



**LA TRADUCCIÓN LITERARIA  
A FINALES DEL SIGLO XX Y  
PRINCIPIOS DEL XXI:  
hacia la disolución de fronteras**

**INGRID CÁCERES WÜRSIG  
MARÍA JESÚS FERNÁNDEZ-GIL**

**VERTERE**

**MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMENEUS**

Núm. 21 - 2019

# VERTERE

MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA  
HERMĒNEUS

El presente volumen, que pretende contribuir al actual debate sobre la vertiente sociológica de la traductología, reúne una serie de trabajos, redactados tanto en español como en inglés, cuyo denominador común es la traducción literaria. Debido a su capacidad de transformación en ámbitos que van desde el cultural y estético al institucional e incluso al lingüístico, esta especialidad desempeña un papel central en las investigaciones propias del giro sociológico, tal y como demuestran las trece propuestas que componen el libro. Se parte de cuatro grandes bloques temáticos, los estudios de corte socio-histórico, las inquietudes identitarias y la hibridación propias de las sociedades transfronterizas actuales, la traducción poética y la práctica de la autotraducción en contextos marcados por la diglosia, para trazar un panorama con el que dar a conocer la dirección en la que están avanzando los estudios de traducción en el campo literario. El retrato que configuran las distintas aportaciones apunta a la *disolución de fronteras* entre lenguas, identidades y géneros literarios, al tiempo que el conjunto de la obra cuestiona enfoques de traducción tradicionales y abre así nuevos horizontes.

**LA TRADUCCIÓN LITERARIA  
A FINALES DEL SIGLO XX  
Y PRINCIPIOS DEL XXI:  
hacia la disolución de fronteras**

**Ingrid Cáceres Würsig y  
María Jesús Fernández-Gil (eds.)**

**VERTERE**

**MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĒNEUS**

**NÚMERO 21 - 2019**

© H E R M Ē N E U S. Revista de investigación de traducción  
e interpretación

VERTERE. Monográficos de la Revista Hermēneus

DISBABELIA. Colección Hermēneus de Traducciones Ignotas

Facultad de Traducción e Interpretación

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España/Spain)

Tel: + 34-975-129-174

Fax: + 34-975-129-101

Correo-e: [juanmiguel.zarandona@uva.es](mailto:juanmiguel.zarandona@uva.es)

[hermeneus.trad@uva.es](mailto:hermeneus.trad@uva.es)

Direcciones de internet:

<http://www5.uva.es/hermeneus/>

<http://recyt.fecyt.es/index.php/HS>

<https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus>

Página web: Olivier Álvarez Seco

SUSCRIPCIÓN, PEDIDOS y DISTRIBUCIÓN:

Pórtico Librerías, S.A.

Aptdo. de correos, 503

50081 Zaragoza (España)

Tel: +34-976-350303

Fax: +34-976-353226

Correo electrónico: [distrib@porticolibrerias.es](mailto:distrib@porticolibrerias.es)

EDITA: Excma. Diputación Provincial de Soria

ISBN: 978-84-16446-51-3

PORTADA: Imprenta Provincial

ILUSTRACIÓN CUBIERTA: «Aerial Shot of Sea», fotografía de Mudassir Ali bajo licencia pexels [gratuita y de dominio público]. Recuperada de: <https://www.pexels.com/photo/aerial-shot-of-sea-1556797/>

MAQUETA E IMPRIME: Imprenta Provincial de Soria

DEPÓSITO LEGAL: SO-54/2019

#### DIRECTOR

- Juan Miguel ZARANDONA FERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid)

#### SECRETARIA

- Cristina ADRADA RAFAEL (Universidad de Valladolid)

#### COMITÉ DE REDACCIÓN

- Sabine ALBRECHT (Friedrich-Schiller Universität Jena – Jena – Alemania)
- Verónica ARNÁIZ UZQUIZA (Universidad de Valladolid)
- Céire BRODERICK (University College Cork, Irlanda)
- Vivina ALMEIDA CARREIRA (Instituto Politécnico de Coimbra – Portugal)
- Carmen CUÉLLAR LÁZARO (Universidad de Valladolid)
- Deborah DIETRICK (investigadora independiente)
- Elena DI GIOVANNI (Università di Macerata – Macerata – Italia)
- Marie Hélène GARCÍA (Université d'Artois – Arras Cedex – Francia)
- Iwona KASPERSKA (U. Adam Mickiewicz de Poznań)
- María Teresa ORTEGO ANTÓN (Universidad de Valladolid)
- Jaime SÁNCHEZ CARNICER (Universidad de Valladolid)
- María Teresa SÁNCHEZ NIETO (Universidad de Valladolid)

#### COMITÉ CIENTÍFICO

- Rosa AGOST (Universitat Jaume I)
- Susana ÁLVAREZ ÁLVAREZ (Universidad de Valladolid)
- Alberto ÁLVAREZ LUGRÍS (Universidade de Vigo)
- Román ÁLVAREZ RODRÍGUEZ (Universidad de Salamanca)
- Stefano ARDUINI (Università di Urbino)
- Toshiaki ARIMOTO (Universidad Chukyo, Nagoya, Japón)
- Mona BAKER (University of Manchester, Reino Unido)
- Xaverio BALLESTER GÓMEZ (Universitat de València)
- Christian BALLIU (ISTI – Bruxelles)
- Josu BARAMBONES ZUBIRIA (Euskal Herriko Unibertsitatea / Univ. del País Vasco)
- Georges BASTIN (Université de Montréal)
- Lieve BEHIELS (Lessius Hogeschool, Antwerpen – Bélgica)
- Carmen BESTUÉ SALINAS (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Freddy BOSWELL (Summer Institute of Linguistics, Dallas – EE. UU.)
- Hassen BOUSSAHA (Université Mentouire-Constantine, Argelia)
- Antonio BUENO GARCÍA (Universidad de Valladolid)
- Teresa CABRÉ CASTELLVÍ (Universitat Pompeu Fabra)
- Ingrid CÁCERES WÜRSIG (Universidad de Alcalá)
- Helena CASAS TOST (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Carlos CASTILHO PAIS (Universidade Aberta, Lisboa – Portugal)
- Nayelli CASTRO (University of Massachusetts)
- Pilar CELMA VALERO (Universidad de Valladolid)
- María Àngela CERDÀ I SURROCA (Universitat de Barcelona)
- José Antonio CORDÓN GARCÍA (Universidad de Salamanca)
- María del Pino DEL ROSARIO (Greensboro College, NC – EE. UU.)
- Jorge DÍAZ CINTAS (University College London, Reino Unido)
- Óscar DIAZ FOUCES (Universidade de Vigo)
- Deborah DIETRICK (Universidad de Valladolid)
- Álvaro ECHEVERRI (Université de Montréal)
- Luis EGUREN GUTIÉRREZ (Universidad Autónoma de Madrid)

- Pilar ELENA GARCÍA (Universidad de Salamanca)
- Manuel FERIA GARCÍA (Universidad de Granada)
- Martín J. FERNÁNDEZ ANTOLÍN (U.Europea Miguel de Cervantes, Valladolid)
- Alberto FERNÁNDEZ COSTALES (Universidad de Oviedo)
- Purificación FERNÁNDEZ NISTAL (Universidad de Valladolid)
- María FERNANDEZ-PARRA (Swansea University)
- Marco A. FIOLA (Ryerson University, Toronto)
- Javier FRANCO AIXELÁ (Universidad de Alicante)
- Daniel GALLEGO HERNÁNDEZ (Universidad de Alicante)
- Yves GAMBIER (University of Turku, Finlandia)
- Isabel GARCÍA-IZQUIERDO (Universitat Jaume I)
- Joaquín GARCÍA-MEDALL (Universidad de Valladolid)
- Francisca GARCÍA LUQUE (Universidad de Málaga)
- Susana GIL-ALBARELLOS (Universidad de Valladolid)
- Pierre-Paul GRÉGORIO (Université Jean Monet, Saint Étienne – Francia)
- Theo HERMANS (University College London, Reino Unido)
- César HERNÁNDEZ ALONSO (Universidad de Valladolid)
- María José HERNÁNDEZ GUERRERO (Universidad de Málaga)
- Carlos HERRERO QUIRÓS (Universidad de Valladolid)
- Juliane HOUSE (Universität Hamburg, Alemania)
- Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Valladolid)
- Laurence JAY-RAYON (Montclair State University)
- Louis JOLICOEUR (Université Laval, Québec, Canadá)
- Jana KRÁLOVÁ (Universidad Carolina de Praga Charles University, Praga, R. Checa)
- Elke KRÜGER (Universität Leipzig, Alemania)
- Francisco LAFARGA (Universitat de Barcelona)
- Juan José LANERO FERNÁNDEZ (Universidad de León)
- Jorge LEIVA (Universidad de Málaga)
- Brigitte LÉPINETTE (Universitat de València)
- Daniel LÉVÊQUE (Université Catholique d' Angers – Francia)
- Belén LÓPEZ ARROYO (Universidad de Valladolid)
- Ramón LÓPEZ ORTEGA (Universidad de Extremadura)
- Rachel LUNG (Lingnan University, Hong Kong, China)
- Anne MALENA (University of Alberta, Edmonton, Canadá)
- Carme MANGIRON (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Elizabete MANTEROLA AGIRREZABALAGA (Universidad del País Vasco UPV/EHU)
- Josep MARCO BORILLO (Universitat Jaume I)
- Hugo MARQUANT (Institut Libre Marie Haps, Bruxelles – Bélgica)
- Anna MATAMALA (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Roberto MAYORAL ASENSIO (Universidad de Granada)
- Carlos MORENO HERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid)
- Jeremy MUNDAY (University of Leeds, Reino Unido)
- Ricardo MUÑOZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
- Micaela MUÑOZ CALVO (Universidad de Zaragoza)
- Ana MUÑOZ MIQUEL (Universitat de València)
- Christiane NORD (Universidad de Hochschule Magdeburg-Stendal, Alemania)
- Pilar ORERO (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Mariana OROZCO JUTOTÁN (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Ulrike OSTER (Universitat Jaume I)
- Isabel PARAÍSO ALMANSA (Universidad de Valladolid)

- Patricia PAREJA RÍOS (Universidad de La Laguna)
- Luis PEGENAUTE RODRÍGUEZ (Universitat Pompeu Fabra)
- Jesús PÉREZ GARCÍA (Universidad de Valladolid)
- Julia PINILLA MARTÍNEZ (Universitat de València)
- Lionel POSTHUMUS (University of Johannesburg, Sudáfrica)
- Fernando PRIETO RAMOS (Université de Genève)
- Marc QUAGHEBEUR (Archives et musée de la littérature, Bélgica)
- Manuel RAMIRO VALDERRAMA (Universidad de Valladolid)
- Roxana RECIO (Greighton College, EE. UU.)
- Emilio RIDRUEJO ALONSO (Universidad de Valladolid)
- Roda ROBERTS (University of Ottawa, Canadá)
- Patricia RODRÍGUEZ MARTÍNEZ (U. de Swansea, País de Gales, Reino Unido)
- Sara ROVIRA ESTEVA (Universitat Autònoma de Barcelona)
- María SÁNCHEZ PUIG (Universidad Complutense de Madrid)
- Sonia SANTOS VILA (Universidad Europea Miguel de Cervantes, Valladolid)
- Julio-César SANTOYO MEDIAVILLA (Universidad de León)
- Rosario SCRIMIERI MARTÍN (Universidad Complutense de Madrid)
- Míriam SEGHIRI (Universidad de Málaga)
- María Laura SPOTURNO (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
- Madeleine STRATFORD (Université de Québec en Outaouais)
- Lourdes TERRÓN BARBOSA (Universidad de Valladolid)
- Teresa TOMASZKIEWICZ (Adam Mickiewicz University, Poznań – Polonia)
- Esteban TORRE SERRANO (Universidad de Sevilla)
- José Ramón TRUJILLO (Universidad Autónoma de Madrid)
- Carmen VALERO GARCÉS (Universidad de Alcalá de Henares)
- Raymond VAN DEN BROECK (Lessius Hogeschool, Antwerpen – Bélgica)
- Sylvie VANDAELE (Université de Montréal)
- Miguel Ángel VEGA CERNUDA (Universidad de Alicante)
- María Carmen África VIDAL CLARAMONTE (Universidad de Salamanca)
- Marcel VOISIN (Université de Mons-Hainaut, Bélgica)
- Kim WALLMACH (Stellenbosch University, Ciudad del Cabo, Sudáfrica)
- WANG Bin (University of Shanghai for Science and Technology, China)
- Myriam WATTHEE-DELMOTTE (Université Catholique de Louvain, Bélgica)
- Ella WEHRMEYER (North-West University, Sudáfrica)
- Jesús ZANÓN (Universidad de Alicante)

## BASES Y REPOSITARIOS DE HERMĒNEUS

*Los vínculos a todas las bases de datos y repositorios referenciados a continuación son accesibles a través de la página web del proyecto Hermēneus, <http://www.uva.es/hermeneus/>*

La información bibliográfica del conjunto del Proyecto Hermēneus así como de los artículos publicados en *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* está recogida en las siguientes **bases de sumarios, repertorios y repositorios**: Web of Science (WoS) / Emerging Sources Citation Index (ISCE) / Core Collection, el Repositorio Español de Ciencia y Tecnología (RECYT) de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), la base de datos bibliográfica del CSIC *Sumarios ISOC – Lengua y Literatura*, el catálogo de LATINDEX (Publicaciones Científicas Seriadadas de América Latina, El Caribe, España y Portugal), el repertorio Dialnet Plus, así como Ulrich's Web, Informe Académico (Cengage Learning). De entre estos recursos, FECYT y Dialnet Plus ofrecen acceso a texto completo de los artículos de *Hermēneus*.

A la información bibliográfica mencionada puede accederse también a través de los catálogos colectivos SUDOC (Francia), ZDB (Alemania) y COPAC (Reino Unido).

Los trabajos publicados en *Hermēneus* pueden localizarse en las siguientes **bases de datos especializadas**: la MLA International Bibliography/Directory of Periodicals, la Linguistics and Language Behaviour Abstracts (CSA), la base de datos BITRA (Bibliografía de Interpretación y Traducción) de la Universidad de Alicante, el British Humanities Index (BHI), Linguistics Abstracts (LABS) y Humanities Source (EBSCO).

También se puede acceder a la información bibliográfica de los trabajos de *Hermēneus* a través de las **bases de resúmenes y de citas** BITRA (v. arriba) y SCOPUS (Scimago Journal & Country Rank (SJC): Arts an Humanities/Language and Linguistics) [índice de impacto: 0,14/Q3], y de las **bases multidisciplinares** FRANCIS del Institut de L'Information Scientifique (INIST) del Centre Nacional de la Recherche Scientifique (CNRS) y Fuente Académica Premier (EBSCO), ofreciendo esta última acceso a texto completo.

Asimismo las referencias de los trabajos publicados en *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* y Vertere. Monográficos de Traducción e Interpretación están recogidas en las **series**: *A Bibliography of Literary Theory, Criticism, and Philology* de J. A. García Landa (Universidad de Zaragoza), la *Linguistic Bibliography / Bibliographie Linguistique* (Brill Academic Publishers: Leiden, Países Bajos, ISSN 0378-4592). Los correspondientes resúmenes o *abstracts* se incluyen regularmente en la revista especializada *Translation Studies Abstracts* (St. Jerome: Manchester, también en versión electrónica accesible desde [www.stjerome.co.uk/tsa/](http://www.stjerome.co.uk/tsa/), ISSN 1460-3063/1742-9137).

La información detallada sobre la política editorial de *Hermēneus* respecto al acceso a sus archivos y los derechos de *copyright* puede consultarse en el Proyecto DULCINEA en torno a las políticas editoriales de las revistas españolas según la taxonomía de SHERPA-RoMEO (University of Nottingham).

La evaluación de la difusión y el impacto de nuestra revista puede consultarse a través de los sitios web de los siguientes proyectos: European Reference Index for the Humanities (ERIH Plus) de la European Science Foundation (EFS), DICE (Difusión y calidad de las revistas españolas de humanidades y ciencias sociales y jurídicas), RESH (Resultados del análisis de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas desde el punto de vista de su calidad), MIAR (Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes, versión de 2010) y CARHUS+ (versión de 2014).

### **Proceso de revisión por pares**

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.



# ÍNDICE

## **Prefacio sobre la traducción literaria: la traducción como literatura y la literatura como traducción**

Luis Pegenaute ..... 13

## **Introducción**

Ingrid Cáceres Würsig y María Jesús Fernández-Gil ..... 19

## **PARTE I**

**Aproximaciones a la traducción literaria desde el marco sociohistórico** ..... 25

JORDI JANÉ-LLIGÉ

Sistema social literario y sistema social de la traducción ..... 27

PURIFICACIÓN MESEGUER

De escaparate naturalista a vitrina franquista: *Au bonheur des dames*, de Émile Zola ..... 45

CRISTINA NAUPERT

Entre misioneros y novelistas lusófonos: el portugués como lengua de traducción colonial y poscolonial ..... 65

JUAN MIGUEL ZARANDONA

La autobiográfica *Nuestra hermana aguafiestas* (2014) de Ama Ata Aidoo (1942- ) o la traducción reparadora al español de un clásico de la literatura poscolonial africana ..... 83

## **PARTE II**

**Identidad e hibridación en la traducción literaria** ..... 109

JOSÉ SANTAEMILIA

Bridget Jones, *¿irresistible sex kitten o chatte en chaleur?* Sexualidad y moralidad a través de la traducción ..... 111

CARMEN VALERO GARCÉS

Literatura de minorías, traducción y mercado editorial ..... 133

BÁRBARA CERRATO RODRÍGUEZ

(Sobre)vivir en la intersección: la traducción como mediación intercultural en las obras de Najat El Hachmi ..... 151

JOSÉ R. IBÁÑEZ

- «Although the sparrow is small, it has a complete set of organs»: literatura de contacto y creatividad bilingüe en los relatos cortos de Ha Jin ..... 173

**PARTE III**

- Traducir poesía o la traducción sin límites** ..... 195

JORGE BRAGA RIERA

- El poeta adúltero: la «per-versión» traductora de Leopoldo María Panero ..... 197

MARTA MARFANY

- La traducción de poesía según Enrique Badosa..... 217

**PARTE IV**

- La autotraducción en un mundo globalizado**..... 235

GARAZI ARRULA RUIZ

- When Literary Self-translation (from Basque) Crosses Paths with Heterolingualism 237

CECILIA FOGLIA

- Returning (What) Home? Marco Micone’s Self-Translations: A Two-Way Literary Journey to Italy and Quebec ..... 257

MAYA G. VINUESA

- Autotraducción literaria de una orilla a otra del Mediterráneo: Agnès Agboton entrevistada por Maya G. Vinuesa..... 281

- Breve reseña de los autores**..... 293

## **Prefacio sobre la traducción literaria: la traducción como literatura y la literatura como traducción**

Me honran las editoras de este volumen con la invitación a que prepare un prefacio. En su obra *Umbrales* (1987), en la que desarrolla las ideas presentadas previamente en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1982), Gérard Genette presenta una prehistoria sobre el concepto de prefacio y sus características formales, su tipología y sus funciones. Al tratar estas últimas, advierte que el prefacio autorial asertivo original tiene por función principal la de asegurar al lector una buena lectura. De esta fórmula desprende Genette dos acciones, la primera de las cuales es condición necesaria, pero no siempre suficiente para la segunda: obtener una lectura y asegurar que la lectura sea buena. Una hace referencia al por qué y la otra al cómo. Con frecuencia, a la hora de promover la lectura del texto, el prefacio destaca su importancia (lo que equivale a señalar la propia necesidad de leerlo) y, en ocasiones, la novedad de la aproximación. En el caso de prefacios de recopilaciones, como el que aquí nos ocupa, es particularmente necesario que resulte unificador, con el fin de evadir la sensación de que la suma de los textos es un producto meramente contingente. El prefacio puede también informar al lector sobre las circunstancias de producción del texto. Con el fin de guiar al lector también se hace preciso ubicarlo y, por tanto, determinarlo. A menudo resulta igualmente deseable advertir sobre el orden presentado en el libro, a modo de explicitación del índice, indicando posibles caminos de lectura, si bien ello es algo debidamente atendido ya en la introducción a este volumen. Aunque, según Genette, la más importante de las funciones del prefacio original probablemente consista en una interpretación del texto o, según sus propias palabras, «en una declaración de intenciones», esta función queda diluida, entiendo yo, cuando el autor del prefacio no es el autor del texto, es decir, en los prefacios alógrafos. Más pertinente, por tratarse de un prefacio de ese tipo, será su vocación ensayística (según afirma Genette, «la dimensión crítica y teórica del prefacio alógrafo lo lleva manifiestamente hacia la frontera que separa —o hacia la ausencia de frontera que no separa netamente— el paratexto del metatexto, y más concretamente el prefacio del ensayo crítico»). Si bien esta dimensión no la encuentro alcanzable, por razones de espacio y por no desear ser redundante (o contradictorio) con lo que el propio texto dice, ello no evitará que haga algunas consideraciones generales.

Cabría señalar que si bien no toda traducción es literaria (ni siquiera la traducción de textos literarios), la literatura es siempre –de modo metafórico– traducción. Sobre la primera de estas cuestiones, Gideon Toury (*Descriptive Translation Studies and Beyond*, 1995) nos señala que en la expresión «traducción literaria» cabe apreciar una ambigüedad sistemática, ya que puede referirse a la traducción de un texto que es considerado como literario en la cultura origen o a la traducción de un texto de tal manera que el producto sea aceptado como literario en la cultura receptora. Según Toury, no hay ninguna necesidad inherente de que los dos sentidos coincidan: aunque es cierto que ocurre así en muchas ocasiones, ambos deben mantener una esencia distinta. El concepto de traducción literaria resulta más amplio (y vago) de lo que cabría imaginar en una primera aproximación superficial. Ello se debe a la propia indefinición de los términos incluidos en el sintagma. Las diferentes lenguas y culturas tienen maneras muy diferentes de entender la traducción, siendo, como es, una actividad eminentemente social, determinada por las normas, convenciones y expectativas del sistema en que se desarrolla, es decir, del sistema receptor. También el concepto de *literario* es difuso y cambiante, determinado por circunstancias socioculturales, por lo que se resiste a una formalización de sus rasgos intrínsecos. Tal y como he señalado en una ocasión anterior, podemos sugerir que al hablar de traducción literaria cabe referirse a seis realidades diferentes: (1a) traducción literaria de textos literarios (como proceso), (1b) traducción literaria de textos literarios (como producto); (2a) traducción literaria de textos no literarios (como proceso), (2b) traducción literaria de textos no literarios (como producto); (3a) traducción no literaria de textos literarios (como proceso), (3b) traducción no literaria de textos literarios (como producto), siendo el orden de frecuencia con que cubrimos esas designaciones (atendiendo al grado en que resultan prototípicas del propio concepto de traducción literaria) el siguiente: (1a)/(1b), (2a)/(2b), (3a)/(3b). Por lo general, la traducción literaria se suele entender como un ejercicio conducente a mantener no solo el contenido de la expresión original, sino también sus rasgos formales, con el fin de preservar lo que constituye uno de los rasgos fundamentales de los textos literarios, que es su función estética, produciendo así, otra obra literaria. Se deriva de esto que la traducción, como la propia escritura literaria, ha de ser necesariamente creativa. A la hora de estudiar la relación entre creación y traducción, cabe acercarse a esta cuestión entendiendo al traductor como un autor (la traducción como forma de creación) o al autor como un traductor (la

creación como forma de traducción). Desde la primera de estas perspectivas, es indudable que la labor de los traductores literarios puede presentar un grado tan alto de exigencia que legitimaría entender que la consecución de su trabajo es tan creativa como la propia realización de una obra literaria; en otros casos, el ejercicio de traducción tiene como resultado un texto tan alejado del original en forma y contenido que ha de entenderse como una auténtica reescritura muy cercana a la creación.

Decíamos más arriba que la literatura es siempre traducción. Con la incorporación de los postulados desconstruccionistas a los estudios de traducción, se ha cuestionado la noción de originalidad de los textos originales y la licitud de asumir de forma apriorística e indiscriminada la supremacía del texto original. En este sentido, ha sido fundamental la contribución hecha por Walter Benjamin ya en 1923, en su famosísima introducción a la versión alemana de *Tableaux parisiens* de Baudelaire, recuperada más tarde por los teóricos postestructuralistas de la traducción. En tal ensayo, Benjamin utiliza el concepto de traducción como continuación de la vida. Jacques Derrida (1987), por su parte, siguiendo a Benjamin, se cuestiona la legitimidad de asumir a priori la supremacía del texto extranjero. Así, en «Des Tours de Babel» afirma que tal texto no constituirá algo cerrado o finito sino que será simplemente el comienzo de una vida que resultará eterna mientras el texto sea traducido. Desde esta perspectiva, lo que hace original a un texto escrito en otra lengua es el hecho de ser digno de ser traducido, lo que equivale a decir que depende de su traducción para lograr su canonización. Todo esto implica que el texto original no es algo autosuficiente, completo e independiente. De hecho, podría argumentarse que el arte es una copia de la realidad, lo que haría todo acto artístico claramente derivativo. La traducción sería la copia de una copia. Incluso podría argumentarse que todo acto de aprehensión de la realidad, que bien pudiera servir como fuente de inspiración creativa, podría entenderse como una forma de traducción. En ese sentido, cabría señalar, por ejemplo, la manifestación de Paul Valéry en su conocido ensayo «Traduction en vers des Bucoliques de Virgile, précédée de “Variations sus les Bucoliques”» (1944): «Écrire quoi que ce soit, aussitôt que l’acte d’écrire exige de la réflexion [...] est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d’un texte d’une langue dans une autre». En sentido parecido se ha manifestado George Steiner, en ese tratado de referencia ineludible, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975), para quien todo acto de comprensión y expre-

sión implica una traducción: «A human being performs an act of translation, in the full sense of the word, when receiving speech-message from any other human being». Finalmente, por ejemplo, Octavio Paz, en uno de los mejores (¿el mejor?) estudio en lengua castellana sobre la traducción literaria, *Traducción: literatura y literalidad* (1975), para quien «aprender a hablar es aprender a traducir».

Es claramente sintomático de la dificultad de conceptualizar la traducción literaria el hecho de que las principales fuentes de referencia sobre la traducción no presenten una definición formal y bien acotada de la traducción literaria. Así ocurre con *Dictionary of Translation Studies* de Mark Shuttleworth y Moira Cowie (1997); *Encyclopedia of Literary Translation into English*, editada por Olive Classe (2000); *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, editada por Peter France (2000); *Key Terms in Translation Studies* de G. Palumbo (2009). En *The Oxford Handbook of Translation Studies*, editado por Kirsten Malmkjaer (2011), y en *The Routledge Handbook of Translation Studies*, editado por Carmen Millán y Francesca Bartrina (2013), encontramos entradas sobre traducción de prosa literaria, poesía, teatro, y literatura infantil, pero no una entrada general. En los tres volúmenes de la monumental enciclopedia *Übersetzung/Translation/Traduction*, editada por Harald Kittel *et al.*, se incluye una entrada sobre la «traducción literaria como arte», pero el objetivo principal de su autor, Armin P. Frank, es el de reconstruir conceptos significativos del arte literario en su contexto histórico y ponerlos en correlación con nociones de traducción. Cuando hay entradas específicas, como en la segunda edición de *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editada por Mona Baker y Gabriela Saldanha (2009) o en *A Handbook of Translation Studies*, editado por Yves Gambier y Luc van Doorslaer (2010), tampoco se presenta una definición formal de la traducción literaria, sino que más bien se describen las posibles funciones o el modo en que puede ser estudiada. A pesar de sus muchos méritos, ni siquiera se incluye en el muy reciente *Routledge Handbook of Literary Translation*, editado por Richard K. Washbourne y Ben van Wyke (2018), aunque en su primer capítulo Juan G. Ramírez Giraldo presenta un memorable ensayo sobre «The Limits and Forms of Literary Translation».

Con las palabras precedentes he querido abordar la dimensión crítica y teórica del tema que ocupa las páginas que siguen, intentado cumplir así la que Genette consideraba una de las funciones principales del prefacio alógrafo. Quedan por atender, mucho más brevemente, las otras funciones por él aludi-

das. En relación con la unidad de los trabajos, esta debería estar fuera de toda duda si nos atenemos a que todos ellos abordan el tratamiento de una materia concreta, aunque sumamente compleja y poliédrica, como es la traducción literaria. Cabe recordar aquí el título de una obra, publicada ya hace unos años con el título de *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies* (1998), en la que los editores, L. Bowker, M. Cronin, D. Kenny y J. Pearson, se esforzaban por defender la cohesión del volumen, a pesar de los múltiples y variados derroteros por los que dicurría la disciplina, principalmente como consecuencia de su propio carácter interdisciplinar. En el caso que nos ocupa, la unidad es, lógicamente, mucho más fuerte dentro de cada uno de los cuatro apartados en los que se ha distribuido la obra, a saber, (1) el marco teórico y estudios de caso desde un punto de histórico; (2) la cuestión de la traducción como escritura híbrida y la traducción de la propia escritura híbrida, con aportaciones procedentes de los Estudios de Género y los Estudios Poscoloniales; (3) la problemática de la traducción literaria por antonomasia, es decir, la traducción poética; (4) la cuestión de la autotraducción, desde la perspectiva de la globalización. La variedad de aproximaciones posibles a la traducción literaria debería servir como elemento diferenciador respecto a otras modalidades de traducción, quizás menos complejas, y por lo tanto como elemento aglutinante. Evidentemente, encontramos aquí referencias continuas a la traducción como manera de acercamiento al Otro. No deja de ser claramente indicativo de nuestra propia naturaleza el modo en que entendemos al que es diferente a nosotros. Podríamos decir que mediante nuestra aproximación a la alteridad –lingüística, cultural, identitaria– nos estamos caracterizando. Traducir al Otro no deja de ser, hasta cierto punto, traducirnos a nosotros mismos.

En relación con las condiciones de producción de los textos, cabe señalarse que aquí se han recogido, atendiendo a los rigores propios de una evaluación por pares, una selección de las versiones escritas de las comunicaciones presentadas en el *VIII Congreso de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, celebrado en la Universidad de Alcalá entre el 8 y 10 de marzo de 2017 con el título de «Superando límites en traducción e interpretación», gracias a la organización y coordinación de Carmen Valero, que en aquel congreso se convirtió en presidenta de la asociación, y también de las dos editoras de este volumen, Ingrid Cáceres Würsig y María Jesús Fernández-Gil, todas ellas profesoras en la Facultad de Filosofía y Letras de aquella universidad y plenamente implicadas en la materia docente e investigadora de

la traducción. Con el arbitraje antes aludido queda validada la fiabilidad académica de los trabajos, en términos de su calidad, originalidad y rigor científico.

En relación con el contexto de publicación, queda señalado que el volumen será incluido en los monográficos *Vertere*, que con este alcanzan ya su número 21 (lejano queda ya el primer número publicado, en 1999, con un texto casi clásico de Roberto Mayoral sobre *La traducción de la variación lingüística*). Al igual que otras publicaciones del *Proyecto Hermēneus* dirigido por Juan Miguel Zarandona en la Universidad de Valladolid, como es la revista *Hermēneus* y la colección de traducciones ignotas *Disbabelia*, esta colección ha venido dando al lector en lengua castellana amplia variedad de material académico de gran calidad sobre cuestiones de traducción.

Luis Pegenaute

Universitat Pompeu Fabra

## INTRODUCCIÓN

INGRID CÁCERES WÜRSIG / MARÍA JESÚS FERNÁNDEZ GIL  
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

El llamado *giro sociológico* en el que actualmente viven inmersos los estudios de traducción e interpretación, que pone el acento en los *agentes* que intervienen en el *proceso de traducción* así como en el *producto cultural* que se deriva de tal actividad (Wolf / Fukari, 2007), ha trascendido las fronteras que abrió el enfoque cultural de los noventa, cuando se superó la concepción del texto como unidad de traducción. A partir de entonces, y en relación a la actividad traslativa, comenzaron a explorarse conceptos como ideología, poder o género. La perspectiva sociológica ha ampliado, en efecto, el horizonte de estudio, al tomarse en consideración las prácticas sociales inherentes a todo intercambio comunicativo. Más específicamente, han surgido investigaciones centradas en el análisis de las traducciones como productos insertos en un mercado internacional y en el estudio de las distintas fases del proceso de producción, distribución y recepción de los textos traducidos así como del papel que desempeñan y el lugar que ocupan los agentes implicados en esta tarea (Cheserman, 2006; 2009).

La traducción literaria es una especialidad que, debido a su capacidad de transformación en ámbitos que van desde el cultural y estético al institucional e incluso al lingüístico, desempeña un papel central en las investigaciones propias del giro sociológico. No en vano refleja, describe o explica, a través de la literatura, los cambios sociales; de ahí la pertinencia de proponer un volumen especializado en esta disciplina, que sirva para exponer las tendencias de nuestra época actual. Así, hemos reunido trece propuestas en este libro, que se vertebran en torno a cuatro bloques temáticos.

El primero, «Aproximaciones a la traducción literaria desde el marco socio-histórico», está enfocado a tratar *aspectos teóricos e históricos* de la traducción literaria, tales como la ubicación y relación de la traducción dentro de un sistema literario y cómo dicho sistema se ha utilizado con fines ideológicos o como puente de mediación intercultural. Comienza este primer bloque con la aportación de Jordi Jané-Lligé, «Sistema social literario y sistema social de la traducción», en la que el autor, recurriendo a las bases teóricas de Niklas Luhmann y Theo Hermanns –entre otros–, considera que la traducción literaria

está inserta en un sistema social determinado y revisa su posición respecto del sistema literario junto con las normas que lo rigen. El discurso teórico se sustenta en el análisis de ejemplos ilustrativos de la recepción de la obra de autores contemporáneos de habla alemana como Franz Kafka, Heinrich Böll o Günther Grass, así como de la novela negra traducida al catalán en la década de los años setenta. Por su parte, Purificación Meseguer, en «De escaparate naturalista a vitrina franquista: *Au bonheur des dames*, de Émile Zola», también ahonda en la particular relación entre el sistema literario y el uso ideológico de la traducción en el régimen franquista. Su contribución analiza la censura de la que fue objeto en su versión al castellano una de las obras emblemáticas de Émile Zola, un autor *maldito*, incluido en el Index Librorum Prohibitorum.

A través del capítulo de Cristina Naupert, «Entre misioneros y novelistas lusófonos: el portugués como lengua de traducción colonial y poscolonial», damos un salto en el espacio para situarnos en el ámbito de la lusofonía. La autora realiza una audaz comparación entre la mediación cultural practicada por misioneros jesuitas en el Brasil del siglo XVI y la literatura mozambiqueña contemporánea, respaldándose en el concepto de *traducción traslúcida* como estrategia para superar la distancia cultural. Cierra este bloque el capítulo de Juan Miguel Zarandona «La autobiográfica *Nuestra hermana aguafiestas* (2014) de Ama Ata Aidoo (1942-) o la traducción reparadora al español de un clásico de la literatura poscolonial africana». Apoyándose en la teoría de traducción poscolonial de Paul F. Bandia, el objetivo de este estudio es dar a conocer la existencia, así como algunos de los aciertos de la traducción al español de la obra referenciada, considerada una *novela-poema*, en la que se crea un entramado de prosa y verso, que viene a reflejar la tradición oral africana. Para ello Zarandona propone un nuevo enfoque que necesariamente ha de traspasar los postulados de traducción poética de herencia europea.

El segundo apartado, titulado «Identidad e hibridación en la traducción literaria», indaga sobre el concepto de *identidad* en amplio sentido –cultural, minoritaria, de género– y cómo los procesos de traducción tratan de trasladar dicha identidad a otros sistemas culturales. Se aborda asimismo la cuestión de la *literatura híbrida* –también denominada de contacto o de frontera–, íntimamente relacionada con la identidad, en la que se mezclan o fusionan varias lenguas y culturas. Se inicia esta parte con la aportación de José Santaemilia, «Bridget Jones, ¿*irresistible sex kitten* o *chatte en chaleur*? Sexualidad y mo-

ralidad a través de la traducción», cuyo propósito es explorar el potencial crítico que ofrece la traducción de la sexualidad en textos literarios contemporáneos. A través de algunos ejemplos extraídos de la novela *Bridget Jones's Diary*, de Helen Fielding, en inglés, francés y español, el autor reflexiona sobre la traducibilidad (o no) de los términos sexuales, sobre su especificidad cultural (o bien su universalidad), sobre su dimensión ética y sobre el fantasma de la (auto)censura. Por su parte, Carmen Valero, en «Literatura de minorías, traducción y mercado editorial», aborda también la cuestión de la identidad, si bien desde la perspectiva de la comunidad, para demostrar la importancia de la traducción como vehículo transmisor de literaturas emergentes en España, como pueden ser la literatura india, árabe y africana. Valero se pregunta si estamos asistiendo a la creación de nuevos polisistemas literarios europeos, resultado de la hibridez, el mestizaje y la fusión, y que, en suma, contribuyen a la creación de un imaginario colectivo.

A esta misma línea se adscribe la contribución de Bárbara Cerrato Rodríguez, «(Sobre)vivir en la intersección: la traducción como mediación intercultural en las obras de Najat El Hachmi». Cerrato realiza un análisis de la obra de la escritora de origen marroquí, considerada como exponente de literatura de la *generación de frontera*, donde se mezclan varias realidades culturales; en este caso, la amazigh, la árabe, la catalana y la española. En este tipo de literatura se produce además una metarreflexión sobre la lengua, la traducción y la identidad, objeto de análisis en su traslación al catalán y castellano. La *literatura híbrida* y las dificultades de traducción que plantea son examinadas en la propuesta de José R. Ibáñez, titulada «“Although the sparrow is small it has a complete set of organs”»: literatura de contacto y creatividad bilingüe en los relatos cortos de Ha Jin». Ibáñez se adentra en la traducción castellana de la obra del escritor chino-americano Ha Jin, autor que recurre a una serie de estrategias retóricas y discursivas que el académico Braj B. Kachru ha dado en llamar *creatividad bilingüe*. Con este concepto se alude a la literatura de escritores que usan el inglés pero que, a su vez, proyectan de diversas maneras el sustrato de su lengua nativa o la de su comunidad.

El tercer apartado, «Traducir poesía o la traducción sin límites», está dedicado a explorar la *traducción poética*, un campo que consideramos merece mayor atención por parte de los estudiosos de la traducción. Es evidente que la poesía está experimentando un resurgir en la sociedad posmoderna, que tiende a la brevedad y aceleración. Y es que la poesía, en tanto que género quintaesen-

ciado, responde bien a estas premisas. Así Jorge Braga en «El poeta adúltero: la *per-versión* traductora de Leopoldo María Panero» reflexiona sobre el proceso de traducción poética según la concepción de dicho escritor, que denomina *per-versión*; es decir, la fidelidad con la fuente solo es posible mediante el *adulterio*, única herramienta válida para lograr el mismo efecto estético que persigue el original. Las traducciones de Panero no solo resultan más extensas y distorsionadas, sino que, además, están repletas de referencias intertextuales de corte personal. Para ilustrar su teoría, Jorge Braga analiza ejemplos de traducción de poemas de Edward Lear y Lewis Carroll. La antítesis de esta concepción recreativa de la traducción poética viene representada por el caso de Enrique Badosa, tal y como muestra Marta Marfany en su propuesta «La traducción de poesía según Enrique Badosa». Badosa destacó como traductor de Horacio, de autores medievales como Ramon Llull, Dante, Petrarca y Ausiàs March, y de poetas franceses, alemanes e italianos de todos los tiempos (Ronsard, Mallarmé, Baudelaire, Rilke y Leopardi, entre otros). A partir del análisis de la obra ensayística de Badosa, Marfany expone la noción de la traducción poética de dicho autor y cómo esta se refleja en sus propias traducciones.

Finalmente, la cuarta sección, «La autotraducción en un mundo globalizado», ahonda en la *autotraducción*, una modalidad en auge en un mundo donde el bilingüismo aumenta y que afecta a cada vez más autores que buscan acomodo en dos sistemas literarios simultáneamente. Garazi Arrula Ruiz en su capítulo, «When Literary Self-translation (from Basque) Crosses Paths with Heterolingualism», reflexiona sobre el creciente heterolingüismo en el mundo global y expone el caso del País Vasco, donde los escritores bilingües practican la autotraducción como estrategia para ampliar la difusión de su obra. A partir de un amplio corpus digital de literatura en euskera y su traducción al castellano y francés, Arrula apunta una serie de tendencias que pueden apreciarse en la autotraducción de la literatura vasca actual. Otro lugar donde se lleva a cabo la autotraducción por su situación de diglosia es Canadá. En su propuesta «Returning (What) Home? Marco Micone's Self-Translations: A Two-Way Literary Journey to Italy and Quebec», Cecilia Foglia estudia la autotraducción del escritor Marco Micone, de origen italiano, pero radicado en Quebec desde su adolescencia. Micone traduce y adapta su propia obra dramática del inglés o italiano al francés. Foglia considera que parte de las autotraducciones de Micone revela, entre otras cosas, los esfuerzos del autor por lograr el reconocimiento de los círculos literarios quebecuenses.

Termina este último bloque con una entrevista realizada por la profesora Maya G. Vinuesa a la escritora de origen beninés Agnès Agboton, titulada «Autotraducción literaria de una orilla a otra del Mediterráneo: Agnès Agboton entrevistada por Maya G. Vinuesa». En el diálogo que se establece entre ambas surgen cuestiones como la compleja relación entre las lenguas que maneja la escritora (su lengua materna, gun, el catalán, el castellano y el francés), el impacto que tiene la ideología imperante al norte del Mediterráneo en la selección de relatos contados en vivo, o bien escritos, y cómo habría que adaptar los contenidos para receptores europeos.

Todas estas propuestas ponen de manifiesto la dirección en la que están avanzando los estudios de traducción en el campo literario y que tienen como denominador común la disolución de fronteras entre lenguas, identidades y géneros literarios, al tiempo que cuestionan enfoques de traducción tradicionales y abren así nuevos horizontes. De ahí que para la portada de este libro hayamos escogido como metáfora de los «márgenes que se difuminan», la imagen de la cresta de una ola que, en el impulso, fluye hasta bañar la orilla.

Finalmente, algunas aclaraciones acerca de los criterios tenidos en cuenta en esta edición. Las lenguas de este libro son el castellano y el inglés, si bien, se emplean también para los ejemplos de traducción y las citas, el alemán, catalán, chino, euskera, francés, gun, italiano y portugués. En aras de la brevedad, se han traducido únicamente las citas que no están en las lenguas principales del libro. En la bibliografía hemos renunciado a traducir los topónimos de las ciudades editoriales, dando preferencia a la lengua original en la que están escritos los textos, entendiendo que este criterio simplifica la búsqueda de tales referencias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chesterman, Andrew (2006), «Questions in the Sociology of Translation», en João Ferreria Duarte / Alexandra Assis Rosa / Teresa Seruya (eds.), *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 9-27.
- Chesterman, Andrew (2009), «The Name and Nature of Translation Studies», *Hermes*, 42, pp. 13-22.
- Wolf, Michaela / Alexandra Fukari (eds.), 2007, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam, John Benjamins.

**PARTE I**

**APROXIMACIONES A LA TRADUCCIÓN LITERARIA  
DESDE EL MARCO SOCIOHISTÓRICO**



## Sistema social literario y sistema social de la traducción

JORDI JANÉ-LLIGÉ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

### 1. Marco y premisas teóricas (Luhmann; Hermans)

Cabe fechar la consolidación de los estudios de traducción (o traductología) en tanto que disciplina científica autónoma, a más tardar, durante las dos últimas décadas del siglo XX. Del nacimiento y de las sucesivas transformaciones que dichos estudios han experimentado hasta nuestros días se ocupan diversos autores en numerosas monografías y estudios de carácter compilatorio y enciclopédico,<sup>1</sup> cuyo principal objetivo es precisamente *mapear* el desarrollo científico de una disciplina que, en su relativamente corta existencia, ha visto cómo se diversificaban de forma extraordinaria sus enfoques teóricos y sus análisis prácticos. El establecimiento científico de los estudios de traducción, asimismo, ha contribuido a dar visibilidad a una actividad profesional y social –la de los traductores y la de la traducción– que siendo de gran relevancia y complejidad para la comunicación contemporánea disfrutaba, sin embargo, hasta fechas muy recientes y en muchos ámbitos profesionales de un estatus cercano a la semi-clandestinidad (lamentablemente esta situación no ha variado demasiado en algunos ámbitos).

El sociólogo alemán Niklas Luhmann elaboró su teoría de los sistemas sociales –plasmándola en numerosos estudios y monografías dedicados a diferentes ámbitos de la actividad humana– de forma paralela al nacimiento y desarrollo de los estudios de traducción, sin que por ello contemplase la actividad traductora como sistema autónomo dentro del complejo de sistemas sociales que, a su entender, articulan la sociedad contemporánea y que constituyen su objeto de análisis. Dicha omisión debe relacionarse probablemente con el estado de desarrollo incipiente en el que se hallaban los estudios de traducción durante los años en los que Luhmann desarrolló su teoría y, en consecuencia, con la ya aludida *invisibilidad*<sup>2</sup> que tradicionalmente ha caracterizado la actividad traductora y con su falta de reconocimiento profesional.

---

1 Baker (2009); Gambier y van Doorslaer (2010); Prunč (2012) por citar sólo algunos nombres.

2 Usamos aquí el término *invisibilidad* de un modo distinto a como Lawrence Venuti se refiere a la invisibilidad del traductor en su monografía *The Translator's Invisibility* (Venuti, 1995).

