image and fight back; 400 years old and still valid, (Macfadyen, 1966:13d).

And, in a similar letter, John Arden, very wisely, remarks the critics should have taken some considerations into account before writing their derogatory reviews; from the four points he makes in his letter, the first and the last are specially becoming for the purpose of this paper: "How far has Mr. Osborne kept to Lope de Vega's original, and if he has departed from it, has he radically altered the meaning of it, and, if so, how? (...) Most Renaissance writers, of whatever country, wrote tragedies in verse: Is Mr. Osborne's in verse, or is he transposing a verse original into prose, and - if so - how? (Arden, 1966:11c).

There was a faint renewal of hostilities on the occasion of the broadcast on the BBC Third Programming of *A Pledge Redeemed*, Joe Burrough's translation of *La Fianza Satisfecha* on 22nd December 1966. (As far as we know, there is not published version.) A letter from Richard Schechner in *Encounter* in February 1967, suggesting that Osborne must have worked from *The Outrageous Saint*, rightly deserved the sharp reply, calling it "cheery speculation" and "unreadable nonsense", from John Osborne himself, in a letter to *Encounter*, April 1967. In June 1967 Alberto Adell describes *A Bond Honoured* as "something of a charade, half-existentialist, half-catholic" in which Osborne, in his "haste", has "forgotten" to make Leonido's repentance sincere." (Adell, 1967:7). Adell, in his "haste" probably "forgot" to read the Author's Note to Osborne's play, where he clearly stated that it was an adaptation (not a translation), and as such, does not necessarily have to reproduce the original exactly.

In our view, it is untrue to say that Osborne has done "little more than put Barnstone's translation, with slight pruning, into prose." To that respect, we entirely agree with Rogers, who argues: "I think it can easily be proved that if he used the Barnstone version at all - and he has called it "an unreadable nonsense" - he used his own or someone else's knowledge of Spanish to come closer to the original." (Rogers, 1968:150). And he goes on to prove his assertion with a few examples, but he puts an end to the argument in a footnote, where he explains that since his paper was completed, Osborne wrote to him to say that he had worked from a literal translation provided by the national theatre.

Why did Osborne choose that literal translation and not the one by Barnstone? We think his calling *The Outrageous Saint* "an unreadable nonsense" is extremely revealing of his reasons, but a close study of the text can also contribute to explain that point.

To start with, Osborne's translation of the title: *A Bond Honoured,* has nothing to do with Barnstone's *The Outrageous Saint,* but is very close to the Spanish original: *La Fianza Satisfecha.*

Where the original reads: "¡Nombre de viejo me ofreces / cuando el de padre *obscureces* ...!" (Whitby & Anderson, 1971:114b), Osborne translates: "You call me old man because you have *darkened* the name father." (1966:35), which is more fortunate than Barnstone's: "You grant me the name old man / and *suppress* the word father." (1962:63b). Recalling one of Barnstone's absurdities, mentioned above: "My dear lord / and father. He wants to hurt you." (1962:63b), from the Spanish: "Mi noble celo, / padre, te intenta vengar" (Whitby & Anderson, 1971:114b) we can conclude that Osborne - whose version, more succinctly, gets the sense right - did not depend on that translation: "Father, you'll be revenged" (1966:35). Quoting Rogers (1968:169):

> Where Osborne translates he does so with invigorating ruthlessness and a firm grasp of essentials; where he alters the story, he tends to clarify causes but to obscure consequences. He preserves, even intensifies, the religious fervour of the original, but the meaning is radically altered and becomes extremely mysterious.

And that scholar also states how much *A Bond Honoured* owes to translation and to what extent it is an adaptation. Commenting on the introductory note to the play - which was quoted above -, he says: "This note is misleading in a number of ways: setting aside the question of authorship, it is not true that Leonido rapes his sister in the opening moments, though he does make the attempt. While this is happening off-stage, we learn a good deal of Leonido's character and circumstances." Regarding structure, he adds: "*A Bond Honoured* is published not in one long act but in two short ones, both of which contain material from the source play. [...] Quantitatively it may be true that he has discarded "most" of what does not concern the hero." (1968:155) and as far as the characters are concerned, they are basically the same, except some additions of Osborne's, such as Marcela's maid, who appears in one scene which in the original is only narrated; he does not include the shepherd in his list, though he inserts that figure in Act II, ii; and

changes in the spelling of a few names. If, to all these, we add the fact that Osborne wrote the play in prose, instead of in verse, as the original, we can conclude that *A Bond Honoured* is, as Osborne announced in his author's note to the play, an adaptation.

In 1971, Whitby and Anderson, Hispanists with expertise in the language and the *comedia* - whose edition of *La Fianza Satisfecha* has been used for reference in this paper -, put the play in a truer perspective:

> What must be remembered is that Leonido is not a whole man, but a character in a play, and the only subconscious he can possess must come from his creator... A "Freudian" analysis of Leonido's "sub-conscious", therefore, is an "analysis" of something that does not exist, (Whitby & Anderson, 1971:62).

Wardropper agrees and adds:

> Leonido's peculiar form of criminality cannot be ignored if the play is to be fully apprehended. [...] That Leonido seems to have no redeeming feature is an important fact, raising the important question of his uniqueness. It is also important to try to find out why, unlike the other great sinner-heroes, he does not merely commit great crimes against society but commits them by preference against his own family, shorn of psychoanalytic dogmatism, which has aroused the curiosity of the non-Hispanists and which has been too hastily brushed aside by the Hispanists. (Wardropper, 1972:204-05)

At the time of his conversion, Leonido acknowledges that he has spent his life "llevando por blasón hacer afrenta" (Whitby & Anderson, 1971:2162). Indeed, he has insulted, degraded and dishonoured, and in such acts he found "gusto" (Whitby & Anderson, 1971:43) and "gozo" (Whitby & Anderson, 1971:305), but he felt he could not act otherwise having been predestined to that way of life: "Tal he nacido" (Whitby & Anderson, 1971:278), he says. Nevertheless, although Leonido's purpose, in general, is to abuse everybody, he specializes in affronting his own kin. His phrase "por dar a mi sangre afrenta" (Whitby & Anderson, 1971:282) suggests that he has a particular reason for hating his clan. At this stage, it is worth pointing out that his hatred is expressed more through dishonouring than through killing: "Jamás di muerte a nadie" (Whitby & Anderson, 1971:683), he says - untruthfully, for we learn later (Whitby & Anderson, 1971:2570) that he has killed his mother - "pero a infinitos afrento", and he goes on to explain his motives:

que gusto verlos sin honra
por ver que lo sienten ellos.
En esto todas mis fuerzas
fundo, porque sé de cierto
que estar sin honra un honrado
es vivir estando muerto,
(Whitby & Anderson, 1971:685-90).

Dishonour is a living death. At the time of his conversion, Leonido realizes that he too has "vivido muriendo" (Whitby & Anderson, 1971:2161). In other words, he is what he has made his victims: to dishonour is to be dishonoured. Basically it is spite, arising from his dim awareness that he is a living corpse, and we deduce there is something horrible and deathly about him, from the natural phenomena which occurred the moment he was borne:

Fue tan horrible a los hombres,
que con ser casi en Invierno
dieron sus truenos espanto
y sus relámpagos miedo,
(Whitby & Anderson, 1971:650-54).

Lope does not offer the reader the solution to the mystery, nor do Barnstone in his translation nor Burrough in his script for television, but John Osborne interpreted that stormy birth as a consequence of something horrible which could have taken place the moment of his conception: the fact that his father had raped his mother. It is precisely that detail which turns the wicked and nonsensical Leonido into a rounded character, providing the reader with the roots of his cruel behaviour.

That is what differentiates John Osborne's adaptation from the original play and its subsequent translations, and it is also what leads us to consider *A Bond Honoured* as a more consistent and meaningful piece of work than *La Fianza Satisfecha.*

Bibliography

"As it happens. Happy Families in the Theatre", *The Times*, 8 June 1966:13e.

"Mr. Osborne Claims Support", *The Times*, 10 June 1966:12e.

Adell, Alberto (1967:7), "Lope, Osborne y los Críticos", en *Ínsula*, nº 247.

Arden, John (1966:11c), "A Bond Honoured", en *The Times*, 11 June.

Barnstone, Willis (1962), "Lope's Leonido: An Existential Hero", en *Tulane Drama Review*, 7, nº1, Fall: 56-57.

Barnstone, Willis (1962), "The Outrageous Saint", en *Tulane Drama Review*, 7, nº1, Fall 58-104.

Macfayden, Joanna (1966), "A Bond Honoured", en *The Times*. 10 June, 13d.

Morley, S. G. & Bruerton, C.(1963 [1940]), *The Chronology of Lope de Vega's Comedias. With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of his Strophic Versification,* New York: The Modern Language Association of America.

Osborne, John (1957), *Look Back in Anger,* London: Faber & Faber.

Osborne, John (1966), *A Bond Honoured*, London: Faber & Faber

Rogers, Daniel (1968), "'Not for Insolence, but Seriously': John Osborne's Adaptation of *La Fianza Satisfecha*", en *Durham University Journal*, IX, 146-70.

Valbuena-Prat, Angel (1962), "A Freudian Character in Lope de Vega", en *Tulane Drama Review*, 7, nº1, Fall, 44-55.

Vega Carpio, Lope Félix de (1804), "La Fianza Satisfecha", *Comedias de Lope de Vega*, Tomo I. (Madrid: s.i., [1799])

Wardropper, Bruce W. (1972), "*La Fianza Satisfecha.* A Crudely Mangled Rehash?", en *Modern Language Notes*, 87, nº 2, March 200-13.

Whitby, William M. & Anderson, Robert Roland (eds.) (1971), *"La Fianza Satisfecha". Attributed to Lope de Vega,* Cambridge: Cambridge University Press

Livius, 12 (1998) 31-42

Depuración y traducción en literatura juvenil: El caso de Roald Dahl

Marisa Fernández López
Universidad de León

La literatura popular para jóvenes ha sido hasta tiempos muy recientes uno de los campos menos estudiados de la literatura infantil y juvenil (LIJ) desde el punto de vista de la crítica literaria. En lo referente a la traducción en esta parcela literaria la elección del traductor o la revisión de sus trabajos no se ha hecho con interés y cuidado encontrando a menudo el estudioso todo tipo de arbitrariedades al intentar aplicar en su análisis metodologías de tipo normativo. La literatura popular es una literatura de fórmula, una narrativa de argumentos y tramas predefinidos (novela policíaca, de misterio, etc.) que en el caso de la LIJ no solo está representada por novelas seriadas, de trama repetitiva, estructura del discurso narrativo muy simple y a menudo protagonizada por grupos, tal como señalaba Stanek (1980:53-57), sino que también se han incluido en ella todas aquellas obras que han quedado fuera del canon de la LIJ debido a las agudas críticas a que fueron sometidas por quienes han establecido parámetros de valoración en base a criterios de tipo didáctico y moralista.

Si consideramos la LIJ de habla inglesa, la más importante e influyente a nivel mundial, debemos fijar el nacimiento de la literatura popular para jóvenes a mediados del siglo XIX, cuando algunos editores, viendo el mercado que generaba el folletín para adultos, intentaron crear

el equivalente para adolescentes, sin ninguna intencionalidad didáctica o moralista, sino meramente económica.

A finales de los años treinta de nuestro siglo la literatura popular para adolescentes sufrió un cambio fundamental merced a la obra de una prolífica autora, Enid Blyton, que acaparó los primeros puestos de ventas en un gran número de países hasta bien entrados los años sesenta. Su obra, denostada por los críticos por su pobreza textual y tramas increíbles, fue depurada en los años sesenta en base a que sus textos atentaban contra los derechos de las minorías, sobre todo en lo referente a temas relacionados con el racismo y comportamientos clasistas.

Hoy en día la situación ha cambiado en lo que se refiere a los estudios sobre este tipo de literatura. Este cambio de actitud de la crítica tradicional hacia la LIJ se ha debido en parte al éxito de un autor, Roald Dahl, que desplazó a Blyton del liderazgo de la LIJ popular y construyó un puente entre la LIJ canónica y la relegada a la periferia sin perder por ello el primer puesto en ventas entre el público infantil y juvenil. Su forma de conjugar aceptabilidad por parte de las instituciones y adhesión del joven lector debe ser brillante, habida cuenta de lo conflictivos que resultan sus argumentos y personajes. La aparición de la obra de Dahl en nuestro país coincidió con un cambio en la política editorial (años 70 y 80) y así el tratamiento dado a las traducciones de las obras de Dahl difiere claramente del que se dio a la obra de Blyton, traducida en su mayor parte en los años 60.

La obra de Roald Dahl

Para mostrar las peculiaridades de la traducción de la obra de Dahl en España y por tanto el comportamiento editorial expondremos algunas características de las obras y su autor. Con este fin hemos seleccionado cuatro obras representativas de su producción que marcaron hitos en la edición de LIJ en España:

Texto Original	Texto Meta
Charlie and the Chocolate Factory, 1964, Knopf (ed. consultada: Puffin, 1985) A	*Charlie y la fábrica de chocolate,* 1978, Alfaguara (trd. Verónica Head)
Fantastic Mr Fox, 1970, Knopf (ed. consultada: Puffin, 1988) B	*El Superzorro,* 1977, Alfaguara (trad. Ramón Buckley)
The Witches, 1983, Cape (ed. consultada: Puffin, 1985) C	*Las brujas,* 1985, Alfaguara (trad. Maribel de Juan)
Matilda, 1988, Cape (ed. consultada: Puffin, 1988) D	*Matilda,* 1989, Alfaguara (trad. Pedro Barbadillo)

Observador nato, Dahl captó desde su primera obra en el campo de la LIJ[1], *James and the Giant Peach* (1961), las peculiaridades del público infantil y juvenil. La obra se publicó en los Estados Unidos y obtuvo un moderado éxito debido a que su nombre ya sonaba como autor de relatos cortos para adultos. A pesar de las referencias intertextuales a poemas de Lear y Belloc que aparecen en esta obra y que podían haber satisfecho las expectativas del mundo de los críticos de LIJ (dominado en esa época en Estados Unidos por los bibliotecarios), la presencia de grotescos personajes junto con un lenguaje hiperbólico tachado de violento por algunos críticos hicieron que la obra fuese declarada no recomendable.

Mientras la crítica americana atacaba su primera obra, Dahl estaba ultimando el manuscrito de una novela basada en un relato que había creado para una de sus hijas[2]. Dahl envió el primer borrador de *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) a la editorial Knopf que lo pasó a examen de su editora Virginia Fowler a la que gustó el libro, aunque, como autora poco convencional, señaló algunos puntos que había que modificar tales como la doble direccionalidad, el guiño al adulto implícito en las referencias a *Der Struwwelpeter* (1845) de Heinrich Hoffmann (parodia de los cuentos ejemplarizantes *(cautionary tales)* del siglo XIX). Dahl no siguió los consejos de su editor y la obra se publicó sin depurar en los Estados Unidos, obteniendo un gran éxito de ventas y críticas más

1. Roald Dahl (1916-1990) es un autor que se aparta de la norma en LIJ. Británico de padres noruegos, fue un aventurero; en los años treinta trabajó para la Shell Oil en Africa donde le sorprendió la Guerra Mundial en la que participó en un primer momento como piloto de caza de la *RAF* escribiendo para las Fuerzas Aéreas con fines propagandísticos *The Gremlins* (1943), relato que anticipó su futura dedicación a la LIJ.

2. El relato al que nos referimos es "Charlie's Chocolate Boy" que daría origen a *Charlie and the Chocolate Factory* (Treglown, 1994:124).

benevolentes que las que había recibido su obra anterior. Paradójicamente Dahl no consiguió editar su obra en Gran Bretaña hasta 1967 año en el que entró en contacto con Rayner Unwin de Allen & Unwin, prestigiosos editores que habían publicado en Inglaterra la obra de Tolkien y de Russell. El interés del editor por la obra de Dahl halagó al autor que aceptó la publicación sobre todo cuando vio que la formula del contrato, peculiar para la época[3], era análoga a la que se había ofrecido a los mencionados autores. Las ilustraciones fueron encomendadas a Faith Jacques que supo imprimir un grotesco barroquismo a las mismas, muy en línea con el contenido de la obra y más crudas que las de Joseph Schindelman confeccionadas para la edición americana (Kirkpatrick, 1985:217). A partir de ese momento comenzaron los problemas para Dahl. En 1971 se preparó el guión para la versión cinematográfica de "Charlie". La creciente influencia de los grupos antirracistas hizo que el título de la película cambiara a *Willy Wonka and the Chocolate Factory*[4] y los Oompa-Loompas, los pequeños pigmeos africanos esclavizados por Wonka, cambiaron el color de su piel por el verde y el de su cabello por el naranja.

La fama de Dahl a ambos lados del Atlántico crecía día a día y por tanto no podía ser ignorado por los grupos de presión que definían el canon en LIJ en el mundo norteamericano, sobre todo cuando sus críticas diferían de las lanzadas en Inglaterra, francamente positivas para las dos obras publicadas. Dahl, que nunca mostró cualidades diplomáticas, señaló la excelente acogida de la crítica inglesa frente a *"...the shocking effect they had had on humourless American female librarians"* (Treglown, 1994:179). Como resultado de esto la prestigiosa crítica y escritora norteamericana Eleanor Cameron publicó un artículo en *The Horn Book*[5]. En él se atacaba directamente a *Charlie and the Chocolate Factory* considerando que la novela era sádica, violenta y pobre en lo textual, sin entrar a fondo en aspectos racistas como la presencia de los Oompa-Loompas. Dahl contestó de forma poco afortunada y la lucha entre crítica y autor se saldó con el travestismo de los pigmeos africanos que pasaron

---

3. La fórmula consistía en el establecimiento de una sociedad temporal autor-editor al cincuenta por ciento sin adelantos de dinero al escritor. Si las ventas no llegaban a cubrir los gastos de edición, el autor no recibiría ningún dinero. En caso contrario partirían los beneficios. En el caso de Dahl esto le supuso años más tarde ingresos insospechados cuando se firmó el contrato (Treglown, 1994:178).

4. Charlie, en *slang* afroamericano es el hombre blanco en general.

5. *The Horn Book Magazine* es una de las más prestigiosas revistas de crítica en el mundo de la LIJ. El artículo apareció en el número de octubre de 1972 (pp.433-40) (cit. en Treglown, 1994:187).

a ser (en ilustración y texto) angelicales hippies en miniatura de largos y rubios cabellos y piel sonrosada. Curiosamente los aspectos de violencia que había mencionado Cameron quedaron textualmente intactos hasta hoy en día incluyendo las sádicas intervenciones de Wonka o las borracheras de los Oompa-Loompas a base de "caramelos" de whisky con soda o ginebra con agua tónica.

Esta no fue la primera ni la única modificación textual que tuvo que afrontar Dahl. En 1970 cuando Bob Bernstein editor de Knopf estaba estudiando el manuscrito de lo que después sería *Fantastic Mr Fox* (Treglown, 1994:181) aconsejó a Dahl que cambiara partes de la obra que en su opinión la hacían impublicable. Años más tarde se le presentaron situaciones similares con dos de sus últimas obras: *The Witches* y *Matilda* elegidas para este estudio. Estas fueron editadas por Cape. Su editor, Roxburgh, aconsejó a Dahl que diera mayor importancia a la abuela del protagonista en *The Witches* para evitar que las mujeres críticas de LIJ pudieran sentirse retratadas en los únicos personajes femeninos de importancia (aparte de la abuela) las horribles brujas calvas. Dahl accedió al cambio y aún así no pudo evitar el ataque de la crítica feminista Catherine Itzin desde el prestigioso *The Times Educational Supplement* (27.12.85) que atacó al libro diciendo que *The Witches* era un ejemplo de *"how boys learn to become men who hate and harm women"* (Treglown, 1994:226).

Roxburgh intervino también activamente en la corrección de los borradores de *Matilda,* la última obra de ficción de Dahl, transformando el drama victoriano que había preparado el autor en uno de los mayores éxitos de venta de los años noventa. Dahl introdujo además explícitas y copiosas referencias intertextuales en una obra en la que no resultan fuera de lugar (todo el relato gira en torno al mundo de los libros). De esta forma el trabajo conjunto de editor y autor dio como resultado una obra que fue aceptada plenamente por crítica y lectores a pesar de los esperpénticos y estereotipados adultos que presenta.

Dahl cambió el concepto que se tenía de literatura popular en el mundo de la LIJ. Muchos de sus argumentos son crueles y rompieron los moldes de la aceptabilidad en el sector. Esto le valió la constante crítica del mundo adulto y la depuración de sus textos (como hemos visto, incluso antes de su edición) en mayor extensión que la que se había aplicado a otros autores. Contradictorio en su ideología, siempre supo conseguir la aceptación del adolescente y así, a pesar de su conocido

(aunque cínicamente desmentido por él[6]) antisionismo, es uno de los autores de LIJ preferidos en Israel, y en la década de los ochenta, sólo en el Reino Unido había vendido más de once millones de copias de sus obras. Dahl pasará a la historia de la LIJ como fenómeno que superó al de Enid Blyton y cambió los esquemas de aceptabilidad moral imperantes en la literatura infantil y juvenil.

La traducción de la obra de Dahl en España

La publicación de la obra del autor inglés en España representó una ruptura con las fórmulas editoriales que habían caracterizado a la literatura popular en nuestro país, pues coincidió con un cambio profundo en las estructuras de producción editorial. La literatura popular había estado en la práctica monopolizada por tres editoriales catalanas (Molino, Juventud y Toray) que habían adquirido los derechos de edición de Blyton y de los autores de la llamada *Factoría Stratemeyer*. A comienzos de los años setenta aparecen colecciones especializadas en editoriales que habían permanecido al margen de este negocio y que entraron en él a la vista de su potencial económico. En la segunda mitad del decenio aparecieron las colecciones de LIJ de Alfaguara en las que junto a Dahl tendrá cabida la más amplia panoplia de autores contemporáneos de literatura para jóvenes. Desde el comienzo de sus colecciones especializadas Alfaguara editó a Dahl (desconocido anteriormente en el país) eligiendo dos de sus obras más características: *El Superzorro* en una colección dedicada a niños y *Charlie y la fábrica de chocolate,* en la dedicada a adolescentes. Desde el año de su edición (1977) Alfaguara continuó editando la obra de Dahl integrada en sus colecciones (sin duda de las más prestigiosas en la LIJ del país)[7]. El tratamiento dado a sus textos fue muy diferente al que se había dado a la literatura popular con anterioridad y definió lo que sería la edición en el último cuarto de siglo. Se abandonó la encuadernación en cartoné, pasándose a la edición en

6. Cuando se le atacó como antisionista Dahl señaló que él estaba ideológicamente en contra del estado de Israel, no del pueblo judío (Treglown, 1994:6). Esta afirmación es más que discutible considerando su trayectoria ideológica a través de artículos periodísticos e incluso personajes de sus obras.

7. Otras editoriales , como Noguera , publicaron también obras de Dahl pero siempre en menor cantidad que Alfaguara.

rústica en formato de bolsillo con papel de excelente calidad. Se mantuvieron, con pocas excepciones, las ilustraciones de los TO y, en general, se respetó la estructura matricial a nivel macrotextual. Las traducciones señalan una clara tendencia a la adopción del polo de adecuación como norma inicial de traducción. Igualmente cambió el tipo de traductor promedio pasándose del traductor de editorial, a un traductor más independiente que trabaja para diversas editoriales y no se dedica sólo al mundo de la LIJ[8].

Centrándonos en las cuatro obras seleccionadas, solamente una de ellas, *El Superzorro,* presenta características diferenciales respecto a las demás. Las ilustraciones no son las originales y es el polo de aceptabilidad la norma inicial de traducción. Se han modificado estructuras presentes en el original e incluso fragmentos textuales, para adaptarlos a las nuevas ilustraciones en una obra en la que, al ir dirigida a lectores muy jóvenes, la ilustración interactúa con el texto (iconotexto) presentando problemas de falta de coherencia si no se adapta al mismo. El texto meta acentúa ciertos comportamientos de los personajes (como puede ser el machismo), sin que la crítica española mostrara reacción alguna ante este hecho.

> 'You stay right where you are my darling,' said Mr Fox. 'We can handle this by ourselves', (50) (A) > «Pues claro, amor, no faltaría más...», dijo solícito don Zorro. «Tú te quedas aquí, descansando... ¡Esto es cosa de hombres!» (72).

Las otras tres obras las trataremos conjuntamente ya que las respectivas traducciones tienen muchos puntos en común.

A nivel de estructura matricial las diferencias con el TO se localizan sobre todo en la interacción texto-ilustración. En general la falta de correspondencia entre TO y TM no afecta a la comprensión del relato, pero en algún caso, como es la secuencia de la metamorfosis de un niño en ratón que aparece en *Las Brujas* la interacción a nivel de iconotexto se pierde al no mantenerse la secuencia gráfica del original: la ilustración

---

8. En los cuatro traductores que aparecen en este estudio se observan diferencias de comportamiento. Maribel de Juan (con datos hasta 1991) presenta características en cierta forma similares a las del periodo anterior ya que tradujo 11 obras para Alfaguara (6 de ellas de Roald Dahl), pero al tiempo se dedicó a otras tareas traductoras (como la traducción de los diarios de Virginia Woolf, subvencionada por el Ministerio de Cultura en 1991), lo que la separan del grupo de traductores de editorial de los años sesenta. Pedro Barbadillo, Verónica Head y Ramón Buckley traducen menor número de obras para Alfaguara (4, 3 y 2 respectivamente) pero ejercen también tareas traductoras en otras editoras (Pedro Barbadillo había traducido 11 obras en SM hacia el año 1984).

ocupa dos páginas consecutivas en el TO y una sola en el TM (pp.105-106 (C) > p.102). El resultado es la pérdida del dramatismo creado por la acción conjunta de autor e ilustrador (Quentin Blake). No obstante se mantienen los recursos de tipo grafético, importantes en Dahl; se transfieren todos los tipos de letra, uso de mayúsculas, letra gótica alemana que en *Charlie y la fábrica de chocolate* simula la primera plana de un periódico intercalado en el texto principal (p.31 (B) > p.33). En este caso concreto la adecuación va asociada a la aceptabilidad ya que de otro modo pueden perderse marcadores de tipo de discurso bien definidos (así en *The Witches* el monólogo interior va siempre en cursiva). Otros tipos de recursos graféticos, tales como los adjetivos en cascada que aparecen en *Charlie y la fábrica de chocolate* se conservan, si bien con los problemas de pérdida de matices del original debido a la disimilitud idiomática.

Dahl usa la doble direccionalidad acercándose al adulto no por vía de adopción de principios de tipo didactista o moralizante, lo habitual en LIJ, sino a través de copiosas referencias culturales que pueden ser implícitas, como es el caso de los poemas satíricos que introduce en "Charlie", parodia de *Der Struwwelpeter,* o explícitas, como en la relación de lecturas de Matilda en la que aparecen no menos de veinte títulos de la literatura mundial. Es improbable que Dahl tratara de infundir curiosidad en el lector adolescente para que se acercara a títulos como *Tess of the D'Urbervilles, The Grapes of Wrath* o *Brighton Rock,* más bien la finalidad parece ser el guiño al adulto. Todos estos elementos literarios se reproducen en las ediciones españolas sustituyendo, con mayor o menor éxito, los títulos de las obras o imitando, como veremos más adelante, los poemas.

Un aspecto de la traducción que puede alterar la estructura matricial es la modificación textual entendida como depuración de aquellos párrafos o ilustraciones no aceptables según criterios vigentes en la cultura meta. Siguiendo una norma en la traducción de LIJ en nuestro país las depuraciones que se produjeron en los países de habla inglesa (básicamente en *Charlie and the chocolate factory),* no se llevaron a cabo en España siendo todas las ediciones fieles a la primera edición inglesa, la más conflictiva sin duda, ya que se trata del texto no depurado y con las más agrias ilustraciones. Esta fidelidad queda reflejada en el siguiente fragmento:

The Oompa-Loompa bowed and smiled, showing beautiful white teeth. His skin was rosy-white, his long hair was golden-brown, and the top of his head came just above the height of Mr Wonka's knee. He wore the usual deerskin slung over his shoulder (85) (B) (edición depurada).	El Oompa Loompa hizo una reverencia y sonrió, enseñando hermosos dientes blancos. Su piel era casi negra, y la parte superior de su lanuda cabeza llegaba a la altura de la rodilla del señor Wonka. Llevaba la acostumbrada piel de ciervo echada sobre uno de sus hombros (95).

Paradójicamente cuando se producen depuraciones en las traducciones españolas afectan a insultos, que se suavizan.

Otro de los aspectos a tener en cuenta al estudiar las traducciones de las obras de Dahl es la figura del narrador y la estructura del discurso que caracteriza a los personajes. En las obras de Dahl muchos adultos son sujetos negativos (las brujas, los padres de Matilda y la directora de su escuela, los granjeros de *Fantastic Mr Fox,* etc.). El narrador y el discurso de los personajes servirán para resaltar esta característica. Dahl utilizó sobre todo el narrador en tercera persona en su forma más habitual en LIJ, esto es, como narrador oral transferido a modo escrito. Es un narrador adulto que conoce las reglas del juego y es aceptable para los adultos y, al tiempo, como "narrador de cuentos", reconocido y aceptado por los jóvenes lectores. En el caso de Dahl este narrador está muy cercano al joven narratario aunque siempre mantiene un cierto distanciamiento. El se encarga de las descripciones de los personajes, muy importantes en Dahl, pues son evaluativas, con fuertes connotaciones negativas y con un vocabulario cuidadosamente seleccionado. En el caso de *Matilda* se describe al padre por medio de una serie de expresiones tales como: *small ratty-looking man / thin ratty moustache / front teeth stuck out,* etc. y a la madre como: *platinum blond / heavy make-up / unfortunate bulging figure,* etc. Cuando el personaje debe aparecer como positivo las descripciones del narrador cambian radicalmente. Así Miss Honey tiene: *lovely pale oval madonna face / slim and fragile / mild and quiet person,* etc. A nivel de discurso directo se manipula la visión que se da al lector. El padre de Matilda nunca se dirige a su hija por su nombre y sí en cambio hace algún comentario de desprecio, mientras que Matilda se dirige a él con un machacón: *daddy.* El narrador marca el discurso de los padres, con un monocorde y frío *the father said, the mother said,* mientras que las introducciones al discurso de Matilda son muy variadas. Estos elementos que permiten captar la

intencionalidad de Dahl, se vierten al español utilizando las mismas estrategias que en el TO.

En algunas de sus obras Dahl empleó el narrador en primera persona, así en *The Witches*. Aquí el protagonista relata la historia con un alto grado de confianza en el narratario adolescente, con el que establece auténticos intercambios directos:

I hope you haven't forgotten that while all this was going on I was still stuck behind the screen on my hands and knees with one eye glued to the crack. (88) (C)	Espero que no hayáis olvidado que, mientras sucedía todo esto, yo seguía escondido detrás del biombo, a gatas y con un ojo pegado a la rendija. (87)

Si descendemos a los aspectos léxicos y de construcción de la frase encontramos en los textos estudiados (con excepción de *Fantastic Mr Fox)* un comportamiento habitual en la traducción hoy en día: no se traducen los nombres propios. Dahl utiliza éstos como caractónimos lo que nos hace suponer que el lector meta pierde información frente a la que se le ofrece al lector original.

Matilda	*Charlie and the Chocolate Factory*
*Mr & Mrs Wormwood (padres de Matilda) *Miss Trunchbull (directora del colegio) *Miss Honey (profesora de Matilda), etc.	*Augustus Gloop (niño glotón) *Fickelgruber,Slugworth,Prodnose (competencia de Wonka), etc.

El motivo de la traducción de los nombres propios (o la creación de algún tipo de equivalente) en *Fantastic Mr Fox* puede deberse al uso de normas epigónicas en la traducción de las obras para los más pequeños. En el campo de la LIJ las obras consideradas literariamente de menor calidad y por tanto periféricas en el sector se traducen habitualmente siguiendo normas que se abandonaron tiempo atrás en el centro del sistema. Este comportamiento traductor se confirma al encontrar desviaciones tales como amplificaciones superexplicativas y elevaciones estilísticas habituales en la traducción de LIJ en los años cuarenta y cincuenta.

En todas las obras estudiadas hay abundante discurso directo y en él Dahl acostumbra reproducir el lenguaje oral real, con sus vacilaciones, repeticiones, coloquialismos, etc. En las traducciones se observa una

tendencia a la eliminación de coloquialismos (elevación estilística) y al uso de equivalentes culturales en el caso de traducción de metáforas. Cuando se ignora el equivalente se traduce literalmente:

> 'They're as drunk as lords,' said Mr Wonka, (118) (B) > -Están borrachos como cubas- dijo el señor Wonka, (127).
>
> 'See you later alligator!' he shouted, ... (140) (B) > - ¿Hasta luego, cocodrilo!- gritó, ... (150).

Por último en el caso de la traducción de los poemas, que aparecen en todas las obras de Dahl, los traductores se decantan por la llamada *"extraneous form"* de Holmes (1988:28): se intenta mantener en cierta medida la forma del original dejando suficiente libertad al autor meta para transferir buena parte del significado contenido en el TO; se trata de crear un efecto lo más cercano posible al que se supone producirá en el lector origen. Un caso extremo de intento de adecuación lo encontramos en *Matilda:* los *limericks* (aabba) se sustituyen por una forma parecida a la quintilla (aabbc en lugar de aabba). Si se hubiera mantenido la rima de la quintilla la equivalencia hubiera sido casi total tanto en forma como en contenido.

De este análisis se desprende un comportamiento traductor muy diferente al que se daba en España hasta los años setenta. El polo de adecuación ha primado sobre el de aceptabilidad como norma inicial de traducción observándose un mayor cuidado en el tratamiento y mantenimiento del texto original. Los errores debidos a precipitación en la tarea traductora no aparecen con tanta frecuencia. Y eso sí, se mantiene una norma del pasado: el respeto a las ediciones originales no depuradas, hecho sintomático, estamos sin duda ante una escala de valores diferente a la del mundo anglosajón.

Bibliografía

Carpenter, Humphrey & Pritchard, Mari (1984), *The Oxford Companion to Children's Literature*, London: O.U.P.

Holmes, James S. (1988), *Translated! Essays and Papers on Translation and Translation Studies,* Amsterdam: Rodopi.

Hunt, Peter (1994), *An Introduction to Children's Literature,* Oxford: O.U.P.

Kirkpatrick, D.L. *ed.* (1985), *Twentieth-Century Children's Writers 2nd ed.*, London: St James Press.

Knowles, Murray & Malmkjaer, Kirsten (1996), *Language and Control in Children's Literature,* London: Routledge.

Lenz, Millicent & Mahood, Ramona M. *comps.* (1980), *Young Adult Literature: Background and Criticism*, Chicago: American Library Association.

Stanek, Lou Willet (1980), "Real People, real Books: About Young Adults Readers", pp.49-58, en Lenz & Mahood, 1980.

Treglown, Jeremy (1994), *Roald Dahl: A Biography,* London: Faber & Faber.

Tucker, Nicholas (1981), *The Child and the Book: A psychological and Literary Exploration,* Cambridge: C.U.P.

Livius, 12 (1998) 43-50

Traducción de textos de la UE: Perspectiva desde Bruselas

Ramón Garrido Nombela
*Comisión de la CE**

El régimen lingüístico de la Unión Europea y el Servicio de Traducción de la Comisión de la Comunidad Europea

No hay ninguna institución del mundo, ni naturalmente empresa alguna, que cuente con 1.100 traductores en plantilla o que traduzca alrededor de un millón de páginas anuales (cifras anteriores a la incorporación de Austria, Finlandia y Suecia). Pero, más allá de datos meramente cuantitativos, tampoco hay ninguna organización internacional que tenga once lenguas oficiales y que se haya impuesta la obligación legal de traducir a todas ellas una parte muy importante de los textos que elabore. Lo que es más importante, de ninguna organización internacional emanan textos que pasan casi de inmediato a convertirse en leyes de sus países integrantes. Ésta es la característica jurídica -y lingüística, habría que añadir- que hace de la Unión Europea una organización singular. En efecto, desde su creación, la CE estableció un régimen lingüístico único en su género según el cual todas las lenguas de los países integrantes de la misma eran, y son, oficiales... y de trabajo, afirmación esta última que nunca se ha cumplido del todo. Lógicamente, las adhesiones posteriores de Grecia, Reino Unido, Portugal,

---

* Las opiniones formuladas en esta comunicación son propias del autor y en modo alguno representan las de la institución.

España y los tres países recientemente incorporados a la UE han venido a engrosar la lista de lenguas oficiales de la organización[1].

La singularidad del modelo lingüístico comunitario, tan encomiable desde el punto de vista cultural y, cabría añadir, democrático, no siempre ha contado con los parabienes de los especialistas en esta materia. En efecto, el plurilingüismo comunitario goza de bastantes detractores, que ven en él desde un "pesado handicap" (Isaac), hasta un verdadero "problema" que absorbe recursos y puede provocar la paralización del proceso de integración europea[2]. Que el multilingüismo es problemático es indudable; que suponga una catástrofe resulta mucho más discutible. En todo caso, se trata más bien de un problema político y económico: habiéndose asumido el principio de "cooficializar" todas las lenguas de sus países integrantes, la UE está obligada a seguir por ese camino, salvo que en la Conferencia Intergubernamental en curso se decida otra cosa.

Tipos de textos comunitarios

Una vez dicho que se traducen aproximadamente un millón de páginas anuales, es preciso hablar del contenido de las mismas. Si nos atenemos al criterio de su destinatario, los textos comunitarios pueden encuadrarse, a grandes rasgos, en dos grandes categorías: textos informativos y textos normativos. En la primera categoría están incluidos aquellos cuyo contenido está dirigido, bien al "gran público" (por ejemplo, el llamado Informe General, pero también folletos informativos de todo tipo), bien a unos destinatarios concretos (así, las actas de una reunión, un informe para debate entre los medios afectados). Como es lógico, el concepto "gran público" debe entenderse de forma matizada: un texto comunitario tiene siempre un círculo de destinatarios reducido, aun cuando con él se pretenda dar a conocer de la forma más amplia posible las actividades de una institución de la UE. Serán

---

1. En el Reglamento nº. 1 de la CEE, de 1958, modificado en 1072, 1979 y 1986. Para más información, puede consultarse el folleto titulado "El servicio de traducción de la Comisión Europea". El gaélico constituye un caso específico, ya que la República de Irlanda renunció a que se considerase lengua oficial pero se ocupa de que toda la legislación comunitaria se traduzca a esta lengua.

2. Así, Molina del Pozo, que llega a hablar de que "la existencia de nueve lenguas comunitarias [hoy por hoy son once] plantea dificultades de todo orden", constituyendo un "problema" que no tiene trazas de "fácil solución".

siempre los profesionales del derecho o los miembros de sectores económicos concretos los más interesados en la lectura de estos textos. En la misma categoría se encuentran los folletos, circulares, boletines, etc. que la Comisión publica continuamente y que también tienen sus destinatarios específicos.

En segundo lugar, hay que señalar los textos normativos, que constituyen el núcleo de la legislación comunitaria. No es éste el lugar para extenderse en consideraciones jurídicas, pero hay que apuntar, al menos, que en esta categoría están, por un lado, los tratados fundacionales (denominados "derecho primario" y entre los que se cuentan el Tratado CE, Tratado de Maastricht, etc.) y todos los demás textos normativos que se han ido publicando posteriormente y que adoptan formas muy diversas, desde directivas y reglamentos (que obligan, directa o indirectamente a todos los ciudadanos y empresas de la UE), hasta las decisiones (que obligan sólo a sus destinatarios) y las recomendaciones y otros actos no obligatorios[3].

A mi juicio, desde el punto de vista material, son estos textos los que merecen una consideración más detenida, y ello por una razón muy sencilla: algunos de ellos, al menos los más importantes, como los reglamentos y directivas, pasan a integrarse directa o indirectamente en la legislación de todos los países miembros de la UE. Es decir, lo que se decide en la UE en forma de Directiva (en relación con el comercio de bienes culturales o el voto de los ciudadanos de la UE en la elecciones locales, por ejemplo) o de reglamento (para fijar precios agrarios, por ejemplo) es legislación española al igual que la que emana de las Cortes españolas o, en el Reino Unido, del Parlamento. Lo mismo ocurrió cuando nuestro país solicitó adherirse a la CE. La solicitud de ingreso llevaba consigo la necesidad de tener traducidas, para la fecha del 1 enero de 1986, un ingente número de páginas de textos

---

3. Según estadísticas del Servicio de Traducción de la Comisión, el 45% de los documentos traducidos son textos oficiales (comunicaciones, informes, etc.), el 20,5% son textos legales comunitarios e internacionales y el resto se reparte entre textos informativos, administrativos y varios. Hay otro criterio de clasificación, a mi juicio más importante. En la Comisión, como en cualquier organismo internacional, los textos no se traducen porque sí. El 46% de la carga de trabajo se deriva de una obligación jurídica, es decir, se traduce porque los tratados y otros textos vinculantes obligan a ello; el 27% se deriva de una necesidad operativa, es decir, la Comisión no podría funcionar si se prescindiera de estas labores de traducción. Y un 26% nace de un compromiso político: los Estados estiman que, aunque no habría por qué traducir este número de páginas, sin duda importante, políticamente es conveniente hacerlo, ya que "acerca" las instituciones europeas al ciudadano. Piénsese, por ejemplo, en la campaña en curso sobre la futura moneda única. Ni jurídica ni operativamente existe la necesidad de traducir todos sus textos a las once lenguas oficiales, pero ¿de qué otra manera puede persuadirse a la opinión pública acerca de las ventajas del euro, si es que llega a materializarse?

legislativos de la más variada índole (agricultura, derecho de establecimiento, aranceles, por citar tres materias meramente al azar). Así se hizo (cómo se hizo sería harina de otro costal), tras lo cual, y por primera vez en la historia de la traducción y el derecho españoles, un gran número de normas de origen no español se convirtió en derecho español por obra y gracia de la labor de traductores en su inmensa mayoría anónimos y esforzados. ¿Puede haber mejor ejemplo de lo que se llama "función creativa" del traductor jurídico (Gémar)?

Esta consideración, a mi juicio, no ha recibido la atención necesaria. En efecto, nunca hasta el ingreso de España en la CE se había dado la situación de que una parte muy importante de la legislación española fuera de origen *no español*, es decir, procediera de fuera de nuestro país. Es verdad que los tratados internacionales, que tampoco se redactan originariamente en español, son legislación española, pero exigen un trámite parlamentario y, además, no son ni tan numerosos ni afectan tan de cerca la vida cotidiana de los ciudadanos del país.

El factor lingüístico ha desempeñado, pues, un papel esencial porque, naturalmente, para que una norma comunitaria se convierta en norma española, es preciso que se traduzca al español. La traducción obliga a tener en cuenta y conjugar la terminología y fraseología del lenguaje comunitario y las equivalencias del lenguaje jurídico español. Se plantea ahí el gran problema de trasladar al lenguaje español términos, giros, expresiones que pertenecen a otra esfera. En realidad, este "problema" no es otro que el reflejo del gran interrogante que pende sobre toda actividad de traducción jurídica: cómo trasladar desde un ordenamiento jurídico concreto instituciones que reflejan realidades propias de otro país (de la *cultura jurídica* de otro país) sin violentar (en exceso) los cauces del lenguaje del país receptor, y su correspondiente cultura jurídica. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los textos comunitarios no parten de una cultura jurídica concreta. Sí parten de idiomas concretos (fundamentalmente el francés y el inglés, como se dirá posteriormente), pero no del derecho de estos países. No cabe duda de que el derecho francés ejerció un fuerte influjo a la hora de configurar desde el comienzo el ordenamiento jurídico comunitario; también es cierto que fue el francés el idioma común (en cierto modo, sigue siéndolo, aunque perdiendo fuerza) en el trabajo de las instituciones comunitarias, y ello por razones lógicas debido a cuáles fueron los países fundadores. Quiere esto decir que en francés se redactaron los tratados originales de la

CE[4]; que buena parte de la fraseología comunitaria es de origen francés[5] y que lo mismo ocurre con la terminología, aunque en áreas económicas, sobre todo, el inglés es desde hace tiempo la lengua preponderante también en las instituciones comunitarias.

Algunos aspectos formales sobre el texto comunitario

Pasando ahora a los aspectos *formales* de los textos comunitarios, debemos destacar sobre todo dos características. En primer lugar, y de una forma que desmiente rotundamente la declaración formal de que todas las lenguas son oficiales *y de trabajo*, en realidad rara vez traducen los traductores españoles de la Comisión textos en lo que de forma "políticamente correcta" se denominan las "lenguas no mayoritarias", es decir, no redactados en francés e inglés y, ya en segundo plano, alemán. De hecho, los textos redactados en las dos primeras lenguas representan alrededor del 90% del trabajo de traducción de la Comisión. A mi entender, esta situación no resulta especialmente criticable: un servicio que utilizase cinco o seis lenguas de trabajo (por no decir once) sería por complejo inmanejable. Hay que tener en cuenta, además, que son los traductores franceses e ingleses, sobre todo, los que tienen que trabajar más a partir de lenguas muy diversas. Como precisamente son el inglés y el francés los idiomas que se utilizan mayoritariamente en los servicios de la Comisión, los textos procedentes de los demás Estados miembros tienen que traducirse a estas lenguas con más frecuencia que a la inversa.

La segunda característica, más llamativa que la anterior, se refiere a la *calidad de redacción* de los textos originales. En primer lugar, hay que matizar que se trabaja con verdaderos originales, es decir, no es frecuente que se traduzca de una traducción. En segundo lugar, en la CE se reciben muchas veces documentos que son un verdadero ejemplo de "corredacción"

---

4. Por ejemplo, el de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA), cronológicamente la de fundación más temprana (1951).

5. Es muy llamativo, por ejemplo, el uso de cierta fraseología epistolar, deudora de los usos de la correspondencia diplomática, que se utiliza en las cartas dirigidas a las autoridades de los Estados miembros. Para muestra, el "reciba, señor embajador, el testimonio de mi consideración más distinguida", con el que se cierran algunas cartas dirigidas a los representantes diplomáticos.

(Sparer), aunque no sean siempre sus resultados todo lo brillantes que sería deseable.

Vaya por delante una primera matización: la descalificación de los originales me parece una actitud propia de traductores poco profesionales. No sé hasta qué punto se pueden formular juicios críticos rigurosos sobre la calidad de un texto escrito en una lengua distinta de la materna del lector. Naturalmente, éste no es un problema que se les plantee a los traductores literarios, que parten de textos que, al margen de su calidad, están por lo general escritos por *nativos*. En cambio, el traductor de una organización internacional se enfrenta en ocasiones (y con más frecuencia de la que sería deseable, aunque ello es inevitable y consustancial a su trabajo) a textos escritos en una lengua distinta de la lengua materna del autor; en cuya redacción ha participado más de una persona; que se basan en textos anteriores, etc., problemas que, solos o combinados entre sí, suponen a veces obstáculos muy serios no ya a la traducción del texto, sino a su mera comprensión.

Se trata unas veces de defectos meramente formales, derivados de la premura con que en ocasiones se trabaja, aunque no olvidemos que una simple errata puede causar quebraderos de cabeza insospechados a un traductor a su vez apremiado por los plazos. Sin embargo, más comunes son las deficiencias de redacción que dificultan enormemente la comprensión del original, por lo que el traductor, que muchas veces no puede acceder al autor, debe efectuar un auténtico esfuerzo de "exégesis" para determinar su contenido. Véase este ejemplo, reproducido textualmente del documento recibido para traducir:

> This Directive does not affect the power which courts may have in a Member State *decline to hear* legal proceedings and whether such proceedings affect the outcome of the bid provided that an injured party enjoys adequate remedies, *whether* through an appeals procedure operated by the supervisory authority or through the right to take proceedings before the courts to claim compensation.

Dejando a un lado la compleja redacción de este texto y su dudosa puntuación[6], dos errores obstaculizan la comprensión. El primero es una mera errata, la omisión de un "to"; el segundo es mucho más difícil de

6. No olvidemos, como bien dice Garner, que la puntuación, pese a los dictados de una rancia jurisprudencia anglosajona, sí pertenece a la lengua inglesa.

detectar. Una lectura atenta del texto (y su contexto) permite deducir que el "whether" subrayado es un "either". Lo que no puede saberse es si se trata de un error de la persona que mecanografió el texto o bien un verdadero desconocimiento del inglés por parte del autor.

Adviértase que este problema lo padecen esporádicamente *todos* los traductores que trabajan en las instituciones. El siguiente texto español es un jeroglífico que provocó serios problemas a los traductores franceses y cuya dificultad reside en una redacción dudosa del original, porque al final no se sabe qué es lo que se envía y a quién:

> Por su parte la Administración española, a través de su Representación Permanente ante las Comunidades Europeas, ha efectuado una serie de alegaciones a la queja, previa solicitud de autorización al demandante para enviarle ésta.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero se trata de trascender a lo anecdótico. El traductor de estos textos institucionales debe ser muy consciente que en las organizaciones internacionales no se traduce "literatura". Es muy frecuente *oír* a los compañeros recién llegados a estas lides quejarse de los originales que deben traducir. Lo cierto es que los textos con que se trabaja en la Comisión de la CE son, en general, técnicos y neutros. Lo habitual es encontrarse con textos correctamente redactados, que responden en general a los rasgos que R. Catherine adscribe al "bon style administratif". Están, como es lógico, trufados de jerga comunitaria, una terminología que también sería preciso analizar con más detenimiento, por lo que supone tanto de empobrecimiento como de innovación del lenguaje jurídico español.