Transcurridas ya unas décadas decisivas para la consolidación tanto de la traductología como de la teoría de los sistemas sociales, cabe preguntarse si, dado el estado de desarrollo actual de ambas disciplinas, se puede concebir la actividad traductora en tanto que sistema social autónomo integrante de la red de sistemas sociales que configuran nuestro mundo según lo concibe Luhmann –del mismo modo que la traductología puede y debe considerarse ya como disciplina integrante del sistema social de la ciencia– o bien cabría concederle otro estatus dentro de la arquitectura diseñada por el sociólogo alemán.

El objetivo del presente trabajo es justamente cuestionarse la pertinencia del enfoque mencionado y plantearse los beneficios que dicha aplicación podría reportar al desarrollo de los estudios de traducción. Contemplaremos tal posibilidad, en primer lugar, desde la reflexión teórica, para ofrecer a continuación algunos ejemplos de análisis concretos. Para ello hemos tenido en cuenta tanto los trabajos de Luhmann<sup>3</sup> y de sus *discipulos* Niels Werber y Gerhard Plumpe, quienes han aplicado los postulados de la teoría de los sistemas sociales en el ámbito de los estudios literarios,<sup>4</sup> como también y muy especialmente los trabajos de Theo Hermans, el traductólogo que tal vez haya dedicado mayor atención a la teoría de Luhmann para su aplicación a los estudios de traducción. Hermans expone de forma muy convincente en numerosos artículos<sup>5</sup> y trabajos su adaptación de la teoría de los sistemas sociales para la consideración del hecho traductológico, aportando también algunos ejemplos de análisis concretos.<sup>6</sup>

Más allá de su voluntad globalizadora y universalista en calidad de constructo teórico, son numerosos los aspectos de la propuesta *luhmanniana*, a nuestro entender, que resultan especialmente estimulantes para plantearnos su aplicación a los estudios de traducción: (1) El carácter social y sistémico que Luhmann otorga al análisis de toda interacción humana, concibiéndola como parte de un entramado de intercambios socialmente significativos entre individuos; (2) La consideración de tales relaciones intersubjetivas en tanto que *comunicaciones* de naturaleza distinta según su función, y en la observa-

---

<sup>3</sup> Especialmente *Die Kunst der Gesellschaft* (1995).

<sup>4</sup> Plumpe (1995); Werber (2011), por citar dos obras especialmente relevantes.

<sup>5</sup> Hermans (1999; 2002; 2007a; 2007b).

<sup>6</sup> Hermans (2002).

ción de las mismas; (3) La inclusión, codificación e interpretación de esas *comunicaciones* concretas en sistemas sociales funcionalmente estables e independientes, y la limitación exclusiva de todo análisis científico a la observación del hecho comunicativo y de su significación en el interior del sistema social pertinente; y (4) El carácter autónomo y autopoyético (o autorreferencial) con que Luhmann concibe los distintos sistemas sociales, en tanto que estructuras estables regidas por normas propias socialmente reconocidas y reconocibles, pero que a su vez están sujetas a un permanente reajuste interno, gracias, sobre todo, a su relación con los demás sistemas sociales.

La teoría de los sistemas sociales de Luhmann, así pues, rechaza concebir nuestra sociedad como estructura organizada jerárquicamente en la que el poder se ejerza de arriba a abajo apelando a ciertos valores inmanentes, tal como pudo suceder en etapas anteriores de nuestra historia civilizatoria, y, en este sentido, Luhmann señala el siglo XVIII como momento de inflexión hacia la sociedad contemporánea. En oposición a ello, reivindica una visión de nuestro mundo en tanto que complejo entramado de sistemas sociales con una función y un funcionamiento independientes de cuyas reglas gobernantes los individuos son partícipes conocedores, y en el que al mismo tiempo esos individuos son protagonistas activos a través de sus actos de *comunicación*. Luhmann dedicó numerosas y extensas monografías a desarrollar la aplicación de su concepto global de sociedad a diferentes sistemas sociales concretos,<sup>7</sup> partiendo siempre de un mismo esquema de análisis y contemplándolos siempre como estructural y funcionalmente equivalentes.<sup>8</sup> Tal como hemos avanzado, Niels Werber y Gerhard Plumpe, muy especialmente, han adaptado la teoría de los sistemas sociales para su aplicación en el ámbito de los estudios literarios. Y Theo Hermans ha hecho lo suyo para la traducción y los estudios de traducción. Tal vez el trabajo en que Hermans ofrece un grado de concreción conceptual mayor en el desarrollo de los conceptos de Luhmann para su aplicación a la traductología sea el que podemos encontrar en su obra *The Conference of the Tongues* (2007), especialmente en su capítulo quinto, que lleva por título *Connecting Systems*.

---

7 Por ejemplo al derecho, a la religión, al amor, al arte, a la moral, a la ciencia, a la economía, a los medios de comunicación, entre otros.

8 Las dos obras de Luhmann que parten de un concepto más globalizador son *Soziale Systeme* (1984) y *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (1997).

Hermans insiste en el enfoque sociológico desde el que Luhmann plantea su teoría para abordar el análisis de toda actividad humana y en consecuencia también plantea el estudio de la traducción desde su dimensión social. De entrada, por consiguiente, el traductólogo belga rechaza la concepción del hecho traductor como acto de transmisión de un mensaje fijo e inamovible entre sistemas de signos diferentes y, en lugar de ello, analiza los componentes sociales que hacen posible ese acto en tanto que comunicación concreta, remarcando al mismo tiempo su carácter falible y de consumación y concreción inciertas. Para la eventual consideración de un sistema social de la traducción, Hermans insiste en primer lugar en la necesidad de que la dimensión traslativa de una comunicación sea socialmente identificada y reconocida como tal. Un acto comunicativo debe despertar entre los miembros de una comunidad, en calidad de comunicación de tipo traslativo, ciertas expectativas en lo que concierne a su naturaleza, a sus características y a las normas por las que debe regirse. En lo que a los textos literarios traducidos se refiere, aspecto en el que se centra este trabajo, creo que tal identificación social se produce efectivamente y cuenta, además, con una larguísima tradición histórica en su percepción en el seno de la sociedad. No hay duda de que una obra literaria traducida es reconocida socialmente desde antiguo en calidad de obra literaria y en calidad de traducción. Volveremos más adelante a la *naturaleza doble* de la comunicación literaria traducida que acabamos de señalar.

Lo relevante para nuestro enfoque es, en definitiva, que los individuos reconozcan el carácter traslativo de una comunicación y que, en consecuencia, más allá de la decodificación de su contenido semántico, identifiquen también su función *representativa*, tal como la denomina Hermans; es decir, en tanto que comunicación que suple a otra comunicación ya existente, formulada originalmente en otra lengua y en otras circunstancias comunicativas que las actuales. La denominación exacta que Hermans propone para definir traducción es la de *metarrepresentación semiótica* (Hermans, 2007: 116).

En calidad de representación de una comunicación original formulada en otra lengua y en otras circunstancias, Hermans destaca el carácter no definitivo que es inherente a cualquier texto traducido, dado que este está sujeto a un acto de selección de formas lingüísticas fuertemente condicionado por las normas que rigen el sistema social de la traducción en un momento histórico determinado. Todo proceso de traducción tiene lugar tomando en cuenta de forma más o menos consciente, así pues, las normas traductológicas que gobiernan el

sistema en un momento determinado, y cabe considerar toda traducción como una comunicación traslativa en la que se refleja la relación de las selecciones traductológicas efectuadas con esas normas históricas vigentes, de un lado, así como con las normas que han estado vigentes en el pasado, de otro. Como todo sistema social, también el sistema social de la traducción se rige por un conjunto de normas sujetas a las permanentes regulaciones internas del sistema, de modo que este se encuentra en estado de evolución permanente. Un texto que se traduce en un momento histórico determinado establece una relación inmediata con los textos que se traducen contemporáneamente, pero también con los textos que han ido conformando históricamente las normas traductológicas del sistema. Esta historicidad y, por ende, esa sujeción a normas de naturaleza cambiante comportan que el texto que se va a traducir o el texto ya traducido no puedan aspirar a convertirse jamás en una traducción definitiva que equivalga completamente al texto original. Una traducción está sometida a unas normas que se van actualizando a medida que el sistema social traductor, como todos los sistemas sociales, evoluciona. Tomando como referencia nuevamente la traducción literaria, tal vez el fenómeno de la retraducción de textos clásicos sea el más esclarecedor para lo que estamos diciendo, como veremos enseguida, y no tanto porque la lengua, en tanto que medio de expresión de toda comunicación, esté sujeta al cambio histórico obligando a retraducir las obras clásicas cada cierto tiempo, sino, sobre todo, por la naturaleza cambiante y a veces controvertida de las normas que rigen el sistema social de la traducción.

Dado el carácter representativo de la comunicación traslativa, como decíamos, cabe descartar de entrada la consideración de la lengua de una traducción como el simple medio de su ejecución. El lenguaje en una traducción no cumple únicamente la función mediática (de medio) que desempeña en cualquier otro tipo de comunicación. Es además el resultado de una selección sistémica y significativa traslativamente hablando, y por ende socialmente también.

Junto a esta consideración central acerca de la naturaleza del lenguaje que articula las comunicaciones de carácter traslativo, Theo Hermans incluye otro aspecto clave de la teoría de Luhmann en su adaptación para los estudios traductológicos: se trata de la *observación*. En la configuración de cualquier sistema social a partir de las comunicaciones básicas que se producen en su seno (y que históricamente lo han ido construyendo), Luhmann tiene en cuenta también aquellas otras comunicaciones cuyo cometido es observar, analizar y describir las comunicaciones primarias que constituyen esa base. A este tipo

de comunicaciones las califica de *observaciones de primer orden*. Al lado de estas, Luhmann también contempla aquellas otras comunicaciones, a las que denomina *observaciones de segundo orden*, que analizan y describen el modo en que se observa en las de primer orden. Para Hermans, a diferencia de lo que ocurre con las comunicaciones en los otros sistemas sociales, la comunicación traslativa base (el texto traducido), que constituye la materia prima del sistema del sistema social de la traducción, ya cabe considerarla desde su inicio como una observación de primer orden. Traducir, de este modo, no es solo representar en un nuevo sistema de signos una comunicación previa y preexistente formulada en otro sistema de signos; traducir es ya observar y, en cierto modo, adoptar una postura interpretativa determinada en relación a la comunicación original que tiene repercusiones en la forma que acabará tomando el texto traducido, por supuesto. Hermans lo formula del siguiente modo:

But a translation informs not merely about what an original means but also about how that original construes meaning. Saying that translation requires or embodies an interpretation of the original is another way of saying that a translation contains observational directives that tell the reader how to imagine the original. Translations observe their own observation of their originals and accounts for it in prefaces, footnotes or epilogues, by creating ironic distance towards an original's ideas, values or style, or through the differential choices that set a translation apart from its predecessors. (Hermans, 2007: 129)

Para acabar las consideraciones teóricas, hay que plantearse finalmente la pertenencia de toda comunicación traslativa a por lo menos dos sistemas sociales distintos: al sistema social de traducción y a algún otro. La comunicación traslativa nace del interés que genera una comunicación concreta realizada en otra lengua en el seno de un determinado sistema social: técnico, literario, científico, etc., y de la voluntad de representar esa comunicación en otra lengua, reformulándola a través de la traducción. El hecho de que al final del proceso dispongamos de una comunicación traslativa originada en otra comunicación preexistente, con todo lo que ello conlleva y que ya hemos señalado, no significa que esta pierda su condición original para pasar a ser solo una comunicación perteneciente al sistema social de la traducción. En lo que a nuestro trabajo se refiere, las comunicaciones traslativas de carácter literario son, al mismo tiempo, comunicaciones que se integran en el sistema social de la literatura, desempeñando en su seno su función en calidad de comunicaciones literarias.

Hermans, partiendo de Luhmann, habla de estas intersecciones entre sistemas como de *acoplamiento estructural* («structural coupling») (Hermans, 2007: 118). En nuestro caso, a mi entender, más que de un acoplamiento puntual entre sistemas diferentes como podría ocurrir entre comunicaciones pertenecientes al sistema médico y al sistema moral en determinadas circunstancias, por ejemplo, el sistema de traducción es un sistema social autónomo cuya principal función es facilitar a los demás sistemas sociales el acceso a comunicaciones relevantes formuladas en otras lenguas para integrarlas así, siempre en calidad de comunicaciones de carácter traslativo, en su seno.

## **2. Ejemplos de análisis de traducciones históricas a partir del enfoque de la teoría de los sistemas sociales**

En lo que sigue presentaremos diferentes ejemplos de traducciones literarias históricas que ponen de relieve la pertinencia de considerar el enfoque sociológico y sistémico de Luhmann para los estudios de traducción. En todos los casos se trata de textos traducidos cuya carga simbólica es enorme, tanto desde el punto de vista del sistema social de la traducción –puesto que pusieron de manifiesto en el momento histórico de su aparición la importancia social que podía adquirir el hecho traductor en tanto que agente dinamizador de la sociedad– como desde el punto de vista literario –dado el gran impacto que las traducciones tuvieron en el sistema social literario en su momento–. Se trata asimismo del resultado de trabajos de investigación que he llevado a cabo en los últimos años y que se centran especialmente en el análisis de procesos de recepción de literatura alemana contemporánea en los sistemas literarios catalán y español, con una única excepción: la del estudio de la traducción y recepción de novela policiaca americana en el sistema literario catalán en la década de los sesenta del siglo pasado. Común a todos los contextos históricos examinados en estos trabajos es la presencia de un sistema social literario débil o en estado de redefinición, cuya autonomía en relación a otros sistemas sociales se ve fuertemente cuestionada –especialmente por motivos políticos o ideológicos–, y dentro del cual nacen iniciativas de diverso signo cuyo objetivo principal es el fortalecimiento de su independencia, de su emancipación. La traducción constituye en todos esos contextos un agente determinante que viene a enriquecer, dinamizar y fortalecer, a través de un repertorio ajeno, el sistema literario propio. El sistema social de la traducción vive en todos los contextos tomados en cuenta momentos de incertidumbre e inestabilidad, pero también

de renovación y agitación, en los que se plantean numerosos reajustes internos. Los casos analizados son los siguientes:

- 2.1. La retraducción como ejemplo de regulación y reajuste del sistema social de la traducción. *Die Verwandlung* de Franz Kafka en catalán.
- 2.2. Las traducciones de autores germanos en la editorial madrileña Cénit durante la segunda y tercera décadas del siglo XX. La traducción como agente de irritación, renovación y cambio del sistema literario español.
- 2.3. La traducción de novela negra al catalán en los años sesenta. El reto de traducir al catalán el *slang* americano.
- 2.4. Heinrich Böll y Günter Grass en el panorama literario español durante la dictadura franquista. Literatura y revisión del pasado.

### 2.1. La retraducción

La práctica de la retraducción está motivada solo parcialmente por la necesidad de actualizar textos clásicos, cuyas traducciones antiguas se perciben ya como obsoletas, y de este modo hacerlos accesibles al público contemporáneo. Las retraducciones de autores griegos o latinos clásicos, por ejemplo, o las de autores como Shakespeare o Molière, vinculados al teatro y, por tanto, a la comunicación directa con el público, son solo ejemplo de una de las causas existentes para la retraducción. La práctica de la retraducción puede responder a muchas otras motivaciones, tal como señalan, entre otros, Vanderhelden (2000) o Koskinen y Paloposki (2010): la nueva edición de una obra; la discrepancia con traducciones contemporáneas en lo referente a la selección del modelo de lengua o a su calidad; la restricción del texto traducido a una variedad lingüística determinada; la adaptación del texto para un público específico, por ejemplo el juvenil; etc. A nosotros nos interesa abordar la retraducción como síntoma de reajuste interno del sistema social de la traducción.

En mi trabajo sobre la traducción y posteriores retraducciones de la breve novela de Franz Kafka *Die Verwandlung* [*La metamorfosis*] al catalán<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Jané-Lligé (2017c).

pude comprobar que desde 1978, fecha de la primera traducción de la obra, hasta nuestros días cabe contabilizar once versiones diferentes de la misma. Los motivos que explican tal abundancia de versiones en un lapso de tiempo tan breve son diversos, tal como expuse en aquel trabajo, pero parece obvio que no se puede hablar de obsolescencia de la lengua usada en los textos, dada la brevedad del período analizado. Más bien habría que hablar de momento histórico en el que tiene lugar una reformulación de las normas que rigen el sistema social de la traducción. Entre las principales causas que cabe señalar para tan cuantiosas versiones de la misma obra, hallamos la necesidad sentida por un mismo traductor, Jordi Llovet, de revisar su propia traducción (la de 1978) en dos ocasiones (1985 y 1996), necesidad formulada por él mismo en los prólogos a sendas ediciones revisadas. Llovet lo expresa así en el prólogo a la edición de 1996:

Cal dir que, de 1978 ençà, la llengua catalana ha viscut una transformació –cap metamorfosi!– molt gran, gràcies en part als mitjans de comunicació, i que, per tant, una sèrie de cultismes i de formes gramaticals que quinze anys enrere, deu fins i tot, podien passar per acceptables i de bon gust, ara ens semblarien d’una pedanteria ridícula [...]

Per tot això, em sembla que he fet bé modernitzant una mica més la llengua que vaig emprar fa més de vint anys [...] Sigui com vulgui, l’exercici m’ha permès arribar a la conclusió que, com Paul Valéry deia d’un poema, una traducció no s’acaba mai del tot, perquè els lectors de cada instant, o l’estat de la llengua parlada en cada moment històric no solament permet, sinó que obliga a fórmules distintes i actualitzades, en qualsevol feina de traducció: al cap i a la fi, traduir vol dir, per una banda, no allunyar-se gens de l’esperit i el sentit original d’un llibre, però també vol dir posar un llibre a l’abast d’uns lectors que de vegades es troben molt lluny del temps i de l’estat de la llengua del llibre original.<sup>10</sup> (Llovet, 1996: 6-7)

---

<sup>10</sup> Hay que decir que desde 1978 a esta parte, la lengua catalana ha experimentado una gran transformación –¡no una metamorfosis!–, debido en parte a los medios de comunicación, y a que, por lo tanto, una serie de cultismos y de formas gramaticales que quince años atrás, incluso diez, podían pasar por aceptables y de buen tono, nos parecerían ahora de una ridícula pedantería [...]. Por todo ello, me parece haber hecho bien en modernizar un poco más la lengua que usé hace más de veinte años [...]. Sea como fuere, el ejercicio me ha permitido llegar

Los argumentos expuestos por Llovet para justificar la revisión en dos ocasiones de su propia traducción tienen que ver, como vemos, con la percepción del mismo traductor de que las normas que rigen el sistema social de la traducción han cambiado profundamente en un lapso de tiempo breve. De un modelo de lengua purista, arcaizante y con tendencia al cultismo, que había nacido durante el *Noucentisme*<sup>11</sup> y que se mantuvo vigente durante la dictadura franquista, se ha pasado a un modelo de lengua que tiene como referente la lengua ágil y cambiante de los medios de comunicación. En este pasaje, Llovet ofrece asimismo una reflexión muy interesante acerca de la vida de las traducciones que concuerda en muchos aspectos con la visión que Theo Hermans nos ofrecía unos párrafos más arriba acerca de su perfectibilidad como textos traducidos.

Otros motivos que justifican tal abundancia de versiones son la edición de la obra de Kafka en contextos y formatos diversos, publicadas por editoriales distintas también. La edición para un público juvenil, o bien la edición hecha por una editorial valenciana dedicada a un público escolar, y que por tanto, incluye formas exclusivas de la modalidad valenciana del catalán. Todo ello nos remite, de un lado, al debate normativo que tiene lugar en el seno de un sistema social traductor, que puede ser especialmente controvertido en momentos históricos de transición, y, de otro lado, a la adaptación de las comunicaciones traslativas a situaciones de comunicación diferentes.

## 2.2. Las traducciones de los años 30 de la editorial Cénit

Una de las labores más arduas que se plantearon los editores de Cénit a finales de la década de los veinte del pasado siglo fue la de modernizar el

a la conclusión de que, tal como Paul Valéry decía en un poema, una traducción no se acaba jamás del todo, porque los lectores de cada instante o el estado de la lengua hablada en cada momento histórico no sólo permite, sino que obliga a fórmulas distintas y actualizadas, en cualquier trabajo de traducción: al fin y al cabo, traducir significa, de un lado, no alejarse en absoluto del espíritu y el sentido original de un libro, pero también significa poner un libro al alcance de unos lectores que a veces se encuentran muy lejos de tiempo y del estado de la lengua del libro original. (Si no se señala lo contrario, las traducciones llevadas a cabo en el texto son del autor del capítulo).

<sup>11</sup> Movimiento cultural catalán hegemónico en Cataluña durante las primeras décadas del siglo veinte y que forjó un modelo cultural, literario y lingüístico de profundas repercusiones para la cultura y la literatura catalanas a lo largo de todo el siglo.

sistema literario español a través de la incorporación a su catálogo de traducciones de literatura de compromiso social y político, así como de ensayos teóricos que reflexionaran sobre el papel de la literatura en la sociedad, especialmente en tanto que agente de transformación social y cultural. Entre los títulos emblemáticos que publicó esta editorial se encuentra el volumen *Teatro político*, del dramaturgo alemán Erwin Piscator, publicado en 1930 en traducción de Salvador Vila y un buen número de novelas relacionadas con la literatura antibélica y pacifista que estaba triunfando en la República de Weimar desde finales de los años veinte. Así, en 1929 se tradujeron la novela *Jahrgang 1902* del novelista alemán Ernst Glaeser, con el título *Los que teníamos doce años*, la novela *Der Streit um den Sergeanten Grischa* de Arnold Zweig, con el título *El Sargento Grischa*, y la novela *Vier von der Infanterie* de Ernst Johansen, con el título *Cuatro de Infantería*. En el año 1930 se publicó *Frieden* de Ernst Glaeser, con el título de *Paz*, y en el año 1931 la novela de Erich Maria Remarque *Der Weg zurück*, con el título *Después*. En su artículo «El nuevo romanticismo y la literatura de avanzada» (1930), escribía José Fernández Díaz, abanderado de la que se llamó *generación de avanzada*:

La guerra, por su parte, creó la verdadera literatura pacifista, la que no habían conseguido los campeones de la fraternidad universal. Barbusse, Glaeser, Remarque, Zweig, cualquiera de estos autores traducidos a todas las lenguas, han descrito de tal modo los sufrimientos del hombre en las trincheras y la inutilidad del sacrificio popular, que el espíritu de nuestro tiempo se levanta indignado y unánime contra las ideas que los fomentaron. Pero estos escritores no se conforman con presentar el índice alucinante de los horrores bélicos; toman sobre sí la responsabilidad de una obra más duradera. La revolución rusa, que pretende sencillamente organizar la vida, transformando, no un Estado, sino una moral, produce la verdadera literatura de avanzada. [...] He aquí, por eso, cómo los escritores rusos preconizan la vuelta a lo humano, porque es el esfuerzo y el ansia del hombre la que ha de llevar a cabo la gigante empresa. [...] Para eso se necesita, sencillamente, un nuevo romanticismo. Yo lo auguro para el arte y para la vida. Europa ya no puede más de cansancio, de escepticismo y de desconcierto.<sup>12</sup>

---

12 José Fernández Díaz (1930).

La traducción se convertía, como vemos en las palabras de Fernández Díaz, en la forma de transmisión de unos valores nuevos que habían de transformar no solo la literatura sino el mundo entero.

### 2.3. Traducción de novela negra al catalán en la década de los sesenta del siglo pasado

Es bien conocido que la industria editorial en catalán sufrió en la década de años sesenta del pasado siglo un episodio agudo de *fiebre traductora*. Este fue provocado por el cambio de directrices promulgado desde el Ministerio de Información y Turismo, de quien dependía la censura de libros, que se mostró ya a principios de la década mucho más permisivo en lo que se refiere a la autorización de publicación de literatura extranjera contemporánea traducida al catalán, que hasta esa fecha había tenido vedada. Este cambio de directrices en las políticas de censura y publicación culminó en el año 1966 en la aparentemente modernizadora Ley de Prensa e Imprenta, que impulsó el entonces ministro Manuel Fraga. La autorización para que se tradujeran al catalán obras de autores contemporáneos por primera vez desde el final de la Guerra Civil desencadenó en Cataluña una enorme cantidad de iniciativas editoriales que vieron en la traducción una posibilidad de actualizar el sistema literario catalán mediante la incorporación de las obras más representativas de la contemporaneidad, así como también una oportunidad de hacer negocio, dada la apertura de lo que hoy llamaríamos un *nicho de mercado*, vedado hasta entonces.

Una de las urgencias sentidas por el mundo cultural y editorial en Cataluña fue la necesidad de restablecer puentes con el público lector en catalán, dada la prohibición de esta lengua en los ámbitos oficiales y educativos que impuso el régimen de Franco. Numerosas editoriales pusieron así en marcha colecciones de novela popular, entre ellas colecciones de novela negra, que disfrutaron de un gran éxito de ventas. Desde el punto de vista del sistema social de la traducción esta iniciativa supuso un reto enorme, puesto que la lengua catalana, ausente de la educación y de la esfera pública se mostraba poco apta para la traducción de novelas que tenían como escenario, por ejemplo, los bajos fondos de Manhattan. La colección *La Cua de Palla* de la editorial Ed. 62<sup>13</sup> se especializó en este género y se impuso la tarea de reproducir en

---

<sup>13</sup> Jané-Lligé (2017b).

un catalán gramaticalmente correcto los argots habituales del género (el lenguaje de los policías, de los delincuentes, etc.) así como sociolectos diversos, vinculados a menudo a las clases sociales más populares y a menudo más marginales. El sociolingüista Francesc Vallverdú glosaba los problemas de modelo de lengua a los que se enfrentaba el traductor y el escritor en catalán de la siguiente manera:

La producció de novel·les i narracions és òbviament fonamental per a la bona marxa d'una literatura. Per al que tractem de demostrar, però, la presència de la narrativa significa sobretot el plantejament dels problemes lingüístics [...], les fórmules realistes –o neorealistes, si ho preferiu així– exigien una revisió del concepte de llengua literària... [...]. Ara vull fer notar que té el risc [l'esmentada revisió] de confondre llengua «viva» amb llengua «embastardida» i, sobretot, que cal rebutjar algunes argumentacions injustificades, com les que pretenen que és «una aspiració democràtica» de despullar la llengua literària de tots aquells elements que no es troben en la llengua vulgar. [...]

Si el fals realisme és un perill, de fet no ha produït gaires malvestats en la literatura catalana. Ja hem dit que el mateix Sales desmenteix en la pràctica novel·lística les seves concepcions. En canvi, avui hi ha un perill molt més greu: és l'academicisme ultrancer. [...]. I encara que pugui semblar paradoxal, la gravetat ve donada, precisament, per la situació precària en què es troba la llengua i per l'estat de semianalfabetisme que predomina en el públic català.<sup>14</sup> (Vallverdú, 1968: 127)

<sup>14</sup> La producción de novelas es obviamente fundamental para la buena marcha de una literatura. Para lo que intentamos demostrar, sin embargo, la presencia de la narrativa supone sobre todo el planteamiento de los problemas lingüísticos [...], las fórmulas realistas –o neorealistas, si así lo preferís– exigían una revisión del concepto de lengua literaria [...]. Quiero remarcar ahora que [dicha revisión] corre el riesgo de confundir lengua viva con lengua «envilecida» y sobre todo, que hay que rechazar algunas argumentaciones injustificadas, como las que pretenden que es una «aspiración democrática» desposeer la lengua literaria de todos aquellos elementos que no hallamos en la lengua vulgar [...]. Si el falso realismo es un peligro, de hecho no ha producido grandes destrozos en la literatura catalana. Ya hemos dicho que el mismo Sales desmiente en la práctica novelística sus concepciones. En cambio, hoy hay un peligro mucho más grave: se trata del academicismo a ultranza. [...] Y aunque pueda parecer una paradoja, la gravedad viene dada, precisamente, por la situación precaria en la que se encuentra la lengua y por el estado de semianalfabetismo que predomina en el público catalán.

A través de este ejemplo podemos observar la importancia simbólica que adquiere la lengua en las comunicaciones de carácter traslativo y literario. Ya en 1968, pocos años después de haberse iniciado el *boom* editorial en catalán, un sociolingüista como Vallverdú advertía de los peligros que podía conllevar la vulgarización del modelo de lengua literaria en la literatura realista, también en las traducciones, pero consideraba un peligro aún mayor para la supervivencia de la literatura el mantenimiento de un modelo de lengua arcaico y academicista a ultranza. La creación de un modelo de lengua para la traducción durante este período de recomposición del sistema social traductor catalán fue un proceso lleno de polémicas en las que se mezclaron no solo cuestiones lingüísticas, sino también ideológicas, hecho que demuestra el carácter poliédrico de las comunicaciones en nuestro mundo contemporáneo.

#### 2.4. Heinrich Böll y Günter Grass en el panorama literario español de posguerra

Si tomamos como ejemplo, finalmente, el papel que la traducción tuvo en España durante la dictadura franquista, cabe llegar a la conclusión de que la traducción literaria puso en juego a diferentes sistemas sociales. Fue, por supuesto, un modo de cuestionar la amplitud de horizontes del hecho literario en España en un momento histórico en el que la intelectualidad occidental se planteaba cuál es la función de la literatura en la sociedad; pero indiscutiblemente también fue un arma de provocación política y agitación social así como, en otro orden de cosas, una creciente fuente de negocio.

A través de la traducción se flexibilizó la lengua literaria, se la moduló, se la sometió a experimentos; asimismo se ampliaron los temas susceptibles de ser calificados de literarios y se fueron rompiendo tabúes. Paulatinamente, la literatura, en buena medida literatura traducida, se convirtió a su vez en un contrapoder real para vehicular y provocar irritación política, moral y religiosa. Fue un agente de cambio. Es muy instructivo, en este sentido, consultar los expedientes de censura elaborados por la administración franquista a raíz de las iniciativas de traducción de las editoriales más modernas de la época para obtener un retrato excelente de los esquemas culturales en los que se basaba el régimen franquista y con los que el mundo cultural y artístico tenía que lidiar.

Hay dos autores alemanes cuya traducción y recepción literaria bajo el franquismo representan un buen ejemplo de los mecanismos y resortes que la

traducción literaria pudo llegar a poner en marcha en esa etapa histórica.<sup>15</sup> Se trata de los premios Nobel de literatura Heinrich Böll y Günter Grass. Ambos autores representan lo que en la Alemania de la posguerra –la del milagro económico, la de la culpa compartida y el olvido del pasado– dio en llamarse *conciencia de la nación*.<sup>16</sup> A través de sus obras, Grass y Böll atizaron conciencias, abrieron los ojos a sus compatriotas, los desafiaron confrontándolos con su pasado más reciente y doloroso. Cada cual a su manera: Böll desde la perspectiva del ciudadano llano, con clara conciencia católica pero en absoluto condescendiente; Grass desde la provocación, el ingenio y la desinhibición más absolutas. Literariamente ambos consiguieron también abrir horizontes nuevos para la literatura en alemán, partiendo de una lengua que se sentía mancillada desde su apropiación por el nazismo e inhabilitada en cierto modo para las bellas letras. La traducción de estas obras en España no respondió solamente al indiscutible éxito internacional que ambos autores cosecharon. Los editores pretendieron ofrecer traduciendo a Böll y a Grass un ejemplo de honestidad intelectual a los españoles, de valentía al enfrentarse sin tapujos a los propios hechos del pasado y a las propias responsabilidades. Heinrich Böll, a quien acompañó siempre la etiqueta de autor católico a pesar de su actitud extremadamente crítica hacia la Iglesia, encontró las puertas abiertas en España, a pesar de que sus obras más conflictivas, como *Opiniones de un payaso*, pasaron por un calvario en la censura y sufrieron recortes y modificaciones. Por el contrario, las obras de Grass, especialmente su *Tambor de hojalata*, fueron rechazadas fulminantemente por la censura y, con la excepción de la novela *El gato y el ratón*, tuvieron que esperar hasta la llegada de la democracia para ver la luz entre nosotros.

Es imposible analizar aquí los detalles y las implicaciones que ambos procesos de recepción tuvieron no solo para el sistema literario sino para los sistemas político, religioso, cultural, etc. en España. Cierto es que cabe analizarlos desde estas perspectivas diversas. Tal empresa plantea el reto de ver de qué manera es posible, desde los estudios literarios y de traducción, estudiar procesos que dada su naturaleza son híbridos, puesto que implican sistemas sociales distintos, y consecuentemente deben ser abordados a través de diferentes metodologías. Al final de nuestra reflexión nos interesa resaltar, no obstante, que la traducción es un agente central del cambio artístico y cultural, la

---

<sup>15</sup> Jané-Lligé (2013).

<sup>16</sup> Bullivant (1988).

traducción literaria especialmente, cuyos efectos cabe advertir en el enriquecimiento y mayor asentamiento de los demás sistemas sociales.

### 3. Conclusiones

Tal vez el aspecto más atractivo y fructífero de la adaptación de la teoría de los sistemas sociales que Hermans propone para los estudios de traducción sea su concepción de la comunicación traslativa (o traducción) en tanto que comunicación que *representa* a una comunicación original en un nuevo contexto, pero que también la observa. Tanto la sujeción del modo de *representar* la comunicación original a unas normas de traducción vigentes, como la observación a que se la somete tienen un efecto en la forma final que adquieren las comunicaciones traslativas. Su estudio en detalle es profundamente revelador de las normas que rigen el sistema social de la traducción, y de su relación con el sistema social de la literatura.

Los ejemplos aducidos en este capítulo, aunque presentados de forma breve, han sido escogidos precisamente por su carácter ilustrativo. Ciertamente, las traducciones a las que se alude aquí fueron realizadas en períodos históricos críticos en un sentido u otro, en los que la autonomía de los sistemas sociales traslativo y literario eran cuestionados, o bien veían reformuladas de forma profunda sus normas de regulación y reajuste internos. El planteamiento de Luhmann de la teoría de los sistemas sociales ayuda a concebir la comunicación traslativa como una comunicación que se da en un contexto de negociación social entre individuos, y ese componente social nos parece enormemente atractivo. Tal vez este enfoque nos ayude a comprender mejor la naturaleza de la recepción de determinadas obras y autores, por no decir de géneros o tradiciones literarias enteras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baker, Mona (ed.) (2009), *Routledge Encyclopedia in Translation Studies*, London, Routledge.
- Bullivant, Keith (1988), «Gewissen der Nation? Schriftsteller und Politik in der Bundesrepublik», en Ferdinand von Ingen / Gerd Labrousse (eds.), *Literaturszene Bundesrepublik (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik)*, Amsterdam, Rodopi, pp. 59-78.
- Fernández Díaz, José (2010), «El nuevo romanticismo y la literatura de avanzada», en José-Carlos Mainer (ed.), *Historia de la literatura española (6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939)*, Barcelona, Crítica, pp. 711-715.
- Gambier, Yves / Luc van Doorslaer (2010), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- Hermans, Theo (2007a), *The Conference of the Tongues*, Manchester, St. Jerome.
- Hermans, Theo (2007b), «Translation, Irritation and Resonance», en Michaela Wolf / Alexandra Fukari (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 57-75.
- Hermans, Theo (2002), «The Production and Reproduction of Translation: System Theory and Historical Context», en Saliha Paker (ed.), *Translations: (Re)shaping of Literature and Culture*, Istanbul, Boğaziçi University Press, pp. 175-194.
- Hermans, Theo (1999), *Translation in Systems*, Manchester, St. Jerome.
- Inghilleri, Moira (2009), «Sociological Approaches», en Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia in Translation Studies*, London, Routledge, pp. 279-282.
- Jané-Lligé, Jordi (2017a), «La traducción y el sistema literario», en Carmen Valero / Carmen Pena (eds.), *Superando límites*, Geneva, Editions Tradulex, pp. 139-146.
- Jané-Lligé, Jordi (2017b), «La llengua literària en les traduccions de *La Cua de Palla* (1963-1970). A la recerca d'un model d'anàlisi», en Joaquim Espinós / Lliris Picó (eds.), *Literatura contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies*, IEC, Barcelona, pp.139-146.
- Jané-Lligé, Jordi (2017c), «Retraducció i models de llengua literària. *La metamorfosi* de Franz Kafka en català», en *Anuari Trilcat*, 7, pp. 68-110.
- Jané-Lligé, Jordi (2015a), «Arnold Zweig und Ernst Glaeser bei der *Editorial Cenit*» en Heidi Grünewald / Anna Montané Forasté / Thomas F. Schneider (eds.), *Retornos/ Rückkehr. La Primera Guerra Mundial en el contexto hispano-alemán/ Der Erste Weltkrieg im deutsch-spanischen Kontext*, Göttingen, V&R Unipress, pp. 75-82.
- Jané-Lligé, Jordi (2015b), «Literary Translation and Censorship: A Textual Approach», en Baczkowska, A. (ed.), *Perspectives on Translation*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 235-258.

- Jané-Lligé, Jordi (2013), «Narrativa alemanya de postguerra: autors traduïts i censura», *Qua-derns. Revista de traducció*, 20, pp. 117-145.
- Koskinen, Kaisa / Outi Paloposki (2010), «Retranslation», en Yves Gambier / Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 294-298.
- Llovet, Jordi (1996), «Pròleg a aquesta edició», en Franz Kafka, *La metamorfosi*, trad. Jordi Llovet, Barcelona, Columna –Proa jove, pp. 5-7.
- Luhmann, Nikklas (1987), *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Luhmann, Nikklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Luhmann, Nikklas (1997), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Luhmann, Nikklas (2009), *¿Cómo es posible el orden social?*, trad. Pedro Morandé Court, Ciudad de México, Herder.
- Plumpe, Gerhard (1995), *Epochen der modernen Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen, Springer VS.
- Plumpe, Gerhard / Nils Werber (2011), «Code/ Programm –Stefan George», en Nils Werber (ed.), *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe – Methoden – Anwendungen*, Berlin, De Gruyter Lexikon, pp. 91-119.
- Poltermann, Andreas (1992), «Normen des literarischen Übersetzens im System der Literatur», en Harald Kittel (ed.), *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*, Berlin, Schmidt Verlag, pp. 5-31.
- Prunč, Erich (2012), *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*, Berlin, Frank&Timme.
- Sill, Oliver (2001), *Literatur in der differenzierten Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen*, Wiesbaden, Westdeutsche Verlag.
- Vanderschelden, Isabelle (2000), «Re-translation», en Olive Classe (ed.), *Encyclopedia of Literary Translation into English*, London, Fitzroy Dearborn, pp. 1154-1155.
- Vallverdú, Francesc (1968), *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona, Edicions 62.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translators's Invisibility*, London, Routledge.
- Werber, Niels (ed.) (2011), *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe – Methoden – Anwendungen*, Berlin, De Gruyter Lexikon.

## De escaparate naturalista a vitrina franquista: *Au bonheur des dames*, de Émile Zola

PURIFICACIÓN MESEGUER  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

### 1. Introducción

El sistema literario franquista sigue perfilándose todavía hoy con estudios que, desde prismas diferentes, nos llevan a conocer la relación que mantuvo la traducción con la censura en el franquismo y el papel que desempeñó al ser instrumentalizada por este aparato de control ideológico (Godayol, 2017; Jané-Lligé, 2017; Martínez Pleguezuelos / González-Iglesias González, 2017). Este prolífico campo de estudio pone de manifiesto la necesidad de seguir investigando, en un momento en que nos esforzamos por hacer memoria y sustraernos de cierta amnesia colectiva que aún mantiene ocultas páginas enteras de nuestra historia. Queda aún, pues, mucho que recorrer para seguir explorando los vericuetos del sistema censor y recuperar las palabras tachadas de las miles de obras que quedaron mutiladas en el camino. Y es que en su misión purificadora, la censura se dedicó a silenciar aquellos escritos que atentaban contra los valores nacionales, católicos y patriarcales que defendía el franquismo, constituyendo la importación de libros una posible vía de contaminación capaz de socavar la ideología dominante y el orden establecido. Pero al filtrarse de forma sistemática cualquier contenido que llegaba a manos de los lectores españoles, la traducción se convirtió también en una herramienta que ayudó a crear un sistema literario que se apropió de discursos afines cuando no amoldaba los contrarios con el fin de hacerlos acordes al *pensamiento único* promovido por el régimen. Esto permitió la entrada de autores que se alzaban *a priori* como enemigos del sistema y esgrimían ideas que parecían incompatibles con los valores franquistas. Uno de estos autores *malditos* no es otro que Émile Zola. No cabe duda de que la figura de Zola es indisociable de la censura: su monumental a la vez que polémica obra despertó la ira de la censura francesa y de la crítica, que lo tildó de obsceno; de la censura eclesiástica que condenó y prohibió la obra zoliana (Disegni, 2009); de la justicia inglesa, que sentenció al editor de la primera versión inglesa de *La Terre*, Henry Vizetelly, a una pena de cárcel (Merkle, 1994); y, cómo no, de la censura franquista, que tan solo toleró versiones considerablemente retocadas de varias novelas suyas

(Meseguer, 2015a). La que nos ocupa, *Au bonheur des dames*, es quizá considerada una de las novelas más inocuas y amables de la producción zoliana. Y no obstante, un análisis comparativo del texto original y su versión, apoyado por el estudio de los expedientes de censura procedentes del Archivo General de la Administración (AGA), pondrá de manifiesto toda una serie de alteraciones destinadas a eliminar cualquier elemento que pudiera resultar dañino para los intereses del régimen, demostrando así la intrincada relación que mantuvo la traducción con el poder durante el franquismo.

## 2. 1966 y el cambio de paradigma en la aplicación de la censura

Un paso preliminar pero a la vez indispensable en este estudio consiste en enmarcar la obra literaria objeto de estudio dentro del contexto histórico que acogió su versión al castellano bajo el franquismo. Forzoso será esbozar, aunque sea de forma parcial y sucinta, la austera y compleja arquitectura censoria erigida por la dictadura, asentada esencialmente sobre dos periodos distintos, uno de prohibición y otro de adoctrinamiento (Savater, 1996), con la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 haciendo de piedra angular entre ambos, coincidiendo además en el tiempo con el año de publicación de *La delicia de las damas*. Dicha ley condicionó de forma sustancial el tratamiento recibido por esta. Desde la consolidación del régimen, la censura había regulado la entrada y circulación de ideas contrarias con rigor e inflexibilidad, disuadiendo –con cuantiosas multas, secuestro y destrucción de manuscritos, y hasta pena de cárcel– a aquellos editores que pretendían incorporar a sus catálogos cualquier autor u obra que supusiera una amenaza contra los valores dominantes, nacionales, católicos y patriarcales que preconizaba la doctrina franquista. Durante este primer periodo de censura, que regulaba la Ley de Prensa de 1938, asistimos a la aparición de cierta literatura franquista. Esta literatura estaba destinada, a menudo mediante la importación de obras extranjeras y su corolario, la traducción y el debido examen destinado a garantizar la adecuación ideológica de las mismas, a llenar el vacío cultural dejado por la persecución y huida de numerosos intelectuales españoles disidentes. Se favoreció a la sazón la entrada de textos afines al régimen y se censuró no ya cualquier ataque sino lo que a juicio del censor pudiera considerarse una crítica contra la Iglesia o Franco, así como toda referencia que atentara contra la moral (Abellán, 1982; Laprade, 2005). Los criterios por los que se regían los censores eran ampliamente conocidos, de modo que si querían obtener el visto bueno de la Admi-

nistración, los editores no podían sino seleccionar cuidadosamente sus proyectos editoriales. Así y todo, poco se podía hacer frente al criterio personal y subjetivo del censor de turno o la coyuntura del momento, que podían inclinar la balanza hacia la autorización –con o sin tachaduras– o la denegación de la obra sometida a examen, caracterizándose así en cierta medida este periodo por una aplicación arbitraria a la vez que aleatoria de las normas censorias. Este contexto de represión intelectual parecía llegar a su fin con el comienzo de un segundo período, de aparente distensión, como resultado de la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Al menos esto es lo que se desprendía del preámbulo de la misma:

El principio inspirador de esta Ley lo constituye la idea de lograr el máximo desarrollo y el máximo despliegue posible de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento, consagrada en el artículo doce del Fuero de los Españoles, conjugando adecuadamente el ejercicio de aquella libertad con las exigencias inexcusables del bien común, de la paz social y de un recto orden de convivencia para todos los españoles. En tal sentido, libertad de expresión, libertad de Empresa [...] son postulados fundamentales de esta Ley, que coordina el reconocimiento de las facultades que tales principios confieren con una clara fijación de la responsabilidad que el uso de las mismas lleva consigo, exigible, como cauce jurídico adecuado, ante los Tribunales de Justicia.<sup>17</sup>

Cierto es que la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, comúnmente conocida como Ley Fraga, marcó un punto de inflexión en la dinámica censoria. Se presentó como un compromiso por parte del Estado de relajar las presiones que durante décadas había sufrido el sector editorial, abriendo de este modo una nueva época más tolerante y liberal. Pero aquello quedó en realidad en una mera declaración de intenciones dirigida a los nuevos aliados de Franco en el tablero internacional, que miraban con recelo al último reducto fascista en Europa. En el ámbito nacional, además, los requerimientos eran otros: algunos sectores estaban descontentos con el marco jurídico anterior, que no había logrado cumplir con su cometido propagandístico, y exigían nuevas medidas que velaran por la seguridad y respeto de los valores que defendía el régimen (Abellán, 1980). De modo que la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 debía cumplir con una doble función: proyectar una cara más amable del régimen hacia el exterior al tiempo que

---

<sup>17</sup> «Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta», en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501> (fecha de consulta: 15/05/2018).

ponía en marcha nuevas medidas que permitirían continuar silenciosamente con un férreo control sobre el sector editorial. Y el medio de conseguirlo consistió en implicar en el proceso de control de la ideas a agentes externos a la Administración. Se externalizaba la censura, y aquello supuso todo un cambio en el paradigma censorio franquista: si bien hasta entonces, mediante el sistema de consulta previa, eran los censores los encargados de perpetrar la censura, en adelante, con la consulta voluntaria, serían los propios editores los que, a su pesar, se harían cargo de velar por la conformidad ideológica de los textos que pretendían publicar. En definitiva, derogada la censura previa, se establecía en su lugar un nuevo tipo de recurso censorio que no hacía sino devengar en el editor toda responsabilidad, so pena de sufrir las posibles consecuencias legales derivadas de la puesta en circulación de escritos contrarios a los valores de Estado. En cierta medida, mediante esta maniobra, se logró la integración y asimilación, por parte de los distintos eslabones de la cadena editorial (traductor inclusive), de los criterios censorios en vigor bajo la dictadura. El editor se arriesgaba a ver secuestrada la obra (Muñoz Soro, 2008) y hasta a presenciar, como si de una escena de *Fahrenheit 451* se tratara, la destrucción de toda una edición (De Moura).<sup>18</sup> En este panorama de falso aperturismo, en el que «nunca se sabe dónde acaba el margen de la libertad tolerada y donde se traspasa el peligroso límite del libertinaje sancionable» (Cisquella *et al.*, 1977: 22), se emprende la traducción de la obra que nos ocupa, que se presenta en el epígrafe más abajo.

### 3. La obra de Émile Zola bajo el prisma franquista

Este apartado busca adentrar al lector en el universo zoliano, aportando de forma sintética algunos datos biográficos sobre el autor, relevantes para el estudio, a la vez que se resaltan aspectos determinantes de su obra; a saber, la caracterización del proyecto naturalista llevado a cabo y la polémica que este no dejó de alimentar. Será indispensable ofrecer también algunas pistas de lectura sobre la obra *La delicia de las damas*. El interés aquí consiste en abordar las cuestiones clave tratadas en su trama, en particular una perspectiva dual sobre la condición femenina, todo ello sin perder de vista el hilo conductor que constituye el contexto represivo de recepción que espera a dicha obra en su importación a la España franquista.

---

<sup>18</sup> Entrevista personal realizada a la editora Beatriz de Moura el 23 de julio de 2013.

### 3.1. El naturalismo en el centro de la controversia

Émile Zola destaca como uno de los autores decimonónicos más emblemáticos y de los más ilustres escritores de la literatura francesa. Considerado por sus coetáneos como padre del naturalismo, Zola revoluciona el canon literario al adoptar un enfoque científico, con el que pretende experimentar con sus personajes. Sus obras exploran el lado más oscuro de la sociedad de su época y sus personajes encarnan los cambios que trajo consigo la revolución industrial: alcoholismo, prostitución, consumismo y lucha de clases son algunos de los temas en los que indaga en sus obras, tan aplaudidas como perseguidas. *Los Rougon-Macquart*, una saga de una veintena de novelas escritas entre 1871 y 1893, terminó por catapultarlo al «Index librorum prohibitorum». Bajo el título *Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, Zola narra la historia de cinco generaciones, demostrando la influencia que la herencia biológica y el medio tienen en el hombre. En clave alegórica, los vicios y la perdición de sus personajes ponen de manifiesto el declive y la decadencia de la sociedad de su tiempo. El proyecto fue tildado de *literatura pútrida* y Zola, de novelista monstruoso (Abirached en Peral Santamaría, 2016: 178). Esta saga, teñida de delicuescencia individual y colectiva, hizo que a la censura estatal y eclesiástica se le sumara también la del público y la crítica, lo que terminó de demonizar al escritor. No todas las novelas que componen la saga recibirían, no obstante, el mismo tratamiento. Nos encontramos frente a una novela que tal vez sea una de las más anodinas y que menos revuelo ha levantado tras su publicación, una novela que, pese a ofrecer un crudo retrato de la sociedad cambiante de la época, no aborda cuestiones especialmente controvertidas que la hicieran merecedora de reprobación alguna según los criterios franquistas, al menos, en apariencia.

### 3.2. Entre relato feminista y culto a la mujer sin cabeza

*Au bonheur des dames* apareció por primera vez en 1882, en forma de folletín, en el periódico *Gil Blas*. Un año más tarde, la editorial Charpentier la publicaría en su versión íntegra. Se trata de la undécima novela de la serie *Los Rougon-Macquart*; una novela aparentemente sencilla que se ha visto, no obstante, sujeta a diversas interpretaciones y que ha dado lugar a lecturas múltiples. En ella se narra la historia de Denise Baudu, joven provinciana que, tras la

muerte de sus padres, marcha a París en compañía de sus dos hermanos, disponiéndose a pedir trabajo a un tío suyo que regenta una tienda de ropa. La joven penetra en una ciudad sacudida por el tumulto, el bullicio y la efervescencia que trae consigo la revolución industrial, y descubre un París en plena mutación, encaminado hacia el progreso, donde los grandes almacenes fagocitan las tiendas y llevan a la asfixia a los pequeños comerciantes, erigiéndose como catedrales del consumo. A lo largo de esta novela, seguiremos los pasos de Denise, que la conducirán en búsqueda de trabajo hasta La Delicia de las Damas, el flamante y monumental establecimiento que irá conquistando peldaño a peldaño, gracias a su honestidad y esfuerzo. También se ganará el corazón de su patrón, Octave Mouret, destacado personaje que aparece de forma reiterada a través de la saga: Octave el emprendedor, el visionario y genio del mundo de los negocios; y también Octave, el mujeriego, sobre el que ya se centraba la atención en una novela anterior, *Miseria humana*. No se trata de la primera novela de Zola protagonizada por una mujer. Los personajes femeninos a los que Zola insufló vida a lo largo de este ciclo literario son muy reveladores de la percepción y esencia de la condición de la mujer en la época del Segundo Imperio en Francia. De hecho, se considera *Au bonheur des dames* una novela clave dentro de la saga literaria a la que pertenece, «un roman important du fait qu'il apparaît emblématique de la représentation de la femme et de l'écriture du féminin chez Zola» [una novela importante por resultar emblemática de la representación de la mujer y de la escritura de lo femenino en la obra zoliana]<sup>19</sup> (Gural-Migdal, 2003: 20). Lo novedoso aquí, y el motivo por el que se especuló con la idea según la cual esas páginas daban cabida a todo un alegato feminista, es que, por primera vez, se retrata a una mujer que se atreve a alzarse contra el orden establecido patriarcal: «pour la première fois dans la série des *Rougon-Macquart*, nous voyons un *parler* de femme qui menace les frontières du masculin» [por primera vez en la saga de los Rougon-Macquart se percibe una voz femenina que amenaza las fronteras de lo masculino] (Kaminskas, 2003: 420). A este respecto y en la misma línea, plantea también Gural-Migdal:

Denise ne fait-elle pas valoir également un devenir historique de la femme qui se développe et s'affirme par le Bien puisqu'au lieu de semer le désordre, elle fait régner l'harmonie dans son milieu ? N'est-elle pas celle qui réclame un as-

---

<sup>19</sup> Si no se indica otra cosa, las traducciones de las citas del francés son de la autora del capítulo.

sainissement des conditions de travail dans le magasin pour rendre à la femme ouvrière sa vraie dignité et l'amener sur la voie de la justice sociale?<sup>20</sup> (2003: 20)

De ser tan patente el discurso feminista ofrecido al lector a través del personaje de Denise, esta novela llevaría un componente altamente subversivo que plantearía un serio problema para su traducción y publicación en la España franquista. No olvidemos que el franquismo, el modelo de sociedad y el sistema de valores que promueve, mantienen un posicionamiento claramente definido en términos de género: la dominación y la instrumentalización de la mujer. Tal y como veremos a continuación, no se planteará ese dilema de orden ideológico, ya que el ímpetu feminista que puede percibirse en torno a la protagonista se diluye entre los demás retratos femeninos presentes en la novela. En efecto, es razonable matizar y sostener que la novela ofrece una doble lectura, donde puede apreciarse, por un lado, unos elementos que refuerzan esa interpretación feminista (*Denise, heroína positiva*) y, por el otro, la reproducción del estereotipo paternalista de «la mujer prudente y cariñosa que alumbra el camino del hombre» (Gural-Migdal, 2003: 20). Es más, desde el punto de vista de la estructura narrativa y discursiva, la novela podría asimilarse o bien a un cuento de hadas (Kaminskas, 2003) o bien a una novela rosa (Hartog, 2003), alejándose de los cánones de la ficción naturalista y, en todo caso, prolongando una imagen de mujer pasiva, sumisa y objeto del deseo masculino. De igual manera, el enjambre de dependientas o la multitud de clientas que van y vienen por los pasillos de los almacenes se describen de una forma en consonancia con los cánones patriarcales al uso, como motivadas por intereses superficiales y meros objetos en manos del género masculino, en medio de este juego donde sexo y poder animan las relaciones sociales. No es la primera vez que las novelas de Zola despiertan debates contradictorios entre los críticos y estudiosos, que tan pronto le cuelgan la etiqueta de misógino como lo hacen defensor de los derechos de las mujeres. Según Thompson, esta contradicción puede apre-

---

<sup>20</sup> Al hacer prevalecer la armonía en su entorno en lugar de sembrar el desorden, ¿acaso no encarna la figura de Denise el porvenir histórico de la mujer que va desarrollándose y afirmándose a través del Bien? ¿No es ella la que pide que se saneen las condiciones laborales en el almacén con el fin de devolver a la mujer obrera su verdadera dignidad y ponerla en el camino de la justicia social?

ciarse en el tratamiento que el autor hace de ciertos temas, como sucede con la sexualidad en *Au bonheur des dames* (2007: 63-64):

On the one hand, the image of the department store replicates the patriarchal sexual structure of both the bourgeois home and Second Empire society. Octave Mouret is an accomplished lady-killer, enticing women into his shop with elaborate displays of appealing fabrics before seducing them into spending ever-increasing amounts of money. Yet, on the other hand, the sexual metaphors used by Zola to describe the shop emphasise the overtly erotic nature of the shopping experience and the heightened sexuality of the shoppers, neither of which is related to procreation.

El componente sexual está, en efecto, omnipresente a lo largo de la novela. Cuando no de manera directamente perceptible, lo es de forma más sutil y simbólica. El caso es que siempre está aquí. Impregna los lugares en los que se desarrolla la trama. De forma general, lo notará el lector en su deambular por una ciudad, como el mismo Zola lo pone, «prostituida»: «le côté fille du succès, Paris se donnant dans un baiser au plus hardi» [el lado “mujerzuela” del éxito, París entregándose al más audaz en un beso] (Zola, 1867: 39), escenario corrompido en el que no es extraño oír voces masculinas aludir a «golfas», «busconas» y demás «mujeres de vida alegre» que campan a sus anchas entre las páginas de la novela. Con una eficacia arquetípica mayor aún, la fuerza sexual de la novela se desprende de las nutridas y sugerentes descripciones de los propios almacenes, que, con su miríada de maniqués, se convierten en un verdadero templo dedicado a una deidad decapitada:

La personnification des marchandises est complète, les vêtements imitant les corps féminins qui les porteront, prenant vie et chair en même temps, créant les «croupes», la «peau», «les cuisses», les «reins», les «hanches», la «gorge» et la «taille» de la femme, avec une lacune notoire: la tête.<sup>21</sup> (Hartog, 2003: 425-426)

En definitiva, con esta multitud de representaciones en las que abundan imágenes de mujer florero, de mujer objeto, de mujer pasiva, social y sexualmente sumisa, la condición femenina tal y como se plasma a través de las pá-

---

<sup>21</sup> La personificación de los artículos es completa; las prendas imitando los cuerpos femeninos que las llevarán, cobrando vida y carne a la vez, dibujándose «trase-ro», «piel», «muslos», «espalda», «caderas», «busto» y «cintura» de la mujer, con un carencia notable: la cabeza.

ginas de *Au bonheur des dames* refleja en gran medida las relaciones de poder de la sociedad patriarcal francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Nada censurable, pues, desde los criterios franquistas. Y en este sentido, incluso puede vislumbrarse cierto paralelismo entre los dos modelos sociales, más allá del espacio y del tiempo: en cierta medida, se invita a la mujer a desempeñar un papel muy parecido en la sociedad propia de la Francia del Segundo Imperio y de la España franquista. Incluso el supuesto perfil feminista de Denise puede amoldarse a los valores defendidos por el régimen: Denise, que no cesa en su empeño de velar por el bien y la armonía social y los intereses del hombre; que se caracteriza por una decencia y un pudor que contrastan con la promiscuidad de sus compañeras; cuyo romance con Mouret destaca por ser la única historia de amor equilibrada y feliz en toda la saga literaria; o que está totalmente entregada a su familia, esforzándose por sacar adelante a sus hermanos. En términos de género, la novela se adecuaría perfectamente a los estándares franquistas, si no fuera por una carga sexual que, sin lugar a dudas, resultará problemática. Aquel era precisamente un tópico destacado en la antología de temas malditos para un régimen franquista nacional-católico que apelaba al puritanismo más absoluto. Cisquella habla hasta de «obsesión sexual de la censura durante la vigencia de la Ley de Prensa» o sostiene que «El tema sexual ha sido siempre en este país tratado con unos criterios tan estrechos que igual se han incluido en él las palabras *malsonantes* referidas al sexo que los estudios científicos escritos por eminentes médicos o psicólogos» (1977: 81). Es lo que podremos comprobar ahora en el análisis comparativo llevado a cabo entre el texto original, la versión publicada bajo el franquismo y una traducción actualizada y fiel al original de *Au bonheur des dames*.

#### **4. Estudio de la versión franquista de *Au bonheur des dames* (1966)**

Este apartado, que se subdivide en tres partes, recoge el estudio y resultados del análisis de la versión de *Au bonheur des dames* publicada bajo el franquismo. En un primer momento, se desglosará el expediente de censura que guarda en sus dependencias el AGA y que contiene un resumen del tratamiento que recibió la novela por parte de los censores; a continuación, se mostrarán los resultados del análisis del texto original y su versión traducida, en el que se han identificado un total de 36 marcas de censura. Por último, se contrastará la información recabada con el fin de interpretar los resultados, apo-

yándonos también en el material extratextual que nos proporciona la entrevista realizada a la traductora de la versión actualizada de la novela.

#### 4.1. Expedientes del AGA

La Biblioteca Nacional de España recoge en su catálogo las únicas dos ediciones de *Au bonheur des dames* que vieron la luz durante el franquismo. Se trata de las dos versiones de 1966 y 1970 que la editorial Lorenzana publicó bajo el título de *La delicia de las damas*. No fue hasta mediados de los sesenta cuando la editorial madrileña lanzó la serie de *Los Rougon-Macquart* y el lector español tuvo acceso a la saga completa de Zola. El AGA conserva los documentos que acompañaron a estas ediciones. En el caso de *La delicia de las damas* encontramos un único expediente, el (03) 21/17222-02319-66, que consta de tan solo ocho documentos, entre los que destacan la solicitud de consulta voluntaria, la apertura de expediente, informe y valoración del censor, la resolución, la renovación de la aprobación y una carta remitida a la editorial en la que se advierte al editor de la peligrosidad de la obra. Rodrigo Escarpizo-Lorenzana Majua presentó a censura esta novela de Zola el 16 de marzo de 1966, que fue autorizada solo unos días más tarde, el 24 de marzo. El 22 de marzo, un primer censor, R. Monso Blanco, remitía la siguiente valoración:

Novela social que narra la lucha entre los nuevos métodos de comercio y las pequeñas tiendas. Protagonista: el gran almacén; los personajes son pretexto para mostrar la transformación de una época. La novela está marcada por la mentalidad de la época de su autor: una huérfana pobre lucha para nutrir a sus hermanos y defiende su honestidad en ambiente hostil. Al final, se casa con el patrono. La carencia de moral de sus compañeras de trabajo es relacionada con las condiciones de trabajo (págs. 71, 75, 76); mejoradas las condiciones de trabajo, mejorará el nivel moral (págs. 182, 207, 208). Es defendida la aristocracia del dinero frente a la de la sangre (pág. 190.) PUEDE PUBLICARSE PREVIA SUPRESIÓN DE LA FRASE IRREVERENTE SUBRAYADA EN LA PÁG. 77.

Se observa asimismo que el lector ha cumplimentado las preguntas que acompañan al informe –¿Ataca [la obra] al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus Ministros? ¿Al régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?– donde destaca especialmente la marca 77, que ya menciona en su valoración y que atañe a la tercera pregunta. A continuación se aprecia la anotación manuscrita de un segundo censor, Fa-

jardo, quien viene a anular la apreciación de Monso Blanco: «vista la página 77 –así como las págs. señaladas más arriba–, estimamos que puede publicarse la obra sin tachaduras». De modo que *La delicia de las damas* fue autorizada sin que en ella se apreciase peligro alguno. No obstante la decisión, un documento presente en el expediente recuerda al editor que pese al visto bueno de la Administración, Zola es un autor *maldito*, condenado por la censura eclesiástica y que figura en el «Index librorum prohibitorum» de la Iglesia por *Opera Omnia*. El documento reza así:

Con esta fecha se pone a su disposición la Tarjeta por la que se permite la edición de la obra *La delicia de las damas*, de Emilio Zola que, como Vd. seguramente sabrá, está incluida en el Índice de libros prohibidos por la Iglesia. La autorización para la impresión de la citada obra en el Registro de ediciones no supone un acto positivo del Estado en materia que está reservada a la propia conciencia del editor. Esta Sección se limita a permitir la circulación del libro dejando al editor las responsabilidades que le atañen.

Este *silencio administrativo* ya ha sido hallado en otros expedientes correspondientes a varias novelas de Zola, como *La falta del abate Mouret* (Meseguer, 2015b) o *Thérèse Raquin* (Meseguer, 2018). Ambos estudios arrojaban resultados similares: con su resolución, la Administración trasladaba la responsabilidad a la editorial, la propia Lorenzana, que resultó llevar a cabo, en las dos ocasiones, ejercicios de autocensura destinados a eliminar contenido pernicioso: un patrón de comportamiento censor que pretendemos identificar también con el estudio de la obra que aquí nos ocupa.

#### 4.2. Análisis textual

El análisis textual llevado a cabo muestra un total de 36 modificaciones, destinadas a suavizar contenido susceptible de censura. Estas marcas de censura que, según la documentación oficial de la que disponemos, no son atribuibles a la Administración, fueron acometidas desde la editorial, bien por el editor, bien por el propio traductor del texto, Mariano García Sanz. A continuación, con el fin de profundizar en el análisis, nos limitaremos a presentar de forma más detallada cuatro ejemplos, correspondientes a las cuatro estrategias detectadas en el análisis textual: *omisión* (cuando el contenido censurable del TO pasa a desaparecer en el TM); *atenuación* (cuando el contenido censurable del TO queda, a través de una sustitución, neutralizado en el TM); *rees-*

*critura* (cuando el contenido censurable del TO es eliminado y sustituido por otro contenido) y *no traducción* (cuando se conserva en el TM el contenido del TO).

### Ejemplo 1. Omisión

Puis, il était surtout exaspéré de n'avoir pas eu une idée géniale de Bouthemont : ce bon vivant ne venait-il pas de faire bénir ses magasins par le curé de la Madeleine, suivi de tout son clergé ! une cérémonie étonnante, une pompe religieuse promenade de la soierie à la ganterie, **Dieu tombé dans les pantalons de femme et dans les corsets ; ce qui n'avait pas empêché le tout de brûler, mais ce qui valait un million d'annonces, tellement le coup était porté sur la clientèle mondaine.** Mouret, depuis ce temps, rêvait d'avoir l'archevêque. (Zola, 1833 : 375)

Luego, lo que le exasperaba, sobre todo, era no habersele ocurrido a él la idea genial que tuvo Bouthemont: ¡pues no acababa aquel desaprensivo de hacer bendecir sus almacenes por el párroco de la Madeleine, seguido por todo su clero!, una ceremonia deslumbrante, una pompa religiosa paseada desde la sección de sedas hasta la guantería. Mouret, desde entonces, soñaba con tener de su parte al arzobispo. (García Sanz, 1966: 492)

Y, más que nada, lo exasperaba que no se le hubiera ocurrido a él la idea genial que había tenido Bouthemont: el párroco de la Madeleine, con todos sus curas a la zaga, acababa de bendecir los almacenes de aquel hombre tan apegado a los placeres terrenales. Una ceremonia pasmosa, toda la pompa de la religión paseándose de la seda a los guantes. **Dios bajando entre los pantalones de mujer y los corsés. Bendiciones tales no habían impedido que todo ardiera; pero, no obstante, habían sido más provechosas que un millón de anuncios, pues la clientela de la buena sociedad había quedado muy impresionada.** Desde ese momento, había empezado a soñar Mouret con traer a sus almacenes al arzobispo. (Gallego y García Gallego, 2013: 588)

La estrategia más recurrente, y sin duda la más eficaz, cuando se trata de eliminar un elemento controvertido o censurable es la *omisión*. A diferencia de los ejemplos que vienen a continuación y como excepción dentro del análisis, donde en todas las marcas se percibe una ofensa más o menos velada al pudor, en esta ocasión encontramos lo que los censores catalogaban como «atentados contra la religión». Zola retrata con sarcasmo la comparsa ideada por los comerciantes, capaces de apelar a la religiosidad de las clientas con fines publicitarios: «Dieu tombé dans les pantalons de femme et dans les cor-

sets» (Zola, 1883: 375). Una blasfemia en toda regla, aunque no se sabe con certeza si la mayor ofensa la constituye el hecho de aludir a la representación de Dios paseada por las secciones de lencería o de que la sagrada procesión resultase poco útil al no impedir que los almacenes se convirtieran en pasto de llamas. En cualquier caso, semejante estampa no tenía cabida en la versión franquista de 1966. Este es el único caso de *omisión*; el resto de marcas, de temática sexual, han sido asimiladas a modificaciones o reescrituras, que logran transformar parcial o totalmente el original. Este patrón ya se ha identificado en estudios anteriores, donde los censores muestran una tendencia a la *omisión* en novelas de contenido religioso mientras que prefieren recurrir a la *modificación* en novelas de temática sexual (Meseguer, 2015b). La traducción de Gallego y García Gallego (2013) nos permite identificar lo que la censura eliminó en esta versión de Lorenzana y que se restituye de forma magistral de la mano de las traductoras literarias.

## Ejemplo 2. Modificación

L'homme filait de son côté, ravi de reprendre son existence de garçon, et Albert, soulagé, **courait à ses gueuses**. (Zola, 1833 : 146)

Lhombre se escapaba de su lado, entusiasmado con reemprender su existencia de soltero, y Alberto, consolado, se dedicaba a **correrla a sus anchas**. (García Sanz, 1966: 183)

Lhombre se iba por su lado, contentísimo con volver a su vida de soltero, y Alberto, aliviado, **corría a reunirse con sus golfas**. (Gallego y García Gallego, 2013: 212–213)

Que Albert la corriera «a sus anchas» no es nada de extrañar teniendo en cuenta que es un joven independiente y sin compromiso. Esta expresión es sinónimo de andar en libertad, de hacer lo que a uno se le antoje; «cómodamente, sin sujeción, con entera libertad»,<sup>22</sup> define la RAE. Pero existe una diferencia significativa con el sentido original, lo que denota una licencia excesiva en la manera de resolver este reto traductológico. En las páginas anteriores de la novela, antes de llegar a esta descripción de los pasatiempos del tal Lhomme, Zola nos lo presenta como un holgazán y un asiduo cliente de pros-

---

<sup>22</sup> DRAE, «ancho, cha», en <http://dle.rae.es/?id=2XUmTEA> (fecha de consulta: 15/05/2018).

titutas. Y lo que hace Albert cuando su madre, en este caso, pasa a ocuparse de otros asuntos es, como bien apuntan Gallego y García Gallego (2013), correr «a reunirse con sus golfas», aquellas que vienen a visitarlo a La Delicia de las Damas. Así lo apunta el CNRTL donde la expresión «courir la gueuse» es sinónimo de «fréquenter les prostituées». <sup>23</sup> En la versión estudiada, sin embargo, se ha optado aquí por una *atenuación* al recurrir a un término mucho más general, que alude indudablemente a la libertad de la que goza Albert, pero que diluye otras cuestiones que atentan contra la moral pública.

### Ejemplo 3. Reescritura

C'était là que celui-ci avait entendu Favier, à une table voisine, raconter des abominations sur Denise, la façon dont elle avait «**fait**» le patron, en se **retroussant**, quand elle montait un escalier devant lui. (Zola, 1883 : 293)

Allí era donde éste había oído a Favier, estando en una mesa vecina, contar cosas abominables sobre Dionisia, la manera cómo **se había «hecho»** con el patrón, **torciéndose un pie** cuando subía una escalera delante de él. (García Sanz, 1966: 350)

Allí era donde éste había oído a Favier, en una mesa vecina, referir abominaciones acerca de Denise y de la forma en que **se había «trasteado»** al patrón, **remangándose las faldas** cuando subía por una escalera delante de él. (Gallego y García Gallego: 425)

En esta ocasión, García Sanz (1966) recurre a una estrategia bien distinta, y lo hace no tanto para desviar la atención del lector como para borrar la imagen que el texto original presenta. Los dependientes de La Delicia de las Damas conjeturan sobre las artimañas con las que Denise ha conquistado a Octave e, indignados, comentan que la joven «a “fait” le patron, en se retroussant», es decir, como trasladan Gallego y García Gallego (2013) en su traducción, «se había “trasteado al patrón” remangándose las faldas». «Retrousser» significa «ramener et replier l'extrémité d'un vêtement vers le haut et vers l'extérieur pour dégager une partie du corps», <sup>24</sup> pero en la traducción se aprovecha lo que sucede mientras Denise sube por la escalera que es, en efecto, torcerse

<sup>23</sup> CNRTL, «gueuse», en <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/gueuse> (fecha de consulta: 15/05/2018).

<sup>24</sup> CNRTL, «retrousser», en <http://www.cnrtl.fr/definition/retrousser> (fecha de consulta: 18/05/

un pie, para transformar el original y «hacerse» eufemísticamente con el patrón. Con esta estrategia de *reescritura* se elimina de un plumazo la escena un tanto indecorosa que se retrata en el original.

#### Ejemplo 4. No traducción

–Eh bien, et votre **cocotte** ? demanda Hutin à Favier, lorsque celui-ci revint de la caisse, où il avait accompagné la dame.–Oh ! une **cocotte**, répondit celui-ci. Non, elle a l’air trop comme il faut. Ça doit être la femme d’un boursier ou d’un médecin, enfin je ne sais pas, quelque chose dans ce genre.–Laissez donc ! c’est une **cocotte**... Avec leurs airs de femmes distinguées, est-ce qu’on peut dire aujourd’hui ! (Zola, 1883: 104)

–Bien, ¿y qué me dice de su «**cocotte**»? –preguntó Hutin a Favier, cuando éste regresó de la caja, adonde había acompañado a la señora.–¡Oh! Una «**cocotte**»... –respondió éste–. No, su aspecto es demasiado correcto. Debe ser la esposa de un bolsista o de un médico; en fin, no sé, algo por el estilo.–¡Déjese de suposiciones! Es lo que le digo y nada más. Con sus aires de mujeres distinguidas, es lo único que puede decirse hoy día. (García Sanz, 1966: 133)

–¿Qué? ¿Qué tal su mujer de **vida alegre**? –preguntó Hutin a Favier, al regresar éste de la caja, adonde había acompañado a la señora.–No creo que sea una mujer de **vida alegre** –respondió éste–. Se la ve demasiado decente. Debe de estar casada con un corredor de bolsa o un médico; en fin, qué sé yo, algo por el estilo.– ¡Quite, quite! ¡Menuda **pelandrusca**!... Con los aires de distinción que ahora se gastan todas, ya no sabe uno con quién trata. (Gallego y García Gallego, 2013: 152)

«Cocotte» es una palabra, que si bien no es de uso común, en ciertas ocasiones se ha llegado a tomar prestada del francés para designar una mujer de dudosa moral, tal y como recoge el CNRTL: «femme de mœurs légères richement entretenue (cf. poule)». <sup>25</sup> Este galicismo puede presentarse como una socorrida alternativa en textos de otra época sin que corra el traductor el riesgo de caer en anacronismos. Otras alternativas, no obstante, y como vemos en el texto de Gallego y García Gallego (2013), son posibles: «mujer de vida alegre» o «pelandrusca». En la traducción de 1966 se opta por la *no traducción*, man-

<sup>25</sup> CNRTL, «cocotte», en <http://www.cnrtl.fr/definition/cocotte> (fecha de consulta: 15/05/2018).

teniendo el término original, lo cual puede resultar algo opaco para el lector aunque una solución conveniente para no reflejar de manera nítida un contenido moralmente cuestionable desde los valores del nacional-catolicismo. Como apunta la propia Gallego: «La lengua original, al no ser la materna, puede suceder que parezca siempre menos virulenta»,<sup>26</sup> denotándose aquí un *recelo* por no rebasar los límites de lo publicable.

#### 4.3. Resultados del estudio

El estudio llevado a cabo nos ha permitido despejar la incógnita, por un lado, de la posible participación de la Administración en la censura de la versión de *La delicia de las damas* que Lorenzana presentó a consulta mientras que, por el otro, nos ha llevado a identificar toda una serie de marcas de censura en el texto traducido. Los resultados obtenidos tras la observación del expediente del AGA y el análisis textual nos llevan, pues, a afirmar que *La delicia de las damas* no sufrió la censura institucional, pero sí la practicada desde la editorial, que modificó el original en más de treinta ocasiones. Ya fuese el editor o el traductor el autor de dichas modificaciones, lo cierto es que se aprecia esa obsesión y recelo que propiciaron la aprobación de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. María Teresa Gallego, reconocida traductora de libros, y autora de varias traducciones de Zola, como la versión de 2013 que manejamos en el estudio, aprecia cierta torpeza en el traductor de esta versión publicada bajo el franquismo, aunque se inclina por pensar que esta autocensura fue cometida por la propia editorial, una práctica común después de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966:

Sí creo que las editoriales censurasen la traducción entregada por temor a que retirasen la edición, e incluso que se lo comentasen a veces al traductor, aunque por entonces podían no hacerlo porque el traductor no tenía propiedad intelectual y no cedía su traducción, sino que ésta pasaba a ser propiedad de la editorial que podía hacer lo que quisiera con ella. O cambiaba lo conflictivo por su cuenta o le decía al traductor lo que tenía que cambiar. Y no podemos saber en esos casos si la versión publicada y censurada era cosa del traductor o de la editorial. Pero estoy muy convencida de que era cosa de la editorial y, por lo tanto, no se puede hablar de autocensura del traductor.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Entrevista personal realizada a María Teresa Gallego Urrutia el 21 de mayo de 2018.

<sup>27</sup> Entrevista personal realizada a María Teresa Gallego Urrutia el 21 de mayo de 2018.

## 5. Conclusiones

A pesar de haber sido considerada como una de las novelas más inofensivas de toda la producción zoliana, este estudio revela que la versión de *Au bonheur des dames* que llegó a los lectores españoles en 1966 sufrió más de una treintena de modificaciones en sus páginas. Estas modificaciones, que estaban destinadas a eliminar los pasajes más incómodos de la novela, fueron el resultado de un ejercicio de censura interna. Como sucediera con otras novelas de Zola, como *La falta del abate Mouret* o *Thérèse Raquin*, la Administración se lavó las manos con su resolución y fue la propia editorial la que emprendió la tarea que consistía en examinar y adecuar la novela que publicaría bajo su sello con los estándares ideológicos de la época. Este trabajo de censura interna, de censura editorial, se centró en suprimir ataques u ofensas contra la moral católica, actuando las estrategias censorias identificadas sobre dos temáticas tabúes de las más destacadas en el espectro de valores defendidos por el régimen franquista: moral sexual y religión. De esta manera, ha sido posible detectar, en primer lugar, la supresión de un pasaje que presentaba un marcado carácter blasfemo; en segundo lugar, en la mayoría de los casos de censura rastreados en el marco del análisis textual, la suavización de elementos que presentaban una connotación sexual excesiva —o de alguna manera considerada no apta para ser publicada— en sus manifestaciones a través de lenguaje malsonante, de referencias a actitudes indecorosas y de componentes asociados con la prostitución o el libertinaje. En definitiva, pese a la teórica inocuidad de la novela objeto de estudio, es llamativo lo aparatosa que resulta la recepción de la misma, desde las repercusiones derivadas de la promulgación de la Ley Fraga de 1966, a los constantes celos editoriales que instrumentalizan el recurso a la autocensura, pasando por la sintonía ideológica respecto al papel de la mujer en la sociedad de partida y de recepción, la supresión pura y sencilla de elementos de carácter blasfemo y la tergiversación de componentes indecorosos de carácter sexual. Al fin y al cabo, los escaparates de esos grandes almacenes parisinos encierran algo de vitrina franquista.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, Manuel (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- Abellán, Manuel (1982), «Censura y autocensura en la producción literaria española», *Nuevo Hispanismo*, 1, pp. 169–180.
- Cisquella, Georgina et al. (1977), *Diez años de represión cultural: la censura de libros durante la ley de prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama.
- Disegni, Silvia (2009), «Zola à l'épreuve de la censure d'État et de l'Index», *MEFRIM*, 121 (2), pp. 427–462.
- Godayol, Pilar (2017), *Tres escritoras censuradas: Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy*, Granada, Comares.
- Gural-Migdal, Anna (ed.) (2003), «Introduction», en *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, pp. 1–25.
- Hartog, Laura C. (2003), «La Machine, l'argent et l'eau de rose: Le vrai "bonheur des dames" zolien», en Anna Gural-Migdal (ed.), *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, pp. 423–436.
- Jané-Lligé, Jordi (2017), «Traducción, censura y construcción del discurso literario. La labor de los editores J. Janés, C. Barral y J.M. Castellet durante el franquismo», en Gora Zaragoza / Juan José Martínez / José Javier Ávila-Cabrera (eds.), *Traducció y censura: nuevas perspectivas*, número especial de *Quaderns de Filologia, Estudis literaris XX*, pp. 73–90.
- Kaminskas, Jurate D. (2003), «Itinéraires de la femme seule à Paris: Pour une lecture renouvelée de *Au Bonheur des Dames*», en Anna Gural-Migdal (ed.), *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, pp. 409–422.
- Martínez Pleguezuelos, Antonio / J. David González-Iglesias González (2017), «La identidad censurada: representación y manipulación de la homosexualidad en la obra *Té y simpatía*», en Gora Zaragoza / Juan José Martínez / José Javier Ávila-Cabrera (eds.), *Traducció y censura: nuevas perspectivas*, número especial de *Quaderns de Filologia, Estudis literaris XX*, pp. 53–72.
- Laprade, Douglas Edward (2002), *Censura y recepción de Hemingway en España*, Valencia, Publicacions Universitat de València.
- Merkle, Denise (1994), «Émile Zola devant la censure victorienne», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 7 (1), pp. 77-91.
- Meseguer, Purificación (2015a), *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*, Bern, Peter Lang.

- Meseguer, Purificación (2015b), «Traducción y reescritura ideológica bajo el franquismo: *La faute de l'abbé Mouret*, de Émile Zola», *Çedille, revista de estudios franceses*, 11, pp. 389–412.
- Meseguer, Purificación (2018), «Thérèse Raquin: un caso de no censura con fines propagandísticos», en Gora Zaragoza, Juan José Martínez, Beatriz Cerezo / Mabel Richard (eds.), *Traducción y censura en la literatura y en los medios de comunicación*, Granada, Comares, pp. 61-72.
- Muñoz Soro, Javier (2008), «Vigilar y censurar. La censura editorial tras la ley de Prensa e Imprenta, 1966-1976», en Eduardo Ruiz Bautista (ed.), *Tiempo de censura: La represión editorial durante el Franquismo*, Gijón, Trea, pp. 111–142.
- Peral Santamaría, Arturo (2016), «Émile Zola, Thérèse Raquin (1867)», en María Isabel Hernández González (ed.), *El retrato en la traducción literaria: heroínas decimonónicas*, Madrid, Escolar y Mayo, pp. 173-208.
- Savater, Fernando (1996), «Ángeles decapitados. La desertización cultural bajo el franquismo», *Claves de la Razón Práctica*, 59: 8–13.
- Zola, Émile (1990), *Au bonheur des dames*, Paris, Pocket.
- Zola, Émile (1966), *La delicia de las damas*, Barcelona, Lorenzana.
- Zola, Émile (2013), *El paraíso de las damas*, Barcelona, Alba Clásica.



## Entre misioneros y novelistas lusófonos: el portugués como lengua de traducción colonial y poscolonial

CRISTINA NAUPERT  
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

En los últimos tiempos, han proliferado las teorías de traducción literaria relacionadas con el concepto de traducción cultural dentro del marco del poscolonialismo. Sin embargo, en dichas teorías no se incide lo suficiente en la perspectiva histórica, sobre todo, cuando se trata de textos traducidos a partir de fuentes sin original textualizado y de cómo los agentes traductores ejercieron su labor de intermediación cultural en periodos de expansión colonial (Vega, 2015b: 12-13).<sup>28</sup> Consideramos que para comprender en mayor profundidad la actual literatura lusófona poscolonial pueden establecerse paralelismos interesantes entre pasado y presente, que trataremos de explicar a partir de concepto de *traducción traslúcida*.

Por ese motivo, nos centramos, en primer lugar, en dos de los primeros misioneros jesuitas en Brasil, los padres Manoel da Nóbrega y Juan de Azpilcueta, y en las soluciones que encontraron a los problemas de comprensión mutua en su interacción con las tribus nativas. Después proponemos un salto que puede parecer algo audaz, ya que pasamos del momento histórico de la colonización ibérica del continente americano a la actualidad en un país africano poscolonial; de misioneros traductores e intérpretes a novelistas mozambiqueños contemporáneos como, por ejemplo, Mia Couto y su escritura *traslúcida*, esto es, una concepción de la ficción narrativa como traducción cultural o implícita, que, debajo de la superficie de la lengua heredada de la época colonial, revela todo el universo de la cultura y los dialectos nativos.

---

<sup>28</sup> El concepto «traducción sin original textualizado» (TSOT) funciona como elemento esencial en el grupo de investigación MHISTRAD (Misión e Historia de la Traducción). Según Miguel Ángel Vega (2015b: 12-14), en la historia de la traducción se suele partir de una posición eurocéntrica, lo que implica considerar como único objeto traductográfico válido aquellos textos que, en origen y destino, tienen fijación escrita. Sin embargo, con TSOT, se le otorga el mismo valor de traducción a aquellas mediaciones culturales y lingüísticas que recogen el discurso oral de un pueblo y lo fijan en otra lengua (generalmente en la del respectivo colonizador europeo).

Aunque esta propuesta implique un desplazamiento por varios siglos y de un continente a otro, entendemos que las analogías entre los contextos de traducción colonial y poscolonial en el ámbito de la lusofonía, merecen ser estudiadas y analizadas.

## 1. Introducción

Quisiéramos empezar esta exposición con una breve reflexión acerca de la importancia del estudio histórico de la traducción. Como observa sagazmente Lea Wyler (2003: 22), la historiografía de la traducción es un área de estudio híbrida, porque no aborda tanto las traducciones en sí como *las circunstancias de su producción en cada momento y lugar* (cursiva añadida). En consecuencia, habría que considerar las circunstancias existenciales de los *productores* de los textos traducidos (escritos u orales), en nuestro caso, los traductores e intérpretes.

Retrocedamos, pues, casi 500 años en el tiempo hasta el momento histórico clave en el que el Rey João III de Portugal decide cambiar y enderezar el rumbo de la colonización en los territorios recién conquistados en la costa de Brasil ante la evidente insuficiencia de las capitanías hereditarias instaladas poco a poco desde la llegada de los primeros portugueses a estas tierras en 1500. Un factor determinante en este proceso es el nombramiento en 1549 de Tomé de Souza como primer Gobernador General; esto es, la imposición por mandato real de una autoridad política y militar de rango superior a los 13 capitanes vitalicios y la instalación, por primera vez, de un Gobierno General con sede en Salvador de Bahía, la primera capital del Brasil colonial.

Así, el Rey de Portugal no solo gana mayor control político y militar sobre el territorio colonizado, sino también una base más fiable para promover la evangelización de sus nuevos súbditos, los aborígenes tupíes, bajo la dirección de los jesuitas elegidos por el monarca *ex profeso* para esta ardua tarea. Con el primer Gobernador General Tomé de Souza embarcan, pues, en Lisboa en 1549 cinco jesuitas rumbo a Salvador de Bahía para enfrentarse a esta exigente encomienda.

En este contexto hay que destacar que, en aquel momento, se estaba produciendo una profunda revisión del concepto de misión, conversión y evangelización de los indígenas a raíz de los acuerdos tomados en el Concilio de Trento (a partir de 1545). Los misioneros ya no debían aspirar a celebrar sim-

ples bautizos masivos de indígenas, que aunque fueran cristianos *pro forma*, seguían sin entender los conceptos de la nueva religión traída por los europeos. Desde las altas jerarquías eclesiásticas se empieza a otorgar gran importancia a la comprensión y asimilación real de los conceptos básicos de la fe cristiana. Y esto no se puede conseguir sin la palabra traducida. Por lo tanto, asistimos a un verdadero cambio de paradigma en el proceso de evangelización de los indígenas en los territorios de ultramar recién conquistados: de una acogida superficial de la fe cristiana a través de bautizos colectivos pasamos a un proceso de instrucción y aculturación en los nuevos conceptos de la fe cristiana mucho más exigente, porque abarca la intermediación cultural eficaz entre misioneros y catecúmenos, un proceso que solo se puede llevar a cabo gracias a un gran esfuerzo de traducción (e interpretación) capaz de salvar el abismo entre dos culturas y visiones del mundo aparentemente antagónicas.

## 2. Dos misioneros jesuitas como intermediadores lingüísticos y culturales

### 2.1. El padre Manoel da Nóbrega (1517, Portugal – 1570, Brasil)

En 1549, este sacerdote de la Compañía de Jesús es escogido por sus superiores en el Colegio de Coimbra para liderar la primera misión jesuita en tierras brasileñas y embarca con cuatro hermanos de su congregación junto al primer Gobernador General Tomé de Souza y su séquito. Se instala en Salvador de Bahía donde funda la primera casa-colegio de la Compañía en Brasil. En 1553, San Ignacio de Loyola lo nombra Provincial de la Compañía en Brasil, cargo que ejerce hasta su muerte en 1570.<sup>29</sup>

En su ejercicio profesional, el Padre Manoel da Nóbrega entra en contacto con casi todas las tribus tupí-guaraníes del litoral brasileño (Carijós, Tupiniquins, Tamoios, Tupinambás, Caetés, etc.). Por lo que se puede inferir de sus numerosas cartas llega a entender bastante bien los dialectos tupíes, pero no habla en la lengua ajena por un problema de tartamudez.<sup>30</sup> Esta dificultad hace que no pueda cumplir con las exigencias de ser un *senhor da fala* o *bom*

---

<sup>29</sup> Los datos básicos de la biografía de Nóbrega proceden de la recopilación de Antonio Franco (1719).

<sup>30</sup> Las cartas de Nóbrega se han editado en varias ocasiones (Nóbrega 1886, 1931, 1955, 1988). Cada una de esas ediciones contiene un número diferente de cartas. Aquí se ha utilizado sobre todo la edición de 1886, disponible en la biblioteca de la AECID.

*língua* (esto es, un hombre con dotes retóricas superiores), y que siempre tenga que recurrir a la ayuda de un intérprete. Dichos intérpretes pueden ser tanto colonos portugueses, que han pasado por un proceso lo suficientemente largo de inmersión en tupí, como otros padres jesuitas *línguas* (es decir, con un rápido progreso en el aprendizaje del tupí), como, por ejemplo, Juan de Azpilcueta, y también niños o adolescentes *línguas* formados en esta tarea en los propios colegios jesuitas.

Este proyecto de formación de niños *línguas*, uno de los más queridos por Nóbrega, resulta especialmente interesante en este contexto y por eso merece la pena detenerse un instante en él. El proceso seguido por los padres jesuitas se puede describir aproximadamente de la siguiente manera: niños indígenas (*curumins*) se trasladan desde sus aldeas (y desde sus familias) a colegios-internados donde son educados por los jesuitas. Aprenden con sus maestros a hablar portugués a través de una rápida inmersión lingüística y después trabajan como intérpretes ocasionales para los misioneros, en oficios religiosos, misas y confesiones, así como en la comunicación diaria con los nativos. Además, se traen niños huérfanos portugueses para internarlos en los colegios jesuitas de Brasil junto a los niños indígenas. Durante los 21 años que el Padre Nóbrega pasa en Brasil (1549-1570) llegan en total doce expediciones con huérfanos procedentes del colegio lisboeta del Padre Pedro Domènech. Así, se llega a establecer una convivencia e inmersión lingüística mutua entre niños aborígenes y metropolitanos, una especie de intercambio Erasmus muy peculiar del siglo XVI si se nos permite este guiño a la actualidad (Naupert, 2016: 105-107).

Ahora bien, más allá de las dificultades lingüísticas inherentes a cualquiera de estas intermediaciones lingüísticas y culturales, los procesos de interpretación realizados por niños o adolescentes se enfrentan a un problema adicional: la (falta de) credibilidad del intérprete. ¿No se rebaja la autoridad del sacerdote cuando niños o adolescentes ejercen de voz superpuesta para él cuando celebra misa? ¿No se adultera el valor de la confesión cuando niños o adolescentes actúan como intermediarios entre el sacerdote y el feligrés? Desde luego, no faltan voces críticas frente a este procedimiento de intermediación lingüística, incluso entre los propios misioneros jesuitas destacados en Brasil, como, por ejemplo, el Padre Luiz da Grã, quien pone abiertamente en duda la validez de una confesión obtenida a través de una interpretación efectuada por un niño o adolescente *língua* (Leite, 1940: 102-112).