Para terminar, no queda sino dejar apuntadas otras cuestiones que afectan al trabajo de los traductores de la CE, como puedan ser el recurso (¿cada vez más frecuente?) a traductores "freelance", con los problemas organizativos y de control de calidad que ello conlleva, el uso de sistemas de traducción automática, que en el futuro podría convertirse en una herramienta indispensable para el traductor comunitario, o la problemática, ciertamente delicada, de lo que sucede con los textos una vez abandonan el servicio de traducción y que a veces son objeto de "revisiones" espurias de las que en ningún caso puede responsabilizarse a los traductores. El tiempo asignado a esta comunicación no permite extenderse más al respecto.

Bibliografía

Catherine, R. (1988), *Le style administratif,* París: Albin Michel.

Comisión de la CE, (1995), "El servicio de Traducción de la Comunidad Europea", Luxemburgo: Oficina de Publicaciones de las Comunidades Europeas.

Garner, Bryan A. (1987), *A dictionary of modern legal usage*, Nueva York, Oxford: Oxford University Press..

Gemar, J.C. coord. (1982), *Langage du droit et traduction. Linguatech*, Quebec (Canadá): Conseil de la Langue française.

Isaac, G. (1990), *Manual de derecho comunitario general,* Madrid: Ariel.

Molina del Pozo, C. (1990), *Manual de derecho de la Comunidad Europea*, Madrid: Trivium.

Sparer, M. (1970), *Pour une dimension culturelle de la traduction juridique*, vol.24, nº1, Montreal (Canadá): Meta.

Livius, 12 (1998) 51-60

Dificultades en la traducción de textos científico-divulgativos

Carmen Gómez Pérez
Universidad de Salamanca

Se estudiarán las dificultades que presenta el lenguaje en los textos científico-divulgativos y las aplicaciones que de este estudio se puedan aprovechar para la formación de los profesionales de la traducción. El motivo que me ha llevado a exponer esta comunicación es el haber observado que los textos científicos "sencillos", aquellos dirigidos a informar a los profanos en una materia determinada, pueden no presentar tanta dificultad de comprensión como la de los textos especializados, entendidos en un sentido estricto y que ofrecen al lector un mayor grado de abstracción. Sin embargo, los textos especializados dirigidos a un público no especialista pueden presentar un mayor grado de dificultad desde el punto de vista lingüístico y traductológico ante el que el futuro traductor o el traductor ya en ejercicio debe estar cuando menos avisado.

El concepto de lenguaje especializado

Según la definición de la norma DIN 2342:

> El lenguaje especializado es el área de la lengua que aspira a una comunicación unívoca y libre de contradicciones en una área especializada determinada y cuyo funcionamiento encuentra un soporte decisivo en la terminología establecida.
>
> Nota: El núcleo de la lengua del que participan todos los miembros de una comunidad lingüística se llama lengua común[1].

Sin embargo, lo que se entiende por lenguaje de especialidad es todavía un concepto polémico y difuso. Existen aproximaciones distintas. Teresa Cabré recoge la síntesis de las más representativas. Para unos, los lenguajes especializados son códigos de carácter lingüístico, diferenciados del lenguaje general, que constan de reglas y unidades específicas; para otros, el lenguaje de especialidad es una simple variante del lenguaje general. Y una tercera definición considera los lenguaje especializados como subconjuntos, fundamentalmente pragmáticos del lenguaje entendido de forma global.

Cabré llega a la conclusión de que resulta difícil definir el lenguajes de especialidad en términos puramente lingüísticos en el intento de delimitarlo con respecto a la lengua común. Se necesitan también criterios funcionales y pragmáticos. Así expone una "definición consensuada" de lenguaje de especialidad:

> a) se trata de conjuntos especializados, ya sea por la temática, la experiencia, el ámbito de uso o los usuarios
>
> b) se presenta como un conjunto con características interrelacionadas, no como fenómenos aislados
>
> c) mantienen la función comunicativa como predominante, por encima de otras funciones complementarias[2].

En sentido amplio se entiende por especializado cualquier tipo de discurso que se caracterice por presentar una temática de un campo de especialidad, no son temas especializados los de la conversación e intercambio lingüístico habitual en situaciones de la vida cotidiana, sí son temas que requieren el dominio de un vocabulario específico por parte de los hablantes. Los interlocutores son especialistas o al menos lo es el

---

1. Cfr. en Reiner Arntz, Heribert Picht (1995), *Introducción a la Terminología,* Madrid: Fundación Sánchez Ruiperez, p.28.

2. M.Teresa Cabré (1993), *La terminología,* Barcelona: Antártida/Empures, p.135.

emisor. La situación comunicativa es más formalizada y la función comunicativa básicamente es referencial (Véase esquema)[3]

Arntz recoge la opinión de Hoffmann para quien los conceptos de lengua común y lenguaje especializado no están situados al mismo nivel[4]. Más bien el LSP (lenguaje especializado se caracteriza por elegir del conjunto de la LC (lengua común) una serie de recursos, sobre todo léxicos, pero también sintácticos persiguiendo un objetivo comunicativo especial condicionado por la temática y la situación en la que se produce el discurso especializado. La lengua común se convierte así en la gran reserva del que se sirve el lenguaje especializado para expresar sus necesidades y conceptos.

En 1952 Baldinger diseñó un modelo tratando de explicar la diferencia entre el léxico común y el léxico especializado con la ayuda de tres círculos concéntricos. El circulo interior corresponde al lenguaje común, el círculo intermedio lo ocupa el vocabulario especializado que se acerca al lenguaje común, o de transición y por último el círculo exterior representa exclusivamente el vocabulario especializado dominado por los especialistas. Baldinger asimismo acompaña el modelo con la siguiente observación:

> Los límites entre el lenguaje especializado y la lengua común son fluidos tanto desde el punto de vista individual, social y geográfico como desde el general; esto significa que entre los tres círculos se produce un constante proceso de compensación en ambas direcciones puesto que los tres círculos pueden coincidir en un mismo individuo (Traducción del original alemán)[5].

Esta comparación del léxico en círculos concéntricos podría extenderse al texto. Como se ha comprobado suficientemente en estudios sobre los conceptos de texto general y texto especializado[6], no existe una división tajante entre ambos, así como es imposible tratar de establecer

---

3. Este esquema está desarrollado a partir del esquema de M.Teresa Cabré en su libro sobre terminología (M. Teresa Cabré: *ibid.* p.222).

4. Reiner Arntz "Methoden der fachsprachlichen Übersetzerausbildung im Sprachenpaar Spanisch und Deutsch" en: José Rodriguez, Richart/ Gisela, Thome/ W. Wilss (eds): Fremsprachenforschung und lehre. Schwerpunkt Spanisch. Internationales Kolloquium an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 6-8 November 1980, Tübingen, 1982, p.111.

5. R. Arntz, H. Picht: *ob. cit.* p.30.

6. Véase R. Arntz,H./Erhard Eydam, "Was is eine 'fachlich schwierige Übersetzung'?", in: *Der Deutschunterricht 1/90,* p.73.

una frontera nítida entre las lenguas de especialidad y la lengua común; mucho más apropiado sería hablar de una zona de transición o trasvase continuo entre el lenguaje común y el LSP e intentar analizar y caracterizar esta zona ateniéndose a criterios pragmáticos y comunicativos. Constatado este hecho es conveniente que el traductor aprenda a diferenciar los niveles de gradación dentro de una especialidad, así como a reconocer las características de los distintos tipos de texto analizándolos con criterios no sólo de tipo lingüístico sino también de tipo pragmático y comunicativo como el tipo de situación y los usuarios implicados, ya que este conocimiento contribuirá a aumentar su competencia traductora.

Dificultades y problemas en la traducción de los textos científico-divulgativos

La zona de transición y trasvase a la que nos hemos estado refiriendo más arriba la podríamos caracterizar como la zona comunicativa en la que un emisor especialista trasmite conocimientos específicos a un público general que recibe pasivamente en calidad de aprendiz la comunicación especializada. Las clases de textos que corresponderían aquí serían: los manuales o libros de textos dirigidos a estudiantes o interesados en alguna disciplina, revistas de divulgación...en definitiva aquellos textos que pudiéramos clasificar bajo la entrada genérica de textos científico-divulgativos.

Esta clase de textos científicos "fáciles" es la utilizada para iniciar la formación del traductor que quiere especializarse. Una vez finalizada la fase en la que el traductor ha aprendido las técnicas, las estrategias y método de trabajo básicos de la labor traductora en el "espacio didáctico"[7] que es la traducción general, el futuro traductor especializado comienza a enfrentarse a textos científico-divulgativos que no suponen un dominio exhaustivo de la temática especializada y que son fáciles de comprender.

---

7. Así entiende Amparo Hurtado Albir la traducción general en la idea de que todo traductor acaba siendo un traductor especializado. Véase Amparo Hurtado Albir, "La enseñanza de la traducción directa 'general'", en Amparo Hurtado Albir (ed) (1996), *La enseñanza de la traducción*. Universidad Jaume I, p.31.

La primera dificultad la encontramos al enfrentar al alumno con un texto especializado que en principio desconoce o del que posee unos conocimientos muy superficiales. Los problemas de documentación y terminología serán de mayor envergadura.

En segundo lugar nos encontramos con los problemas que plantean esta clase de textos y no ya los propios del desconocimiento de la temática y el vocabulario por parte del alumno, porque si bien, como se ha dicho anteriormente los textos científico-divulgativos son más asequibles desde el punto de vista del contenido; sin embargo, en los niveles léxico, sintáctico y estilístico presentan otra serie de problemas. Arntz afirma que no existe relación directa entre el grado de abstracción de un texto y el grado de dificultad traductológica[8].

El mismo Arntz en su artículo expone la problemática esencial de los textos científico divulgativos de la siguiente manera. Los problemas de traducción de los textos científico-divulgativos resultan de la situación intermedia que estos textos ocupan entre los textos generales y los textos específicos en sentido estricto. Presenta marcas esenciales de las otras dos categorías. En comparación con los textos especializados más abstractos se comprueba una mayor complejidad sintáctica, menor frecuencia de términos especializados y mayor redundancia, el vocabulario que encontramos se encuentra a caballo entre el léxico común y la LSP (términos que han sufrido el proceso de desterminologización o términos ambiguos). El que las características léxico semánticas y morfosintácticas también se alejen de las características de los textos más especializados se debe precisamente a que la situación pragmática y funcional ha variado; ya no se busca la exactitud y precisión terminológica, la concisión (y en ocasiones objetividad) propia de los textos con un mayor grado de especialización. El autor especializado se esfuerza por transmitir un conocimiento para él básico a veces parafraseando términos, otras utilizando imágenes metafóricas, lo que puede ocasionar un problema de traducción.

Valga como ejemplo la siguiente cita:

> Nicht von ungefähr steigt der Verbrauch von Herbiziden, d.h. von Unkrautvertilgungsmitteln am stärksten. Die ‚chemische Hacke' ersetzt das

8. Véase Reiner Arntz "Methoden...", *ob. cit.* p.112.

mühsame Ausjäten von Hand [Umweltjournal, 1993, S.6].

(no es de extrañar que sobre todo aumente la utilización de herbicidas, productos químicos que impiden el desarrollo de las plantas. La acción del "azadón químico" sustituye a la tarea laboriosa de limpiar el campo de las malas hierbas).

Si analizamos el texto original A con el titulo *Schmutzige Spuren* podemos comprobar las siguientes características en los distintos niveles[9].

-Nivel pragmático

El autor, en este caso el periodista especializado, escribe un artículo sobre medio ambiente para el público interesado en el tema. La función predominante es la referencial informativa aunque no la única, también encontramos la emotiva en la que el autor adopta una postura crítica y la apelativa con la que se intenta influir al lector.

-Nivel léxico semántico

Junto al léxico especializado encontramos palabras que no son términos especializados.

Las palabras subrayadas no se han podido encontrar ni en el diccionario bilingüe Slaby/Grossmann, ni en el diccionario de términos especializados Mink:

-'Giftmüll'(subtítulo) es el término que ocuparía ese espacio entre la LC ('Dreck', 'Auswurf', Unrat...) y el término especializado (Giftstoffabfälle = residuos contaminantes). Compite con otra unidad sintagmática: 'toxischer Müll'= basura tóxica; con el compuesto 'Sondermüll'(línea 53)= (tampoco se ha encontrado en los diccionarios) basuras o sustancias peligrosas.

-la palabra 'Sondermüllsammelstelle'(l.25) se podría resolver aplicando nuestros conocimientos morfológicos sobre la lengua alemana o mediante la documentación en textos españoles también científico-divulgativos. Allí se documenta la siguiente unidad: centros de aportación

9. Seguimos el modelo de análisis que propone Pilar Elena. Véase Pilar Elena (1994), *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción*, Universidad de Salamanca.

voluntaria de residuos. No queda claro en el texto si el autor lo utiliza como sinónimo del término 'Deponie'(l.28)= amontonación de basura clasificada (Mink), traduciremos dado el tipo de texto que nos ocupa como 'vertedero de basura clasificada'.

-las palabras 'Giftlast'(l.33) y 'Giftfracht'(l.65) están utilizadas en sentido metafórico y son formaciones espontáneas o ad hoc, corresponderían en español a 'lastre tóxico' o 'huella tóxica' y 'carga tóxica' respectivamente.

Todos estos compuestos con la palabra 'Gift' también contribuyen a la afirmación de que los términos no se puede observar como unidades puramente lingüísticas sino también como unidades funcionales y pragmáticas. Además de informar, el autor tiene formada una opinión y pretende influir en el lector, no busca la objetividad y mantiene una clara postura crítica; ha preferido estas palabras marcadas con claras connotaciones negativas en lugar de otros términos más neutrales y por otra parte más precisos como 'Schadstoffe' o 'umweltschädliche Stoffe'.

En cuanto a la palabra "Umweltsünder"(l.9) podemos decir que esta figura tampoco se encuentra recogida en niguno de los diccionarios jurídicos o de medio ambiente consultados que traduciríamos por 'persona que atenta contra el medio ambiente'[10].

-Nivel morfosintáctico

Cabe destacar la presencia del procedimiento más frecuente en la lengua alemana como es la formación de compuestos morfológicamente transparentes que se resuelven en español con diferentes recursos: palabra simple, sintagma nominal, preposicional...el futuro traductor tiene que ir conociendo todos los recursos de los que dispone su lengua para traducir los recursos morfológicos de la lengua de llegada.

En el caso de 'Giftmüllbrocken' podríamos traducir este compuesto por el sintagma preposicional 'restos de basura tóxica'. 'Verbrennungsrückstände' por 'residuos de la incineración'.

También encontramos ejemplos de un recurso sintáctico como es la conversión en las palabras 'Deponierung´ - deponía de basuras (Mink)

10. El delito ecológico se encuentra ya tipificado en la legislación española vigente. El nuevo código penal recoge y tipifica todas la infracciones contra el medio ambiente y las multas que se pueden aplicar al infractor.

que traduciremos por 'vertido de basura' y 'Entsorgung'- 'eliminación de desechos'. En cuanto a la sintaxis encontramos periodos más largos, más tendencia a la hipotaxis[11].

Los problemas que encontramos en el texto B son de índole distinta[12]. El problema aquí consiste en el conocimiento previo sobre el tema del texto: la descripción de una planta de depuración de gases de humos para el tratamiento de residuos urbanos= ('Rauchgasreinigungsanlage für die Wiederaufbereitung von festen städtischen Abfällen').

Se han encontrado todos los términos en el diccionario técnico Mink:

> "Rauchgasreinigungsanlage'=planta de depuración de gases de humos.
> 'Wiederaufbereitung'= tratamiento o reciclado.
> 'Müllverbrennungsanlage'=planta de incineración de basuras.
> 'Wirbelschicht'= horno de lecho fluidizado.
> 'Abhitzelkesseln'= caldera recuperadora.

Sin embargo, el hecho de que se trate de una comunicación entre especialistas, la precisión terminológica, la claridad, y la objetividad facilita enormemente la traducción del plano lingüístico. Tanto es así que podrímos traducir correctamente este texto y el especialista-receptor podría descodificar su contenido sin problemas.

Aplicaciones didácticas

La observación de las dificultades y problemas que plantean los textos científico-divulgativos nos ofrece la oportunidad de extraer aplicaciones útiles para la primera fase de la de la traducción especializada[13]. Una vez establecida la temática sobre la que se va a trabajar, el alumno ha de documentarse básicamente para familiarizarse con el tema y al mismo tiempo con el contexto y la terminología en español que seguramente

---

11. No se pretende un análisis riguroso de todas las características. Se han escogido las más relevantes para ilustrar con ejemplos lo hasta ahora mencionado.

12. Este fragmento es parte de un texto aportado por I. Cáceres Würzig en el taller de traducción Alemán-Español en los Encuentros sobre Didáctica de la Traducción celebrados en Ávila del 10 al 12 de marzo, 1995.

13. De las implicaciones didácticas que sepueden aplicar en la enseñanza del lenguaje especializado tambien se hace eco Reiner Arntz en su artículo: "Methoden..." *ob. Cit.*, p.114.

posee tan sólo pasivamente. Es una buena oportunidad para introducir a los estudiantes en el manejo de diccionarios especializados y despertar su conciencia crítica con respecto a las soluciones que ofrecen los diccionarios bilingües generales, insuficientes como se ha visto, debe aprender a manejar todos los medios auxiliares a su alcance: diccionarios técnicos en soporte de papel o en soporte informático en cualquiera de sus modalidades (unilingües, bilingües, plurilingües, enciclopédicos) listas terminológicas, glosarios publicados por las organizaciones internacionales u otros medios en soporte informático como son los sistemas de gestión de datos, eurodicautom, etc.

Aunque esta situación va cambiando paulatinamente los diccionarios y glosarios especializados son todavía escasos en el caso de la traducción alemán español o no se puede acceder a ellos fácilmente. A veces todos estos recursos son insuficientes por la falta de diccionarios, o listas terminológicas sobre deteminados temas (y en determinadas lenguas), o por la falta de precisión de los términos; por lo cual es conveniente que el traductor aprenda a confeccionar su propia sistema de documentación y a elaborar en algunos casos concretos su propia terminología.

Otro aspecto importante, señalado también por Arntz, del que podrá sacar partido el alumno del trabajo con textos científico divulgativos sería la oportunidad de aumentar considerablemente su vocabulario tanto en la lengua extranjera como en la lengua materna. No hay que olvidar que el bagaje cultural de un traductor le será de gran ayuda en el ejercicio de su profesión, ya que continuamente puede encontrarse con textos de campos temáticos muy diferentes. Es muy importante que en una fase temprana de su formación adquiera la flexibilidad necesaria para saber introducirse en un campo temático nuevo, que desarrolle la capacidad de improvisación resolviendo los problemas y dificultades que ofrezca el texto con nivel de especialidad bajo sin que sea necesaria un conocimiento riguroso y exhaustivo de la temática especializada y su terminología. Este conocimiento preciso y el dominio en el tratamiento de términos especializados, sistemas de conceptos, incluso formación de nuevos términos serán problemas propios de la traducción de textos especializados entendidos en sentido estricto y serán la materia de estudio en una fase posterior de su formación.

Bibliografía

Arntz, Reiner, Picht, Heribert (1995), *Introducción a la Terminología,* Madrid: Fundación Sánchez Ruiperez.

Arntz,R./ Eydam, E, "Was is eine 'fachlich schwierige Überssetzung'?", in *Der Deutschunterricht 1/90.*

Arntz, R (1980), "Methoden der fachsprachlichen Übersetzerausbildung im Sprachenpaar Spanisch und Deutsch", en José Rodriguez, Richart/ Gisela, Thome/ W.Wilss eds. (1982), *Fremsprachenforschung und lehre. Schwerpunkt Spanisch.* Internationales Kolloquium an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 6-8 November, Tübingen.

Cabré, M. Teresa (1993), *La terminología,* Barcelona: Antártida/Empures.

Elena, Pilar (1994), *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción,* Salamanca: Universidad de Salamanca.

Hurtado Albir, Amparo (1996), *La enseñanza de la traducción,* Universidad Jaume I.

Mink, H (1994), *Technisches Fachwörterbuch. Deutsch-Spanisch,* Barcelona: Herder.

Slaby/Grossmann (1987), *Diccionario de las lenguas española y alemana,* Barcelona: Herder.

Infoterra (1990), *Tesauro de Términos Ambientales,* Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente.

Livius, 12 (1998) 61-72

The problem of *realia* in the Old English *Apollonius of Tyre:* Marriage, banquets and funerals[1].

Marta Inigo Ros
Universidad de Valencia

The translation of *realia* is one of the most interesting aspects related to the theory of translation. The term *realia* refers to cultural concepts, social institutions and historical events which belong to a specific tradition; consequently, their translation is nearly impossible, since the nuances conveyed through the original terms are most often lost in the process of translation[2]. The methods most commonly used to solve the problem posed by these terms are the loan, the paraphrase and the use of hyperonyms or hyponyms. These are solutions which usually imply a certain degree of deviation from the meaning of the source text terms.

The translation of *realia* was a problem frequently encountered by medieval translators. This paper is a study of the translation of *realia* in the Old English *Apollonius of Tyre*, focusing on three groups of words studied under the following headings: banquets, marriage and funerals customs[3]. Although this text displays a large number of other interesting items (spatial concepts, terms referring to the adolescence and youth, terms related to arts

---

1. I would like to thank Prof. Ruta Negucka, Mr. Brian Donaghey and Dr. Miguel Fuster for their suggestions and help.

2. (*Realia*) "Ausdrücken und namen für Sachverhalte politischer, institutioneller, soziokultureller, geographischer Art, die spezifisch sind für bestimmte Länder", W. Koller (1992), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, München: UTB.

3. These three groups of terms could be included in the semantic field "Ritual gatherings of people". The characteristics of this semantic field are briefly outlined in the introduction.

and culture), I have decided to center on the afore-mentioned group for several reasons. First, they share a common feature: they refer to gatherings of people so as to perform a ceremony with important social and individual connotations. Second, such ceremonies are intimately related to the idiosyncrasies of Roman[4] and Anglo-Saxon societies even though they also have common traits (both cultures share a common Indo-European origin). Third, this text provides the researcher with ample evidence on the afore-mentioned ceremonies. Finally, because the examples found are of great interest given the degree of difficulty in translating them and the quality of the translator's solutions. Each semantic field will be treated separately with a brief description of Roman and Anglo-Saxon customs related to each case and an explanation of the translation of each term. I will conclude by assessing the translations studied in this article[5].

Terms used to refer to banquets.

triclinium	convivium	gustus	cena	cantus

Romans had three different types of meals a day, the main one being the *cena* ("dinner"). On special occasions, the *cena* was what we would now call a "banquet". It was an event of great social importance, since it was a sign of social status and prestige to be invited to a banquet hosted by the caesar or a high dignitary. This meal was eaten between four and five pm., and consisted of three courses: the *gustus* ("starters"), the *cena* ("main course"), and the *secundae mensae* ("dessert"). The first two courses were devoted to eating alone without drinking or additional entertaining, whereas during the last course large quantities of wine mixed with water were drunk. Then, the guests discussed politics, art and literature, and there were musical or dramatic performances. Banquets were held in the *triclinia*, where couches were arranged to form a U around a table so that servants could easily see to the guests.

In Old English we do not find the variety of words used in Latin to establish the divisions of the day[6] nor the terms used to refer to the meals taken

4. Or, more precisely, "romanised Greek", since the Latin text was a translation of a Greek text.

5. Both the source text (henceforth ST) and the target text (henceforth TT) are taken from Goolden, 1958. Consequently, the page and line number given in brackets (first the page number, second the line number: 4/12) refer to this edition.

6. Most of them were taken from Latin and had a basic religious meaning.

accordingly. There were usually two meals a day: one at midday and one in the evening. On specific occasions they had feasts which fulfilled the function not only of recreation, but also of displaying of the ruler's power. Guests[7] had to be invited (*geladod*) to the meal, and they were expected to dress in their best garments for the function. The feast would take place in a great hall[8] guarded by door-keepers and furnished with trestle tables and benches. Guests were attended by servants, although high-born ladies seemed to have been in charge of serving the drink to the men (cf. *Beowulf*). During the meal, the harp was played and the guests would compete at the telling of tales and riddles[9] although professional entertainers were also brought in on occasions.

Now familiarised with the main characteristics of Roman and Germanic banquets, the translation of the Latin terms included in this group will be examined.

Triclinium

Triclinium ("dining room") was translated as *bur* once (28/2) and omitted in two other references (22/10, 26/8). Directly related to this term are *discubuit* and *discumbentis* ("lying") which referred to the Roman custom of lying on couches. These terms were translated as *gesæt* (23/10) and *ymbsittendan* (23/28) ("sitting") in accordance with Anglo-Saxon practice.

Convivium

Convivium ("meal") was a general term which referred to any kind of meal; in this case, it referred to a banquet which closely resembles the description given in the introduction to this section. *Convivium* was translated either as *beorscipe* (26/20) or as *gebeorscipe* (28/4 and 38/16) ("feast"[10]). Both terms referred to a convivial society, a drinking party or a feast, usually translating the Latin terms *cena* and *convivium*. They seem to be etymologically related to *beor* ("ale"), describing quite accurately the kind of feast they referred to thereby differentiating it from the Roman feasts.

Gustus

Gustus ("*hors d'ouvre*") was translated as *þenung* (22/11) ("services of food", "meal"). The nuances of the original term were lost in the TT, and the

---

7. Hagen, *ob.cit.*: pp.78-79.

8. Also called *wine-ærne* (wine-hall), *medo-ærne* (mead-hall), and *wine-reced* (wine-hall).

9. *"hludne in healle ær wæs hearpan sweg swutol sang scopes sægde...".* Zupitza (ed.), *ob. cit.*, p.5, l. 89-90.

10. Both terms mean the same, the latter being a simple variant of the former.

reader may feel somewhat disoriented, since there was no clear difference between this first course and the *cena* itself.

Cena

Cena was quite specific, since it applied only to a meal taken after midday (cf. the Spanish *cena*) or, even more specifically, to the main course of a meal or *ferculum*. It was translated as *gereord* ("meal, refection", "food") (22/4 and 22/10) and as *gebeorscipe* (22/12 and 24/2) (for a detailed description of this term vid. *convivium*).

Cantus

Under this heading, terms referring to entertainment are included. As stated in the introduction, during the last part of the banquet dramatic and musical performances were offered for the guests. One such performance was depicted in the *Apollonius*: "*...induit statum comicum et inauditas actiones expressit. Deinde induit se tragicum*". Apollonius' performance, which corresponded to that of an educated Roman aristocrat, was vaguely translated, probably because the translator was not familiar with such activities:"*...plegode and fela fægera þinga þar forð teah*". On the contrary, the scene in which he played the harp was translated into Old English, since such performances were common in Anglo-Saxon feasts: "*miscetur vox cantu modulata cum cordis*": "*þare hearpan sweg mid winsumum sange gemægnde*".

Terms used to refer to marriage.

dos	matrimoni	coni	maritu	mulier	uxor	paranimph

The Romans considered marriage a private affair and thus it was performed with little pomp. Before the actual wedding, a ceremony called *sponsalia* took place, where the partners exchanged rings and the dowry (which the bride would get back in case of divorce) was set. The marriage was considered legal when the consent of both partners was given before witnesses.

According to Fischer (1986: 21ff.), Anglon-Saxon weddings ("marriage by purchase") were comprised of two steps: the engagement or *beweddung* (Latin, *desponsatio*) and the wedding itself or *gifta* (Latin *nuptia,traditio puellae*). Once approval of the bridegroom had been given, the bride-price

was paid and the terms of the marriage agreed upon. Afterwards the *gifta* took place and the bride was given to the bridegroom with ceremony and feasting.

Dos.

There were two occurrences of *dos* ("dowry") in the ST. The first time this term appeared in the ST (2/8), it was translated as *mærða* ("wonderful things"). Although this term (which in the singular, meant "fame, glory") seems rather vague, the context may justify this translation, for in a Germanic culture, the glory or fame of the warrior[11] as well as his material possessions[12] were of great importance. Although this change seems somehow unnecessary, the stress patterns of the sentences could justify this term. If the translator had chosen *morgengifu*, he would be using a four-syllable word with two stresses. By using *mærða*, a bisyllabic word with one stress, he was able to maintain the stress pattern of the sentence: *"gyrnde hyre mænig mære man micele mærða beodende"* (2/7-8).

In its second occurrence (30/22), *dos* was translated as *morgengifu*[13] which refers to the Germanic custom of giving an additional dowry to the bride the morning after the wedding night, provided she was indeed a virgin. This gift could be one of money or land, or both, and usually belonged to the bride in perpetuity[14]. This is a perfectly suitable and accurate translation of the original, but it does not show the difference between the two cultures. The Roman dowry was the bride's gift to her groom, while the Germanic dowry/*morgengifu* were given to the maiden's father from the bridegroom (Latin *donatio ante nuptias*). Their only common trait was their legitimising character as opposed to free unions, where no dowry was given.

---

11. This is emphasised by Beowulf's last words to Wiglaf (Zupitza, *ob. cit.*, pp.129-30, l.2801-2809) and by Wiglaf's words to the men who fled leaving Beowulf alone with the dragon.

12. When Princess Arcestrate presents Apollonius with gifts of gold, clothing and servants, the guests praise her generosity. However, in the TT it is the presents which earn their compliments. A similar scene is described in *Beowulf*, when Queen Wealhtheow bestows gifts on the hero, and the guests praise her action (Zupitza, *ob. cit.*, pp.56-7, l. 1193-1215).

13. This word (Latin *matutinale donum, donatio nuptialis, dos*) appears in most Germanic languages: OHG, *morgangeba, morgingâbe*; OS *morghongaf*; ON *linfé, beckjargiöf, hindrudagsgaf*. The *OED* records this term as still in use in 1440 ("moryeve"), but nowadays it is obsolete and only appears in place-names (Fell, 1984: 57).

14. Cf. Duby (1993: 62) for the question of virginity. Cf. Fell (*ob. cit.*, pp.56-57) and Whitelock (1952:150) in reference to the dowry.

Matrimonium accipere.

Only the second part of a wedding is mentioned in the *Apollonius*, the *nuptiae,* which was translated as *gifta* (Latin *nuptiae*) and *gifta* (*nuptiae* and also *sponsalia*)[15].

The Latin verbs used in the ST to refer to betrothal and marriage and their Old English translations were:

For a woman.

> *nubere*: *wer geceosan* (32/3)
>
> *coniugem eligere*: *man geceosan to gemaecca* (34/16).

Nubere and *coniugem eligere* were both translated by means of *wer/gemæccan geceosan.* It might prove interesting to investigate if this expression reflected the "legal and sexual freedom" enjoyed by women in England up until the Norman conquest[16] as indicated by Riedinger and Fell. This formula using *ceosan* is, according to Fisher (ob. cit. p.127) quite uncommon; *onfon* was more frequently used, but usually referring to man as the subject.

For a man.

> *in matrimonio petere* ("to ask for a girl's hand"): *biddan (þinre dohtor) to gemæccan* (6/5), *girndan to gemæccan* (30/11).
>
> The verb *biddan* ("to ask for") corresponded to the ST term; however, *giman* ("desire") turned out more ambiguous than the Latin word since the reference to marriage was actually inferred from the term *gemæcca.*
>
> *in matrimonio accipere* ("to marry"): *to wife onfon* (6/30 and 7/21-22), *to gemæccan underfenc* (36/18-19), *geaf to gemæccan* (36/23-24).

---

15. The etymology of both terms relates them to *gifan* and emphasises the conept of a wedding as a purchase or exchange whereby the bride was given after a certain sum of money was paid (Fischer: *ob. cit.*, 41ff.).

16. That is, women could "choose" a partner, even though in the OE version Princess Arcestrate is much more restrained than in the ST.

The translation of *in matrimonio accipere* is standard for the time. The use of *geaf* implies a shift in the point of view from the bridegroom to the father-in-law who gave his daughter away.

Coniux.

Coniux ("married person", "spouse") was mainly used to refer to women. Its translation was as follows:

> *cwen* ("wife", "a king's wife") (2/2, 42710). This form with strong declension was used to refer to a spouse of noble origin as opposed to *cwene/cwyne* (weak declension) which referred to the spouse of a man of low lineage (Roeder, 1973: 66ff.).
>
> *gemæcca* ("mate", "consort") (2/12; 14/3; 34/16; 38/ 6 and 8; 42/22).
>
> *gesynscipe*[17] ("marriage", "wedlock", "married people") (4/18).
>
> *wif* ("woman", "married woman") (6/14; 16/11; 38/22). This term, either alone or as part of a compound, was mostly used to refer to a wife.

Maritus.

Maritus ("husband"), a term existing only in Latin, referred to the legal and juridical status of the married man[18]. It was translated as *wer* ("betrothed/married man") (4/16; 38/19; 40/29). The word *wer*, as *wif*, meant both gender and marital status until approximately the 12th century. In the *Apollonius*, it took on the meaning of "husband to be" in seven of the eight appearances, and in the eighth it meant "husband".

Mulier.

Mulier referred both to gender and marital status. It was always translated as *wif* (30/31; 40/5, 11 and 12) which had the same meanings.

---

17. This term is composed by the prefix *ge-* plus *sin-* ("forever lasting") and the substantive *scipe* ("status", "state") (Roeder, 1973: 63). Therefore, it means "a lasting union" as opposed to semi-marital unions such as concubinate.

18. Its origin seems to be in the root **mari* plus the suffix *-tus* ("having or owning"), whereas **mari* refers to the girl who is apt for marriage. Thus, *maritus* means "the one who owns a young woman" (Benveniste, 1969: 246). There are similar terms in Greek, Indo-Iranian (referring to a boy of nubile age) and in Iranian (referring to a bold young man or warrior) (Benveniste, *ob. cit.*, p.249).

Uxor.

Uxor ("wife", "spouse"), like *maritus*, expressed the legal status of the married woman and was a term unique to Latin[19]. It was translated by the general term *wif* (38/5; 38/14).

Paranimphus.

Paranimphus ("best-man") was the term used metaphorically by Apollonius to refer to the old fisherman (42/10) who helped him find his future wife. It was translated (also metaphorically) as *tacenbora* ("signifier", "standard-bearer"[20]). This translation involves a change: *paranimphus* implied that Apollonius was the one who is guided to his bride while *tacenbora* could refer to the leading of both the bride and the bridegroom to their partner by the standard-bearer.

Terms used to refer to funerals.

luctus	maeror	planctus

Funeral customs in Rome and England were similar, although some differences could be pointed out especially when considering the use of garments and the ritual utterance of laments. According to the Roman tradition, the corpse was exposed for three days during which women were paid to wail and call out the name of the deceased. The body was then paraded to the cemetery, accompanied by friends and relatives dressed as the ancestors of the deceased. At the *forum*, a friend or relative made a speech or offered a funeral prayer (*laudatio*). Finally, the corpse was either buried in a tomb, along with jewels, clothes and food, or burnt and the ashes put into an urn. In some cases, official mourning was decreed involving the closing of public areas and dressing in suitable garments.

The funeral ceremonies of the Germanic peoples were much simpler. In *Beowulf*, the hero's body was burnt together with his arms and jewels, as women and men wept and lamented, and one of his friends offered a

---

19. Cf. Benveniste, *ob. cit.*, p.247, for a description of the etymology of this word.

20. This word is registered by Bosworth-Toller as "signifier", "leader, guide, director" when quoting the example from the *Apollonius*. The metaphorical meaning of this term was not evident, since, for instance, Thorpe (Goolden, *ob. cit.*, p.62) says "*Why this title is given does not appear*". The only connection between the ST and the TT terms is that of "guidance to a target" either in the battle or on the wedding day.

laudatio. His ashes were buried in a barrow with the jewels that had not been destroyed by the fire[21].

The descriptions of funeral customs in the ST and their translation will now be examined.

Luctus.

Luctus ("mourning", "lament") may refer to the garments and the expressions of grief common at funerals. This is well-illustrated in the ST by the description of Tyre after Apollonius' disappearance. It corresponded to the Roman custom of honouring a nobleman's death through the closure of public places and the cancelling of musical and theatrical events: *"...multo tempore tonsores cessarent, publica spectacula tollerentur, balnea clauderentur" (..eodon ealle unscorene and sidfeaxe and heore waforliecan plegan forleton and heore baða belucon). Luctus* was translated as follows:

> *wop* ("weeping", "wailing") (8/25 and 10/4)
>
> *heaf* ("lament", "grief")(10/4, 10/7). The first time it was used, it was forming a coupling with *wop;* the second time it was used alone.
>
> *sar* ("sadness", "sorrow", "grief") (38/3).

The terms chosen to translate the Latin word did not truly convey its precise meaning. However, in works of earlier times (*Orosius, A-S Gospels*) translators used the same words, so there was obviously an unavoidable problem due to the lack of correspondence between the terms of both languages.

Maeror.

Maeror ("mourning", "deep grief") was translated as *morcnung* (mourning) (8/24 and 24/21)[22].

Planctus.

Planctus means the attire worn for funerals and the gestures suitable to the occasion: chest-beating and wailing; hence the verb (omitted in the TT) used to refer to it which enhanced its "oral" character: "*Sonat planctus per totam civitatem*". Its translation was *heaf* ("lament", "grief") (8/25).

---

21. This ceremony closely resembles Tacitus' account in *Germania, XXVII.*

22. Cf. O.E.D., "mourning". According to Onions (1985: 593), *morcnung* is related to the IE* *(s)mer-* which gives the Greek term *merumna* ("sorrow") and the Latin *memor* ("mindful"). *Morcnung* refers to the sorrow felt when remembering those who have died; which is indeed the way that, according to Tacitus,the Germans honoured their dead.

Given that the afore-studied terms are characteristically *realia*, it was not possible to assess them on the basis of the semantic "identity" of the ST and TT terms. Thus we need to focus on their equivalence within the context of different cultures, and the hypothetical reaction of the audience/readers to the text.

In the case of "banquets", the translations were either too general or too specific: *convivium*, a general term, was translated as a specific kind of banquet (*beorscipe*); *cena,* a specific term, was rendered once by a vague word (*gereord*), and then "adapted" (*beorscipe).* This adaptation brrought about the transformation of a Roman banquet into a "drinking feast". *Gustus,* a specific term, was rendered as *þenung*, which might present some confusion since the difference between the starters and the meal itself is lost and the text becomes somewhat redundant.

In the case of "marriage", the terms which posed the greatest problems were those with legal connotations: *maritus, uxor* and *coniux*. They were rendered by means of words which were more general as they referred both to the marital status and the gender. *Dos* was also a problematic term, but its translation was accurate in the case of *morgengifu.* As regards the verbs, only on two occasions were the translations equivalent to the ST (*wife/gemæccan underfangan*). In the other two cases they were too vague (*girnan to gemæcca*, *wer geceosan*) or implied a change in relation to the ST (*geaf*). In the case of *tacenbora,* the translator seems to have inferred the meaning of *paranimphus* from the text and then looked for a suitable equivalent. The result was effective and beautiful, if we bear in mind the importance of warfare and related terms in the Germanic world.

In the case of "funerals", some of the terms posed problems in their translation. *Luctus* was rendered by vague terms referring only to the wailing, and without incorporating the use of clothes and garments. In the case of *planctus*, *heaf* was a fairly good equivalent, since both refer to the acoustic display of distress.

After having described each case, we have a fairly accurate idea of what the translator did when facing the problem of translating cultural-bound terms. As stated in the Introduction, there are a number of standard methods for the translation of *realia* which are also found here (mostly, the use of hyperonyms

and hyponyms). Terms were omitted only when there was no possible equivalent in Old English, or when there was no significant deviation from the meaning of the ST. Inaccurate or vague translations are few (understanding as inaccurate severe deviations from the ST). In most cases, the translator complied with what the tradition (the glossaries) stated concerning difficult terms like these. In one case we find traces of the translator's creativity in the coinage of a term which was both effective and stylistically appealing (*tacenbora*). In general, the adaptation was performed successfully and most references to alien customs and habits were transformed into concepts deeply rooted in the Anglo-Saxon history and culture.

In conclusion, I would like to point to the accomplished work of this anonymous medieval translator and his success in transforming a classical text into a text with Germanic distinctiveness. Further research of the translation of *realia* in the Middle Ages would be necessary in order to assess the degree of Latin influence on the formation of English vocabulary through each of the different stages of its formation, as well as to try to shed light on the methods of translation used in the Middle Ages and the function of translation as a means of contact among different languages and cultures.

Bibliography.

Benveniste, E. (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vols, París: Les éditions de Minuit.

Duby, G. (1993), *Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter*, Frankfurt/M: Fisher Taschenbuch Verlag.

Fell, C. (1984), *Women in Anglo-Saxon England*, London: A Colonnade Book.

Fischer, A. (1986), *Engagement, Wedding and Marriage in Old English*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Forcellini, A. (ed.) (1965), *Lexicon Totius Latinitatis*, Bononiae Gregoriana edente Patavii.

Glare, P. G. W. (ed.) (1968), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: O.U.P.

Goolden, P. (1958), *The Old English Apollonius of Tyre*, Oxford: O.U.P.

Hagen, A. (1993), *A Handbook of Anglo-Saxon Food*, Pinner (Middlesex): Anglo-Saxon Books.

Hall, J. R. C. (1991), *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*, Toronto: University of Toronto Press.

Hodgins, R. H. (1952), *A History of the Anglo-Saxons*, 2 vols, 1st published, 1935, Oxford: O.U.P.

Murray, J. A. H., et al (eds.) (1989), *The Oxford English Dictionary*, Oxford: At the Clarendon Press.

Northcote Toller, T. (ed.) (1954), *An Anglo-Saxon Dictionary*, 1st edition 1898, Oxford: O.U.P.

Riedinger, A. R. (1994), "Lexical Inequities in Marriage: Old English Wif, Wer and Husbonda", *Studia Neophilologica*, vol. LXVI, no. I, Copenhaguen: Stockholm.

Roeder, F. (1973), *Die Familie bei den Angelsachsen. Eine Kultur-und literarhistorische Studie auf Grund gleichzeitiger Quellen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Tacitus, Cornelius, *De origine et situ Germanorum*. Liber recessuit Maximus Lenchantin de Gubernatis Taurinorum, Torino: Corpus Scriptorum Latinorum Paraviarum.

Zupitza, J. (1959), *Beowulf*, Oxford: E.E.T.S.

Livius, 12 (1998) 73-84

The mute-ation of female characters in film translation

JacquelineJoyce
Dublin City University

This paper will attempt to analyse some of the interactions of language, gender and Film Translation. A tall order! The time limit of 20 mins. means the paper is, esentially, a subtitled version of a work in progress.

My interest in Film Translation began when I read Santoyo's *El Delito de Traducir*. Many of you will remember the hilarious examples he quoted from Tejeda's work, *La represión sexual en la España de Franco: II; La Censura Cultural*. I was also interested in expressions of popular culture, particularly film and novels, and my frustration at the still prevalent dichotomy between high and low culture in my chosen discipline of Translation Studies led to the research work I would like to discuss with you here today.

Film Translation Studies has a very recent history and one which almost entirely concentrates on extralinguistic constraints. Exceptions to this include Gottlieb and some extremely pertinent questions from Delabastita:

> What is the position of the target culture in an international context? Does it entertain frequent relations with the source culture (...) What is the position of the source culture in an international context? Does it enjoy high prestige or is it percieved

> as a minor culture, relatively devoid of interest. (Delabastita; 103)

I began to ask these questions of the American English translation of the work of Pedro Almodóvar for the following reasons:

The Centrality of Language:

The director himself says,- "All my films are literary (...). For me, literary cinema is one in which the language is centre-stage, and is the motive force of the action (...). Dialogue is action for me"[1].

The Centrality of Language in the construction of gender:

He also frequently stresses his love for what is culturally coded as feminine[2], and it is this centrality of the feminine, in all its changing facets, and expressed with a marked discourse freedom by his (fe)male characters, which seems to have posed the greatest challenge to film translation. I tend to use this deconstructionist term "(fe)male" because I find it a useful instrument to describe the characters who people Almodóvar's work. I think many of you would agree that Almodóvar's characters often defy gendered definitions.

Direction of Language Transfer

The increasing influence and penetration of audio-visual translation is undeniable. Let us look at some of the European statistics:

> *Netherlands:* 30% of all TV Programmes are Foreign (95% *sub*).
>
> *Sweden*: 200 hours/week of SUB programmes broadcast.
>
> *Denmark*: The average viewer watches at least 4 hours/week of *sub*. (Luyken:1991)

---

1. Interview with Paul Julian Smith in Sight and Sound.
2. Quoted in an interview with Charo Izquierdo: "Ahora está de moda el placer", in *Dunia*, 29th November, 1983.

These figures are several orders of magnitude greater than corresponding figures for readers of text translations. It is a well known fact that translation occurs massively *out* of English and into other languages. This process has sensitised us to the issue of the dominance of a particular world veiw. My interest is in translations into English, particularly when intended for the US market, as they can reveal much of the fundamental assumptions of the Target culture. I was also interested in the fact that Spain is increasingly mediated through film into English. The process of Film Translation must surely qualify for more serious investigation on all these grounds , and more so when we consider the power of those who control any or all parts of the audio-visual industry.

The constraints of film translation:

There is a very strong perception that the shortcomings of film translation are due mostly to spatial and temporal constraints. One of the most salient features of this type of translation is its neutralising effect, not just on source culture-specific concepts, but as I hope to show you today, on most concepts which do not coincide with dominant target culture ideologies (particularly Patriarchy).Let me show you one example of the most common form of neutralization, i.e., the surpression of swear words.

The case of the disappearing Granny

La flor de mi secreto *Abuela/Madre*

O	¡Me voy al pueblo, que ahí hasta el culo me descanso!
SUB	I'm going home to the village!

¡Atame! *Abuela /Madre*

O	¡Cojones, niña, dejame en paz!
SUB	Leave me alone!

Sociolinguistics and film translation

Most feminist analyses of language and gender are neither widely available nor studied by translation theorists. Also, the overwhelming focus of film research is on the visual elements[3] which are privileged by those who control the encoding of symbols in our society.

I approach this field conscious of an industry which is still male-dominated, consumer-oriented, and time-is-money conscious. I therefore expected to find elements of intensification, simplification, and outright suppression. I have to admit to being surprised by the extent to which the target scripts I examined encode crude male-female binarisms which in most instances systematically undermined Almodóvar's original script. Let us look at some of the background theories which inform my approach.

Negative semantic space

Theorists such as Dale Spender (1975), Cheris Kramarae (1981), Jane Mills (1991), and Jennifer Coates (1993) clearly identify the "negative semantic space" which characterises anything associated with women, while the contrary operates for men. Apparently neutral terms acquire negative semantic connotations once they become identified with women. An example is the 19th century male name, Shirley, since given to girls, it has developed such negative connotations that it can now be used by adolescent boys as an insult with homosexual overtones (at least in Ireland). Otherwise camouflaged as aesthetic rather than social bias, beliefs about the pitch of female voices[4] and the identification of women's' speech as gossip or gabble[5] clearly highlight the role of language in transmitting and perpetuating social inequality. This occurs in spite of

3. See examples like the controversy surrounding Hitchcock's Vertigo for evidence of this.

4. There is intriguing evidence to suggest that pitch is not necessarily gender related. The voices of deaf male children do not break, for example. There is an interesting character in Almodóvar's Pepi, Luci, Bom, ...who is represented in all her possessive jealousy with a grating, high pitched voice and a full beard which she is constantly shaving!.

5. Gossip, gabble, see the Scottish poet Liz Lochead's rap poem.

overwhelming evidence which finds little or no difference between the language of men and women and leads Dale Spender to posit:

> *The Androcentric Rule*
>
> Men will be seen to behave linguistically in a way that fits the writer's view of what is desirable or admirable; women on the other hand will be blamed for any linguistic state or development which is regarded by the write as negative or reprehensible, (Dale Spender, 1975).

In exhaustive studies on single-sex and mixed-sex linguistic interaction, the differences shown are so striking that Tannen (1991) chooses to call mixed-sex communication "cross-cultural". There is overwhelming evidence that men and women use different communicative styles and this tends to lead to miscommunication. A few examples will illustrate this point:

a) *Minimal response*: It has been shown that women use frequent minimal responses in conversation, eg. the use of form like YAH, MHM means "I'm listening, carry on". Men use minimal responses far less frequently. Also, for men, these forms seem to mean something more like "I agree with you". The different use and interpretation of minimal responses can lead to serious miscommunication.

First, men think women are agreeing with them and are irritated when this turns out not to be the case. Second, women are disconcerted by men's infrequent use of minimal responses and accuse them of not listening.

(b) *Questions*: Questions have a different meaning for women and men. Women use questions as part of a general strategy to keep up the flow of the conversation, and this frequently leads to rhetorical questioning. If a woman asks, "what on earth am I going to do about John?" she is often inviting the listener to join her in her exasperation about a problematic relationship. This is not how questions are used by men. Men interpret questions as simple requests for information and respond by giving information, sometimes at length[6].

---

6. Tannen (1991) describes the breakdown of communications between husband and wife when a husband responds to a wife's self-disclosure by giving advice. The wife has had a lump removed from her

Other large differences between men and women in conversation include *turn-taking* (women cede the floor more often, men interrupt more often), *topic shifts* (quite abrupt in all male conversations while women tend to stay on the subject for longer), *verbal aggressiveness* and *listening*. Almodóvar's scripting of female characters uses and abuses these stereotypical forms of communication to challenge and provoke - alas, not in English.

There is a perception that *women gossip while men talk*. The evidence shows overwhelmingly that men dominate mixed-group conversations while women are shown to have a more collaborative, supporting style of conversational interaction. I am not assigning positive or negative values to the different conversation styles; however it is obvious that in the public domain of work where a more adversarial style is valued, women are unfavourably evaluated.

I am not going to offer a simplistic causal link between the representation of women's discourse in film, its translation and the continued subordination of women in a society like Europe where, according to the very latest statistics, three out of five of us bring in half or more of our family's income[7]. What I hope to prove to you today, however, is that SUB and DUB can be added to the long list of complex, interdependent factors which ultimately shore up methods of social dominance and control. All of this evidence makes it even more important to analyse the additional layer of translation. If the media is still engaged in this symbolic annihilation, then we will probably find evidence that where female characters fail to live up to target culture stereotypes they are somehow censured and even censored.