En cuanto a los problemas generales de traducción cultural en la adaptación del portugués a la lengua tupí y viceversa se pueden destacar las repetidas quejas del Padre Nóbrega por la ausencia de vocabulario abstracto en la lengua indígena y, en consecuencia, la necesidad constante de simplificaciones conceptuales cuando se pretende trasladar términos abstractos al tupí (como, por ejemplo, *Espíritu Santo*). Eso sí, también se mencionan conceptos cuya adaptación lingüística se antoja más fácil, como en el caso de la palabra para *Dios padre*. Aquí encaja con bastante facilidad el concepto del dios-trueno *Tupã*, que los indios conocen bien y cuyo traslado al Dios padre cristiano parece que no reviste mayor dificultad (Agnolin, 2007: 30-35).

Veamos un ejemplo concreto. En su carta V, de 1549, dirigida a «los Padres e Irmãos charissimos» y titulada «Informação das Terras do Brasil», el Padre Manoel da Nóbrega (1886: 72) relata que los indios:

Têm mui poucos vocablos para lhes poder bem declarar nossa Fe. Mas, contudo, damos-lh'as a entender o melhor que podemos, e algumas cousas lhes declaramos por rodeios. Estão mui apegados com as cousas sensuaes. Muitas vezes me perguntam si Deus tem cabeça e corpo e mulher, e si come e de que se veste e outras cousas similhantes.<sup>31</sup>

Nóbrega subraya en varias ocasiones esta necesidad de utilizar «elementos sensuales» en la evangelización de los indios: música, cantos, teatro y danza. A pesar de su plena entrega a la empresa misionera, él no puede evitar caer en los últimos años de su vida en cierto desengaño melancólico. Se queja de la inconstancia y el poco apego de los indios a la nueva religión, que abandonan con una facilidad que resulta asombrosa al jesuita portugués (Moreau, 2003: 38-39). Esto, sin duda, le hace dudar más de una vez del éxito a largo plazo de la misión evangelizadora emprendida por él y sus hermanos de la Compañía de Jesús entre las tribus tupíes en las hermosas tierras del litoral brasileño.

---

<sup>31</sup> Tienen muy pocos vocablos para poder explicarles bien nuestra fe. Pero, aun así, se lo damos a entender lo mejor que podamos, y algunas cosas se las explicamos dando algún que otro rodeo. [Los indios] están muy apegados a las cosas sensuales. Me preguntan muchas veces si Dios tiene cabeza y cuerpo y si tiene mujer, si come y cómo se viste y así por el estilo. (Si no se indica otra cosa, las traducciones de las citas en portugués son de la autora de este capítulo).

## 2.2. Juan de Azpilcueta, el «Padre Navarro» (¿1522?, Navarra – 1557, Brasil)

El segundo misionero jesuita que sirve aquí como ejemplo de intermediador lingüístico y cultural es Juan de Azpilcueta, quien acompaña al Padre Nóbrega en el primer destacamento jesuita enviado en 1549 de Portugal a la colonia brasileña. A diferencia de Nóbrega, más dedicado a las tareas administrativas debido a su posición jerárquica, Juan de Azpilcueta pasa sus años en tierras americanas como *misionero de campo* en Salvador de Bahía y las aldeas indígenas que rodean a la nueva capital de la colonia. Gracias a esta convivencia prolongada con los indígenas es pionero en aprender el idioma tupí, lo que le ayuda a ganarse la confianza de los nativos, a la vez que se granjea la admiración incondicional de sus hermanos de congregación. Es el primer misionero en tierras brasileñas que llega a confesar a los paganos sin intérprete.

Su superior, el Padre Manoel da Nóbrega (1886: 65), alaba estos logros particulares del Padre Navarro en su carta IV que dirige al Dr. Martín de Azpilcueta (el tío de Juan de Azpilcueta), el 10 de agosto de 1549, a los cuatro meses de la llegada del grupo a Brasil:

[O padre João de Azpilcueta] já sabe a lingua delles que, ao que parece, muito se conforma com a biscainha, de modo que con elles se entende; e a todos nos leva vantagem, que parece Nosso Senhor ter feito especial graça a nação de Navarra, em acudir aos infieis como fazem Mestre Francisco nas outras Indias do Rei de Portugal e este Padre nas terras do Brasil: onde corre com tanto fervor de uma terra à outra, que parece abrasar os montes com o fogo da charidade.<sup>32</sup>

A diferencia de Nóbrega, que destacó mucho más por su faceta de promotor de traducciones e intercambios lingüísticos que por sus propias aportaciones a la labor efectiva de la intermediación cultural, en el caso de Azpilcueta sí debemos detenernos en sus logros como traductor e intérprete. En cuanto a su legado lingüístico contamos tan solo con «apuntes de traducciones» manus-

---

32 [El padre Juan de Azpilcueta] ya conoce la lengua de ellos que, por lo visto, es muy parecida a la vizcaína, así que se entiende con ellos. A todos nosotros nos lleva ventaja, parece que Nuestro Señor ha sido especialmente generoso con la gente de Navarra: cuando acuden a los infieles como lo hace el Maestro Francisco [S. Francisco Javier] en las otras Indias del Rey de Portugal y este padre [Azpilcueta] en las tierras del Brasil donde corre con tanto fervor de un lugar a otro que parece que abrasa los montes con el fuego de la caridad.

critos, cuya existencia nos consta casi siempre gracias a las menciones de terceros o por él mismo en sus cartas. Estos apuntes abarcan una guía (resumen) de predicación redactada en tupí a la que se suele hacer referencia con el título *A suma da doutrina cristã na língua tupi* (según Duha / Romanelli [2015: 27] esta sería la primera traducción escrita en Brasil), y traducciones al tupí de oraciones, fragmentos del Antiguo y del Nuevo Testamento, los pecados mortales, los mandamientos, el juicio final y una guía para la confesión general. Aparte de eso, sabemos por diferentes testimonios que Azpilcueta planeó redactar una gramática (*Arte*) de la lengua tupí, un proyecto que, sin embargo, no pudo culminar y que fue finalmente desarrollado por su hermano de congregación, el Padre José de Anchieta (Vega, 2015a).<sup>33</sup>

En sus cartas, Azpilcueta (Leite, 1956) no solo aporta información sobre sus proyectos traductológicos, sino que relata de primera mano varias de sus experiencias de intermediación lingüística y cultural. Desde nuestro punto de vista, el ejemplo más interesante lo constituye la carta II, redactada en Salvador de Bahía en agosto de 1551, en la que retoma asuntos del año 1549; es decir, de su llegada a Brasil. El misionero jesuita describe un vaivén entre la comunicación vía intérprete y la directa en aquella etapa inicial de su estancia en la misión. Por ejemplo, cuenta cómo llega en una ocasión con su intérprete a una aldea cercana a Salvador donde estaban cocinando partes del cuerpo de una muchacha. Azpilcueta les afea su comportamiento a los nativos en su propia lengua y le responden que si sigue hablando le comerán a él también. Admite, no obstante, que él no entendió esta réplica sino solo su intérprete.

A continuación describe cómo se produce un verdadero conflicto de intereses entre él y el «hombre lengua». Al notar que sus conocimientos de la lengua indígena aún no eran suficientes para discutir un caso de tal calibre, insiste al intérprete para que traduzca sus palabras a los indios, pero este se queda callado, consciente del peligro que implicaba seguir hablando. Ante el silencio, Azpilcueta vuelve a la carga con sus conocimientos lingüísticos incipientes y «al cabo [los indios] quedaron nuestros amigos y nos dieron de comer» (Leites, 1956, vol I: 281-282).

<sup>33</sup> Para completar la lista de las traducciones elaboradas por Azpilcueta debemos hacer también referencia a una traducción del latín que llevó a cabo en sus tiempos universitarios en Coimbra: (2003), *Diálogos de las Imágenes (sic) de los Dioses*, en Francisco Crosas (ed.), Pamplona, Gobierno de Navarra.

Constatamos, pues, una asombrosa velocidad y facilidad en el aprendizaje del tupí por parte del jesuita. Y un notable éxito para el misionero: aquellos antropófagos claudican ante el catequista y prometen que van a enterrar aquellas carnes de la malograda muchacha. Azpilcueta cierra su relato con un lacónico: «Paréceme que algún tanto se enmendaron» (Leite, 1956, vol I: 281-282).

Hemos visto cómo Juan de Azpilcueta se dedica como misionero *de campo* en cuerpo y alma a llevar (y a traducir) los evangelios a las aldeas de los indígenas con los que incluso llega a convivir de forma habitual. Esta cercanía le facilita la inmersión en la lengua y las costumbres tradicionales de los gentiles, por lo que destaca enseguida entre sus compañeros de misión por ser el más avanzado en aprender el idioma tupí. De este modo se convierte en el primer misionero jesuita en confesar a los indígenas en su propio idioma sin la intermediación de un intérprete, aplicando con ello el nuevo concepto tridentino de misión y evangelización.

En esta *revolución lingüística* (Wylter, 2003) impulsada por los jesuitas y, en particular, por el precursor en este campo, el Padre Juan de Azpilcueta, sobresale el peso de la palabra traducida para la salvación del alma, ya que se presupone que el acceso de los catecúmenos a un sacramento como el bautizo o la comunión solo era posible al entender y aprehender de verdad los preceptos básicos de la fe cristiana. Y, lógicamente, para eso era necesario un ingente esfuerzo de traducción y adaptación culturales, tarea que impulsan definitivamente los misioneros jesuitas Nóbrega y Azpilcueta.

### **3. Un salto en el espacio y en el tiempo: del mundo colonial de la lusofonía americana al mundo poscolonial de la lusofonía africana**

En la segunda parte de este capítulo se analiza la obra de varios novelistas lusófonos africanos contemporáneos, entre ellos, el laureado narrador mozambiqueño Mia Couto (1955-), lo que implica un salto de casi cinco siglos (del siglo XVI al XXI) y un cambio geográfico del continente americano al africano. Aún así, entendemos que existen interesantes paralelismos entre los contextos de traducción colonial y poscolonial en el ámbito de la lusofonía. Si comparamos sendos contextos de intermediación lingüística y cultural, tan distanciados a primera vista en sus coordenadas espacio-temporales, llegamos a un importante elemento de unión: la lengua portuguesa globalizada, un poderosísimo instrumento en la expansión política y cultural del imperio

colonial portugués. Aquí se observa que la lengua del colonizador, por un lado, se impone a los colonizados, pero, al mismo tiempo, sirve como medio para acoger e integrar al Otro (nativo) a través de diversos procedimientos de traducción explícitos e implícitos.

No obstante, antes de analizar algunos ejemplos concretos se impone un breve circunloquio teórico para retratar las sinergias que subyacen entre la actual literatura comparada y los estudios poscoloniales en lo que respecta a los conceptos de traducción. Es sobre todo Gayatri Spivak quien plantea en su *Death of a Discipline* (2003) una *resurrección* (o reanimación) de la Literatura Comparada como campo de estudio a través de su fusión con los estudios poscoloniales, donde la práctica de la traducción cultural debería oponer resistencia ante los intentos de apropiación por parte de los poderes dominantes. Desde posturas menos radicales, otros muchos autores proponen, no obstante, una convivencia pacífica entre la traducción y los estudios poscoloniales bajo el techo del comparatismo actual, como se puede comprobar en un informe acerca del estado de la Literatura Comparada como disciplina académica encargado por la *American Comparative Literature Association* (Saussy, 2006).

Hay que destacar que no se encuentran en los estudios poscoloniales definiciones sólidas ni unívocas de lo que se entiende por traducción, nada sorprendente, por cierto, en el entorno de corrientes deudoras del pensamiento *débil* posmoderno. Uno de los conceptos teóricos más diseminados es el de *traducción cultural* que, de hecho, no se refiere a lo que se entiende habitualmente por traducción literaria, esto es, una transposición interlingüística de obras literarias, sino a procesos de traducción *internos* o intralingüísticos (*in-translation*), denominados por algunos investigadores también *compositional translation* (Adejunmobi, 1998: 165). Esta faceta de *traductor cultural*, que asumirían los escritores poscoloniales siempre al expresarse en lenguas metropolitanas (es decir, en lenguas coloniales en situación de exofonía), queda patente a través de los múltiples procesos de negociación, intermediación e hibridación cultural y lingüística que quedan inscritos en creaciones literarias que se gestan en situaciones poscoloniales.

Alcanzamos otro estrato de traducción si pasamos de los procesos de traducción internos o implícitos, que son inherentes a la creación literaria poscolonial en lenguas europeas, a la traducción propiamente catalogable como inter-lingüística. Aquí nos hemos de referir, en primer lugar, a la tra-

ducción desde lenguas indígenas a lenguas metropolitanas y, en segundo lugar, a procesos de translación que enlazan las lenguas metropolitanas (dominantes) entre sí.

En relación con la traducción desde lenguas minoritarias (indígenas) a lenguas habituales (o dominantes) en el mercado literario global hay que observar que son, por regla general, los propios escritores poscoloniales los que asumen como paso secundario en su proceso creativo la tarea de la autotraducción de su obra a la lengua metropolitana heredada para hacerla así visible y accesible a un público mayor y conseguir, de esta manera, escribir desde la periferia *back to the Empire*. La lengua de los antiguos amos coloniales, sin embargo, ya no es la misma que trajeron aquellos como instrumento de subyugación durante la conquista territorial y el posterior periodo de dominio colonial. La lengua con la que responden o a la que se autotraducen los escritores poscoloniales es la metropolitana, pero flexibilizada, adulterada y transgredida en muchas de sus normas intrínsecas para permitir así su plena apropiación y adaptación a una nueva realidad geopolítica, social y cultural.

Otro paso más en la circulación de obras poscoloniales en el mercado literario global es su transferencia a otras lenguas habituales de consumo literario desde la lengua metropolitana en la que han sido concebidas, bien directamente como traducción cultural o bien mediante el paso previo por una lengua minoritaria. Aquí se plantean dos cuestiones: ¿qué obras literarias procedentes de entornos poscoloniales en lenguas metropolitanas se seleccionan para una traducción comercial? y ¿cómo se pueden inscribir estos rasgos de hibridación propios de textos que han nacido de procesos internos de traducción cultural en otra lengua? O, más concretamente, ¿cómo se pueden reflejar en otro idioma los trazos peculiares que denotan el mestizaje y la subversión a los que se somete la lengua metropolitana estándar, por ejemplo, en el portugués de Mia Couto cuyo lenguaje literario acoge múltiples giros pertenecientes a expresiones orales de origen bantú nacidas de la realidad heteroglósica del Mozambique poscolonial? La respuesta a la primera pregunta contesta implícitamente a la segunda: se seleccionan principalmente obras que esconden sus aristas y, aunque las tuvieran, las traducciones encomendadas por las instituciones intermediarias en el mercado literario corresponden, por regla general, al patrón de traducción *sin aristas* producida por un traductor *invisible* (Venuti, 1995; 1998).

A diferencia del impacto que pueden producir obras traducidas a partir de un sistema cultural dominante (por ejemplo, los *bestseller* de la narrativa angloamericana actual o la novela negra escandinava), en estas situaciones de traducción no se espera de las obras poscoloniales que sean capaces de constituir en las culturas de acogida fuerzas creadoras de nuevos modelos literarios. Se seleccionan porque suelen responder a modas pasajeras y modelos preconcebidos en la cultura meta, generalmente, porque sirven al refuerzo del exotismo o, dicho de otro modo, «lo que se traduce cumple las expectativas de la cultura receptora» (Carbonell, 1999: 30).

Ahora bien, una vez cerrado el necesario inciso teórico, nos aproximamos a una breve ejemplificación en la que tratamos, en primer lugar, la ficción narrativa poscolonial de Mia Couto, un autor nacido en Mozambique como descendiente de europeos procedentes de la metrópoli, Portugal. Elegimos a Couto no solo porque ser el escritor mozambiqueño más traducido (además de aparecer una y otra vez entre los aspirantes al Premio Nobel de Literatura), sino porque es, sin duda, el autor con el proyecto más consolidado en la actualidad, que pudiera impulsar un nuevo modelo de narrativa africana (López, 2010: 284-286). Para ello trabaja en el desarrollo de una lengua literaria propia del Mozambique poscolonial, esto es, un portugués *trashucido*, que representa tanto el léxico de varias etnias indígenas como su peculiar idiosincrasia.<sup>34</sup>

En el caso concreto de *A confissão da leoa* (Couto, 2012), una de sus últimas novelas, se trata del léxico *makonde*. Los *makonde* son una tribu oriunda del norte de Mozambique que pudo mantenerse fuera del dominio co-

<sup>34</sup> La situación lingüística del portugués poscolonial en Mozambique difiere bastante de la del portugués acogido e hibridizado en Brasil, donde las lenguas indígenas, dialectos tupíes en su mayoría, apenas sobreviven hoy día como instrumentos de comunicación, a pesar de haber funcionado durante más de dos siglos como *língua geral* (*ñe'engatú* - *lengua buena*), hasta la imposición del portugués como único idioma de la colonia por parte del Marqués de Pombal en 1758.

Aunque la llegada de los portugueses a Mozambique se produjera en los mismos años que su desembarco en Brasil (a finales del XV), se observan notables diferencias en la estrategia de colonización y, por ende, en el sometimiento cultural y lingüístico de los nativos. Mientras que en Brasil se establece de inmediato un aparato de administración colonial, en Mozambique este proceso tan solo se realiza en los albores del siglo XX. Esta situación peculiar se refleja en el mapa lingüístico del portugués poscolonial en Mozambique en la actualidad: solo un 30% de la población reconoce el portugués como primera lengua, mientras que para un 70% la primera lengua es un idioma autóctono (en su mayoría un dialecto bantú).

lonial portugués hasta 1920. Por eso, la imposición (o superposición) de la lengua portuguesa se produjo en menor grado y durante menos tiempo, por lo que la realidad precolonial sigue estando muy presente en la vida actual de este pueblo. Couto deja *trasmucir* (traduce implícitamente o de forma cultural) en su novela esta idiosincrasia tribal al retratar el microcosmos de la aldea *makonde* de Kulumani, pero a la vez la critica desde un punto de vista occidental. En su ficción crea un universo narrativo con varios trazos que lo aproximan al realismo mágico, pero que le sirve al mismo tiempo para dejar al descubierto diversos conflictos que se han enquistado en la convivencia de la aldea. Describe cómo los indígenas sienten (y temen) la modernidad traída por los blancos, aquellos europeos ligados al antiguo poder colonial portugués, y cómo se aferran al sometimiento de la mujer y al control absoluto sobre ella (y su cuerpo, lo que implica su sexualidad y facultad de procrear) como una de las insignias principales e innegociables de su identidad tribal, de marcado acento masculino.

Detengámonos ahora un instante en Paulina Chiziane, considerada la primera mujer novelista de Mozambique, nacida igual que Mía Couto en 1955, cuando el país aún permanecía bajo la administración colonial portuguesa, aunque, a diferencia de Couto, ella no provenga de progenitores europeos blancos sino de nativos africanos. En su novela *Ventos do apocalipse* (Chiziane, 1999) cuestiona desde una perspectiva femenina (y feminista) tradiciones autóctonas, problemas de género y diferencias culturales entre lo indígena y lo foráneo – occidental – impuesto por el dominio colonial, que pervive de mil maneras sutiles también en tiempos de la descolonización posterior al año 1975.

Chiziane esboza en esta novela un universo narrativo y personajes abocados a la cruda violencia de una interminable guerra civil que se inició en 1977, solo dos años después de lograr la independencia de Portugal, y que provocó la muerte de más de un millón de mozambiqueños en los quince años que duró el conflicto armado. Este mundo híbrido lleno de tensión entre los valores diseminados por el colonizador occidental y las tradiciones indígenas heredadas se plasma a través del lenguaje: el portugués estándar, por una parte, y los giros locales propios de un portugués exófono, por otra, además de frecuentes incrustaciones de palabras y expresiones en dialecto *tsonga*. Pero la hibridación no solo es de carácter lingüístico, sino también cultural o conceptual. Por ejemplo, se relatan e interpelan críticamente desde una perspectiva feminista de clara impronta occidental costumbres sociales autóctonas como el *lobolo* que

reduce a las mujeres a mercancías u objetos susceptibles de intercambio comercial (Giovanoni, 2010: 169).<sup>35</sup>

Ahora bien, al lado de la literatura de autores más «universalistas» como Mia Couto, que circula con bastante éxito a lo largo y ancho del mercado editorial globalizado, contamos, por otra parte, con publicaciones literarias menos visibles, porque en ellas se revelan en la versión original de las lenguas coloniales el profundo trastorno y los desajustes propios de las creaciones pos-coloniales conflictivas, poco o nada asimiladas, y a veces en plena oposición frente a las imposiciones occidentales de los tiempos del colonialismo histórico y del neocolonialismo contemporáneo.

Es en estas obras donde se puede hablar de traducción-creación, de una escritura que traspasa los límites de las lenguas coloniales al tensarlas y al conculcar constantemente sus normas y estándares. Por supuesto que esta escritura literaria rebelde, que distorsiona las lenguas metropolitanas por la mezcla constante de códigos lingüísticos y de referencias culturales locales y globales, plantea unos retos muy serios a los traductores (López, 2005: 363-373; Hernández, 2007: 118-123 ).

Una de las primeras dificultades es que la mezcla de códigos lingüísticos obliga a traducir partiendo de varias lenguas (la metropolitana estándar, su versión desterritorializada –exófona– y una o varias lenguas autóctonas). Como botón de muestra puede servir aquí el narrador angoleño Luandino Vieira. Cuando se traducen sus obras se traduce a partir de la versión académica del portugués estándar, pero también de la variante autóctona de Luanda y, por añadidura, del *kimbundu*, un idioma africano que convive en la costa angoleña con la lengua heredada de los antiguos amos coloniales (López, 2005: 333-334).

Cualquier negligencia en la transposición lingüística de este mosaico peculiar llevaría a la aniquilación de lo que es su esencia: el extrañamiento a través del subrayado de la diferencia. Por eso no cabe duda de que en estos casos no podrían emplearse los mecanismos de una traducción transparente que domestica el original, que permite una lectura fluida del texto en la lengua

---

<sup>35</sup> El *lobolo* es una dote pagada por el marido que «compra» con ella a una mujer a su familia (a su padre). Así, una mujer nunca puede ejercer el control sobre bienes o propiedades familiares, ya que siempre es reducida al estatus de objeto o mercancía transmisibile por dinero del padre al marido.

meta al allanar el camino limando las aristas propias de la fuente, en cuyo recuerdo quedan poco más que unas cuantas palabras sorprendentes, que aportan el aroma exótico suficiente y una foto de portada llamativamente étnica.

Pero si una parte de las obras producidas por individuos expuestos al hibridismo cultural poscolonial son, por sus estrategias específicas, *a priori* ininteligibles para los que solo conocen la variante estándar de la lengua colonial, ¿las damos por intraducibles y volvemos a exigir la lectura de originales? ¿Las domamos con un toque de exotismo a través de traducciones transparentes que no piden al lector ningún esfuerzo extra? ¿O convencemos a las editoriales de que publiquen textos traducidos que transgreden las expectativas y los moldes habituales? ¿Nos hemos de acostumbrar a leer obras poscoloniales traducidas como si se tratara de un nuevo género literario a cuya fisonomía pertenecerían amplios prefacios de traductor, glosarios y un aparato de notas explicativas a pie de página?

Todo esto equivaldría a invertir la tradicional invisibilidad del traductor que se haría visible al dejar de domesticar aquello que no resulta familiar en el texto original con el fin de convertirse en aliado del autor poscolonial en la acentuación de las diferencias. Además, supondría para los lectores un cambio en su hábito de lectura fluida, porque esta se vería en ocasiones desviada u obstaculizada por aquellos paratextos que contienen los elementos explicativos a través de los cuales el traductor hace explícitas sus estrategias de aclimatación del hibridismo cultural.

Actualmente, los encargos de traducción que *visibilizan* la alteridad cultural en todas sus dimensiones conflictivas solo suelen pactarse en ciertas microeditoriales del circuito alternativo de producción y distribución, puesto que la consigna general de las grandes editoriales comerciales para sus traductores es muy clara: no se aceptan injerencias palpables en el texto meta por parte del traductor.

La adopción de estrategias extranjerizantes en la traducción supone una resistencia ante los valores hegemónicos de la cultura de recepción, porque altera la forma de producir y leer textos traducidos: «la práctica *visible* de la traducción reconoce la discontinuidad irremediable que separa el texto de origen del texto traducido y que es sintomática de su violencia etnocéntrica» (López, 2005: 360). No obstante, una deliberada extranjerización del texto traducido lo expone al peligro de que tanta rareza se interprete por el lector como

una torpeza de los individuos poscoloniales que hablan, como si se tratara de una ración sobredimensionada de exotismo barato.

Como ejemplo de traducción visible y, a la vez, legible de literatura poscolonial destacamos aquí tan solo un proyecto: *Intersecciones. Literatura entre continentes* (1999), una antología de cuentos de procedencia poscolonial diversa publicada por la editorial Virus en una versión traducida al castellano y otra al catalán. En particular, en las traducciones de portugués al castellano de Rosa Martínez-Alfaro<sup>36</sup> de varios cuentos de los autores mozambiqueños poscoloniales Suleiman Cassamo y Paulina Chiziane se pueden observar estrategias que revelan cómo la traductora se plantea la incorporación de los rasgos peculiares del portugués híbrido y desterritorializado que emplean estos autores.<sup>37</sup> En los textos originales hay abundantes expresiones orales procedentes de los diversos registros del portugués local, aparte de giros en lenguas vernáculos como, por ejemplo, en el dialecto bantú *ronga*, llamado también *tsonga* o *tswa-ronga*, que se encuentran con frecuencia tanto en la narrativa de Cassamo como en la de Chiziane.

La traductora adopta, pues, soluciones intermedias entre la extranjerización (es decir, el extrañamiento) y la familiarización (o domesticación): se inclina, en muchas ocasiones, por la traducción fluida y llana de los términos fuera del portugués estándar al español sin que el lector perciba la ruptura del código que se presenta en el texto original, mientras que, en otros casos, decide conservar en letra cursiva el elemento distorsionador que ofrece el original y lo traduce en nota a pie de página, un procedimiento que lleva necesariamente a la interrupción de la lectura seguida del texto traducido (López, 2005: 284-288).

En suma, estas circunstancias particulares de la traducción de obras poscoloniales exponen a los traductores a una labor muy compleja que comienza con un arduo trabajo de documentación cultural y lingüística mucho más amplio de lo que es habitual. La realidad, hoy por hoy, muestra, sin embargo, que los modelos de traducción literaria empleados mayoritariamente en

---

<sup>36</sup> Rosa Martínez-Alfaro es también la traductora habitual de Mia Couto. Ella ha traducido la novela que sirve de ejemplo en este trabajo (2016), *A confissão da leoa* [*La confesión de la leona*, Barcelona, Alfaguara].

<sup>37</sup> Los cuentos de estos autores incluidos en la antología *Intersecciones* son los siguientes: *Laurinda, no lo conseguirás* (Cassamo, [*Laurinda, tu vai mbunhar*]) y *Balada de amor al viento* (Chiziane, [*Balada de amor ao vento*]).

el mercado editorial español para la aculturación de obras procedentes de entornos poscoloniales siguen siendo aquellos que privilegian esquemas de identidad frente a los que refuerzan el extrañamiento y la permeabilidad del mestizaje cultural.

#### 4. Conclusión

Hemos visto que existen dos tipos bastante diferentes de traducción cultural que se pueden asociar a procedimientos de «traducción sin original textualizado» (TSOT). En el caso de los jesuitas se trata de la recogida y transformación de dialectos indígenas tupíes en una *língua geral* en la que conviven el vocabulario autóctono y estructuras gramaticales aportadas por la lengua de la metrópoli. En el caso de escritores poscoloniales procedentes de Mozambique, como Couto, Cassamo y Chiziane, esta traducción cultural se entiende como proceso de transposición interna a través del cual se hacen visibles (*traslúcidos*) expresiones y giros en lenguas vernáculos en sus obras literarias en lengua colonial (en portugués), lo que a su vez lleva a determinados problemas en la traducción inter-lingüística de estas obras híbridas cuando aspiran a una difusión más allá de su lengua original.

A pesar de las notables diferencias entre la motivación y los objetivos de los misioneros jesuitas enviados en el siglo XVI a Brasil y los propios de los escritores lusófonos africanos contemporáneos podemos apreciar, no obstante, cómo subyace en ambos casos un afán de traducir una concepción del mundo ajena a los cánones habituales que parten de un punto de vista netamente occidental o eurocéntrico.

Sin poder juzgar aquí el grado de consecución de estos objetivos, sí quisiéramos constatar que solo tenemos la posibilidad de acercarnos a estas cosmovisiones divergentes gracias a los procesos de traducción implícita sobre los que descansan sendos proyectos de escritura en portugués, una lengua de la metrópoli, que puede servir, entonces y ahora, para hacer visible y translúcida la cultura del Otro, tanto como sujeto colonial o poscolonial.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adejunmobi, Moradewun (1998), «Translation and Postcolonial Identity. African Writing and European Languages», *The Translator: Special Issue: Translation & Minority*, 4 (2), pp. 163-181.
- Agnolin, Adone (2007), *Jesuítas e Selvagens. A negociação da fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (séculos XVI-XVII)*, São Paulo, Humanitas Editorial.
- Carbonell, Ovidi (1999), *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Chiziane, Paulina (1999), *Ventos do apocalipse*, Alfragide, Editorial Caminho, trad. Marta Rosa Sardiñas / Teresita Urrea: *Vientos del apocalipsis*, Tafalla, Txalaparta, 2002.
- Couto, Mía (2012), *A confissão da leoa*, Alfragide, Editorial Caminho, trad. Rosa Martínez-Alfaro: *La confesión de la leona*, Barcelona, Alfaguara, 2016.
- Duhá Lose, Alicia / Sergio Romanelli (2015), «Introducción a la traducción misionera en Brasil», en Pilar Martino / Miguel Ángel Vega (eds.), *El escrito(r) misionero como tema de investigación humanística*, Madrid, Ed. OMM Press, pp. 23-37.
- Franco, Antonio (1719), «Vida do Padre Manoel da Nóbrega», en Manoel da Nóbrega (ed.), *Cartas do Brasil*, Río de Janeiro, Imprensa Nacional, 1886, pp. 1-46.
- Giovanoni, José Luís (2010), «Universalismos teóricos y diferencias culturales en *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane», *Antares*, 4, pp. 161-172.
- Hernández, Rebeca (2007), *Traducción y postcolonialismo. Procesos culturales y lingüísticos en la narrativa postcolonial en lengua portuguesa*, Granada, Comares.
- Leite, Serafim (1940), *Novas cartas jesuíticas. De Nóbrega a Vieira*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- Leite, Serafim (1956), *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*, São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo 1954, 2 vols.
- López Heredia, Goretti (2005), *El Poscolonialismo de expresión francesa y portuguesa: la ideología de la diferencia en la creación y la traducción literarias*, tesis doctoral. Barcelona, UPF. Handle: <https://www.tdx.cat/handle/10803/7430> (fecha de consulta: 17/05/2018).
- López Heredia, Goretti (2010), «La “traducción cultural” o reescritura en literatura poscolonial», en Montserrat Cots / Antonio Monegal (eds.), *Reescrituras y traducción: perspectivas comparatistas*, Barcelona, UPF, pp. 279-287.
- Moreau, Filipe Eduardo (2003), *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*, São Paulo, Anna-blume.

- Naupert, Cristina (2016), «El jesuita Nóbrega y las culturas tupíes del Brasil», en Pilar Martino / Miguel Ángel Vega (eds.), *El escrito misionero entre ciencia, arte y literatura*, Madrid, Ed. OMM Press, pp. 103-114.
- Naupert, Cristina (2018), «Un *grande língua* entre los primeros misioneros jesuitas en tierras brasileñas: el P. Juan de Azpilcueta Navarro», en David Pérez Blázquez / Miguel Ángel Vega (eds.), *El escrito misionero como actividad humanística y traductográfica*, Madrid, Ed. OMM Press, pp.137-148.
- Nóbrega, Manoel da (1886), *Cartas do Brasil*, Río de Janeiro, Imprensa Nacional.
- Nóbrega, Manoel da (1931), *Cartas do Brasil (1549-1560)*, Río de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.
- Nóbrega, Manoel da (1955), *Cartas do Brasil e mais escritos (Opera Omnia)*, Coimbra, Universidade.
- Nóbrega, Manoel da (1988), *Cartas do Brasil*, Belo Horizonte / São Paulo, Itatiaia/Edusp.
- Saussy, Haun (2006), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Spivak, Gayatri (2003), *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press.
- Vega, Miguel Ángel (2015a), «José de Anchieta o la filología por impulso ético», *Mutatis Mutandis*, 8 (1), pp. 49-66.
- Vega, Miguel Ángel (2015b), «Editorial. El escrito(r) misionero como tema de investigación humanística», en Pilar Martino / Miguel Ángel Vega (eds.), *El escrito(r) misionero como tema de investigación humanística*, Madrid, Ed. OMM Press, pp. 11-21.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998), *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, New York, Routledge.
- Wyler, Lia (2003), *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*, Río de Janeiro, Rocco.

## La autobiográfica *Nuestra hermana aguafiestas* (2014) de Ama Ata Aidoo (1942- ) o la traducción reparadora al español de un clásico de la literatura poscolonial africana<sup>39</sup>

JUAN MIGUEL ZARANDONA  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

### 1. Introducción

Gracias al patrocinio de Casa África, la institución española especializada en las relaciones con el gran continente al sur de la península ibérica, se publicó en 2014 una traducción al español de una de las obras clave de Ama Ata Aidoo (Saltpond, Ghana, 1942- ), *Our Sister Killjoy* (1977); es decir, casi cuarenta años después de la publicación del texto original. El título traducido fue *Nuestra hermana aguafiestas*, y su traductora y prologuista, la profesora y conocida africanista española Marta Sofía López Rodríguez. Ama Ata Aidoo es, sin duda, la escritora más prestigiosa de la nación centroafricana de Ghana y uno de los valores de la literatura poscolonial africana en lengua inglesa de mayor talento (poeta, novelista, ensayista, crítica y escritora de cuentos). Por ello, puede considerarse, sin temor a errar, el hecho de contar con esta traducción, como un gran acontecimiento cultural dentro del conjunto completo del polisistema literario hispánico, aunque dentro, por el momento, de los márgenes del mismo. Es, además, un acto muy justificado de *reparación* en la línea de lo que se expone en el manual fundamental del camerunés-canadiense Paul F. Bandia, titulado, *Translation as Reparation. Writing and Translation in Post-colonial Africa* (2008), que reza del siguiente modo:

Africa has remained somewhat on the sidelines, with only occasional mention in academic articles and essays. It is my hope that this book will redress the situation, provide new perspective for African literary criticism based on theories

---

<sup>38</sup> Texto perteneciente al proyecto de investigación: *Myths of Belonging in the Indian Ocean World / Comunidades rizomáticas: mitos de integración en el mundo indooceánico*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España. Referencia: PGC2018-095648-B-100.

of translation and establish an empirical framework for postcolonial translation theory drawing on the African experience. (Bandia, 2008: 1)

Por todo ello, el presente capítulo se propone como objetivo de estudio el dar a conocer la existencia y algunos de los aciertos de la traducción que nos ocupa, tomando en consideración tanto algunas de las dificultades micro-textuales que haya sido necesario superar, como los aspectos relacionados con su significado e implicaciones socioculturales en su contexto de recepción. Y todo ello, con el fin último de presentar una valoración global del esfuerzo realizado ante semejante reto.

## 2. La reflexión española sobre *Our Sister Killjoy* y *Ama Ata Aidoo*

La base de datos del ISBN española solo recoge una traducción publicada en España de esta escritora ghanesa que nos ocupa,<sup>39</sup> el ya mencionado volumen *Nuestra hermana aguafiestas* (2014).<sup>40</sup> La traductora, antes citada, Marta Sofía López Rodríguez, era entonces, cuando abordó este esfuerzo, una profesional de la traducción de textos poscoloniales de lengua inglesa al español muy versada, como demuestran los siguientes ejemplos: *Un grano de trigo* (2006), de Ngũgĩ Wa Thiong’o, o *Me alegraría de otra muerte* (2010) y *Termiteros en la sabana* (2010), ambos de Chinua Achebe. Los tres títulos fueron, por supuesto, primeras traducciones de los originales ingleses al español.

Sin embargo, esta escasez no ha impedido que existan dos textos críticos españoles fundamentales para juzgar tanto esta obra como a la autora en su conjunto. Por una parte, disponemos del amplio prólogo de López Rodríguez, que decidió añadir a su propia traducción (2014: 7-10). Y, en segundo lugar, aunque algo anterior en el tiempo, debemos citar el completo estudio sobre Ama Aita Aidoo de la profesora de la Universitat Autònoma de Barce-

---

<sup>39</sup> Y ello a pesar de ser una autora con numerosos premios por su trabajo literario. En 1987, fue galardonada con el Nelson Mandela Prize for Poetry por *Someone Talking to Sometime* (1985); en 1992, con el Commonwealth Writers’ Prize for Africa por su libro *Changes: A Love Story* (1991); en 1992, por la International PEN Women’s Committee Travel Fellowship de la UNESCO, además de elegida Presidente de la African Visions Literature Tour en 1998; un año más tarde recibía el más alto honor civil de Ghana: Companion of the Star of Volta.

<sup>40</sup> En realidad, se publicó en dos versiones con dos ISBN diferentes, como libro convencional (978848198910-6) y libro electrónico (978848198937-3).

lona, Esther Pujolràs Noguera, heredero de una tesis doctoral del área de Estudios Ingleses: *An African (Auto)biography. Ama Ata Aidoo's Literary Quest. Strangeness, Nation, Tradition* (2012).

## 2.1. El afrocentrismo de Marta Sofía López Rodríguez

El prólogo de esta estudiosa rebosa de expresiones de alabanza sobre la genialidad poscolonial africana que encierra el texto: «La novela-poema de Aidoo es, con mucha diferencia, una de las obras más audaces, *modernas*, visionarias y radicales que han surgido del África de la época de las posindependencias. O quizá más» (López Rodríguez, 2014: 7). Fluye, con toda evidencia, hacia el lector, el aprecio de la traductora por la autora y su identificación con la misma.<sup>41</sup>

La siguiente afirmación reúne todo el espíritu crítico de la autora africana respecto de los tiempos poscoloniales de su nación y del conjunto de África:

Concebida en los años 60, cuando la propia escritora era una jovencísima y lúcida estudiante que recorría el mundo occidental a la manera de su protagonista, y publicada a finales de los 70 [...]. En ningún momento la autora se deja deslumbrar por los soles de las independencias, esa ola de optimismo sobre el continente africano que recorrió el mundo entero en la era de las colonizaciones. Y mucho menos por el oropel del mundo occidental. (López Rodríguez, 2014: 7)

Más adelante siguen unos párrafos que giran alrededor del concepto de teoría literaria de *deconstrucción*, aplicada al clásico de Joseph Conrad (1857-1924), *The Heart of Darkness* (1902) / *El corazón de las tinieblas*,<sup>42</sup> y desde su perspectiva poscolonial. Si en el paradigmático texto colonial se narra el viaje del joven protagonista varón, Marlow, en busca del enigmático Kurtz, río Congo arriba, cada vez más sumido en la oscura y amenazante

---

<sup>41</sup> López Rodríguez o Pujolràs no son las únicas humanistas y traductoras españolas que admiran a la escritora de Ghana. La novela recientemente publicada de Maya Vinuesa, *Una habitación en Lavapiés* (2018), le dedica el siguiente párrafo-homenaje: «Antes de salir por la puerta me regaló un libro de cuentos. La autora se llamaba Ama Ata Aidoo. Una lectura imprescindible, me señaló, si “quería conocer la buena literatura africana”» (2018: 171).

<sup>42</sup> El clásico de Joseph Conrad que nos ocupa ha sido traducido con éxito en varias ocasiones al español. En estas páginas recomendamos dos versiones (Conrad, 2002; 2004).

selva primigenia africana, aquí observamos su perfecto contrario, el viaje poscolonial de la joven mujer africana hacia el corazón más oscuro de Europa, hacia un nuevo abismo conducente al horror: la Alemania del nazismo y el Holocausto o la Inglaterra del Imperio colonial (López Rodríguez, 2014: 8-9).

Finalmente, todo este conjunto de elementos clave ha de identificarse con un llamado nuevo *feminismo autóctono, sin componendas y de innegociable afrocentrismo*. Los hombres o muchos de los hombres africanos se caracterizan por el olvido de quiénes son, y ponen todo su torpe empeño en asimilar y emular los modos de vida occidentales de capitalismo salvaje o coches de lujo. Las mujeres africanas, por el contrario, se manifiestan, una y otra vez, comprometidas consigo mismas y con su cultura, país y continente. Ellas conservan toda su dignidad y los valores solidarios de las estructuras e instituciones tradicionales que permiten la supervivencia de los grupos humanos africanos: familia, clan, tribu, nación o diáspora (López Rodríguez, 2014: 9).

## 2.2. La fuerza de la autobiografía literaria según Esther Pujolràs

La tesis fundamental sobre la que gira el estudio de Pujolràs (2012: 39-47) defiende que el conjunto de la obra literaria de Ama Ata Aidoo puede entenderse como un viaje que transcurre en paralelo al desarrollo personal de la autora. Los títulos que conforman su obra son elementos de un proceso que representa la evolución o viaje por la vida de una mujer escritora africana, es decir, ella misma. La persona queda definida por su escritura, la cual se torna en su autobiografía más íntima.<sup>43</sup> Y aún más, sus heroínas encarnan

---

<sup>43</sup> El antiguo y muy cultivado género de la *autobiografía* debe encuadrarse dentro de uno más completo, el de «recuento o narración de la vida, personal o ajena» (*life writing*) que comprendería por una parte la *biografía* y por la otra la *autobiografía*, la cual incluiría la propiamente dicha junto con los otros subgéneros asociados a esta última, como los *libros de viajes*, las *memorias* o los *diarios*. A dicha autobiografía en sentido estricto se le exige, frente a los otros géneros de narración y recuerdo del yo, un esfuerzo serio, complejo, objetivo, global, intencionado, reivindicativo, desde la distancia del tiempo que, al menos, intente garantizar la verdad de lo expuesto para que esto lo diferencie, sin albergar dudas, de la *ficción* (Anderson, 2011: 1-16). Por supuesto, siempre existe la posibilidad de que la ficción se esconda bajo un formato pseudoautobiográfico y lo que parezca un texto de este tipo no lo sea en realidad al no haber ninguna vida realmente vivida dentro del mismo.

las tensiones, deseos, ambiciones y penas de la autora,<sup>44</sup> una mujer africana en tiempos de cambios, conflictos, crisis, elecciones y alternativas, es decir, un material extraordinario para que las personas cuenten la experiencia única de su propia vida.<sup>45</sup>

Y este viaje, encuadrado en una de las tradiciones textuales más poderosas de Occidente, la autobiografía (San Agustín, Montaigne, Rousseau, Mandela, los grandes hombres modélicos para la humanidad), se convierte, en la pluma de Ata Aidoo, en un nuevo medio de la tradición literaria para dar a conocer, de manera efectiva, la experiencia de la supuestamente humilde mujer negra africana de su tiempo, objetivo subversivo donde los haya.<sup>46</sup> En otras palabras: queda reflejada la personalidad de una escritora con una identidad y con una voz literaria marcadas por la *africanidad* y la *feminidad*, rodeada además por un mundo poscolonial cambiante, contradictorio y ambiguo.

<sup>44</sup> La teoría exige de la *autobiografía* que personaje, narrador y autor sean el mismo individuo. Si concebimos la obra literaria de Ama Ata Aidoo como una autobiografía muy compleja que se expresaría en todo un conjunto de textos, las exigencias de autora y narradora (más o menos omnisciente) se cumplirían. El tercer elemento, el personaje Aidoo, no se manifestaría de forma clara, pero sí a través de muchos de sus personajes, como, por ejemplo, la Sissie de *Our Sister Killjoy*.

<sup>45</sup> Al igual que en el caso de Sissie, la protagonista de *OSK*, la infancia de Ama Ata Aidoo se desarrolló en un ambiente entremezclado de educación occidental y fuerte sentido de las tradiciones africanas. Fue la directora de su colegio, el Wesley Girls High School, en Cape Coast, la que le compró su primera máquina de escribir. Tras terminar secundaria se matriculó en Estudios Ingleses en la Universidad de Ghana, en Legón, momento en que salió a la luz su primera obra titulada *The Dilemma of a Ghost* (1964). Tras su graduación, Aidoo consiguió algunas becas, como la de Escritura Creativa en la Universidad de Stanford (California), permitiéndole pasar dos años en el extranjero antes de regresar a Ghana en 1969 para enseñar la asignatura de lengua inglesa en la Universidad.

<sup>46</sup> *Subversivo* al retar los cimientos de un género, la autobiografía, que tradicionalmente se ha identificado con la escritura de una vida desde un yo subjetivo demasiado abstracto, masculino (los grandes modelos de la historia), occidental (fruto del humanismo y la ilustración) y con pretensiones de universalidad por encima de diferencias de tiempo y espacio y de relatividad cultural. Por el contrario, el pensamiento poscolonial, al tiempo que ha mostrado gran interés en *autobiografiar* o autonarrar el yo de estas nuevas vidas complejas, ha expresado su desacuerdo con este concepto tan estrecho, paternalista y etnocéntrico de autobiografía, con vistas a ampliar sus límites y albergar otras propuestas de subjetividad más diversa, situada esta en los márgenes y fragmentaria (Huddart, 2014: 2-3). Este sería el caso de Ama Ata Aidoo, mujer africana poscolonial, y de su obra literaria en su conjunto.

Y este mundo es así por la herencia conflictiva y polémica de la tradición occidental, cultural y literaria, mezclada con la experiencia africana y su tradición oral. Lo que se busca claramente es desestabilizar la visión negativa de África y proponer una visión alternativa a Occidente, poniendo en tela de juicio conceptos tan controvertidos como los de eurocentrismo, supremacía de la raza blanca, o del varón sobre la mujer, entre otros discursos bien establecidos. A cambio se pone el foco en las propuestas de la mujer africana que tomarían el relevo (africanidad más feminidad).

Todo este conjunto de construcciones ideológicas se va desarrollando a lo largo de una sucesión cronológica de títulos que conforman la obra de Ama Ata Aidoo, en la cual *Our Sister Killjoy* representa el final de una primera fase de consolidación de todas estas ideas que más tarde, en una segunda, madurarán plenamente (Pujolràs, 2012: 3-4; 179-188):

**Fase primera**

*The Dilemma of a Ghost* (1964) [pieza teatral]

*Anowa* (1970) [pieza teatral]

*No Sweetness Here: A Collection of Short Stories* (1970) [cuentos]

**Texto de transición**

*Our Sister Killjoy or Reflection from a Black-Eyed Squint* (1977) [¿novela?]

**Fase segunda**

*Someone Talking to Sometime* (1985) [poesía]

*The Eagle and the Chickens and Other Stories* (1986) [cuentos infantiles]

*Birds and Other Poems* (1987) [poesía]

*Changes. A Love Story* (1991) [novela]

*An Angry Letter in January* (1992) [poesía]

*The Girl Who Can and Other Stories* (1997) [cuentos]

*Diplomatic Pounds and Other Stories* (2012) [cuentos]

**3. *Our Sister Killjoy* o la necesidad de probar géneros diferentes**

Desde la perspectiva de la clasificación histórica de los géneros occidentales, *OSK* es un texto inclasificable que combina diversos géneros literarios como el cuento, el teatro, el monólogo, el ensayo, la epístola, el libro de viajes, el diario, la poesía o la novela (Pujolràs, 2012: 3). La colección de variados textos que se unifican bajo este título de Ama Ata Aidoo, se adapta a los géne-

ros conocidos de la tradición europea y así se pueden observar en la página escrita. Pero al mismo tiempo están fusionados con la tradición oral africana, lo que metamorfosea todo el conjunto. Esta heterogénea mezcla explica la razón de la complejidad de la obra y también por qué la autora quedó exhausta desde el punto de vista creativo una vez terminada la misma. Trabajar sobre la base de un texto tan rico y enigmático como *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, resultó ser una tarea tan ardua, que la autora tardó más de diez años en volver a publicar.

El resultado de su esfuerzo puede considerarse un símbolo complejo o una antología perfecta del desarrollo de su voz personal y de su creatividad, contruidos sobre sus luchas propias, conflictos, cambios, reajustes, creencias, desengaños, etc., y que dieron lugar al nacimiento de una escritora poscolonial en el momento en el que se iniciaron las posindependencias de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Es decir, el eslabón fundamental de la autobiografía literaria (su desarrollo como escritora) y humana de Ama Ata Aidoo. Y todo este bagaje no podía ser contado según las reglas de los géneros establecidos: por eso, aunque la obra pueda parecer una novela, la autora defendió que se trataba de una colección de relatos unidos por su protagonista, Sissie, joven a la que le han concedido una beca para viajar a Europa, y que hace el viaje del personaje Marlow de Joseph Conrad, pero en sentido contrario, hacia el descubrimiento de Occidente. Por eso, *OSK* es, sobre todo, el relato de lo que Sissie encuentra en su viaje iniciático a Europa, en Alemania e Inglaterra, pero narrado desde la perspectiva de una mujer negra. En la misma medida que a Marlow le agobiaba el interior de África, así le sucede a Sissie con Europa. El viejo continente le supera y amenaza, silencia su yo y solo consigue escapar del peligro dirigiendo su imaginación a África. Por todos estos elementos, el texto que nos ocupa ha llegado a ser considerado fundamental para la literatura africana en inglés y para la poscolonial en general (Pujolràs, 2012: 179 y ss.).

### 3.1. La estructura de *Our Sister Killjoy*, el verso y la prosa

Como ya se ha comentado anteriormente, la combinación de prosa y verso es una de las razones principales que dotan de singularidad a la obra. Este experimento narrativo se produjo por causa y razón de un período histórico excepcional, el colonialismo, que facilitó la fusión de la tradición literaria occidental con la oral africana. Con el tiempo fue albergando las críticas hacia el mundo poscolonial africano, también características de esta autora: la im-

posibilidad del ideal panafricano o las negativas realidades de las nuevas élites negras o de los nuevos estados-nación.<sup>47</sup>

La estructura de *OSK* (en español, *Nuestra hermana aguafiestas*) es una obra dividida en cuatro partes, de diversa extensión, que combina en tres de ellas fragmentos en prosa y verso. Los cuatro apartados tienen los siguientes títulos:

1. «Into a bad dream» (Aidoo, 2004: 1-16) / «Hacia un mal sueño» (Aidoo, 2014: 13-28);
2. «The Plums» (Aidoo, 2004: 17-82) / «Las ciruelas» (Aidoo, 2014: 29-92);
3. «From our Sister Killjoy» (Aidoo, 2004: 83-108) / «De nuestra hermana aguafiestas» (Aidoo, 2014: 93-118);
4. «A Love Letter» (Aidoo, 2004: 109-134) / «Una carta de amor» (Aidoo, 2014: 119-142).

Las tres primeras partes combinan la prosa y el verso o algo parecido, tal vez al cincuenta por ciento cada una. Además, hay una gran abundancia de párrafos breves, como si de una transición unificadora entre ambas formas de escritura se tratase. La cuarta, por el contrario, es una larga carta, con la que se adentra en el clásico género epistolar, que está toda ella escrita en prosa.

#### 4. Los retos de la traducción de *Our Sister Killjoy*

En primer lugar, los retos más destacados de la traducción de un texto como *OSK* a otra lengua son de naturaleza lingüística, es decir, los derivados de lo expresado en un código ya adaptado para mostrar el mundo poscolonial africano a otro que puede no estarlo o estarlo de un modo diferente. En segundo lugar, de forma mucho más específica, la peculiar combinación prosa-verso en la gran mayoría de sus páginas puede y debe considerarse como otra fuente de dificultades a la que tuvo que enfrentarse la traductora al español, Marta Sofía López Rodríguez.

---

<sup>47</sup> En su país natal, Aidoo trabajó durante algún tiempo como profesora y durante un breve período (1982) como ministra de Educación; sin embargo, debido a que sus opiniones eran consideradas demasiado radicales para el régimen, se vio obligada a renunciar y abandonar el país. Desde entonces vivió en diversos lugares como Harare, Zimbabue, y en los Estados Unidos, antes de regresar definitivamente a Ghana.

#### 4.1. Las tres fases de la traducción entre lenguas coloniales

Al estudioso africano Paul F. Bandia, ya mencionado en nuestra introducción, le debemos el manual titulado: *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa* (2008). El autor nos hace caer en la cuenta de las grandes dificultades que representa el intento de traducir un texto colonial o poscolonial africano, escrito en una lengua colonial europea, a una segunda lengua europea, colonial o no. El proceso comenzaría con los primeros textos orales en una lengua africana, que serían el punto de origen desde el cual se establecería una negociación para combinar dicha oralidad con la tradición escrita africana en una lengua poscolonial.<sup>48</sup> El resultado, mediante el cual se crea un texto híbrido inter- o transcultural, es, en gran medida, una traducción antes que un texto original,<sup>49</sup> a pesar de las apariencias, ya que no suele considerarse estos textos como traducciones. Y se trata, además, de un texto que consigue reflejar la africanidad del texto oral en una lengua europea escrita, como es el caso de *Our Sister Killjoy*. Un segundo momento, en el que se encuadraría *Nuestra hermana aguafiestas*, estaría representado por la traducción de esta realidad literaria africana en una primera lengua colonial, a otra lengua colonial, algo difícil, o, incluso, no colonial, aún más difícil, pues puede tratarse de una lengua sin ninguna tradición en la representación de África. Además, estará presente el factor de que las lenguas coloniales, luego poscoloniales, africanas, pueden haber tendido a describir las realidades africanas de maneras

---

<sup>48</sup> Para comprender más a fondo esta problemática, a la par que enriquecedora, relación entre literatura oral africana y su herencia en los textos africanos escritos en una lengua poscolonial europea, véanse las reflexiones de Justo Bolekia, para su lengua bubu autóctona, de la isla de Bioko (Guinea Ecuatorial), y el español, perfectamente aplicables a otras realidades coloniales del África negra (2017: 70-76). Este autor no solo ofrece un detallado contraste, en forma de cuadro, entre oralidad y literatura (escrita), sino que teoriza sobre el deseable camino de diálogo entre la oralidad y la literatura en el hispanismo africano.

<sup>49</sup> Años antes de la publicación de este monográfico, Maria Tymoczko (1999: 19-20) ya había establecido las similitudes entre la literatura de pueblos anteriormente colonizados y la traducción, dos actividades con analogías muy poderosas. Los autores poscoloniales transportan lo propio de una cultura a otra cultura diferente; los traductores el contenido de un texto a otro. Por eso la escritura poscolonial puede interpretarse metafóricamente como un acto de traducción. De esta manera explicaríamos realidades no conocidas mediante lo que ya conocemos, el metalenguaje de la traducción. Lo que esta autora todavía no se plantea en ese momento es que el mismo texto poscolonial, en realidad, pueda ser una traducción de un anterior texto oral de la cultura aborígen.

muy diferentes, desde protagonizar procesos de asimilación hasta conservar los elementos exóticos del original (Bandia, 2008: 170-175).<sup>50</sup>

El español de la traducción de *OSK, Nuestra hermana aguafiestas*, es una lengua colonial, pero con relativa experiencia en África, por lo que ocuparía una posición intermedia en esta escala.

#### 4.2. Posibilidades de reescritura y traducción de poesía métrica

La clasificación que se ofrece a continuación, de elaboración propia, recoge un modelo que pretende ser una visión completa de las opciones de traducción de poesía métrica (incluido el sofisticado verso libre), posiblemente el mayor grado de dificultad al que puede enfrentarse un traductor. Dicha clasificación se inspira en las propuestas clásicas de tres grandes estudiosos de la traducción: Efim Etkind (1982) (Gallego Roca, 1994: 131-134), André Lefevere (1975) y James Holmes (1970: 91-105), y quedaría constituido por los siguientes apartados:

##### 4.2.1. Clasificación de opciones de traducción de poesía métrica

1. Análisis crítico-interpretativo de un poema en la misma lengua del poema. Propio de los estudios estéticos e históricos.
2. Análisis crítico-interpretativo de un poema en otra lengua. Propio de los estudios estéticos e históricos.
3. Traducciones y versiones del poema original en la misma lengua.
4. Traducción estética en prosa (prosa poética), desde palabra por palabra a libre.
5. Traducción informativa en prosa, desde palabra por palabra a libre.
6. Traducción en verso o creación de un nuevo poema.

---

<sup>50</sup> Eva C. Karpinski (2012: 1-40) defiende con claridad que traducción y autobiografía van de la mano y prosperan en contextos híbridos, propios de individuos marcados, por ejemplo, por la emigración o la experiencia poscolonial. Estas personas, debido a sus experiencias únicas, tienden a expresarse en este tipo de géneros que narrar la propia vida (*life writing*). Además, viven y escriben en «lenguas prestadas» (*borrowed tongues*), lo que implica la transformación y ampliación de los límites del género y el ejercicio de la traducción de una u otra forma (1-3).

- 6.1. Recreación. Texto con valores estéticos y literarios. Conservación de las estructuras y del sistema de imágenes del original en diversas medidas.
  - 6.1.1. Traducción fonética. Reproducción del juego de los sonidos. Objetivo al que se subordina el resto de los elementos, en especial la reproducción del contenido (a), o que se acompaña con la reproducción también del contenido (b).
  - 6.1.2. Traducción literal. Interlineal o palabra por palabra. Distorsiones del sentido y de la sintaxis del original.
  - 6.1.3. Traducción en verso rimado. Gran dificultad por el intento de conservar los aspectos métrico-formales.
  - 6.1.4. Traducción en verso blanco. Menor dificultad al prescindirse de parte de los elementos métricos-formales.
  - 6.1.5. Traducción en verso libre. Eliminación de la dificultad de los elementos métricos-formales. Creación de formas propias del verso libre: paralelismos, juegos tipográficos, enumeraciones, acumulación de imágenes.
  - 6.1.6. Interpretaciones y versiones.
- 6.2. Aproximación. Texto auxiliar informativo sin mérito literario.
7. Imitación del poema original. En la misma o en otra lengua.
8. Inspiración indirecta o parcial del poema original. En la misma o en otra lengua. Inspiración muy vaga o alejada. En la misma o en otra lengua. Alusión a algún rasgo formal o de contenido del poema original. En la misma o en otra lengua. Transformación de elementos lingüísticos en elementos artísticos pertenecientes a otros códigos semióticos.

¿Qué aplicaciones podría tener esta clasificación a un texto como *OSK* y su extenso empleo del verso (o algo parecido)? Probablemente más de las que parezcan a simple vista.

## 5. Ejemplos de traducción

Para responder a esta pregunta y a otras que pudieran surgir en un futuro, se han seleccionado algunos fragmentos de *OSK*, que se consideran representativos de la singular escritura de Aidoo. En este primer fragmento de texto, podemos observar en estado puro la combinación híbrida de párrafos breves (literatura escrita europea) –en este caso un diálogo– y versos (literatura oral africana) aún más breves, en los cuales se concentra el tono muy crítico

que domina la creación de Ama Ata Aidoo. El comentario negativo no se circunscribe únicamente a los mundos coloniales o poscoloniales africanos, sino también a Europa, la de los bonitos castillos, los cuales esconden el sufrimiento popular del régimen del feudalismo. Es decir, nuestra hermana aguafiestas *aguando* el placer de una visita histórico-turística con una amarga paradoja. Los antiguos esclavizados ahora esclavizan (laboralmente) a los inmigrantes asiáticos:

### Ejemplo 1

‘Yes, I like zem weri much. The Indians. Zey verkt in ze supermarket. Zey ver weri nice.’<sup>51</sup>

‘Which Indians?’

‘Ze two, It vas before last vinter. For a long time. And zen zey left. I like zem weri much.’

Sissie guessed they might have been male.

Fact dismissed

Two Indians in a small town to house the

Serfs who

Slaved for the

Lord who

Owned one of the

Largest castles in all of

Germany... (Aidoo, 2004: 20)

–Zi, me guztan mucho. Loz indioz. Trafajafan en el zupermercado. Eran muy zimpáticoz.

–¿Qué indios?

---

<sup>51</sup> La traductora explica en una amplia «nota de la traductora» que Marija, la amiga alemana de Sissie, habla inglés con muy poca soltura y con un fortísimo acento alemán, que Aidoo refleja en el código escrito, como puede observarse en este ejemplo y en su traducción. Se opta por esta manipulación creativa del español para reflejar y traducir este rasgo del original (López Rodríguez, 2014: 10).

–Los doz. Antez del infierno. Mucho tiempo. Y después ze fueron. Me gustan mucho. Sissie adivinó que debían haber sido varones.

Hecho desestimado.

Dos indios en una ciudad pequeña que alojaba a los

Siervos que eran

Esclavos del

Señor que poseía uno de los

Castillos más grandes de toda

Alemania... (Aidoo, 2014: 32)

La traducción es ejemplar en todos los aspectos y la decisión tomada se rige por la segura regla de conservar, con gran creatividad, todos elementos peculiares de estilo y de formato o estructura, así como el mismo tono de distanciamiento ácido.

La dureza de los párrafos y versos que siguen (ejemplo 2) es llamativa. Recuérdese que Sissie es una joven africana becada con generosidad para recorrer Europa. No parece que el sentimiento dominante en su interior sea de gran agradecimiento, lo cual podría resultar desconcertante. Pero es que ella es un ser insobornable. Sí, ha recibido una invitación, pero ella se da cuenta de que tal vez haya sido para obtener beneficios dudosos en un futuro. En otras palabras, no se olvida de la realidad corruptora que puede haber detrás de toda esa aventura, *the heart of darkness*. Lo sexual enfatiza el escándalo subyacente (prostituirse o no prostituirse).

### **Ejemplo 2**

Sissie and her companions were required to be there, eating, laughing, singing, sleeping and eating. Above all eating.

So

They stuffed themselves

With certain calmness

That passeth all understanding

They felt no need to worry over who should want them to be there eating. Why should they? Even if the world is rough, it's still fine to get paid to have an orgasm... or isn't it? Of course, later on when we have become

Diplomats  
Visiting Professors  
Local experts in sensitive areas  
Or  
Some such hustlers,

We would have lost even this small awareness, that in the first place, an invitation was sent... (Aidoo, 2004: 35)

A Sissie y a sus compañeros les exigían que estuvieran allí comiendo, riéndose, cantando, durmiendo y comiendo. Sobre todo comiendo.

Así que  
Comían hasta reventar  
Con una cierta calma  
Que sobrepasa todo entendimiento.

No sentían la menor necesidad de saber quién querría tenerlos allí todo el día comiendo. ¿Y por qué iban a sentirla? Aunque el mundo sea despiadado, es estupendo que te paguen por tener un orgasmo... ¿O no? Y por supuesto después, cuando nos hemos convertido en

Diplomáticos  
Profesores visitantes  
Expertos locales en áreas sensibles  
O alguna otra mandanga similar

Habremos perdido incluso la remota conciencia de que, para empezar, alguien nos había enviado una invitación. (Aidoo, 2014: 46-47)

La traducción respeta el ritmo fundamental de párrafos breves, más neutros, con versos que parecen agruparse en estrofas, más críticas. La africanidad de este texto no se concentra en la incorporación de vocablos procedentes de lenguas africanas, o de canciones, fábulas u otras composiciones típicas del continente, como tantos textos poscoloniales. La africanidad de este texto se expresa y se contiene en este ritmo.

En el ejemplo tercero podemos observar a una Ama Ata Aidoo, a través de su personaje Sissie (trasunto de sí misma), aún más dolida si cabe, al tratarse

de un comentario sobre su propio país, Ghana, y el rol que le ha correspondido en este orden mundial de las cosas. De la observación de Europa surge la necesidad de volver la atención a África.

**Ejemplo 3**

‘And Ghana?’

‘Ghana?’

Ghana?

Just a

Tiny piece of beautiful territory in

Africa – had

Greatness thrust upon her

Once.

But she had eyes that saw not –

That was a long time ago...

Now she picks tiny bits of

Undigested food from the

Offal of the industrial world...

O Ghana

Sissie shivered.

‘What is it?’

‘I am feeling cold’. (Aidoo, 2004: 53)

–¿Y Ghana?

–¿Ghana?

¿Ghana?

Solo un pedacito de

Hermoso territorio en

África... La

Grandeza la rondó

Una vez.

Pero no tenía ojos para ver.

Eso fue hace mucho tiempo...

Ahora recoge migajas de

Alimentos sin digerir del  
Vertedero del mundo industrializado...  
Ay, Ghana.

Sissie tuvo un escalofrío.  
—¿Qué te paza?  
—Me estoy quedando fría. (Aidoo, 2014: 64)

Se observa aquí otro rasgo de la construcción textual de Aidoo es el continuo tono interrogador (las incesantes preguntas), pero siempre sin cerrar del todo el comentario o sin dar respuestas claras. Esta labor le corresponde al lector, que ha de ser muy activo y estar atento a los dobles sentidos. La traductora se esfuerza por conservar todo esto, lo cual es otro elemento fundamental de la influencia de la oralidad africana.

Aunque el Imperio británico es objeto de las mayores diatribas, Sissie no se olvida del poder colonial francés. Su visión es plenamente panafricana. La amargura es máxima. La falta de inversiones, la pobreza, la explotación de colonialismo más grandilocuente mediante élites corruptas no generan respuestas. Por otra parte, la ambigua celebración de la blanca Navidad con adornos de algodón en tierras tórridas, puede ser entendida de muchas maneras. ¿Es un ataque al cristianismo más o menos impuesto? De cualquier manera, puede considerarse un paréntesis que tal vez pueda generar una sonrisa entrañable.

#### **Ejemplo 4**

Presently a Frenchman came by. The friends asked him why the country permitted its international road to remain in such condition years after independence.

‘The President himself uses it every day.’ The Frenchman said, shrugged his shoulders and drove off.

A sickening familiar tale.  
Poor Upper Volta too.

There are  
Richer, much  
Richer countries on this continent  
Where

Graver national problems  
Stay  
Unseen while  
Big men live their  
Big lives  
Within...

At the end of the day, the three friends came to a tiny French provincial town called Ouagadougou. Where between the heat of the Sahara and the heat of the Equator, they hang out cotton wool on window sills for snow, it being the Feast of Noel. (Aidoo, 2004: 55)

La traducción conserva la ambigüedad entre triste y encantadora de la celebración de las fiestas de Navidad, sin obviarla ni exagerarla. El lector es libre.

A la sazón apareció un francés. Los amigos le preguntaron cómo era posible que un país consintiera que su carretera internacional estuviera en tal estado muchos años después de la independencia.

–El Presidente en persona la usa a diario –dijo el francés, se encogió de hombros y se largó.

Una asquerosa y repetitiva historia.  
Pobre Alto Volta también.  
Hay países más  
Ricos, muchos más  
Ricos en este continente  
Donde  
Problemas nacionales mucho más  
Graves  
Siguen siendo  
Invisibles, mientras que los  
Grandes hombres viven sus  
Grandes vidas  
Dentro de sus fronteras...

Al final, los tres amigos llegaron a una pequeña ciudad provinciana francesa llamada Ouagadougou. En la que, entre el calor del Sahara y el calor del

Ecuador, colgaban algodón de las ventanas para simular la nieve, porque era Navidad. (Aidoo, 2014: 66)

En el quinto ejemplo se habla de una guerra africana más, la de Nigeria. Eso ya no era noticia en 1977, cuando se publicó *Our Sister Killjoy* por primera vez y aún lo es mucho menos en nuestros tiempos. La amargura crítica de la autora ya no sorprende, pero sí la comparación al hacerse referencia al primer trasplante de corazón que se conoce, el acontecido en el hospital Groote Schuur de Ciudad del Cabo, Sudáfrica, el 3 de diciembre de 1967. El mundialmente conocido protagonista de la operación fue el doctor Christian Barnard (1922-2001). Aquel hito de la medicina fue utilizado por el régimen racista del *apartheid* para vender las bondades de su política segregacionista. El espíritu crítico de Aidoo no se olvida de que el corazón procedía de un africano varón de raza mestiza, aunque el beneficiario fuera un hombre blanco, toda una paradoja muy dolorosa que el *apartheid* parece que no impidió en esta ocasión.

También puede observarse una fusión extraordinaria entre los versos que comienzan una oración que termina en las líneas en prosa, recurso que concentra toda la atención en el término clave de este pasaje: *el trasplante*.

### Ejemplo 5

As it turned out, uppermost in all their minds, was not the war in Nigeria.

We are used to  
Tragedy, you know,  
The scale hardly makes a difference –

but the transplant. The Heart Transplant. The evening papers had screeched the news in with the evening trains of the Underground. Of how the Dying White Man had received the heart of a coloured man who had collapsed on the beach and how the young coloured man had allegedly failed to respond to any efforts at resuscitation and therefore his heart had been removed from his chest, the Dying White Man's own old heart having been cleaned out of his chest and how in the meantime the Dying White Man was doing well, blah, blah, blah! (Aidoo, 2004: 95)

La traducción presenta una curiosidad. Como ya hemos comentado, el original menciona a un joven hombre mestizo (*young coloured man*) como a quien se le extrajo el corazón. Sin embargo, en el texto meta tenemos el «corazón de una mulata». Parece que la autora, en aquel entonces, estuvo equivo-

cada y la traductora corrige el error, práctica no solo admisible sino muy recomendable por parte del traductor, ya que los datos son los datos.<sup>52</sup>

Resultó que su prioridad en aquellos momentos no era la guerra en Nigeria, sino el trasplante de corazón.

Estamos acostumbrados a la  
Tragedia, ya sabes,  
Y la escala no supone ninguna diferencia...

pero el trasplante. El Trasplante de Corazón. Los periódicos vespertinos habían voceado la noticia junto con los metros de la tarde. Acerca de cómo el Hombre-Blanco-Muribundo había recibido el corazón de una mulata que se había desplomado en la playa, y de cómo la mulata no había respondido a los esfuerzos de reanimación y por tanto le habían sacado el corazón del pecho, después de haber retirado el corazón del pecho del Hombre-Blanco-Moribundo, y cómo el Hombre-Blanco-Moribundo evolucionaba favorablemente y blablablá... (Aidoo, 2014: 105)

Este último ejemplo procede de la parte final del texto que nos ocupa, la larga carta de amor y, como puede comprobarse, se trata de un sentido y original alegato contra la esclavitud. En estas páginas finales el verso ya no está presente al ceñirse de manera estricta a un modelo literario europeo muy popular, la literatura epistolar.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Hay que aceptar que tanto el texto original de Ama Ata Aidoo como el de su traducción son literatura y como tales pueden permitirse ciertas licencias que adornen los acontecimientos para hacerlos más efectivos. Y también reconocer que la visión de un hombre blanco al que se le ha trasplantado el corazón de un hombre mestizo (mulato) en la Sudáfrica de entonces es de una fuerza simbólica arrebatadora, pero los hechos no fueron así. La traductora corrige el sexo de la persona donante, de hombre a mujer, pero no la raza, de mulato a blanco. El hombre blanco que recibió el corazón se llamaba Louis Washkansky (1911-1967). La donante, también de raza blanca, que murió por causa de un accidente de tráfico, se llamaba Denise Darvall (1942-1967). Louis recibió su corazón y logró sobrevivir algunos días. Sin embargo, uno de los riñones de Denise fue también trasplantado a Jonathan van Wyk, que contaba entonces con diez años, lo cual originó cierta controversia en el país al pertenecer este niño a la comunidad mestiza. Él fue el *young coloured man* de la realidad.

<sup>53</sup> Aidoo se adelantó, dentro de la tradición poscolonial epistolar, al menos en fecha de publicación, al gran clásico de la literatura poscolonial africana *Une si longue lettre* (1979) de la senegalesa Mariama Bâ (1929-1981), también novelista, profesora y feminista. Toda esta gran novela está escrita como una gran carta íntima en defensa de las mujeres africanas.

### Ejemplo 6

And now we know why. It is such an old story. Such a painful one too. Otherwise, how could they have made slaves of us when we owed them nothing? Not a cent, not a pesewa, not a kobo. Oh, it is not easy to understand. To think that we owed nobody the smallest franc. Yes they wanted our labour for free. And when with the help of the gun and some of our relatives they succeeded in sitting on us, they then said that indeed, we were made to be slaves because we are stronger, and we can work longer hours in the sun, and such other nonsenses...

My question is: who was there when we were saying farewell to our God? My Darling, we are not responsible for anybody else but ourselves. We did not create other races. So we should not let others make us suffer because we are stronger than them or have better skins. (Aidoo, 2004: 114)

Este fragmento también presenta una curiosidad en la traducción. El original incluye dos palabras africanas, el nombre de dos unidades monetarias locales, según se deduce del contexto. En el original no se escriben en letra cursiva, al tratarse de elementos naturales e incorporados al tipo de inglés local. Sin embargo, en español sí se escriben acertadamente con este tipo de letra, ya que no pertenecen a ningún tipo de español hablado, son palabras extranjeras, lo que representa un atractivo ejemplo de metodología de traducción exotizante, sobre todo, porque no se añade ninguna aclaración (nota a pie de página o glosario, por ejemplo).

Y ahora ya sabemos el porqué. Es una vieja historia. Y muy dolorosa. De otra forma, ¿cómo podrían habernos convertido en esclavos, cuando no les debíamos nada? Ni un céntimo, ni una *pesewa*, ni un *kobo*. Oh, no es fácil de entender. Pensar que no le debíamos a nadie ni un franco... Y, sin embargo, querían nuestro trabajo de gratis. Y cuando con ayuda de los rifles y de algunos de nuestros parientes lograron sentarse sobre nosotros, entonces dijeron que, por supuesto, nos habían convertido en esclavos porque éramos más fuertes, y podíamos trabajar al sol durante más tiempo, y otras memeces semejantes.

Mi pregunta es: ¿quién estaba allí cuando estábamos despidiéndonos de nuestro Dios? Cariño, no somos responsables de nadie más que de nosotros mismos. Nosotros no creamos las otras razas. Luego no debemos permitir que otros nos hagan sufrir porque somos más fuertes que ellos, o porque tenemos una piel mejor. (Aidoo, 2014: 124)

Si recordamos la clasificación cuadro más arriba en la que se presentaban las posibilidades de traducción de poesía métrica, se puede observar que los ejemplos de fragmentos de texto que yuxtaponen prosa y verso, donde el verso empleado es libre, heredero de la poesía o canto autóctono africano, y perfectamente entretejido con párrafos en prosa, no tienen cabida en dicho cuadro, pues este no recoge ninguna categoría para este tipo de híbridos poscoloniales. Por lo tanto, sería posible añadir, como aportación de las tradiciones africanas al acervo teórico de la traducción de poesía, nuevos puntos tales como: entramado prosa-verso traducido todo él en prosa o todo él en este tipo de verso tan peculiar o en otros más cercanos a las tradiciones de la cultura meta, como los dos extremos de toda una gama de posibilidades de conservación-variación de los porcentajes de verso o de prosa o, incluso, de alteración o conversión de lo que era verso a prosa o lo que era prosa a verso. Es decir, todo un desafío de posibilidades creativas y de estudio.

En cualquier caso, en la traducción española que nos ocupa, se ha respetado de manera estricta tanto lo que era verso en el original, como lo que era prosa, lo cual se constituye en una característica fundamental de dicha versión en castellano.

## 6. Conclusiones

Después de haber revisado, en la medida de lo posible, tanto el original como la traducción de este texto excepcional, por lo experimental y atrevido, de Ama Ata Aidoo, creemos poder afirmar que la empresa cultural de verter aquellas páginas al español, hasta entonces tan desconocidas, sí fue realmente un acontecimiento, aunque pasara más o menos desapercibido y se efectuara con tanto retraso. También supuso un hito para todos aquellos interesados en conocer la realidad literaria poscolonial africana. Tantos años después de su composición original, la obra *Our Sister Killjoy*, gracias a la publicación de *Nuestra hermana aguafiestas*, logró demostrar que mantenía su vigencia y su derecho a ser considerado un clásico contemporáneo. Por todo ello, tanto la autora de la traducción, como la institución que la respaldaba, Casa África, pusieron de manifiesto una gran visión.

La traductora, por otra parte, se muestra, por respeto al original y porque sus lectores no pierdan ni un ápice de las virtudes de este, extraordinariamente interesada en reproducirlo con el mayor cuidado, pulcritud y exactitud. La dificultad, por lo que a la forma se refiere, no residía en el tipo de inglés,

en realidad, a diferencia de otra literatura poscolonial, muy normativo o poco híbrido, sino en la compleja combinación de verso y prosa, que es donde reside su africanidad más poderosa. En otras palabras, la traductora sabe apreciarlo y conservarlo sin intervenir más de lo necesario. Por supuesto, el radical contenido crítico no es objeto de ningún tipo de censura, lo cual puede considerarse otro logro muy de agradecer.

Tal vez sí sería necesario, si lo que se buscara es que el texto alcanzara un público más amplio, publicar una nueva edición generosamente anotada que permitiera comprender las múltiples referencias históricas y sociales y que posibilitara un acercamiento más efectivo a la correcta interpretación de todo lo afirmado y sugerido; en otras palabras, se trata de ver el mundo desde la visión o experiencia africanas, como ya se ha dicho en estas páginas, lo que fue la verdadera razón de que *OSK* llegara a escribirse. La mayor dificultad de traducir esta peculiar novela al español, una segunda lengua colonial, pero con relativa experiencia en los asuntos de África, no estribaba en el lenguaje *per se*, sino en el profundo conocimiento de las realidades del continente africano, indispensable para su comprensión, y que no suele estar al alcance, salvo raras excepciones, del lector español o, incluso, hispano, el cual necesita ampliar conceptos antes de enfrentarse con éxito a este reto de lectura.

Por otra parte, insistiendo en lo ya comentado, en estas páginas hemos propuesto una clasificación de las posibilidades que se le ofrecen a un traductor a la hora de embarcarse en la transformación interlingüística de un poema de naturaleza métrica. Dicha categorización estaba orientada a poemas, no a una novela-poema como la de Aidoo. Estaba diseñada para abarcar la tradición europea u occidental, no un producto poscolonial híbrido, que mezcla los géneros y la prosa y el verso, y que recoge con fuerza la tradición de la literatura oral africana cantada o recitada. Este nuevo elemento, la africanidad, muta o metamorfosea una realidad cultural anterior y heredada. Es decir, la tradición africana también cuenta, también debe contar, nunca más debe ser obviada o ignorada. Son tiempos de *reparación*.

La metamorfosis se ha de entender, finalmente, como una ampliación del modelo de traducción poética hasta el punto de que este recoja la posibilidad de originales que combinen en perfectos juegos de simetría formal el verso y la prosa, y que todo ello se vea acompañado de una distribución coherente y repetida de los contenidos como era el caso de los ejemplos analizados, donde el contenido más crítico se refugiaba en los versos como modo de respuesta a

los asuntos introducidos en los párrafos en prosa. Igualmente, se ha de admitir la posibilidad de tal tipo de textos híbridos como opción de traducción, ya sea para repetirla o, por el contrario, para neutralizarla o eliminarla, con todas las combinaciones intermedias que se nos ofrezcan.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aidoo, Ama Ata (2004 [1977]), *Our Sister Killjoy or Reflections from a Black-eyed Squint*, Longman African Writers, Harlow, England, Longman.
- Aidoo, Ama Ata (2014), *Nuestra hermana aguafiestas o reflexiones desde una neurosis anti-occidental*, trad. y prólogo de Marta Sofía López Rodríguez, Colección de Literatura Casa África, Las Palmas de Gran Canaria, Casa África.
- Anderson, Linda (2011), *Autobiography*, New Critical Idiom, London, Routledge.
- Bandia, Paul (2008), *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa*, Manchester, St. Jerome.
- Bassnett, Susan / Harish Trivedi (eds.) (1999), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London, Routledge.
- Bolekia Boleká, Justo (2017), *A Bépátto (los del barrio)*, Casa África, 71, Madrid, Sial Ediciones.
- Brückner, Thomas (2001), «Aidoo, Ama Ata», en VV. AA. (eds.), *Diccionario de literatura del África subsahariana*, Bilbao, Associació Cultural transLit-Virus Editorial, pp. 17-18.
- Conrad, Joseph (1995 [1902]), *Heart of Darkness with the Congo Diary*, ed. Robert Hampton, London, Penguin.
- Conrad, Joseph (2002), *Marlow. Juventud. El corazón de las tinieblas*, ed. Alberto Laurent, Barcelona, Ediciones Abraxas.
- Conrad, Joseph (2004), *El corazón de las tinieblas con el Diario del Congo*, trad. Eduardo Jordá Forteza, Madrid, Ediciones Folio.
- Etkind, Efim (1982), *Un Art en crise: Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'homme.
- Gallego Roca, Miguel (1994), *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Ediciones Júcar.
- Holmes, James (1970), «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form», *The Nature of Translation. Essays of the Theory and Practice of Literary Translation*, Bratislava-Paris-The Hague, Slovak Academy of Sciences-Mouton, pp. 91-105.
- Huddart, David (2014), *Postcolonial Theory and Autobiography*, Routledge Research in Postcolonial Literatures, London, Routledge.
- Karpinski, Eva C. (2012), *Borrowed Tongues. Life Writing, Migration, and Translation*, Life Writing Series, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfred Laurier University Press.
- Lefevere, André (1975), *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Assen / Amsterdam, Van Gorcum.

- López Rodríguez, Marta Sofía (2014), «Prólogo», en Ama Ata Aidoo, *Nuestra hermana agua-fiestas o reflexiones desde una neurosis antioccidental*, Colección de Literatura Casa África, Las Palmas de Gran Canaria, Casa África, pp. 7-10.
- Pujolràs Noguera, Esther (2012), *An African (Auto)biography. Ama Ata Aidoo's Literary Quest. Strangeness, Nation, Tradition*, Saarbrücken, Lap Lambert Academic Publishing.
- Tymoczko, Maria (1999), «Post-colonial Writing and Literary Translation», en Susan Bassnett / Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London, Routledge, pp. 19-40.
- Vinuesa, Maya (2018), *Una habitación en Lavapiés*, Madrid, Canalla Ediciones.
- VV. AA. (2001), *Diccionario de literatura del África subsahariana*, Bilbao, Associació Cultural transLit-Virus Editorial.



## **PARTE II**

### **IDENTIDAD E HIBRIDACIÓN EN LA TRADUCCIÓN LITERARIA**



## **Bridget Jones, ¿irresistible sex kitten o chatte en chaleur? Sexualidad y moralidad a través de la traducción**

JOSÉ SANTAEMILIA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

### **1. Introducción**

Parece existir un acuerdo casi unánime (Ferriss / Young, 2005; Modleski, 2008; Butler / Desai, 2008; Smith, 2008; Montoro, 2012) a la hora de señalar la publicación en 1996 de *Bridget Jones's Diary*, de Helen Fielding, como el inicio de un fenómeno literario y cultural nuevo, que ha dado en llamarse *chick lit*. Este término, entre irónico y despectivo, alude a una literatura escrita por y para chicas jóvenes, un complejo fenómeno literario, cultural y estético, una llamada de atención generacional sobre cuestiones relacionadas con el consumismo, la vida cotidiana, el género, la sexualidad, la familia, la moralidad, el feminismo, el papel de la mujer urbana en nuestra sociedad, y muchas otras cosas. Otra obra, publicada el mismo año, *Sex in the City*, de Candace Bushell, también aspira al honor de ser el origen de esta nueva literatura.

Se consideran *chick lit* aquellas novelas «written by women, (largely) for women, depicting the life, loves, trials and tribulations of their predominantly young, single, urban, female protagonists» (Montoro, 2012: 1-2). Butler / Desai (2008) destacan el hecho de que se trata de obras inteligentes, en ocasiones cómicas, con un gran ritmo narrativo, en que las autoras someten a su propia generación a un profundo autoanálisis, en busca del éxito personal y profesional: «heroines gain self-knowledge and self-acceptance, and are thus empowered to take control of their intimate relationships and professional lives» (Butler / Desai, 2008: 2). Modleski (2008: xxi) pone el acento en que los personajes son mujeres «searching for mates and/or struggling in jobs, often in the publishing world, while doing a lot of shopping along the way». Smith (2008) dirige la atención a las características de este fenómeno como el establecimiento de una solidaridad femenina, de un estrecho vínculo entre escritora y lectoras «across genre lines, by both grounding themselves in nineteenth-century, heroine-centered literature and by dialoguing with various twenty-first century consumer culture mediums, particularly women's advice manuals»

(Smith, 2008: 2). En concreto, Helen Fielding ha declarado públicamente que se considera un producto de revistas como *Cosmopolitan*, una especie de biblia contemporánea que ha modelado la vida y la moda de tantas mujeres en las últimas décadas, en torno a dos ejes básicos: el culto al cuerpo y el consumo.

Sin duda, encontramos antecedentes claros de este fenómeno literario en obras como *Fear of Flying* (1973), de Erica Jong, en las que ya se encuentran algunos de los rasgos típicos de la *chick lit*, como el humor, el tono confesional o la mujer insatisfecha. Y en última instancia, tal y como la propia Helen Fielding reconoce de manera explícita, las raíces de esta literatura se sitúan en la producción de Jane Austen y, fundamentalmente, en la sombra alargada de obras como *Pride and Prejudice* (1813) (Montoro, 2012). Para Salber (2001), Helen Fielding «sees the connection between Austen's youth-oriented culture and its attendant problems of finding suitable mates and Bridget Jones's contemporary singles scene». La lista de autoras (y autores) de *chick lit* es tan extraordinaria que se ha llegado a sugerir el término de «pandemia» (Modleski, 2008: xxii) para abarcar un panorama literario que parece crecer día a día. Para el propósito de estas páginas, unos pocos nombres serán suficientes: Judy Baer, Melissa Bank, Amanda Brown, Jill Browne, Candace Bushnell, Cris Burkes, Meg Cabot, Jenny Colgan, Helen Fielding, Erica Kennedy, Marian Keyes, Sophie Kinsella, Emma McLaughlin, Terry McMillan, Scott Mebus, Jennifer Weiner, Lauren Weisberger, Rebecca Wells, y tantos otros.

En este tipo de literatura –bautizada como *chick lit* en el mundo anglosajón, *littérature de poulettes* en francés, y sin traducción acuñada en español o catalán– las protagonistas femeninas tratan, con mayor o menor éxito, de gestionar su cuerpo y su sexualidad, sus emociones y su relación con el mundo, y tratan de liberar el lenguaje de las ataduras del sentimentalismo que históricamente se ha considerado *femenino*. Así pues, en esta nueva escritura de y para mujeres, un aspecto fundamental y novedoso es la sexualidad de sus heroínas, tanto por su «level of sexual experience and attitude toward sex» (Wells, 2005: 51) cuanto por «the way they examine women's experiences and desires» (Guerrero, 2005: 88).

En la medida en que este fenómeno, de procedencia anglosajona, se difunde por el mundo entero, la traducción ha desempeñado, desempeña y desempeñará un papel esencial. El propósito de este capítulo es explorar el potencial crítico que ofrece la traducción de la sexualidad en textos literarios contemporáneos y, de manera más específica, en la traducción de *Bridget Jones's*

*Diary*. Para ello examinaremos algunos ejemplos centrados en la construcción de la sexualidad en la obra de Helen Fielding y, de manera comparativa, en las versiones al español, francés y catalán. Las lenguas y las culturas son, con frecuencia, pozos insondables contruidos a lo largo del tiempo, a base de tradiciones históricas, prejuicios, contradicciones, estereotipos, tabúes, etc. y esto es particularmente visible cuando nos asomamos a las cenagosas aguas de la sexualidad. En palabras de Ferriss / Young, «a serious consideration of chick lit brings into focus many of the issues facing contemporary women and contemporary culture –issues of identity, of race and class, of femininity and feminism, of consumerism and self-image» (2005: 2-3).

## **2. La traducción de la sexualidad o la re-presentación crítica de la identidad**

La complicidad entre traducción y sexualidad lleva ya un tiempo fraguándose, aunque no parece haberse consolidado una disciplina única que las acoja a ambas. Una sinergia entre ellas podría llevarnos a estudiar, entre otras cuestiones, los efectos de obras como *Le deuxième sexe* (1949), de Simone de Beauvoir, en las diversas culturas a las que se ha traducido. O también a analizar la reescritura consciente que suponen el doblaje o la subtitulación de determinados films (pensemos en el caso de *Rebecca*, de Alfred Hitchcock) en la configuración del deseo o de las tendencias sexuales de algunos personajes. Francine Masiello (2004: 2) se pregunta, con comprensible incredulidad, «can sexuality be translated and represented, with terms that move from nation to nation?». Los términos que definen nuestra sexualidad son extraordinariamente sensibles y están sujetos a los vientos de la historia, la cultura, los prejuicios, la moda o la ideología.

La traducción y la sexualidad son espacios discursivos hipercríticos y podrían diseñar una interdisciplina que constituyera «a space of discursive conflict and negotiation between different ideological positions» (Sánchez, 2014: 326). A cada paso conjunto que dan, acechan los peligros de las trampas éticas, las disonancias, los recelos, las incomprensiones. Esto ocurre cuando Carmen de Burgos, pionera feminista española, traduce a principios del siglo XX *Über den psychologischen Schwachsinn des Weibes* (1900), de Julius Moebius, con el título de *La inferioridad mental de la mujer*. El rechazo que le produce esta obra, profundamente misógina, llevará a Carmen de Burgos a utilizar estrategias profeministas, entre ellas, abundantes notas a pie de página, en que disiente

de las afirmaciones del psiquiatra alemán, así como diversos artículos originales de la intelectual española, que sirven de contrapunto temático y argumental al tratado en cuestión. Bien conocidas son también las reescrituras parciales del sexismo patente en la obra de Guillermo Cabrera Infante, llevadas a cabo por su traductora, Suzanne Jill Levine. Estas disonancias, y tantas otras, componen espacios no solo de diferencia ideológica sino de lucha ética en torno a proyectos dispares. Similares exigencias plantean territorios tan sembrados de tabúes como la sexualidad explícita, el deseo o la obscenidad. La traducción es tan poderosa que puede habilitar (o proscribir) palabras o gestos; que puede instaurar (o burlar) la censura en una cultura determinada; que puede, en fin, dar voz (o privar de ella) al cuerpo, al deseo, al erotismo, a la represión. Traducción y sexualidad, en definitiva, aportan reescrituras críticas de la realidad y nos hacen tomar plena conciencia de los instrumentos con que afirmamos nuestra textualidad/sexualidad: por un lado, el lenguaje (y el trasvase de significados) y, por otro, el propio cuerpo y nuestros deseos más íntimos.