Women's "Symbolic Annihilation" in the Media:

In the wider context of women's representation in the media, Tuchmann coins the term *symbolic annihilation* to explain our mysterious

---

breast and is upset when she looks at the stitches because they have left a seam which has changed the contour of her breast. When she tells a woman friend, the response is "I know - it's like your body has been violated". When she tells her husband, he says "you can have plastic surgery to cover up the scar tissue". The wife felt comforted by the friend's response and was upset by her husband's.

7. Results of the latest European Union survey carried out by the Whirlpool foundation, May 1995.

absence and says: "it is thought that the media perpetuate sex role stereotypes because they reflect dominant social values and also because male media producers are influenced by these stereotypes." (1991: pp.35-39).

The critical response to Almodóvar's work in Anglophone countries, particularly the reception of ¡ATAME!, is significant in the context of this study. Paul Julian Smith said "¡ATAME!'s reception in English-speaking countries was much more hostile than that of his earlier films" (1992: p.204) and, again, ".... some critics have seen ¡ATAME! as promoting (rather than documenting or analysing) a shallow and flashy consumerism in which people are mercilessly reified and commodities lovingly fetishised," (ibid.: p.209) Lawrence O' Toole, writing in Sight and Sound in the Autumn of 1991, is savagely critical, as are the majority of English-speaking monolingual critics. The examples given in Appendix 1 go some small way, I believe, towards explaining this response. It is interesting to note the positive reaction of Hispanists like Paul Julian smith and Peter Evans, both fluent in the language and, more significantly, aware of the sub-cultural themes so effectively used by the director. I would guess that they viewed the work with very little reference to the subtitles and so these translations, which amount almost to caricature, did not inform their analyses.

¡ATAME! is the source of most of the examples I will use today as it was released in both SUB and DUB versions. It was also the film that changed the classification system in the largest audio-visual market in the world and ushered in the controversial NC-17 grade.

In the film, the self-possessed Marina, her feisty sister Lola (Loles León), her loveable mother (the director's own mother, Francisca Caballero) and unflappable niece Paquita (Francisca Pajuelo), form the central norm of social and familial reproduction - quite independent of men. When Riki joins this gyno-family it is on their terms (clearly expressed by Lola in the last scene) and is a result, I believe, of his feminine, nurturing attributes. These, as I had expected, also disappear in translation

The Relationship between the Protagonists:

EX 1: 00.04.57 *Riki*

O	SUB	DUB[8]
Ya puedo incorporarme a la sociedad.	I'm allowed to join society.	I'm being let loose on society.

EX 2: 00.50.22

O	SUB	DUB
¿Cuánto tiempo vas a tardar en enamorarte de mí?	how long before you'll fall in love with me?	I'd like to be told how long I'll have to be here waiting.

EX 3: 01.02.20

O	SUB	DUB
Sì, pero solo para tranquilizarla ¿eh?	Yes, but just to calm her down.	So you make sure she doesn't, o.k.?

Riki, the nurturing psychotic, becomes far more threatening and aggressive in translation.

Marina

Marina, on the other hand, becomes far more timid and submissive.

EX 4: 00.18.10

O	SUB	DUB
Algo tendrás. Si vas a llevarme contigo será mejor que me vaya familiarizando.	Well you have to have something. If you're taking me away, I might as well get used to you.	Still there are eyes. If I am to be yours, I must know what's behind that hood.

8. Dubbed versions provided by J. McGinn

EX 5: 00.29.27

O	SUB	DUB
Claro, por eso me sonaba tu cara.	That's why you look so familiar.	Please go away!

EX 6: 01.16.45

O	SUB	DUB
Ya entiendo yo por que follas tu tan bien.	That's why you screw so well.	Well, that's life I suppose.

The Sisters

The relationship is a crucial one in the film. Lola, the older sister is the gyno-family head and consequently comes across as interfering yet concerned for her more fragile sister. In the crucial first scene between the two, Lola is subtitled as an altogether cruder and less affectionate character.

EX 7: 00.07.30 *Lola*

O	SUB
¡uy! ¿Cómo no te vas a acordar?	Bullshit!

EX 8 : 00.08.30 *Marina*

O	SUB
Si es que te pones mucho.	You've laid on too much make-up

Lola

O	SUB
Algo tendré que ponerme.	I have to lay something.

The Psychiatrist: Berta

This shift is particularly acute in the more important character of the psychotherapist, who helps Marina kick her drug habit:

EX 9: 00.37.25

O	Film SUB	Video SUB	DUB
¿Queréis porro?	Would you like a cigarette?	Would you like a joint?	Like a smoke?

Ex 10: 00.34.43

O	SUB	DUB
¡Hija mía! Eres una toxicómona inata!	You're a born dope fiend!	You're a born addict. I despair for you Marina!

Ex 11: 00.37.56

O	SUB	DUB
Pues estáis buenos los dos.	You're quite a pair.	She's too passion-ate for her own good.

This complex character is shown in the same scene as the perfect caring, if single, mother, doting over her twin baby girls, while at the same time casually offering the pair a joint. In *EX 10* Berta's exclamation is softened by the affectionately maternal ¡Hija mía! Not so in both translations. In *EX 11*, perhaps the unkindest cut of all, Berta's dubbed comment clearly invites Riki, whom she has just met, to collude in her criticism of Marina.

We see elements in both translations which force the original script to conform to a set of dominant target culture myths of femininity and masculinity, although this is clearly more pronounced in the DUB versions. This despite the fact that these myths are common to both source and target cultures and it appears obvious that Almodóvar set out to undermine them. The net effect is that excluded groups are systematically re-encoded to invite censure if they step beyond of what is conventionally

deemed normal, and acceptance if they behave in a way that upholds cultural norms.

Bibliography

Andermann, Gunilla (1996), *Translation Vs Version: The rocky road from page to stage.* Paper read at the Unity in Diversity: International Translation Studies Conference. Dublin 9-11 May.

Bordwell, David (1985), *Narration and the Fiction Film*, London: Methuen.

Coates, Jennifer (1993), "Women, Men and Language", in *A sociolinguistic account of sex differences in language*. 2nd Ed., London: Longman.

Cixous, H. (1992), *The Laugh of the Medusa,* in Humm (ed.) *Feminisms: A Reader. Harvester Wheatsheaf*; Hemel Hempstead.

Delabastita, Dirk (1990), "Translation and the Mass Media", in Bassnett and Lefevere (Eds.), *Translation: History and Culture*, New York. London: Pinter Publishers.

Gambier, Yves (1994), "Subtitling: A Kind of Transfer", in Dollerup and Lindegaard (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights,aims,visions*, Amsterdam: Jonh Benjamins.

Gottlieb, Henrik (1994), "Subtitling People: Translating People", in Dollerup and Lindegaard (Eds.)

King, Josephine and Stott, Mary (1977), *Is This Your Life? Images of women in the Media*, London: Virago.

Kovacic, Irene (1996), *Six Subtitlers: Six Subtitling Texts.* Paper read at the Unity in Diversity Conference, Dublin.

Kramarae, Cheris (1981), *Women and Men Speaking*, Newbury Rowley, Mass.

Lakoff, Robin (1975), *Language and Women's Place*, New York: Harper and Row.

MacDonald, Myra (1995), *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*, London: Edward Arnold.

Mailhac, Jean-Pierre (1996), *Translating Voice-Over Scripts.* Paper read at the Unity in Diversity Conference, Dublin.

McGinn, Judith (1994), *An analysis of cinematographic Translation: with special reference to the films of Pedro Almodóvar*, unpublished MA thesis.

Mills, Jane. Womanwords (1989), *A Vocabulary of Culture and Patriarchal Society*, London: Longman.

Mulvey, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*, London: McMillan.

Rabadan, Rosa (1991), *Equivalencia y Traducción*, Universidad de León.

Santoyo, Julio Cesar (1990), *El Delito de Traducir*, 2nd Ed., Universidad de León.

Smith, Paul Julian (1992), *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film*, Oxford: Clarendon Press.

Smith, Paul Julian (1994), *Desire Unlimited: The Cinema Of Pedro Almodóvar*, London/New York: Verso.

Spender, Dale (1980), *Man Made Language*, London: Routledge and Keegan Paul.

Tuchmann,G., et al(eds.) (1980), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*, New York: Oxford University Press.

Livius, 12 (1998) 85-93

Las palmeras salvajes en traducción de Jorge Luis Borges: Crítica y evaluación

Marian B. Labrum
Universidad Brigham Young, EE.UU.

Preámbulo

En 1940, el escritor argentino Jorge Luis Borges publicó su traducción de la novela de William Faulkner *The Wild Palms,* bajo el título de *Las palmeras salvajes*. Hasta la fecha, esta es la única traducción al español de dicha novela. De acuerdo con varios críticos literarios, la traducción de Borges hizo posible que un gran número de aspirantes a escritores en lengua española conocieran a Faulkner y su obra de esta manera. Lo que es más, algunos hasta han llegado a decir que la traducción de Borges permitió que muchos escritores latinoamericanos comenzaran a escribir de manera similar.

Introducción

En un artículo publicado en el *Virginia Quarterly Review* del año 1956, el Sr. Douglas Day dijo lo siguiente con respecto a *Las palmeras salvajes* en traducción de Jorge Luis Borges:

> Es la primera novela de Faulkner que se ha traducido [*del inglés al español*][1] en América Latina, y tan sólo la segunda que se ha traducido al español (una editorial madrileña había comprado la traducción de *Santuarios* en 1934) (Day 115)[2].

En dicho artículo, el Sr. Day hizo cuatro afirmaciones muy interesantes desde el punto de vista de la traducción:

> 1) La traducción es precisa, cuidadosa, ... Es buena, muy buena (115-116).
>
> 2) El muy conocido escritor argentino Jorge Luis Borges fue quien hizo la traducción de la novela al español (112).
>
> 3) Borges no tiene la culpa de que la novela original haya sufrido una ' limpieza moralizadora', como yo al principio había sospechado: la verdad es que la casa editorial londinense de Faulkner, Chatto y Windus, tomó a su cargo hacer una limpieza del texto original publicado por Random House (115).
>
> 4) Yo no sé por qué Michel Berveiller, en su artículo *El cosmopolitismo de Jorge Luis Borges*, publicado en París en 1973, dice que Borges no se esmeró, como era su costumbre, en la traducción de *Las palmeras salvajes* a su propio idioma (116-117).

Estas cuatro declaraciones motivaron, a su vez, varias preguntas:

1) Si la novela que tradujo Jorge Luis Borges había sido "limpiada" por la casa editorial londinense, cuáles eran las características de *The Wild Palms* en la versión original que se publicó en los Estados Unidos.

2) ¿Hasta dónde se habían hecho cambios en la versión británica, y cuáles eran estos cambios?

3) ¿De que manera afectaban estos cambios la traducción al español?

4) ¿Qué leía un lector estadounidense al leer *The Wild Palms* comparado con el británico que leía la versión publicada en Inglaterra y el hispanohablante que leía la novela en español?

---

1. El texto entre corchetes fue agregado para mayor claridad.
2. Traducción de la autora. Subsiguientes traducciones del artículo del Sr. Day son también de la autora.

Estudio

Para determinar las características de *The Wild Palms* en la versión original de Faulkner que se publicó en los Estados Unidos, y determinar cuáles eran los cambios en la versión británica, se recurrió a un estudio sincronizado de los dos textos por medio del ordenador. Los datos obtenidos de esta manera, comprobaron que, efectivamente, la versión británica de la novela es diferente al texto original. Las diferencias que se recogieron se pueden agrupar en cinco categorías:

1. Diferencias en la ortografía
2. Diferencias en el léxico
3. Diferencias en la puntuación
4. Diferencias de significado y omisiones
5. Diferencias varias

Las diferencias en la ortografía y en el léxico resultaron no tener mayor importancia para este estudio, ya que se comprobó que no tergiversaban el significado del texto. Las diferencias de puntuación, en cambio, produjeron numerosos ejemplos de la diversidad de las discrepancias. Más tarde, como se verá en este estudio, estas discrepancias en puntuación entre la versión estadounidense de *The Wild Palms* y la británica resultaron ser de importancia para la transferencia de significado al español.

Lo que sí quedó bien claro, en esta etapa del estudio, es que las discrepancias más importantes corresponden a la categoría de diferencias de significado y omisiones. El resultado obtenido en esta categoría manifestó ser de suma importancia, dado que este estudio proponía descubrir si las diferencias de significado (ya sea a nivel de palabra, grupo de palabras o frase) habían afectado la traducción de Borges al español y la manera en que el lector percibía la novela y el genio literario de Faulkner.

Los siguientes ejemplos sirven para ilustrar qué tipo de discrepancias de significado entre el texto estadounidense y el británico se descubrieron mediante este estudio:

> Am. p.47 Like steel and magnet, <<<the>>> fierce *breathing, the panting and shuddering woman-moans, and Charlotte saying"Cant you all do that without pulling the covers over?"* and still it was not for them.
>
> Br. p.177 Like steel and magnet, <<< and >>> still it was not for them.

> Am. p.220 You damned bastard! <<< So >>> *you can rape little girls in parks on Saturday afternoons!"* She came and snatched the cap
>
> Br. p.202 You damned bastard! <<< She >>> came and snatched the cap

En resumidas cuentas, durante la primera fase de este estudio se logró demostrar que la casa editorial británica, efectivamente, había hecho cambios substanciales en el texto original de Faulkner. Ahora bien, en el artículo del Sr. Day ya se mencionaba que dichas diferencias existían, pero lo sorprendente fue descubrir que estas diferencias eran extensas y que los detalles que se habían omitido, y las diferencias de significado, eran mayores en los capítulos titulados *Wild Palms* que en los que correspondían a *Old Man,* que son las dos historias que se entretejen en la novela. El uso de un ordenador para hacer la comparación del texto estadounidense con el texto británico, permitió determinar, de manera más sistemática y conclusiva, que el texto fuente que Borges utilizó para traducir al español era significativamente diferente a la novela original escrita por William Faulkner.

Una vez determinado que el texto original de William Faulkner había sufrido modificaciones varias en su versión británica, se descartó el texto estadounidense original y se pasó al estudio comparativo sincronizado del texto británico y de la traducción que Borges había realizado al español. El resultado de esta etapa del estudio produjo 450 páginas de datos, que se pudieron agrupar en 8 categorías generales:

1. Equivalencias léxica incorrectas
2. Inconsistencias en el léxico
3. Errores de origen gramatical
4. Omisiones
5. Equivalentes idiomáticos incorrectos
6. Uso incorrecto de elementos gráficos
7. Violaciones de tono
8. Errores de ortografía.

Los siguientes ejemplos sirven para ilustran la variedad de problemas de traducción que este estudio logró descubrir. Los números en paréntesis corresponden a páginas de *Las palmeras salvajes.*

Equivalencias léxicas incorrectas: Casos en los cuales el traductor escogió una equivalencia léxica aproximada o completamente equivocada

cheek-bones	/	maxilares (9)
Baptist	/	metodista (13)

guest	/	dueño de casa (21)
chiropractors	/	quiromantes (132)
bunk	/	arcón (153)

Inconsistencias en el léxico: Casos en los cuales el traductor tradujo la misma idea de manera diferente, dentro del mismo contexto:

a mess of fish outside the kitchen	/	un matete de pescado (132)
a mess of fish at the kitchen	/	un plato de pescado (12)
levee	/	terraplén (32)
levee	/	dique (33)
deputy wardens	/	directores (77)
deputy warden	/	delegado director (77)
deputy warden	/	guardián (78)
deputy warden	/	delegado (78)
flashlights	/	antorchas (71)
flashlights	/	linternas (71)
flashlights	/	reflectores (71)

Omisiones: Casos en los cuales el traductor no tradujo una palabra, una serie de palabras o un largo segmento del texto fuente. La letra en negrita se usa para identificar aquellas partes del texto fuente que se omitieron en la traducción al español. El signo "+" se emplea para indicar la porción del texto que se ha omitido:

He rose, *she put her hard/*		Se levantó
arms around him wrestling/		+
him against her with	/	contra ella con salvaje
restrained savage	/	impaciencia contenida.
impatience.	/	(180)
"But you promised,"	/	---Pero lo
she said, quietly,	/	prometiste--- dijo ella,
slowly, as if she were a/		tranquilamente,
child just learning	/	dulcemente.
English. "Don't you see/		+
there is nothing else?	/	+
"I promised; yes.	/	+
But I didn't mean--"	/	+
"I told you once how	/	+
I believed it isn't love	/	+
that dies doesn't	/	+
deserve the chance any	/	+
more to love. And look	/	+
at us now. We have the	/	+
child, only we both know	/	+
we can't have it. And	/	+

they hurt too bad, Harry.	/	+
Too damned bad. I'm	/	+
going to hold you to the	/	+
promise, Harry. And so	/	+
from now until that day	/	+
comes, we won't even have	/	+
to mention it, think	/	+
about it again. Kiss	/	+
me." After a moment he	/	+
leaned to her. Not	/	+
touching otherwise, they	/	+
kissed as brother and	/	+
sister.	/	+
Now it was like	/	Se repetía lo de
Chicago again...	/	Chicago... (208)

Equivalentes idiomáticos incorrectos: Esta sección incluye aquellos ejemplos en los cuales el traductor cometió un error de traducción cuando se enfrentó a una expresión idiomática, un coloquialismo o una expresión vulgar. La letra en negrita representa el texto idiomático en el idioma fuente. La traducción que provee Borges aparece subrayada.

"I'm on the wagon."	/	— Soy abstemio. (129)
I seem to have to sell	/	...parece que antes me vendo. (94)
myself to the idea first.		
I ratted off on him...	/	Le disparé ... (24)
Because that guy is	/	Porque ese tipo es
poison. I know about	/	venenoso. Yo sé algo de
him. *He's wildcat.*	/	él. Es un impostor. (129)

Elementos gráficos incorrectos: Casos en los cuales el traductor entendió mal el símbolo gráfico que Faulkner empleó para indicar diálogo o la corriente de pensamiento. La letra en negrita representa el segmento de texto fuente que se malentendió.

It had been opened. *"It*	/	Estaba abierto,
was lying on my cot,"	/	estaba sobre mi cama —
Flint said.	/	dijo Flint. (38)
"On what grounds?	/	¿Con qué motivos?
He would fight it. And	/	El pleitearía y tendría
it would have to be here	/	que ser aquí, con un juez
--a Catholic judge. *So*	/	católico.
there's just one other	/	—Solo queda una
thing. And it seems I	/	solución. Y para ésa
can't do that."	/	parece que yo no sirvo.
+	/	----¿Que no sirves?
"Yes, he said.	/	----Sí, dijo él —
Your children."	/	tus hijos (51).

Violaciones de tono: Casos en los cuales el idioma hablado de la traducción al español ha perdido el vigor y carácter del texto fuente. La letra en negrita indica las porciones del texto fuente que han sido afectadas por este error.

"Then why the	/	----Y entonces, ¿para
doctor? Why the five	/	qué el médico? ¿Para qué
dollars? Oh, you *damned*	/	los cinco dólares? ¡Oh,
bloody bungling -- No no	/	inútil del diablo...! No, no,
no no. Quick. There I	/	no, no. Pronto.
go again. Stop me quick.	/	Empiezo otra vez. Párame
I am hurting I can't help	/	pronto. Me duele. No
it. Oh, -- *damn bloody*	/	puedo evitar. ¡Oh!,
bloody" she began to	/	demonio --- Empezó a
laugh; it was hard	/	reírse, no era una risa
laughing and not loud,...	/	dura, ni fuerte... (24).
'Yah; sure, "the	/	----Sí, seguro ---
young man said. Maybe /	/	dijo el muchacho---. Tal
awda sockm, Pete. Whadya	/	vez tendré que pegarle,
think?	/	Pedro. ¿Qué te parece?
"You mean *niggers*?"	/	¿Quieres decir negros?
the plump convict said	./	dijo el penado gordo (227).

Errores de ortografía: Casos en los cuales la discrepancia de significado se basa en un error de ortografía en el manuscrito de la traducción o en el proceso de publicarlo. La letra en negrita indica la porción del texto fuente que se ha visto afectada por el error ortográfico. En la traducción al español, el error está subrayado y la respuesta correcta aparece entre corchetes.

"I'm *sick* again,"	/	Estoy <u>dispuesta</u> [indis-
she said.	/	puesta] otra vez -dijo Carlota (206).
... a terrain flat as a	/	... un terreno chato como
waffle and of the colour	/	un barquillo y del color
of a *waffle* or perhaps...	/	de un <u>barquito</u> [barquillo] o quizás(236)
... and sat at a table	/	... y se sentó ante una
between his lawyer and	/	mesa entre <u>la gente</u>
the officer...	/	[el agente] y su abogado(299).

Si bien los ejemplos que se han provisto son sólo una muestra, este estudio pudo concretar que, en las primeras 72 páginas de la traducción de Borges de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, hay, por lo menos:

42 equivalencias léxicas incorrectas
40 inconsistencias en el léxico
20 errores de origen gramatical
48 omisiones
14 equivalentes idiomáticos incorrectos

5 errores de uso de elementos gráficos
20 violaciones de tono
5 errores de ortografía y / o de lectura incorrecta

Conclusiones

Al emplear el ordenador para hacer este estudio fue posible:

1. Comparar la versión estadounidense de *The Wild Palms* con la versión que se publicó en Inglaterra y determinar que el texto británico tenía diferencias de suma importancia.

2. Comparar el texto británico, que fue el que sirvió de texto fuente para la traducción de Borges, con la traducción al español, y determinar que la traducción ni era precisa ni cuidadosa.

3. Inferir que el lector de *Las palmeras salvajes* lee una versión de la novela *The Wild Palms* que es definitivamente diferente al texto británico que se usó como texto fuente, y que si se compara con la novela original publicada en Estados Unidos en 1939, se lee una versión muy distante del original.

4. Concluir que:

La traducción de Borges ni es completa ni precisa, como tiene fama de ser.

Las observaciones de Michel Berveiller de que Borges no se tomó el trabajo de hacer una traducción minuciosa son acertadas.

La percepción de que la traducción de Borges de *Las palmeras salvajes* hizo posible que los lectores en español conocieran el genio de Faulkner, no es correcta.

Tampoco es correcto afirmar que esta traducción de Borges al español dio a conocer a Faulkner al escritor hispanohablante y le permitió dejarse influenciar por su obra.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, traductor (1956), *Las palmeras salvajes*, William Faulkener, 5 ed. Buenos Aires: Sudamericana.

Day, Douglas (1956), "Borges, Faulkner, and *The Wild Palms*", en *Virginia Quarterly Review*, pp.109-118.

Faulkner, William (1939), *The Wild Palms*, New York: Random.

Faulkner, William (1939), *The Wild Palms*, London: Chatto and Windus.

Livius, 12 (1998) 95-105

Las primeras versiones en castellano de un amante de la California española: Francis Bret Harte

J.J. Lanero
S. Villoria
Universidad de León

I

Harte distaba mucho de ser un hijo del Far West. Era una especie de "ranchero de pega". Había leído sobre California, especialmente el libro de Dana *Two Years Before the Mast.* Su conocimiento del folklore de esa zona del Pacífico no era, como el que tenía Mark Twain de la región del Mississippi, axiomático. No había absorbido en su infancia las tradiciones californianas como le había ocurrido a Irving con el río Hudson.

La carrera de Harte desconcierta a los historiadores de la literatura, desde que comienza, entre chinos, mejicanos, españoles y norteamericanos de la frontera, hasta su patético fin después de su destierro en Alemania y las Islas Británicas. Y todavía hoy, nos seguimos preguntando por su verdadera participación en la vida fronteriza, su deuda literaria con Dickens e Irving, su relación intelectual con Mark Twain, el contraste entre su fama y su decadencia igualmente espectaculares, las fuentes y evolución de su arte[1].

En total dio vida a más de cien personajes españoles, hispanoamericanos y mejicanos, y siguió utilizando los materiales españoles

1. Cfr. Henry W. Boyton (1905), *Bret Harte*, London: William Heinemann.

acumulados a lo largo de los últimos años de su desafortunada y azarosa carrera. Hasta su muerte, en 1902, en sus años en Alemania o en Escocia, siempre recordó los presidios, las misiones, los padres y los vaqueros, porque en las leyendas de conventos y presidios había encontrado el material apropiado para uno de sus objetivos de la narración: el melodrama.

La experiencia de frontera de Bret Harte incluía la mezcla de lenguas. Para escribir con visos de verosimilitud sobre el minero, el marinero, el hispanoamericano, el chino o el español, les hizo hablar en sus respectivas lenguas. Para esto siempre tuvo un oído muy fino. Y no fue inferior a Mark Twain en la difícil tarea de transcribir lo dialectal.

El valor de Bret Harte no se basa en mañosos artificios, sino en tres elementos inherentes a su obra. Son éstos las descripciones de lugares y grupos de individuos de la sociedad de California, la presentación de uno o dos temas que se repiten y la creación de unos pocos personajes o tipos. En el primero de los tres, Harte consigue a menudo un sorprendente efecto. Si es pesado en su español artificial, lo es muy pocas veces en sus bocetos en prosa de la iglesia, la misión, el presidio, la corrida de toros, el fandango o la mantilla. Los rasgos de la vida de California son superficiales. Harte se preocupa más de esa superficie que de lo interior. Sin embargo, su deleite en las escenas españolas o los episodios de la vida diaria de California es contagioso y, si bien sólo roza la piel, el relato que de ella hace es vivo.

Los diecisiete años de participación en la sociedad californiana constituyeron la experiencia central de la vida de este autor nacido en Albany (New York), en 1837. Un solo hecho, una sola idea unificaba para él la rica variedad de California. Su mente trabajaba constantemente sobre una antítesis básica: el contraste entre el declinar de lo hispánico y la elevación de lo norteamericano.

En lo referente a las ideas, Harte nos ofrece sólo una, y ésta repetida hasta la saciedad en su obra. Esta idea, o hipótesis, o metáfora, o como la queramos denominar, consiste en la contraposición entre dos civilizaciones irreconciliables: la sumisión lenta e inevitable de la civilización del viejo mundo a la "nueva cultura".

II

Así pues, teniendo en cuenta los temas que Harte aborda en su producción literaria, no es de extrañar que los traductores españoles se sintieran atraídos por este autor que fue de todo: desde minero hasta cónsul de su país en Glasgow pasando por maestro, redactor, jefe de *Golden Era*, director de *Californian* o editor del *Overland Monthly*, revista literaria donde aparecieron sus poemas o salieron a la luz sus novelas y estudios de costumbres sobre la vida californiana.

La primera traducción de la que tenemos constancia se publicó, en 1883, en Barcelona, con el título *Bocetos californianos* de Bret Harte, obra de D. E. de Vaudrey y D. F. de Arteaga. Se trata de un volumen de trescientas sesenta y dos páginas, con ilustraciones de José Luis Pellicer, impreso para la colección Biblioteca "Arte y Letras" por E. Domenech y Cía., en 8º[2]. El tomo contiene catorce relatos de Harte, entre los que destaca "La suerte de Roaring–Camp", versión castellana de "The Luck of Roaring Camp"[3], o "Los expulsados de Poker–Flat", correspondiente a "The Outcasts of Poker Flat".

Este primer ejemplar con traducciones de Harte se inicia con un prólogo firmado, de forma escueta, con las iniciales C. de la K. Esta breve introducción, de cuatro páginas, está encabezada por un, a decir de su autor, "simpático retrato actual [de Harte], que nos envía para formar parte del ya extenso Museo de *arte y letras*"[4].

Siempre según el prefacio, Bret Harte recibió con agrado la noticia de la publicación de este volumen. En este año de 1883, el autor americano era el cónsul de su país en Glasgow. Para mejor argumentar su presentación, el prologuista incorpora a la nota preliminar,

---

2. *Bocetos californianos* de Bret Harte, (1883) Traducción de D. E. de Vaudrey y D. F. de Arteaga, Barcelona: Biblioteca "Arte y Letras", E. Domenech y Cía..

3. Los relatos de esta primera traducción son: I.- "Mliss". II.- "El hijo pródigo de Mr. Thompson" ("Mr. Thompson's Prodigal"). III.- "Miggles". IV.- "El idilio de Red–Gulch". V.- "De cómo Santa Claus llegó á Simpson's Bar" ("How Santa Claus Came to Simpson's Bar"). VI.- "La suerte de Roaring–Camp". VII.- "El socio de Tennessee" ("Tennessee's Partner"). VIII.- "Un pobre hombre" ("A Poor Man"). IX.- "Los expulsados de Poker–Flat" ("The Outcasts of Poker–Flat"). X.- "Una noche en Wingdam" ("A Night in Wing Dam"). XI.- "Brown de Calaveras" ("Brown of Calaveras"). XII.- "Carree.- Episodio de Fiddletown" ("An Episode of Fiddletown"). XIII.- "Los maridos de mistress Skaggs" ("Mrs. Skagg's Husbands"). XIV.- "Wan Lee, el idólatra" ("Wan Lee, the Pagan").

4. *Bocetos californianos*, *ob. cit.*, p.III.

> ...los términos con que han visado su pasaporte literario: en Inglaterra, Carlos Dickens, el primer novelista desde Cervantes acá; Freiligrath, el gran poeta en Alemania, y la casi venerable *Revue de Deux Mondes* en Francia[5].

Tomando como referencia *Life of Dickens*, de Forster, cita la opinión que el novelista inglés tenía del americano en un párrafo que entrecomilla:

> Pocos meses antes de la muerte de mi amigo (Carlos Dickens) me envió dos bocetos (*Los desterrados de Poker Flat* y otro) de un joven escritor americano de la lejana California (Bret Harte); hallaba en él tan geniales rasgos de carácter como no los hubiese descubierto en otro alguno en muchos años; el modo de hacer es parecido al suyo, pero los asuntos son de tal frescura que le sorprendieron, así como las descripciones magistrales, en todos conceptos, y los personajes rudos y selváticos pintados con completa y admirable verdad. Pocas veces le he visto más sinceramente conmovido[6].

Después de anotar un párrafo del prólogo que el poeta alemán Freiligrath hizo para su traducción y otro, más largo, que la *Revue de Deux Mondes*, recogió en 1872, al dar a conocer a su novela *Mliss*, el prologuista español, queriendo guiar al lector, termina diciendo:

> ... los personajes de Bret Harte, hundidos en la ignorancia, el embrutecimiento ó el crimen, se elevan de súbito de entre el cieno, arrebatados por la llama divina de la conciencia, y dirigiéndose á la sociedad que les condena, parecen repetir las sagradas palabras: "el que de vosotros se halle sin pecado, tire la primera piedra"[7].

Casi resulta innecesario señalar que la introducción es una canalización que desea impedir cualquier otra interpretación que el lector pudiera dar a esta traducción.

Tres años más tarde, en 1886, la colección Biblioteca selecta incorporaba, en su volumen XXVI, el segundo libro español con

---

5. *Ididem*, p.II.
6. *Ibidem*
7. *Ibidem*, p.IV.

traducciones de Bret Harte. En esta ocasión, vieron la luz en Valencia, de la mano del editor Pascual Aguilar. Si el primer tomo contenía catorce relatos, éste, bajo el título de *Croquis americanos*, consta de la mitad: siete[8], con una extensión de ciento setenta y siete páginas. Es esta edición más modesta que la anterior. Carece de introducción y el nombre del traductor no aparece en ninguna de sus páginas. Los siete relatos son: "El hombre de la playa", "El vago", "El Idilio de Monte–Flat", "El hombre de Solano", "En *sleeping–car*", "El pretendiente de Washington" y "El elegante de la Puerta". Recordemos aquí, como dato ilustrativo, que el primero es versión de "The Man on the Beach", publicado en 1878.

La tercera traducción que apareció en forma de libro fue *Bloqueados por la nieve* por Bret Harte. Juan García Rodríguez fue quien se ocupó de la misma. Se trata de un tomo, en 8º, de ciento ochenta y cinco páginas. Forma parte de la colección Los grandes autores contemporáneos, en su volumen 399, impreso en los talleres madrileños de *La España Moderna*[9], en 1904, dos años después de la muerte de Harte.

El traductor, en una extensa nota que acompaña al título, se encarga de informar al lector sobre la biografía de Harte, del que dice:

> Bret Harte fue sucesivamente minero en California, fabricante de carbones, cajista de imprenta, editor de un periódico, director de otro, orador público, cuentista, novelista, y últimamente cónsul de los Estados Unidos en Londres: sus cuentos y sus novelas son páginas de la realidad en que ha vivido. Sus narraciones tienen el interés de lo real y el encanto del arte, sazonadas con una gracia exquisita, la gracia que brota, no del chiste premeditado ni del pergeño de las situaciones, sino de ese finísimo *humour*, propio de los grandes escritores, al encontrarse en presencia de lo eterno cómico de la vida[10].

Este volumen, aunque titulado *Bloqueados por la nieve*, también contiene "El filón del vado del Diablo". García Rodríguez afirma que "en las tres se revela el genio del gran escritor, cuya suerte lloran hoy las letras

---

8. Bret Harte (1886), *Croquis americanos*, Valencia: Pascual Aguilar, editor, *Biblioteca selecta*, vol. XXVI.

9. *Bloqueados por la nieve* por Bret Harte, Traducción por Juan García Rodríguez, Madrid: *La España Moderna*, 1904. *Los grandes autores contemporáneos*, vol.399.

10. *Ibidem*, p.1.

americanas y todo el mundo literario"[11]. Obsérvese cómo, a pesar de que la nota del traductor también menciona, expresamente, *Uno*, esta tercera narración no está en el libro que comentamos. Este error, como veremos, se debe a un lapsus generado por la propia casa editorial. En la segunda novela corta, "El filón del vado del Diablo", se pone de manifiesto lo que ya hemos apuntado: la utilización de palabras que el traductor debe aclarar que figuran en castellano en el original inglés, como *corral* o *vaquero*[12].

Bloqueados por la nieve fue también el título de la cuarta traducción, obra de E. Raurich, que se publicó en Madrid en 1911[13] y que, en ese mismo año, vería dedicada una reseña en la revista *Nuestro Tiempo*.

Años más tarde, en 1929, la Compañía Ibero–Americana de Publicaciones (S.A.) Mundo Latino, editó en Madrid *El Monte del Diablo*, versión española de Gerardo Medel[14]. En un breve prólogo biográfico, de tres páginas de extensión, titulado "Bret Harte", concluye señalando:

> *Bret Harte es uno de los literatos norteamericanos más estimados; su humorismo y la originalidad de sus relatos californianos le valieron una gran reputación, que de su país natal hubo pronto de extenderse a Europa.*
>
> EL MONTE DEL DIABLO *encierra algunas leyendas españolas referentes a los tiempos de la evangelización de aquellos territorios, muy interesantes. También son buena muestra de sus condiciones de humorista aquellas narraciones contenidas en el tomo que ofrecemos hoy a nuestros lectores, y en las que el autor hace la crítica de distintos autores, pertenecientes a las que él ha llamado "novelas condensadas"*[15].

Sorprendentemente, el prefacio en cuestión viene firmado con una enigmática V.

---

11. *Ibidem*, p.2.
12. *Ibidem*, pp.113 y 114 respectivamente.
13. *Bloqueados por la nieve*, novela por Bret Harte, traducción española por E. Raurich, Madrid: 1991.
14. Bret Harte (1929), *El monte del diablo*, versión española de Gerardo Medel, Madrid: Compañía Ibero–Americana de publicaciones (S.A.), Mundo Latino.
15. *Ibidem*, p.7.

III

Pero si rastreamos las publicaciones periódicas de la época, varias son las luces y las sombras que se ciernen sobre la obra traducida de Harte. Así, recordemos cómo la versión *Bloqueados por la nieve*, tercera traducción aparecida en forma de libro, impresa por *La España Moderna*, se dio a la estampa en 1904, figurando como traductor Juan García Rodríguez[16]. Pues bien, se trata de una versión ya publicada en la revista *La España Moderna*, de igual nombre, como puede verse, al de la casa editorial.

La antedicha revista madrileña dio al público la mencionada novela *Bloqueados por la nieve* en dos entregas. La primera se recogió en el número de Junio de 1902, año del fallecimiento de Harte. Y la segunda ocupa las primeras páginas del mes de Julio del mismo año[17]. En ambas ocasiones, al final de las dos entregas figura el nombre de Bret Harte, no así el del traductor. Llama la atención que la disposición tipográfica del libro parece ser reimpresión de las galeradas utilizadas para la revista, incluida la nota del traductor, sin preocuparse de suprimir *Uno*, que aparecería en la publicación periódica, pero no en el libro.

Y lo mismo puede decirse de la segunda novela corta incluida en el volumen de 1904. Nos referimos a *El filón del vado del Diablo*. Su primera publicación tuvo lugar en la misma revista, *La España Moderna*, que, por tercer mes consecutivo, Agosto de 1902, publicaba una obra traducida de Bret Harte, cuyo nombre aparece al final de una única entrega, dejando en el anonimato al traductor[18].

La nota del traductor con la que se inicia la primera entrega de *Bloqueados por la nieve*, editada, como sabemos, en *La España Moderna* de Junio de 1902, "Algunas de sus obras han sido traducidas al castellano; pero las tres narraciones que ofrecemos á nuestros lectores, *Bloqueados por la nieve*, *El filón del vado del Diablo* y *Uno*, estaban inéditas a nuestro idioma..." define el plan de la revista, que dos años después, con motivo de la aparición del libro no se hizo realidad. La explicación a esta confusión la encontramos en el número de Diciembre de 1903 de *La España Moderna*. A diferencia de las dos obras anteriores,

---

16. Véase nota 9.
17. "Bloqueados por la nieve", *La España Moderna*, Junio y Julio, 1902, pp.1-58; 5-59.
18. "El filón del vado del Diablo", *La España Moderna*, Agosto, 1902, pp.5-76.

publicadas en meses seguidos, *Uno (narración californiana)*, habría de esperar más de un año para que la revista la difundiese[19]. Pero, como en los casos anteriores, la entrega finaliza con el nombre del escritor americano. Teniendo presente la nota aludida, y la autoría del libro, el plan que formula el traductor nos lleva a deducir que esta tercera obra se debe, igualmente, a su misma pluma.

IV

Ha sido frecuente, a lo largo del siglo XIX español, y principios del XX, contemplar cómo las obras norteamericanas traducidas al castellano, merecieron la atención de los críticos literarios. Las versiones de Bret Harte no fueron excepción a esta norma.

En concreto, la que E. Raurich publicó en 1911, *Bloqueados por la nieve*[20] se analiza en una recensión bibliográfica, que la revista madrileña *Nuestro Tiempo* le dedicó. El autor de esta pequeña crítica, Luis de Terán, demuestra, en este trabajo, de una página y media, ser conocedor de la primera traducción castellana que, como *Bocetos californianos*, publicara en Barcelona, en 1883, la Biblioteca Arte y Letras[21], y de la segunda, *Croquis americanos*, que apareciera tres años más tarde en Valencia[22].

Por si su erudición no queda demostrada fehacientemente, Luis de Terán[23] menciona la edición francesa de *Bloqueados por la nieve*. De esta narración señala:

> Diré (...) que *Bloqueados por la nieve* basta para que se aprecien de una vez y por completo todas las cualidades -incomparables fuerza dramática, atractiva originalidad, honda ternura, humorismo

---

19. "Uno (narración californiana)", *La España Moderna*, Diciembre, 1903, pp. 20-34.
20. Véase nota 13.
21. Véase nota 2.
22. Véase nota 8.
23. Luis de Terán fue redactor de *Nuestro Tiempo*, y publicó algunas obras como *Claroscuro*, novela que apareció en Bilbao, en 1893; *Violetas, cuentos reales y fantásticos*, que vio la luz en Madrid, en 1900; *La tragedia de Mirallano*, novela de 1913; y *Patria* (1915).

> delicioso, vigor y naturalidad de estilo-, de su asombroso autor[24].

Luis de Terán, en vista de las traducciones citadas y omitidas, sí parece desconocer la de *Bloqueados por la nieve*, obra de Juan García Rodríguez[25], puesto que no la nombra. A no ser que, por haber sido responsabilidad de una revista de la competencia, pretenda ignorarla desde el silencio.

Del prólogo del primer libro de relatos traducido, *Bocetos californianos*, del que dice poseer un ejemplar, toma sin ningún reparo los párrafos que el prologuista dice haber sacado de Forster, biógrafo de Dickens. Siempre siguiendo este prefacio, D. Luis de Terán evita citar la revista francesa, *Revue de Deux Mondes*, a pesar de hablar de un "crítico francés", nunca citado en la traducción de 1883 y, consecuentemente, al que no se refiere por su nombre, del que dice tomar un párrafo, recogido ya en la primera versión. Terán cita, pero no da autor ni fuente:

> La superioridad de Bret Harte sobre muchos escritores con quienes podría comparársele, estriba en la novedad de sus asuntos. Nos inicia en un mundo desconocido, pinta con enérgica verdad la era de las primeras inmigraciones, que hoy toca á su término, y que á pesar del desorden, la grosería y la violencia, tiene una poesía y una grandeza casi heroicas... Del asunto que más conmueve el ánimo mejor templado, de la lucha victoriosa del hombre contra la naturaleza, obtiene efectos inesperados de incomparable belleza[26].

Con el fin de emitir su opinión sobre *Bloqueados por la nieve*, el crítico vuelve a las páginas introductorias de la primera traducción, para así servirse, por tercera vez, de la cita que en esa edición se atribuye al poeta alemán Freiligrath, que define a Bret Harte en los términos siguientes:

> buscador de oro... oro del amor, de la generosidad y de la bondad, oro humano que, aun sepultado en lo

---

24. "*Bloqueados por la nieve*, novela de Bret Harte, Traducción española por E. Raurich, Madrid, 1911", *Nuestro Tiempo*, II (Mayo, 1911), pp.294-5; p.294.

25. Véase nota 9.

26. Luis de Terán, *ob. cit.*, p.294.

> profundo del fango, del vicio y de la vida criminal, no falta nunca en el alma más endurecida[27].

Y termina añadiendo la casi única aportación personal a la recensión: "Haberla sondeado [el alma] para hallar este precioso filón, haberlo descubierto y mostrado triunfalmente al mundo, he aquí su gloria y su grandeza"[28].

En resumen: a la vista de las traducciones al español de la obra de Harte, ya sean en forma de libro, ya aparecidas en revistas por entregas, el público lector español pronto accedió a la obra del americano. Curiosamente, la primera traducción, de 1883, podría considerarse la mejor; y en cualquier caso, el número de relatos era elevado. Todo esto por no aludir a su carácter oficial. El propio Harte tuvo conocimiento de su publicación, que contó con su beneplácito, y para la que facilitó un retrato personal.

La segunda traducción vino a añadir siete relatos más a los ya difundidos por la primera versión. La tercera, publicada como libro, y en revista, pudo tener un público lector más extenso. No resulta difícil deducir que el eco de las traducciones recogidas en revistas debió ser grande, pues de lo contrario la misma casa editorial no se habría embarcado en la impresión de un libro, corriendo un riesgo inútil.

Por último, la insignificante, por lo diminuta, pieza crítica, publicada en 1911, se cobija en la opinión que Dickens tenía de Harte, a lo que suma la expresada por el poeta alemán Freiligrath y, lo que era más importante para la España de entonces, la formulada por la *Revue de Deux Mondes*. Una vez más se cumple la constante de la época: el mensajero que nos suele acercar las literaturas en lengua inglesa tiene nacionalidad francesa. Unas veces porque el traductor español vierte del francés al español y no del inglés al español, y otras, porque es la moda parisina la encargada de marcar las pautas de qué obras pueden traducirse, suministrando prólogos, anotaciones, censuras, etc.

Las traducciones de Harte al castellano, al menos estas primeras que hemos visto, tienen como función primordial aleccionar, instruir, moralizar. No siempre es necesario cambiar la versión para que el lector llegue al punto deseado. En ocasiones basta con orientar la lectura. Y, por los

---

27. *Ibídem*, p.295.
28. *Ibídem*.

prólogos vistos, aquí se practica esa táctica: la lectura de Bret Harte debe elevar y conmover, pues, según piensan los autores españoles, y ahora a diferencia de los franceses, Harte hace brotar del seno del mal delicadas flores nacidas en estiércol. Esta idea es la que baña, transpira y aún respira por todas las traducciones. Después de todo, quizá Henry Adams estuviera en lo cierto cuando escribió: "Morality is a private and costly luxury"[29].

29. Henry Adams (1907), *The Education of Henry Adams*, p.22.

Livius, 12 (1998) 107-120

La estructura temática en la traducción: El caso de los textos turísticos[1]

Patricia C. Martínez
Universidad de Valencia

La hipótesis y las conclusiones alcanzadas en este artículo surgen a partir de la aceptación de dos premisas básicas:

a) por una parte, defiendo que la estructura temática, al menos en inglés, es funcional, en tanto en cuanto la distribución de los componentes de la oración en posición temática y remática contribuye al propósito retórico y comunicativo del texto como mensaje[2];

b) por otra, suscribo la hipótesis de algunos lingüistas[3] de que las elecciones temáticas contribuyen a la caracterización de los géneros discursivos en inglés.

El concepto de estructura temática o tematización en la línea de Halliday (1967-68, 1985) se entiende como un sistema diferente al de la información (información nueva/información conocida)[4]. Y aunque el

---

1. Este artículo ha sido realizado disfrutando de una beca de la Conselleria de Educación y Ciencia en el marco del Plan Valenciano de Ciencia y Tecnología.

2. (...) the theme-rheme distinction is not without reason called communicative, since it makes a contribution of its own in shaping the content of the text into a coherent whole (Papegaaij y Schubert (1983: 127).

3. A partir de la afirmación de Grimes (1975:337) "initial position in the clause is distinctive in English", algunos autores han intentado poner las diferencias genéricas en relación con el contenido informacional de los elementos temáticos, así como el tipo de progresión temática. Véase Fries (1983), Martin (1985), Francis (1990) y Gosden (1993), entre otros.

4. Por esta razón la perspectiva de Halliday y sus defensores ha sido denominada "separadora"

concepto de estructura temática incluye las nociones de tema y rema así como el concepto de progresión temática, en estas páginas centraré la atención únicamente en el estudio del tema (*theme*). Halliday lo define como el punto de partida de la oración en tanto que mensaje (1967: 212). Y, desde un punto de vista mucho más estructural, se trata de: "the left-most constituent" (Brown y Yule, 1983: 113), que conecta con el discurso previo manteniendo un punto de vista coherente y sirve de punto de partida para el desarrollo del discurso subsiguiente[5].

Partiendo de estas premisas llevé a cabo una descripción exhaustiva y detallada de la casuística de elementos temáticos que aparecen en los textos turísticos ingleses[6]. Pero, puesto que este artículo tiene como objetivo un enfoque de la cuestión desde una perspectiva traductológica, me limitaré a señalar los casos más significativos, para comentar después algunos ejemplos que, según esta hipótesis entiendo como elecciones traductológicas más o menos afortunadas.

Temas no marcados

En lo relativo a los temas no marcados[7] en oraciones enunciativas, cabe señalar que a menudo el tema coincide o hace referencia al tópico del discurso, tratándose, pues, de información conocida. De ahí que con frecuencia se emplee el artículo definido *the* en inglés, obligando al receptor del mensaje a buscar su referente en la información precedente, en sus conocimientos previos o a considerarla como parte del conocimiento general asumido (Papegaaj & Schubert, 1988: 103). En ocasiones,

---

(*separating approach*), en oposición a los lingüistas de la línea "combinadora" (*combining approach*) (Danes, 1974; Firbas, 1992), que entienden los conceptos de tema y rema como los elementos contenedores de información conocida e información nueva respectivamente.

5. Danes (1974: 113) habla de dos funciones del tema: función perspectiva y función prospectiva.

6. Véase mi artículo "La tematización en los textos turísticos ingleses. Análisis y posibles aplicaciones", Actas del XIII Congreso de AESLA, Castellón, 1995, en prensa, o mi Tesis de Licenciatura *Tema y rema en los textos turísticos ingleses: aspectos relevantes para la traducción*, Valencia, 1994, sin publicar.

7. Son todos aquellos casos en que el tema coincide con el primer elemento de la estructura de la oración en cada uno de los diferentes modos (sujeto en enunciativas, verbo auxiliar, modal, o pronombre interrogativo en las interrogativas, y verbo en las imperativas). De estos tres tipos, he excluido cualquier comentario respecto a oraciones interrogativas, puesto que su escasa aparición en este tipo de textos no permite tomarlas en consideración. En cuanto a las oraciones subordinadas, se entiende como tema no marcado la conjunción que las introduce.

se trata realmente de información conocida, pero muchas veces el artículo *the* no introduce ningún elemento previo en el discurso ni es tan evidente que se trate de un conocimiento necesariamente compartido por el receptor[8]. Ej. *The wild seascapes and Norse heritage of Shetland and the fertile islands (...); The important role of heather in the rural life of the Highlands (...)*. En estos casos:

> (...) givenness is assigned by the speaker and, as such, does not necessarily correlate with the reality of the linguistic or extralinguistic situation. A speaker may decide to present an element as given even when there is no sufficient reason to assume that it is in the addressee's consciousness. This may be done for rhetorical reasons and is a common ploy in politics. Presenting a piece of information as given suggests that it is already established and agreed and is therefore non-negotiable (Baker, 1992: 155).

Por otra parte, cuando el núcleo del tema es un elemento portador de información conocida, es decir, recuperable del contexto lingüístico previo, es frecuente encontrar un elemento nuevo asociado al tema de tal manera que se presenta como una cualidad inherente y en consecuencia no se puede cuestionar. Es el caso de: *The traditional seaside resort of Ayr (...); Another impressive site (...); This impressively rambling five-towered edifice (...)*, etc. Otras veces se trata simplemente de información descriptiva adicional.

En tercer lugar, es frecuente el empleo de temas animados, siendo más significativos los pronombres *you* y *we*[9]. La función de esta elección temática es clara: se trata de un recurso que contribuye a dotar al texto de un tono más personal y evitar así el efecto de distanciamiento que produciría el empleo de la voz pasiva, o expresiones del tipo *one* o *the visitor* (tercera persona), en detrimento del tratamiento directo de tú a tú[10]:

---

8. Estos casos son considerados por algunos autores (Vasconcellos, 1991) como un tipo de temas marcados.

9. Se pueden observar diferencias en cuanto a tendencias temáticas en textos que pertenecen a registros diferentes. Así, por ejemplo, los folletos propagandísticos (objeto de análisis de esta comunicación), así como la literatura promocional en general, muestran una clara tendencia al empleo de temas interaccionales, mientras que en guías de viaje o publicaciones más descriptivas e informativas se observa un mayor predominio de adverbios de lugar en posición temática.

10. Podría contraargumentarse que se puede tratar de un empleo impersonal del pronombre, pero en ese caso estaríamos de acuerdo en que para evitar la repetición podría alternarse con la voz pasiva, muy frecuente en textos descriptivos en inglés. Sin embargo, mediante la voz pasiva se tematizaría el foco de información, y parece que no interesa, sino que por el contrario interesa que el enunciado tome como punto de partida al propio lector-destinatario, de modo que el resto del enunciado fluya a partir

> Use of *People* as theme (...) allows the tone of the article to be personal as opposed to the more formal (use of the passive). Use of the personal pronouns *we*, *you* and *they* with non-thematic re-entry are other common means of creating an informal style although there are thematic counterparts. There are also definable differences in emphasis and tone in the text (Jordan, 1985: 327).

Finalmente, y en relación con los mecanismos de implicación del lector en el propio texto del que es destinatario, cabe destacar el frecuente empleo de oraciones imperativas, en las que el tema no marcado coincide con una forma verbal no finita. Siendo tan abundantes en este tipo de textos resultan un interesante foco del estudio, puesto que este recurso no es precisamente una característica de un tenor formal en inglés, sino que por el contrario responde nuevamente a un intento de conferir al texto un tono distendido que una vez más contribuye al acercamiento al lector. Al fin y al cabo, la intención que subyace en estos textos es la de persuadir al destinatario para que siga las sugerencias que se le proponen. Sin embargo, es necesario mencionar que el empleo de imperativos depende de secciones, es decir, está en función del tópico general del fragmento. Así, por ejemplo, no suelen aparecer en fragmentos relativos a la historia de un lugar, y sí en el apartado de sugerencias gastronómicas o actividades de ocio.

Temas marcados

Se habla de temas marcados cuando se altera el orden natural de los elementos de la oración trasladando a la primera posición un elemento al que en principio no le correspondería ocupar ese lugar. A este fenómeno se le denomina adelantamiento (*fronting*) y su función consiste en asignar al elemento adelantado mayor prominencia de la que tendría en la posición normal en una construcción no marcada (Grimes, 1975: 326-27)[11] .

---

de él como condición *sine qua non* para la realización de lo que a partir de él se predica.

11. Véase también Halliday, 1967: 214-216.

Por otra parte, el adelantamiento de cualquier elemento produce con frecuencia una inversión del orden de los elementos del resto del mensaje, desplazando al sujeto hasta la última posición y convirtiéndolo así en el foco de la información (cf. Quirk, 1986). Por esta razón, algunos autores (vid. Downing y Locke, 1992) defienden que en estos casos se puede hablar de una doble función de dicha estrategia, puesto que sirve además para introducir un nuevo tópico en posición final[12].

Las escasas referencias bibliográficas halladas en torno al contenido típico de los elementos temáticos en los textos turísticos ingleses se limitan precisamente a mencionar los casos más típicos de adelantamientos, señalando que suele haber un predominio de complementos circunstanciales, especialmente de lugar y dirección en posición temática, en estrecha relación con el tipo de información contenida en dichos textos[13].

Los resultados de investigaciones previas corroboran que los circunstanciales de lugar y dirección constituyen el ejemplo de temas marcados más frecuentes. Sin duda, tal esquema de tematización responde a la intención de presentar la información insertada dentro de un marco espacial que se convierte en un punto de referencia indispensable para situar tanto el enunciado subsiguiente como al propio lector, puesto que "Circumstancials in other, non-initial positions, do not have these scene-setting effect" (Downing y Locke, 1992: 230).

La misma hipótesis es aplicable a los circunstanciales de tiempo, menos frecuentes sin embargo, y restringidos en general a los fragmentos relativos a la historia del lugar, a las fiestas y celebraciones locales, etc.

Otros adelantamientos típicos de estos textos, son aquellos en los que se elige situar en posición temática al destinatario del mensaje (*For foodies, For lovers of wild places, For the ecologically minded, For both runners and onlookers, For birdwatchers*). En la mayoría de los casos se trata de calificativos que por su grado de generalización o atractivo implican a cualquier lector.

---

12. Existen otros recursos que contribuyen al mismo fin (el principio de foco o énfasis final): la inversión de la secuencia S+Vcop+Atrib), la extraposición, el denominado *there* existencial y los *clefts* o *pseudo-clefts*, también recurrentes en los textos turísticos.

13. Véase, por ejemplo, Baker, 1992: 126, 132 o Downing y Locke, 1992: 230.

Temas menores (no tópicos)

En una revisión tan somera como ésta, no se debe sin embargo dejar de mencionar los temas menores (interpersonales y textuales, frente a temas tópicos), que no son esenciales a la estructura del mensaje, pero que modifican el contenido del tema principal (modificadores externos) o lo sitúan dentro del discurso (modificadores internos y conjunciones). Aunque denominados menores (Vasconcellos, 1991) tienen una gran relevancia, pero precisamente por su escasa presencia en este tipo de textos.

Los temas modales (perhaps y certainly los más frecuentes), son instrumentos del componente interpersonal del discurso y justifican la inclusión de elementos subjetivos en el discurso subsiguiente (Halliday, 1985). Por lo tanto, se infiere que su escasa frecuencia se debe a un intento de conferir al mensaje un aire de objetividad y veracidad de modo que el lector no pueda poner en duda su contenido.

Por otra parte, la escasez de temas estructurales, relacionados con el componente textual del discurso, constata sencillamente el carácter expositivo-descriptivo de estos textos, dado que la continua recurrencia al empleo de estos elementos es un rasgo más típico de la argumentación (Francis, 1990). No obstante, cabe destacar la labor de las conjunciones subordinantes (siendo *if* la más recurrente en estos textos). Puesto que son inherentemente temáticas dentro de su oración, la opción del emisor reside en situar en posición temática la oración principal o la subordinada. En el primer caso, el punto de partida es el tópico del mensaje, mientras que si se tematiza la oración subordinada, el tema cumple la misma función que los complementos de lugar: proporcionar un marco circunstancial dentro del cual se desarrolla todo el resto del enunciado hasta que se establece uno nuevo (Lowe, 1987).

También las oraciones subordinadas no finitas, de infinitivo o participio, en posición temática llevan a cabo una función similar, en tanto que hacen referencia a un mundo posible dentro del discurso.

Traducción

Si la estructura temática es un aspecto fundamental para mantener un punto de vista coherente en cualquier acto de comunicación (Baker, 1992: 125) y estamos de acuerdo en que eso es precisamente la traducción, no cabe duda alguna de la necesidad de abordar el análisis de la estructura temática del texto origen (en adelante TO) con el que se enfrenta el traductor así como la del texto meta (en adelante TM). Sin embargo, es necesario matizar el alcance de esta hipótesis.

Traducción directa (inglés-español)

Dado el valor comunicativo y organizador del discurso de un aspecto textual como es la estructura temática y puesto que el discurso escrito se sirve básicamente de la posición de elementos para subrayar determinados aspectos del mensaje y dirigir la atención del receptor hacia aquellos segmentos del enunciado que se desean resaltar, autores como Vasconcellos defienden que como norma general el traductor debe en todo momento hacer un esfuerzo por mantener los elementos temáticos, tanto principales como menores, en su posición original, puesto que así se consigue que la traducción sea fiel a la estructura del discurso[14]:

> O importante para a traduçao é que a posiçao inicial do(s) tema(s) no texto original é relevante para a estructura do discurso em geral como da unidade de mensagem que se desenvolve e assim deve ser mantida na traduçao (Vasconcellos, 1991: 110).

Para dar crédito a la hipótesis de Vasconcellos, la primera pregunta que se debe contestar es la siguiente: ¿funciona en castellano el sistema de tematización de la misma manera que en inglés, o la relativa flexibilidad sintáctica en nuestra lengua reduce el valor comunicativo de este sistema? Aceptando la primera de las posibilidades, sería obvio que el traductor debe respetar este sistema estructural y comunicativo en el TM. Sin embargo, sabemos que el inglés pertenece a un grupo de lenguas más rígidas del tipo SVO, mientras que el castellano posee un

14. Para esta autora los sistemas que organizan el discurso son universales. Lo específico de cada lengua es la sintaxis e incluso las propiedades semánticas de su léxico y, por consiguiente, éstos son los obstáculos que el traductor debe superar.

orden de palabras más flexible, y por lo tanto, se caracteriza por un mayor número de discontinuidades.

A la luz de estas diferencias, es evidente que el traductor no siempre puede ser fiel a la organización temática del original, lo cual tampoco será necesario si no responde a un propósito retórico determinado. Por otro lado, y teniendo en cuenta que los esquemas de tematización recurrentes en los textos turísticos ingleses no lo son tanto en castellano, parece que no es tan importante el trasvase de estructuras temáticas del TO al TM, como la apreciación del valor comunicativo y el propósito retórico que éstas vehiculan en el TO y que el traductor dé cuenta de ellas en el TM sirviéndose de los medios (léxicos, sintácticos, retóricos y estilísticos) que la lengua meta (en adelante LM) le ofrezca para conseguir el mismo efecto en el destinatario de la traducción.

En otras palabras, lo que resulta fundamental es el hecho de que el traductor sepa reconocer diferencias funcionales en las diferentes formas posibles de presentar un mismo contenido y sea consciente de que determinados aspectos relativos a la forma en que se presenta la información en el TO son importantes para la traducción, puesto que los rasgos formales, aunque no tienen una importancia intrínseca en la traducción, son relevantes en tanto en cuanto son parte del significado global de un texto. En este sentido, suscribo la propuesta de autores como Papegaaij & Schubert (1983), que defienden la necesidad de analizar la estructura que posee el TM, especialmente importante en cuanto a los aspectos de tema y rema, para asegurar que será entendido del mismo modo que el TO.

Por consiguiente, en el caso de la traducción directa (del inglés al español en este caso), al igual que en todas aquellas operaciones de transferencia en las que la tematización en la LM no sea genéricamente distintiva, se puede concluir que el traductor cuenta con dos opciones: en principio, el TM debería preservar el patrón temático del original siempre que se pueda llevar a cabo de una forma natural, de modo que el método de desarrollo de los dos textos sea similar[15]; sin embargo, cuando las restricciones sintácticas sean tan rígidas que no se pueda preservar la estructura temática del original sin distorsionar el TM, la única opción

15. Con tal fin, algunos autores (Baker, 1992; Vasconcellos, 1991) sugieren una serie de estrategias útiles para superar los obstáculos que surjan en relación con las diferencias sintácticas interlingüísticas. Entre ellos, el cambio de voz activa a voz pasiva, el cambio de un verbo por otro de significado similar pero con distinta distribución sintáctica, el empleo de nominalizaciones, extraposiciones, etc.

posible será abandonarla; lo que importa es que sea de forma consciente y que el TM cuente con una organización temática propia aceptable y natural en la LM, preservando además cualquier énfasis que en original se haya conseguido mediante el empleo de estructuras marcadas.

Traducción inversa (español-inglés)

¿Qué ocurre cuando la LM es la lengua inglesa y el traductor debe recodificar el contenido del TO en un tipo de textos que se caracterizan por unas convenciones muy concretas en lo que se refiere a la ordenación de temas y remas, y en los que además la tematización de determinados elementos encierra, como hemos visto, un gran potencial semántico y comunicativo, así como un importante valor organizador del discurso? Sabemos que no es el tópico del texto, sino los mecanismos estilístico-funcionales y la estructura retórica los que confieren al texto una macroestructura (Van Dijk, 1977), en virtud de la cual un mismo tópico (e.g. Escocia) puede configurarse de formas diferentes y proporcionar un folleto turístico o una entrada enciclopédica.

Por esta razón, entiendo la traducción[16] como el trasvase del TO al TM con arreglo a las normas de la LM, entre ellas las convenciones relacionadas con tipos de texto, en pro de la aceptabilidad entre los receptores en la cultura meta, lo cual es especialmente importante en todos aquellos casos en los que la tematización sea un rasgo distintivo de tipos textuales en la LM (como parece quedar demostrado en las páginas anteriores respecto a los textos turísticos). Esta preocupación por producir un texto que presente un óptimo grado de aceptabilidad en los sistemas textuales y la cultura meta es lo que obliga al traductor a apartarse con frecuencia de la estructura textual del original (Van der Broeck, 1986: 45).

Desde este punto de vista y a partir de los resultados del análisis de las convenciones en cuanto al emplazamiento frecuente de determinados elementos en posición temática, con diferentes propósitos comunicativos y pragmáticos en los textos turísticos ingleses, entiendo que:

16. Me refiero exclusivamente a la traducción cubierta (House, 1991), que requieren todos aquellos textos que no son específicos de la cultura de partida y que no tienen un estatus independiente. Entre ellos, textos científicos, artículos periodísticos y folletos turísticos.

1) es acertado mantener la estructura temática del TO cuando ésta resulta también eficaz y aceptable en inglés:

a) Le recomendamos...	*We* recommend...
b) Si se siente con fuerzas...	*If you feel strong enough...*
c) Para los aficionados a las antigüedades...	*For appreciators of archeology...*
ch) Junto al grandioso templo...	*Next to the grandiose parochial church...*
d) Al norte de la ciudad...	*To the north of town are...*

En a) se tematiza el pronombre personal de primera persona; en b) una oración condicional; en c) el destinatario del mensaje; en ch) y d) complementos circunstanciales de lugar y dirección; todas ellas opciones válidas y recurrentes en los textos turísticos ingleses.

2) Es acertado efectuar cambios cuando mantener la estructura temática del TO produciría una elección pobre en términos de aceptabilidad y eficacia comunicativa del TM:

e) También es posible disfrutar...	*You* can also enjoy...
f) Por eso es fácil encontrar...	*You* can find...
g) Se recomienda...	*We* recommend...
h) Es imprescindible conocer...	*You* should try...
i) (Qué hacer) En G. de G. admire...	(What to do)*Shop* for (...) in G.de G.
j) (idem) Pasear por...	*Stroll* through...
k) (Paisajes) Sin duda, podrá descubrir...	(Scenery) *Feel free* to discover...
l) (Historia) La etapa medieval...	(History) *During the Medieval period...*

De e) a h) se tematizan pronombres personales de primera y segunda persona, en lugar de emplear la voz pasiva como en el original; en i) y j) se opta por tematizar el imperativo, elección temática típica en secciones de sugerencias y actividades, en lugar del complemento circunstancial o el infinitivo; en k) se elimina el tema modal del original; y en l) se convierte el sujeto no marcado en un complemento circunstancial de tiempo en

posición temática, tematización frecuente en las secciones relativas a la historia de un lugar.

3) Es acertado efectuar cambios cuando, aun sin ser necesario, la tematización elegida también resulta aceptable y efectiva en el TM:

m) (Qué hacer) Si es amante del windsurf...	(What to do) *Windsurfers...*
n) (idem) Para los más marchosos...	*If it's nightlife what you want...*
o) (Deportes) En tierra...	(Sports) *Landlubbers...*
p) Destacaremos...	*Of note* are...
q) (Un paseo por la ciudad) Llegaremos...	(A walk around town) *Straight from here...*
r) (idem) Contemplemos...	*From here* we can see...
s) De planta octogonal y con 68 metros de altura, la Torre de Alcalá...	*The 68-metre high octogonal Tower of Alcalá...*

De m) a o) se abandona el original pero se opta por una opción válida también en inglés, tematizar el destinatario (m y o) o establecer un marco circunstancial (n); en p) se elige una estructura marcada en virtud de la cual se enfatiza el contenido del mensaje (como se pretende en el original); en q) y r) se tematizan complementos circunstanciales de dirección, típicos en fragmentos donde se describen itinerarios turísticos; y en s) se opta por un tema sujeto (no marcado) introduciendo la información relativa a este en forma de información asumida por el conocimiento general.

4) Es desacertado introducir cambios en el TO cuando la tematización española hubiera funcionado en inglés y la elección resultante, sin embargo, no se ajusta tanto a las normas tácitas en el discurso de un determinado tipo de texto:

t) Próximo al foro (...) se construye el teatro.	*The theatre* was constructed...
u) En la plaza del Cronista Chabret, en la parte baja de la ciudad, (...) tres mosaicos...	*Three mosaics*, (...) in the Square of Chavret the Chronicler.
v) En la calle de la Abadía...	*The calle de la Abadía* contains...

w) Podrá entrar...	*One* can visit...
x) También le sugerimos visitar...	*Also recommendable* is a visit...
y) Le recomendamos...	*A visit (...)* is strongly recommended...
z) (What to do) Conocer otro lugar...	*Another spot* is...

En t) y u) se opta por un tema no marcado en lugar del complemento circunstancial de lugar que hubiera funcionado perfectamente en inglés; en v) se mantiene el contenido del elemento temático pero se transforma en un tema sujeto, no marcado, cuando el adelantamiento de complementos, temas marcados, es mucho más recurrente en los textos turísticos; en x) e y) se opta por construcciones impersonales tematizando el atributo o el sujeto en lugar de situar un pronombre personal (como en castellano) en posición temática, siendo éste un rasgo típico de la tematización en este tipo de textos en inglés; en z) finalmente, se tematiza el sujeto en lugar del imperativo, cuando hemos comprobado que es una opción mucho más recurrente en este tipo de secciones.

Conclusiones

Creo pues que los ejemplos aportados demuestran suficientemente que la observación de la estructura temática es un aspecto fundamental en la traducción al inglés, al menos en la traducción de textos turísticos, hipótesis que es extrapolable a la traducción de cualquier tipo de texto en el que las elecciones temáticas típicas se puedan sistematizar de forma similar en la LM. En consecuencia, resulta esencial que el traductor conozca, cuando las haya, las normas tácitas relativas al funcionamiento de la estructura temática de determinados tipos textuales en la LM, y que las respete, aunque ello suponga apartarse del original, a la hora de elaborar el TM. En el caso de los textos turísticos, e intentando resumir lo expuesto en páginas anteriores, se puede concluir que resulta fundamental la observación y fidelidad a los siguientes puntos en la traducción:

- elementos típicamente temáticos, en relación al tópico del discurso;

- el uso y abuso de imperativos en determinadas secciones;

- el uso de los pronombres de primera personal del plural y segunda del singular en posición temática, con el fin de evitar el empleo mucho más formal de la voz pasiva;

- la tendencia a evitar el empleo de temas textuales con el fin de que la información fluya fácilmente;

- la restricción en el empleo de temas modales con el fin de que el contenido informativo parezca más objetivo;

- y el adelantamiento de ciertos elementos cuando se persigue dotar de un énfasis particular a un determinado fragmento del discurso.

Sólo si en la traducción se adaptan las estructuras del TO a las normas culturales y convenciones textuales de la lengua de llegada se puede garantizar la fuerza ilocutiva de los diferentes tipos de texto en relación a los nuevos destinatarios:

> Translation solutions are analysed as choices between transfer of source-language norms and accommodation to target-language norms. The attempt to view these choices in terms of textual structures and tacit agreements between addresser and addressee is essential for a translation paradigm at discourse level (Weizman, 1986: 125).

Bibliografía

Baker, M. (1992), *In Other Words. A Coursebook on Translation*, Londres: Routledge.

Brown, G. y G. Yule (1983), *Discourse Analysis*, Cambridge: CUP.

Danes, F. (1977), "Functional Sentence Perspective and the Organization of Text", en Danes, F. (ed.), *Papers on Functional Sentence Perspective*, Praga: Academia.

Downing, A. y P. Locke (1992), *A University Course in English Grammar*, Londres: Prentice Hall.

Firbas, J. (1992), *Functional Sentence Perspective in Written and Spoken Communication*, Cambridge: C.U.P.

Francis, G. (1990), "Theme in the Daily Press", en *Occasional Papers in Systemic Linguistics*, vol. 4, Universidad de Nottingham.

Fries, P. (1983), "On the status of theme in English: arguments for discourse", en Petöfi, J. y E. Sözer (eds.), *Micro and Macro Connexity of Texts*, Hamburgo: Helmut Buske.

Gosden, H. (1993), "Discourse functions of subject in scientific research articles", en *Applied Linguistics,* vol. 14, 1, pp.56-75, Oxford: O.U.P.

Grimes, J.E. (1975), *The Thread of Discourse*, La Haya: Mouton Publishers.

Halliday, M.A.K. (1967-68), "Notes on transitivity and theme in English", en *Journal of Linguistics*, 3: 37-81, 199-244 y 4: 179-215.

Halliday M.A.K.(1985), *An Introduction to Functional Grammar*, Londres: Edward Arnold.

House, J. (1981), *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen: Gunter Narr.

Jordan, M.P. (1985), "Non-thematic re-entry: an introduction to and extension of the system of nominal group reference/substitution in everyday English use", en Benson, J. y W. Greaves (eds.) *Systemic Perspectives on Discourse*, vol.1, Nueva Yersey: Ablex Publishing Corporation.

Martin, J.R. (1987), "Sentence initial elements in English and their discourse function", en *Occasional Papers in Systemic Linguistics*, Vol. 2, Universidad de Nottingham.

Newmark, P. (1991), *About Translation*, Clevendon: Multilingual Matters.

Lowe, I. (1987), "Sentence initial elements in English and their discourse function", en *Occasional Papers in Systemic Linguistics*, vol.2: Universidad de Nottingham.

Papegaaij, B. y K. Schubert (1988), *Text Coherence in Translation*, Dordrecht, Foris Publications.

Quirk, R. et al. (1986), *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London: Longman.

Van Der Broeck, R. (1986), "Contrastive discourse analysis as a tool for the interpretation of shifts in translated texts", en house, J. y S. Blum-Kulka (eds.), *Interlingual and Intercultural Communication*, Tübingen: Gunter Narr.

Van Dijk, T. (1977), *Text and Context,* Londres: Longman.

Vasconcellos, M. (1991), "Tema e foco na traduçao", en Coulthard, M. y C.R. Caldas (eds.) (1991), *Traduçao: teoria e prática,* Florianápolis (Brasil): Universidad Federal de Santa Catarina.

Weizman, E. (1986), "An Interlingual Study of Discourse Structures: Implications for the Theory of Translation", en House y Blum-Kulka (eds.).

Livius, 12 (1998) 121-127

La traducción en la antropología: Supuestos teóricos y casos prácticos

Carlos Montes Pérez
Universidad de Salamanca

Las relaciones entre la teoría de la traducción y la antropología han sido muy importantes desde el comienzo de la disciplina antropológica, incluso antes, cuando los viajeros y misioneros hacían etnología sin tener conciencia de ello. Pero estas relaciones han estado ocultas, o bien han sido discutidas en pequeños círculos, de modo que, nada de lo comentado o concluido ha salido del ambiente académico. Sin embargo, desde hace algunos años, concretamente a partir de los años setenta la situación ha cambiado en el estudio de la cultura. Este cambio ofrece unas perspectivas nuevas de análisis de la traducción en su aspecto más general como es la traducción cultural, a la vez que pone de manifiesto una amplia gama de problemas que se le presentan a los antropólogos cuando tienen que realizar sus trabajos de investigación, puesto que trabajan con lenguas indígenas, la mayoría de ellas sin sistematizar en una gramática y con vocabularios muy fluctuantes y de gran variación geográfica.

Estas reflexiones que se presentan a continuación no tratan de solucionar ningún punto problemático, sino que pretender poner de manifiesto algunos de los aspectos complejos de la traducción cultural antropológica.

Como hemos comentado antes, desde los años setenta se ha generalizado, con mayor o menor éxito una situación de tanteo en la disciplina antropológica que afecta tanto a los métodos como también a los objetivos de la disciplina. Esta situación ha provocado la inevitable preocupación por parte de los profesionales de la disciplina y ha creado una cierta inseguridad considerada negativa, pero también, hay un aspecto positivo puesto que, entre todas estas rendijas que se abren, aparecen algunos nuevos conceptos y nuevas categorías procedentes de otros campos del saber y de otras disciplinas. Uno de estos nuevos conceptos es la noción de traducción cultural, eje básico de la investigación antropológica, es decir, la interpretación del trabajo antropológico como si se tratara de un acto de traducción.

En primer lugar se percibe claramente una semejanza entre el trabajo del traductor y el trabajo del antropólogo, puesto que ambos salen de sus marcas de referencia, bien sean lingüísticas o culturales, para introducirse, más o menos dolorosamente, en otro sistema de referencias completamente distinto. En este sentido, el cambio efectuado por parte del antropólogo tiene una dimensión más radical. Si bien ambos tienen que aprender una lengua nueva, y dominarla, el traductor lingüístico puede entrar en la otra realidad desde los textos históricos, o desde los textos literarios, en cambio el antropólogo tiene que entrar, en la mayoría de los casos desde la realidad misma, es decir desde el aspecto más social del lenguaje, en contacto directo con los hablantes. Ambas actividades concuerdan, por tanto, en el objeto de su actividad que siempre es la transmisión inteligible de "lo otro", "lo lingüísticamente y culturalmente distinto".

Esta tradicional semejanza no ha sido tomada realmente en serio hasta hace bien poco tiempo. Para todos los antropólogos estaba claro que su labor diaria era traducir, y estar traduciendo constantemente hasta que tus propias referencias se diluyen en la nueva realidad cultural, pero es entonces cuando hay que comunicar esta realidad cultural distinta escribiendo una etnografía, que es un proceso también de traducción. Como se ve, entonces, siempre traduciendo.

También para todos los traductores estaba claro que tenían algo de antropólogos, puesto que eran muy conscientes que detrás de cada traducción literaria, técnica y de cualquier otro carácter siempre había una cultura que producía ese texto. Sin ir mucho más allá del sentido común también sabíamos que las diferencias eran pocas, pero significativas,

unos traducen textos, y otros, los extravagantes antropólogos se dedican a traducir culturas. Pero las nuevas revoluciones en el ámbito de la antropología han dinamitado estas diferencias, sobre todo después de las reflexiones de Clifford Geertz, sobre los géneros antropológicos. De este modo el nuevo panorama que se nos ofrece es de un progresivo acercamiento de la antropología a las humanidades junto con un descrédito de la antropología como ciencia objetiva.

Pero, veamos de un modo somero este camino de cambio.

Este momento de acercamiento entre la traducción lingüística y la traducción cultural de la antropología se percibe en unas notas a pie de página de uno de los estudios más importantes sobre la cultura escritos en los últimos años como es *La interpretación de las culturas*, de Geertz[1]. Allí se pone de manifiesto que lo que primordialmente hace un antropólogo es escribir[2], de tal modo que entonces las investigaciones antropológicas han pasado a formar parte del género subjetivo de ficción, y han perdido mucho de su carácter científico. Otra de las ideas importantes que se ha desarrollado en este movimiento norteamericano es la interpretación de las culturas como si fueran textos que hay que analizar, por tanto, con instrumentos de crítica literaria. Es en este punto en el cual, desde mi punto de vista, se produce un acercamiento mayor entre el trabajo del antropólogo y del traductor, puesto que uno analiza la cultura como si fuera un texto complejo, en otra lengua, que esconde una larga perspectiva histórica compleja de formación de significados, y que responde a una distinta mentalidad, y que hay que traducir lo más fielmente posible, y el otro, el traductor trabaja con un texto que tiene similares características. El apoyo de la teoría de la traducción lingüística para la antropología en este caso es muy importante, siempre que se entienda a la cultura como si fuera un texto que hay que traducir e interpretar. A este primer paso de carácter teórico o a este acercamiento hay que añadir que además las culturas no son un conjunto de símbolos o de valores, sino que son un conjunto de textos que están fijados sobre un papel, creados subjetivamente y, por lo tanto, son casi textos de

---

1. Geertz, Cl. (1988), *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa. (La edición primera en inglés es de 1973). La parte que rompe con la visión anterior de la antropología es el capítulo I titulado "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", pp.19-41.

2. "En antropología, o en todo caso, en antropología social lo que hacen los que la practican es etnografía. Y comprendiendo lo que es la etnografía o más exactamente lo que es hacer etnografía se puede comenzar a captar a qué equivale el análisis antropológico como forma de conocimiento." Geertz, Cl., *ob. cit.*, p.20.

ficción. Lo importante no es el análisis de la cultura como si fuera un texto, lo importante en este caso es el análisis de los textos escritos sobre esa cultura por antropólogos que se convierten, y así se entienden, como verdaderos críticos literarios. De este modo, las culturas se construyen artificialmente a partir de los textos etnográficos, y en este sentido la traducción cultural, con amplios presupuestos de objetividad en la interpretación anterior se convierte en algo meramente subjetivo y sin ninguna validez, sólo se destaca la capacidad creativa del autor y la capacidad del intérprete. Pero, ¿dicen entonces algo los textos sobre la realidad cultural?, o tal vez, ¿la traducción cultural ha creado una realidad distinta y nueva a la estudiada objetivamente por el antropólogo?. Estas son algunas de las muchas contradicciones que presenta este movimiento antropológico posmoderno.

Dejando de lado este último movimiento de interpretación de la antropología como traducción cultural subjetiva, nos vamos a centrar en el acercamiento que, desde la antropología interpretativa se lleva a cabo de las funciones del antropólogo y el traductor.

Una vez que el estudioso de la cultura comienza su trabajo de investigación en un lugar determinado ya está realizando funciones de traducción. La primera y más importante, y también la más tradicional consiste en entablar conversaciones directas con los propios nativos para saber qué hacen y cómo interpretan ellos mismos sus acciones. Todas estas conversaciones han de ser en la lengua nativa. Este es el punto de partida básico para cualquier trabajo antropológico serio, pero esto implica la formación lingüística del etnógrafo, lo cual supone un añadido esfuerzo, sobre todo si los intereses del estudioso no están relacionados directamente con la lengua, y tienen que ver con aspectos de cultura material o de tecnología. Junto a este esfuerzo añadido hay también un fuerte escollo que superar como es la falta de gramáticas y de vocabularios, así como también hay una importante falta de textos escritos donde la lengua indígena se encuentre fijada.

Algunos de los antropólogos modernos, y también alguno de los clásicos han tenido que usar intérpretes de la cultura nativa bilingües, puesto que no han estudiado con dedicación la lengua nativa, y de este modo se evita sin dificultad el primer peldaño de entrada a la cultura extraña como es la lengua. Pero esto no es más que mirar al otro lado del problema y no coger al toro por los cuernos, puesto que, de este modo, se rompe con uno de los principios de la objetividad en la antropología

como es el utilizar equilibradamente a los informantes, puesto que si se eligen por su capacidad bilingüe, y esta es la variable que más influye, no se toman en consideración otras variables como son la pertenencia a tal casta, o el papel relevante dentro del grupo social u otras variables relevantes antropológicamente. Si se toma exclusivamente al informante como intérprete, nuestra visión se encuentra ya traducida, de modo que los términos o las categorías que analicemos estarán basadas en la cultura nativa, y esto entonces tampoco interesa a la antropología[3].

En estas entrevistas, que son el inicio de cualquier trabajo de investigación se suelen tomar notas escritas, pero lo más usual y lo más práctico es la grabación magnetofónica de la entrevista para realizar después la traducción. Este ejercicio cuenta, desde mi punto de vista con dos problemas que son muy importantes y muy difíciles de resolver. Por un lado, la traducción desde la grabación se realiza de una lengua a otra sin apenas semejanza, puesto que la separación y la diferencia entre culturas ofrece un mayor rigor a la antropología, y por lo tanto, el contexto tiene que desempeñar un papel determinante a la hora de entender las palabras del informante. Algo así como los gestos de la cara, los movimientos de los brazos, la expresión, etc., y todo ello se pierde en las grabaciones magnetofónicas[4].

La segunda cuestión complicada consiste en la traducción de algunos de los términos nativos que designan aspectos únicos e intercambiables de la cultura de origen que se está estudiando. En este sentido las soluciones son muy variadas, hay quien adopta una postura más objetiva y deja el término nativo entre comillas escrito en el idioma original, y hay quien opta por traducir totalmente el término intentando aproximarse lo más posible a algún aspecto o situación que ocurra en la cultura del antropólogo, y hay otros que se deciden a explicar el sentido cultural del término. Esta me parece que puede ser la postura más correcta, pero si

---

3. Son muy frecuentes en los trabajos sobre culturas americanas el uso de informantes que hablan castellano y que pertenecen a los grupos indígenas, o que son mestizos. Ellos interpretan o traducen los conceptos ya y, por lo tanto, llegan mediatizados al antropólogo.

4. Son muy usuales las expresiones faciales de miedo, de alegría, de paz, de rabia, etc. en el momento de describir algunos de los personajes de la mitología de la cultura indígena. Estos gestos son determinantes a la hora de saber si el personaje despierta un sentimiento bueno o malo entre los miembros de la comunidad, aspecto este muy importante para la traducción, y que no se puede percibir desde el nombre del personaje mitológico.

de una cultura hay que traducir culturalmente cada uno de sus conceptos, el trabajo sería interminable[5].

Todos estos problemas prácticos se han mantenido dentro del ámbito académico de los especialistas en las distintas culturas, pero, el aumento de las emigraciones de los países menos desarrollados a los países poderosos, así como los conflictos étnicos y otras muchas hechos históricos están consiguiendo que las etnografías ya no sean para el público especializado, sino que sean para el público en general, y no sólo de la metrópoli como era antes en la época colonial, sino que ahora tienen interés para el mundo globalizado.

Junto a estos problemas que hemos enunciado anteriormente nos encontramos con otro más, que ya nos sitúa en un segundo nivel de la traducción, como es la traducción de las etnografías, o descripciones detalladas de las distintas culturas, es decir, pasar al español, al alemán, al japonés las etnografías escritas en inglés, etc.

En este segundo nivel la traducción tiene una relativa menor dificultad puesto que las lenguas suelen estar bien fijadas tanto sintáctica como semánticamente, de modo que en este caso predomina la traducción lingüística frente a la traducción cultural que hemos visto en el primer momento de trabajo antropológico.

A pesar de que la traducción en este caso no representa una gran dificultad ha de realizarse por antropólogos y, en el caso español ésta especialización dentro de la disciplina es muy limitada. Me permito hacer una mención a uno de los grandes traductores que ha habido en España en el ámbito de la antropología como ha sido Alberto Cardín, son innumerables sus obras traducidas de antropología, de modo que hay que considerarle como el traductor antropológico más importante español. Una de sus traducciones más significativas ha sido la de los diarios de Malinowski, una obra que ha sido el origen de estos cambios de perspectiva en la antropología que hemos comentado. Alberto Cardín ha traducido del inglés, del francés y del italiano las mayores obras de la antropología mundial, y las más radicales novedades como es el estudio

---

5. La dificultad de traducir culturalmente algunos términos es extrema, por ejemplo el término "huaca", en la cultura andina, puesto que puede significar muchos objetos distintos, que son de algún modo adoreados, pero de muy distintos modos de adoración. Incluso, otros conceptos que no están claros en su significado como es el término "ukuku", también en la cultura andina.

de Hocart titulado *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos.* Así como la monumental Historia de las religiones de Henri-Ch. Puech.

El estudio de Godelier sobre las Instituciones Económicas también ha sido traducido por Cardín del francés, así como el Diario de Campo en Melanesia de Malinowski, y el estudio sobre el Lenguaje y la Cultura de John Gumpez, traducido del inglés.

Destaca dentro de las últimas novedades y de los libros traducidos por él antes de morir, El antropólogo como autor, el estudio que sobre la escritura antropológica realizó Clifford Geertz, así como el clásico de Frazer, Mitos sobre el origen del fuego.

Desde la desaparición de Alberto Cardín la traducción antropológica en España ha quedado vacía, y el ritmo de llegada de las nuevas etnografía y estudios se ha visto frenado de raíz.

Como las semejanzas entre el quehacer antropológico y el quehacer de la traducción son cada vez más cercanas no estaría de más el seguir investigando en aquellos aspectos que desde el análisis de la cultura puedan ayudar a la traducción y al contrario, sería muy interesante destacar algunos de los aspectos que pensados y aplicados en las teorías de la traducción puedan servir para mejorar la investigación antropológica, así como también puedan servir para depurar el análisis de las culturas como si fueran textos. Dentro de esta línea de investigación espero que estas reflexiones puedan servir de punto de partida para posteriores análisis más concretos.

Livius, 12 (1998) 129-140

Pablo, *Rom* 8, 32. Traducción e interpretación

Francisca Moya
Universidad de Murcia

Pablo, en la *Epístola a los romanos*, al hablar del amor de Dios a los hombres, aplicaba a Dios en relación a su Hijo una actitud semejante a la de Abraham respecto a su hijo Isaac, y lo hacía, como era normal, reproduciendo "casi literalmente" palabras del *Antiguo Testamento*, en este caso del *Génesis*. Se narra aquí, como es bien sabido, la historia del sacrificio de Isaac, o, por mejor decir, se refiere la disponibilidad de Abraham para ofrecerlo, según Dios le había pedido. Las palabras que nos interesan ahora son las que Abraham escucha del ángel, el cual le transmite el mensaje de Dios, en el preciso momento en que era inminente la ofrenda de su hijo.

Leemos en *Génesis* 22, 12: νῦν γὰρ ἔγνων ὅτι φοβῇ τὸν θεὸν σὺ καὶ οὐκ ἐφείσω τοῦ υἱοῦ σου τοῦ ἀγαπητοῦ δι' ἐμέ. = *nunc cognovi quod times Deum, et* non pepercisti unigenito filio tuo *propter me*.

En *Romanos* Pablo, después de decir "¿si Dios está a favor nuestro, quién estará contra nosotros?", ofrece la prueba más elocuente, la actuación del propio Dios.

Leemos en *Romanos* 8, 32: ὅς γε τοῦ ἰδίου υἱοῦ οὐκ ἐφείσατο, ἀλλ' ὑπὲρ ἡμῶν πάντων παρέδωκεν αὐτόν, πῶς οὐχὶ καὶ σὺν αὐτῷ τὰ πάντα ἡμῖν χαρίσεται; = *Qui etiam* propio Filio suo non pepercit, *sed pro nobis omnibus* tradidit *illum*[1]: *quomodo non etiam cum illo omnia nobis donavit?*

---

1. El texto de *Génesis* es de *Septuaginta* (A. Rahlfs) y *Vulgata* (Colunga-Turrado, BAC, 1994)

La elección de este pasaje para ilustrar, como reza el título, con un caso más, las "intervenciones" que suelen llevarse a cabo en un texto, está relacionada directamente con la interpretación de una palabra, *pepercit*, que traduce el ἐφείσατο griego[2].

El griego ἐφείσατο es aoristo de φείδομαι (φείδομαί τινος), que significa "tener consideración", "escatimar", también "abstenerse" y "evitar" o "perdonar"[3]; en latín, el correspondiente verbo es *parco*, que, como hemos recordado, traduce φείδομαι; *pepercit* es perfecto, sin duda aorístico, como aoristo es ἐφείσατο, significando el verbo latino "mirar por", "omitir", "conservarse", "preocuparse", "ahorrar", "abstenerse de", "reservarse", "guardar", "respetar", "perdonar"[4].

En ambos casos la idea de "perdón" no es la que abunda en este verbo y, menos, la principal; predomina en ellos el sentido de "ahorrar" "abstenerse", "escatimar"[5]; de esas significaciones derivan fácilmente las demás, según las circunstancias y contextos; cuando alguien que ha obrado mal espera un castigo dirá: *parce*, o *parcite*, pidiendo parquedad en él; la mayor de todas las parquedades es, lógicamente, abstenerse; en ese caso hay -e implícitamente se solicita- misericordia; puede haber perdón, porque no se actúa, como se esperaba y debía; en consecuencia, cesa una acción, se ahorra o evita.

La significación que φείδομαι/*parco* adquieren en algunos contextos se puede extender, más o menos, a otros -no a todos-, pero en todos igualmente subyace esa idea de "parquedad", de "reservarse algo".

---

respectivamente. El de *Romanos*, el griego, de la edición del *Novum Testamentum* de Vogels, coincidente con el de Bover; el latín, reproduce el de la *Vulgata* (Colunga-Turrado), aunque no existen variantes en otros en el punto que nos interesa; así, la *Vetus latina* (s. III): *Qui nec Filio suo pepercit, sed pro nobis omnibus tradidit illum*; la *Vulgata* (s. IV): *Qui* etiam *proprio Filio suo non pepercit, sed pro nobis omnibus tradidit illum*; *Neovulgata* (1979): *Qui Filio suo non pepercit, sed pro nobis omnibus tradidit illum.*

2. También se podría aludir a otros términos, como *tradidit* o *pro nobis*, de lo que algo diremos más abajo.

3. Derivados son φειδώ,-οῦς, "consideración" y también "tacañería", o φείδων,-ωνος, "parsimonioso", "avaro".

4. Aunque nos centramos en *pepercit*/ἐφείσατο, merece la pena recordar las "traducciones- interpretaciones de *tradidit* (en griego παρέδωκεν de παραδίδωμι), que, significando "ofreció", y también "entregó", si se le acompaña "por nosotros" puede entenderse: "a nosotros", en nuestro favor, o "por nuestra causa" o "culpa", lo cual apoya tanto el latín *pro* como el griego ὑπέρ; "entregar", desde luego, evoca "la muerte" que sufrió el Hijo; por su parte, χαρίσεται alude a un *benevolum donum.* Puede verse sobre los valores de estos términos, por ejemplo, Max Zerwick, *Analysis Philologica novi Testamenti graeci*, Romae, [P.I.B.] 1966, p.349. Volveremos sobre esto *infra.*

5. Ya en Homero φείδομαι, que aparece en *Il.* 24, 236 en aoristo (φείσατο), significa "mostrarse parco".

En castellano, sin embargo, las acepciones del verbo "perdonar" excluyen algunos matices muy importantes, que pueden "atribuírsele" a *parco*, por lo que nuestro "perdonar" no es trasunto fiel del verbo *parco*, ni del griego φείδομαι. Dice el *Diccionario de la Real Academia Española:*

Perdonar. (Del lat. *per-donare*, dar). tr. Remitir la deuda, ofensa, falta, delito u otra cosa al perjudicado por ello.// 2 Exceptuar a uno de lo que comúnmente se hace con todos, o eximirle de la obligación que tiene.// 3. Precedido del adverbio *no*, da a entender que la acción del verbo que seguidamente se expresa o se supone, se realiza en todas las ocasiones posibles. No perdonar *modo o medio de conseguir una cosa*; no perdonar *ocasión de lucirse*; no perdonar *un baile* (asistir a todos); no perdonar *ni un pormenor de un suceso* (referirlo *ce* por *be*).//. 4 Renunciar a un derecho, goce o disfrute.// *perdonar hecho y por hacer*. fr. con que se nota la excesiva y culpable indulgencia de uno.

Hasta aquí el Diccionario; nos ilustra sobre que el verbo castellano "perdonar" es buena traducción, aunque parcial, del *perdonare* latino, pero también, y a su vez, de que no puede serlo siempre del latino *parcere*, pues "perdonar" implica el merecimiento de alguna clase de castigo por parte del perdonado.

En cuanto al término que nos ocupa -el verbo *parco* o su correspondiente en griego φείδομαι- es interesante recordar que su empleo no está generalizado en el *Nuevo Testamento*; en los *Evangelios* no aparece nunca; lo usa Lucas sólo una vez, *Hechos* 20, 29[6] y también una vez aparece en Pedro (2 Pedro 2, 4); por contra, Pablo lo utiliza en varias ocasiones (aparte del texto de *Romanos* 8, 32, en *Romanos* 11, 21; *1Corintios* 7, 28; *2Corintios* 1, 23; 9, 63 y 12, 6).

Con los sentidos que se asignan, como hemos recordado, a estos verbos, ya en latín, ya en griego, las traducciones son susceptibles de asumir valores algo o muy diferentes, al menos en matices no insignificantes; es decir, la traducción puede aportar un cierto tipo de ideología o puede incluir una información ajena por completo al texto; puede, en fin, interpretar y modificar lo que se dice.

Veamos qué ocurre. Hemos hecho, en principio, una selección de traducciones españolas, tres de ellas son las que gozan de mayor difusión, incluyendo en cuarto lugar la que nos parece más importante, por cuanto es

6. Se trata, además, de un discurso de Pablo.

la traducción "oficial" de la Iglesia española; se trata del *Leccionario*, aprobado por la Conferencia episcopal[7] y utilizado en las celebraciones litúrgicas.

Ofrecemos primero, las traducciones de *Romanos* 8, 32:

> Bover-Cantera[8]: "Quien a su propio Hijo *no perdonó*, antes por nosotros todos lo entregó, ¿cómo no juntamente con Él nos dará de gracia todas las cosas?"
>
> Biblia de Jerusalén[9]: "El que *no perdonó* ni a su propio Hijo, antes bien lo entregó por todos nosotros, ¿cómo no nos dará con Él graciosamente todas las cosas?"
>
> Nacar Colunga[10]: "El que *no perdonó* a su propio Hijo, antes le entregó por todos nosotros ¿cómo no nos ha de dar con Él todas las cosas?"
>
> *Leccionario*: El que *no perdonó* a su propio Hijo, sino que lo entregó a la muerte por nosotros, ¿cómo no nos dará todo con él?

Veamos ahora las traducciones de *Génesis*:

> Bover-Cantera: "pues ahora he comprobado que eres temeroso de Dios, ya que *no me has rehusado* ni a tu hijo único".
>
> Biblia de Jerusalén: "que ahora sé que tú eres temeroso de Dios, ya que *no me has negado* tu hijo, tu único".
>
> Nacar Colunga: "porque ahora he visto que en verdad temes a Dios, pues por mí *no has perdonado* a tu hijo, a tu unigénito".
>
> *Leccionario*: "Ahora sé que temes a Dios, porque *no te has reservado* a tu hijo, tu único hijo".

Observamos que en los cuatro textos correspondientes a Génesis se ha traducido el *non pepercisti* de modos diferentes: 1. *no me has rehusado*, 2.

---

7. *Cf. Leccionario Litúrgico*, Barcelona 1984.

8. *Sagrada Biblia*, J.M. Bover-F. Cantera, Madrid, B.A.C. 1953³. También Cantera en *Sagrada Biblia*, BAC Minor 10, mantiene el *no perdonó*: "Entonces ¿qué diremos a esto? Si Dios [está] a favor nuestro, quién [estará] contra nosotros? El que no perdonó a su propio Hijo, sino que lo entregó por todos nosotros, ¿cómo no va a regalarnos también con Él todo [lo demás]?". De la misma manera F-Cantera Burgos-M. Iglesias González, *Sagrada Biblia*, Madrid B.A.C. 1975, los cuales, sin embargo, en el texto de *Génesis* utilizan el verbo "rehusar" (ni me has rehusado a tu hijo).

9. *Biblia de Jerusalén*, dirigida por J.A. Ubieta, ed. española, Bilbao 1969 (Desclée de Brouwer).

10. *Sagrada Biblia*, E. Nacar-A. Colunga, BAC, Madrid, BAC 1985 (=1966).

no me has negado, 3. *no has perdonado*, 4. *no te has reservado*, es decir, los traductores han elegido matices, que van del más fuerte "perdonar" al "rehusar" o "reservarse". Sus diferencias son, diríamos, legítimas.

Ahora bien, cuando vamos al texto de *Romanos*, comprobamos que no se mantienen tales diferencias ni matices, sino que todos, los cuatro, "han optado" por traducir el *non pepercit* por *no perdonó*[11], lo que supone, en tres casos[12] una cierta incongruencia al traducir de modo diferente dos textos cuya semejanza es evidente y el verbo que aparece el mismo (*parco*/ φείδομαι).

Es claro que razones extrínsecas -no exclusivamente filológicas- han colaborado a ello, no estando ausente la idea preconcebida de poner de relieve -exagerada o hiperbólicamente- el amor de Dios, o el deseo de cargar de la mayor significación un texto de Pablo, mucho más cuando la "historia real" avalaba la traducción.

Llegados a este punto es fácil colegir que prefiero una traducción más ajustada, en mi opinión, al texto o, por decirlo de otro modo, más libre de connotaciones extratextuales; sería aproximadamente ésta[13]: "El que no se reservó [para sí][14] a su propio Hijo". Esto se compadece bien con lo que sigue (ἀλλ' ὑπὲρ ἡμῶν πάντων παρέδωκεν αὐτόν, πῶς οὐχὶ καὶ σὺν αὐτῷ τὰ πάντα ἡμῖν χαρίσεται; = *sed pro nobis omnibus* tradidit illum: *quomodo non etiam cum illo omnia nobis donavit?*). Dios no se quedó a su Hijo para Él solo, sino que lo entregó a los hombres, "por nosotros", (...)", es decir "lo confió", "lo remitió" *pro nobis*. Este *pro nobis*, como en *ora pro nobis*, además de "por nosotros", por nuestra causa" o "por nuestra culpa", puede significar "para nosotros", "en nuestro beneficio"[15].

"Entregarlo a la muerte" (evocado o expreso en las traducciones) no está en el texto; sólo se lee: παρέδωκεν αὐτόν, en griego, y *tradidit illum*, en latín. "Entregarlo a la muerte por nosotros" es una "interpretación" que parte de

---

11. Puede verse también *El Nuevo Testamento de N. S. Jesucristo*. Casiodoro de Reyna-Cipriano de Valera:"Pues qué diremos a esto? Si Dios por nosotros ¿quién contra nosotros? El que aun a su propio Hijo no perdonó, antes le entregó por todos nosotros, ¿cómo no nos dará también en él todas las cosas?.