Aunque con límites difusos, vemos en el horizonte un panorama académico en que traducción y sexualidad van encontrando cauces de colaboración y de interpenetración. Desde el inicio de los tiempos, se observa en la sociedad un interés bien por la sexualidad, bien por la traducción, pero raramente un tratamiento de *ambas* dimensiones. Hasta la fecha, la mayoría de los estudios que abordan este tema adoptan una perspectiva básica (la traducción de la sexualidad) a expensas de la otra perspectiva (la sexualidad o sexualización de la traducción). Desde la década de 1990 los estudios de traducción han venido incorporando la sexualidad como categoría analítica. La sexualidad constituye, para Von Flotow, «a field that is notoriously difficult to translate for reasons of cultural and generational differences –a *cas limite* that in some ways serves as a test for translation» (2000: 16). La sexualidad es, en efecto, una fuerza motriz tan poderosa en nuestro quehacer diario que determina nuestras identidades, nuestros discursos, nuestros textos, nuestros deseos o nuestras proyecciones simbólicas. Y la traducción es, asimismo, tan poderosa que puede igualmente ayudar a fijar (o a destruir) identidades, discursos, textos, deseos. La traducción somete todo a cuestionamiento; y de manera particular, cuando se traduce la sexualidad, no cabe la neutralidad, hay siempre un *translation effect* (Von Flotow, 2000) de consecuencias imprevisibles. Podría afirmarse que, cuando se traducen los discursos del amor, del sexo o del deseo, se ejecuta un acto político, con profundas implicaciones retóricas e ideológicas. Traducir la

sexualidad no es (no debería ser) un ejercicio de neutralidad, sino una apuesta personal que deja al descubierto nuestros valores y actitudes más íntimos en torno a las identidades de género o sexuales, los comportamientos sexuales humanos, los tabúes de la época o los límites de nuestra moralidad. En este sentido, parece dibujarse un espacio compartido entre traducción y sexualidad que revela las más íntimas textualizaciones de nuestras identidades y deseos.

### **3. Sexualidad y traducción: un panorama académico creciente**

Daremos cuenta ahora, brevemente, de una creciente literatura que, desde la década de 1990 (Wildeman, 1989; Larkosh, 1996; Schmitz, 1998) viene estudiando las complejas reescrituras de las identidades y los deseos sexuales a través del prisma privilegiado de la traducción (Crissafully, 2001; Karjalainen, 2002; Bauer, 2003; Rao, 2005; Sánchez, 2007; Boulanger, 2008; Baer, 2011). Aunque quizá carecemos aún de suficiente perspectiva crítica, parece insinuarse una línea de investigación que aúna, de manera crítica y consciente, el potencial de sexualidad y traducción desde un único ángulo. Hay, ciertamente, un buen número de trabajos que incorporan ya la traducción, ya la sexualidad, de manera aproblemática, sin interrogar *ambas* categorías. En este apartado presentaré, de manera sucinta, algunos trabajos que giran en torno a la traducción de la literatura erótica, la (auto)censura en traducción audiovisual o la traducción *queer*.

Quizá es la literatura erótica –definida de manera amplia como «works in which sexuality and/or sexual desire has a predominant presence» (Brulotte / Phillips, 2006: x)– la manifestación más antigua del uso consciente de la sexualidad en los textos, así como su difusión a otras lenguas a través de la traducción. Sin entrar a fondo en el tema de las semejanzas o diferencias entre erotismo y pornografía, y aun entre erotismo y obscenidad (Santaemilia, 2005), estamos familiarizados con una extensa nómina de obras y autores latinos (Catulo, Ovidio), italianos (Pietro Aretino), españoles (Francisco Delicado), franceses (Nicholas de Churier, Claude Crébillon) o ingleses (John Cleland) que han construido, a lo largo de los siglos, una tradición de escritura erótica occidental. Dichas obras han sido traducidas en numerosas ocasiones a otras lenguas pero, como podemos comprobar en la monumental *Encyclopedia of Erotic Literature* (Brulotte / Phillips, 2005), la traducción raramente constituye objeto de estudio o reflexión. Cuesta creer que apenas nadie se haya interesado en esclarecer cómo se ha trasvasado la erótica latina, por poner un ejemplo, a las

lenguas romances, o aun a lenguas germánicas o eslavas. Lo mismo se podría argumentar en torno a la tradición libertina francesa del siglo XVII y XVIII, o a la picaresca española. Resultaría quizá más revelador estudiar qué autores u obras eróticas no han sido traducidas a alguna lengua de prestigio; y ciertamente enriquecedor conocer en detalle qué obras del repertorio erótico árabe o chino son desconocidas en Occidente; etc. No se trataría, en todo caso, de estudiar la traducción *per se*, sino más bien de mostrar o argumentar qué mecanismos utiliza la traducción para trasladar (o subvertir) la carga sexual presente en el original. Por fortuna, trabajos recientes adoptan un enfoque integrador y crítico en el estudio de la traducción y la sexualidad. Un gran número de ellos (Boulanger, 2008; Louar, 2008; Santaemilia, 2009, 2011; Rao / Klimkiewicz, 2012; Henry-Tierney, 2013) se centran en la literatura erótica (o pornográfica) contemporánea en lengua francesa (Nelly Arcan, Virginie Despentes, Catherine Millet, Mohamed Leftah), inglesa (Ian McEwan, Nipper Godwin) o española (Almudena Grandes). Desde un prisma crítico, la traducción no es un tránsito aséptico o neutral, sino un instrumento de vulgarización del original (la versión inglesa de *Baise-moi*, de Despentes) o, con más frecuencia, de neutralización de la carga sexual y obscena (por ejemplo, la traducción inglesa de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes). Muchos de los términos sexuales (*encoñado*, *cachondo*, etc.) son tan propios de una lengua y de una tradición cultural que toda traducción resulta difícil y arriesgada, y no hace más que poner al traductor (o traductora) frente a sus propios tabúes y límites éticos.

Otro ámbito en que se está trabajando cada vez con más rigor y perspectiva integradora es el de las censuras (o auto-censuras) que sufren las traducciones, fundamentalmente en épocas de dictaduras (Merkle, 2002; Vega, 2004; Gallego, 2004; Linder, 2004; 2014; Billiani, 2007; Seruya / Moniz, 2008, Chuillenanáin *et al.*, 2009). En períodos de censura oficial (las dictaduras de Hitler, Mussolini o Franco), la traducción de novelas o el doblaje de películas extranjeras estaban sometidos a estrecha vigilancia, especialmente en materias de moral sexual, ortodoxia política, religión o raza. Un campo particularmente fértil de análisis se centra en las (auto)censuras en la traducción audiovisual. Lung (1998), Scandura (2004) o Chiaro (2007) muestran cómo los productos audiovisuales para la televisión (en Hong Kong o en Italia, respectivamente) presentan sistemáticamente deficiencias en su traducción u omisiones, que afectan mayoritariamente a los términos sexuales. Los trabajos de De Marco

(2006; 2009; 2012) nos ofrecen un estudio de la traducción en productos audiovisuales con una *perspectiva de género*: es decir, en las traducciones del género o la sexualidad se problematizan los valores o creencias sociales que las sustentan, la compleja construcción o interpretación del placer o el deseo.

Muy posiblemente, sin embargo, en la actualidad es la traducción *queer* la que con más ahínco está deconstruyendo la compleja intersección entre traducción y sexualidad (la traducción de la sexualidad y la sexualización de la traducción). A esta línea de investigación contribuyen tanto las teorizaciones sobre lengua y sexualidad (Bucholtz / Hall, 2004), como sobre lengua y deseo (Kulick, 2003). Una perspectiva *gay/queer* sobre la traducción y la sexualidad interroga críticamente a ambas disciplinas, y propone una aproximación totalizadora a las cuestiones de género, sexualidad, clase social o raza. Son pioneros los trabajos de Keith Harvey (1998; 2000; 2003), en los que trata de documentar las cambiantes nociones de «identidad gay» en novelas estadounidenses de la década de 1970 en sus traducciones al francés. Para Harvey (2003: 2), esta tarea «prefigures an enquiry into the manner in which aspects of sexual deviance/dissidence are conceived through projections of foreign others». Harvey (2003: 4), pues, propone «a performative theory of translated text» que dé cuenta de los procesos de construcción discursiva de la identidad sexual.

Para Bauer (2003), la sexualidad no es únicamente una manifestación del deseo, la identidad o el placer, sino, además, un poderoso discurso en sí mismo (la sexología), que define y clasifica a las personas en función de su deseo sexual, con lo cual puede legitimar (o deslegitimar) determinadas configuraciones sexuales en determinados momentos históricos. Diversas publicaciones más recientes (Larkosh, 2006; 2007; Kinloch, 2007; Valdeón, 2010; Baer, 2011; Asimakoulas, 2012; Bassi, 2014) han incidido en el hecho de que toda opción traductora puede reforzar (o desestabilizar) las jerarquías (sociales o sexuales) de la comunidad en cuestión, ya se trate de una obra del escritor argentino Manuel Puig, de la serie televisiva *Will and Grace* (1998-2006), de la película griega *Strella* (2009) o de la traducción inglesa de las memorias eróticas *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire* (2003), de Melissa Panarello. La traducción amplifica e internacionaliza los procesos de construcción discursiva de las identidades sexuales, al tiempo que los sitúa en un espacio de choque y negociación cultural constantes. Sin duda, la perspectiva *queer* ha ofrecido, hasta la fecha, el tratamiento más complejo (y unificado) de cuestiones de traducción y sexualidad.

#### 4. Bridget Jones, *¿irresistible kitten o chatte en chaleur?* La incesante reescritura de la moralidad a través de la traducción

A continuación haré un recorrido por tres versiones (en español, francés y catalán) de *Bridget Jones's Diary*, en busca de algunas de las lagunas o disonancias más relevantes que he creído encontrar en la representación de la sexualidad. Lejos de ser (el de la sexualidad) un discurso uniforme, se trata de un discurso escurridizo y sensible, que elude muchas veces el propio ejercicio de la traducción (o reescritura), para sumergirse en los espacios opacos de la postura ética, la convención moral, la desestabilización de los significados, el activismo político o sexual. En cada traducción concreta parece dibujarse un proyecto moral específico: un proyecto heterogéneo, a veces contradictorio, que transmite a sus lectores una versión de la sexualidad humana que es coherente con la postura del traductor/a y aceptable para su comunidad cultural.

##### 4.1. El mundo sexualizado de *Bridget Jones's Diary*: *fuckwittage*

*Bridget Jones's Diary* es una novela en que el sexo ocupa muchas de sus páginas, aunque con un propósito fundamentalmente humorístico y con el objetivo último de construir un relato personal, en forma de diario, en que se proyectan las frustraciones y las ilusiones de una treintañera británica que trata de encontrar su propio espacio, tanto profesional como sexual. Son frecuentes, si bien no excesivos, los términos relativos a la sexualidad: *sex* (que aparece 36 veces), *fuckwittage* (16), *sexual* (13), *shag* (12), *bastard/s* (20), *sexy* (7), *trollop* (6), *sexually* (6), *penis* (6), *fucking* (6), *fuck* (5), *bugger* (3), *tart* (2) y otras con menor reiteración.

Sin duda, la aportación más singular de Helen Fielding al vocabulario (emotivo/sexual) de la generación *chick lit* es «*emotional fuckwittage*». Se trata de una expresión de nuevo cuño, que define con contundencia la actitud de los hombres, algunos también treintañeros, que tratan por diversos medios de evitar el compromiso emocional o familiar con una mujer. Marie Phillips (*The Pool*, 2016), ávida seguidora de Bridget Jones desde su primera aparición, admite en una columna de *The Independent* en febrero de 1995, su identificación con este término: «Even as a child, I could recognise the meaning of emotional fuckwittage –the grown-up version of bad playground behaviour». La propia Helen Fielding detalla algunas de las situaciones evocadas por dicha expresión:

Sharon started on a long illustrative list of emotional fuckwittage in progress amongst our friends: one whose boyfriend of thirteen years refuses even to discuss living together; another who went out with a man four times who then chucked her because it was getting too serious; another who was pursued by a bloke for three months with impassioned proposals of marriage, only to find him ducking out three weeks after she succumbed and repeating the whole process with her best friend. (Fielding, 1996: 20-21)

Veamos el siguiente fragmento:

### Ejemplo 1

**11 p.m.** Strident evening. Sharon immediately launched into her theory on the Richard situation: «**Emotional fuckwittage**», which is spreading like wildfire among men over thirty. (Fielding, 1996: 20)

La novedad de este término –fruto de la observación por parte de la autora de la clase media urbana británica de la década de 1990 y de sus actitudes hacia la familia y la sexualidad– plantea comprensibles dificultades para traducirlo. En español se utiliza la expresión «sexo sin compromiso emocional» (Fielding, 1999: 26), que parece reproducir con bastante elegancia, aunque alejada de la contundencia del original, el escenario emocional sugerido por Helen Fielding. En la versión francesa leemos «enfoirage affectif» (Fielding, 2017: 29), concepto mucho más vulgar que en español, mientras que en catalán se opta por una incomprensible «subnormalitat emocional» (Fielding, 1998: 30) [esp. «subnormalidad emocional»]. En cualquier caso, es un buen ejemplo de la dificultad que se le plantea al traductor/a cuando tiene que reproducir, por primera vez para su comunidad cultural, un nuevo escenario sexual.

La sexualización del universo de Bridget Jones queda reflejada claramente en el uso de términos como *shag* o *sex*. En el primer caso, la protagonista piensa que hasta su madre está poseída por la obsesión de que su hija encuentre el amor y el sexo:

### Ejemplo 2

I don't know why she didn't just come out with it and say, «Darling, do shag Mark Darcy over the turkey curry, won't you? He's *very* rich». (Fielding, 1996: 12)

Las soluciones en otros idiomas mantienen el mismo tono coloquial («echa un polvo» [Fielding, 1999: 18] en español, «tape-toi» [Fielding, 2017: 21] en francés) e incluso llegan a lo obsceno («follar-te en Mark Darcy» [Fielding, 1998: 22], en catalán).

En el siguiente ejemplo, que une en el mismo fragmento los términos «sex» y «shag», observamos soluciones traductoras más dispares:

### Ejemplo 3

«Hmmm», said Mark thoughtfully. «You say that, but Michael Howard’s got an extremely attractive and intelligent wife. He must have some sort of hidden charms».

«Like what, you mean?» I said, childishly, hoping he would say something about **sex**.

«Well...».

«He might be a **good shag**, I suppose», I supplied. (Fielding, 1996: 235)

La referencia al sexo («say something about sex») no parece problemática («que él diría algo referente al sexo» [Fielding, 1999: 245] en español, y «que mencionés alguna cosa que tingués a veure amb el sexe» [Fielding, 1998: 262], en catalán), pero el texto francés nos sorprende con una opción que más bien suena a opción moral acerca del edificio construido en torno a Bridget Jones («espérant qu’il allait parler de cochonneries» [Fielding, 2017: 260]). *Cochonneries*, en francés, es un término despectivo, que transmite una idea del sexo como pecado, como mancha, como suciedad.

En cuanto al segundo de los términos («He might be a good shag»), hallamos ahora una disonancia entre las tres versiones. Mientras la española parece tan fluida y coloquial como el original («Quizá tenga un buen polvo» [Fielding, 1999: 245]), al tiempo que preserva el protagonismo sexual de Bridget, el texto catalán («Pot ser un gran follador» [Fielding, 1998: 262]), además de ser más obsceno, transfiere bruscamente la iniciativa sexual al hombre, reforzando el estereotipo del hombre como experto. En francés se opta por una solución más neutra («C’est peut-être un très bon coup» [Fielding, 2017: 260]), una metáfora atenuada que sigue manteniendo el tono sexualizado del original.

#### 4.2. Bridget como personaje sexual: *irresistible sex kitten*

Bridget Jones, en tanto que parece inaugurar la literatura denominada *chick lit*, se nos presenta como un personaje poliédrico, caracterizado por rasgos contradictorios: es valiente pero constantemente la invade la sensación de fracaso; es optimista pero desfallece en algunos momentos; tiene un gran sentido del humor, habitualmente a su costa; etc. Para completar este dibujo incompleto de Bridget, cabe añadir la dimensión sexual. Bridget Jones proyecta una imagen de iniciativa en el mundo de la pareja y la sexualidad, pero cuesta precisar más. El siguiente fragmento presenta irónicamente la multiplicidad de Bridgets que habitan la novela:

##### Ejemplo 4

«A ladder, Bridge?» said Daniel. «What sort of ladder?».

«Shut up», I bristled crossly. «It' all chop-change with you. Either go out with me and treat me nicely, or leave me alone. As I say, I am not interested in fuckwittage».

«What about you, this week? First you completely ignore me like some Hitler Youth ice-maiden, then you turn into an **irresistible sex kitten**, looking at me over the computer with not so much «come-to-bed» as just «**come**» eyes, and now suddenly you're Jeremy Paxman». (Fielding, 1996: 75-76)

El texto 4 recicla un término clave de la novela y del léxico de Bridget Jones (*fuckwittage*), y presenta, en clave humorística, alguna de las identidades que podrían aplicarse a la protagonista: desde «Hitler Youth ice-maiden» hasta «irresistible sex kitten» y, finalmente, «Jeremy Paxman». La primera de estas identidades se ha traducido al español como «solterona de hielo de las Juventudes Hitlerianas» (Fielding, 1999: 82) y la tercera hace referencia a Jeremy Paxman, periodista de la BBC, conocido sobre todo por su programa *Newsnight*, en el que entrevistaba a personajes de la política británica, con un estilo directo y agresivo, empleando una traducción que ignora por completo el referente histórico («eres una pacata»).

Nos detendremos brevemente en la segunda de las identidades («irresistible sex kitten»): en español se traslada como «irresistible y sexy gatita» (Fielding, 1999: 83), en una solución que infantiliza las urgencias sexuales presentes en el original; mientras que en catalán («un animal sexual irresistible» [Fielding, 1998: 90]) y en francés («chatte en chaleur» [Fielding, 2017: 90])

se alude a la dimensión animal de la sexualidad, particularmente en francés, en que se hace referencia al periodo de celo de las hembras.

Para completar esta caracterización, el texto original juega con la ambigüedad del término «*come*» (venir o eyacular), ambigüedad no explotada en la versión española («ven» [Fielding, 1999: 83]). La versión catalana elige cancelar la ambigüedad a cambio de una expresión sexual inequívoca («“escorre’t” directament» [Fielding, 1998: 90]), mientras que la francesa, con barroca lubricidad, propone una reescritura metafórica de la frase («tu me lances des regards brûlants de concupiscence» [Fielding, 2017: 90]) que no hace sino reforzar la dimensión erótica del original.

#### 4.3. Algunos comportamientos sexuales: *sluttishly*, *tarty*

*Bridget Jones’s Diary* gira en torno a la sexualidad en tanto que puente hacia una futura convivencia heterosexual. A excepción de los términos *sex* y *fuckwittage*, el resto de referentes sexuales son escasos. En concreto, los comportamientos sexuales son limitados. Haremos aquí referencia a dos de ellos: *sluttishly* y *tarty*. El primero aparece al principio de la novela, cuando Bridget Jones anota los (buenos) propósitos para el año nuevo:

##### Ejemplo 5

I WILL NOT [...]

Behave **sluttishly** around the house, but instead imagine others are watching.

Fall for any of following: alcoholics, workaholics, commitment phobics, people with girlfriends or wives, misogynists, megalomaniacs, chauvinists, emotional fuckwits or freeloaders, perverts. (Fielding, 1996: 2)

*Slut* hace referencia, en inglés, a mujeres sucias o promiscuas: la traducción española («[No] Pasear por la casa como una zarrapastrosa» [Fielding, 1999: 9]) retiene el primer concepto pero ignora el segundo (Santaemilia 2005). La versión francesa («[À proscrire] Traîner à la maison en tenue debrailée» [Fielding, 2017: 9]) mantiene el mismo matiz de desaliño, mientras que la catalana («No em comportaré d’una manera indecent» [Fielding, 1998: 13]) pone el acento en las connotaciones de inmoralidad o indecencia.

En otro fragmento de la novela, dos chicas más jóvenes que Bridget mantienen la siguiente conversación:

### Ejemplo 6

When the meeting was over I rushed to the loo to recover my composure where Patchouli was making herself up next to her friend, who was wearing a sprayed-on dress that showed her pants *and* midriff.

«This isn't too **tarty**, is it?» the girl was saying to Patchouli. «You should have seen those **bitch** thirtysomethings' faces when I walked in... Oh!».

Both girls looked at me, horrified, with their hands over their mouths.

«We didn't mean you», they said.

I am not sure if I am going to be able to stand this. (Fielding, 1996: 210)

*Tart*, en inglés, hace referencia a una mujer inmoral o a una prostituta. En las versiones española y catalana, observamos que se ha ignorado esta conexión con el mundo de la prostitución y se han elegido adjetivos más neutros («provocador» [Fielding, 1999: 220] y «provocatiu» [Fielding, 1998: 234], respectivamente). En francés, en cambio, se recurre a un término explícito («Ça ne fait pas trope pute?» [Fielding, 2017: 232]), que mantiene la conexión entre la moda provocativa y la prostitución. Para completar lo contenido en el texto 6, en esta conversación se define también a las treintañeras como Bridget Jones, con el calificativo de «bitch thirtysomethings», que es recogido de manera dispar: por un lado, «putas» (Fielding, 1999: 220) en español y «salopes» (Fielding, 2017: 233) («zorras, putas») en francés; y por otro, «bruixes» (Fielding, 1998: 234) («brujas») en catalán.

#### 4.4. La sexualidad en expresiones malsonantes: *fuck*, *bugger off*

Para completar esta mirada a la sexualidad en *Bridget Jones's Diary* y su traducción a diversas lenguas, nos centraremos en las expresiones malsonantes de procedencia sexual. Dos textos nos servirán de apoyo:

### Ejemplo 7

Message Jones

Have a good weekend, Pip pip.

Cleave

Miserably, I picked up the phone and dialled Sharon.

«What time are we meeting tomorrow?». I mumbled sheepishly.

«Eight thirty. Café Rouge. Don't worry, we love you. Tell him to **bugger off** from me. Emotional fuckwit». (Fielding, 1996: 68)

### Ejemplo 8

What are we doing, then?» asked the cameraman with no attempt to feign interest. «Dole Youths», I said gaily. «Back in a mo!» then rushed round the corner and hit myself on the forehead. I could hear Richard over my earpiece going, «Bridget... where the *fuck*...? Dole Youths». Then I spotted a cashpoint machine on the wall. (Fielding, 1996: 215)

Términos de carácter sexual como *bugger (off)* o *fuck*, aparte de su valor literal, aportan una gran variedad de sentidos figurados: pueden funcionar como expletivos, insultos, expresiones malsonantes, intensificadores pragmáticos, etc. Su traducción, con frecuencia, estará más atenta al valor comunicativo o pragmático en la lengua de destino que al literal y, por tanto, podrá tener diversas versiones válidas. Así, «Tell him to bugger off from me» adopta, en las lenguas que estudiamos, modalidades que van desde lo escatológico («Mándalo a la mierda» [Fielding, 1999: 74] en español) a la referencia tabú a la homosexualidad («Digue-li que el donin pel cul» [Fielding, 1998: 80]), pasando por la traducción neutra, que evita la expresión malsonante («Et conseille-lui de ne pas s'approcher de moi» [Fielding, 2017: 80] en francés).

Algo más frecuente es el uso de expresiones con *fuck*, uno de los términos más versátiles de la lengua inglesa (McEnery / Xiao, 2004; Santaemilia, 2008). La expresión obscena «where the fuck», tan común en inglés oral contemporáneo, ha sido traducida mediante vocablos igualmente obscenos en español («¿dónde coño...?») [Fielding, 1999: 225] y catalán («on collons?») [Fielding, 1998: 239]), que hacen referencia a dos de las fuentes más primarias de obscenidad en dichas lenguas: por un lado, el órgano sexual femenino; y por otro, los atributos sexuales masculinos. La versión francesa («Qu'est-ce que tu glandes, bordel?») [Fielding, 2017: 238] diluye la fuerza del original, aunque mantiene el rasgo de vulgaridad.

## 5. Coda

El propósito de este capítulo es explorar el potencial crítico que ofrece el análisis de la traducción de la sexualidad en textos literarios contemporáneos.

¿Qué ocurre cuando se traslada la representación de la identidad sexual, o de los comportamientos sexuales, de una lengua a otra, o cuando se caracteriza a un personaje (fundamentalmente, femenino) desde el prisma de la sexualidad? En función de los términos elegidos –que forman parte del repertorio cultural y moral de cada lengua– se corre el riesgo de modificar sustancialmente los hábitos o identidades representados: se puede, por un lado, incrementar o disminuir el potencial transgresor de la sexualidad representada; o también privilegiar los aspectos biológicos o psicológicos de los personajes; se puede ocultar o realzar el deseo; se puede, en fin, recluir la sexualidad femenina en una economía de deseo patriarcal o, por contra, liberarla de las ataduras de tantos siglos de represión.

A través de algunos ejemplos extraídos de la novela *Bridget Jones's Diary*, de Helen Fielding, y de sus traducciones al español, francés y catalán, observamos cómo la traducción del sexo se compone de múltiples decisiones individuales –en ocasiones difíciles, resultado de un debate interior– en que se ponen en juego las conceptualizaciones básicas de traductores o traductoras en torno a los límites de su moral sexual. Todas estas decisiones van configurando un proyecto moral para cada una de las versiones mencionadas; no se trata de proyectos radicalmente distintos, pues comparten un espacio geográfico y un devenir histórico similares, pero sí con matices propios que van diferenciando la lectura que cada cultura hace del texto de Helen Fielding.

Cuando se está recreando por primera vez –a través de la traducción– un fenómeno literario o cultural (como la *chick lit*), las decisiones de los traductores o traductoras adquieren, si cabe, mayor trascendencia, pues pueden determinar, positiva o negativamente, la interpretación de dicho fenómeno en cada una de sus culturas. El ejemplo de *Bridget Jones's Diary* es especialmente relevante, por tratarse de una obra fundacional, que inaugura la literatura *chick lit*, deudora del canon sentimental de Jane Austen, pero que lo renueva profundamente, en especial en su tratamiento explícito de la sexualidad.

Aunque las diferencias no son excesivas en el tratamiento de la sexualidad traducida, cada traductor/a selecciona unos rasgos, en detrimento de otros, y restringe así futuras lecturas. Así, la determinación global del fenómeno sociológico retratado en *Bridget Jones's Diary* (*emotional fuckwittage*) tiene una importancia capital, ya sea la descriptiva «sexo sin compromiso emocional» (en español), la provocativa «*enfoirage affectif*» (en francés) o la desenfocada «*subnormalitat emocional*» (en catalán). Ya desde estas coordenadas socioló-

gicas o morales, los lectores o lectoras están fuertemente condicionados, y se disponen a recrear universos afectivos y sexuales parcialmente distintos.

También es clave la imagen que se transmite de la propia Bridget Jones, auténtico centro neurálgico del libro de Fielding y del fenómeno de la *chick lit*, personaje contradictorio, neurasténico, cautivador. Una de las caras más difundidas de Bridget es la de «irresistible sex kitten», y su traslado a las lenguas que aquí estudiamos constituye un *tour de force* para cada uno de sus traductores. La traducción española se mantiene bastante apegada al original, aunque infantiliza a Bridget al llamarla «irresistible y sexy gatita»; el catalán opta por la hipérbole «animal sexual irresistible»; mientras que la traducción francesa confirma su apuesta por una sexualidad explícita («chatte en chaleur»). Asimismo, en la caracterización de algunos comportamientos sexuales (*sluttishly*, *tarty*), la traducción española elige una sexualidad mesurada («zarrapastrosa», «provocador») y, por contra, la francesa se inclina por una opción más explícita («débraillée», «pute»), frente a las soluciones irregulares de la versión catalana.

En definitiva, la versión española (de Néstor Busquets) parece inclinarse por un tono mesurado en la representación de la sexualidad en la *chick lit*, a diferencia de la francesa (realizada por Arlette Strounza), que prefiere transmitir, en algunos casos, una imagen de sexualización, transgresión o indecencia. Curiosamente, al trasladar los expletivos o expresiones malsonantes de carácter sexual, los términos se invierten: el español es explícito y contundente («mándalo a la mierda»), mientras que la traductora francesa ha rehuido dichas expresiones («Et conseille-lui de...»). La traducción catalana presenta un panorama mixto, con refuerzo de la dimensión sexual en ocasiones («animal sexual irresistible»), y con gran fuerza en las expresiones malsonantes, junto a soluciones fuera de tono («subnormalitat emocional»). En este capítulo, pues, nos hemos centrado en algunos de los parámetros que han guiado la traducción de la sexualidad en *Bridget Jones's Diary* al español, francés y catalán: tres proyectos, similares en conjunto, aunque con diferencias parciales significativas, que ayudan a trasplantar (y a entender) el fenómeno de la *chick lit* en tres culturas europeas que comparten siglos de tradiciones históricas y morales.

La traducción de la sexualidad nos ofrece un panorama privilegiado acerca de las identidades y los comportamientos en torno al sexo, tanto individuales como colectivos. A través de los discursos sobre la sexualidad y de su traducción a otras lenguas, las sociedades y los grupos humanos tratan de de-

finir (y, con frecuencia, imponer) límites éticos y morales a los comportamientos colectivos. Así, la traducción se nos revela como un discurso poderosísimo para (re)producir en otras culturas lo que es «(in)decente», «(in)apropiado», «(in)moral», «perverso», «provocador», «sexo sin compromiso emocional», «gata en celo», «animal sexual», «bruja», «puta», «subnormalidad emocional», etc. Por medio de la traducción de los discursos sobre la sexualidad (en este caso sobre el fenómeno *chick lit*) se garantiza una textualización, siempre problemática, de dichos discursos. Con mucha frecuencia se contempla la traducción de la sexualidad como una perturbación inevitable, como un problema que hay que superar. Se puede, sin duda, abonar esta perspectiva, porque ciertamente hay dificultades y dudas que todo/a traductor/a ha de afrontar al trasladar la sexualidad; sin embargo, se puede también aprovechar dicha traducción como una oportunidad para (re)pensar –o (re)definir o subvertir– la moralidad de una escritora (como Helen Fielding), de un fenómeno literario (la *chick lit*) o de toda una época (siglos XX-XXI). Más allá de la obra original (*Bridget Jones's Diary*), cuyos límites textuales están ya cerrados y definidos, la traducción trasciende los límites del original y constituye una infinita *opera aperta* (Eco, 1962), un espacio de posibilidades (estéticas, literarias, ideológicas) que puede ser utilizado –en el terreno de la sexualidad– tanto para generar traducciones complacientes con el *status quo* como traducciones más arriesgadas que apuesten por mover los vientos de la historia hacia la justicia, la igualdad y la diversidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asimakoulas, Dimitris (2012), «Dude (Looks Like a Lady): Hijacking Transsexual Identity in the Subtitled Version of *Strella* by Panos Koutras», *The Translator*, 18 (1), pp. 47-75.
- Baer, Brian James (2011), «Translating Queer Texts in Soviet Russia», *Translation Studies*, 4 (1), pp. 21-40.
- Bassi, Serena (2014), «Tick as Appropriate: (A) Gay, (B) Queer, or (C) None of the Above: Translation and Sexual Politics in Lawrence Venuti's *A Hundred Strokes of the Brush before Bed*», *Comparative Literature Studies*, 51 (2), pp. 298-320.
- Bauer, Heike (2003), «“Not a Translation but a Mutilation”: The Limits of Translation and the Discipline of Sexology», *The Yale Journal of Criticism*, 16 (2), pp. 381-405.
- Billiani, Francesca (ed.) (2007), *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media*, Manchester / Kinderhook, NY, St. Jerome Publishing.
- Boulanger, Pier-Pascale (2008), «Sa langue se glissa dans sa bouche: De la traduction des adjectifs possessifs his/her dans le récit érotique», *Palimpsestes*, 21, pp. 109-119.
- Brulotte, Gaëtan / John Phillips (eds.) (2006), *An Encyclopedia of Erotic Literature*, London, Routledge.
- Bucholtz, Mary / Kira Hall (2004), «Theorizing Identity in Language and Sexuality Research», *Language in Society*, 33, pp. 469-515.
- Butler, Pamela / Jigna Desai (2008), «Manolos, Marriage, and Mantras. Chick-Lit Criticisms and Transnational Feminism», *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 8 (2), pp. 1-31.
- Chiaro, Delia (2007), «Not in Front of the Children? An Analysis of Sex on Screen in Italy», *Linguistica Antverpiensa. Special Issue: Audiovisual Translation: A Tool for Social Integration*, 6, pp. 255-276.
- Chuilleanáin, Eiléan Ní / Cormac Ó Cuilleánáin / David Parris (eds.) (2009), *Translation and Censorship. Patterns of Communication and Interference*. Dublin, Four Courts Press.
- Crisafulli, Edoardo (2001), «Dante's “Shameless Whore”: Sexual Imagery in Anglo-American Translations of the Comedy», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 14 (1), pp. 11-38.
- De Marco, Marcella (2006), «Audiovisual Translation from a Gender Perspective», *The Journal of Specialised Translation*, en [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_demarco.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_demarco.php) (fecha de consulta: 06/07/06).
- De Marco, Marcella (2009), «Gender Portrayal in Dubbed and Subtitled Comedies», en Jorge Díaz-Cintas (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 180-200.

- De Marco, Marcella (2012), *Audiovisual Translation through a Gender Lens*, Amsterdam / New York, Rodopi.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Ferriss, Suzanne / Mallory Young (eds.) (2005), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York / London, Routledge.
- Fielding, Helen (1996), *Bridget Jones's Diary*, London, Corgi Books.
- Fielding, Helen (1998), *El diari de Bridget Jones*, trad. Ernest Riera, Barcelona, Edicions 62.
- Fielding, Helen (1999), *El diario de Bridget Jones*, trad. Néstor Busquets, Barcelona, Plaza & Janés.
- Fielding, Helen (2017), *Le journal de Bridget Jones*, trad. Arlette Strounza, Paris, Éditions J'a Lu.
- Gallego Roca, Miguel (2004), «De las vanguardias a la Guerra Civil», en Francisco Lafarga / Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, pp. 479-526.
- Guerrero, Lisa A. (2005), «“Sistahs Are Doin’ It for Themselves”: Chick Lit in Black and White», en Suzanne Ferriss / Mallory Young (eds.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York / London, Routledge, pp. 87-102.
- Harvey, Keith (1998), «Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer», *The Translator*, 4 (2), pp. 295-320.
- Harvey, Keith (2000), «Gay Community, Gay Identity and the Translated Text», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 13 (1), pp. 137-165.
- Harvey, Keith (2003), *Intercultural Movements: American «Gay» in French Translation*, Manchester, St Jerome Publishing.
- Henry-Tierney, Pauline (2013), «Transgressive Textualities: Translating References to Gender, Sexuality and Corporeality in Nelly Arcan's Putain and Paradis, Clef en Main», *Canada and Beyond*, 3 (1-2), pp. 161-179.
- Karjalainen, Markus (2002), «Where Have All the Swearwords Gone? An Analysis of the Loss of Swearwords in Two Swedish Translations of J.D. Salinger's *Catcher in the Rye*», pro gradu thesis. Helsinki, Universidad de Helsinki.
- Kinloch, David (2007), «Lilies or Skelfs: Translating Queer Melodrama», *The Translator*, 13 (1), pp. 83-103.
- Kulick, Don (2003), «Language and Desire», en Janet Holmes / Miriam Meyerhoff (eds.), *The Handbook of Language and Gender*, Oxford, Blackwell, pp. 119-141.
- Larkosh, Christopher (1996), «The Limits of the Translatable Foreign: Fictions of Translation, Migration and Sexuality in 20th Century Argentine Literature», tesis doctoral inédita. Berkeley, University of California.

- Larkosh, Christopher (2006), «“Writing in the Foreign”: Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig’s Later Work», *The Translator*, 12 (2), pp. 279-299.
- Larkosh, Christopher (2007), «The Translator’s Closet: Editing Sexualities in Argentine Literary Culture», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 20 (2), pp. 63-88.
- Linder, Daniel (2004), «The Censorship of Sex: A Study of Raymond Chandler’s *The Big Sleep* in Franco’s Spain», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 17 (1), pp. 155-182.
- Linder, Daniel (2014), «Getting away with Murder: The Maltese Falcon’s Specialized Homosexual Slang Gunned down in Translation», *Target*, 26 (3), pp. 337-360.
- Louar, Nadia (2008), «Version femmes plurielles: relire *Baise-moi* de Virginie Despentes», *Palimpsestes*, 22, pp. 83-98.
- Lung, Rachel (1998), «On Mis-translating Sexually Suggestive Elements in English-Chinese Screen Subtitling», *Babel*, 44 (2), pp. 97-109.
- Masiello, Francine (2004), «Joyce in Buenos Aires (Talking Sexuality through Translation)», *Diacritics*, 34 (3), pp. 55-72.
- McEnery, Anthony / Zhonghua Xiao (2004), «Swearing in Modern British English: The Case of Fuck in the BNC», *Language and Literature*, 13 (3), pp. 235-268.
- Merkle, Denise (2002a), A Special Issue 15 (2) of *TTR: traduction, terminologie, rédaction*—on “Censorship”, pp. 9-259.
- Merkle, Denise (2002b), Presentation, *TTR*, 15 (2), pp. 90-18. <https://doi.org/10.7202/007476ar>.
- Modleski, Tania (2008), *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*, New York / London, Methuen.
- Montoro, Rocío (2012), *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*, London / New York, Continuum.
- Rao, Sathya (2005), «Peut-on envisager l’avenir de la traduction sans plaisir? Vers une érotique du traduire», *Meta*, 50 (4), en <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n4-meta1024/019855ar.pdf> (fecha de consulta: 08/12/2018).
- Rao, Sathya / Aurelia Klimkiewicz (2012), «Les défis de la traduction de *La vie sexuelle de Catherine M.* en anglais et en polonais», *Neohelicon*, 39 (1), pp. 235-254.
- Salber, Cecilia (2001), «Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art ... Imitating Art», *Persuasions On-Line*, 22 (1), en <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol22no1/salber.html>? (fecha de consulta: 25/05/ 2018).
- Sánchez, Dolores (2007), «The Truth about Sexual Difference: Scientific Discourse and Cultural Transfer», *The Translator*, 13 (2), pp. 171-194.
- Sánchez, Dolores (2014), «Productive Paradoxes of a Feminist Translator: Carmen de Burgos and her Translation of Möbius’ Treatise, *The Mental Inferiority of Women* (Spain, 1904)», *Women’s Studies International Forum*, 42, pp. 68-76.

- Santaemilia, José (ed.) (2005), *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*, Manchester, St. Jerome.
- Santaemilia, José (2008), «The Translation of Sex-related Language: The Danger(s) of Self-censorship(s)», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 21 (2), pp. 221-252.
- Santaemilia, José (2009), «La vie sexuelle de Catherine M.: A Journey through “Woman”, “Sexual Language” and “Translation”», *Sendebarr*, 20, pp. 123-141.
- Santaemilia, José (2011), «The Translation of Sexually Explicit Language: Almudena Grandes’ *Las edades de Lulú* (1989) in English», en Dimitris Asimakoulas / Margaret Rogers (eds.), *Translation and Opposition*, Bristol, Multilingual Matters, pp. 265-282.
- Scandura, Gabriela (2004), «Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling», *Meta*, 49 (1), pp. 125-134.
- Schmitz, John (1998), «Suppression of References to Sex and Body Functions in the Brazilian and Portuguese Translations of J.D. Salinger’s *The Catcher in the Rye*», *Meta*, 43 (2), pp. 242-253.
- Seruya, Teresa / Maria Lin Moniz (eds.) (2008), *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Smith, Carolyn J. (2008), *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*, New York / London, Routledge.
- The Pool (2016) «The Importance of the Radical, Honest Fuckwittage of *Bridget Jones’s Diary*», en <https://www.the-pool.com/people/women-we-love/2016/32/bridget-jones-s-diary-20th-anniversary> (fecha de consulta: 20/05/2018).
- Valdeón, Roberto (2010), «Schemata, Scripts and the Gay Issue in Contemporary Dubbed Sit-coms», *Target*, 22 (1), pp. 71-93.
- Von Flotow, Luise (2000), «Translation Effects: How Beauvoir Talks Sex in English», en Melanie Hawthorne (ed.), *Contingent Loves. Simone de Beauvoir and Sexuality*, Richmond, University Press Virginia, pp. 13-33.
- Vega, Miguel Ángel (2004), «De la Guerra Civil al pasado inmediato», en Francisco Lafarga / Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, pp. 527-578.
- Wells, Juliette (2005), «Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History», en Suzanne Ferriss / Mallory Young (eds.), *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*, New York / London, Routledge, pp. 47-70.
- Wildeman, Marlene (1989), «Daring Deeds: Translation as Lesbian Feminist Language Act», *Tessera*, 5, pp. 31-40.



# Literatura de minorías, traducción y mercado editorial

CARMEN VALERO GARCÉS  
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

## 1. Introducción

Según Sergio Mansilla (2006: 133) la literatura no solo representa la identidad cultural de la comunidad o colectividad desde donde emerge como escritura artística institucionalmente aceptada y legitimada en cuanto tal, sino que *produce* identidad; incluso más: ella misma sería identidad. Partiendo de esta afirmación, el objetivo de este capítulo es triple. En primer lugar, se pretende resaltar la importancia de la literatura como muestra de identidad en la sociedad; en segundo lugar, se persigue destacar los retos que plantea la traducción de esa literatura como vehículo transmisor de las literaturas de minorías emergentes en España. Y, en tercer lugar, se abordará la influencia de factores externos en la consolidación de la literatura de minorías traducida, con especial énfasis en el mercado editorial. Los primeros resultados del análisis vienen a corroborar las conclusiones derivadas de otros estudios recientes (Foulquié-Rubio *et al.*, 2018) sobre la influencia de la crisis de 2008 en las tendencias del mercado y en el afianzamiento de las literaturas de minorías en España.

## 2. Literatura de minorías e identidad

La literatura, como expresión cultural que es, forma parte de la sociedad que la crea y sirve de vehículo de transmisión de realidad y ficciones. La literatura escrita en los países de origen de la población que ha llegado como inmigrante o refugiada o por autores procedentes de esos países y su correspondiente traducción es el tema de este capítulo. Las etiquetas con las que se denomina dicha literatura son diversas: literatura de minorías, de la inmigración, transcultural, intercultural, o incluso literatura poscolonial cuando se refiere a las producciones artísticas surgidas de las antiguas colonias europeas, si bien estas últimas presentan un gran número de especificidades tanto a nivel lingüístico como cultural.

La literatura es, pues, muestra de identidad. Mansilla (2006: 133) añade, además, que tal producción sucede por lo menos de dos maneras: por un lado, a través de la elaboración de mundos de ficción orientados a reafirmar una supuesta esencia cultural, imaginada como una continuidad sustentadora de diferencia, estable en el tiempo. Pero, por otro lado, lo hace también a través de la problemática de la realidad referida y de las estrategias retóricas constituyentes de los discursos con que se formula.

Mansilla (2006: 134) ve esa expresión de identidad en lo que llama literaturas «militantes» y distingue dos tipos. Por un lado, está la literatura que expone sentimientos de identidad y contribuye a fortalecer actitudes de adhesión a lo propio de manera tal que lo propio aparece como una realidad sin fisuras. Y, por otro lado, está la literatura que ofrece experiencias de realidad que conducen a repensar, reimaginar, reconfigurar lo propio a través de la visibilización de sus fisuras, vacíos o carencias, incluyendo, sobre todo, los vacíos, las carencias y los deseos de los discursos que hablan de lo propio como es el caso de la misma literatura.

El interés por estas literaturas de minorías adquiere gran relevancia en el marco de los estudios culturales y literarios en la última década del siglo XX y continúa en el siglo XXI. Estas literaturas de minorías son obras que evocan la idiosincrasia y los problemas de distintas comunidades culturales minoritarias a través de prácticas y representaciones discursivas particulares. Tres son los rasgos distintivos que según Deleuze y Guattari (1998: 5) caracterizan a la literatura de minorías: la desterritorialización de la lengua mayoritaria, la articulación de lo individual en lo político y el dispositivo colectivo de la enunciación, características que se adivinan en muchos de los textos traducidos. Se trata de literaturas que surgen en el seno de lenguas y culturas mayoritarias o dominantes o que son traídas a esas lenguas mayoritarias. Los escritores de minorías ponen en escena tramas y texturas que evocan acciones y causas comunes que, ineludiblemente, se vinculan con el medio social y, como apunta Spoturno (2018: 10), configuran espacios de resistencia y de negociación lingüístico-culturales en los que la lengua se constituye en gran protagonista.

### **3. La traducción de literatura de minorías**

La traducción de esta literatura obviamente plantea otros retos. Y los acercamientos metodológicos que los traductores siguen son también diversos,

así como el resultado. Ese papel del traductor en la toma de decisiones a la hora de trasladar el texto de una lengua a otra ha sido también objeto de debates y reflexiones a lo largo de la historia de la traducción. Sin remontarnos a nuestros clásicos griegos y latinos, y recurriendo a una época más cercana de grandes pensadores pero a su vez distante como es el siglo XIX, Friedrich Schleiermacher veía dos caminos para traducir: «O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor»; es decir, que el traductor lleve al lector hacia el autor o viceversa. Schleiermacher se inclinó por la exotización, por tratar de mantener, a través de la traducción de un texto, «la fuerza que lo caracteriza» (en Vega, 1994: 224).