12. Sólo en la Nacar Colunga se utiliza para los dos textos el mismo verbo.

13. Así lo ví hace ya años, tras escuchar la traducción oficial, que se me antojó algo desafortunada. En mi búsqueda conté con la ayuda de los Profesores Esteban Calderón Dorda, Olegario García de la Fuente y Victoriano Casas García, éste último falleció poco después; el Prof. García de la Fuente hace unos meses. Vaya para los tres mi reconocimiento y gratitud por su disponibilidad y colaboración.

14. O de modo similar: no ahorró a su Hijo, no lo rehusó, no lo escatimó, no se lo guardó para sí.

15. Para el ὑπέρ griego, ὑπὲρ ἡμῶν πάντων, existen, como es bien sabido, las dos mismas posibilidades.

una realidad -el hecho de que Jesús fue crucificado- y del deseo de poner de manifiesto ante los fieles cristianos, por parte de los intérpretes de la Biblia o predicadores de la Iglesia, ese amor desmesurado de Dios Padre, olvidando posibles o inherentes "injusticias" respecto del Hijo[16].

Esto se ve ya con toda claridad en la *Biblia romanceada* del s. XIII (*Ms.* Escorial I-I-6) que así dice: *"El que a so Fijo mismo non perdonó/, mas diol a muerte por todos nos"*[17].

El "darlo a la muerte" ("que lo dio *a la muerte*"), aquí explicitado, no procede tampoco, repetimos, evidentemente del texto, sino que es fruto de una "interpretación".

Esta interpretación de *tradidit illum*, que refuerza y apoya la otra "interpretación", la de *parcere* entendido como "perdonar", la vemos confirmada y defendida por diversos estudiosos.

Así está en Ulrich Wilckens[18]. Este autor comienza la explicación de nuestro pasaje así: "Como primer punto comenta Pablo la afirmación decisiva de la frase condicional. Que Dios está a favor nuestro lo ha demostrado él mismo en la muerte expiatoria de Cristo *porque no perdonó a su propio Hijo, sino que lo entregó por todos nosotros*[19]". Añade a continuación: "Pablo utiliza una fórmula anterior a él, que habla de la entrega del Hijo por nosotros, para destacar con fuerza la actividad salvífica de Dios mismo en la muerte expiatoria de Cristo (cf. 3,25; 4,25; 5,8)". Prosigue su comentario, serio y erudito, en el mismo sentido, constituyendo, según nuestra opinión, un ejemplo, en el que no está aislado, de "interpretación"; él elige el significado de "no perdonar" para *parcere*/ φείδομαι y parece sobreentender εἰς θάνατον/ *in mortem* como complemento del verbo παραδίδωμι/*tradere*, entendiendo "entregar a la muerte", como lo apoya el que hace equiparables, por ej., *Rom* 8, 32 y 4,25[20].

---

16. Por cuanto era inocente y no merecía castigo alguno; distinto es que Él se entregase a la muerte, como aparece en otros lugares en que el sujeto del verbo es Jesús y el complemento directo también es Jesús (Él entregó a Él; Él *se* entregó).

17. Agradezco el dato al Prof. D. Olegario García de la Fuente.

18. *La carta a los Romanos, Rom 6-11*, trad. de V.A. Martínez Lapesa, 2 vols., Salamanca, Sígueme, 1989, en v. II, pp.212-214, bajo el epígrafe "El camino de la victoria de los cristianos (Rom 8, 31-39)".

19. La cursiva es nuestra.

20. Así lo vemos de modo claro en el comentario de Wilckens a este texto (cf. la ya citada *La carta a los Romanos*, Rom 1-5, Salamanca, Sígueme, 1989, v.I, pp.341-343 (bajo el epígrafe "Justificación de Abrahán" (Rom 4, 1-25). Coincidimos con él en su afirmación de que, como ocurre en este caso, "la utilización del verbo en pasiva es una perífrasis de la actuación divina en Jesús" (se trata del *Christus*

Esta misma visión la encontramos también en F. Büchsel[21]. Él incluye nuestro ejemplo de *Rom* 8, 32[22] junto a otros (Iac 19,32, Act 15, 26, 1Cor 13, 3, Gal 2, 20, Eph 5,25) en el apartado 4, en la acepción de "entregar a la muerte". Afirma que "l' elemento primario in παραδοῦναι è *l'assenso alla morte*, l'altruismo, l'amore".

Ante este aserto habría que precisar que los textos aducidos, aunque en ellos hay elementos comunes, no todos son equiparables: no es igual entregar "el alma" o "el espíritu" (como se dice en Iac 19,32, Act 15, 26), entregar "el cuerpo" (de 1Cor 13, 3), "entregarse a sí mismo" (de Gal 2, 20, Eph 5,25), que "entregar a otro", que es lo que vemos en nuestro texto y también, de modo algo similar, en *Rom* 4, 25[23].

Además, los problemas inherentes a una interpretación como la que lleva a cabo, le obliga a reconocer que es preciso admitir -como ocurre en nuestro ejemplo- que ha de sobreentenderse εἰς θάνατον ("È notevole", dice, "che εἰς θάνατον manca sempre allorché si parla di Gesù") y a afirmar que "no é un eufemismo, ma probabilmente una brachilogia, che si spiega con l' uso frequente della locuzione"; aduce como prueba la significación de "sacrificio de sí mismo" que παραδίδωμι ἐμαυτόν tiene.

Esta última afirmación la compartimos en general, pues es evidente que así ocurre cuando sujeto y objeto coinciden en una misma persona (aunque el contexto debe añadir una "pista" sobre a qué o a quién se entrega uno)[24], pero, desde luego, no tiene exacto correlato cuando uno es quien entrega y otro es el entregado; es precisamente lo que ocurre en *Rom* 8, 32: el sujeto es el Padre y el objeto el Hijo, sin que el texto de Pablo aporte ningún dato aclaratorio más.

Los problemas que plantea la "interpretación" de este texto se observan,

---

traditus: (...) *qui traditus est propter delicta nostra*); pero no es forzoso extraer de ahí, como él hace, la correspondencia de esta frase con la aseveración de 8,32 (...) en donde, afirma Wilckens, "es Dios el que 'entregó por todos nosotros' a Cristo". Menos de acuerdo estoy en que el texto de Mc 9, 31 hable de que Dios Padre entrega a Jesús a la muerte.

21. *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Fondato da G. Kittel, continuato da G. Friedrich (ed. alemana 1933-1978). Ed. italiana a cura di F. Montagnini e G. Scarpat, Brescia, Paideia, 1965-1992, 15 vols. en v. II (1966) cols. 1183-1186, en la entrada παραδίδωμι.

22. Junto con Rom. 8, 32 aparece Rom 4, 25; a ambos remite tras citar los textos de *Gálatas* y *Efesios*).

23. Como bien se sabe aquí se habla de que Dios *suscitavit* de entre los muertos a Jesucristo, *qui* traditus est *propter delicta nostra (...)*, texto en el que es obvia la pregunta: ¿fue entregado (por el Padre)? o "¿se entregó Él? Es bien conocido -y aceptado- que con *traditus est* ("pasiva refleja") se puede aludir al "sacrificio de sí mismo."

24. No es igual entregarse al verdugo, a un padre, a la muerte o al vicio; por tanto, lo único que permanece común es la idea de "entregar" que el verbo tiene.

en nuestra opinión, igualmente en las palabras de H. Beck[25].

Parte Beck de la acepción general de "entregar, "abandonar", "poner en manos de", que tiene παραδίδωμι. Afirma, e ilustra con ejemplos, que el centro de gravedad de παραδίδωμι lo constituye en el NT la acepción de "entregar al juicio y a la muerte"; insiste luego en que la mayoría de los pasajes en que aparece παραδίδωμι se refieren al anuncio de los sufrimientos y de la pasión de Jesús y que el término, "técnico", responde al "léxico judicial". También habla de que con este verbo se indica "la entrega a alguien o a algo como instancia humana o ejecutor del juicio", y "finalmente", en el lugar en que "se cita" nuestro texto, refiere que παραδίδωμι se encuentra en algunas construcciones que significan "entregar la vida y morir"; aduce ejemplos con su respectiva traducción (*Jn* 19, 30: entregar el espíritu = morir; *Hech* 15, 26: dar la vida = exponerla; *Gal* 2, 20: el Hijo de Dios se entregó a sí mismo) y, acto seguido, añade sólo: "cf. también *Ef* 5, 25 y *Rom* 8, 32".

La primera observación que, creemos, hay que hacer es la siguiente: Beck no se detiene, como tampoco Büchsel, en la explicación de *Rom* 8, 32; se limita a remitir a él, sin dar traducción, como hacía en los demás casos, ni razón de ningún tipo. Por otra parte, Beck reconoce, finalmente, que hay pasajes, unos pocos, en que παραδίδωμι no se entiende como referido al juicio y a la muerte. Como es natural, entre ellos él no incluye *Rom* 8 32.

Para nosotros, por el contrario, y como hemos adelantado, éste es un ejemplo en que el verbo παραδίδωμι no tiene este valor de "entregar a muerte o a juicio", que esto es sólo una interpretación. Es, en nuestra opinión, evidente que el sentido general de "entregar" que posee el verbo variará dependiendo de quién "entrega", "qué o a quién se entrega", quién sea el destinatario" o "por qué o para qué se hace la entrega".

Pero, dejadas estas consideraciones, volvamos a *non pepercit*, que era nuestro objetivo.

El modo de investigar el significado fundamental o la acepción primordial con la que un autor, o una época, o un género literario utilizan un término es, como se sabe, comprobar qué ocurre en otros casos. Nos referíamos antes a la aparición de esta palabra en el Nuevo Testamento y vamos ahora a recorrer los textos en que se encuentra. En esta comprobación reproducimos

---

25. En Lothar Coenen- Erich Beireuther- Hans Bietenhard (1971), *Diccionario teológico del Nuevo Testamento* (ed. alemana *Theologisches Begriffslexikon zum Neuen Testament*). Ed. castellana preparada por Mario Sala-Araceli Herrera, 4 vols. Salamanca, Sígueme, 1980, en v. II pp.394-395, en la entrada παραδίδωμι.

sólo los textos latinos; en los griegos también aparece siempre φείδομαι[26].

1. Lucas, *Act*, 20, 29: *Ego scio quoniam intrabunt post discessionem meam lupi rapaces in vos,* non parcentes *gregi.*

2. Pablo, *Rom*, 11, 20-21: *Bene: propter incredulitatem fracti sunt. Tu autem fide stas: noli altum sapere, sed time. Si enim Deus naturalibus ramis non* pepercit*: ne forte nec* tibi parcat.

3. *1Cor*, 7, 28: *Si autem acceperis uxorem, non peccasti. Et si nupserit virgo, non peccavit: tribulationem tamen carnis habebunt huiusmodi. Ego autem* vobis parco.

4. *2Cor*, 1, 23: *Ego autem testem Deum invoco in animam meam, quod* parcens vobis*, non veni ultra Corinthum: non quia dominamur fidei vestrae, sed adiutores sumus gaudii vestri; nam fide statis.*

5. *2Cor*, 9, 6: *Hoc autem dico: Qui* parce *seminat,* parce *et metet: et qui seminat in benedictionibus, de benedictionibus et metet.*

6. *2Cor*, 12, 6: *Nam, et si voluero gloriari, non ero insipiens: veritatem enim dicam;* parco *autem, ne quis me existimet supra id quod videt in me, aut aliquid audit ex me.*

7. *2Pe*, 2, 4: *Si enim Deus angelis peccantibus non* pepercit*, sed rudentibus inferni detractos in tartarum tradidit cruciandos, in iudicium reservari. Et originali mundo non* pepercit*, sed octavum Noe iustitiae praeconem custodivit, diluvium mundo impiorum inducens.*

Las traducciones del verbo *parcere* son de este modo en los tres autores:

Bover-Cantera	Bibl. Jerusalén	Nacar-Colunga
1. perdonarán	perdonarán	perdonarán
2. perdonó	perdonó	perdonó
3. os las ahorro	quisiera evitaros	quisiera ahorraros
4. que por miramiento	por miramiento	por amor vuestro
5. mezquinamente	escasamente	el que escaso
6. me abstengo	me abstengo	me abstengo
7. perdonó	perdonó	perdonó

En tres textos (1, 2 y 7) eligen "perdonar", frente a cuatro (3, 4, 5 y 6) en

26. 1. φειδόμενοι/*parcentes*; 2. ἐφείσατο/*pepercit*; φείσεται/*parcat*; 3. φείδομαι/*parco*; 4. φειδόμενος /*parcens*; 5. φειδομένως (bis)/*parce* (bis); 6. φείδομαι/*parco*; 7. ἐφείσατο (bis)/*pepercit* (bis).

que prefieren la idea de "parquedad", "ahorro", "guardarse", etc. De los textos tres al seis también yo me voy a abstener, puesto que apoyan lo que sostengo; me limitaré a los tres en que aparece "perdonar", para comprobar si este significado es transferible al texto de *Romanos*, si hay semejanzas que avalen ese valor.

Al texto número 1 podríamos hacer algunas puntualizaciones; el que los lobos "no perdonan", es decir "no tienen piedad", o "no se abstienen" del rebaño, no es transferible, ni aplicable su valor, al texto que nos ocupa; también aquí, es verdad, el rebaño es inocente, pero es, sin embargo, improcedente establecer una semejanza entre ambos textos: los respectivos "sujetos", en un caso, de un verbo finito (*pepercit*, en *Romanos*), en otro, implícitamente, de un participio (*parcentes* en Lucas), son nada menos que "Dios Padre", por una parte y "los lobos", por otra; cada uno de los sujetos ocupa un lugar similar en la frase, y, por tanto, parece que podría percibirse la asignación de "sentimientos" semejantes, circunstancia esta que puede ser una razón suficiente para observar el absurdo, y defender que, pese a que sea posible en el caso de Lucas traducir por "perdonar", la idea de *abstenerse* es, sin duda, la fundamental (no se abstendrán de la grey; entrarán *rapaces* y actuarán sin "tacañería", evidentemente "no dejarán vivo ningún animal").

En el texto 2 la acción del verbo se atribuye a Dios en relación a las ramas de un árbol; unas -decía Pablo- se desgajaron para injertar otras, dicho todo en metáfora; e insistiendo, con la repetición del verbo *frangor* (*fracti sunt*), en que han sido "arrancadas" esas ramas, "rotas". Pablo recomienda la *fides* (*tu autem fide stas*), la confianza, el respeto temeroso (*sed time*); el "destinatario de la epístola" está "injertado", forma parte del árbol; pero, si no se lo merece, si es incrédulo" (*cf.* el anterior *propter incredulitatem*) será desgajado de ese árbol. Por tanto, en nuestra opinión, el *pepercit* se entiende muy bien con la idea de "abstenerse"; si Dios no se abstuvo de las ramas, es decir: si no se abstuvo (de arrancar esas ramas *que lo merecían*), también a ti, le dice, te "arrancará", o de otra manera, "no se abstendrá de desgajarte" (considerando implícita la idea de *frangi)* para injertar de nuevo a otro.

Se trataría de una construcción breve, *ad sensum*, en la que se contiene la idea de *frangi* completando la expresa en *parcere*; ciertamente también "abstenerse" es significación que en este texto subyace. Por otra parte, los elementos léxicos, trasunto de la idea, nos hacen ver que las "ramas" *sí merecían un castigo*; hay diferencias, pues, entre este texto y el nuestro de

Romanos, pues "ramas" en la estructura sintáctica ocupa el mismo lugar del Hijo (*que no lo merecía*).

El tercer ejemplo, el texto número 7, el de Pedro, presenta alguna otra dificultad para defender la idea de "abstenerse"; es evidente que no se abstuvo Dios de actuar, pero también es claro que no *"perdonó"*, sino que castigó a los ángeles (*que lo merecían*; habían pecado: *angelis peccantibus non pepercit*), y al mundo, al que envió el diluvio, etc. Pero tampoco se opone en absoluto este texto a nuestra propuesta; a ángeles o mundo podría, o no, habérsele perdonado, pero en todos ellos está presente el requisito fundamental del perdón, "ser culpables", requisito que, obviamente, está ausente en el Hijo.

Los textos revisados, en mi opinión, se compadecen con mi propuesta. Los autores se explican por ellos mismos; el uso de un término y la repetición de él en contextos semejantes sugiere -y así está comprobado- una elección previa por parte del autor en relación al sentido; la idea de "perdonar", sobre todo como hoy se entiende en castellano esta palabra, está, sin duda, muy lejos de la mente de Pablo en este texto de *Romanos* 8, 32.

Es cierto, que frente a las traducciones que hemos seleccionado[27], hay otros autores que traducen del modo que defendemos: "abstenerse", "escatimar", "no guardarse para uno mismo"; así, por ejemplo, en la Nueva Biblia Española se lee: *Aquel que no escatimó a su propio Hijo, sino que lo entregó por todos nosotros ¿cómo es posible que con Él no nos lo regale todo?*, o en la traducción de Juan Mateos-L. Alonso Schökel[28]: *Aquel que no escatimó a su propio Hijo, sino que lo entregó por todos nosotros, (...)*[29], pero, es precisamente la traducción "oficial" de la Iglesia, el texto que se lee en la liturgia de la Misa, el que ofrece el más "tremendo" *no perdonó*, añadiendo, además, luego la palabra "*muerte*" (inexistente en el texto y en la mayoría de

---

27. A saber, Bover-Cantera, *Biblia de Jerusalén*; Nacar-Colunga y *Leccionario*.

28. *Nuevo Testamento*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974.

29. Pueden verse también otras traducciones, como las de *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers*: "Welcher auch seines eigenen Sohnes *nicht hat verschonet,* sonder hat Ihn für uns alle Dahingegeben; wie sollte er uns mit Ihm nicht alles schenken"; *Die Gute Nachricht.* Das Neue Testament in heutigem Deutsch: "Er *schonte nicht* einmal seinen eigenen Sohn, sonder liess Ihn für uns alle Sterben. Wird er uns dann mit Ihm nicht alles schenken?"; *Good News for Modern Man*, The New Testament in Today's English Version 2nd Edition: "He *did not even keep back* his own Son, but offered him por us all! He Gave us his Son -win he not also freely give us all things?"; *The New English Bible with the Apocrypha*: "He did *not spare* his own Son, but gave him up for us all; and with this gift how can he fail to lavish upon all he has to give?"; Traduction Oecuménique de la Bible:Noveau Testament: "Lui qui *n'a pas épargné* son propre Fils mais l'a livré pour nous tous, comment, avec son Fils, ne nous donnerait-il pas tout?".

traducciones) como el otro complemento del verbo *tradidit* (*"ofreció"/ a Él/ a la "muerte"*).

La traducción, en nuestra opinión, menos correcta, presenta una imagen de Dios bastante injusta y tenebrosa, por no decir, incluso "sanguinaria"; es muy distinto y, mucho mejor, manifestar que Dios no es tacaño, que no se guardó para sí, que *no se reservó para Él*, para su exclusivo gozo, a su Hijo (amado e inocente), sino que lo compartió como un don, un regalo; que lo "entregó a ...", "en beneficio de ...". De esta manera se entiende mucho mejor lo que viene a continuación: con ese Gran Regalo, el Regalo de los Regalos, ofrece -El Hijo los trajo consigo- otros muchos[30].

Nuestra propuesta, naturalmente, ya había sido contemplada[31], pero en nuestros campos no es baladí volver a los orígenes o defender posturas[32] que -a veces- parecen haber quedado anticuadas o no "estrenadas". Algunos textos del *Leccionario* litúrgico sirven de ejemplo elocuente.

Lo que hasta aquí hemos dicho representa un caso más, de entre otros, de traducciones de la Biblia que merecen ser revisadas, sobre todo las que pertenecen a la Liturgia de la Palabra.

Por otra parte, y para terminar, merece la pena reconocer la bondad de la traducción latina de la *Vulgata*, y poner de manifiesto el acierto que representa traducir siempre, a no ser en casos en que sea absolutamente imposible, del mismo modo un término, como se hace con el verbo latino *parco* para traducir el griego φείδομαι.

---

30. El texto siguiente, que habla del Dios "justo", avala que justicia no es castigar a uno en favor de otro, ni quitar para dar. Agradezco al Prof. Martínez Cuadrado que me recuerde que Romano Guardini sostiene en *Der Herr* la idea de que el mundo sería distinto si los hombres no hubieran sacrificado al Hijo de Dios; es decir, se reconoce abiertamente que Dios Padre no entregó a su Hijo "a la muerte", ni estaba Jesús predestinado a morir, ni los hombres tenían forzosamente que matarlo. Esta idea es sostenida hoy por bastantes teólogos.

31. Cf., por ejemplo, el texto de *La Nueva Biblia Española* o la traducción del *Nuevo Testamento* de Mateo-Schökel, antes citados.

32. Cf. en este sentido el excelente, perspicaz y agudo trabajo de Fr. Isidoro Rodríguez, "Traducciones bíblicas españolas deficientes (Dan 3, 57-88, 56; Jn 1, 1)", *Helmantica* 46 (1995), 201-213, y el no menos excelente, perspicaz y agudo de L. Gil, "Versiones del *Pater noster* al castellano en el Siglo de Oro, *Filología Neotestamentaria* 1 (1988) 175-191.

Livius, 12 (1998) 141-162

La lingüística en la traducción

Carmen Muñiz Cachón
Universidad de Oviedo

Introducción

La traducción es una técnica cuya práctica consta desde que se conocen relaciones entre pueblos con lenguas diferentes. Mounin (1983: 56) señala la existencia de glosarios bilingües sumerio-acadios en torno al 2.600 antes de nuestra era, lo que prueba la necesidad de hallar equivalencias interlingüísticas que hicieran de puente entre aquellas culturas. Esta fecha coincide prácticamente en el tiempo con las primeras muestras escritas que se conocen, por lo que se constata el interés por las cuestiones relacionadas con la traducción desde los orígenes de la escritura. Desde entonces, por razones diplomáticas, comerciales o evangelizadoras, se han venido realizando traslaciones lingüísticas y culturales hasta nuestros días. Actualmente, el ingente intercambio entre comunidades lingüísticamente diferentes ha convertido a la traducción en una herramienta imprescindible. A la proliferación de traducciones se debe el incremento de las reflexiones teóricas sobre esta práctica y la discusión preliminar acerca de la consideración otorgada a tales estudios.

La traducción precede a la reflexión científica sobre el lenguaje en la medida en que las técnicas preceden a las ciencias; no obstante las ciencias podrán a su vez explicar el funcionamiento de las técnicas. En este sentido, ciencia y técnica se nutren mutuamente dando como resultado

un saber de tipo tecnológico. El enriquecimiento de la técnica de la traducción con la reflexión lingüística, así como con otras técnicas —la lexicografía, el tratamiento automático de textos, etc.— dará lugar a una tecnología: la traductología. Por tanto, la traductología es una tecnología lingüística, una maduración de las reflexiones lingüísticas que intervienen en el proceso de la traducción. En este sentido las tecnologías lingüísticas pueden considerarse lingüística aplicada en la medida en que tienen una base lingüística pero sus resultados no pueden evaluarse en términos de verdad o falsedad —como sucede en las ciencias— sino que se valorarán en su grado de aceptación, en su adecuación a las expectativas perseguidas. Y, dado que la lingüística aplicada canaliza la reflexión teórica acerca de las diversas actividades técnicas relacionadas con el lenguaje y las lenguas, entendemos que los estudios sobre la traducción son estudios de lingüística aplicada.

Como la historia puede mostrar, para traducir no es necesario un conocimiento científico del lenguaje. La lingüística se convierte en herramienta útil para la traducción en el momento en que facilita explicaciones de los problemas que se plantean en el trasvase de textos de una lengua a otra, en la medida en que es capaz de instruir sobre la materia prima de la traducción: las lenguas, y en la medida en que la lingüística pueda mostrar las relaciones entre lengua y realidad extralingüística.

Las lenguas, como objetos históricos que son, se forjan y evolucionan en el seno de una comunidad, por lo que también son objetos culturales que sirven para manifestar la visión del mundo que tiene un determinado grupo de hablantes. Las diferencias dadas entre las lenguas son de diversa índole. Centrándonos en el terreno de la traducción, a las asimetrías de los sistemas lingüísticos, hemos de añadir un distanciamiento, incluso mayor, entre las realizaciones concretas. Ha de considerarse que —como dice García Yebra (1989: 36)— «no se traduce de "lengua" a "lengua", sino de "habla" a "habla"», es decir, de un texto a otro texto» y, dado que los textos se producen en unas coordenadas espacio-temporales y culturales concretas, intentaremos valorar los textos en ese marco, sin caer por ello en el error de enfatizar estas circunstancias desplazando del terreno de la lingüística algunos problemas que plantea la traducción.

Las dificultades que encuentra el traductor proceden de la diversidad y especificidad de las materias tratadas en los textos que debe verter a otras lenguas, de la adecuación del estilo, de las restricciones impuestas

por editoriales, comercio, tiempo, espacio[1], cuando no de limitaciones debidas a la censura y otras muchas trabas que condicionan el producto definitivo. No obstante, puesto que lo que se traduce son textos, esto es, realizaciones concretas en una lengua determinada, intentaremos valorar las herramientas lingüísticas de que se dispone para realizar el trasvase. Finalmente mostraremos cómo en ocasiones las diferencias culturales generan un conflicto en la traducción del mismo modo que lo generan en la comprensión de un texto dentro de un mismo sistema lingüístico, por lo que, en determinados casos, las consideraremos ajenas a la traducción.

La lingüística estructura su campo de estudio en disciplinas y, dado que en el proceso de la traducción lo que se vierte de una lengua a otra son mensajes lingüísticos[2], puede resultar útil circunscribir la problemática de la traducción a cada una de las parcelas que acotan las disciplinas lingüísticas. El marco en el que se realiza el análisis lingüístico abarca desde las unidades más extensas, definidas por la gramática —el enunciado— hasta las más pequeñas, tratadas por la fonología. Este marco puede resultar insuficiente para la valoración global del texto, por lo que requerimos una concepción de la lingüística centrada en los elementos de la expresión y del contenido, sin perder de vista la referencia que actualizan los signos ni el contexto y la situación en que se producen los mensajes. El campo de la lingüística así delimitado sabe dar cabida e integrar no sólo a la fonología y a la gramática sino también a la semántica y a la pragmática.

La fonología en la traducción

Del estudio del plano de la expresión se encarga la fonología, que dará cuenta de la sistematización de los sonidos en una lengua. Esta disciplina lingüística estudia los rasgos acústicos o articulatorios pertinentes, para lo cual parte del material sonoro organizado por la fonética. La fonética no es propiamente una disciplina lingüística ya que utiliza métodos y

---

1. Las restricciones de espacio se dan señaladamente en la traducción subordinada o multimedia: cómic, subtítulos de películas, publicidad, etc.

2. Nos centraremos aquí en la traducción de mensajes lingüísticos y sólo tendremos en cuenta el texto como soporte de imagen cuando hagamos mención expresa.

términos ajenos a esta ciencia, propios de la fisiología o de la física, que le permiten analizar las características de la materialidad física del sonido —la onda sonora— y de su producción, transmisión y percepción.

La problemática que en el trasvase interlingüístico plantea el plano de la expresión habrá que situarla por tanto en el terreno de la fonología. No es la realización más abierta o más cerrada de una vocal en una lengua en la que ese rasgo no sea pertinente lo que pueda plantear problemas en la traducción. Si ese rasgo es pertinente sí será objeto de interés pues podrá incidir directamente en un cambio en el significante que conlleve un cambio del significado. Es decir, lo que puede ser relevante —atendiendo a la expresión— no es la materialidad del sonido sino el lugar que este ocupa en el sistema de una lengua histórica.

1.1. La asociación indisoluble de expresión y contenido que caracteriza al signo lingüístico se produce de manera estable y arbitraria en una lengua determinada y cualquier semejanza o coincidencia con la asociación establecida en otra lengua puede ser pura casualidad. Este hecho condiciona seriamente todos los aspectos relacionados con el plano de la expresión. Pueden establecerse dos situaciones en las que media semejanza en la expresión de ciertos signos en dos lenguas distintas:

Por un lado, los llamados *falsos amigos*, signos que analizados desde una perspectiva histórica pueden tener parentesco etimológico pero pueden haber ido distanciando sus significados en la evolución propia de cada lengua; es el caso de *piano* que es español significa 'instrumento musical' y en italiano 'despacio' o 'piso', procediendo el español del italiano y este a su vez del latín *planus*. También pueden coincidir los significantes por pura casualidad, por pura confluencia en la combinación de los elementos de la expresión. Puede ser el caso del inglés *ten* 'diez' y del español *ten* 'imperativo del verbo tener'. Esto es lo mismo que sucede dentro de una misma lengua con los términos polisémicos y los homónimos.

Por otra parte, además de los vínculos históricos existentes entre ciertas lenguas, no podemos olvidar los préstamos y calcos que están a la orden del día, si bien, la manera de pronunciarlos y de incorporarlos en el idioma responde a las características de una lengua determinada.

1.2. Una muestra clara de que la asociación entre significante y significado es arbitraria puede observarse en el caso de las onomatopeyas. Podría llegar a creerse que existe cierta motivación en los signos cuyo significante imita el sonido del hecho evocado por su significado. No

obstante, si cotejamos ciertas muestras onomatopéyicas en distintas lenguas, comprobamos que la adecuación de los ruidos o sonidos de la naturaleza varía de un sistema lingüístico a otro y que sopesando el grado de motivación y el de arbitrariedad que portan estos signos, vence este último. Tomemos por caso el conocido canto del gallo que en español nos despierta con su *quiquiriquí*, en francés con el *cocorico* y en inglés con el *cock-doodle-do*. Son signos que con una ligera motivación surgen en cualquier lengua, adaptados a las características fonemáticas de ese idioma.

La traducción de las onomatopeyas requiere un conocimiento claro y preciso de su alcance en la lengua origen y una correcta adecuación a las características de la lengua de destino. En las traducciones de *Exercices de style*, en el texto titulado *Onomatopées* (pág. 39), puede observarse cómo determinados sonidos de una lengua se vierten en otra obedeciendo a factores idiomáticos:

> 1. Sur la plate-forme, pla pla pla, d'un autobus, *teuff teuff teuff* (ES, 39)
>
> En la plataforma, plas, plas, plas, de un autobús, *tuf, tuf, tuf* (ESe, 74)
>
> On the platform, pla pla pla, of a bus, *chuff chuff chuff* (ESi, 58)
>
> 2. ...(*brr, brr, brr,* il ne faisait donc pas si chaud que ça...). *Et toc.* (ES, 39)
>
> ...(*trr, trr,* precisamente no hacía calor...). *Y chimpum.* (ESe, 74)
>
> ...(*boorra boorra*, it wasn't as warm as all that...). *Ha ha.* (ESi, 59)

1.3. Puede entenderse que traducir es transferir el contenido de lo expuesto en una lengua a otra, y es así en un porcentaje elevado de casos, sin embargo en determinados textos la elección de signos o concatenación de los mismos se efectúa por las peculiaridades de su expresión entre aquellos que sirven para actualizar una determinada realidad en un acto de habla concreto. Partiendo de este supuesto, conseguir que una secuencia fónica con unas características determinadas se asocie con un significado equivalente al de la lengua origen es un hecho muy improbable. Taber y Nida (1986), dos grandes teóricos de la traducción señalan que "todo aquello que se puede decir en una lengua puede ser dicho en otra distinta, excepto si la forma es uno de los elementos esenciales del

mensaje". Evidentemente este es uno de los mayores inconvenientes con los que cuenta la traducción. Pero aún partiendo de la dificultad planteada, debe tenerse presente que procedimientos semejantes a los existentes en la lengua origen pueden darse también en la lengua meta. Esto es, si en una lengua se puede hacer el ejercicio de escribir una novela prescindiendo de una determinada letra, es de esperar que ese ejercicio se pueda repetir en cualquier otra lengua que tenga escritura alfabética, porque la articulación de los mensajes en unidades mínimas significativas y estas a su vez en unidades mínimas distintivas —fonemas—, es un mecanismo del que disponen todas las lenguas[3]. Por ello, con mayor o menor dificultad, se podrá aceptar el reto de encontrar palabras o expresiones que no contengan la letra en cuestión y puedan actualizar una referencia paralela en la lengua de destino[4].

Un claro ejemplo de este ejercicio es el realizado por Georges Pérec en su novela *La disparition*, escrita en francés sin la letra "e", la más abundante de todas en esta lengua, y el empeño ha sido continuado en su traducción al alemán, inglés y recientemente al español. La historia que narra el texto español es la misma que la relatada en el original. Las diferencias vendrán impuestas por la adecuación de un texto a otro en la búsqueda de las equivalencias. Por lo que respecta al plano de la expresión, en español se ha escrito la novela sin la letra "a", lo cual podría interpretarse como una falta de equivalencia con el texto francés dado que no es la misma letra la omitida en ambas lenguas. Sin embargo lo que hay que tener en cuenta es el lugar que ocupa cada elemento dentro de su sistema lingüístico y, en el caso de las letras —puesto que se trata de un texto escrito— observar que es la representación gráfica no sólo de un fonema sino que puede ser el significante de un signo, es decir que esa letra represente la expresión de un contenido y estén asociados multicontextualmente. En efecto, en francés, en la grafía, el morfema de *femenino* está asociado a la letra "e" y en español ese valor de contenido está asociado en la grafía con la letra "a". Es posible que los traductores

---

3. Evidentemente no se puede identificar letras y fonemas por tratarse de elementos gráficos y conjunto de rasgos fónicos pertinentes respectivamente, y mucho menos en la lengua francesa, donde la ausencia de la letra "e" no significa la ausencia del fonema /e/, que puede manifestarse en la grafía como "ai", "ay". Basamos el paralelismo entre ambos en el carácter que pueden tener las letras de representación gráfica de los fonemas.

4. En este caso estamos marginando las lenguas con escritura ideográfica, como el japonés, en las que los signo gráficos no se corresponden con sonidos sino con significados y según el contexto (no fonético sino semántico) pueden tener una pronunciación u otra.

hayan tenido en cuenta este dato a la hora de elegir la ausencia de la letra "a" en la versión española. Como grafía también la "e" es la letra más empleada en español[5]. En cualquier caso han traducido la novela respetando fielmente su contenido siempre que se lo permitía la restricción impuesta por la ausencia de la vocal "a".

He aquí un ejemplo del texto origen, seguido de una traducción literal y de la solución propuesta en el texto traducido por M. Arbués *et al.*:

> À Rocamadour, on pilla un stock: on y trouva du thon, du lait, du chocolat par kilos, du maïs par quintaux, mais tout avait l'air pourri (D, 11)

Si la versión al español se efectúa traduciendo estrictamente los significados, no es posible hallar en español signos que traduzcan al mismo tiempo el significado del francés y que estén asociados a un significante carente de la letra "a", empresa fundamental de la traducción de esta novela. La traducción más próxima a la designación del texto original podría ser:

> En Rocamadour se robó un stock : allí se encontró atún, leche, chocolate por kilos, maíz por quintales, pero todo parecía podrido.

Sólo en este enunciado han aparecido ocho aes, lo cual no se ajusta al objetivo perseguido por estos traductores, por ello la propuesta suya es la siguiente:

> En Grenoble se robó un stock : bonito, leche, kilos de dulces, montones de trigo, pero todo podrido (S, 15)

La elección de signos en español cumple el primer requisito que es evitar la letra "a". También cumple con el cometido básico de toda traducción que es transferir el sentido del enunciado. Para llevar a cabo ambas exigencias es imposible mantener los mismos significados y estos se sustituyen por otros que pueden estar dentro del mismo campo semántico o ser hiperónimos del mismo. Este es el caso de traducir *chocolat* por *dulces*, *maïs* por *trigo*, entendiendo que en el primer caso se trata de un dulce y en el segundo de un cereal y de la poca importancia que tiene

---

5. La frecuencia de uso de la vocal "e" en el español escrito es del 13.19% mientras que la ocurrencia de la vocal "a" es del 12.85%, según los datos proporcionados por J. R. Alameda y F. Cuetos, *Diccionario de frecuencias de las unidades lingüísticas en castellano*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1995, p.492.

para el sentido del enunciado o de la obra en general la sustitución de uno por otro, frente a la importancia de enumerar ciertos productos con la restricción gráfica anteriormente mencionada. Lo mismo sucede en la traducción de *quintaux* 'quintales' por *montones*, lo importante no es la cantidad exacta, —de hecho no se precisa el número de quintales— sino dar a entender que se trata de un gran volumen, eso sí, en cuyo significante no aparezca la vocal "a". Sustituir *Rocamadour* por *Grenoble* es sustituir el nombre de una ciudad francesa por otra en una esfera en la que son intercambiables, pues lo pertinente es ser 'ciudad francesa'.

Otro ejemplo que se puede destacar es el que sigue, si bien la solución difiere del anterior:

Ah Moby Dick! Ah maudit Bic! (D)

¡Oh, Moby Dick! ¡Oh, móvil Bic! (S)

Parece bastante acertado para traducir el juego de palabras realizado por Perec en el que en la segunda parte del enunciado se cambia el orden de las consonantes *b+d* → *d+b* /móbi dík/ → /módi bík/. En español no fue posible hallar signos que permitiesen ese mismo juego por lo que se procedió a buscar un signo con las mismas vocales que el primero y el mismo número de sílabas. Esto es una muestra de la cercanía que presenta el texto español respecto al original.

La gramática en la traducción

2.1. Si bien el marco en el que debe comprenderse el sentido del texto es la totalidad del mismo, y sólo partiendo de ese marco es posible una traducción correcta, los segmentos que propiamente se traducen son los enunciados, los mensajes lingüísticos portadores de significado asociados a una curva de entonación y a un modo oracional, pues es en ellos donde se dan las relaciones semánticas y gramaticales. La gramática estudia la manera histórica y específica de darse en una lengua las partes del discurso con todas sus implicaciones. No parece ventajoso establecer equivalencias gramaticales entre los textos de la lengua origen y de la lengua meta dado que las figuras de contenido gramatical, los morfemas, son una especie de guardias de tráfico del léxico y las normas de circulación varían de una lengua a otra. Sí puede resultar útil un conoci-

miento profundo de la gramática de la lengua origen y de la lengua meta para apreciar el valor opositivo que tiene un determinado morfema en el sistema de la lengua y evaluar su aportación al mensaje. El conocimiento idiomático que se le supone a cualquier traductor le permitiría realizar este análisis de forma mecánica. El interés de mostrar en qué medida la gramática puede paliar ciertos problemas de la traducción se orienta a aquellos casos en los que pudiera existir algún problema en las equivalencias y es necesario averiguar el valor del morfema en cuestión. Para ello deben comprobarse las relaciones paradigmáticas, opositivas, que mantiene con otros morfemas y las sintagmáticas, contrastivas, que mantiene con otros elementos del mensaje. De ahí podrá deducirse el valor que aporta al enunciado. Descender del enunciado en la búsqueda de equivalencias gramaticales implica entrar en concreciones ligadas a las características de una lengua determinada, al orden de los elementos y el valor de los mismos, por eso, descender del nivel del enunciado implica acercarse, a veces peligrosamente, al texto origen. La rigidez en el orden sintáctico es un hecho idiomático, varía de una lengua a otra.

2.2. Lo pertinente en la traducción desde el punto de vista gramatical no es el trasvase de los significados gramaticales, sino los mecanismos de que disponen las lenguas para relacionar los signos léxicos y categorizarlos, es decir, para que puedan desempeñar una función en la oración. Por ello deben tenerse en cuenta dos aspectos:

2.2.1. Los rasgos de contenido que en una lengua pueden tener carácter gramatical, en otra pueden ser léxicos, porque lo que hace que una unidad de contenido sea léxica o gramatical no es la naturaleza sustancial de la realidad referida sino el papel que juega en el ordenamiento sintáctico de la oración (Teso, 1990: 184). En una misma lengua un rasgo de contenido puede manifestarse léxicamente en un signo y gramaticalmente en otro: en español, *mi, tu, su* son signos que contienen el rasgo de contenido 'persona' pero su manifestación no interviene en el ordenamiento sintáctico de la oración (*mi casa es alta, tu casa es alta, su casa es alta*); su manifestación no condiciona la presencia de otros elementos gramaticales. Sin embargo, *yo, tú, él* también son signos portadores del rasgo de contenido 'persona' pero su manifestación exige la actualización del mismo valor de contenido en el núcleo oracional (*yo tengo una casa, tu tienes una casa, él tiene una casa)*, lo cual indica que en este caso se trata de una figura de contenido gramatical, y en aquel de una figura de contenido léxico.

Si en el seno de una lengua pueden organizarse los valores de contenido ora como figuras gramaticales, ora como figuras léxicas, no puede pretenderse que en las equivalencias interlingüísticas se repita la misma conformación del material léxico y del gramatical. La omnipersonalidad conseguida en español mediante el morfema *se* —recurso gramatical— puede obtenerse en inglés mediante procedimientos léxicos —*people, nobody*:

> Como *se* dice ahora (R 19) /As *people* say nowadays (Ri 34)
>
> No *se* piensa en ellas (R 447) / *Nobody* pays any attention to them (Ri 480)
>
> En los pueblos *se* habla mal del médico (R 467) / In villages *people* speak ill of the doctor (Ri 502)

2.2.2. Por otra parte, la referencia que en una lengua se actualiza recurriendo a un determinado morfema en otra se hace con un morfema perteneciente a un paradigma diferente o sirviéndose de cualquier otra unidad de contenido. Tomemos por caso el título de la obra de Saint Éxupéry *Le* petit *Prince*, que se traduce al inglés como *The* litle *Prince*, pero al español como *El Princip*ito y al asturiano como *El Princip*ín, es decir lo que en una lengua se expresa mediante un adjetivo en otra se hace mediante un afijo. O el valor de contenido que en una lengua se formaliza en una preposición —*chez*—, en otra puede ser un sustantivo: *chacun* chez *soi* se traduce al español por *cada uno* en *su* casa. La oposición léxica existente en español entre los sustantivos *esquina / rincón* se manifiesta léxicamente también en inglés mediante el uso de dos preposiciones *at the corner / in the corner*. Por eso, en la traducción no debe ser un objetivo el plasmar en la lengua meta la categorización ni el orden de los elementos de la lengua de partida, sí el valor que aportan al enunciado.

2.3. Las figuras de contenido gramatical categorizan sintácticamente al sintagma en el que se manifiestan. Un mismo signo léxico puede situarse en la categoría del sustantivo (*canto)*, adjetivo (*cantable*) o verbo (*cantaban*) según los morfemas con los que se manifieste en el sintagma. Secundariamente, los morfemas, como figuras de contenido que son, pueden aportar cierta referencia a la realidad ('singular', 'femenino', 'acción terminada'...). Esas referencias también están delimitadas desde el idioma, es decir, tienen un valor que no siempre se puede extrapolar a otras lenguas porque ese valor lo adquieren por oposición en un sistema lingüístico determinado. En español, las formas verbales *pretérito perfecto /*

pretérito indefinido conllevan los morfemas de 'anterioridad' y 'acción terminada', si bien la primera desde la 'perspectiva de presente' y la segunda desde la 'perspectiva de pasado'. Por esta razón se emplea el perfecto para expresar una acción que el hablante siente próxima en el tiempo y el indefinido cuando media cierta lejanía. La lengua francesa también conoce la diferencia formal entre *passé composé / passé simple* pero los valores morfemáticos son distintos a los expresados en español. En francés actual el *passé simple* está relegado al lenguaje literario, y en el oral se usa sólo el *passé composé* para indicar 'acción terminada' y 'anterioridad'. El matiz culto introducido en francés con el uso del *passé simple* deberá expresarse en español mediante otros recursos, de la misma manera que el francés deberá servirse de otros medios para plasmar las distintas referencias expresadas en español por el perfecto o el indefinido. Se podría en este caso hablar de *falsos amigos gramaticales*, es decir, de paradigmas gramaticales que tienen una estructura aparentemente semejante pero que proyectada hacia la realidad configuran referencias diferentes (Muñiz Cachón, 1991).

La semántica en la traducción

En principio, la realidad extralingüística es la misma independientemente de que esté organizada por un sistema lingüístico o por otro. Lo que se puede designar en una lengua también puede actualizarse por medio de otra. Una vez más recordaremos que la relación entre las parcelas de la realidad y las etiquetas que las caracterizan son hechos idiomáticos estructurados por las lenguas particulares. En el proceso de la traducción se parte de un texto que pone de manifiesto determinadas realidades por medio de secuencias lingüísticas que pueden segmentarse en unidades menores portadoras de significación y se observa que su contenido puede remitir a diferentes parcelas de la realidad. Cuando no prima el trasvase de los aspectos fónicos del mensaje, en la traducción deben plasmarse las referencias actualizadas por los significados y prescindir de estos al generar el mensaje en la lengua meta. Ciertamente, los significados se obtienen en una lengua determinada por oposición con los demás elementos del sistema y adquieren un determinado valor en el seno de esa lengua en cuestión. Las referencias, sin embargo, pueden

ser compartidas por distintas comunidades de hablantes. La semántica estudia la relación entre los significados y las referencias que actualizan. Para entender lo que es el significado y el valor que puede tener en el trasvase interlingüístico es conveniente que lo situemos dentro del ámbito referencial, es decir conviene caracterizarlo a partir de las referencias posibles que es capaz de actualizar. Constituirían el significado los rasgos constantes en las distintas referencias que puede actualizar un determinado signo. A través de un significado se pueden actualizar todas las referencias que constituyen el ámbito referencial de ese significado, es decir, el ámbito referencial es una clase que agrupa ciertas entidades con propiedades comunes acotadas por el significado. Conviene señalar, no obstante, que la relación dada entre las referencias y el significado puede ser de diversa índole y que su exposición pudiera aclarar algunas cuestiones relacionadas con la traducción (Núñez y Teso: 1996: §2.1.2.2)

3.1. Cuando la relación de todas las referencias posibles dentro de un ámbito referencial con el significado es biunívoca, es decir, cuando todas las referencias tienen todos los rasgos semánticos del significado, hablamos de clase bivalente. Si bien en todas las lenguas existen partes del vocabulario cuyo ámbito referencial es una clase bivalente, esta no es una asociación muy frecuente, sobre todo no es muy frecuente en el uso común del lenguaje. Esta asociación suele darse en los tecnicismos. En la traducción este es un tema de gran importancia dada la precisión con la que deben traducirse estos términos en toda la producción científica y técnica así como en gran parte de los manuales de uso de diversos aparatos. La casuística de cómo traducirlos suele ser muy variada:

-Puede suceder que la lengua meta tenga un signo que designe exactamente la misma realidad que el de la lengua origen. Es el caso de hexágono (esp.), hexagone (fr.), hexagon (ing.), esagono (it.). Las equivalencias a este nivel no suelen plantear muchos problemas por tratarse de realidades compartidas interlingüísticamente.

-Puede que la lengua meta desconozca el concepto o el objeto y este entre en el nuevo sistema tomando por significante una traducción literal de la lengua origen. Este tipo de introducción de elementos en el vocabulario recibe el nombre de calco semántico:

> *Ciencia ficción* (calco del ing. science-fiction 'ficción científica') f. Género de obras literarias o cinematográficas, cuyo contenido se basa en hipotéticos logros científicos y técnicos del futuro. La traducción

más adecuada al español hubiese sido 'ficción científica'.

-Puede darse que, como en el caso anterior se desconozca el concepto u objeto y se incorporen a la lengua meta tanto el significante de la lengua origen como el significado. Estos son los llamados préstamos. En el proceso de adaptación el significante fluctúa hasta llegar a adecuarse a las características fonológicas y gramaticales del sistema de acogida. En el momento en que la adaptación a la lengua meta culmina, deja de ser un extranjerismo y se convierte en una palabra patrimonial:

> *Airbag* (préstamo del ing. airbag 'bolsa de aire') m. Colchón de aire, colchón de seguridad en algunos automóviles. La Academia propone sin éxito peto de seguridad o peto neumático. Esta palabra inglesa, aún no reconocida por la Academia, formará en breve parte de nuestro patrimonio pues se ha extendido tan rápidamente como el mecanismo que designa.

-Puede darse el caso de que en la lengua origen exista una estructuración de la realidad distinta de la de la lengua término. Suele ser el caso de la estructuración de los estudios en distintos países, de las calificaciones escolares, de las graduaciones del ejercito, de las distribuciones de los Ministerios, etc. Aquí la traducción exige bien una adaptación, bien la conservación del término origen, acompañado de una explicación —generalmente una nota—, según las exigencias del documento a traducir.

Estas suelen ser las vías por las que se traducen los signos que se incluirían en clases bivalentes. En cualquier caso debe tenerse en cuenta que constituyen un grupo reducido dentro del léxico de las lenguas.

3.2. Cuando la pertenencia a una clase pueda darse en grados, es decir, cuando no se puede afirmar ni negar categóricamente que una determinada realidad pertenezca a un ámbito referencial concreto sino que se podría calibrar su grado de pertenencia, hablaremos de clase difusa. Como señala Wandruszka (1976: 38):

> hay muchas [...] palabras con un contenido bien conocido en el centro y en cambio con zonas límite poco claras, inseguras y que se interfieren reiteradamente con otras palabras. Hay muchas palabras que se usan ya en un sentido estricto, ya en un sentido amplio. Esta coexistencia e intercambio de distintos usos de la misma palabra hace con frecuencia difícil y a veces imposible la delimitación conceptual precisa del contenido de esa palabra.

Teóricamente, el hecho de que el ámbito referencial de un signo sea una clase difusa no plantea ni resuelve los problemas de la traducción, pero sí da pie a una explicación aceptable de la rigidez o flexibilidad con la que pueda tratarse el trasvase de los significados. La palabra silla la define el *DRAE*, en su primera acepción, como "asiento con respaldo, por lo general con cuatro patas, y en que solo cabe una persona". No especifica si tiene brazos o no. Podría pensarse que es sin brazos ya que "asiento con respaldo y con brazos para una persona" podría ser butaca. ¿En qué ámbito referencial deberían incluirse las sillas de oficina que suelen —o pueden— tener brazos, en el auspiciado por el significado de silla o por el de butaca? ¿Quizá en el de sillón? Evidentemente silla pertenece a una clase difusa. En la mayor parte del léxico de cualquier lengua las fronteras que delimitan los significados no suelen ser tan nítidas como el de las clases bivalentes. Incluso muchos términos pueden incluirse en clases bivalentes como tecnicismos y en clases difusas en su uso común. Así pues, mientras que en una descripción biológica ballena no podría incluirse entre los 'peces' por ser un 'mamífero' y estos dos términos se oponen en la clasificación de los vertebrados, sea por el hecho de vivir en el agua, por las aletas o por su apariencia general, desde la óptica de la lengua común, hasta cierto punto cabe considerar a la ballena como pez.

Estas consideraciones permiten cierta flexibilidad al traducir pues si la mayor parte del vocabulario se agrupa en clases difusas no puede pedírsele a la traducción que actúe como si de clases bivalentes se tratase, antes bien, los ámbitos difusos en los que se inscribe la mayor parte del léxico de cualquier lengua facilitan la adecuación de las realidades, estructuradas idiomáticamente a partir de los significados. Esta flexibilidad en la adecuación de los significados posibilita que al traducir se pueda tener en cuenta la frecuencia de uso de una palabra en una lengua determinada, el estilo, el nivel de lengua, ... es decir, que entre los signos que podrían tener significados cuyos ámbitos referenciales tuviesen zonas comunes, se elegiría en la traducción el que mejor se adecuase a los usos de la lengua término.

3.3. Por último, dentro de las relaciones entre referencias y ámbito referencial pueden darse las denominadas agrupaciones con prototipo; en ellas el prototipo es la referencia que tiene el mayor número de rasgos característicos típicos del ámbito referencial. Las clases previamente mencionadas —difusas o bivalentes— pueden tener prototipo o no te-

nerlo. Es decir puede haber una clase bivalente con prototipo o una clase difusa con prototipo. Aunque no todas las palabras de la lengua pertenecen a clases en las que se dé una referencia típica, el vocabulario más frecuente sí suele tenerla, lo cual facilita la creación de términos polisémicos y usos figurados (Núñez y Teso, 1996: 71). Orientados hacia la traducción, debe tenerse en cuenta que los prototipos varían de una lengua a otra e incluso en las variedades diatópicas de una misma lengua pueden resultar prototípicas referencias que no lo son en otras zonas. Así, cuestiones relacionadas con la fauna, flora, paisaje u otros fenómenos naturales, tomarán como prototipo las referencias más conocidas en el entorno. La elección que debe realizar el traductor entre la traducción del significado o la adecuación al entorno, vendrá impuesta por el tipo de texto que deba trasladar a otra lengua.

Debe quedar claro que el significado sólo sirve para cimentar la comprensión global del texto y esta será posible sólo a través de los significados; al mismo tiempo, debe partirse también de que traducir no es traducir el significado, pues este obedece a una configuración particular que se va forjando en una lengua a través de su historia, es decir, los significados están estrechamente ligados a las peculiaridades de un idioma y no son transportables de un sistema lingüístico a otro.

La pragmática en la traducción

Las deficiencias que algunos traductores y traductólogos imputan a la lingüística como ciencia que pueda dar explicaciones de la problemática de la traducción radican en una visión limitada de la ciencia del lenguaje, que agotaría su ámbito de estudio en la fonología, la gramática y la semántica. La pragmática también explica el funcionamiento de la lengua, si bien, desde una perspectiva diferente y complementaria de la gramática y de la semántica (Escandell Vidal, 1996: capt. 14). Del mismo modo que al traductor se le supone el conocimiento fonológico, gramatical y semántico tanto de la lengua origen —imprescindible para la comprensión del texto— como de la lengua meta —necesario para codificar en ella un mensaje—, nadie duda que también debe dominar los factores extralingüísticos que condicionan el acto comunicativo. Algunos autores (Reiss y Ver-

meer, 1996: 18) consideran más adecuado hablar de "traslación intercultural" que de "traslación interlingual" por las limitaciones que puede tener este último enfoque. La perspectiva pragmática nos permite acercarnos a los textos, ya como meros receptores, ya como receptores que se convertirán en emisores —traductores—, sabiendo que aquellos se sujetan a un principio de cooperación regulado por unas máximas de cantidad, de cualidad, de relación y de modalidad (Grice, 1991). Si no se observan estas máximas, se producirá una ruptura en la interpretación que conducirá al receptor a otra interpretación a la que llegará mediante un mecanismo de inferencia. Para construir y reconstruir el sentido del texto es necesario estar inmerso en una cultura pero no como algo separado de la lengua sino como un todo, como una realidad extralingüística que sirve de referencia a los propios signos lingüísticos.

La pragmática tiene por objeto el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación. Esta disciplina podrá aportar a la traducción datos para saber cómo y cuándo en el texto meta se deberá modificar la estrategia discursiva respecto del original con el fin de adecuarse a las circunstancias en las que se produce la comunicación. El sentido del texto sólo podrá obtenerse situándolo en las coordenadas espacio-temporales en que se produce, es decir, ubicándolo en un momento histórico, en una cultura y teniendo en cuenta quién es le emisor y a quién va dirigido.

La actividad traductora se enfrenta a un material en unas determinadas circunstancias que van desde la situación más evidente o explícita —cual pudiera ser la del conferenciante extranjero dirigiéndose a las ocho de la tarde de un sábado otoñal a un público entregado en el salón de actos de una asociación benéfica—, hasta el caso mucho más complejo de la obra literaria, mediado por el texto escrito. Nos encontramos en el primer ejemplo ante un caso de interpretación: el traductor deberá verter al idioma del público la alocución del conferenciante extranjero. Dicha traslación contará, además de con la posibilidad de interrumpir el discurso, con la muy favorable circunstancia de que el orador y el intérprete saben en cada momento a quién se están dirigiendo, con lo que se desvanecerán automáticamente muchas de las distorsiones que su discurso pudiera ofrecer de presentarse en diferido. La interpretación, aún en foros culturales, políticos o económicos internacionales, contará con dos ventajas: en primer lugar, el orador —emisor del texto origen— y el intérprete —emisor del texto meta—, comparten las circunstancias de enunciación.

En segundo lugar, la adecuación del mensaje a los interlocutores que el intérprete debería realizar teniendo en cuanta sus conocimientos y expectativas, le vendrá facilitada en gran medida por el texto original. Hasta cierto punto, la actualización del discurso es automática, no es el traductor quién deba dejar constancia de ella.

La interpretación sería un caso límite de la traducción, cuya frescura emana de la complicidad entre los que comparten la misma situación espacio-temporal. El intérprete, digámoslo así, no se ve obligado a traducir los silencios, porque esos silencios y la presencia de su autor pueden ser percibidos y descifrados correctamente sin su mediación por los destinatarios. Ciertamente en la interpretación entran en juego otros factores que exigen una eficiente adecuación pragmática, ya que podrían conducir a errores más graves de los que puedan darse en la traducción de textos escritos —en las relaciones diplomáticas, por ejemplo— (Cf. Hatim y Mason, 1995: 85-86).

En la traducción de textos escritos la propia tipología textual delimitará el marco en el que cabe la reconstrucción por parte del traductor del contexto en que fue emitido el mensaje. Este marco limitaría por un lado con el contenido semántico que se traduce y por el otro, con aspectos claramente extralingüísticos y culturales que afectan a la correcta interpretación del texto. Así pues, el propio contenido semántico del texto puede, en ciertos casos —pongamos en la traducción de unas instrucciones de uso de cualquier aparato electrodoméstico— clausurar la traducción en el nivel de la desambiguación y asignación de referente, mientras que en otros casos —en textos literarios fundamentalmente— se abre todo un abanico de implicaturas pragmáticas de las que el traductor no podrá desentenderse a riesgo de errar su traducción.

A la manera en la que los silencios juegan un papel decisivo en la música, lo que no se dice explícitamente en los textos es fundamental para la correcta interpretación de los mismos; pero la experiencia del traductor constata que lo que no se dice en una lengua, no siempre debe callarse en otra y se ve obligado tantas veces a decir lo que no se dice y a callar lo que se decía en pos de respetar el texto. Esta adecuación entre lo explícito y lo implícito en la traducción es fuente de graves problemas, de las llamadas ganancias y pérdidas.

Son muchos los estudios dedicados a comentar las ganancias y las pérdidas que se producen al verter un texto de una lengua a otra. B.

Magné (1993) critica que en la traducción al inglés de La vie mode d'emploie de Georges Perec no se hayan tenido en cuenta la situación de enunciación ni los guiños que el autor hace al lector, ya que Perec concibe la escritura como un juego que se establece entre emisor y receptor, un juego basado en lo explícito y lo implícito que el lector debe reconstruir. Algunos de los ejemplos que B. Magné expone pueden servirnos para evaluar por qué se producen las ganancias y las pérdidas o dicho de otra manera, por qué a veces es necesario convertir en explicaturas lo que en el texto origen no son más que implicaturas y cuándo este procedimiento resulta inadecuado. Para ello conviene precisar en qué sentido se usan algunos términos.

El término implicatura introducido por Grice, lo emplearemos aquí en el sentido que hoy adopta en el modelo relevantista de Sperber y Wilson (1996). Para ellos se trata de un contenido no expresado explícitamente y que se deduce de supuestos anteriores, es decir se obtiene por inferencia. A este concepto contraponen el de explicatura para designar el contenido que se comunica explícitamente por medio de un enunciado siempre que este contenido suponga el desarrollo de una forma lógica codificada por dicho enunciado.

En el proceso de interpretación de un texto se pasa por una fase de desambiguación que conduce a la asignación de referentes. Hay ocasiones en que la ambigüedad proporcionada por el mensaje está buscada por el emisor y si en la traducción se asigna al enunciado una forma proposicional única se estarán perdiendo ciertas interpretaciones a las que explícita o implícitamente se llegaba en el texto original.

El sentido de un texto —sumando explicaturas e implicaturas— es lo que el autor ha querido transmitir con ese texto. Si partimos de un principio de cooperación por parte del emisor cabe pensar que la información que nos proporciona será relevante y que como receptores, en el proceso de desambiguación y asignación de referentes nos inclinaremos por la solución que suponga menor esfuerzo. Entonces, ¿por qué existen las implicaturas? ¿qué es lo que debe traducirse? Volvamos al ejemplo previamente mencionado.

Al final del capítulo 22 de *La vie mode d'emploie* el narrador enumera los lugares en los que se encuentran las Reliquias de la Pasión. Este es el final de la lista:

> Le Saint Souaire à Rome, Jérusalem, Turin, Cadouin en Périgord, Carcassonne, Mayence, Parme, Prague, Bayonne, York, Paris, etc.

Señala B. Magné que a partir de Mayence, las ciudades son célebres no por la presencia hipotética del Santo Sudario sino —también hipotéticamente— por su jamón. El lector podrá inferir a partir de la descodificación del mensaje y apelando a su conocimiento del mundo, algo que no está explícitamente expresado: que el autor está enumerando "ciudades célebres por su jamón". Esta premisa implicada podrá a su vez implicar otras premisas o conclusiones: "que dichas ciudades son más conocidas por su jamón que por el Santo Sudario", "que son muchas las ciudades que dicen tener Reliquias de la Pasión, tantas como se caracterizan por su jamón", etc.

Las implicaturas y los supuestos de un enunciado pueden variar en fuerza. "Cuanto más fuerte sea la inducción y más amplia sea la gama de posibilidades entre las que pueda elegir el oyente, más débiles serán las imlplicaturas" (Sperber y Wilson, 1994: 245). Si se observa que al pasar de una lengua a otra el conocimiento del mundo de los hablantes de la lengua meta puede resultar insuficiente o inadecuado en ese asunto y debilitar la explicatura, se podría intentar un acercamiento siempre y cuando se siga la misma estrategia del texto origen, es decir, se podrían reforzar los datos con el fin de que el receptor del texto meta alcance la información implicada. Lo que parece inaceptable es la conversión en explicatura de la implicatura. En la versión al inglés del párrafo precedente el traductor ha considerado que la implicatura "ciudades célebres por su jamón" perdía fuerza para los lectores ingleses por lo que decide reforzarla:

> The Holy Shroud, in Rome, Jerusalem, Turin, Cardouin in the Périgord, Carcassonne, Mainz, Parma, Prague, Bayonne, York, Paris, Ayrshire, etc.

Puede observarse el enriquecimiento de la lista con el nombre de Ayrshire, lo cual contribuiría a favorecer la descodificación y consiguiente interpretación de la implicatura. Aun así, temía el traductor que no quedase claro y opta por convertir la implicatura en explicatura, añadiendo en el índice: Ayrshire (Scotland), for the best bacon. La adición final ha modificado la estrategia discursiva del texto origen que buscaba que el lector desempeñase un papel activo y el traductor limita en gran medida esta posibilidad. Pero no es este el único inconveniente; las implicaturas cum-

plen un papel específico en la comunicación y es que aportan, o al menos sugieren, más información que las explicaturas y según el grado de fuerza que tengan amplían considerablemente el abanico de posibles interpretaciones, con lo que ofrecen al receptor varias posibilidades de cerrar el texto. Por otro lado, en este caso, una explicatura del tipo for the best bacon más que en una aclaración se convierte en un enigma pues como explicatura resulta incoherente con el texto precedente. Como información inferida era totalmente coherente y como señalamos anteriormente da pié a otras implicaturas, ciertamente más debilitadas.

Remitimos una vez más a la tipología textual para considerar cuándo una implicatura debe explicitarse. Si en el paso de una lengua a otra de un texto informativo el asunto tratado pierde claridad, el traductor deberá adecuar el texto a las peculiaridades extralingüísticas de la lengua de destino.

Problemas de la traducción ajenos a la lingüística

Desde la pragmática la lengua se conecta con el mundo y con las circunstancias de la enunciación. En esta medida consideramos que la lingüística puede ser herramienta útil en la traducción como mediadora entre culturas. No obstante hay problemas que afectan a la práctica de la traducción pero que no son propiamente problemas de la traductología.

5.1. Al intentar adecuar el texto a las coordenadas espacio-temporales del destinatario, el traductor se convierte frecuentemente en editor crítico, lo cual puede considerarse labor añadida a la de traducir. Por otro lado, este tipo de adaptación no es exclusivo de la adecuación textual interlingüística.

5.2. En ocasiones es necesario realizar ciertas adecuaciones culturales en el marco de las relaciones internacionales pero esta adecuación no afecta exclusivamente a la traducción sino que debe realizarse entre naciones que comparten el mismo idioma. Este puede ser el caso de la adecuación de la legislación. Baste consultar el manual de instrucciones de un ordenador personal para comprobar que el texto aparece en inglés americano, inglés británico, francés de Francia, francés canadiense, etc. Uno imagina que puede haber diferencia de tipo léxico o incluso de estilo

entre el texto destinado a un país o a otro. La realidad muestra que la única diferencia que existe entre textos en el mismo idioma destinados a países diferentes es la legislación. Por supuesto esta necesidad también surge cuando a las diferencias entre naciones se añaden las diferencias de idioma, pero ni en este caso ni en el anterior nos parece que pueda considerarse este un problema de la traducción.

5.3. Otra circunstancia de la traducción que consideramos que afecta en la misma medida cuando se da sin mediar traducción es el subtitulado de películas. Este procedimiento surgió con el fin de hacer accesibles los diálogos de una película en una lengua distinta del original mediante la traducción del texto escrita en el pie de la imagen. Posteriormente este procedimiento se utilizó —subtitulando en el mismo idioma de la versión original— como refuerzo para extranjeros o destinado a espectadores sordos. La limitación del espacio del que se dispone para subtitular, unido a que la velocidad de procesamiento de la señal acústica es superior a la de la señal visual convierten a veces los subtítulos en resúmenes de lo expresado en la secuencia sonora. Este hecho se suma al de la traducción en el caso de subtítulos de películas extranjeras pero queremos insistir en la necesidad de considerarlos por separado.

Con este recorrido a través de las disciplinas lingüísticas hemos querido señalar la utilidad que puede aportar la lingüística en el proceso de la traducción.

Nómina literaria

(ES) = QUENEAU, R. (1947), *Exercices de style*, Paris: Galimar.

(ESe) = QUENEAU, R. (1987), *Ejercicios de estilo*, Madrid: Cátedra, traducido al español por Antonio Fernández Ferrer.

(ESi) = QUENEAU, R. (1981), *Exercises in style*, New York: A new directions book, traducido al inglés por Barbara Wright.

(R) = ALAS, L. (1979), *La Regenta*, Madrid: Alianza Editorial.

(RI) = ALAS, L. (1984), *La Regenta*, Harmondsworth: Penguin Books, traducido al inglés por J. Rutherford.

(S) = PÉREC, G. (1997), *El secuestro*, Barcelona: Anagrama, traducido al español por M. Arbués, M, Burrel, M. Parayre, H. Salceda y R. Vega.

(D) = PÉREC, G. (1969), *La disparition*, Paris: Denoël.

Bibliografía

Coseriu, E. (1977), "Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción", en *El hombre y su lenguaje*, Madrid: Gredos.

Escandell Vidal, M. V. (1996), *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Ariel.

García Yebra, V.(1989), *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Gredos.

Hatim, B. Y Mason, I. (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Madrid: Ariel Lenguas modernas.

Magné, B. (1993.), "De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec", en *Meta*, v. 38, nº3, 397-402.

Mounin, G. (1983), *Historia de la lingüística: desde los orígenes al siglo XX*, Madrid: Gredos.

Muñiz Cachón, C. (1991), "Morfemas subjetivos en español y en francés", *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo: Servicio de publicaciones, pp.481- 491.

Núñez, R y Teso, E. DEL (1996), *Semántica y pragmática del texto común. Producción y comentario de textos*, Madrid: Cátedra.

Reiss, K. y Vermeer, H.J.(1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid: Akal Universitaria.

Sperber , D. y Wilson, D.(1994), *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid: Visor.

Taber, E. y Nida, CH.(1986), *La traducción: teoría y práctica*, Madrid: Cristiandad.

Teso, E. DEL (1990), *Gramática general, comunicación y partes del discurso*, Madrid: Gredos.

Wandruszka, M. (1976), *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*, Madrid: Grdos.

Livius, 12 (1998) 163-180

La traducción como vehículo de anglicismos en el s.XVIII

Félix Páramo García
I.E.S. de S. Andrés del Rabanedo

Introducción

El objeto básico de estas líneas es intentar mostrar que la traducción es un vehículo cierto de introducción de extranjerismos en la propia lengua y por lo que a nuestro caso se refiere, de *anglicismos.* La ubicación concreta del trabajo que expongo retorna a mediados del siglo XVIII, exactamente a 1751, fecha en que se publica *Amelia Booth*, del escritor Henry Fielding. La traducción de esta edición es llevada a cabo entre los años de 1795 y 1796. A la hora de presentar esta comunicación me he limitado a consultar algunos de los diversos diccionarios y enciclopedias que han podido arrojar algo de luz sobre los diversos términos y a hilvanarlos con la lógica que en su momento mostraré.

Amelia y su época

Henry Fielding (1707-1754) es considerado como el creador de la novela inglesa moderna. Estudia en Eton y es un gran viajero. Enfermo al final de su vida viaja a Lisboa buscando mejores aires para morir allí a los pocos meses.

Es autor también de obras tan famosas como *Love in several masques*, *Don Quixote in England*, o *History of Mr. Tom Jones*.

Amelia es un retrato de la conciencia social de la Inglaterra del XVIII con su análisis de la destrucción del código moral y las corrupciones legislativas que dominaban en el momento. En cualquier caso, este no pretende ser un análisis de la novela sino una tranquila navegación por sus páginas a la búsqueda de aquellos términos que por unas u otras razones han ido tomando carta de ciudadanía en nuestra lengua y ver cómo es precisamente la nave de la traducción la que recala en las arenas de nuestra lengua castellana descargando no pocos anglicismos de diverso tipo y configuración.

Estructura

La exposición de este trabajo obedecerá a varias divisiones de acuerdo con los términos seleccionados o encontrados. En primer lugar analizaremos los que más coinciden como anglicismos léxicos. En un segundo apartado veremos ciertos términos que han ido evolucionando a través del tiempo en su uso adoptando modificaciones, ampliaciones o especialización semántica debido a la influencia de los diversos parónimos ingleses. En tercer lugar atenderé a las grafías no españolas u originales, es decir, al anglicismo en su original. No haré referencia a las múltiples citas latinas, y otro buen número de anglicismos encontrados, por el escaso tiempo de que disponemos.

Algunos de los diccionarios actuales consultados han sido el de *Corominas*, el de *María Moliner, Diccionario universal, Nuevo Larousse, Martín Alonso* y puntualmente el *Espasa-Calpe*. No hago mención de los comentarios de todos los diccionarios porque no todos los diccionarios incluyen los términos (*Corominas* incluye muy pocos) o porque los demás comentarios no añaden novedad alguna a lo previamente manifestado. Como crisol diacrónico de los vocablos seleccionados he utilizado las siguientes fuentes:

El *Diccionario de Gattel* de 1803, donde constan alrededor de 40.000 entradas español-inglés, y está ubicado justo en la frontera del siglo XVIII y dando paso al XIX. He utilizado la considerada máxima autoridad del XVIII, es decir, el *Diccionario de Autoridades*.

Como complemento a los antes citados he consultado el diccionario del XVIII de Terreros y Pando de 1786, el conocido normalmente como diccionario de *Chao*, y el de Joaquín Domínguez. Como contraste anterior al s. XVIII he consultado a Covarrubias. Desde el inglés, he utilizado los diccionarios *Oxford, Collins, Chambers, Webster's* y varios etimológicos tanto ingleses como franceses. Desde el francés he consultado el *Grand Robert*.

Anglicismos: Préstamos léxicos

No entraré en un análisis pormenorizado del término "anglicismo" y sólo quiero que entendamos por tal término lo que genéricamente nos dice el *DRAE*: "Vocablo o giro de esta lengua empleado en otra", o "Empleo de vocablos o giros ingleses en distintos idiomas".

Dejo de lado las consideraciones ortográficas, los niveles fonéticos, morfofonológicos, el análisis lingüístico y sintáctico y no entraré en los detalles de si este extranjerismo es un calco, un anglicismo semántico parónimo o un préstamo con todas las consideraciones que en torno a ello se pudieran realizar. Este sería un tema enormemente más denso. Me limitaré únicamente a la exposición lineal de algunos términos que considero han entrado o incidido por diversas razones en nuestra lengua vía traducciones inglesas.

> *Aldermanes* (334): Entiendo que es preciso que vaya a la Secretaría que ahora está cerrada.Y aun cuando el Lord Corregidor y el Tribunal de los *Aldermanes* quisiesen ser sus fiadores, no lo dejaría ir libre despues de haber estado en la Secretaría.

De las alrededor de quince fuentes consultadas, sólo en Martín Alonso y en Domínguez he encontrado este término. El diccionario *Oxford* lo define:

> Senior member of a city or borough council in England and Ireland, next in rank to a mayor elected by fellow councillors.

Chambers añade que se trata de un "cargo honorífico equivalente a teniente alcalde". *Webster's* dice "one of the members chosen by the elected councilors, in a borough or county council". Añade después los siguientes comentarios referidos a la "Early English History":

a) a chief.

b) (later) The chief magistrate of a county or groups of counties. En Old English (aldormann) equivalía a "chief or patriarch".

En Domínguez, y así lo considera también M. Alonso, leemos: "Hist. Nombre dado en Inglaterra a ciertos oficiales o magistrados municipales. Fue título de nobleza o consideración entre los anglosajones que lo daban a los antiguos gobernadores de sus condados".

Con estos datos creo que podemos aventurar que el traductor, o bien conocía la palabra "aldermanes" que no "alder*men*", plural de "man", o bien la acuñó el mismo traductor, pues en otros estudios contrastivos realizados no la he encontrado nunca. No hay vestigios ni en Covarrubias. Tenemos en cualquier caso un claro ejemplo de anglicismo.

Chelin (145):

El *DRAE* habla de la palabra inglesa "Shilling", moneda equivalente a la vigésima parte de una *libra* y dividida hasta 1970 en doce *peniques*; hoy en cinco. El diccionario de *Uso del Español* de María Moliner habla de la palabra en los mismos términos que el *DRAE*. Ni Gattel ni el *DRAE* del XVIII, ni Domínguez hacen aún alusión al término, aunque sí que lo menciona Terreros diciendo que es "Una moneda de Inglaterra que vale cuatro reales y medio de vellón, o poco más".

Guinea (161):

DRAE: "(De Guinea, región de Africa, por ser estas monedas hechas con el oro traído de allí)". Antigua moneda inglesa de oro, que se pagaba a veintiun chelines, en lugar de los veinte de una libra normal. Esto lo escribía Terreros a la vez que refrendaba su opinión con dos citas: una de la Gazeta de Londres y otra del Mercurio de diciembre de 1759. María Moliner añade que es una moneda *antigua* de oro. Aparte de otras acepciones de la palabra en el contexto relativo al dinero, este término sería un claro préstamo del inglés.

Libra Esterlina (127):

Podríamos considerar ambas palabras por separado pero lo procedente es asociarlas ya que la connotación semántica de la expresión libra esterlina viene indisociable en Castellano. Esterlina procede del vocablo inglés "sterlig", mientras libra busca sus orígenes en el latín "libra". A través de la historia y en diversas naciones, la palabra "libra" ha sido una unidad pecuniaria, a la vez que una medida de peso (primer significado en su acepción latina) y de capacidad. Corominas comenta que ya Nebrija escribió: "Libra, peso de doze onças; libra, moneda". Por su parte, Terreros dice que es "una moneda que se usa en varios reinos"; y El *DRAE* del XVIII habla de "Una especie de moneda que se considera en algunos países como Inglaterra. En cualquier caso el préstamo léxico de la segunda parte y el semántico de la primera son bien claros en el paso del inglés hacia nuestra lengua.

Lilliput (19):

El *DRAE* de 1970 dice que "por alusión a los fantásticos personajes de Lil-liput imaginados por el novelista Swift...", mientras el *DRAE* de 1992 habla de "liliputiense" por alusión a los personajes de Liliput (con una "l") imaginados por Swift en sus "Viajes de Gulliver". Dícese de la persona extremadamente pequeña o endeble". Este término, como es bastante lógico no estaba aún popularizado y por tanto ningún diccionario del XVIII ni del XIX lo registra. Sí que lo registran en términos parecidos al *DRAE*, *Larousse* y *La Enciclopedia Británica*. Es claramente un término, como en tantos casos, extraído de la literatura y que ha pasado a formar parte de nuestro canon.

Lord (180), *Milord* (10), *Miss* (122), *Mister* (18), *Mr.* (53), *Milady* (135):

Ni en el *DRAE* ni en la mayoría de los diccionarios consultados aparecen la mayor parte de los vocablos supramencionados. Por ser términos muy conocidos haré una brevísima alusión a los mismos. Lord: "(Del ing. *lord*, señor.) Título de honor que se da en Inglaterra a los individuos de la primera nobleza. También llevan anejo ese tratamiento algunos altos cargos. En plural, lores". Hasta aquí el *DRAE*. En su diccionario M. M. habla de "Título que usan antepuesto al nombre propio, los hombres de la nobleza inglesa". Vemos que hay una clara matización en ambas versiones: Título, por un lado, y anteposición al propio nombre

por otro. Sin embargo he de decir, como sucede también con el vocablo *Miss*, que a veces se utilizan sin más, o sea, sin anteponerlo a nombre alguno. Se usa por tanto en este contexto: Un Lord, el Lord; una Miss, la Miss. Terreros lo considera y dice: "Nombre inglés. De aquí se dice Milord y también Milorde". En plural, su uso más corriente en castellano es el relacionado en política con el sentido bicameral inglés: Cámara de los lores. Por lo que se refiere a *Milord*, leemos en el *DRAE*: "Españolización del tratamiento inglés my lord, mi señor, que se da a los lores, o señores de la nobleza inglesa. En plural, milores".

Milady: Espasa Calpe dice que el término viene del inglés "*My lady*, Mi señora. Tratamiento que se da en Inglaterra a las señoras de la primera nobleza al dirigirse a ellas. *Miladi*: pronunciación a la española de Milady. Tratamiento que se da a las señoras de la Nobleza en Inglaterra".

El vocablo *Miss*, aparte de Martín Alonso, que es el diccionario que recoge mayor número de anglicismos, sólo lo contempla la *Enciclopedia Universal Ilustrada* que dice:

> Voz inglesa que antepuesta a un nombre propio de mujer significa señorita. En Argentina, por extensión, dícese también referido a una señorita o a una dama inglesa.

Martín Alonso sólo escribe: "Anglicismo por señorita". Es uno de lo vocablos que más constantemente aparece en esta novela.

Acerca de *Míster*, encontramos:

> Palabra inglesa que significa señor y se emplea delante de los nombres de varones cuando estos no tienen derecho a otro tratamiento de más categoría. Su abreviatura es Mr.

Metodista (29):

Que profesa el metodismo.Perteneciente o relativo a él. Y por metodismo el *DRAE* sigue diciendo:

> Doctrina de una secta de protestantes fundada en Oxford en 1729 (recordemos que Amelia es publicada en el 51) por John y Charles Wesley.

M.M. añade "Cierta rama del protestantismo de gran rigidez de principios que profesa un método particular para lograr la salvación eterna". En todo caso este término comienza a usarse a partir de estas fechas y es un claro

ejemplo de la traducción de la palabra inglesa *methodist*. Ningún otro diccionario de español la contempla.

El diccionario *Oxford* está cuajado ya a finales del XVIII y durante todo el siglo XIX de citas alusivas a esta:

> Religious society having for its objects the promotion of piety and morality, subsequently applied to those who took part in the evangelistic movement led by Wesley and Whitefield.

Ponche (30), *Ponch* (141):

Este vocablo es el más documentado que he encontrado en las diversas fuentes, por ello, me extenderé un poco más. El *DRAE* dice que esta palabra proviene "Del inglés, *Punch*: "Bebida que se hace mezclando ron u otro licor espiritoso con agua, limón y azúcar. A veces se le añade té". Corominas comenta que, en efecto este vocablo proviene del inglés *Punch*: "bebida que se hace de aguardiente templado con agua, limón y azúcar". El *Oxford* dice que el Punch "is usually qualified by the name of a principal constituent as, arrack, brandy, claret, gin, milk, rum, tea, whisky, wine punch..., but varying greatly in composition with time and place".

El inglés *Punch* se documenta desde 1632; la primera mención, las tres siguientes (1658-65) y otras varias tempranas se refieren a la India (o a la China), lo cual presta verosimilitud a la etimología de Fryer (1698) adoptada por Yule, Skeat, Wartburg y otros: Marati o hindi "pançˇ"=cinco, (pançˇ- con "a" breve en los compuestos, sonido que es casi igual al de la "u" del inglés actual *punch*). Continúa diciendo Corominas que la principal dificultad estriba en que a principios del XVIII, *punch* sonaba en inglés con una "u" igual a la del inglés "pull", o sea, análoga a la castellana, y esta pronunciación primitiva está confirmada por varias fuentes dialectales inglesas y por textos extranjeros que atestiguan en fecha temprana la pronunciación del vocablo.

Por otra parte desde el punto de vista semántico, es verdad que desde el tiempo de Fryer se dice que el ponche se hace con cinco ingredientes (licor espirituoso, agua o leche, limón, azúcar y otro en el que hay discrepancias), pero este número no es el que dan las fuentes anteriores o sin preocupaciones etimológicas, las cuales mencionan 3, 4 ó 6: en todo caso el número no parece bastante fijo y no es esencial para dar lugar al nombre. Por ello se ha sugerido que este nombre pudiera nacer, no en la India, sino por el camino, en los barcos, y que *punch* sea una abreviación de *puncheon*

= barril, lo mismo que *lunch* lo es de *luncheon*. Corominas concluye diciendo que la cuestión está todavía por resolver.

En pequeña parte por lo que pueda ayudar a esclarecer el origen del vocablo y sobre todo por lo curioso de las propiedades de este remedio voy a citar lo que en los años treinta se incluyó (en el E.C.) sobre este vocablo:

> Etim. del inglés *punch*, y este del étimo persa *pancha*, cinco, por los cinco ingredientes de que se compone. Bebida que se hace mezclando ron u otro licor espirituoso con agua, limón y azúcar. A veces se le añade té.

Terreros añade otros ingredientes como aguardiente, canela, clavo molido, pan tostado y yema de huevo con leche para espesar la composición". Y añade algo más: "Lo que dicen en francés *Boule-Ponche*, viene del Inglés *Bowl-of Punch*, que quiere decir taza de ponche". Otros continúan diciendo que es una

> Bebida originaria de la India que fue introducida por los ingleses en Europa en el siglo XIX. Sus componentes varían según el gusto de cada cual. Quién sustituye el té por agua hirviendo; quién echa en el ponche vino del Rhin ó bien champaña, yemas de huevo, marrasquino o cerveza; pero siempre hay en el ponche una cantidad de alcohol fuerte para que pueda inflamarse la mezcla. Hay quien asegura que el ponche no sólo es higiénico sino medicinal; que cura el reuma; que es diurético, sudorífero y gran preservativo contra el flato. Los aficionados á esta bebida no sólo niegan que embriague, lo que es muy problemático si se toma en gran cantidad, sino que afirman que es un excitante de la imaginación y predispone el cerebro para los trabajos intelectuales.

Aparte de la evidente contradicción de fechas en la introducción en Europa del ponche, los demás datos pueden contribuir a dar forma a este vocablo que, en su versión española, sin duda todos aceptan como de origen inglés.

Robinson (17):

Leemos en el *DRAE*:

> (Por alusión a Robinsón Crusoe, protagonista de una novela de Daniel Defoe), hombre que en la

> soledad y sin ayuda ajena llega a bastarse a sí mismo.

Esta es la acepción en castellano y este es el sentido que adopta este término después de la primera mitad del siglo XVIII, pues la obra de Defoe es publicada en 1719. Fielding se supone que no sólo conoce la obra de Defoe sino también el sentido del personaje Robinson, ya que ese mismo nombre le da Fielding a uno de los presos, en su obra Amelia, y que reúne ciertas características de soledad, aislamiento y este personaje se va apañando de una manera especial para ir sobreviviendo en su penosa situación, de igual manera que a través de la novela ya que aparece al principio y no volvemos a saber de él hasta el final. Yo lo calificaría de un "alter ego" robinsoniano. Me atrevería a decir que esta sería una de las primeras veces que el nombre *Robinson*, no sólo se usa como nombre propio sino con la carga semántica que posteriormente va adoptando y que, en castellano tenemos en nuestros días. Quién sabe si no fue en Amelia, donde por primera vez se leyó en España esta palabra con la acepción actual!

Torismo (29):

Se comenta acerca del *Torismo* en contraposición a lo que pudiera ser el pensamiento de los *Whig*. El pasaje donde aparece el vocablo en la novela es el siguiente:

> O si el crítico es un Whig, que no gusta de esta suerte de comparaciones, que cree harto favorables al *Torismo*, que se contente con la historia siguiente.

Sólo en Terreros he encontrado este término, y es así de explícito: "Nombre de una facción de Inglaterra". Es posible que en Francia se utilizase y que Terreros que vivió y tuvo su formación en Francia lo oyera y acuñara para su diccionario. Habrá que admitir que posiblemente el traductor de Amelia conociera el diccionario de Terreros que acababa de publicarse.

Anglicismos: Préstamos semánticos

Como más arriba comenté me limitaré a reflejar en este apartado las modificaciones o influencia o connotaciones culturales que estos términos,

existiendo ya en nuestra lengua, han sufrido debido a la influencia de la lengua inglesa y su cultura a través de las traducciones.

Condestable y Mariscal (13):

Veamos Condestable primero: Del latín, comes stabuli, conde de la caballeriza. 1- El que antiguamente obtenía y ejercía la primera dignidad de la milicia. 2- Condestable de Castilla: El que ejercía el cargo de condestable hasta que pasó a ser título honorífico vinculado como en Aragón, Navarra y Nápoles. Hasta aquí el *DRAE.* Domínguez, en el siglo pasado escribía: "En las solemnidades llevaba corona y manto real". Pero si leemos atentamente en Amelia los párrafos donde aparece en la versión española el vocablo "condestable" vemos que tiene poco que ver con las acepciones que el diccionario ofrece. M.M. también dice que era un "Antiguo jefe supremo de las milicias". Sin embargo no es difícil de concluir que la palabra por la que "condestable" es traducida no es otra que la del mismo origen etimológico *Constable.* En *Webster's* leemos:

> 1- Chiefly Brit. a policeman.
>
> 2- An officer of high rank in medieval monarchies, usually the commander of all armed forces esp. in the absence of the rule. [Middle English "conestable" < OF < LL comes stabuli *count of the stable*]

Entre la acepción nº1 del *DRAE* y la nº 2 del *Webster's* existe un gran paralelismo. Sin embargo ninguna de estas acepciones tiene mucho que ver con el sentido real del contexto de la novela. Es más, la acepción primera de *Webster's* es la más corriente en el inglés actual, como también aparece en el *Oxford*: "Policeman. Head of the police force of a county...". Sin embargo si consideramos atentamente las fechas de cuando la palabra "constable" fue escrita por Fielding (1740-50) y consideramos a la vez el sentido que en esa época supuestamente pasó a tener tal vocablo en América, podríamos aventurar un sentido más cercano a la realidad, cual era el relativo a temas policiales.

Actualmente, el sentido más extendido de esta palabra en los EE.UU es el siguiente: "Any of various officers of the peace, as one who executes the processes of a justice of the peace". Este pienso es el que más se asemeja al sentido del texto y por lo cual deberemos concluir que el término traducido es un claro préstamo semántico parónimo como vemos en los étimos latinos,

dado que no encontramos tal significado en las acepciones castellanas de condestable.

Veamos ahora el término Mariscal: Las acepciones y origen del término corren paralelas en el *DRAE* y en el *Diccionario Etimológico* de Corominas, que dicen:

> Del Fráncico (germano) *Marhskalk*, caballerizo mayor; compuesto de Marh, "caballo" y Skalk "sirviente". Antiguo alemán Marahscalc, "caballerizo". Fue primero el caballerizo mayor, después alto oficial encargado del cuidado y alojamiento de la caballería y finalmente un jefe militar de graduación superior.

Esto dice Corominas y sigue afirmando que el Mariscal era "Oficial muy preeminente en la milicia, inferior solamente al Condestable". Este título se conservó después en los sucesores de los que lo habían sido en los reinos de Castilla, Andalucía, etc. Sigue el *DRAE* diciendo que "En algunos países es el grado máximo del ejército". Esta acepción la vemos también en diccionarios franceses tan afamados como el Grand Robert. Resulta curioso, pero en siglos pasados, mariscal significó también *Veterinario y Albéitar*. En el siglo XIX se dice, según Terreros, Domínguez y como recoge el *DRAE*, lo siguiente de los mariscales: "Oficial palatino ante el que prestaban juramento los aposentadores de la casa real, según la etiqueta de la de Borgoña". Vemos pues la relación con las solemnidades palaciegas de que Domínguez hablaba al comentar el término Condestable. A estas alturas todos somos ya conscientes del paralelismo entre ambos vocablos en su ámbito semántico.

Pero por si no está claro, echemos ahora una ojeada a la versión inglesa del término fuente, es decir *Marshall*. *Webster's* en su primera acepción nos habla de "A military officer of the highest rank as in the French and some other armies". Vemos que si antes el Condestable estaba por encima del Mariscal en rango, ahora sucede lo contrario. *Webster's* nos dice que Marshall significa también "The police officer in some communities". Vemos la familiaridad que esta acepción guarda con la de Condestable. También encontramos gran similitud con la de nuestros diccionarios del XIX al decir "A higher officer of a royal household or Court". El origen y evolución del término según lo recoge *Webster's* es el siguiente: ME marshal, syncopated var. of Mareschal < OF <Gmc; OHG (Old High) marahscalh groom, equiv. to marah horse (mare: fully mature female horse) + scalh, servant, cf. OE *Scealc*.

Coinciden básicamente *Webster's* y *Oxford*, aunque trascribo la parte paralela a la citada de *Webster's* y que aparece en *Oxford*: "Old Teutonic

Marhoskalko-z lit. *Horse-servant*, f. marho-z horse (whence fem. marhjâ Mare) + skalko-z servant (OE Scealc servant, G. schalk rogue).

Breve conclusión: Vemos dos vocablos hijos de fuentes filológicas distintas, latina y germánica, pero con campos semánticos afines y diferentes según las épocas históricas como hemos podido entrever, a la vez que la bifurcación de los términos latinos *comes stabuli* y germanos *marah scalh*. La clave de la *amelioration* de ambos términos hemos de buscarla en la vital importancia que la caballería tuvo a través de toda nuestra historia en Occidente, donde durante bastantes siglos las victorias bélicas se cifraban en clave ecuestre. Otra conclusión, que no me paro a comentar con estos dos vocablos, es un muy posible caso de poligénesis.

Alcaide - Alcayde (15):

He querido incluir esta palabra porque creo que ha existido a través del tiempo una evolución (o involución?) curiosa. El origen árabe de esta palabra es meridiano *al-qa-id*, *general*, el que conduce las tropas. Si bien hasta finales de la edad media el significado más normal era el de el que tiene a cargo la guarda y defensa de una fortaleza, posteriormente se va modificando el significado y pasa a tener la idea de "El que en las cárceles tenía a su cargo la custodia de los presos", como reza en el *DRAE* y en Domínguez, aunque Terreros y el *DRAE* del XVIII afirmen que era también el que tenía a su cargo alguna casa real. Terreros usa siempre la "i", mientras el *DRAE* del XVIII usa siempre la "Y". Lo curioso de esta palabra es que en inglés es un préstamo del castellano de entonces. Pasa al inglés con el más arcaico sentido de "Commander of a fortress" (normalmente era donde por seguridad se alojaba a los presos) y posteriormente, como leemos en el *Webster's* "a jailer, the warden of a prison". Así tenemos una palabra que casi en desuso en castellano, nos viene del inglés de nuevo con la connotación fuerte de jefe, encargado o director de prisiones que tiene en la actualidad. En inglés ha sufrido un cambio meyorativo (amelioration) el término (de guardián a director) y es ese cambio semántico, debido a connotaciones culturales, el que recibimos de rebote tras siglos de préstamo.[< SP < AR al-qa'id the chief]

Respecto a la escritura del término, el traductor duda ya que en inglés existen ambos "spelling": alcaide y alcayde. De ahí que en la misma página de la novela, ya sea por despiste, ya sea por propia voluntad del traductor

encontremos ambas versiones, nada de extrañar en último término dada la vacilación ortográfica existente en el momento en que se traduce la obra.

Lexicon (328):

"Léxico particularmente de una lengua antigua". Esto nos dice M. M. Por su parte el E. C. afirma:

> *Lexicon hexaglottum*.Literatura:Nombre con que es conocido un importante diccionario políglota, impreso en Basilea a principios del siglo XVI que contribuyó no poco a fundamentar las primeras tentativas filológicas para derivar las lenguas romances y particularmente la francesa, del latín y del griego.

Si tomamos el pasaje de la novela de donde está extraído el vocablo *lexicón* vemos que claramente significa *diccionario*, y este es el significado que nuestros diccionarios le dan al término.

> Vos convendréis en que el griego es una lengua difícil, y que entre los Escritores hay poco que puedan leerle, sin un *Lexicon.*

Sin duda que los diccionarios de la época en que Fielding vivió hacían siempre referencia al gran esfuerzo vertido en el *hexaglottum*, y la referencia de la novela tiene que ver con aquellos *lexicones* ya que preferentemente habían nacido para glosar los términos de las llamadas lenguas clásicas y su posterior influencia en las lenguas que se hablaban en Europa. De aquella consideración multilingüe, y tras hacer los conocimientos más accesibles a la gente con inventos como la imprenta, van surgiendo diversos *lexicones* propios de cada lengua y país. El nombre que comienza a popularizarse será el de diccionario frente al de lexicón.

Modernamente, y aglutinando los lenguajes informáticos y por vía de traducciones inglesas se ha retomado este término *lexicón* pasando a utilizarse con más frecuencia y significando no sólo vocabulario y palabras sino discurso y claves lingüísticas de interpretación. Es curiosa por tanto esta coincidencia: Por un lado, el traductor emplea la palabra *lexicon* por considerarla más apropiada debido a su carácter arcaizante y por otro lado es la tecnología informática más avanzada la que lo retoma y vuelve a sentarlo a nuestra mesa.

Pies (118):

"Medida de longitud diferente en los distintos sitios". Así lo contempla M. Moliner. De las cinco columnas que el *DRAE* dedica al término escojo la acepción nº15 que dice: "Medida de longitud usada en muchos países aunque con varia dimensión".

Este es otro ejemplo que influye en nuestra lengua proporcionando una mayor frecuencia de uso debido a las traducciones del inglés por ser en inglés esta medida de uso muy cotidiano, siendo su utilización en castellano casi nula refiriéndonos a medida de longitud. Tras la adopción del sistema métrico decimal, este término, lejos de quedar obsoleto, ha seguido utilizándose muy frecuentemente en el inglés actual. De su secular obsolescencia en Castellano nos da la prueba Terreros cuando leemos que "El pie castellano -fuera según medida de vara burgalesa o toledana, que mucha discusión hubo al respecto- dejó de usarse por mandato expreso de Felipe II".

Despistes del Traductor

Absinto (474):

La cabecera de este capítulo es la siguiente: "Que contiene más absinto y otras drogas". Aunque no fue difícil descubrir el error o trampa de este vocablo, sí que quise comprobar en diversos diccionarios la posible existencia del término. Tras una infructuosa búsqueda, pasé a deducir lo que por otra parte era bastante lógico: un error de imprenta, un error del copista, un error del traductor o sencillamente la asunción por parte del traductor de que esa era la versión castellana del vocablo inglés que paso a comentar. Prefiero quedarme con la última suposición y por eso incluiré el término en este apartado de "despistes" del traductor.

Absinto quiero concluir que en castellano no existe. Sí que existe el término *Absintio* (Del latín absynthium) que significa ajenjo, planta, según el *DRAE*. En inglés tenemos el término *Absinthe* and also *Absinth* (a strong, bitter, green-coloured aromatic liqueur that is 68 per cent alcohol, is made with wormwood and other herbs and has an aromatic, predominantly licorice flavor.[< F < L absynth (ium) wormwood < Gk Apsínthion].Esto es lo que

aclara el *Webster's*. Pero por si quedara alguna duda, buscamos *Ajenjo* - cosa que no hizo el traductor, en cuyo caso habría escrito tal vocablo- y hete aquí que encontramos lo siguiente: "(Del latín absinthium, y este del griego "Apsynthión")Planta perenne...y de un verde claro; es medicinal y algo aromática || 2.Bebida amarga confeccionada con ajenjo.|| 3.Bebida alcohólica confeccionada con ajenjo y otras hierbas aromáticas. Dados los datos, dejo cualquier opción que haya conllevado una ponderada lectura.

Otros anglicismos en su original

Como el título del apartado reza, voy a dejar constancia en este punto de aquellos vocablos que el traductor, por las razones que sea, ha preferido mantener en su original inglés. Estas razones las iré en parte manifestando con la exposición de los términos.

Whist (168):

"Card game played by four players, two against two with 52 cards". Añade Webster que el nombre original era *whisk*. Este término aparece varias veces a través de la novela y siempre, sin precisa explicación, en inglés, con lo cual para lograr entender de qué se trata exactamente habremos de ir a un diccionario de inglés por no existir la palabra en castellano. En este caso esta es la razón por la que el traductor introduce el original: No existir equivalente en castellano.

Strand (285):

Si *strand* implica la idea de las zonas costeras o partes lindantes con un mar o lago, el traductor no encontró sinónimo en castellano y prefirió dejar el vocablo inglés. Añadiré que este mismo vocablo lo he encontrado en la obra *Viaje del Comandante Byron* cuya traducción es de 1769.

Sheriff (335):

Podríamos decir que en la actualidad este vocablo es de conocimiento común debido a su divulgación en diversos medios. La academia no lo admite, y el traductor, seguro de ser entendido en este caso, nos deja el término inglés. No procede, pero bien podíamos comparar este término a los ya vistos *Condestable* y *Mariscal* y veríamos el parentesco existente.

Whig (29):

"Members of a political party who in general held liberal principles...". Como en el caso anterior, por considerar suficientemente conocido el término, supongo que el traductor prefirió trascribirlo tal cual.

Nombres de Calles, Plazas, etc.

No es fácil traducir a veces el nombre de las calles, parques y similares. De ahí que el traductor de esta novela haya optado, como por otra parte solían hacer ya en esta época tantos otros traductores, por respetar este tipo de nombres en su original, con lo cual sí que se está dando paso a que muchos nombres propios sobre todo, pasen como puros anglicismos a la lengua meta.