Son espacios de tensión entre los que el traductor oscila en sus propias elecciones: acercase o alejarse del texto original. Alejarse del texto original y acercarse al polo del lector implica recurrir a la adaptación y a la perífrasis, incluso a la explicación. Venuti (1995) llama esta estrategia de aproximación *domesticación*. Por el contrario, mantenerse al lado del autor del texto original en sus elecciones lleva a la estrategia de *extranjerización* o *exotización* y conlleva el uso del préstamo, calco o la traducción literal. Ahora bien, a pesar de estar presentadas de manera dicotómica, ambas estrategias no constituyen en sí mismas una oposición y suelen darse en un mismo texto.

Ya más centrados en la literatura de minorías, Berman (1999), teórico pionero para entender los desarrollos poscoloniales que tuvieron lugar en la última década del siglo XX, considera que la traducción es una instancia de acogida de lo extranjero y como tal rechaza la anexión, la adaptación y el etnocentrismo que someten al texto extranjero a la lengua meta. Tal planteamiento es también recogido por varios de los autores incluidos en la interesante colección de ensayos que Bassnett y Trivedi (1999) publican bajo el título de *Post-colonial Translation: Theory and Practice*.

Bandia (2001), por su parte, indica que la mayoría de las teorías traductológicas consideran la obra traducida como un texto dependiente de su original y presentan de manera dicotómica el debate que enfrenta a quienes se apegan al texto fuente frente a quienes lo adaptan a las normas de la lengua meta. Esta oposición, sigue señalando Bandia, es superada por la noción de *traducción cultural*. Según este enfoque, «la traducción no se limita a la transferencia entre el *Sí* y el *Otro* cultural, sino que conserva un rol de regulador cultural, como es el caso, por ejemplo, del contexto colonial en el que ha adquirido un valor funcio-

nal» (Bandia, 2001: 124). Así, la traducción en la obra poscolonial se transforma en una metáfora de la escritura, y particularmente en el caso de las literaturas africanas, actúa como un modo de desterritorializar la lengua dominante del colonizador al mismo tiempo que acorta la distancia entre el autor y su público africano. La traducción no se limita, pues, a ser una transferencia entre culturas ni a reafirmar la dicotomía entre centro y periferia, sino que crea nuevos espacios plurales donde se negocian las diferencias culturales.

Ricoeur (2004: 28), por su parte, habla de *hospitalidad lingüística* y escribe: «Hospitalidad lingüística, pues, donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero». Por su parte Caitucoli (2007) introduce el concepto de *apropiación* en su análisis de la obra del escritor africano Ahmadou Kourouma y lo usa en su doble vertiente; primero, como la manera en la que los africanos hacen del francés su propiedad, y segundo, como la manera en la que se *apropian* del francés para nuevos usos particulares. Caitucoli ve así el discurso del escritor poscolonial como un proceso de apropiación y no de violación, idea que coincide también con los postulados de Risterucci-Roudnicky (2008), que hablan del texto híbrido desde una óptica dualista «mismo/otro», «colonizador/colonizado», concepto que Bhabha (2004) define como un espacio intermedio o «tercer espacio», que el traductor –como autor de un nuevo texto– debe también respetar.

Gentile y Sara (2018: 88), en su análisis de las traducciones de Assia Djebar en francés y en español, muestran cómo Djebar construye la identidad jugando con el entramado de diferentes lenguas: el francés, el bereber, el árabe dialectal, hablado por las mujeres de su entorno familiar, y el árabe clásico, lengua de su cultura escrita. Para estas autoras, estos espacios de encuentro entre lenguas son el fruto de una negociación de la escritora para construir su propio modo de decir, según su cultura y su individualidad. Las autoras estudian las traducciones al español de dos novelas de la autora magrebí, *Ombre sultane* (1986) y *Vaste est la prison* (1995), llevadas a cabo por Inmaculada Jiménez Morrell y publicadas por Ediciones del Oriente y del Mediterráneo (1995; 1997) con el fin de averiguar qué técnicas de traducción subyacen a las estrategias de domesticación o exotización adoptadas por la traductora en su rol de agente intercultural o mediadora entre lenguas.

Su estudio revela que la traductora se mueve entre las dos tendencias: por un lado, en sus traducciones hay alternancia de lenguas entre el árabe y el

español que –como indican las autoras– muestran episodios de traducción literal por la presencia en el discurso de las palabras del Otro con técnicas de traducción que revelan una estrategia extranjerizante. Pero, por otro lado, la traductora trata de buscar equivalencias tal como lo evidencian los glosarios de términos árabes que incluye como paratexto buscando una ética de acercamiento hacia la cultura extranjera. Gentile y Sara concluyen:

[...] Como hemos visto, la problemática de la traducción en la obra poscolonial requiere para su análisis de teorías traductológicas capaces de considerar la complejidad de factores socioculturales, ideológicos, históricos y políticos en juego en la escritura. (2018: 104)

En definitiva, en la traducción de la literatura de minorías, hay siempre una dialéctica. Esta dialéctica da lugar a un espacio en el que la ética del traductor pasa por la apertura hacia el Otro, sin dejar de lado la legibilidad del texto meta, pero dando cuenta de la especificidad del original. Ya no se trata, pues, ni de una relación servil ni de una aniquilación del traductor, sino de un camino intermedio en el que la obra original deja huellas en el texto meta sin atentar contra su recepción. Dora Sales, experta traductora de autores indios, habla claro a este respecto:

[...] y desde una apuesta convencida por la convivencia intercultural, pienso que en nuestras sociedades occidentales, cada vez más multiculturales, es importante aprender a repensar las políticas de traducción que construyen una imagen a menudo simplificada o estereotipada de otras culturas. Así, desde la conciencia de la importancia de respetar y fomentar la pluralidad cultural, me propongo reflexionar sobre la responsabilidad que conlleva la traducción de literatura poscolonial, transcultural, entendida como labor de mediación intercultural. (2013: 6)

#### **4. La traducción de literatura de minorías en España**

Tras un breve recorrido por los retos que plantea la traducción de la literatura de minorías y los diferentes modos de acercarse a ella, una de las conclusiones que se derivan es, sin duda, que la traducción es una maravillosa forma de conocer otros mundos, otras culturas, otras formas de comunicarnos, de percibir las cosas, pero para ello, tal y como Sales (2013: 8) indica, hay que mostrar una disposición a escuchar realmente lo que desde esas culturas se nos cuenta, y

cómo nos lo cuentan; una disposición a ponernos en otro lugar para aprender a mirar desde él, sin dar nada por sentado o por normativo. Tal postura implica respeto y documentación responsable en esa labor de trasvase, y asumir esto es parte de la ética de quien traduce, que nunca es invisible, porque siempre actúa como agente activo y no en solitario, y se ve a su vez influido por otros agentes.

Tomando esta afirmación como punto de partida, son varias las preguntas que cabe plantearse: ¿Qué técnicas de traducción emplea el traductor en su papel de agente intercultural o mediador entre lenguas? ¿De qué manera se crea esa tercera vía que recoja el *sentir* de los autores traducidos? ¿Cómo responden esas técnicas a las estrategias de acercamiento al texto original o al texto meta?

En un trabajo titulado *Panorama de la traducción de literatura de minorías en la España de comienzos de siglo: Literatura de la India, literatura árabe, literatura magrebí y literatura de países africanos* (Valero / Sales / Soto / El-Madkouri, 2004) se mencionaban ya algunos de los retos que plantea la traducción de literaturas de minorías. Y en las páginas precedentes se han repasado autores que aportan teorías o aproximaciones metodológicas así como distintas posiciones sobre el papel del traductor como agente transmisor. En dicho estudio se recogen también algunas recomendaciones de los propios traductores como es el caso de Fernández Parrilla (1997: 461-468), que en su interesante artículo con el título «Jaque al jeque o de la traducción y la edición de literatura árabe contemporánea en español», escribe:

[...] las convenciones vigentes al traducir literatura árabe contemporánea al español dependen todavía de las normas que rigen el quehacer académico y la edición filológica de textos clásicos, y no se ajustan ni a las exigencias del mercado editorial ni a la realidad de esa literatura. Así las cosas, el reto del traductor de árabe va a ser enfrentarse a su labor con creatividad, y sobre todo osadía, participando en una intifada que nos libere de muchas de estas convenciones. (1997: 461-468)

Comendador y Cañada, traductores de literatura árabe, a propósito de su traducción de *Sirat Madina* (Munif, 1994), consideran que «[...] la traducción es intuición y sentido común» (1994: 439), herramientas que, según los autores, utilizaron para la traducción de la citada obra y que, una vez concluido el trabajo y mirando hacia atrás, les lleva al convencimiento de que sus elecciones fueron las acertadas teniendo en cuenta una serie de factores que estaban allí desde el principio, factores que explican del siguiente modo:

La elección estuvo siempre condicionada desde el principio por el tipo de colección en que la obra se embarca y en consecuencia por el tipo de público al que se dirige: personas que desconocen por completo la lengua original y para las cuales la traducción representa la única forma de acceso a esta literatura. Se decidió por eso que la traducción debía ser natural, fluida y que prescindiera de notas. (1999: 439)

Entre líneas se plantean una pregunta que, sin duda, también se hace (o debería hacerse) el profano en la traducción: ¿cómo conocemos al Otro? ¿Cómo fiarse de la traducción? ¿Cómo saber qué ha hecho el traductor? Y casi dos décadas más tarde volvemos a preguntarnos lo mismo y a añadir otras cuestiones: ¿Hemos avanzado? ¿Qué ha cambiado? ¿Cuánto se ha traducido? ¿Cómo?

La sociedad multicultural en la que se ha convertido España no es ya un espacio nuevo. Es en todo caso un espacio en construcción. Por eso cabe repensar algunas de las afirmaciones que hicimos en el artículo mencionado (Valero / Sales / Soto / El-Madkouri, 2004). La primera es conocer si la traducción sigue jugando un papel importante. No cabe duda de que el poder de representación y de transmisión de ideología que tiene la traducción en las sociedades occidentales cada vez más multiculturales nos obliga a analizar las políticas de traducción y el grado de responsabilidad ética que asumen no solo el traductor sino también las editoriales.

En 2004 decíamos que era necesaria una mirada crítica que nos ayudase a reflexionar sobre el enorme desafío que subyace a la traducción de narrativa de autores poscoloniales o de la inmigración, llena de interrogantes. Lanzábamos una serie de preguntas y mostrábamos algunas de las posiciones adaptadas por los estudiosos de este fenómeno tales como Carlos Pujol o Aguilar-Amat y Parcerisas. Estas posiciones reflejan también las tendencias exploradas en las páginas anteriores.

Carlos Pujol (1998), hablando de la literatura de Kipling y de la de Naipaul, aludía a «esa manía tan occidental de simplificar las cosas para hacernos la ilusión de que las dominamos» (1998: 11). Aguilar-Amat y Parcerisas, apuntaban, por su parte, que para leer textos que proceden de otras culturas era preciso «tener en cuenta que el mundo puede ser visto desde perspectivas diferentes e incluso opuestas a nuestros principios. [...]» (Aguilar-Amat / Parcerisas, 2004: 178). Y concluyen: «Es necesario relativizar preceptos fuertemente arraigados en nuestras conductas, desculturizarnos,

para poder aprehender el conocimiento que nos es aportado por otros pueblos» (Aguilar-Amat / Parcerisas, 2004: 178).

Desde la última década del siglo XX y primera década del siglo XXI se ha ido produciendo un constate flujo de publicaciones de autores africanos, indios o árabes que han ido llenando ese vacío de forma esperanzadora. Fueron varios los escritores africanos de expresión en lengua inglesa traducidos al español y procedentes de países como Ghana (Ama Ata Aidoo / Amma Darko), Nigeria (Chinua Achebe, Buchi Emecheta, Ben Okri, Ken Saro-Wiwa, Wole Soyinka, Amos Tututola), Somalia (Nuruddin Farah) y Sudáfrica (Nadine Gordimer). Se tradujeron autores indios como Vikram Chandra, Manju Kapur, Vandana Singh, Selina Sen, Kalpana Swatninathan, Ruskin Bond o autores procedentes de países árabes o con raíces árabes, que se expresaban en francés o inglés, pero también en árabe o en sus dialectos, como hemos comentado en el caso de Assia Djebar. Entre los muchos autores traducidos podemos citar a Fátima Mernissi, Tahar Ben Jelloun, Abdellatif Laabi, Yasmina Khadra, Jamal Mahjoub o Leila Aboulela. El estudio de Comendador y Fernández Parrilla (2006) sobre la literatura árabe traducida al español en el periodo 2001 a 2005 es una buena muestra del interés por esta literatura. Este interés es continuación de la recopilación de la labor traductora llevada a cabo en dos trabajos ya clásicos dentro del arabismo como son los de Gómez Camarero (1994) y Del Amo y Gómez Camarero (1998).

El interés de la investigación por la literatura poscolonial y su traducción se ha mantenido sobre todo en las universidades tal y como lo demuestran algunos títulos que siguen: *Traducción y literatura africana de expresión inglesa. Desafíos lingüísticos, problemas éticos y transformaciones transculturales ante la reescritura de la narrativa de Chinua Achebe, Chimamanda Ngozi Adichie y Sefi Atta* de Rodríguez Murphy (2014). La autora analiza las diversas traducciones que en 1966, 1986 y 1997 se hicieron de la primera novela de Achebe, *Things Fall Apart*, y la manera en que en el año 2010 se tradujeron el resto de sus novelas y las de otros autores mencionados, con el fin de mostrar las teorías traductológicas que subyacen en las decisiones de los traductores.

En *Teoría y práctica de la traducción literaria en Mustafa Lutfi al-Manfaloti*, Maaz Bousselham (2014) trata de desentrañar las prácticas traductoras del escritor egipcio Mustafa Lutfi al-Manfaloti utilizando como

marco teórico-metodológico los estudios descriptivos de traducción combinados con la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990). En esta misma línea, Ghadi (2016) lleva a cabo un análisis lingüístico y traductológico de la trilogía de Nagib Mahfuz en español, francés e inglés.

En *Traducir la hibridación en la era globalizada: la ficción su subsahariana de expresión francesa (2000-2015)* de Signès (2016), la autora analiza el papel que desempeña la traducción en la propagación de discursos alejados de las narrativas hegemónicas de la sociedad de destino, como es el caso de la literatura subsahariana. Sirviéndose de un corpus de traducciones al castellano de obras de ficción subsaharianas contemporáneas, de expresión francesa, y desde teorías postmodernistas (Vidal Claramonte, 2010) ofrece una reflexión crítica sobre el modo en el que el discurso del Otro llega a la sociedad meta. Signès, al igual que otros autores mencionados, subraya el interés de que la lectura textual, con enfoque postcolonial, se complemente con una mirada paratextual sociológica para lograr una visión más completa de las representaciones que surgen de los discursos traducidos. De este modo se podría evitar encerrar a los autores subsaharianos en su *négritude* (negritud), lo que restaría fuerza a su proyecto literario.

En la práctica, sin embargo, la llegada de la crisis de 2008 supuso también una crisis para la traducción de esta literatura de minorías. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de Dora Sales, experta traductora que ha traído a nuestra lengua desde el inglés a los autores indios antes mencionados:

En los últimos años no me han encargado traducciones de literatura india sino de algún autor africano y británico que ambientan sus novelas en África. En general hay enorme crisis en el sector y han reducido bastante las novedades traducidas, para abaratar costes. (Entrevista personal: 30/05/2018)

## 5. Literatura de minorías traducida y mercado editorial

El comentario de Dora Sales no es tampoco nuevo. En el artículo de 2004 (Valero *et al.*, 2004) ya señalábamos, al hablar de la literatura africana, las dificultades que encontraban ciertos autores para difundir su obra en las editoriales convencionales:

El mercado editorial en general sigue poniendo pegos y descarta la publicación de autores africanos considerados poco rentables a corto plazo. Y son esas editoriales especializadas las que están llevando a cabo proyectos de traducción y difusión de autores africanos realmente valiosos. (2004: 24)

Y las palabras de Comendador y Cañada (1997) y de Fernández Parrilla (1997) arriba citadas reflejan una misma realidad que perdura desde el siglo pasado.

Una comparación de las listas de lecturas recomendadas para el verano –momento adecuado para la lectura de entretenimiento– pone también en evidencia dicho cambio. En 2010, en un listado de treinta libros recomendados por *El País*, solo se incluye uno de un autor extranjero: la novela *Verano* de J.M. Coetzee, premio Nobel de Literatura en 2003. Sin embargo, en 2016 en esas mismas listas no aparece ningún libro traducido de autores que pudiéramos encuadrar en la literatura de minorías. Tal hecho podría relacionarse con el tipo de lector que demanda esa literatura.

En 2004 indicábamos que se trataba de una literatura traducida para ser leída por el público general sin distinciones entre sus orígenes, es decir, que daba igual que en origen fuera literatura francófona, anglófona o lusófona. No existía tampoco un público de origen africano, árabe o procedente de países de la inmigración interesados por la lectura de obras traducidas de sus países de origen. Las razones eran diversas, algunas de las cuales van más allá de lo lingüístico, como puede ser la falta de interés por la literatura y cultura del país que se ha abandonado, por motivos económicos o laborales, etc. A cambio sí existía ya un reducido público academicista al igual que ocurre en otros países donde cada vez se aceptan más las literaturas no occidentales.

La situación no parece haber variado: la literatura de minorías no ocupa un lugar privilegiado en las estanterías, si bien se mantiene o ha aumentado el interés por la investigación como hemos visto por las tesis doctorales leídas en estos años que son en, muchos casos, fruto de proyectos de investigación de los directores de tesis doctoral. Hay también un volumen mayor de publicaciones y comunicaciones en congresos sobre literatura poscolonial y su traducción.

Una mirada al mercado editorial nos da otra visión bien distinta acorde con los comentarios previos. Los datos sobre traducción incluidos en el último informe publicado por el Ministerio de Cultura en *El sector del libro en España*

(en adelante SLB) para 2017 son demoledores. Siguen algunos extractos del mismo. El informe comienza con un halagador comentario:

El sector editorial español se caracteriza por la pluralidad de sus contenidos y muy especialmente por su carácter abierto a otras culturas. En España ha existido –y existe hoy– una larga tradición por difundir nuestra cultura y por conocer lo que hay más allá de nuestras fronteras. Esta apertura cultural se pone de manifiesto, año tras año, en las cifras que arrojan los diversos estudios sobre producción editorial en España, evidenciando el eminente papel del traductor editorial en este intercambio y su contribución al enriquecimiento del patrimonio cultural y lingüístico.

Pero a continuación leemos:

No obstante, de acuerdo con las sucesivas ediciones de Panorámica de la Edición Española de Libros, en los últimos años está descendiendo el peso de los libros traducidos sobre el total de nuestra oferta. Por primera vez, en 2015 el porcentaje de libros traducidos se sitúa por debajo del 20/23 % que venía siendo habitual, representando el 16,2 %. Con un total de 12.858 títulos, las traducciones han bajado respecto al año anterior un 21,1 %.

Y si bien se indica que «[...] Los libros traducidos ocupan un lugar destacado entre los títulos más vendidos en nuestro país: cuatro de los diez libros más vendidos en España el pasado año [...] fueron libros traducidos» y que «La lista elaborada por CEGAL a partir de los datos de LibriRed nos muestra que dos de los diez libros de ficción más vendidos son traducciones, una proporción que asciende hasta seis sobre diez en el caso de los libros de infantil y juvenil o los de no ficción», sin embargo, no se menciona ningún otro tipo de literatura.

También se dice que ocho de cada diez títulos son traducciones, en su mayoría del inglés, y que se traducen obras escritas en más de cincuenta lenguas extranjeras, «entre las cuales se encuentran también lenguas minoritarias como el hebreo, el eslovaco o el finés», y, en cuanto a las lenguas de mayor difusión se citan por orden de importancia: el inglés, el castellano, el francés, el alemán, el italiano, el japonés, el catalán, el portugués, el ruso y el gallego. Sin embargo, no se mencionan otras lenguas consideradas minoritarias en España como son el árabe, el rumano o el polaco. Se reconoce que, a pesar de este descenso de las traducciones, el traductor sigue siendo un eslabón impres-

cindible en la transmisión del saber y la cultura, con un papel social y cultural de primera línea. Y se añade que:

Su contribución se extiende también al ámbito económico: el traductor es, además de lo anterior, un generador de riqueza para la industria editorial, aunque a priori una traducción implique *un coste añadido* en el proceso de publicación de cualquier libro. (Cursiva añadida)

Ese coste añadido es, sin duda, una de las causas del descenso en la publicación de obras a tenor de los comentarios de los propios traductores. El último informe sobre la situación del traductor editorial en España publicado por ACE Traductores (2016) con la colaboración de CEDRO, las asociaciones integradas en la red VÉRTICE, el Instituto DYM y la Secretaría de Estado de Cultura, a través de la Dirección General de Industrias Culturales y del Libro bajo el título *Libro Blanco de los derechos de autor de las traducciones de libros en el ámbito digital* (de aquí en adelante III LB) no deja dudas a este respecto.

Según este informe el perfil medio del traductor es de una persona de 52 años, de nacionalidad española y con más de diez años en la profesión, aunque no se dedica de forma exclusiva a la traducción editorial, sino que la combina con otra ocupación principal. El informe refleja también algunas tendencias: (1) Creciente envejecimiento profesional de este colectivo sin que, además, se esté produciendo el suficiente relevo generacional. (2) Aumento en la cualificación de la profesión, ya que un 96,6 % tiene formación universitaria. (3) Feminización de la profesión entre aquellos que se dedican de forma exclusiva a la traducción. (4) Empeoramiento de las condiciones laborales y, en consecuencia, de la necesidad por parte de los profesionales de la traducción de combinar su profesión con otras profesiones (71,8 % combinan la profesión con una segunda o incluso tercera ocupación o consideran la traducción como un complemento a su trabajo principal). (5) Descenso de los ingresos medios. Según el informe (III LB 2018), «la crisis ha afectado de forma importante a los ingresos del traductor. La media de ingresos brutos ha pasado de 10.854 euros en 2009 a 5319 euros en 2015» (2018: 10), cifras alarmantes, en consonancia con la tendencia general del país pero, sin duda, intensificada en las áreas relacionadas con la inmigración como lo demuestran otros estudios recientes (Valero Garcés / Monzón, 2018; Foulquié-Rubio *et al.*, 2018).

Esta pérdida de ingresos se incrementa en el caso de la edición digital, opción cada vez más al alcance de muchos lectores que el mundo editorial también favorece. Ahora bien, esta opción deja al descubierto otros problemas aún por resolver como lo evidencia la falta de información sobre las liquidaciones por derechos de autor y su diferenciación según el formato del libro así como el tipo de contrato (si lo hay) que firma el traductor. ACE Traductores sigue denunciando la existencia de más de un 28 % de traductores que en su última traducción trabajaron sin contrato.

Las últimas líneas del informe sobre el *Sector del Libro en España* (SLB: 2017) dejan clara la situación actual:

En definitiva, el oficio del traductor en el contexto de transformación actual sigue siendo el mismo y ocupando similar tiempo, esfuerzo y cualificación que siempre, pero su trabajo no está mejor pagado. (2017: 36)

Esa transformación se observa también en aquellas editoriales que a comienzos de siglo comenzaron a llenar ese vacío de literatura de minorías de forma esperanzadora. A tres editoriales especializadas: Ediciones del Bronce (del grupo Planeta), Ediciones del Cobre (ya autónoma) y Editorial Zanzibar se unían otras ya consolidadas (Muchnik editores, Alfaguara, Cátedra, Siruela) que poco a poco fueron incorporando nuevos autores y obras. Ejemplo de ello son la novela del congoleño Henri Lopes *Reír y llorar* (Ediciones del Bronce 2001), *Los soles de la independencia* de Ahmadou Kourouma (Alfaguara 2005), *Mi vida en la maleza de los fantasmas* de Amos Tutuola (Siruela 2008), *Todo se desmorona* de Chinua Achebe (Ediciones del Bronce 2010), o *Secretos* de Nuruddin Farah (Muchnick Editores, 2000).

Otras editoriales nuevas se han ido uniendo a este grupo como es el caso de la Editora Rocabolsillo que acaba de publicar en 2018 *Medianoche en Damasco* de Maha Akhtar. A pesar de ello, en general, ha disminuido el volumen de obras que se publican de la literatura de minorías. A ello se une el creciente interés por la publicación en formato electrónico, lo cual conlleva otros retos para el traductor como acabamos de exponer unas líneas más arriba.

Terminamos con las palabras de Rodríguez Murphy (2014) en su estudio sobre la traducción de literatura africana de expresión inglesa que son un fiel reflejo de la situación actual:

El reto es disponer de esas literaturas de minorías en español –escritas en lengua inglesa o incluso en lenguas minoritarias– y conseguir que las editoriales busquen calidad y no solo intereses de mercado, encargando el trabajo a traductores no siempre preparados porque –volvemos a lo mismo– conocer la lengua no quiere decir conocer la cultura. Y esto es aplicable a la traducción de cualquier texto –no solo textos literarios. (2014: 1)

## 6. Conclusiones

La comunicación es un complejo sistema de elementos lingüísticos, cognitivos y sociales que requiere de gran habilidad entre los participantes y más cuando se trata de lenguas y culturas distintas. En ese caso aumentan los retos y se intensifica la necesidad de abordarlos desde una perspectiva más multidisciplinar. La literatura de minorías, como manifestación cultural que es y muestra de identidad de una sociedad que se quiere dar a conocer o integrar en otra sociedad, comparte esos retos. En este capítulo hemos abordado algunos de esos retos a través de las teorías y acercamientos metodológicos de investigadores y traductores.

La literatura de las minorías es una literatura altamente híbrida, cuya traducción implica el trasvase de elementos lingüísticos y culturales específicos de una cultura que se expresa literariamente en otra lengua a una lengua distinta. Por otro lado, la literatura escrita por inmigrantes de diversas procedencias cobra cada vez mayor presencia en el panorama literario de las sociedades occidentales. Asistimos así a la creación de nuevos polisistemas literarios europeos resultado de hibridez, mestizaje y fusión, los cuales contribuyen a la creación de un imaginario colectivo sobre la inmigración desde una perspectiva constructiva.

Traducir esta literatura de minorías conlleva también otros retos. En primer lugar, supone añadir conocimientos de otras disciplinas. Cada una de las literaturas mencionadas tiene su propio ritmo, su arquitectura interna y una relación compleja con su lengua de expresión (lengua de los excolonizadores, lengua materna, literatura oral, literatura traducida de una lengua africana o asiática o de un dialecto a una occidental, etc.). A lo que hay que añadir las condiciones en las que surge y la interacción que se establece entre el público y el escritor en cada país. La mayor parte de esta escritura se debe a autores que viven fuera de sus países de origen y aportan su propia visión en la configuración de una identidad.

El interés por la literatura poscolonial o de lenguas minoritarias en España ha aumentado en círculos academicistas como lo demuestran las interesantes tesis doctorales que van surgiendo; varias de ellas luego publicadas como libro o como capítulos de libro. Tal interés, sin embargo, no se ve correspondido con un aumento de publicaciones en el mercado editorial ni en la demanda del público, sobre todo a partir de la crisis económica iniciada en 2008 y de una serie de factores derivados, directa o indirectamente de ella, que nos llevan de vuelta a las palabras de Lefevere (1992: 2) en su interesante libro *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Lefevere ya alertaba de la influencia de ciertos factores que sistemáticamente gobiernan la recepción, aceptación o rechazo de los textos literarios. En estas mismas páginas, y hace ya más de un cuarto de siglo, insistía en que el poder, la ideología, la institución y la manipulación son agentes que ejercen un gran control sobre el mercado editorial, conclusiones a las que también llegan otros estudios recientes sobre la evolución de la inmigración y de los servicios de traducción e interpretación disponibles en la zona centro de España para este sector de la población (Valero Garcés / Monzón, 2017). Se trata, no obstante, de estudios preliminares sobre los que cabe profundizar para llegar a conclusiones más fiables sobre el avance hacia sociedades realmente multiculturales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACE Traductores (2016), *Libro Blanco de los derechos de autor de las traducciones de libros en el ámbito digital*, Madrid, ACE, en <http://www.tramaeditorial.es/libro-blanco-de-los-derechos-de-autor-de-las-traducciones-de-libros-en-el-ambito-digital> (fecha de consulta: 08/07/2018).
- Aguilar-Amat, Ana / Francesc Parcerisas (2004), *El placer de la lectura*, Barcelona, Síntesis.
- Amo Hernández, Mercedes del / Carmen N. Gómez Camarero (1998), «Literatura árabe contemporánea en español, 1985-1996», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Sección de Árabe e Islam, vol. 47, Granada.
- Bandia, Paul (2001), «Le concept bermanien de l'Étranger dans le prisme de la traduction postcoloniale», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 14 (2), pp. 123-139.
- Bassnett, Susan / Harish Trivedi (1999), *Postcolonial Translation: Theory and Practice (Translation Studies)*, London / New York, Routledge.
- Berman, Antoine (1999 [1985]), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bhabha, Homi K. (2004 [1994]), *The Location of Culture*, New York, Routledge Classics.
- Bousselham, Maaz (2014), *Teoría y práctica de la traducción literaria en Mustafa Lutfi al-Manfaloti*, tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Caitucoli, Claude (2007), «Ahmadou Kourouma et l'appropriation du français: Théorie et pratique», *Synergies Afrique centrale et de l'Ouest*, 2, pp. 53-70.
- Comendador, M. Luz / Gonzalo Fernández Parrilla (2006), «Traducciones de literatura árabe al español 2001-2005», *AM*, 13, pp. 69-77.
- Comendador, M. Luz / Luis Miguel Cañada (1997), «En torno a una traducción española de *Sírat Madina* (Memoria de una ciudad) de Abderrahmán Munif», en Esther Morillas / Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 439-460.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1998 [1975]), *Kafka: por una literatura menor*, trad. J. Aguilar Mora, México, Ediciones Era.
- Even-Zohar, Itamar (1990), *Polysystem Studies*, [= *Poetics Today 11:1*], Durham, Duke University Press.
- Fernández Parrilla, Gonzalo (1997), «Jaque al jeque o de la traducción y la edición de literatura», en Esther Morillas / Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 461-468.

- Foulquié-Rubio, Ana Isabel *et al.* (eds.) (2018), *Panorama de la traducción y la interpretación en los servicios públicos españoles: una década de cambios, retos y oportunidades*, Granada, Comares.
- Gentile, Ana María / M. Leonor Sara (2018), «Identidad, escritura y traducción en la obra de Assia Djebar en francés y en español», en María Laura Spoturno (ed.), *Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción*, Argentina, Universidad Nacional de La Plata, pp. 87-111.
- Ghadi, Dalila (2016), *Estudio lingüístico y traductológico de la trilogía de Nagib Mahfuz en español, francés e inglés*, tesis doctoral. Alicante, Universidad de Alicante.
- Gómez Camarero, Carmen (1994), *Contribución del arabismo español a la literatura árabe contemporánea: Catálogo bibliográfico (1930-1992)*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Lefevere, André (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London / New York, Routledge.
- Mansilla Torres, Sergio (2006), «Literatura e identidad cultural», *Estudios filosóficos*, 41, pp. 131-143.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017), *El sector del libro en España*, en <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr.../el-sector-del-libro-en-esp-a—junio-2017.pdf> (fecha de consulta: 8/12/2018).
- Pujol, Carlos (1998), «Literatura india traducida», *ABC literario*, 30/01/1998, p.11, en <http://gerflint.fr/Base/Afriqueouest2/claude.pdf> (fecha de consulta: 08/12/2018).
- Ricoeur, Paul (2004), *Sobre la traducción*, trad. Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós.
- Risterucci-Roudnicky, Danielle (2008), *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*, Paris, Armand Colin.
- Rodríguez Murphy, Elena (2014), *Traducción y literatura africana de expresión inglesa. Desafíos lingüísticos, problemas éticos y transformaciones transculturales ante la reescritura de la narrativa de Chinua Achebe, Chimamanda Ngozi Adichie y Sefi Atta*, tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Sales, Dora (2013), «La más inesperada travesía. Algunas reflexiones desde la práctica como traductora de literatura transcultural», *EU-topias*, 5, pp. 1-19.
- Signès, Chloe (2014), *Traducir la hibridación en la era globalizada: la ficción su subsahariana de expresión francesa (2000-2015)*, tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Spoturno, María Laura (ed.) (2018), *Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción*, Argentina, Universidad Nacional de La Plata.
- Valero, Carmen / Dora Sales / Beatriz Soto / Mohamed El-Madkouri (2004), «Panorama de la traducción de literatura de minorías en la España de comienzos de siglo: Literatura de la

India, literatura árabe, literatura magrebí y literatura de países africanos», *Tonos: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8.

Valero Garcés, Carmen y S. Monzón (2018), «El presente de la TISP en la zona centro», en Ana Isabel Foulquié-Rubio *et al.* (eds.), *Panorama de la traducción y la interpretación en los servicios públicos españoles: una década de cambios, retos y oportunidades*, Granada, Comares, pp. 120-136.

Vega, Miguel Ángel (ed.) (1994), *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.

Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*, London / New York, Routledge.

Vidal Claramonte, M.C. África (2010), *Traducción y asimetría*, Frankfurt, Peter Lang.

## (Sobre)vivir en la intersección: la traducción como mediación intercultural en las obras de Najat El Hachmi<sup>54</sup>

BÁRBARA CERRATO RODRÍGUEZ  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

### 1. Introducción

El objeto de estudio de este capítulo es abordar la obra literaria de la escritora híbrida Najat El Hachmi, dado que consideramos que presenta un planteamiento significativo de la diferencia cultural a través del lenguaje y la traducción. Para ello, hemos decidido dividir el texto de la siguiente manera: en primer lugar, esbozaremos unas breves pinceladas sobre la constante histórica que representa la inmigración, principalmente marroquí, en Cataluña; en segundo lugar, abordaremos el concepto de *identidad de frontera* y repasaremos algunos pasajes tomados de las obras de El Hachmi que resultan especialmente relevantes para nuestra disciplina porque subrayan la importancia de la traducción entendida no solo como trasvase interlingüístico, sino también como mediación intercultural; y finalmente, dedicaremos el último apartado de la presente investigación a las conclusiones.

Durante la década de los sesenta, la emigración marroquí se dirigió principalmente a Francia, Alemania, Bélgica y los Países Bajos, una situación propiciada por el crecimiento económico, la escasez de mano de obra y los convenios migratorios que facilitaban la recepción de estos trabajadores (Bengueldouz, 2002: 39). Sin embargo, el revés industrial que sufrieron estos países a mediados de los setenta trajo consigo que se endurecieran los controles migratorios. Es en este momento cuando la migración marroquí comienza a arribar a España, y más concretamente a Cataluña,<sup>55</sup> ya no desde sus países de origen, sino desde otras naciones europeas de las que habían sido expulsados

---

<sup>54</sup> Este capítulo forma parte del proyecto de investigación «Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global» (FFI2015-66516-P), financiado por el MINECO y el FEDER.

<sup>55</sup> Según un informe emitido en 1972 por el Secretariado de Coordinación para el Desarrollo de Justicia y Paz, el comienzo de la emigración norafricana a Barcelona se sitúa en 1967 (en Moreras, 2004: 305).

(Pomar-Amer, 2014: 36). Según Martin-Márquez (2008: 303), tras la caída del franquismo, Cataluña trató de responder a los nacionalismos mediante la creación de un estado políglota que aunase las identidades y las culturas que había pretendido abolir el régimen dictatorial: «After the establishment of democracy in Spain in the Mid-1970s, we witnessed a renewed interest in Al-Andalus as a model of a pluralistic and diverse society, in opposition to the official doctrine imposed by the Francoism». Por su parte, El Hachmi (2004a: 41) considera que el año 1992 es el punto de inflexión para la inmigración a Cataluña, puesto que es el momento en el que se produce una llegada masiva de marroquíes tras el proceso de regularización migratoria que se había efectuado el año anterior. La inmigración ha sido, entonces, una *constante histórica* en Cataluña (Besalú, 2009: 281), pero esta comunidad autónoma «nunca se ha definido como una nación hecha de inmigrantes, no lo ha asumido como una característica de la que estar orgulloso» (El Hachmi en Garriga, 2010).

Por esta y otras muchas razones, la sociedad contemporánea se caracteriza por el bucle, la entropía, lo líquido (Bauman, 2017) y el paradigma de la igualdad en la diferencia (Beck, 2005) porque, como concluyen Hall y Du Gay (1996: 4), «identities are constructed through, not outside, difference». Por eso, el lenguaje que emplean muchos de los escritores actuales refleja la globalización, la hibridación y el cosmopolitismo crítico, posuniversalista y *abierto* en el sentido de Delanty.<sup>56</sup> Entre estos autores, es preciso destacar a aquellos a quienes Anzaldúa denomina *atravesados*<sup>57</sup> porque bien escriben en una lengua que no es la materna bien mezclan dos o más lenguas en sus textos y construyen así la literatura en clave de hibridación. Esta denominada *literatura translingüe* comprende, entonces, «obras bilingües o multilingües que no contienen traducciones. En este tipo de literatura translingüística no hay glosarios, ni tra-

<sup>56</sup> «Cosmopolitanism refers to the multiplicity of ways in which the social world is constructed through the articulation of a third culture. Rather than see cosmopolitanism as a particular or singular condition that either exists or does not, a state or goal to be realized, it should instead be seen as an ethical or political medium of societal transformation that is based on the principle of world openness [...]. In equating world openness rather than universalism as such with cosmopolitanism, the basis for a more hermeneutic and critical cosmopolitan sociology will hopefully be established [...] cosmopolitanism is a form of world disclosure» (Delanty, 2009: 52-53).

<sup>57</sup> «[T]he squint-eye, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half-dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the “normal”» (Anzaldúa, 1987: 3).

ducciones adjuntas, ni tampoco notas con traducciones» (Gernalzick, 2013: 81), como sucede en las novelas de El Hachmi, salvo en la última, *Mare de llet i mel* (2018), que incluye un glosario. Por lo tanto, son obras en las que ninguna de las lenguas que se emplea prevalece sobre el resto. Los escritores de este tipo de literatura están, además, marcados por el transnacionalismo que Glick Schiller *et al.* (1992) definen como «un proceso social donde los migrantes operan en campos sociales que traspasan fronteras geográficas, políticas y culturales». Y más aún, son transmigrantes porque mantienen sus lazos con el país de origen gracias a las nuevas tecnologías y a la evolución de los medios de transporte, lo que trae consigo que las carencias afectivas y culturales fruto de la migración sean más livianas (Velasco, 2009: 35), a diferencia de lo que venía sucediendo hasta los años setenta, cuando las migraciones se consideraban casi exclusivamente desde el punto de vista mononacional e inmovilista del país de acogida (Salih en Darici, 2017: 109). La escritura transnacional es conflictiva y reivindicativa porque «nos obliga a pensar», ya que no se limita simplemente a contar historias, sino que «las cuenta desde la perspectiva de quienes hasta hace relativamente pocos años no tenían voz, en tanto que muchos de esos autores pertenecen a etnias minorizadas por las instituciones de poder» (Vidal Claramonte, 2015a: 349). Y es que el lenguaje es prácticamente lo único a lo que pueden recurrir aquellos que quieren marcar su diferencia y escapar de la losa del silenciamiento porque, no conviene olvidar, la lengua es el medio y el lugar de constitución del sujeto (Braidotti, 1994: 14). El lenguaje, entonces, les sirve para reivindicar su situación en el espacio *glocal* y reflexionar en torno al artificio de los límites: para ello, hacen un uso distinto de la lengua, se apropian de ella y la habitan porque, sobre todo en el caso de las mujeres (Saldívar-Hull, 2000), es una herramienta que les permite identificar e identificarse, y cuestionar el vínculo colonial y nacional existente entre el monolingüismo y la pureza (Mignolo, 2000: 250).

Como resultado de todo lo anterior, el nuevo milenio ha sido testigo de un aumento exponencial en la producción de obras literarias de autores inmigrantes, espoleada en gran medida por una proyección pública creciente, pues, en la actualidad, la literatura híbrida ya se considera una tradición literaria consolidada (Guia Conca, 2007: 233) y goza de una importancia cada vez mayor:

En aquest cas, l'acceptació pública de la narrativa en català feta per immigrants evidencia tant la robustesa de les arrels que els immigrants han plan-

tat, com la maduresa del sector lector de la societat receptora per voler aprendre sobre la pròpia diversitat interna. Així, una part de la societat catalana valida i reconeix com a propis els esforços dels escriptors nascuts arreu del món que han adoptat el català com a llengua de creació.<sup>58</sup> (Guia Conca, 2007: 234)

En este sentido, el influjo de obras literarias de escritoras norafricanas es cada vez mayor en Cataluña:

En aquest context els textos de dones adquireixen una especial rellevància durant els últims anys. D'acord amb el que ocorre en les literatures postcoloniales, com ara la francòfona o l'anglòfona, la fi del mil·lenni es caracteritza per la proliferació de textos de dones procedents del Magrib, amb un nou discurs identitari i de gènere, alhora que plantegen nous desafiaments als quals s'enfronten les diferents tesis feministes postmodernes.<sup>59</sup> (Bueno Alonso, 2010: n/p)

Esta situación ya la predijeron Candel y Cuenca (2001: 136) a principios del siglo XXI cuando afirmaron que surgiría una generación de escritores *diaspóricos* en España. Su predicción se ha cumplido: este es el caso de El Hachmi, que, junto con otros autores como El Kadaoui, Karrouch y Chaib, forman parte de la primera generación de escritores diaspóricos catalanes (Pomar-Amer, 2014: 35; Bueno Alonso, 2010), promovida por el discurso cosmopolita dominante (Pomar-Amer, 2014: 39). Algunos autores, como Guia Conca (2007), Rumbaut (en Pérez-Firmat, 1994) o Bernechea Navarro (2013: 27) señalan, no obstante, que estos autores no pertenecen ni a la primera ni a la se-

---

<sup>58</sup> En este caso, la aceptación pública de la narrativa en catalán hecha por migrantes pone de relieve tanto la robustez de las raíces que han plantado los inmigrantes, como la madurez del sector lector de la sociedad receptora por querer aprender sobre la propia diversidad interna. Así, una parte de la sociedad catalana valida y reconoce como propios los esfuerzos de los escritores nacidos en otros lugares del mundo que han adoptado el catalán como lengua de creación. (Salvo que no se indique lo contrario, las traducciones de las citas en catalán son de la autora del capítulo).

<sup>59</sup> En este contexto, los textos de mujeres adquieren una especial relevancia durante los últimos años. De acuerdo con lo que ocurre en las literaturas postcoloniales, como la francófona o la anglófona, el fin del milenio se caracteriza por la proliferación de textos de mujeres procedentes del Magreb, con un nuevo discurso identitario y de género, a la vez que plantean nuevos desafíos a los que se enfrentan las diferentes tesis feministas posmodernas.

gunda generación propiamente dichas, sino que sería más recomendable enmarcarlos bajo el marchamo de la denominada *generación 1,5* por los siguientes motivos: primero, porque llegaron al país de acogida siendo menores de edad y, por lo tanto, aún tienen recuerdos vívidos de su vida en Marruecos; segundo, porque, si bien experimentaron el proceso migratorio como una pérdida, al igual que la primera generación, fueron escolarizados en la sociedad de acogida, de forma que han interiorizado su lengua y su cultura (Guia Conca, 2007: 243).

Por su parte, El Hachmi (2004a: 13) prefiere la expresión «generació de frontera, altrament mal dita segona generació» [generación de frontera, también mal llamada segunda generación]. Estos autores representan la consolidación de la literatura diaspórica porque ya han dejado atrás las narrativas en torno al cruce del estrecho de Gibraltar y la estancia en España que habían caracterizado anteriormente a las representaciones, recreadas e imaginadas, del sujeto marroquí en el contexto español (Ricci, 2011: 80). Por el contrario, estos escritores diaspóricos –que se sitúan en un espacio intersticial– suponen un agudo contraste frente a las representaciones previas de la inmigración, pues encarnan el proceso que implica atravesar *de facto* la frontera, como *artefacto humano* con implicaciones simbólicas y cognitivas (Delanty, 2009: 227). La frontera es, además, cambiante, polisémica y heterogénea (Rumford, 2006). No obstante, su naturaleza múltiple, hipotética y ficticia no hace que sea menos real (Balibar, 2002: 76) y sirve, además, de escenario para ritualizar la relación con el Otro (Agier, 2016: 7). Por lo tanto, la traducción en su sentido más abarcador se erige ahora como una vía para superar las dicotomías y la perspectiva occidental (Mignolo / Schiwy, 2002; Bassnett, 2011; Polezzi, 2012; Gentzler, 2015; Bielsa, 2016), y para ampliar nuestra visión del mundo (Tymoczko, 2007) y para abordar el *métissage* (Godayol, 2013: 105-113).

Al hilo del vasto influjo migratorio que llegaba a las costas catalanas, King subrayaba que:

Los efectos profundos de esta nueva inmigración sobre la literatura catalana aún están por ver. Puede dejar una huella simplemente en la temática [...] o, tal vez, se creará lo que Vázquez Montalbán creyó que existirá en un futuro próximo: una nueva *Weltanschauung* novelística que representa las experiencias de las comunidades inmigrantes más recientes. (King, 2005: 94)

Sin embargo, como señala Sanz (2012), esta «nueva “visión del mundo”» ya existía. No en vano, El Hachmi (2004a) había publicado el año anterior su primera obra de corte autobiográfico. Aquí nos centraremos en esta autora principalmente por dos motivos: primero, porque plantea la cuestión de la diferencia a través del lenguaje; y segundo, porque le confiere una especial importancia a la traducción en su planteamiento de la diferencia.