Algunos de estos ejemplos son los siguientes:

> A la verdad un *Graham* lo reconocería al instante"(11) (Si existe, desconozco la connotación que "graham" pueda tener en este contexto ya que la referencia es exofórica y pudiera ser algún apellido o personaje famoso en la época de Fielding con unas cualidades a las que se hace alusión en la novela)
>
> ...se impediría el naufragio de su pobre *Lovely-Peggy*... (97)
>
> El camino que va desde *Constitution Hill a Hyde-Park*. (202)
>
> Cuando llegaron a *Spring Garden* se maravilló Booth de no hallar en su casa..." (225)
>
> ..le dirigiremos prontamente a *Grays Iun - Lane* (339) (Más adelante aparecerá de nuevo el término y esta vez escrito como corresponde *Grays Inn - Lane*) (494)

Las personas que están en el café de *White* podrán apostar si eran las píldoras de *Ward*..." (347)

...y fueron conducidos hasta el *Vauxhall* en un barco..." (393)

...que este caballero huele mucho a *Thames- Street*. (409)

Conclusión

Quiero concluir esta exposición haciendo sólo tres comentarios: Primero: Existe un considerable número de extranjerismos, anglicismos, etc., que se van aposentando en nuestra lengua y claramente se ve que una de las vías de entrada es la que propician las traducciones existentes desde las diversas lenguas o desde el inglés en nuestro caso. Segundo: El análisis de estos anglicismos merece ser estudiado *desde el mayor numero posible de perspectivas* a fin de conocer mejor las correspondientes interinfluencias y las mismas lenguas *origen y meta*. Tercero: Realizar un análisis de este tipo no significa llegar a la conclusión de que la mutua influencia sea *negativa o positiva*, sino constatar y ser consciente de que esa *realidad* está ahí y es la realidad que nos hace avanzar hacia un mayor conocimiento lingüístico mutuo, que es otra manera de conocernos mejor a nosotros mismos.

Bibliografia:

Diccionario Castellano Con Las Voces De Ciencias y Artes y Sus Correspondientes... (1786-1793), Terreros y Pando, Esteban de 4 vols., Madrid.

Diccionario de la Lengua Castellana de la Real Academia (1729-1770), 6 vols., Madrid.

Diccionario de la Lengua Española (1992), Real Academia Española, vigésima primera edición, Madrid.

Diccionario de Uso del Español (1976), María Moliner ed., Madrid: Gredos.

Diccionario Enciclopedico de la Lengua Española... (1853), 2 vols., Madrid

Diccionario Critico Etimológico Castellano e Hispánico (1980), J. Corominas y J. A. Pascual, *Bibliot. Románica Hispánica*, Gredos: Madrid.

Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1878), Domínguez, Ramón Joaquín, Madrid.

Enciclopedia Universal Ilustrada (1930), y posteriores índices, Madrid y Barcelona: Espasa-Calpe.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana (1993), Suplemento, Madrid: Espasa-Calpe.

Diccionario Enciclopédico Universal (1986), León: Everest.

Nuevo Diccionario Portatil, Español e Inglés (1803), Gattel, C.M. París: Mason y Besson.

Oxford Advanced Learner's Dictionary (1979), Homby, A.S, London: O.U.P.

English Learners' Dictionary (1990), Barcelona:Vox Chambers.

Webster's Encyclopedic Unbridged Dictionary of the English Language (1994), New York: Gramercy books.

Livius, 12 (1998) 181-191

Cómo traducir los poemas de Dylan Thomas. Criterios a considerar y revisión de la traducción de Esteban Pujals

Mª Concepción Sanz Casares
Universidad de Valladolid

All translation is an act of critical interpretation[1]

Aun a riesgo de ser demasiado categóricos "a priori", podemos afirmar que al emprender la traducción de la poesía del galés Dylan Thomas (1914-1953) todo traductor se encuentra con dificultades añadidas a la, de por sí, ardua tarea de traducir poesía. Y esto es así por el carácter excepcional de Thomas, un poeta consciente y comprometido con su poesía y con la misión del poeta.

Esteban Pujals ha abordado con valentía este reto, y nos ha dejado su traducción en la obra *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952*[2], una edición bilingüe sobre una selección de poemas extraídos de la recopilación de la obra poética de este artista que se publicó bajo el título de *Collected Poems: 1934-1952*, y que aglutinaba sus cuatro libros anteriormente publicados con los títulos *Eighteen Poems* (1934), *Twenty-five Poems* (1936), *The Map of Love* (1939), y *Death and Entrances* (1946) -el cual supuso la consagración

1. "Toda traducción es un acto de interpretación crítica", Holmes, James (1970), "Forms of Verse and the Translation of Verse Form", en *The Nature of Translation*, James Holmes (ed.), The Hague: Mouton, p.93.

2. Esteban Pujals (1986), *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952*, Madrid: Visor.

de este escritor como uno de los más grandes poetas de nuestro siglo en lengua inglesa.

Partiendo de la base de que ninguna traducción puede ser exacta al original, hemos estudiado el grado de equivalencia existente entre la lengua de llegada y la de origen. Algunos traductores y críticos sitúan el nivel de equivalencia demasiado alto para considerar que una traducción es lo suficientemente buena, como es el caso de Lila Ray, para quien la tarea del traductor consiste en revivir la experiencia original del autor, trabajando, como él hizo, desde dentro hacia fuera, sólo que con la ventaja de que tiene una estructura completa que le ha de guiar, mientras que el autor tiene que crear esa estructura. El traductor busca y pone a prueba equivalentes, y a menos que recreen la experiencia original, ninguna forma es suficientemente adecuada[3].

Esta sublime visión exige al traductor que sea a su vez un creador, un poeta, capaz de entrar en la mente y el corazón del otro autor, de revivir sus circunstancias, de sentir lo que él sintió y percibir lo que él percibió. Y esto, en el caso de Dylan Thomas, es especialmente difícil, dada la complejidad de su propia teoría y práctica poéticas.

Thomas reconoce una dualidad entre el poeta inspirado y artesano, para quien la poesía tiene una función social implícita. Entiende que el poeta es un hombre devoto a su arte y que ve en la poesía un medio para captar la verdad y ayudar a que los demás la capten. Asimismo, considera que en el poeta confluyen las capacidades de sentir y pensar, y de ahí se desprende su idea de que el poeta ha de mirar al mundo tanto desde fuera como desde dentro de uno mismo para adquirir esa verdadera consciencia que otorga la intuición, una cualidad necesaria a todo creador.

Intuición era para Thomas un sinónimo de intensidad, entendida como una capacidad de crear una respuesta emocional inmediata, la cual se evalúa en el impacto que produce al lector. Reconoce diversos mecanismos por medio de los cuales se consigue dotar de intensidad al poema. Entre ellos están una cuidada elección del tema, una elaborada selección de las palabras, la presentación de puntos de vista inesperados y la concentración.

Pensaba, además, que sus poemas sólo serían intensos en un sentido de adaptación verbal y temática, y en su búsqueda de adecuación de forma y

---

3. Véase Lila Ray (1976), "Multi-Dimension Translation: Poetry". *Translation, Application & Research*, Richard W. Brisling (ed). New York: Gardner Press Inc., p.268.

contenido se interesó en el propio valor de las palabras en sí mismas, en los sonidos, y dio un énfasis especial a la parte estilística. Su pasión por las palabras queda reflejado en los siguientes comentarios efectuados por nuestro poeta:

> I fell in love ... at once, and am still at the mercy of words...
>
> Words, words, words, ... each of which seemed alive forever in its own delight and glory[4].

En este sentido D. Thomas revitalizó el lenguaje y resultó un auténtico innovador en cuanto que en cada uno de ellos ofrece elementos creativos[5].

Se trata, en resumen, de una poesía apasionada, imaginativa, muy sensorial, provocada por un impacto emotivo que invade todo el poema. Para conseguirlo, el autor ha utilizado con audacia todas las propiedades comunicativas del lenguaje para suscitar en nosotros la impresión de lo que él sintió. Naturalmente, este tipo de poesía tiene sus inconvenientes, siendo el principal un alto grado de oscuridad en el contenido. Pero Thomas advierte que su poesía no está destinada a la razón, sino que ha de ser sentida, oída, sin ayuda de elementos intelectuales.

Esteban Pujals comenta en el prólogo de su edición que *Collected Poems* fue un libro sorprendente que apasionó y desconcertó a los lectores y críticos por la energía verbal, la musicalidad, la novedad y la oscuridad con que se manifestaba su visión[6]. Sus palabras introductoras revelan, además, su consciencia de que Thomas manipulaba el lenguaje para lograr su objetivo. Por lo tanto, como traductor, debía inventar efectos formales que provoquen, en su propia lengua, el mismo impacto que produjo el original.

Otro punto que no debemos olvidar es el hecho de que si el traductor de poemas elige traducir en verso, como Esteban Pujals, debe ser fiel pero sin dar la impresión de serlo, o como Jackson Mathews sentencia, "ser fiel sin

---

4. "Me enamoré ... al instante, y todavía estoy a merced de las palabras. / Palabras, palabras, palabras ... cada una de las cuales parecía viva para siempre en su propio gozo y gloria". Citado por Gareth Thomas (1990), "A Freak User of Words", en *Dylan Thomas. Craft or Sullen Art.* Bold, Alan (ed), London: Vision Press, p.67.

5. Para un completo estudio del quehacer y pensamiento poéticos de Dylan Thomas, véase T. William Moynihan (1968), *The Craft and Art of Dylan Thomas*, New York: Cornell U.P. David Daiches (1957), "The Poetry of Dylan Thomas", *Dylan Thomas. Collection of Critical Essays*, C.B. Cox (ed), New Jersey: Prentice Hall Inc. Puede verse, asimismo, María Concepción Sanz Casares (1992), "Aspectos Estilísticos de la Poesía de Dylan Thomas", en *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX*, I Jornadas 1991. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, pp.275-284.

6. Esteban Pujals, Introducción a *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952*, *ob. cit*, p.13.

parecerlo es uno de los secretos y los gozos especiales de esta labor[7]. Es decir, el resultado ha de ofrecer entidad propia, ser poemas en sí mismos que afrontan las dificultades y obstáculos que conlleva en castellano la lengua poética en verso. La propia forma del poema tiene un efecto emocional para Thomas, y por ello Pujals ha intentado adaptar el metro inglés en la medida de lo posible.

Se observa que las traducciones conservan los mismos formatos estróficos que los originales, lo cual supone un gran esfuerzo por parte de Pujals, ya que el vocabulario de origen anglosajón es, en su mayoría, monosilábico, lo que no ocurre en castellano. Sin embargo ha conseguido este objetivo y sacrificado otras cualidades internas quizás más importantes, una serie de artificios sonoros retóricos, que el propio D. Thomas empleaba para lograr significado, o como él lo expresó: "to make my poems move in the direction I want them to"[8].

Dylan Thomas consideraba el significado y el símbolo de las palabras como valores secundarios en poesía. Lo importante era el sonido[9], y para crear efectos sonoros puso su énfasis en el ritmo, la rima y las figuras poéticas. La palabra actúa como unidad y como cuerpo de sonidos relacionados, formados a nivel de frase y de línea. De esto se desprende que los recursos sonoros no sólo cuentan sobre las palabras individualmente, sino sobre todo el contexto.

La poesía temprana de Thomas mantiene ritmos generalmente fuertes y regulares, acompañados de un sugerente juego de figuras retóricas, una serie de artificios de repetición que confiere al poema una cierta, aunque no total, regularidad silábica, regida por un patrón personal y original.

En la evolución de su poesía Dylan Thomas tendió a una mayor variación rítmica, para lo cual empleó recursos como insertar sílabas átonas intermedias en un pie métrico y eliminarlas en otro, variar el ritmo dentro de un mismo verso, o alternar versos de distinto patrón métrico[10]. Las

---

7. Mi propia traducción. Jackson Mathews (1966), "Third Thoughts on Translating Poetry", en *On Translation*, E. Reuben Brower (ed), New York: Oxford U.P., p.67.

8. "Hacer que mis poemas avancen en la dirección que yo quiero". D. Thomas, "Notes on the Art of Poetry" (1975), *Twentieth Century Poetry.Critical Essays & Documents*. G. Martin & P.N. Furbank (eds.), The Open U.P., p.387.

9. Sus propias palabras fueron: "What the words stood for, symbolized or meant, was of very secondary importance; what mattered was the sound of them as I heard them", *Ibidem*, p.383.

10. Véase, por ejemplo, mis análisis del ritmo de los poemas "Before I Knocked", de 1936, compuesto por un patrón general de tetrámetros yámbicos, con la variedad de que los versos impares tienen una sílaba átona añadida al final del verso, a consecuencia de lo cual los versos pares tiene ocho sílabas y los impares nueve;

modificaciones responden a su deseo de dar intensidad a sus poemas, evitando la monotonía como primer factor de énfasis.

La discrepancia silábica entre español e inglés hace imposible una perfecta adecuación al modelo rítmico o silábico. La brevedad de sus vocablos da a la lengua inglesa un extraordinario poder de adaptación de los patrones rítmicos clásicos, mientras que la abundancia de palabras polisilábicas obliga al castellano a renunciar a esta posibilidad[11]. No obstante, aunque deba prescindir del sugerente acoplamiento rítmico, el traductor sí podría jugar con la cantidad silábica, combinando consciente y deliberadamente versos de igual o diferente longitud, según sea el caso.

En su estudio acerca del problema y la importancia del ritmo original de cara a la traducción, Victor Kochol comenta que en todo poema hay elementos rítmicos esenciales y otros secundarios, y que el traductor debe conservar los factores rítmicos esenciales para que el resultado sea adecuado. Si la lengua de llegada no tiene el modelo rítmico natural semejante, es preferible hacer una traducción substitutiva adaptada a las formas naturales de dicha lengua[12]. A esto se atiene Pujals, aunque con resultado de diversa consideración, puesto que en "Vision and Prayer" (1946) consigue una increíble adaptación silábica, y reproduce esas formas originales de rombo y pirámide que depende exclusivamente del metro.

La rima es otro de los aspectos con los que Thomas más ha experimentado, jugando con los distintos tipos, combinándolos, alternándolos. Y no sólo la utilizó como un recurso sonoro, sino como importantes elementos estructurales[13]. Por poner un ejemplo, "Before I knocked" presenta rima femenina en los versos impares (ej. "enter", "water", "daughter", "summer", "armour" y "hammer") y rima masculina en los versos pares (ej. "womb", "home", "worm", "name", "form", "dome"). Aunque se da una consonancia perfecta, la asonancia es imperfecta, aunque en armonía. Y es precisamente en este aspecto donde radica lo extraordinario de la rima,

---

y "And Death Shall Have No Dominion", de 1939, cuyo patrón básico es una combinación irregular de yambos y anapestos frecuentemente modificados, con lo que, asimismo, rompe el metro silábico. "Aspectos Estilísticos ...", *ob. cit.*, pp.277-278.

11. Así "Antes que llamara", por ejemplo utiliza entre tres y cinco acentos y entre once y dieciseis sílabas por verso, pero sin un aparente orden fijo y deliberado..

12. Victor Kochol, "The Problem of Verse Rhythm in Translation", en *The Nature of Translation*, *ob. cit.*, pp.106-107.

13. Véase el estudio de Gareth Thomas, "A Freak User of Words", *ob. cit.*, pp.65-88.

pues cada palabra ha sido cuidadosamente elegida, no por su semejanza fónica total con las demás, sino por su pequeña diferencia[14].

Esto mismo ocurre en prácticamente todos los poemas seleccionados por Pujals, incluso en el poliédrico "Vision and Prayer". Es decir, Thomas considera la rima exacta sólo como una posibilidad sonora entre muchas otras, demostrando que lo importante para él es la armonía -no la reiteración- de los sonidos que forman las palabras.

Las traducciones muestran esfuerzos de querer lograr algún tipo de rima, y cuando ésta aparece es sobre todo asonante. No obstante este tipo es también muy irregular y no se da en todos los versos, ni tampoco sigue un modelo estrófico determinado. Dado el enorme esfuerzo realizado por Dylan Thomas en la creación de sus modelos de rima, las versiones españolas pierden, una vez más, este exclusivo elemento creativo.

Su preocupación por la musicalidad llevó a Thomas a manipular también el lenguaje mediante figuras de repetición de sonidos, combinando con frecuencia aliteraciones, asonancias, consonancias y rimas internas. En este sentido hemos de felicitar a Esteban Pujals por su logro, consiguiendo neutralizar en castellano algunas rimas internas y aliteraciones. Así, en "Before I knocked" podemos apreciar un predominio de las mismas consonantes en ambos idiomas, las oclusivas /t/ y /d/, además de nasales y sibilantes.

Veamos un escueto ejemplo extraído del poema "Vision and Prayer" en el que la traducción se equipara al original aunque con diferentes recursos:

> In the birth bloody room unknown to the burn and turn
> of time
>
> En el cuarto sangriento del nacimiento desconocido del
> consumir y girar del tiempo[15].

Los versos ingleses están formados por vocablos en su mayoría monosilábicos, fuertemente acentuados en el primer verso (mediante la supresión de sílabas átonas), lo cual hace avanzar al texto a trompicones, a golpes de voz, como los chorros de la sangre saliendo a borbotones en ese nacimiento repentino y desconocido, para ceder en el segundo verso a un ritmo más fluido, a una cadencia regular que combina las vocales átonas

---

14. Puede verse un estudio exhaustivo de la rima de este poema en María Concepción Sanz Casares (1991), "Influencia estilística de G.M. Hopkins en Dylan Thomas", en *Es. Revista de Filología Inglesa*, Universidad de Valladolid, Nº 15, pp.109-110.

15. *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952, ob. cit.*, pp.82-83.

breves con vocales largas tónicas, lo cual se manifiesta como un calco fónico de ese lento y cambiante transcurrir del tiempo a que hace referencia. Este mismo significado está sugerido, además, por una recurrencia fónica superpuesta a este cambio rítmico, la de los fonemas nasales combinados con las aliteraciones de las oclusivas bilabial y alveolar, /b/ y /t/, así como la rima interna del segundo verso ("burn and turn").

Los versos castellanos, por su parte, transmiten esta misma idea mediante la alternancia de un verso largo, con vocablos polisilábicos, seguido de otro breve, a los cuales se superpone la combinación de la poderosa rima interna consonante perfecta de las palabras "sangriento nacimiento" en asonancia con "tiempo", unida a la conjunción de nasales y consonantes velares y oclusivas.

Como ya hemos dicho, para D.Thomas hay una estrecha relación sonido-contenido presente en la elección que hace de los vocablos que considera que se ajustan más a lo que quiere expresar, y por tanto siempre que encontremos este abundante juego de sonidos hemos de pensar que no sólo "suenan" en el sentido musical sino también significan[16].

Thomas maneja hábilmente su característica sintaxis de repetición en forma de paralelismos, quiasmos, anáforas, etc, para incrementar los efectos sonoros y los valores conceptuales. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en "And Death Shall have No Dominion", donde además de las diversas formas de repeticiones de palabras (como reduplicaciones, derivaciones, palabras recurrentes, etc), este verso se reitera íntegramente a modo de estribillo, al principio y al final de cada estrofa, lo que recuerda los rituales religiosos. Pujals, aunque tiende a conservar las derivaciones, no es tan riguroso, y a veces elimina -a mi modo de ver un tanto injustificadamente- las insistentes repeticiones.

Al eludir la repetición, la traducción se empobrece, pues pierde no sólo gran parte de una obvia y primaria musicalidad, sino también un efecto emotivo impactante, ese vaivén conceptual que Thomas consigue mediante la recurrencia de palabras y sonidos.

La oscuridad, decíamos, esa nota dominante en la poesía de Thomas, es fruto en gran medida del uso de una sintaxis de concentración, donde las

---

16. Véase asimismo, por ejemplo, la estrofa segunda de "And Death Shall Have No Dominion", donde las consonantes oclusivas y velares están utilizadas con vocales cortas para resaltar la imagen que suscita ese "twisting on racks", o "retorciéndose en el potro". En castellano Pujals ha logrado un efecto casi idéntico con la aliteración de /r/. *Ibidem*, pp.46-47.

palabras funcionales, inacentuadas, apenas tienen cabida en el texto. Para lograr la concentración Thomas se sirve de recursos como la elipsis, especialmente de los artículos determinados, la cesura y el asíndeton, dos métodos que suplen los conectores, bien mediante el uso de coma o bien estableciendo la conexión de unas frases con otras ordenando de forma paralela las estructuras sintácticas.

La versión castellana tiende a evitar la concentración sintáctica. Si bien esta resolución resulta correcta, a nivel poético alarga los versos excesivamente, y las frases aparecen menos yuxtapuestas, más ordenadas y accesibles al lector, al eliminar uno de los focos principales de la dificultad, u oscuridad, de la poesía de Thomas.

Con su modo de manipular el lenguaje del poema Thomas creó una estética del sonido propia. Al eliminar o reducir elementos de repetición y concentración sintáctica elegidos intencionadamente por el autor, la traducción pierde gran parte del estilo y la grandeza del texto original.

Decíamos que Thomas encontró otra fuente de intensidad en el poema en la elección de los temas. El tema cristiano constituyó para él un mecanismo de apoyo de su poesía, utilizando la lengua y los mitos bíblicos, que transmitió a través de las imágenes. Las imágenes y símbolos son otra fuente primordial de oscuridad en su poesía, dado que, como Moynihan ha detectado, en ellas se da una asociación arbitraria de ideas, en las que se yuxtaponen lo personal y lo privado, en las se unen lo obvio y lo oculto, y se combinan el idealismo y el agnosticismo, el surrealismo y el pastoralismo[17]

La unión de dos o más palabras de forma inesperada, nos dice Ilek Buhuslav, libera un gran número de componentes semánticos de cada palabra simbólica, lo cual intensifica el componente connotativo y reduce la función denotativa de las palabras simbólicas[18]. Como los mitos bíblicos son universales y las imágenes que emplea Thomas son concretas (tomadas especialmente de los campos semánticos del hombre y la naturaleza), la traducción temática apenas supone, en principio, un problema para el traductor, que incluso llega a calcar las imágenes y a recuperar para la nueva lengua tanto lo denotado como lo sugerido en el original. Esta es la parte más lograda en la traducción de Pujals desde el punto de vista de las equivalencias, y no merece la pena extendernos en comentar el asunto.

---

17. Véase W. Moynihan, *ob. cit.*, pp.99 y ss.

18. Véase Ilek Buhuslav (1970), "On Translation", en *The Nature of Translation. ob. ci.t*, p.135.

Una vez constatado este hecho es el momento de emitir un juicio sobre el resultado de la traducción de Pujals. Es indudable que la esencia del poema es un complejo de detalles que lo constituyen como una obra de arte literario y lo distinguen de cualquier otra clase de comunicación. Por este motivo nos encontramos con el problema de qué es lo más importante de mantener y qué es lo que ha de sacrificarse, especialmente cuando los traductores y críticos de traducción no se ponen de acuerdo.

Eugene Nida se decanta por la prioridad del contenido sobre las formas estilísticas, cuando uno debe elegir entre ambos[19]. En este sentido Pujals ha realizado una excelente traducción, pues el mensaje es equivalente en ambas lenguas.

A nuestro modo de ver, la afirmación de Nida es correcta sólo para los casos en los que el autor o la obra que se ha de traducir importan por su mensaje, como es el caso de la Biblia, sobre cuya traducción se ha basado este crítico. Pero cuando se trata de traducir poesía en general, nuestra opinión se acerca más a la de los especialistas de la talla de O.F. Babler, Gregory Rabassa y J. Mathews, para quienes el traductor debe hacer de su poesía traducida una nueva poesía de derecho propio, intentando retener el metro y el sonido y reproducir los efectos que dependen del énfasis de sonido, lo cual puede implicar una pequeña pérdida en el significado. Aunque un calco es bastante difícil, es posible establecer una aproximación en los ámbitos de la forma, los valores fonéticos y la información, si es que la traducción refleja un alto grado de sensibilidad a los elementos lingüísticos de la lengua original y de llegada.

Toda traducción de poemas supone una cierta pérdida de musicalidad y un cierto cambio o distorsión del mensaje del poema. Pero si el traductor cambia la estructura métrica del original, altera y distorsiona sus proporciones, está sacrificando un elemento importante de su arte. La traducción de un poema debería ser fiel a la forma. El test final son, por tanto, las palabras de Mathews, "Does it speak? Does it sing?"[20], idea que G. Rabassa expande, afirmando que la escritura no es sólo un substituto del pensamiento, sino también de los sonidos, dado que el sonido tiene el poder de reforzar y de disminuir el significado; por ello, concluye con las palabras:

---

19. Véase Eugene A. Nida (1966), "Principles of Translation as Exemplified by Bible Translation", en *On Translation, ob. cit.*, p.19.

20. J. Mathews, *ob. cit.*, p.68. Véase asimismo O.F. Babler (1970), "Poe's 'Raven' & the Translation of Poetry", en *The Nature of Translation, ob. cit.*, pp.195-96.

"If a work sings in the original and does not in the translation, then the version is little more than a linear glossary"[21].

En el caso específico de Dylan Thomas nos situamos plenamente en este lado de la cuestión por la ya mencionada cuidada preocupación de este poeta por la forma, no sólo como un componente estético, como un bello envoltorio de las ideas, sino porque para él la forma llevaba implícito un contenido, -por decirlo de otro modo utilizando las palabras de Gareth Thomas: "The poem's full meaning *is* its phonological, grammatical and semantical content"[22].

La traducción debería guardar relación con el original en su ritmo y cadencia, explotando todos los recursos sonoros de la lengua española. Aunque desde el principio ya aludíamos a la enorme dificultad de esta tarea.

La traducción falla en su visión global de la estética de nuestro poeta, apelando más al intelecto que a los sentidos, lejos del propósito de Thomas. Diríamos, con Mathews, que los poemas castellanos hablan, pero no cantan. Ahora bien, el tener que adaptarse a las limitaciones del verso, a pesar de no guardar un metro y ritmo regulares, obliga al traductor a manipular la lengua castellana, dotándola de figuras poéticas como el hipérbaton o determinadas elipsis, que junto con las figuras de pensamiento, hacen que el texto se lea con gracia, pero desafortunadamente lejos de la fuerza y belleza del inglés. Es simplemente una poesía diferente.

En suma, Pujals no deja ver el papel que supuso la poesía de Thomas en la literatura inglesa por sus aportaciones estilísticas. A su favor, diremos que ayuda a conocer y entender a uno de los poetas más oscuros que ha producido el siglo XX, porque Pujals a la vez que traduce también *interpreta* esa sintaxis concentrada, esos compuestos originales, esas imágenes sorprendentes que dificultan la comprensión del mensaje. E iniciábamos nuestro artículo precisamente con un epígrafe que transmitía este mensaje. Por encima de todo, el traductor interpreta, y la interpretación de Pujals es en nuestra opinión, no sólo correcta, sino magnífica.

---

21. "Si una obra es musical en el original y no en la traducción, entonces la versión es poco más que un glosario linear", Gregory Rabassa (1987), "The Ear in Translation", en *The World of Translation,* New York: Pen American Center, p.82.

22. "El significado total del poema *está* en su contenido fonológico, gramatical y semántico". Gareth Thomas *ob. cit.*, p.78.

Bibliografía

Bold, Alan (ed) (1990), *Dylan Thomas. Craft or Sullen Art,* London: Vision Press.

Brisling, Richard W. (ed) (1976), *Translation, Application and Research,* New York: Gardner Press Inc.

Brower, E. Reuben (ed) (1966), *On Translation,* New York: Oxford U.P.

Cox, C.B. (ed) (1957), *Dylan Thomas. Collection of Critical Essays,* New Jersey: Prentice Hall Inc.

Holmes, James (1970), *The Nature of Translation,* The Hague: Mouton.

Martin G. & Furbank P.N. (eds.) (1975), *Twentieth Century Poetry. Critical Essays & Documents,* The Open U.P.

Moyniham, William T. (1968), *The Craft and Art of Dylan Thomas,* New York: Cornell U.P.

Pujals, Esteban (1986), *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952,* Madrid: Editorial Visor.

Rabassa, Gregory (1987), "The Ear in Translation", en *The World of Translation,* New York: Pen American Center.

Sanz Casares, María Concepción (1991), "Influencia estilística de G.M. Hopkins en Dylan Thomas", en *Es. Revista de Filología Inglesa,* Universidad de Valladolid, Nº 15, pp.105-115.

Sanz Casares, María Concepción (1992), "Aspectos Estilísticos de la Poesía de Dylan Thomas". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX,* I Jornadas 1991. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid.

Livius, 12 (1998) 193-202

Parámetros descriptivos en la traducción de textos publicitarios

Cristina Valdés Rodríguez
Universidad de Oviedo

Bajo el término de parámetros descriptivos entendemos el conjunto de datos que permiten describir un objeto de estudio, en este caso traducciones. Un enfoque de corte descriptivo es de gran ayuda a la hora de establecer unas pautas de análisis permanentes y aplicarlas a cada caso. Los hallazgos de un estudio descriptivo de traducciones constituyen el punto de partida para formular una serie de normas de comportamiento traductor acerca de un determinado corpus de textos.

El concepto de *norma* acuñado en el campo de la traducción por Gideon Toury (1980) es el principio básico de nuestro estudio ya que garantiza el establecimiento de unos parámetros descriptivos que expliquen la presencia de ciertos fenómenos en el campo de la traducción. La noción de norma surge de un enfoque sociológico de la traducción cuyo postulado básico es el que toda traducción existe a partir de un texto perteneciente a otra cultura y su creación y recepción tiene lugar en un contexto determinado. Serán pues los factores sociales de esta cultura meta o receptora los que definan el proceso traductor. La taxonomía del concepto de norma propuesta por este mismo autor muestra cómo estos factores operan en todas las fases del proceso de traducción (1994: 58). Por un lado, las llamadas *normas preliminares* (*preliminary norms*) actúan antes del comienzo del proceso de traducción y afectan a la política de traducción. Por otro, las *normas operacionales* (*operational norms*) influyen en las decisiones tomadas

durante el mismo acto de traducción respecto a, por ejemplo, la segmentación del material textual en la traducción o el tipo de cambios producidos entre el texto origen y el texto meta.

En esta comunicación abordaremos el tema de la traducción de una serie de anuncios publicitarios. La selección de corpus ha sido realizada desde un punto de vista sincrónico y a partir de publicaciones iguales o similares en distintos países. Dada su naturaleza, los parámetros establecidos para este corpus serán pues aquellos que sean aplicables a dicho tipo de textos, lo cual excluye el análisis de elementos tales como la música o el doblaje y subtitulado de la banda sonora que serían relevantes en un estudio de los anuncios televisivos, por ejemplo.

El primer rasgo que define a todo texto publicitario es la función apelativa o persuasiva que ha de cumplir para atraer la atención del posible cliente. Por tanto, el objetivo básico de cualquier anuncio es vender algo, y el resto de estrategias que forman parte de la campaña publicitaria están subordinadas a este fin. Lo mismo ocurre con la traducción de dicho tipo de textos. El traductor ha de tener presente que todas las decisiones que tienen lugar durante el proceso responderán al carácter persuasivo del anuncio. El publicista, que conoce muy bien los elementos que realizan esta función apelativa, los explota hasta lograr el pretendido efecto: puede tratarse de la música elegida, del color, del texto impactante del slogan o del actor o actriz que aparezca en el anuncio.

Otro aspecto a destacar es la complejidad de la actividad publicitaria que la hace tremendamente atractiva. Hoy en día el papel de la publicidad es pieza clave en el desarrollo económico de toda sociedad moderna, que basa su existencia en las transacciones comerciales y en todo lo que éstas conllevan. Es necesario recordar que para llegar a realizar un anuncio de una página, por ejemplo, quedan atrás muchos meses de trabajo y grandes cantidades de dinero invertidas. Un anuncio publicitario no sólo trata de vender un producto o servicio sino que se produce también un intercambio los valores culturales inherentes a dicho producto o campaña. Para atraer la atención del receptor normalmente el anunciante tiene en cuenta el tipo de asociaciones mentales que el *target* o *público objetivo* va a establecer a partir de los elementos que forman el anuncio. Lo mismo ocurre en el caso de la traducción. El paso del polo origen al polo meta supone un trasvase de los comportamientos y valores propios de una cultura a otra. Esta cuestión ha sido ampliamente discutida en el campo de la publicidad por prestigiosos investigadores en las últimas décadas. El denominado fenómeno de

"globalización de mercados", defendido por el profesor Theodore Levitt (1983), hizo surgir la polémica a principios de los años ochenta. En su opinión, las empresas deberían considerar el mundo como un único mercado sin tener en cuenta las diferencias culturales. Sin embargo, la publicidad ha demostrado con multitud de ejemplos que esta actitud no es del todo acertada. Existen cientos de ejemplos recogidos en manuales de publicidad sobre los fracasos de una campaña en un país a causa de la falta de consideración de las diferencias culturales.

Un estudio realizado en 1990 por una agencia francesa aportó las siguientes conclusiones: que las características nacionales locales dominan todo mercado nacional, que en cada país hay una cultura publicitaria nacional, y que los distintos enfoques creativos existentes en cada contexto dificultan la capacidad de los anuncios de cruzar las fronteras nacionales (Wells et al, 1995: 761-2). De Mooij explica por qué las traducciones de anuncios pueden resultar en muchos casos peligrosas:

> Copy for another country must be written by a copywriter from that particular country. Writing in a particular language requires the writer to think in terms of that language and the related culture. When planning a campaign for several areas, each with a different language, this must be taken into account from the very beginning. (Mooij, 1994: 255)

Es interesante observar cómo esta autora se refiere a la traducción como parte importante en las campañas internacionales. Las restricciones a la hora de traducir, según sugiere De Mooij, no sólo giran en torno a cuestiones lingüísticas sino también a cuestiones legales o de espacio. En nuestro análisis de varios anuncios tendremos también en cuenta este tipo de restricciones a la hora de establecer unos parámetros descriptivos que nos permitan aplicar las hipótesis resultantes a un corpus más amplio, y poder de esta forma predecir futuros comportamientos traductores.

Para analizar un anuncio publicitario es necesario por tanto incluir parámetros tales como la función de dicho texto en el contexto en el que se enmarca; el tipo de receptor al que se dirige; las expectativas que debe cumplir; el tipo de diseño y tipografía, que aportan un significado particular al anuncio; la elección del medio y las restricciones legales que puedan afectarle. Varios anuncios han sido seleccionados para mostrar algunas de las estrategias adoptadas por los traductores teniendo en cuenta estos parámetros.

Presentamos en primer lugar un anuncio en español de un reloj Rolex procedente de la revista *La Casa de Marie Claire* de mayo-junio de 1996 y un anuncio en inglés de la revista *Newsweek* del 8 de enero de 1996. Por razones obvias, ya que conocemos la identidad de la traductora de las campañas de Rolex en España, partimos del convencimiento de que el texto en español es el texto meta y el texto origen, el inglés.

Respecto al diseño, los dos anuncios se componen de una fotografía de la cantante Kiri Te Kanawa en el ángulo superior izquierdo y de una fotografía de un reloj Rolex en el centro de la página en la parte inferior. La traductora por tanto no ha tenido que tomar ninguna decisión respecto a la relación entre el diseño del anuncio y el texto. En la parte central de la página sobre las dos columnas de texto aparece un extracto del texto que tiene una función especial, la de persuadir al receptor a seguir leyendo el anuncio así como de resumir la intención del mismo. Esto ha obligado, por tanto, a la traductora a prestar particular atención a la traducción de estas dos líneas.

El medio es otro aspecto fundamental a tener en cuenta. La revista *Newsweek* es una de las pioneras en la idea del mercado global de medios y se publica en todos los continentes. *Marie Claire* también cuenta con una tirada internacional en doce países. Aunque el público receptor de cada una de estas revistas es muy diferente, el carácter global de Rolex hace que el anuncio sea el mismo.

En cuanto a la cuestión del peso de la cultura meta en la traducción de este anuncio, la primera decisión al respecto tomada por la traductora gira en torno al tratamiento inglés "Dame". Dada la dificultad de encontrar un equivalente en español pues es un título honorífico que otorga la reina de Inglaterra, la traductora ha dejado sin traducir el título en el texto español. La referencia a la comedia musical *El Caballero de la Rosa* o *Der Rosenkavalier* para expresar la actitud de Kiri Te Kanawa hacia el tiempo parece tener distinto valor a la hora de su traducción. Quizás para un público internacional esta pieza musical sea suficientemente conocida, pero en el contexto español, la traductora ha preferido añadir una explicación. En la traducción explícita que la cita sobre el paso del tiempo es parte del texto de la obra, y por esa razón introduce en el texto meta la frase: "dice traduciendo de memoria el papel de la Mariscala".

La traductora, siendo fiel a las restricciones espaciales del medio, elide algunas partes del texto. La elección sobre qué omitir en todos los casos se debe a cuestiones de relevancia para el receptor. La expresión "until January

to January now flies" queda suficientemente implícita en el resto del párrafo y parece no aportar nada nuevo al texto. Ésta parece ser la razón de su desaparición en el texto meta. Quizás la elisión más interesante sea la del párrafo que cita la opinión de la cantante respecto a la puntualidad. Alguien puede pensar que esta decisión responde a cuestiones culturales, ya que en otros países se tiende a pensar que los españoles pecamos de impuntuales. Sin embargo, otra posible razón es la restricción de espacio en el anuncio que lleva a la traductora a considerar el siguiente párrafo de mayor importancia. Ha preferido mostrar el lado más humano y emocional de Kiri Te Kanawa hacia su familia logrando de esta forma apelar a las emociones del receptor. La estrategia adoptada está por tanto subordinada a la función apelativa propia del anuncio.

Algunos de los cambios producidos en el formato del anuncio se deben a restricciones de tipo extratextual, en este caso, comerciales. Por ejemplo, bajo la imagen del reloj se ha incluido el nombre del modelo y la descripción del mismo. Mientras que la versión en inglés es más breve, la traducción añade otras referencias sobre el producto que han sido introducidas por la sucursal publicitaria española. Por razones puramente comerciales también se incluye la fórmula: "Solicite información a: Relojes Rolex de España, S. A." y la dirección donde poder adquirirlo.

El estilo en algunas partes del texto meta es sensiblemente distinto al del texto origen. En el segundo párrafo, por ejemplo, hay un evidente cambio de enfoque. Mientras que en el texto inglés Kiri Te Kanawa narra en tercera persona el extracto de la comedia musical *El Caballero de la Rosa*, en el texto meta es Kiri Te Kanawa quien adopta la personalidad de La Mariscala y usa la primera persona para reproducir la escena. Con ello se logra una referencia mucho más personal al concepto del paso del tiempo.

El segundo texto a analizar es un anuncio del perfume *So Pretty* de Cartier. El texto francés fue publicado el mes de mayo en la revista *Marie Claire* francesa, mientras que los textos en español e inglés aparecen en la revista *Elle* en sus ediciones española e inglesa respectivamente del mes de junio de este mismo año. El target o público objetivo de la campaña es el mismo ya que tanto la revista *Elle* como *Marie Claire* se dirigen a un público femenino y urbano de clase media-alta y con valores claramente occidentales.

En esta ocasión el texto origen parece ser el texto francés ya que el producto es francés y la campaña publicitaria ha sido realizada por una

agencia francesa, *Les Ateliers ABC*. Como nos ha explicado D. Julián Sánchez[1], director de investigación de Bassat, Ogilvy & Mather Madrid, en muchos casos, el proceso de traducción de un anuncio a otras lenguas comienza en el país en que se crea el texto origen: la agencia central en Londres, Nueva York o París se encarga de la parte creativa de la campaña y la envía a las ramas de la agencia en distintos donde se "adapta" el mensaje.

La naturaleza de este anuncio es muy diferente al anterior. El formato de los anuncios de perfume no suelen centrarse en aspectos textuales y se apoyan más en el valor de la imagen. En todo caso, si el publicista decidiera incluir algún elemento verbal, como aquí aparece, se trataría siempre de un slogan breve, conciso y con un gran poder expresivo. Esta estrategia es comprensible teniendo en cuenta el mensaje inherente a este tipo de anuncios: lo que se está vendiendo es una forma de vida y unos valores estéticos muy femeninos. Sin embargo, el concepto de mujer moderna de hoy es muy diferente al de hace unas décadas, al menos para el tipo de población al que se dirige el mensaje. La femineidad se combina con la independencia profesional y afectiva de la mujer. El slogan ha de combinar estas dos cualidades para que la posible cliente considere el producto adecuado según su forma de vida. Al traducir el slogan este mensaje ha de llegar a las receptoras de la misma manera ya que el target del texto meta sigue respondiendo a las mismas características que el del texto origen.

Efectivamente el slogan resume esta concepción de la mujer moderna: "Que serait l'audace sans la grâce?" (Mi traducción literal: "¿Qué sería de la audacia sin la gracia?"). No negamos, sin embargo, que las connotaciones éticas de sexismo son evidentes, sobre todo si tenemos en cuenta la imagen de una mujer de la que sólo se muestra un vestido de noche negro con un gran escote que deja ver ostensiblemente la espalda. ¿Se refiere quizás el término "audacia" al hecho de enseñar una superficie tan amplia de su cuerpo? Quizás sí.

Los traductores del texto francés al inglés y al español han optado por una traducción fiel al mensaje del texto origen: "What is audacity without grace?" y "¿Qué sería de la audacia si no tuviera encanto?". Sin embargo, ambas traducciones han perdido el valor expresivo del original: el ritmo que crea la rima de las palabras "audace" y "grâce". Los dos traductores han

1. En una entrevista realizada en Madrid en diciembre de 1995.

privilegiado el contenido en detrimento de la forma pero ambos slogans han perdido una parte esencial de la función apelativa del texto.

En cuanto al nombre del producto las decisiones a tomar por el traductor están limitadas por el copyright de la marca y por eso muchas veces no se traduce. En el caso concreto del perfume *So Pretty*, el nombre de la marca está en inglés ya que este idioma es considerado la lingua franca en el mundo de la publicidad y más aún si el producto es objeto de una campaña internacional global.

Hasta aquí hemos analizado dos anuncios que muestran estrategias traductoras muy distintas. Otros factores sociales pueden dar origen a decisiones de traducción muy interesantes. En el caso de los tres anuncios de Cotton USA, la comparación se ha realizado entre el mismo anuncio en tres idiomas: italiano, inglés y francés. Aunque no poseemos datos sobre la identidad de la agencia publicitaria responsable de la campaña, intuimos que se trata de una agencia americana que ha lanzado recientemente una fuerte campaña internacional sobre el producto. El texto origen será, por tanto, el texto inglés y de él parecen partir las traducciones al francés y al italiano. El punto fuerte del anuncio es una fotografía de marcados tintes sexuales que mantiene una estrecha relación con el aspecto verbal del anuncio. El slogan en inglés "Soft, comforting, reassuring. (Pity husbands aren't always like this.) No other *cotton* comes as close" ha sido traducido al italiano como "Mórbido, confortante, rassicurante. (Se I mariti fossero sempre così.) Nessun altro *cotone* ti è così vicino". Tanto el texto origen como el texto meta juegan con las connotaciones sexuales establecidas entre la imagen y el tipo de vocabulario empleado pero, lo que es más importante, el texto meta italiano mantiene el comentario profundamente sexista sobre la actitud sexual de los maridos. Sin embargo, el traductor francés se ha decantado por una postura menos sexista, o al menos no tan explícitamente parcial, y ha eliminado el paréntesis: "Doux, réconfortant, rassurant. Aucun autre *coton* n'est aussi désirable". Como estrategia de compensación ha optado por introducir un cambio e indicar que "Ningún otro algodón es tan deseable", donde el adjetivo "deseable" tiene una doble dimensión refiriéndose al tejido de algodón o al modelo masculino del anuncio.

Otras cuestiones como las elecciones de vocabulario o las referencias culturales son aspectos que el traductor también tiene en cuenta. Un anuncio muy ilustrativo de los cambios léxicos entre el texto origen y el texto meta es el del producto *Cybershine* o *Cyberflash* de L'Oréal. La campaña se basa en una misma imagen y un mismo mensaje publicitario en todos los países en

los que se comercializa, pero en algunos el nombre de la línea cosmética cambia. Esta gama de productos de maquillaje se caracteriza por colores muy luminosos y metalizados y se presenta bajo una imagen futurista. De ahí que el nombre del producto en el texto origen en inglés sea *Cybershine* . Sin embargo, el significado de "shine" como "brillar" o "resplandecer" se pierde para el receptor italiano y por esta razón los publicistas, o quizás por sugerencia del traductor mismo, han optado por cambiar el nombre por el de *Cyberflash.* De esta manera se ha logrado mantener la connotación futurista del prefijo "ciber" pero adaptar a la cultura meta el significado de "shine". Otro cambio en el anuncio por cuestiones de recepción se produce al traducir el pie de fotografía: mientras que el texto origen el autor describe con brevedad y concisión la marca y el número del producto que lleva la modelo, el texto italiano ocupa un espacio sobre la página mucho más largo y realiza una descripción muy viva y colorista de los tonos de la gama del maquillaje. Satisface las expectativas, por tanto, del receptor italiano acostumbrado a la retórica de su idioma. También por razones de recepción el traductor menciona el nombre completo de la modelo Patricia Hartmann, no muy conocida para el público italiano, mientras que para el público del texto origen parece ser familiar ya que sólo se da su nombre de pila. La tipografía también es un factor importante que contribuye a reforzar el mensaje principal del anuncio; sin embargo, en el texto traducido el tipo de letra angulosa y de color metalizado se pierde y es sustituido por una grafía más convencional y en negrilla.

La mayor diferencia entre texto origen y texto meta recae en el uso del léxico y en los métodos de compensación semántica utilizados por el traductor. La gran variedad de verbos en inglés para referirse a distintas modalidades de luz hace difícil la tarea del traductor, que emplea todo tipo de recursos lingüísticos y estilísticos para mantener el mensaje que el publicista ha creado para la campaña: "più magnetica", "futuro scintillante", "tecnologia spaziale", o "bocca glam che irradia una forte luminositá". Tampoco traduce los nombres de los productos ya que tienen su propia marca registrada en italiano, pero describe sus cualidades y tonalidades al pie de la fotografía: "salmone effetto metalizatto" para "Lunar Lilac" o "bronzo e azzurro cangiante" para "Astro Bronze" y "Blue Moon". En líneas generales, el traductor ha preferido transferir el sentido general del anuncio al italiano para lograr el mismo efecto sobre el receptor a realizar una traducción literal del anuncio.

Para terminar con el análisis de anuncios, citaremos el ejemplo de la crema de la firma Elizabeth Arden *Ceramide Night*. El diseño y contenido del anuncio es muy similar en las tres versiones italiana, española y francesa pero nos ha llama la atención la referencia del slogan al famoso personaje del cuento infantil *La Bella Durmiente del Bosque*. En el texto francés el slogan es un juego de palabras con el nombre de dicho personaje francés creado por Perrault: "La beauté en dormant" o "La belleza durmiente" en lugar del famoso nombre de "La Belle au Bois dormant". El texto italiano continúa con el mismo juego y por ello el slogan se ha traducido como "La belleza dormendo". Sin embargo, el texto más interesante en nuestra opinión es el anuncio que aparece en la revista *Marie Claire* en su edición española. El slogan "Sleeping Beauty" nos indica que el texto origen es el texto inglés y que el traductor ha preferido no traducirlo. La consecuencia inmediata para el público español que no conozca el nombre inglés del conocido personaje de literatura infantil es la pérdida de la referencia al hecho de que durante su largo sueño de cien años la Bella Durmiente mantiene toda su belleza. La no traducción del slogan supone reducir en gran medida el mensaje principal del anuncio: el hecho de que Ceramide Night recupera la belleza de la piel durante el sueño, igual que la Bella Durmiente.

Tras el análisis descriptivo de algunas traducciones de anuncios, hemos llegado a la conclusión de que existen ciertos parámetros que cualquier estudio de este tipo debe considerar. Estos parámetros no sólo responden a una descripción de los elementos verbales del anuncio, sino que constituyen un conjunto de elementos verbales y no verbales que interaccionan entre sí. Por tanto, si nuestro objetivo es reconstruir las normas de traducción de los anuncios publicitarios, hemos de tener en cuenta en nuestro estudio parámetros tales como el tipo de receptor del mensaje; el medio en que aparece el anuncio; el tipo de campaña que la empresa y la agencia diseñan para el producto; los factores legales y éticos que afectan al proceso de traducción; el tipo de producto que se intenta vender; los aspectos no verbales del anuncio, es decir, la imagen, la tipografía o la banda sonora; el plano fónico del texto o los fenómenos de elisión y compensación. Todos estos parámetros, y quizás algún otro, proporcionan una fuente de datos de gran valor para cualquier investigador de la traducción de esta tipología textual.

Fuente de los textos

Elle, Junio 1996. Ediciones española, inglesa e italiana.

Marie Claire, Mayo 1996. Ediciones española y francesa.

Newsweek, Enero 1996. Edición inglesa.

Bibliografía

Lambert, J. (1994), "Verbal Communication Revisited: Didactic Tools and Empirical Research for the Treatment of Languages in the Media World". Comunicación pronunciada en la Academia di Comunicazione, Milán. Foro Europeo. Siena 18-19 febrero.

Levitt, T. (1983), "The Globalization of Markets", en: *Harvard Business Review*, Mayo-Junio.

Mooij, M. K. (1994), *Advertising Worldwide: concepts. theories and practice of international, multinational and global advertising.* New York: Prentice Hall.

Nord, C. (1991), *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation - Oriented Text Analysis*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi.

Schäfner, Ch. y Kelly-Holmes, H. (1995), *Cultural Functions of Translation*, Clevedon, Philadelphia & Adelaide: Multilingual Matters.

Smith, V. (1995), "Advertising and the Limits of Translation", comunicación presentada en el EST Congress celebrado en Praga, 28-30 septiembre.

Toury, G. (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Toury, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

Wells, W., Burnett, J. Y Moriarty, S. (1995), *Advertising. Principles and Practice*, New York: Prentice Hall.

Livius, 12 (1998) 203-221

Tareas de un solitario: Traducción o reescritura

Javier Villoria Prieto
Universidad de León

Una lectura de las cartas del escritor norteamericano Washington Irving lleva a la conclusión de que demostró muy poco interés por las traducciones que en Europa, y en particular en España, se hacían de sus obras. Sólo se encuentran referencias a tres versiones españolas. Dos se refieren a una misma traducción, y en ambas parece le preocupaban más los problemas personales por los que pasaba el traductor que la traducción en sí. Las cartas iban dirigidas al embajador americano en Madrid, Alexander H. Everett, y hacían relación a la primera versión española de Irving. El 14 de febrero de 1829 escribía desde Sevilla:

> Me agrada oir que don Jorge está a punto de sacar su obra al mercado. Un tal Mr. Hackley, que llegó no hace mucho de Madrid, conocido de don Jorge, me relató una divertida historia de su asombro con el censor, que veía libelo y traición contra el rey en la versión española de "Rip Van Winkle"[1].

El 22 de julio de ese mismo año volvía a escribir a Everett y le comentaba: "Me siento feliz al pensar que la obra de don Jorge va a salir de la imprenta; como dicen las más viejas del lugar, ha tenido un duro y largo

1. Pierre M. Irving (1867), *The Life and Letters of Washington Irving*, 4 vols., New York: G. P. Putnam, vol. II, p.370.

camino que recorrer por su causa"[2]. En una nota a pie de página Pierre M. Irving proporciona la siguiente información aclaratoria: "don Jorge es el traductor de *The Sketch Book* al español"[3].

Hay que decir que fue el propio Irving quien, con la colaboración de su sobrino Pierre, despistó a estudiosos e investigadores al afirmar que don Jorge era el traductor de *The Sketch Book* al español. El título de la supuesta versión sería *Tareas de un solitario*. Hoy son muy raras las copias que de esta obra pueden encontrarse tanto en España como en Estados Unidos o Inglaterra[4]. La primera edición de Madrid se publicó anónima después de serias diferencias con la censura. El censor religioso apreciaba libelo y traición contra el rey Fernando en la versión española de "Rip Van Winkle". No obstante, y según consta en la portada de la edición príncipe, se le concedió la necesaria licencia de impresión.

La obra lleva la siguiente portada: *Tareas de un solitario, ó Nueva Colección de Novelas*. Con licencia. Madrid: Imprenta de Espinosa, 1829.

El día 22 de agosto de 1829 *El Diario de Avisos* de Madrid anunció la aparición del libro. La novela iba dedicada, como no podía ser menos, a su protector don Alejandro H. Everett, "Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos de América cerca de Su Majestad Católica"[5]. A quien "se dedica respetuosamente esta obrita en testimonio de la consideración y reconocimiento del autor"[6].

Como se ha indicado, la obra se publicó anónima. Se tendrá que esperar tres años más para conocer de forma expresa el nombre del autor. En 1832 apareció la versión española de *Crónica de la conquista de Granada*. En la portada se lee: *Crónica de la Conquista de Granada* de Washington Irving, traducida por Jorge W. Montgomery "autor de *Tareas de un solitario*".

Una vez identificado al autor de *Tareas de un solitario*, nos centraremos en tres cuestiones: quién era don Jorge, qué pretendía con esta versión de *The Sketch Book* y si realmente esta obra es una traducción.

---

2. *Ibidem*, p.401.
3. *Ibidem*.
4. Existe una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, otra posee H. W. L. Dana en Cambridge, Massachusetts (ésta originariamente perteneció a Longfellow y fue el ejemplar que Montgomery entregó a Everett, quien a su vez se la envió a Longfellow), una tercera copia, muy bien conservada por cierto, se guarda en la British Library de Londres, y Stanley T. Williams tenía en su poder una cuarta que le regaló Alice Bache Gould en una visita que aquél realizó a Valladolid.
5. *Tareas de un solitario*, p.2.
6. *Ibidem*.

No es mucha la documentación que hoy existe sobre este personaje[7]. George Washington Montgomery fue un escritor poco conocido tanto en España como en Estados Unidos. Las primeras noticias que se tienen de él aparecieron en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* editada en Sevilla, en la que a propósito de una recensión de su traducción de la *Conquista de Granada* se le califica como "un joven américo-valenciano"[8]. Su madre, de la que no se tienen noticias, debió ser española. Su padre, de nacionalidad americana, se llamaba John Montgomery y regentaba un establecimiento comercial en Alicante, ciudad en la que nació su hijo George Washington en 1804. Cursó estudios en España y en Inglaterra. A su regreso a Madrid trabajó algunos años como secretario particular del marqués de Casa Irujo. Siendo muy joven, tenía tan sólo veintidós años, fue requerido por el embajador Everett para que actuara de traductor oficial de la legación americana en Madrid, con el cargo de agregado. Allí conoció a Irving y con él compartió intereses literarios, animadas discusiones y encuentros con la alta sociedad. Se sabe de sus paseos por el Retiro y de sus largos e interesantes cambios de impresiones sobre trabajos y aficiones literarias. Muchas de estas tertulias se celebraron en presencia del embajador Everett. Marchó a Estados Unidos donde ingreso en el servicio consular. El 17 de septiembre de 1835 se le destinó como cónsul de Estados Unidos en San Juan de Puerto Rico. Tres años más tarde aparece en Washington desde donde vuelve a ser enviado a la embajada de Guatemala por su conocimiento del español. Al año siguiente se le nombró cónsul en Tampico. El clima de estos lugares dañó su salud, que ya no debía ser buena, y se vió obligado a regresar a Estados Unidos. Montgomery durante los cinco últimos años de su vida siguió trabajando para el Departamento de Estado, donde aún se conserva su correspondencia como cónsul y portador de despachos. Falleció en 1841 en Washintong, a la temprana edad de treinta y siete años.

La faceta literaria de Montgomery no se limitó sólo a su labor de traductor. A parte de las versiones al español de *The Sketch Book* y *The Conquest of*

---

7. La información recogida proviene de la obra de S.Austin Allibone, *A Critical Dictionary of English Literature and Bristish and American Authors*, Philadelphia 1870, vol.II, p.85; de la de J. de Lancey Ferguson, *American Literature in Spain*, New York: Columbia University Press, 1916, pp.13-14; de la documentación existente en la *Ticknor Collection*, de la Biblioteca de los editores *G. P. Putnam's Sons*, de la documentación de la Embajada de los Estados Unidos en Madrid y de la Biblioteca del Departamento de Estado en Washington.

8. Vol. II, nº 1 (1856), p.756.

Granada, escribió la novela titulada *El Bastardo de Castilla. Novela histórica, caballeresca, original* (Madrid 1832), que dos años después reimprimiría la editorial Burdett de Boston con el título *Bernardo del Carpio*[9]. De la reimpresión se encargó Francisco de Sales, instructor de francés y español en el Harvard College. Al su regreso de Guatemala publicó un relato de las experiencias vividas en aquellas tierras titulado *A Narrative of a Journey to Guatemala, in Central America, in 1838*[10]. También escribió una pequeña obra, *Illustrations of the Law of Kindness.* Su inglés era vigoroso y claro, como se hace evidente en el relato de su peregrinación al sur en 1838, y que dejó plasmado en su *Narrative.* Algunos de los manierismos que mostró como escritor de español curiosamente aparecen en estos dos libros en inglés, sobre todo sus despedidas sentimentales al lector.

Montgomery era traductor oficial de la embajada de lEstados Unidos en Madrid. La responsabilidad de su oficio le obligaba a ser extremadamente fiel y preciso en sus versiones. Cualquier descuido podía llevar a malas interpretaciones por ambas partes, lo que había que evitar por todos los medios a su alcance. Su dominio del español y del inglés era espléndido, y aún se podía ir más lejos y afirmar que era poco común[11]. El bibliófilo americano Obadiah Rich, agregado en la legación americana en Madrid durante los años que en ella trabajaron Irving y Montgomery, confesaba a un amigo a propósito del español de Montgomery: "Sus obras en español fueron acogidas con aplauso en España por la pureza clásica de su estilo y han sido adoptadas por muchos profesores españoles como libros de texto"[12].

Por otra parte, se sabe de sus estrechas relaciones de amistad con Irving durante los dos años que este último pasó en Madrid. El nombre de Montgomery aparece reiteradamente en las páginas de sus diarios manuscritos de 1826 y 1827. En 1828, durante la estancia del escritor americano en Sevilla, siguieron manteniendo una comunicación fluida. Tenemos la seguridad, aunque no podamos probarlo, de que en estos tres años de amistad en Madrid hablaron de la posibilidad de traducir al español las obras que el americano iba publicando. Irving no sólo le animó a hacerlo,

---

9. En 1834 se tradujo esta novela al inglés con el título *Bernardo del Carpio, a Historical Novel of the Eighteen Century, from the Spanish of Don Jorge Montgomery*,12°. New York. Primera edición americana de la última de Madrid.

10. New York: Willey and Putnam, 1839.

11. *Tareas de un solitario* fue un libro que, por su estilo, atrajo de inmediato la admiración de Longfellow, Profesor de español en Harvard, quien tomó extractos de él para utilizarlo en clase con sus alumnos.

12. Lewis Leary et al. (1965), *Tres escritores norteamericanos: Washington Irving, Sinclair Lewis, Katherine Ann Porter*. Madrid: Gredos, p.27.

sino que, al parecer, le proporcionó ejemplares de sus obras para que lo llevara a cabo, ya que sus trabajos no eran todavía conocidos en España. Si a *Tareas de un solitario* siguió la traducción de *The Conquest of Ganada*[13], ¿por qué no pensar que Montgomery, con el consentimiento y la complacencia de Irving, había planificado la traducción de otros escritos de su amigo? Pero este proyecto se truncó con la marcha en 1835 de Montgomery a Estados Unidos. Nos negamos a pensar que si Irving conocía las traducciones al francés y al alemán de *The Sketch Book*, *Bracebridge Hall* y *Tales of a Traveller*, no hubiera animado al alicantino a que tradujera sus obras al español, propiciando su conocimiento e influencia en un país del que había empezado a enamorarse desde el momento en que puso su pie en él.

¿Qué pretendió don Jorge con la publicación de Tareas de un solitario*?*

Una lectura de las cuatro páginas de la introducción con que cuenta la obra proporciona algunas claves. En primer lugar apela al lector, a quien califica de benigno ("tal quiera Dios que seas"[14]), con el fin de ganar su voluntad y de que mire con indulgencia su trabajo: "una obrita de tan poco bulto y tan superficial"[15], para luego centrarse en lo que para nosotros importa, la traducción. Con rotundidad afirma:

> Lo que sí haré es ofrecer a tu consideración la circunstancia de que en un tiempo en que apenas se ven sino meras traducciones (por no decir malas) te presento en el género romántico una producción original. Pero no lo es tanto que no pueda rastrearse el origen y semblanza de las ficciones que contiene, si se discurre por el vasto campo de la literatura, y se reconocen sus escondrijos. *Nil sub sole novum.* No

13. Alexander H. Everett con fecha 28 de julio de 1829 escribió a Irving comunicándole que a los pocos meses de la aparición de *The Conquest of Granada* en Londres, Montgomery había ya empezado a preparar una traducción de la misma.

14. *Tareas de un solitario*, p.I.

15. *Ibídem*, p.II.

> obstante, si alguna vez he imitado, también he inventado otras, mas nunca traducido[16].

Finaliza exponiendo los objetivos que pretende:

> No se crea que al escribir estas novelitas he aspirado a la gloria literaria: bien sé que ésta no se alcanza por tan fáciles caminos; y el incógnito que guardo prueba cuán lejos me considero de merecerla. Tampoco me ha estimulado el interés, pues ¿qué beneficio podría resultarme de un trabajo tan humilde? Mi objeto sólo ha sido el de agradar y divertir, y el de animar con mi ejemplo a los que con más acierto y mejor pluma puedan cultivar esta ramo, que en el día va haciendo tan grandes progresos y tanta aceptación tiene en la Europa[17].

Pensamos que con *Tareas de un solitario* Montgomery intentó introducir y dar a conocer en España a su amigo Washington Irving. Por ello no realizó una traducción formal de *The Sketch Book*, sino que utilizó los mismos modos y caminos que el escritor americano empleó en la citada obra con las historias y bocetos que había tomado de las leyendas y el folklore europeos. Como afirma en la introducción, se sirvió de los modos románticos, característicos del espíritu de la época, y de los que Irving era un claro exponente. Luego seleccionó las historias que consideró que, por un lado, eran más representativas del libro y de las tendencias románticas y, por otro, las que tendrían un mayor impacto y atracción para el público lector español. Después las dio el tono que mejor caracterizaba al Irving romántico: ensueño y melancolía, transitoriedad de la vida, mutabilidad de las cosas, humor y ambiente gótico. Consiguió identificar y adaptar esas leyendas con las españolas. Tanto es así que lleva a pensar que Irving y Montgomery habían discutido estos asuntos previamente. En efecto, gran parte de la popularidad que el escritor americano gozó en España se debió no sólo a la utilización de los temas históricos como base para sus novelas, sino también, y sobre todo, al espléndido uso que supo hacer de las leyendas españolas[18]. Finalmente, situó las historias en un entorno próximo a Irving, a lugares que éste solía frecuentar. De igual forma utilizó para sus protagonistas nombres de

---

16. *Ibídem*.

17. *Ibídem*, p.III.

18. El escritor y crítico Ángel Ruiz abscribe la reputación de Irving en España al uso que supo hacer de elementos conocidamente legendarios y poéticos españoles (*La literatura española*, vol.II, p.412).

personas que pertenecían al círculo de amigos más cercano al escritor americano.

De las doscientas veinte páginas con que cuenta *Tareas de un solitario*, ciento ocho (prácticamente la mitad) están basadas, para algunos traducidas, en Irving. *The Sketch Book* y *Tales of a Traveller* fueron las obras en que se inspiró. De la primera surgieron dos ensayos "El sueño" (que tiene su origen en la fusión de dos sketches: "The Art of Bookmaking" y "The Mutability of Literature"), y "El Serrano de las Alpujarras" (adaptación de "Rip Van Winkle"). De la segunda, procede "El cuadro misterioso" que es una adaptación de "The Story of the Young Italian". De las otras tres historias restantes, dos ("Matilde y Teodoro, o los gemelos" y "El agravio satisfecho") están inspiradas en Shakespeare. La otra, "El mudo por amor", se desconoce su origen. Todas ellas muestran un Montgomery apasionado por los elementos románticos.

¿Es Tareas de un solitario *la versión española* The Sketch Book*?*

A pesar de la rotunda afirmación de Pierre Irving[19], de la más contemporizadora de Stanley T. Williams[20] o de la de otros muchos investigadores de la obra de Irving que hablan de traducción, imitación, adaptación o reescritura[21], hay que decir que *Tareas de un solitario, ó Nueva Colección de Novelas* no es una traducción de *Sketch Book* tal y como hoy se entiende ese término[22]. Sí podría serlo (sólo por lo que se refiere a los dos

---

19. "Don Jorge es el traductor de *The Sketch Book* al español" (Pierre M. Irving, *ob. cit.*, vol.II, p.401.

20. "Probablemente ésta fuera la primera versión de las obras de Irving al español", "El pionero de todas las versiones al español fue *Tareas de un solitario*", "*Tareas de un solitario* es todavía, por muchas razones, la más interesante de sus adaptaciones" (Stanley T. Williams (1930), "The First Version of the Writings of Washington Irving in Spanish", en *Modern Philology*, vol. XXVIII (1930-1931), Chicago: The Chicago University Press, pp.185-201.

21. "Los españoles siempre han hecho un uso muy peculiar de los originales, virtiéndolos al español por medio de adaptaciones más que en traducciones, indicando de esta forma lo que a juicio de sus traductores o adaptadores interesaría de los escritos de Irving". *Ibídem*, p.189.

22. "Operación lingüística, determinada por factores históricos y sociales, que consiste en transferir el material lingüístico-textual de un TO, codificado en una LO y perteneciente a un polisistema origen, a un TM, codificado en una LM, que pertenece a otro polisistema en el que funciona de manera autónoma manteniendo el valor comunicativo básico del TO, a la vez que se respetan las reglas y normas del polo meta, y se satisfacen las expectativas de los lectores meta". Rosa Rabadán (1991), *Equivalencia y traducción*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, p.298.

relatos que reescribe), si aceptamos el concepto de traducción de muchos escritores románticos que elevaban a la misma categoría los términos traducción y creación. Y es más, después de examinar cuanta documentación y bibliografía se ha hallado en las numerosas fuentes bibliográficas a las que se ha recurrido, hay que confirmar que *The Sketch Book* nunca se tradujo en su totalidad al castellano, ni en el siglo XIX ni en el XX.

Probablemente pocos hayan leído la introducción de Montgomery a su obra y las afirmaciones que allí hace: "Presento una producción original", sin embargo "no lo es tanto que no pueda rastrearse el origen y semblanza de las ficciones que contiene", "si alguna vez he imitado, también he inventado otras, mas nunca traducido"[23]. Él era un traductor profesional y oficial de una legación extranjera, y conocía los alcances del término traducir. Tampoco se han tomado la molestia de poner sobre la mesa ambas obras y leerlas en paralelo. Si lo hubieran hecho, éstas serían las conclusiones a las que llegarían. En primer lugar, los treinta y dos capítulos de la primera edición de *The Sketch Book* se han convertido en seis en *Tareas de un solitario.* Ninguno de estos seis se corresponde con los títulos de la edición inglesa. Luego afirmar que los dos capítulos que aparecen en *Tareas de un solitario* y que están inspirados, imitados o adaptados del *The Sketch Book*, sólo coinciden en eso, en la inspiración. Lo que reafirma en que *Tareas de un solitario* no es una traducción de *The Sketch Book*. Si lo fuera, estaría enormemente mutilada y manipulada. Sólo dos historias son adaptaciones o reescrituras de *The Sketch Book*.

Después de examinar la abundante documentación de las traducciones de Irving de que disponemos, hay que constatar que sólo seis historias o bocetos de los treinta y dos de *The Sketch Book* se han vertido, quizá mejor sería decir reescrito o adaptado al español durante el siglo XIX. Son: "The Art of Bookmaking", "The Mutability of Literature", "Rip Van Winkle", "The Spectre Bridegroom", "Christmas Eve" y "The Legend of Sleepy Hollow". Las demás parece ser que, a juicio del traductor, no tenían interés para los lectores españoles de aquella época. Estas adaptaciones aparecieron en pequeños libros junto a otras versiones de historias de autores americanos, en páginas de periódicos, en revistas literarias o en reducidos tomos (de cuarenta a cincuenta páginas), siempre dentro del apartado de *entretenimiento* que las Bibliotecas dedicaban a este tipo de relatos.

---

23. *Tareas de un solitario*, p.II.

A continuación se hará un análisis de las dos adaptaciones o reescrituras, valorándolas desde el punto de vista de la traductología.

"El sueño" es el primero de los seis cuentos que aparecen en la obra de Montgomery. Ocupa las páginas 1 a 15. Está inspirado en dos bocetos de Irving: "The Art of Bookmaking"[24] y "The Mutability of Literature". Lo que hace el alicantino es tomar la estructura de los dos relatos, el escenario (British Museum y Westminster Abbey), el contenido y el espíritu romántico de ambos y, manteniendo sólo lo esencial, trasladar todo a un lugar conocido para los lectores españoles: la Biblioteca del Palacio Real. Un lugar que, casualmente, era muy frecuentado por Washington Irving y en el que pasaba muchas horas buscando entre pergaminos y libros antiguos material para sus escritos sobre los descubridores españoles. Partiendo de una cita en latín de Propert, completamente distinta de las dos del original inglés, Montgomery funde los dos ensayos y reescribe una historia de contenido y ambiente españoles. Así, los grandes maestros del pasado inglés[25] se han convertido en autores españoles o relacionados con obras de cultura española: Le Sage, Vicente Espinel, Antonio de Solís, Guillén de Castro, Corneille, Florián, Ginés de Hita, Boscán, Garcilaso, Cervantes y Calderón. La adaptación es acertada y el español elegante. Aparte de la estructura original y el ambiente romántico, no queda nada del texto fuente.

Se ha podido documentar que "El sueño" no apareció nunca publicado como relato independiente en folletines o revistas. Sólo se imprimirá en las distintas ediciones que se hicieron de *Tareas de un solitario*.

"Rip Van Winkle" o "El serrano de las Alpujarras"

"El serrano de las Alpujarras" es la versión española que Montgomery hizo de "Rip Van Winkle". Ocupa las páginas 63 a 94 de *Tareas de un solitario*. Para ingleses y americanos era la historia favorita y más conocida

---

24. Estamos utilizando para hacer este estudio la primera edición del *The Sketch Book* de *The World's Classics* en un volumen, impreso en Inglaterra por Oxford Univesty Press. "The Art of Book Making" ocupa las páginas 91 a 100. "The Mutability of Literature" de la 152 a 165".

25. Éstos son los que cita Irving: Robert Groteste, Giraldus Cambrensis, Henry of Huntingon, Josefus of Exeter, John Wallis, William of Malmsbury, Simeon of Durham, Benedict of Peterborough, John Hanvill of St. Albans, Robert of Gloucester, John Fox, Geoffrey Chaucer, Edmund Spenser, Philip Sydney, Ben Jonson, Charles Sackville, John Lyly, Francis Beaumont y John Fletcher.

de cuantas Irving había escrito. Por eso resultaba inevitable que "Rip Van Winkle" debía formar parte de la selección que Montgomery preparó para los españoles. Un examen de las traducciones que se han hecho de esta historia en distintos países muestra, por el tema y las especiales características locales, que no ha sido un relato sencillo y de fácil traducción. En España no se realizó ninguna versión durante el siglo XIX. Hay que esperar hasta 1920 para poder leer una traducción castellana con el título de "La leyenda del valle encantado"[26]. Por otra parte, una adaptación hecha sin destreza y conocimiento de la manera de escribir de Irving tenía muchos peligros y podía abocar a un desastre, como luego se verá.

Algunos críticos han calificado a "Rip Van Winkle" como un robo y un plagio de "Peter Klaus". Basta colocar uno junto a otro el relato de Irving y el cuento "Peter Klaus", del alemán Otmar, para descubrir que la imitación es tan descarada que más parece una traducción directa. Pero también es verdad que el relato "Peter Klaus" pertenece al patrimonio común de la leyenda. Irving supo transformarlo en un cuento americano, adaptándolo a paisajes y personajes típicos de su país, le dotó de una forma literaria perdurable y de un gran atractivo. Las poco más de mil quinientas palabras del cuento alemán se convertirán en más de seis mil en el de Irving. El crítico Marcus Cunliffe se rebelaba contra la imputación de plagio hecha a "Rip Van Winkle":

> Yo no lo admito, pues el *quid* del relato no reside tanto en la anécdota, no demasiado estupenda después de todo, sino en la gracia narrativa, en ese felicísimo punto de vista que combina lo extraño y lo sorprendente con una fina observación realista, uno y otro iluminados por el humor y la ironía más jugosas, que ponen como una veladura y distancia entre el narrador y lo contado[27].

Ante las insinuaciones de plagio el propio Irving se adelantó a dejar las cosas claras:

> La historia en sí, repetía Irving algunos años más tarde, la considero tan sólo como el marco indispensable para exhibir mis ingredientes literarios, es decir, el juego del pensamiento, de los sentimientos y del

---

26. *Cuentos clásicos del norte*. (Biblioteca interamericana, vol.III), "La leyenda del valle encantado". Traducción de Carmen Torres Caderón de Pinillos, New York: Daubleday, 1920, pp.45-95.

27. Lewis Leary, *ob. cit.*, p.39.

> lenguaje; el tejido formado por la salida y entrada de personajes, ligera, pero expresivamente diseñados, la sencilla y fiel representación de escenas de la vida corriente, y la semioculta vena de humor que a menudo impregna el conjunto. Eso es lo que me propongo[28].
>
> En todo lo que hago, me gustaría escribir de tal manera que mis producciones pudieran recomendarse por algo que no fuera el mero interés del relato; por algo difícil de concretar, algo a lo que, si se me permite la frase, llamaría un "valor clásico", es decir, dependiente del estilo, lo que da a una obra la posibilidad de perdurar más allá del capricho o de la moda del día[29].

Las historias que Irving oía, le contaban o leía, las hacía suyas. Y es que para él la historia era un simple marco en el que colocar sus propios materiales, su humor, sus sentimientos, la lengua y el pensamiento. Estaban en todas partes (en la vida y en la literatura), siempre disponibles como materia prima para cualquier escritor. De aquí a una obra de calidad literaria sólo falta el creador, nada más y nada menos.

Lo mismo que hizo Irving con el cuento "Peter Klaus", lo llevó a cabo Montgomery con la historia del americano. "El Serrano de las Alpujarras" está más pegado a "Rip Van Winkle", que el "Sueño" a las dos historias de las que procede. Tomó la plantilla del relato de Irving, la llenó de un contenido netamente español (una vieja leyenda de los árabes en las Alpujarras) y la vistió de las mejores galas del idioma castellano.

Una lectura en paralelo ofrece los siguientes pasos o ritmos de la historia original, seguida fielmente por Montgomery. Un ritmo inicial, que no es otro que la presentación del espacio y los personajes. Irving sitúa la localización de la historia en las montañas de Kaatskill, junto al Hudson; Montgomery en los montes de las Alpujarras. Por lo que se refiere a los personajes: Rip Van Winkle se convierte en Andrés Gazul, a quien Montgomery le hace poseedor de todas y cada una de las cualidades que adornan al héroe irvingiano. Los hijos de Andrés, también cuentan con las cualidades de los de Rip Van Winkle:

---

28. *Ibidem*, p.36.
29. *Ibidem*, p.31.

"as ragged and wild as if they belonged to nobody", "he promised to inherit the habits of his father"[30].

"Al mirar su desaliño, y al verlos tan traviesos y bravíos, cualquiera hubiera dicho que no pertenecían a nadie", "Los hijos de Andrés eran copia fiel de su padre"[31].

Dame Van Winkle se convierte en Gertrudis, más amable ésta que aquélla. El perro Wolf se llama ahora Tarfe. Los compañeros de Rip en el club de sabios de Irving (Derrick Van Bummel, the schoolmaster, Nicholas Vedder, the land lord of the inn, y Brown Dutcher), se transfornan en la tertulia del boticario, compuesta, además de éste, por el alcalde, el escribano y el sacristán.

El segundo ritmo comprende desde que Rip Van Winkle sale a cazar a los montes de Kaatskill hasta que regresa a casa. Este espacio temporal, que al parecer cubre veinte años, está seguido minuciosamente por Montgomery. Rip va a las montañas a cazar con su fusil y su perro. Andrés se dirige a los montes de las Alpujarras a cazar con su rifle y su perro. A Rip se le aparece una extraña figura, vestida con un viejo y raído traje, portando un barril a sus espaldas. A Andrés, una figura extraña: un anciano venerable ataviado con ropa talar blanca. Al llegar al anfiteatro Rip contempla a personajes vestidos a la vieja usanza flamenca, que beben ginebra y juegan a los bolos. Andrés también llega a un anfiteatro lleno de caballeros moriscos bellamente engalanados, donde se le proclama rey de Granada con el nombre de Aben-Humeya. La ginebra sume a Rip en un profundo sueño. El opio embarga los sentidos de Andrés que cae profundamente dormido. Rip despierta en el mismo lugar en que vio al viejo. Su rifle está oxidado y su perro ha desaparecido. Andrés vuelve de su sueño en el mismo sitio en que vió al anciano, su perro no estaba allí y su arcabuz aparecía sucio y gastado.

Los dos ritmos son rápidos y muy iguales en los dos relatos. El tercero es mucho más lento y extenso en Irving, corto y rápido en Montgomery. Cubre el espacio de su regreso a casa hasta su muerte.

Rip se acerca al pueblo y no conoce a los que ve. Un grupo de niños le sigue extrañados por sus andrajos y barbas. Hasta los perros le ladran al pasar. La historia de Andrés Gazul es idéntica en los tres aspectos. Andrés, al igual que Rip, se dirige a su casa que se encuentra semiderruida y

30. *The Sketch Book*, edición de *The World Classics*, p.32.

31. *Tareas de un solitario*, p.67.

abandonada. De aquí Rip se dirige al *village inn* donde se reunía el club de sabios, pero había desaparecido. Pregunta por las personas a las que había venido a buscar. Vedder llevaba dieciocho años muerto, Dutcher y Bummel veinte. Andrés fue a casa del boticario, hoy convertida en mesón, donde halló a un grupo de estudiantes y soldados. Todas las personas por las que preguntó llevaban veinte años muertas. Mientras le hacían preguntas a Rip, ve que se acerca un mujer con un niño en brazos y le pregunta su nombre. Se llamaba Judith Gardiner y su padre se había marchado de casa hacía veinte años. Su madre también había fallecido. Rip le dice que es su padre. Una anciana del pueblo se acerca y le reconoce. Por su parte y mientras hablaba con el alcalde, Andrés Gazul ve que se le acerca una mujer con un niño en brazos, de nombre Aldonza Gazul, quien le cuenta la historia de su padre y de su madre muerta ya hace veinte años. Andrés se declara su padre. Peter Vanderdont, descendiente del historiador del mismo nombre, reconoce a Rip y corroboró su historia por fantástica que pareciera. En el caso de Andrés Gazul es el sacristán quien apoya su versión. La hija de Rip se lo lleva a casa a vivir con ella. Paseó por el pueblo, se hizo amigo de los más jóvenes y volvió a sentarse en el banco de la puerta del nuevo hotel. Andrés también va a vivir con su hija, se convierte en el patriarca del pueblo y muere en medio del reconocimiento general. Todos conocen su historia, la dan por cierta y guardan su recuerdo.

La comparación que se ha hecho con los dos relatos muestra que Montgomery adaptó y prácticamente plagió la historia de Irving. Sin embargo, dejó excesivas cosas fuera del relato, como son unos personajes llenos de vida, un lenguaje arcaico muy cuidado y elegante, una ambientación excepcional y un localismo único, característico de la zona del Hudson en la que se sitúa la historia. Aunque Montgomery visualizó el color, la tradición local romántica y el talante particular de Irving, le faltó el encanto y el genio del creador. El alicantino supo tratar la historia inteligentemente y lo hizo, a pesar de sus cambios notables, de una forma casi tan efectiva y graciosa como la original.

Como ejemplo de cuanto se ha dicho se ofrecen, a doble columna, las primeras líneas de ambos relatos

"Rip Van Winkle", *The Sketch Book* de Washington Irving, pp.29-30.	"El Serrano de las Alpujarras", *Tareas de un solitario* de Jorge Washington Montgomery, pp.63-65.
Whoever has made a voyage up	Son muy conocidas las montañas

the Hudson must remember the Kaatskill mountains. They are a dismembered branch of the great Appalachian family, and are seen away to the west of the river, swelling up to a noble height, and lording it over the surrounding country. Every change of season, every change of weather, indeed, every hour of the day, produces some change in the magical hues and shapes of these mountains, and they are regarded by all the good wives, far and near, as perfect barometers. When the weather is fair and settled, they are clothed in blue and purple, and print their bold outlines on the clear evening sky; but sometimes, when the rest of the landscape is cloudless, they will gather a hood of gray vapours about their summits, which, in the last rays of the setting sun, will glow and light up like a crown of glory.

At the foot of these fairy mountains, the voyager may have descried the light smoke curling up from a village, whose shingle-roofs gleam among the trees, just where the blue tints of the upland melt away into the fresh green of the nearer landscape. It is a little village, of great antiquity, having been founded by some of the Dutch colonists, in the early times of the province, just about the beginning of the government of the good Peter Stuyvesant (may he rest in peace!), and there were some of the houses of the original settlers standing within a few years, built of small yellow bricks brought from

de las Alpujarras, famosas en la historia como que fueron el teatro de la sangrienta y dilatada guerra que sostuvieron los Moriscos contra el segundo Felipe. Los habitantes de estas sierras conservan hasta el presente tradiciones muy curiosas de sucesos ocurridos en aquellos contornos, de combates, hazañas, y grandes hechos de armas. Aun saben señalar el sitio mismo donde halló la muerte el intrépido don Alonso de Aguilar, cuando puesto de espaldas contra un peñasco, hizo frente á un enjambre de moros, matando muchos de ellos antes que sucumbiese á la multitud que le acosaba: aquí enseñan los Silos en que los Africanos depositaban sus municiones y pertrechos de guerra; allí la cueva misma que sirvió de albergue al desventurado Aben-Humeya, cuando la fortuna le fuera adversa. Todo en este territorio clásico respira historia, todo recuerda los tiempos de la caballería, y las pasadas glorias de la antigua España. Pero á vuelta de muchos hechos históricos andan mezclados algunos cuya verosimilitud no todos quieren admitir por ciertos visos que tienen de fábula. En efecto, se asegura que desde el seno de aquellas montañas suelen salir voces extrañas y espantosas, y que á veces, como si se batieran dos ejércitos, se oye el estrépito de las armas y las carreras de los caballos. Aun hoy día afirman algunos haber visto allí unas figuras que parecían moros. De aquí ha nacido el misterio y el temeroso respeto con que los naturales hablan de

Holland, having latticed windows and gable fronts, surmounted with weathercocks.

In that same village and in one of these very houses (which, to tell the precise truth, was sadly time-worn and weather-beaten), there lived many years since, while the country was yet a province of Great Britain, a simple good-natured fellow, of the name of Rip Van Winkle.

aquellas sierras, y éste podría ser el origen de las admirables cosas que se dice haber ocurrido en ellas. Sea de esto lo que fuere, á mi me basta saber que la relación siguiente consta en los anales de aquellos pueblos, y que no me toca averiguar verdades, sino contar las cosas de la misma manera que me las refieren.

Se ha localizado otra reescritura de la misma historia, la que realizó el escritor mejicano Manuel Gutiérrez Nájera. Ángel Guerra, seudónimo literario de José Bethencourt, en su obra *Literatos extranjeros. Impresiones críticas*, editada en 1903 en Valencia por los editores F. Sempere y Cía, escribe en un artículo encabezado con el título "Washington Irving": "Muchos sufren al escribir, yo sufro después de leer. ¡Hallo en los libros tantas proyecciones de mi alma, tantas sombras de mi vida!"... Luego recomienda: "Leed a Washington Irving, y si no sabéis inglés, buscad a Gutiérrez Nájera para que podáis experimentar por un momento, un instante nada más, la angustia desolada del pobre Rip-Rip"[32]. Así llama Gutiérrez Nájera a Rip Van Winkle, un leñador felizmente casado que después de un día duro de trabajo en el bosque, cae en un sueño profundo que duraría veinte años. Al despertar regresa al pueblo donde todo había cambiado. Su mujer estaba en brazos de otro hombre, satisfecha con su nuevo amor. Le había olvidado. Rip-Rip se echa a llorar, coge su hacha y regresa lentamente al bosque para morir. ¡Pobre Rip-Rip!

Como Gutiérrez Nájera confiesa en el relato, nunca había leído el cuento del escritor norteamericano. Quizá alguien se lo contara y decidió reescribirlo. Hablar aquí de traducción, imitación o adaptación sería pura ficción. Sin embargo el cuento del escritor mejicano tuvo mucho éxito y se publicó una y otra vez, casi siempre en periódicos y revistas. En una ocasión se editó en forma de libro. Hemos podido documentar las siguientes ediciones. Apareció

32. Ángel Guerra tomó la adaptación que Gutiérrez Nájera hizo de "Rip Van Winkle" para uno de sus artículos de crítica literaria que más tarde publicaría en su obra *Literatos Extranjeros*. Guerra que se reveló como crítico serio y competente en sus estudios de Poe y Whitman, fracasó estrepitosamente en su intento de hacer lo mismo con Irving. *Ob. cit.*, p.62.

por vez primera el 11 de mayo de 1890 en el periódico *El Universal* de Méjico capital, con el titulo de *Cuentos vistos* (Rip-Rip) e iba firmado por M. Gutiérrez Nájera. El 7 de diciembre de 1893 y bajo el título de *Un cuento diario* (*Vamos a cuentos*) apareció en el diario *El Siglo Diecinueve*. La publicación literaria la *Revista Azul* lo editó el 30 de septiembre de 1894 con el título *Cuentos color de humo* (*Rip-Rip el aparecido*). Con el título de *Vamos a cuentos* (*Rip-Rip*) volvió a publicarse el 2 de julio de 1895 en el periódico *El Partido Liberal*. Decir que, salvo el cambio de alguna palabra o detalles de puntuación, no hay diferencias entre unas versiones y otras.

Por otra parte y como antes se afirmó, una reescritura de la historia hecha sin destreza y conocimiento de la manera de escribir de Irving entrañaba muchos peligros y podía abocar a un auténtico desastre. Aquí tenemos la prueba. Se presenta en paralelo las primeras líneas de la adaptación de Montgomery y la de Gutiérrez Nájera. Dejamos que el lector saque sus propias conclusiones después de haber leído ambos pasajes.

"El Serrano de las Alpujarras", *Tareas de un solitario* de Jorge Washington Montgomery, pp.63-65.

Son muy conocidas las montañas de las Alpujarras, famosas en la historia como que fueron el teatro de la sangrienta y dilatada guerra que sostuvieron los Moriscos contra el segundo Felipe. Los habitantes de estas sierras conservan hasta el presente tradiciones muy curiosas de sucesos ocurridos en aquellos contornos, de combates, hazañas, y grandes hechos de armas. Aun saben señalar el sitio mismo donde halló la muerte el intrépido don Alonso de Aguilar, cuando puesto de espaldas contra un peñasco, hizo frente á un enjambre de moros, matando muchos de ellos antes que sucumbiese á la multitud que le acosaba: aquí enseñan los Silos en que los Africanos depositaban sus muni-

"Rip-Rip el aparecido" de Manuel Gutiérrez Nájera

Este cuento yo no lo vi; pero creo que lo soñé.

¡Qué cosas ven los ojos cuando están cerrados! Parece imposible que tengamos tanta gente y tantas cosas dentro..., porque, cuando los párpados caen, la mirada, como un señora que cierra su balcón, entra a ver lo que hay en su casa. Pues bien, esta casa mía, esta casa de la señora mirada que yo tengo, o que me tiene, es un palacio, es una quinta, es una ciudad, es un mundo, es el universo..., pero un universo en el que siempre están presentes el presente, el pasado y el futuro. A juzgar por lo que miro cuando duermo, pienso para mí, y hasta para Uds., mis lectores: "¡Jesús! ¡Qué de cosas han de ver los ciegos!" Ésos que siempre están dormidos ¿qué verán? El amor es

ciones y pertrechos de guerra; allí la cueva misma que sirvió de albergue al desventurado Aben-Humeya, cuando la fortuna le fuera adversa. Todo en este territorio clásico respira historia, todo recuerda los tiempos de la caballería, y las pasadas glorias de la antigua España. Pero á vuelta de muchos hechos históricos andan mezclados algunos cuya verosimilitud no todos quieren admitir por ciertos visos que tienen de fábula. En efecto, se asegura que desde el seno de aquellas montañas suelen salir voces extrañas y espantosas, y que á veces, como si se batieran dos ejércitos, se oye el estrépito de las armas y las carreras de los caballos. Aun hoy día afirman algunos haber visto allí unas figuras que parecían moros. De aquí ha nacido el misterio y el temeroso respeto con que los naturales hablan de aquellas sierras, y éste podría ser el origen de las admirables cosas que se dice haber ocurrido en ellas. Sea de esto lo que fuere, á mi me basta saber que la relación siguiente consta en los anales de aquellos pueblos, y que no me toca averiguar verdades, sino contar las cosas de la misma manera que me las refieren.

ciego, según cuentan. Y el amor es el único que ve a Dios.

¿De quién es la leyenda de Rip-Rip? Entiendo que la recogió Washington Irving, para darle forma literaria en alguno de sus libros. Sé que hay una ópera cómica con el propio título y con el mismo argumento. Pero no he leído el cuento del novelador e historiador norteamericano, ni he oído la ópera..., pero he visto a Rip-Rip.

Si no fuera pecaminosa la suposición, diría yo que Rip-Rip ha de haber sido hijo del monje Alfeo. Este monje era alemán, cachazudo, flemático, y hasta presumo que algo sordo; pasó cien años, sin sentirlos, oyendo el canto de un pájaro. Rip-Rip fue más yankee, menos aficionado a músicas y más bebedor de whiskey: durmió durante muchos años.

Rip-Rip, el que yo ví, se durmió, no sé por qué, en alguna caverna a la que entró..., quién sabe para qué[33].

Para terminar, decir que *Tareas de un solitario* de Jorge W. Montgomery se volvió a reimprimir en 1832[34], en condiciones nada buenas según

33. Manuel Gutiérrez Nájera (1958), *Cuentos completos y otras narraciones*. Prólogo, edición y notas de E. K. Mapes. Estudio preliminar de Francisco González Guerrero, México: Fondo de cultura económica, p.225.

palabras de algunos bibliógrafos. El 4 de mayo de 1832 se anunció su publicación en el *Diario de Avisos* de Madrid. En 1830 se editó en Brumswick, en la imprenta de Griffin, una obrita en 12º de ochenta páginas que vendía el librero Colman en Portland. La había preparado el profesor Henry W. Longfellow para los estudiantes del Bowdoin College. Contenía dos historias que estaban tomadas de *Tareas de un solitario*: "El serrano de las Alpujarras" y "El cuadro misterioso". Esta obra se conserva en la *Ticknor Collection* de la *Boston Public Library*. Curiosamente dentro de la copia aparece una nota-reseña tomada del *Boston Daily Advertiser* de Junio de 1832 en la que se atribuye la autoría del texto a Longfellow. Un año más tarde, en 1833, la misma imprenta de Griffin edita la obra *Novelas españolas: El Serrano de las Alpujarras y El cuadro misterioso*. En la contraportada se admite por vez primera que estas dos historias son imitaciones de Washington Irving. En 1842 R. Rafael edita en Nueva York una obra en 12º de ciento diesiete páginas con el título: *El Serrano de las Alpujarras and El Cuadro Misterioso, two Spanish Novels taken from Las* Tareas de un solitario, *and adapted to be used as translating books by Julio Soler*. "El serrano de las Alpujarras" aparece en traducción bilingüe en planas opuestas. Traducción que es absolutamente literal. Del segundo relato sólo se ofrece el texto español. Tres años más tarde, en 1845, el impresor J. Griffin edita en Brumswick, Maine, una obra de ciento treinta y dos páginas con el título de *Novelas españolas* (El Serrano de las Alpujarras y El cuadro misterioso) y coplas de Manrique, con algunos pasajes de Don Quijote, etc.[35].

---

34. José F. Montesinos (1980), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid: Editorial Castalia, p.208.

35. El centro de estudios de español del Bowdoin College, a cuyo frente se encontraba Longfellow, siguió publicando otras obras de Montgomery. Así en 1834 apareció en Boston *Bernardo del Carpio*, versión de *El bastardo de Castilla. Novela histórica, caballeresca, original*, por Jorge W. Montgomery (Madrid: Imprenta de I. Sancha, Noviembre de 1832. 2 tomos en 1 volumen, pp. 154 y 171). En 1834 Harper and Brothers editaron en su imprenta de Nueva York una obra en 12° con el título *Bernardo del Carpio. A Historical Novel of the Eighth Century, from the Spanish of don Jorge*. La traducción es más directa y concisa, aunque menos romántica que la edición de 1843. En la portadilla se lee: "Entered according to Act of Congress in the year 1834 by Harper and Brothers in the Clerk Office of the Southern District of New York". Ese mismo año se editó en Boston, en la Librería extranjera de S. Burdett y Cía la obra en 8° *Bernardo del Carpio. Novela histórica, caballeresca, original*. Por don Jorge W. Montgomery. Primera edición americana de la última de Madrid. En una nota en la portadilla se lee: "Edición revisada y corregida por Francisco de Sales, Instructor de Francés y Español en Harvard. En 1843 se volvió a editar en Boston en la imprenta que Brainard and Co. tenían en el 13 de Court Street, la obra *Bernardo del Carpio. Translated from the Spanish of Don Jorge.... by J. G. Marvin and Published by John Sly*. En el Prefacio del traductor se afirma que éste es bibliotecario de la Facultad de Derecho de Harvard. También se dice: "The original work is used as a text book at Harvard University and in several other Colleges where attention is paid to the Spanish language". La traducción es literal.

Resumiendo: Jorge Montgomery dejó meridianamente claro en el prólogo que *Tareas de un solitario* no era una traducción. "Presento, afirma, una producción original", sin embargo "no lo es tanto que no pueda rastrearse el origen y semblanza de las ficciones que contiene", "si alguna vez he imitado, también he inventado otras, mas nunca traducido". Los dos relatos ("El sueño" y El serrano de las Alpujarras"), de los treinta y dos que forman *The Sketch Book*, y que según algunos bibliógrafos del escritor americano están inspirados, imitados o adaptados de Irving, sólo coinciden en eso, en la inspiración. El alicantino tomó de ellos la estructura de las historias y el ambiente romántico. Luego los reescribió llenándolos de un contenido netamente español. *The Sketch Book* fue una obra que no atrajo a los traductores o editores españoles, buenos conocedores del gusto del público. De aquí que nunca se tradujera al castellano, ni el siglo XIX ni en el XX.

ÍNDICE

ALBARRÁN GONZÁLEZ, Benigno
*La primera traducción de la **Doctrina Cristiana** del cardenal Belarmino al ilocano (Filipinas)* 9

ÁLVAREZ FAEDO, Mª José
*Translation or adaptation? **The Outrageous Saint*** and ***A Bond Honoured** two English "versions" of **La Fianza satisfecha*** 21

FERNÁDEZ LÓPEZ, Marisa
Depuración y traducción en literatura juvenil: El caso de Roald Dahl 31

GARRIDO NOMBELA, Ramón
Traducción de textos de la UE: Perspectiva desde Bruselas 43

GÓMEZ PÉREZ, Carmen
Dificultades en la traducción de textos científico-divulgativos 51

INIGO ROS, Marta
*The problem of **realia** in the Old English **Apollonius of Tyre**: Marriage, banquets and funerals* 61

JOYCE, Jacqueline
The mute-ation of female characters in film translation 73

LABRUM, Marian B.
***Las palmeras salvajes** en traducción de Jorge Luis Borges: Crítica y evaluación* 85

LANERO, J. y VILLORIA, S.
Las primeras versiones en castellano de un amante de la California española: Francis Bret Harte *95*

MARTÍNEZ, Patricia C.
La estructura temática en la traducción: El caso de los textos turísticos *107*

MONTES PÉREZ, Carlos
La traducción y la antropología: Supuestos teóricos y casos prácticos *121*

MOYA, Francisca
***Pablo, Romanos 8, 32**. Traducción e interpretación* *129*

MUÑIZ CACHÓN, Carmen
La lingüística en la traducción *141*

PÁRAMO GARCÍA, Félix
La traducción como vehículo de anglicismos en el s.XVIII *163*

SANZ CASARES, Mª Concepción
Cómo traducir los poemas de Dylan Thomas. Criterios a considerar y revisión de la traducción de Esteban Pujals *181*

VALDÉS RODRÍGUEZ, Cristina
Parámetros descriptivos de la traducción de textos publicitarios *193*

VILLORIA PRIETO, Javier
***Tareas de un solitario**: Traducción o reescritura* *203*

NORMAS PARA LOS AUTORES

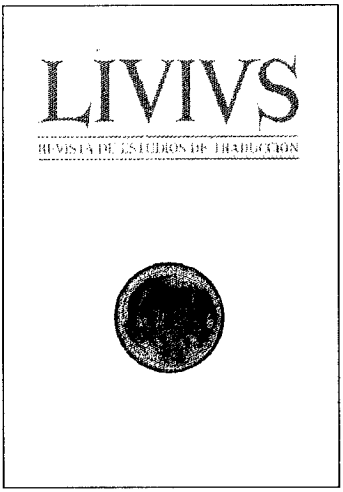
1. Los autores enviarán dos copias del trabajo, escritas a doble espacio, y el soporte informático del mismo (para PC), así como la dirección postal y el número de teléfono.

2. Harán constar en el diskette (3.5"): autor, título del archivo y programa empleado (los programas que mejor compatibilizan, para la edición de *Livius*, son el XY Write, WS, Word 5.1, 6.0 y Word Perfect).

3. Especificaciones para las **NOTAS**, si las hubiera:
   * En el texto se hará referencia a la nota con el número entre paréntesis.
   * No se utilizará la opción que tienen algunos programas «NOTA A PIE PAGINA / FINAL TEXTO», debiéndose mecanografiar al final del texto.
   * Si contienen referencias bibliográficas, se organizarán del siguiente modo para un LIBRO: Autor (año), *Título del libro,* Lugar: editorial. (Robert S. Rudder (1975), *The Literature of Spain in English Translation. A Bibliography,* New York: Frederick Ungar Publishing Co., pp. 237-242.)
     Para un ARTICULO: Autor (año), "Título del artículo", *Nombre de la Revista,* volumen, número, paginación. (Howard T. Young (1981), "Juan Ramón Jiménez and the Poetry of T. S. Eliot", en *Renaissance and Modern Studies,* 25, pp.155-165.)

4. La bibliografía, si la hubiera, llevará la misma notación pero por orden alfabético de autores:
   Rudder, Robert S. (1975), *The Literature of Spain in English Translation. A Bibliography,* New York: Frederick Ungar Publishing Co., pp.237-242.
   Young, Howard T. (1981), "Juan Ramón Jiménez and the Poetry of T. S. Eliot", en *Renaissance and Modern Studies,* 25, pp.155-165.

5. Los trabajos se enviarán a:
   Livius
   Facultad de Filosofía y Letras
   UNIVERSIDAD DE LEÓN
   24071 LEON (SPAIN)
   Tfno./Fax: 987- 29 10 85
   e-mail: sertra@unileon.es



LIVIUS
Revista de Estudios de Traducción
Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Campus de Vegazana, s/n
24071 LEON
Tfno.: 987291085
Fax: 987291085
(34 87) 291085
e-mail: sertra@unileon.es

BOLETIN DE SUSCRIPCION			
Apellido(s) / Family Name			
Nombre / First Nam			
Organismo / Institution			
Dirección / Address			
Población / Town		C.P./P.C.	
País / Country		Tfno./Phone	

Deseo suscribirme a la revista LIVIUS a partir del número .....
Precio de suscripción:
España: 3.500 ptas. (2 números)
Europa y USA: 35$ (2 números)
Número suelto:
España: 2.000 ptas.
Europa y USA: 20$