El Hachmi nació el 2 de julio de 1979 en Nador (Marruecos), cuando su padre ya había emigrado a Cataluña. A los ocho años se trasladó junto con el resto del núcleo familiar a Vic y algunos años más tarde comenzó los estudios de Filología Árabe en la Universidad de Barcelona. Durante sus primeros años de vida, El Hachmi hablaba con su familia *tamazight*,<sup>60</sup> una lengua bereber,<sup>61</sup> a la vez que aprendía árabe en la escuela, un idioma que goza de mayor prestigio y reconocimiento literario. Cuando llegó a Cataluña, la escolarización le permitió aprender catalán, la lengua oficial de instrucción en dicha comunidad autónoma a partir de la normalización lingüística que tuvo lugar en 1983. Empezó a escribir con solo doce años y ha continuado desde entonces, y siempre en catalán –excepto el relato titulado «Navidades musulmanas»<sup>62</sup> (El Hachmi, 2011b)–, porque, según sus propias palabras: «es la lengua que me es propia, la que aprendí cuando llegué a Vic, se hablaba en el barrio y es en la que empecé a leer cosas que me hacían sentir identificada» (El Hachmi en Sanz, 2012: 346). No obstante, la decisión de El Hachmi de escribir en catalán se debe, según Guia Conca (2007: 237), a que defiende una postura nacionalista más o menos explícita. Para reforzar su hipótesis, esta autora aduce que El Hachmi afirma que comparte «l’ideal d’una nació lliure sota la senyera estelada» [el ideal de una nación libre bajo la bandera estelada] (2004a: 75), una frase que se ha extraído de una anécdota que relata El Hachmi de su época de

<sup>60</sup> Los *amazighen* ocupan principalmente la región rifeña-nororiental del Magreb, si bien se pueden encontrar algunos grupúsculos por toda la geografía marroquí. Según explica Ricci (2010: 71), el adjetivo en singular es *amazigh*, en plural *amazighen* y la lengua, *tamazight*.

<sup>61</sup> El *tamazight* careció de norma escrita hasta finales del siglo XX, cuando varias instituciones culturales *amazighen* se pusieron manos a la obra para reformar el *tifinagh* (Ricci, 2010: 71) –un alfabeto que se utiliza para transcribir varias lenguas bereberes– para codificar diferentes variantes de esta lengua.

<sup>62</sup> Puede que el hecho de que El Hachmi lo escribiera en español se deba a que fue publicado por una revista hispanomexicana. Además de lo anterior, es preciso destacar la autotraducción que realiza del catalán al castellano de algunas de las columnas periodísticas que publica en *El Periódico* y su traducción de *Cuentos libertinos del Magreb* (Aceval, 2011).

instituto, cuando tenía unos doce o trece años. Por su parte, Cramerí (2014: 283) rechaza esa teoría, ya que afirma que la autora no incluye ninguna referencia explícita al nacionalismo catalán en la novela *L'últim patriarca* (El Hachmi, 2008a). Asimismo, es preciso señalar que El Hachmi considera el *tamazight* y el catalán *llengües germanes* [lenguas hermanas] (El Hachmi, 2004a: 27), dado que el uso de ambas en la esfera pública se ha restringido o incluso prohibido en determinados momentos. Y como consecuencia de lo anterior, se ve en la obligación de protegerlas: «I sent dues llengües marginades per certs poders, encara sentia més el deure de defensar-les, d'eivar-les al lloc que els pertoca encara que fos només fent-ne ús»<sup>63</sup> (El Hachmi, 2004a: 52). No obstante, a diferencia del *tamazight*, el catalán ha logrado superar esta situación: ya no solo no se considera una lengua minoritaria sino que en la actualidad se emplea como un instrumento de poder. En palabras de Martín-Márquez:

El Hachmi, for instance, eventually comes to appreciate the parallel status of Catalan and Amazigh as minority languages. [...] El Hachmi's recognition of a certain 'fraternity' between Moroccan Berber and Catalans is based, then, upon their shared experience of linguistic persecution, but there remains a crucial disconnect here: Catalan is no longer marginalized in the same way Amazigh is. And indeed, as she will come to discover, Catalan speakers are as capable of converting their language into an instrument of power as are speakers of Castilian and Arabic. (Martín-Márquez, 2008: 349)

En cualquier caso, como sostiene Bueno Alonso (2010), la identidad individual de El Hachmi se construye en el intersticio de dos identidades colectivas –en ocasiones contradictorias–, a saber, la catalana y la marroquí, como así lo reflejan la mayoría de sus novelas. Hasta la fecha ha publicado cinco obras: *Jo també sóc catalana* (2004a), *L'últim patriarca* (2008a), *La caçadora de cossos* (2011a), *La filla estrangera* (2015a), *Mare de llet i mel* (2018) y *Sempre han parlat per nosaltres* (2019), además de algunos relatos cortos.<sup>64</sup> La novela *L'últim patriarca* (2008a) fue galardonada con el Premio Ramon Llull, el certamen literario de mayor prestigio de las letras catalanas, lo que la convirtió en una pro-

<sup>63</sup> Y siendo dos lenguas marginadas por ciertos poderes, aún sentía más el deber de defenderlas, de elevarlas al lugar que les correspondía aunque solamente fuera haciendo uso de ellas.

<sup>64</sup> Es preciso destacar «Sol d'hivern» (El Hachmi, 2000) y «L'home que nedava» (El Hachmi, 2008b).

metedora escritora y en figura pública: «*L'últim patriarca* –y, evidentemente, el otorgamiento del Llull– es el símbolo de que, por lo menos en los ámbitos intelectuales, lo híbrido ha dejado de ser estigma en Cataluña/España/Europa para convertirse en un hecho éticamente digno de novelar, subversivo y [...] garantizador de ventas» (Ricci, 2010: 73). Además, fue un éxito editorial: se posicionó como la novela de ficción más vendida en la feria del libro de Sant Jordi del año 2008 y se tradujo a diez lenguas. No obstante, su traducción al español (El Hachmi, [2008] 2010) no respondió a las expectativas de ventas que albergaba la Editorial Planeta (Ricci, 2010: 73). Para Pomar-Amer (2014: 39), este hecho indica que «the cosmopolitan discourse has been more successfully promoted in Catalonia at the local and autonomic levels than in the rest of Spain». Su obra, que lleva el marchamo de literatura diaspórica, toma como hilo conductor su vida, y su escritura, en la intersección de cuatro culturas (marroquí, *amazigh*, catalana y española).

## 2. Los límites y sus significados: la identidad de frontera

Resulta obvio que el mundo globalizado contemporáneo se caracteriza por el encuentro de culturas. De hecho, parece que ya se da por sentado que ningún ser humano es puro en el sentido que le otorga Edward Said a este adjetivo:

No one today is purely *one* thing. [...] No one can deny the persisting continuities of long traditions, sustained habitations, national languages, and cultural geographies, but there seems no reason except fear and prejudice to keep insisting on their separation and distinctiveness, as of that was all human life was about. (Said, 1993: 407-408)

Las palabras de Said resultan reveladoras y al mismo tiempo imponentes: recogen de forma impecable los prejuicios, la desconfianza, el recelo y las limitaciones que albergamos en el mundo occidental, aparentemente cosmopolita y tolerante, con respecto al Otro y su cultura. Así, en este mundo nuestro, en que las culturas se entretejen y se entreveran, la lengua, y por consiguiente la traducción, se ha convertido en una herramienta fundamental para lograr la comprensión. En este sentido, merece la pena recordar a Spivak, quien nos advierte de que la traducción no es posible si no escuchamos el lenguaje polifónico y palimpsestico del Otro: «[y]ou cannot translate from a position of monolinguist superiority» (Spivak, 1993: 195). Esta idea es justamente la que

reflejan las obras de El Hachmi: muestran la vida como un viaje de ida y vuelta cuyo pasajero jamás retornará intacto de él, como un proceso de traducción y mediación continuo e ininterrumpido entre las culturas en el que jamás volveremos a ser los mismos. Así, la cultura ya no puede considerarse un todo inalterable: tras el derrumbamiento del colonialismo, Occidente se caracteriza por la hibridación, lo que hace necesario que entendamos la cultura como negociación: «the idea of culture as a set of unchanging and coherent values, behaviours or attitudes, has given way to the idea of culture as negotiation, symbolic competition or “performance”» (Simon, 1999: 58).

Los migrantes llevan consigo una herencia intangible, la lengua materna, que, en la mayoría de los casos, no probará serles útil al llegar a su destino y deberán (sobre)vivir a caballo, como mínimo, entre dos lenguas. Es en estas circunstancias en las que se enmarca la obra de El Hachmi, quien ha decidido escribir en catalán, una lengua que no es la materna. Esta autora vive y entiende la frontera como un espacio de intervención pública: por un lado, denuncia las adversidades que los migrantes marroquíes padecen antes, durante y tras el proceso migratorio; por otro, desafía los discursos que surgen del poder dominante que subalterna a los inmigrantes. Además, considera la frontera un legado y saca provecho de su posición en el seno de la misma para emplearla como un arma política que le permita convertirse en referente para la siguiente generación.

La frontera para El Hachmi (2004b)<sup>65</sup> es, por consiguiente, tanto línea divisoria como lugar de encuentro:

Aprenderàs a viure, finalment, a la frontera d'aquests dos mons, un lloc que pot ser divisió, però que també és encontre, punt de trobada. Un bon dia et creuràs afortunat de gaudir d'aquesta frontera, et descobriràs a tu mateix més complet, més híbrid, més immens que qualsevol altra persona.<sup>66</sup>

En su primera novela, *L'últim patriarca* (2008a), aborda la (im)posibilidad de traducir determinadas situaciones porque jamás llegarán a tener el

---

<sup>65</sup> Texto en línea, sin paginar.

<sup>66</sup> Aprenderás a vivir, finalmente, en la frontera de estos dos mundos, un lugar que puede ser división, pero que también es reunión, punto de encuentro. Un buen día te crearás afortunado de disfrutar de esta frontera, y te descubrirás a ti mismo más completo, más híbrido, más inmenso que cualquier otra persona.

mismo significado que en la lengua de llegada. Esta obra está dividida en dos partes: la primera cuenta la gestación, la infancia y la vida adulta de Mimoun –un padre y marido déspota, machista, violento e impulsivo–<sup>67</sup> que será el último patriarca de una familia *amazigh* procedente presumiblemente de Nador, puesto que la obra hace referencia a la «ciutat capital de província» [ciudad capital de provincia] rifeña (El Hachmi, 2008a: 173). La segunda parte relata la vida de este patriarca ya instalado en una «ciutat capital de comarca» [ciudad capital de comarca]<sup>68</sup> catalana (El Hachmi, 2008a: 173) y, al mismo tiempo, cuenta también el viaje de su esposa y sus hijos hasta las costas españolas a principios de los ochenta. La tercera y única hija de Mimoun –cuyo nombre jamás aparece en la novela, lo que quizá refleje la búsqueda de su propia identidad– es la narradora: en la primera parte, utiliza la tercera persona; en la segunda, recurre a la primera y se erige como el personaje principal del relato (aunque la figura del patriarca es omnipresente), de modo que da la sensación de ser una autobiografía, pero una «autobiografía ficticia» para Miampika (2005: 18). La narrativa de El Hachmi resulta interesante, además, porque utiliza la misma vara de medir ante las desigualdades que se producen en el seno de la cultura de acogida, desde donde se ejerce una mirada crítica hacia el denominado tercer mundo (Ricci, 2010: 83). Asimismo, no exige a otros que le concedan libertad, sino que intenta conquistarla por sí misma.

El siguiente ejemplo de la biografía de la autora pone de manifiesto el espacio intersticial que habita entre, al menos, dos mundos: un espacio híbrido que pone de relieve la frontera entre la catalanidad y la alteridad. A modo de ilustración, la autora se refiere a la época en la que su madre estaba embarazada y tenía que faltar a la escuela para acompañarla a la ginecóloga y servirle de

67 El Hachmi (2008: 98) responsabiliza, al menos en parte, del comportamiento del patriarca a las mujeres que le rodean: «Molts dels èxits del gran patriarca no s'explicarien si no fos per les dones que l'han envoltat sempre i que li trien –i encara li treuen– les castanyes del foc: l'àvia, les tietes i, més tard, la mare». [Muchos de los éxitos del gran patriarca no se explicarían si no fuera por las mujeres que lo han rodeado siempre y que le sacaban –y todavía le sacan– las castañas del fuego: la abuela, las tías y, más tarde, madre. (El Hachmi, [2008] 2010: 102)]. Esta aparente denuncia de la autora hace que Ricci se pregunte si debemos plantearnos una lectura alternativa de la novela: «en lugar de pensar que el discurso narrativo va realmente en contra del patriarca, va en contra de su madre y la protagonista/narradora se limita a seguir el patrón masculino desde su “feminidad”» (Ricci, 2010: 78).

68 Para Ricci (2010: 71), se trata de Vic, «destino principal de la extensa comunidad amazigh en Cataluña».

intérprete. En un momento dado, la profesional le pide que le pregunte a su madre a qué edad mantuvo relaciones sexuales por primera vez:

Déu, Déu, volia fugir corrents de tot allò, jo no les vull saber, totes aquestes coses, i encara menys traduir-les a un idioma on no hi havia cap paraula que jo conegués per a relacions sexuals que no fossin paraulotes. No podia córrer i la llevadora em va mirar fixament amb les ungles de vermell damunt la taula, au, va, pregunta-li-ho. La mare em mirava i deia què, què t'ha preguntat, i jo hauria volgut desaparèixer així, de cop, i que elles mateixes s'entenguessin. No podia dir follar, no. No podia dir quina va ser la primera vegada que el pare te la va ficar. Cardar? No. Vaig intentar de buscar un eufemisme. Quants anys tenies quan vas dormir amb el pare per primera vegada? I no la vaig mirar als ulls mentre li ho deia; ella va dir, també ben de pressa, ens vam casar que jo tenia divuit anys. Això és tot.<sup>69</sup> (El Hachmi, 2008a: 216-217)

En este fragmento, es evidente que una traducción literal habría desembocado en un choque entre culturas. Por ese motivo, la narradora adopta una estrategia intersticial, en el *entre* de Spivak (1993), que trae consigo la reescritura de culturas como vía para lograr la comprensión. Según Vidal Claramonte, la última frase, «nos casamos cuando yo tenía dieciocho años», muestra tanto un paso de una cultura a otra como de una generación a otra: «es una traducción de una traducción» (2012: 244), a lo que quizá podríamos añadir, una retraducción y una reescritura de dos realidades distintas. Este fragmento, al igual que el siguiente que comentaremos, contribuye a poner de relieve el plurilingüismo que está presente en la sociedad cosmopolita actual, lo que, en última instancia, implica que El Hachmi desterritorializa la escritura en el sentido de Deleuze y Guattari, y la transforma en una escritura nómada, tal y como entiende Braidotti este adjetivo. Así, incide en que las fronteras que (de)limitan el territorio y las identidades son líquidas, fluidas y múltiples, y, como tal, se hallan en un proceso de (re)definición continuo destinado a permanecer así

<sup>69</sup> Dios, Dios, quería huir corriendo de todo aquello, yo no quiero saber todas esas cosas, y aún menos traducirlas a un idioma en el que no existía ninguna palabra que yo conociera para relaciones sexuales que no fuesen palabrotas. [...] No podía decir follar, no. No podía decir cuándo fue la primera vez que padre te la metió. ¿Joder? No. Intenté encontrar un eufemismo. ¿Cuántos años tenías cuando dormiste con padre por primera vez? Y no la miré a los ojos mientras se lo decía; ella dijo, también muy deprisa, nos casamos cuando yo tenía dieciocho años. Eso es todo. (El Hachmi [2008] 2010: 220-221)

(Bauman, 2014: 85). Las fronteras, la diáspora y las relaciones poscoloniales son fenómenos cotidianos de la vida contemporánea que han traído consigo que el lenguaje trascienda a la idea de nación, en la que la lengua se identificaba indefectiblemente con la pureza y la unidad (Mignolo, 2000).

Otro ejemplo en el que la autora recurre a estas estrategias translativas en el *entre* o en el *tercer espacio* –que, según Bhabha (1994: 38) «may open the way to conceptualizing an *international culture*, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s *hybridity*»– es el pasaje en el que la madre va a la escuela a recoger las notas de sus hijos. Según explica la narradora, solía hacerlo su padre, pero, dado que su madre sospecha que su marido está interesado en la maestra, decide ir ella. La narradora vuelve a actuar de intérprete *ad hoc*:

Jo feia de traductora, com sempre. La mare deia digues-li que és una mala puta i que deixi estar el meu marit d’una vegada, i jo somreia i deia la mare diu que com que és ella qui passa tant de temps amb els fills, que és millor que sigui qui et vingui a buscar les notes i, a més, que ja tenia moltes ganes de conèixer-te. Doncs jo preferia parlar amb el teu pare directament, que és una mica estrany que tu tradueixis l’informe a la teva mare, no et sembla? Ja t’agradaria, ja, que hagués vingut ell, deia la mare sense haver esperat la meva traducció, malparida, no et molestes ni a dissimular-ho. Diu que el pare té molta feina i no li anava bé de venir, però que ella ja es refia de mi.<sup>70</sup> (El Hachmi, 2008a: 263)

Como es evidente, es una situación embarazosa. De nuevo, lo que resulta especialmente reseñable es la concepción de la traducción como forma de vida: la narradora se encuentra en el intersticio de cuatro culturas y prueba que es posible (sobre)vivir ahí.

---

<sup>70</sup> Yo hacía de traductora, como siempre. Madre decía dile que es una mala puta y que deje en paz de una vez a mi marido, y yo sonreía y decía madre dice que como es ella la que pasa tanto tiempo con los hijos, que es mejor que sea ella la que venga a buscar las notas y, además, que ya tenía muchas ganas de conocerte. Pues yo preferiría hablar directamente con tu padre, que me parece un poco raro que tú traduzcas el informe a tu madre, ¿no crees? Ya te gustaría, ya, que hubiera venido él, decía madre sin esperar a mi traducción, malparida, no te molestas ni en disimularlo. Dice que padre tiene mucho trabajo y que no le iba bien venir, pero que ella ya se fía de mí. (El Hachmi [2008] 2010: 267).

A lo largo de su penúltima novela, *La filla estrangera* (2015a), la narradora advertirá que el lenguaje no es una herramienta neutra que representa invariablemente la verdad, sino que descubrirá, muy por el contrario, que sirve para perpetuar o poner en tela de juicio las relaciones de poder sobre las que tienen lugar los intercambios ya sean lingüísticos, culturales o de género, por poner tan solo tres ejemplos. Por eso, consciente del poder que emana de las palabras y que se puede ejercer a través de ellas, se refugiará en el aprendizaje y el perfeccionamiento del catalán. En este proceso, la traducción probará ser clave para habitar tanto la lengua *tamazight* como la catalana, y acabará dando como resultado «una espècie d'híbrid transgenèric» [una especie de híbrido transgenérico] (El Hachmi, 2004a: 13).<sup>71</sup> En este proceso de continua traducción, la narradora observa que no solo existen determinados conceptos intraducibles, sino que no siempre es capaz de usar la «lengua de su madre», tal y como denomina en la mayoría de los casos al *tamazight*.

La falta de correspondencias lingüísticas se agudiza aún más, si cabe, cuando la narradora pretende referirse al gozo: «Plaer? Ni tan sols sé dir aquesta paraula en la llengua de la meva mare. Ni tan sols sé si existeix en la llengua de la mare. Ni plaer, ni delit, ni èxtasi, ni res. Encara menys orgasme. [...] Em noto tot de sobte òrfena de paraules, expulsada de la llengua»<sup>72</sup> (El Hachmi, 2015a: 36-37). De forma parcialmente similar, existen algunas expresiones que no pueden traducirse literalmente porque su significado variaría enormemente. Así, por ejemplo, la narradora recuerda la vez que le dijo a su progenitora «avui és el teu dia»<sup>73</sup> (El Hachmi, 2015a: 47) en el Día de la Madre y esta última se enfadó porque en *tamazight* esta expresión significa que va a morir. Además, la novela presenta otros casos en los que la traducción ha de ser necesariamente parcial, otros de traducción perifrástica y otros, cuyo significado depende del lector. Asimismo, aparecen algunas palabras que ya se han traducido con anterioridad, de manera que la escritora exige una participación activa por parte del público, que debe ir memorizando el significado

<sup>71</sup> A este respecto, véase la siguiente entrevista en la que El Hachmi afirma que ha nacido «el rifeño-catalán, algo así como un *spanGLISH* autóctono de los inmigrantes de origen marroquí» (Punzano Sierra, 2008).

<sup>72</sup> ¿Placer? Ni siquiera sé si existe en la lengua de mi madre. Ni placer, ni deleite, ni éxtasis, ni nada. Y aún menos orgasmo. [...] Me siento, de repente, huérfana de palabras, expulsada de la lengua. (El Hachmi, 2015b: 41)

<sup>73</sup> Hoy es tu día. (El Hachmi, 2015b: 53)

de las palabras en *tamazight* para descodificarlas después (Darici, 2017: 126). Como resultado de lo anterior, el Hachmi señala que la traducción no siempre llega a transmitir la diferencia, si bien reconoce que la considera una sólida vía de acercamiento:

Per més que tradueixi. Per més que intenti vessar les paraules d'una llengua a l'altra, mai no ho aconseguiré, sempre hi haurà diferències. Tot i això la traducció segueix sent una distracció dolça, una manera almenys tangible de voler fer aquest acostament de les nostres realitats, que m'ha sigut útil des de que vam venir aquí.<sup>74</sup> (El Hachmi, 2015a: 15)

De esta forma, observa que, pese a su existencia lingüística, la traducción no es suficiente para quienes, como ella, pertenecen a la generación de frontera, lo cual, como demostraron el giro cultural y el giro de poder, podría deberse a que traducir no implica una mera sustitución de una palabra por otra. Actualmente, sabemos que traducir es mucho más: hoy en día, traducir está íntimamente ligado a la cultura, al poder y su microfísica y a la ideología. Y, puesto que hablar una lengua es habitar (Steiner, 1998: 115), los escritores híbridos son más conscientes, si cabe, de que las construcciones discursivas contemporáneas están caracterizadas por un lenguaje impuro, heterogléxico y rizomático (Vidal / López, 2013: 299). En este punto, es preciso señalar, además, siguiendo la estela de Bueno Alonso (2010), que un buen número de los conflictos culturales que dan como resultado el rechazo del Otro, a menudo se derivan de la construcción de una identidad femenina prototípica (como pueden ser la sumisión o el *hiyab*) en función de nuestros parámetros occidentales, que, paradójicamente, solo se puede superar a través de las voces de estas mismas mujeres:

Somos el lenguaje en que se nos habla, somos las imágenes en las que se nos reconoce, somos la historia que estamos condenados a recordar porque hemos sido excluidos de un papel activo en el presente. Pero también somos el lenguaje en el que cuestionamos estas suposiciones, las imágenes con las que invalidamos los estereotipos. (Manguel, 2012: 60)

---

74 Por más que traduzca, por más que intente verter las palabras de una lengua a otra, nunca lo conseguiré, siempre habrá diferencias. Pese a ello, traducir continúa siendo una distracción dulce, una forma tangible al menos, de desear llevar a cabo este acercamiento de nuestras realidades, que me ha sido útil desde que vinimos aquí. (El Hachmi 2015b: 18)

Pese a que la integración no está exenta de prejuicios ante los extranjeros, al mismo tiempo también es cierto que la cultura del país receptor les permite disfrutar a las mujeres de un cierto aperturismo, algo que, en ocasiones, las va a empujar a experimentar una especie de rechazo ante la tradición propia de su cultura de origen (Bueno Alonso, 2010).

Por todas estas razones, El Hachmi está muy al tanto de las múltiples fronteras, tanto físicas como metafóricas, que acotan su mundo: límites y contornos en el seno de su propia familia, en la esfera pública, entre las culturas, entre los sexos, etcétera (Vidal Claramonte, 2012: 243). De acuerdo con Pomar-Amer (2014: 47-49), es posible distinguir tres tipos de fronteras: la geográfica, la cronológica y la fenotípica. En primer lugar, la geográfica no tiene que ver únicamente con la demarcación de los límites de una zona determinada, sino que al mismo tiempo legitima las singularidades de las entidades que están a ambos lados de ella. Como resultado de lo anterior, entonces, se prevé una conducta singular para quienes han cruzado la frontera, como si el mero hecho de hacerlo implicase incorporar la diferencia que esta representa. En segundo lugar, la cronológica está ligada al desplazamiento espacial que entraña cualquier proceso migratorio y el hito que marca en el tiempo. Atravesar las fronteras tanto geográficas como cronológicas a menudo supone ir más allá de la experiencia individual y subjetiva: «[i]ndividuals relate to the contingencies of time and space and this relation interlocks a unique way of inhabiting them» (Pomar Amer, 2014: 48). Además, es preciso recordar que el proceso migratorio, bien sea físico bien sea temporal, deja sus huellas, de modo que el sujeto se ve en la necesidad de negociar el modo en el que va a añadir esos cambios a su experiencia vital. Por último, la frontera fenotípica, que hunde parcialmente sus raíces en los dos tipos anteriores, implica que el dominio de la lengua catalana no basta para derribar las barreras a las que se enfrenta el inmigrante: las nociones de ser blanco y el cristianismo siguen estando muy presentes en la actualidad en la concepción colectiva de lo catalán (Pomar Amer, 2014: 49). Por eso, aunque El Hachmi habla un catalán perfecto, personifica lo que Bhabha ha dado en denominar «almost the same, but not quite» (1994: 86). Su hijo no habrá de enfrentarse a los dos primeros tipos de fronteras, porque ha nacido en España y no ha experimentado el proceso migratorio, pero sí a la fenotípica, ya sea por el exotismo que transmite su nombre o porque «els seus cabells rinxolats i la seva pell, encara una mica més fosca que la dels autòctons, sempre el de-

latarà»<sup>75</sup> (El Hachmi, 2004a: 55). Es aquí donde entra en juego la concepción esencialista de la cultura que nos induce a «atribuir a las personas esos rasgos abstraídos» que nos impiden ahondar en «el verdadero conocimiento de sus circunstancias, sus opciones personales y del valor que ciertas prácticas tienen en sus vidas» (Franzé *et al.*, 1999: 52), lo que, en última instancia, supone negar la individualidad de cada persona y rendirnos ante los estereotipos que, como sabemos, siempre son incompletos, porque «[t]hey make one story become the only story» (Adichie, 2009).

Pese a todas estas fronteras, El Hachmi (2015a) abre su libro con una declaración de intenciones que podría resultar significativa: «No seré més per vosaltres. Des d'ara seré per mi. Per mi o per qui vulgui, però ja no per cap dels que em voleu esbiaixada, escapçada».<sup>76</sup> En este punto podría parecer obvio que la autora defiende la idea de que es posible vivir en la generación de frontera, pero no solo eso: señala que estas fronteras físicas y metafóricas no (de)limitan su mundo. Muy por el contrario, ambas se complementan y le permiten adoptar un pensamiento de frontera, que «serveix per entendre dues realitats diferenciades, una manera de fer, d'actuar, de ser, de sentir, d'estimar, una manera de buscar la felicitat a cavall entre dos mons»<sup>77</sup> (El Hachmi, 2004a: 14).

### 3. Conclusión

Las identidades híbridas, múltiples y poliédricas que refleja la narrativa de El Hachmi, visibilizan la situación en(tre) la(s) frontera(s) en la que se hallan los migrantes, lo que puede propiciar el nacimiento de una sociedad que reconozca la pluralidad de cada uno de sus individuos y, simultáneamente, la igualdad entre todos ellos. Asimismo, estas novelas ponen de relieve que la traducción no debe entenderse como una mera sustitución de palabras, sino, al contrario, como reescritura y acercamiento cultural porque existen determinadas palabras o expresiones que rara vez van a significar lo mismo en dos len-

<sup>75</sup> Sus cabellos rizados y su piel, siquiera un poco más oscura que la de los autóctonos, siempre le delatarán.

<sup>76</sup> Cita sin paginar, al principio de la novela, en la página siguiente a la dedicatoria. [No seré más para vosotros. Desde ahora seré para mí. Para mí o para quien quiera, pero no para ninguno de los que me queréis sesgada, escindida (El Hachmi 2015b)].

<sup>77</sup> Sirve para entender dos realidades diferenciadas, una manera de hacer, de actuar, de ser, de sentir, de querer, una manera de buscar la felicidad a caballo entre dos mundos.

guas distintas ni en dos culturas diferentes, dado que, como concluye Vidal Claramonte (2015b), «un beso no es un *kiss*». Por eso, es tan relevante la *perspectiva comparativa* entre culturas (Besemer / Wierzbicka en Evangelista, 2013) que adopta la autora: saca a relucir la existencia de una diferencia, a veces solo latente, que, a su vez, le permite expresar los contenidos de una manera que solamente puede surgir tras un proceso comparativo. A lo largo de su vida, las palabras van incorporando resonancias, reverberaciones y ecos culturales, y nadie está tan al tanto de ello como los escritores híbridos porque, al fin y al cabo, se hallan en un proceso de traducción permanente (Niranjana, 2002: 57) en el que la identidad ya no es monolítica ni «identity as being», sino metamórfica, mutable y, en definitiva, «identity as becoming» (Hall, 1993: 394).

Por último, parece una buena señal que las editoriales españolas publiquen obras de escritoras subalternas: ventanas abiertas al mundo privado de los Otros y sus culturas de origen y, al mismo tiempo, puertas giratorias que reflejan la interacción entre los inmigrantes y la sociedad receptora (Guía Conca, 2007: 247). No obstante, quizá aún quede por analizar si las autoras tienen que emprender un proceso de *negociación* para lograrlo, y en ese caso hasta qué punto, porque, de ser así, sería «una falaz armonía en la que habría concluido un proceso múltiple de mixturización» (Cornejo Polar, 1997: 341).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aceval, Nora (2011), *Cuentos libertinos del Magreb*, trad. Najat El Hachmi, Barcelona, Backlist.
- Adichie, Chimamanda N. (2009), «The Danger of a Single Story», en [http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript) (fecha de consulta: 20/12/2017).
- Agier, Michel (2016), *Borderlands*, Cambridge, Polity Press.
- Anzaldúa, Gloria (1987), *Borderlands / La frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- Balibar, Étienne (2002), *Politics and the Other Scene*, New York, Verso.
- Bassnett, Susan (2011), «From Cultural Turn to Transnational Turn: A Transnational Journey», en Cecilia Alvstad / Stefan Helgesson / David Watson (eds.), *Literature, Geography, Transnational. Studies in World Writing*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Bauman, Zygmunt (2014), *La cultura como praxis*, trad. Albert Roca Álvarez, Barcelona, Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2017), *Modernidad líquida*, trad. Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Beck, Ulrich (2005), *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, Barcelona, Paidós.
- Bengueldouz, A. (2002), «Marruecos frontera con España: ¿Socio o gendarme de Europa en África del Norte?», *Mediterráneo Económico*, 1, pp. 33-74.
- Bernechea Navarro, Sara (2013), «Usos y desuso de la noción de inmigrante en la literatura de la inmigración a través de los premios literarios», en Luigi Giuliani / Leonarda Trapassi / Javier Martos (eds.), *Far Away is here. Lejos es aquí. Writing and migrations*, Berlin, Frank & Timme, pp. 23-37.
- Besalú, Xavier (2009), «Estrangers, bàrbars, estranys... Els altres i nosaltres a Catalunya», *Temps d'Educació*, 36, pp. 281-296.
- Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture*, London / New York, Routledge.
- Bielsa, Esperança (2016), *Cosmopolitanism and Translation: Investigations into the experience of the foreign*, London / New York, Routledge.
- Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York / Chichester / West Sussex, Columbia University Press.
- Bueno Alonso, Josefina (2010), «Del Magrib a Catalunya: veus de dones en català», en Laia Climent (ed.), *Desvelant secrets: les dones de l'Islam*, València, Tres i Quatre, pp. 167-181.
- Candel, Francesc / Josep Maria Cuenca (2001), *Els altres catalans del segle XXI*, Barcelona, Planeta.

- Cornejo Polar, Antonio (1997), «Mestizaje e hibridez: Los riegos de las metáforas», *Revista Iberoamericana*, 68 (200), pp. 341-344.
- Cramer, Kathryn (2014), «Hybridity and Catalonia's Linguistic Border: The Case of Najat El Hachmi», en Flocel Sabaté (ed.), *Hybrid Identities*, Bern, Peter Lang, pp. 271-296.
- Darici, Katuscia (2017), «Literatura transnacional en Cataluña: *La filla estrangera* de Najat El Hachmi», *Diablotexto Digital*, 2, pp. 107-136.
- Delanty, Gerard (2009), *The Cosmopolitan Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press.
- El Hachmi, Najat (2000), «Sol d'hivern», en Marga Pascual Espinosa / Anna Cabezas Guté / Eva Millet Malagarriga / Najat El Hachmi (eds.), *Papers de dona: Recull de contes*, Barcelona, Diputació de Barcelona, pp. 67-75.
- El Hachmi, Najat (2004a), *Jo també sóc catalana*, Barcelona, Columna.
- El Hachmi, Najat (2004b), «Carta d'un immigrant» (Inauguració del Congrés Mundial dels Moviments Humans i Immigració), en <http://canbades.blogspot.com/2006/10/carta-dun-immigrant.html> (fecha de consulta: 30/01/2018).
- El Hachmi, Najat (2008a), *L'últim patriarca*, Barcelona, Planeta.
- El Hachmi, Najat ([2008] 2010), *El último patriarca*, trad, Rosa María Prats, Barcelona, Planeta.
- El Hachmi, Najat (2008b), «L'home que nedava», en VV. AA. (eds.), *El llibre de la Marató. Vuit relats contra les malalties mentals greus*, Barcelona, Columna, pp. 23-32.
- El Hachmi, Najat (2011b), «Navidades musulmanas», *Letras libres*, 123, 8-11, en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/navidades-musulmanas> (fecha de consulta: 29/01/2018).
- El Hachmi, Najat (2011a), *La caçadora de cossos*, Barcelona, Columna Editions.
- El Hachmi, Najat (2015a), *La filla estrangera*, Barcelona, Edicions 62.
- El Hachmi, Najat (2015b), *La hija extranjera*, Barcelona, Destino.
- El Hachmi, Najat (2018), *Mare de llet i mel*, Barcelona, Edicions 62.
- El Hachmi, Najat (2019), *Sempre han parlat per nosaltres*, Barcelona, Edicions 62.
- Evangelista, Elin-Maria (2013), «Writing in Translation: A New Self in a Second Language», en Anthony Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London / New Delhi / New York / Sydney, Bloomsbury, pp. 177-188.
- Franzé, Adela / Lorenzo Casellas / Carmen Gregorio (1999), «Intervención social con población inmigrante: peculiaridades y dilemas», *Migraciones*, 5, pp. 25-54.
- Garriga, Mónica (2010), «La escritora catalana El Hachmi expone en Australia sus ideas multiculturales», en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20100727/53972224502/la-escritora->

catalana-el-hachmi-expone-en-australia-sus-ideas-multiculturales.html (fecha de consulta: 30/01/2018).

- Gentzler, Edwin (2015), «Translation without Borders», *Translation: A Transdisciplinary Journal*, 4, pp. 1-15.
- Gernalzick, Nadja (2013), «Translinguality and Transculturality», en Alfonso de Toro (ed.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques, Europe, Maghreb*, Paris, L'Harmattan, pp. 81-95.
- Glick Schiller, Nina / Linda Basch / Cristina Blanc-Szanton (1992), «Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 645, pp. 1-24.
- Godayol, Pilar (2013), «Metaphors, Women and Translation: From *les belles infidèles* to *la frontera*», *G&L*, 7 (1), pp. 97-116.
- Guia Conca, Aitana (2007), «Molts mons, una sola llengua. La narrativa en català escrita per immigrants», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 12, pp. 229-248.
- Hall, Stuart (1993), «Cultural Identity and Diaspora» en Patrick Williams / Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse & Postcolonial Theory: A Reader*, London, Harvester Wheatsheaf, pp. 222-237.
- Hall, Stuart / Paul Du Gay (eds.) (1996), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage.
- Manguel, Alberto (2012), *El sueño del Rey Rojo: Lecturas y relecturas sobre las palabras y el mundo*, trad. Juan Tovar, Madrid, Alianza.
- Martin-Márquez, Susan (2008), *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, Yale, University Press.
- Miampika, Landry-Wilfrid (2005), «Narrativa subsahariana en lengua francesa: Origen y evolución», en Inmaculada Díaz-Narbona / Asunción Aragón Varo (eds.), *Otras mujeres, otras literaturas*, Madrid, Zanzibar, pp. 13-34.
- Mignolo, Walter D. (2000), *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press.
- Mignolo, Walter D. / Freya Schiwy (2002), «Translation/Transculturation and the Colonial Difference», en M. Elisabeth Mudimbe-boyi (ed.), *Beyond Dichotomies. Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Civilization*, New York, State University of New York Press, pp. 251-286.
- Moreras, Jordi (2004), «Marroquíes en Cataluña», en Bernabé López García / Mohamed Berriane (dirs.), *Atlas de la inmigración marroquí en España. Atlas 2004*, Madrid, Publicaciones Universidad Autónoma de Madrid.
- Niranjana, Tejaswini (2002), «Feminismo y traducción en la India: Contexto(s), política(s), futuro(s)», *Debats «Babel»*, 75, pp. 49-58.

- Pérez-Firmat, Gustavo (1994), *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*, Austin, TX, University of Texas Press.
- Polezzi, Loredana (2012), «Migration and Translation», en Yves Gambier / Luc Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, vol. 3, pp. 102-107.
- Pomar-Amer, Miquel (2014), «Voices Emerging from the Border. A Reading of the Autobiographies by Najat El Hachmi and Saïd El Kadaoui as Political Interventions», *Planeta Literatur; Journal of Global Literary Studies*, 1, pp. 33-52.
- Punzano Sierra, Israel (2008), «Ha nacido una nueva lengua: el rifeño-catalán» (Entrevista: Café con... Najat El Hachmi), en [https://elpais.com/diario/2008/03/25/ultima/1206399602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/03/25/ultima/1206399602_850215.html) (fecha de consulta: 29/01/2018).
- Ricci, Cristián H. (2011), «Identidad, lengua y nación en la literatura amazigh-catalana», *Aljamía*, 22, pp. 79-94.
- Ricci, Cristián H. (2010), «*L'últim patriarca* de Najat El Hachmi y el forjamiento de la identidad amazigh-catalana», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11 (1), pp. 71-91.
- Rumford, Chris (2006), «Theorizing Borders», *European Journal of Social Theory*, 9 (2), pp. 155-169.
- Said, Edward (1993), *Culture and Imperialism*, New York, Vintage.
- Saldívar-Hull, Sonia (2000), *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*, Berkeley, University of California Press.
- Sanz, Sara M. (2012), «La subversión lingüística y cultural. El caso de Najat El Hachmi», en VV. AA. (eds.), *XLVII Congreso Internacional de la AEPE, Gijón (España), del 22 al 27 de julio de 2012: El español, vehículo multicultural*, en [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/congreso\\_47.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_47.htm) (fecha de consulta: 25/01/2018).
- Simon, Sherry (1999), «Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone: Border Writing in Quebec», en Susan Bassnett / Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, London / New York, Routledge, pp. 58-74.
- Spivak, Gayatri C. (1993), *Outside in the Teaching Machine*, London / New York, Routledge.
- Steiner, George (2008), *Errata: el examen de una vida*, Madrid, Siruela.
- Tymoczko, Maria (2007), *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester, St. Jerome.
- Velasco, Juan Carlos (2009), «Transnacionalismo migratorio y ciudadanía en mutación», *Claves de razón práctica*, 197, pp. 32-41.
- Vidal Claramonte, África (2012), «Jo també sóc catalana: Najat El Hachmi, una vida traducida», *Quaderns*, 19, pp. 237-250.
- Vidal Claramonte, África (2015b), «Un beso no es un kiss», en [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero\\_15/16012015.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_15/16012015.htm) (fecha de consulta: 31/01/2018).

Vidal Claramonte, África / María López Ponz (2013), «Lenguajes híbridos en un mundo global», en Belén Santana y Crispulo Travieso (eds.), *Puntos de encuentro: los primeros 20 años de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 297-312, en <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/131597/5/978-84-9012-400-0-0297-0312.pdf> (fecha de consulta: 09/07/2018).

Vidal Claramonte, África (2015a), «Traducir al atravesado», *Papers: Revista de Sociología*, 100 (3), pp. 345-363.

## «Although the sparrow is small, it has a complete set of organs»: literatura de contacto y creatividad bilingüe en los cuentos de Ha Jin

JOSÉ R. IBÁÑEZ  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

### 1. Introducción<sup>78</sup>

En el actual mundo globalizado, el inglés ha alcanzado una difusión jamás lograda anteriormente por ninguna otra lengua. Su importancia viene acreditada no solo por su presencia geográfica en todos los continentes, sino también por ser uno de los idiomas con mayor número de hablantes nativos, a la vez que el vehículo de comunicación usado a diario por millones de personas en países en que no se usa como primera lengua. Si bien la actual extensión del inglés comenzó a gestarse gracias al Imperio Británico de ultramar, fue con el declive del mismo y una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, cuando, gracias a la victoria aliada y al papel hegemónico de los Estados Unidos, este idioma logró penetrar en países y en grupos sociales que hasta entonces habían sido impermeables a cualquier presencia foránea. Como consecuencia de ello, el inglés se convirtió en la segunda lengua de un gran número de países asiáticos y africanos gracias a su formidable capacidad de adaptación.

En esos países, el inglés fue absorbiendo y adaptando palabras y expresiones del substrato lingüístico de las lenguas originarias, factor que, con el tiempo, dio lugar a variedades diaspóricas que pronto lograron captar el interés de académicos como Braj B. Kachru (1990), Manfred Görlach (1991), David Crystal (1997) o Rakesh M. Bhatt (2001). Tamara Valentine (2015: 149) destaca los estudios del lingüista de origen indio Braj B. Kachru (1932-2016), quien en obras como *The Other Tongue* (1982), *The Indianization of English* (1983) o *The Alchemy of English* (1990) exploraba la naturaleza plu-

---

<sup>78</sup> Este capítulo es una versión muy extendida de José R. Ibáñez (2017), «Márgenes en la “literatura de traducción”»: La creatividad bilingüe en la narrativa breve de Ha Jin», en Carmen Valero Garcés / Carmen Pena Díaz (eds.), *Superando los límites en traducción e interpretación*, Ginebra, Ed. Tradulex, pp. 120-127. La investigación llevada a cabo en este trabajo ha sido posible gracias al proyecto CEI Patrimonio de la Universidad de Almería.

ricéntrica del inglés a la vez que indagaba en el alcance lingüístico de conceptos tales como *non-native varieties*, *bilingual's creativity*, *contact literatures*, *multicanonicity*, *Englishization* o *world Englishes*, que exponen el vigor, la riqueza y el carácter global de la lengua inglesa. Precisamente esta riqueza fomenta una multiplicidad de variedades diaspóricas que subvierten, según sostenía Kachru, el carácter monolingüe de este idioma. De hecho, a partir de estos conceptos, Kachru se cuestionaba por qué tenía que ser más importante el inglés hablado en Gran Bretaña que el hablado en los Estados Unidos, en Australia o en la India. Hoy en día, son muchos los hablantes nativos que miran todavía con cierto recelo y condescendencia al inglés de algunos países asiáticos, una situación que el propio Kachru recuerda que ya sucedía en Gran Bretaña durante la Época Victoriana, cuyos hablantes menospreciaban la forma en la que se expresaban los habitantes de Estados Unidos. Kachru desafía así la idea de la exclusividad de una variedad concreta de la lengua, la literatura y la cultura inglesas poniendo en entredicho conceptos como *Commonwealth literature* o *Third World literature*, ya que suponen marginar la creatividad y las dimensiones culturales de dichas variedades del inglés (Kachru, 1994: 18). Cabe destacar, asimismo, el hecho de que en muchos países asiáticos y africanos el inglés coexista con lenguas de un entronque cultural no indoeuropeo y cómo, gracias a su permeabilidad, un gran número de vocablos de diferente origen han sido incorporados a su corpus léxico.

Desde un punto de vista literario, Kachru alude al concepto de *creatividad bilingüe*, que hace referencia a la porosidad exhibida por la literatura de escritores que usan el inglés pero que, a su vez, proyectan de diversas maneras el substrato de su lengua nativa o la de su comunidad (Kachru 1987; 1990). Como ejemplo de creatividad bilingüe, mi intención es examinar el caso de Ha Jin (1956), escritor chino residente en los Estados Unidos desde mediados de la década de 1980. Precisamente, este trabajo de investigación surge en gran medida como producto de la edición y traducción de una antología de relatos cortos de este escritor publicada en 2015 bajo el título *Una llegada inesperada y otros relatos cortos*. Nuestra labor de traducción nos permitió analizar la narrativa de Ha Jin y hacernos comprender que, si bien no cumplía explícitamente con lo expuesto por Kachru, su literatura sí que logra aproximarse a lo que podría entenderse como *creatividad bilingüe*. De hecho, los substratos temático, cultural y lingüístico de Ha Jin, procedentes

de su idioma materno, el chino, se funden en su producción literaria, escrita íntegramente en inglés.

El carácter híbrido de su narrativa ha llevado a algunos especialistas a calificar su obra como *contact literature* («literatura de contacto», Zhang, 2002) o *translation literature* («literatura de traducción», Gong, 2014). Aunque la producción literaria de Ha Jin ha sido criticada por Claire Messud (2000), Nancy Tsai (2005) y Zhu Tianwen, una reconocida escritora taiwanesa que acusó a dicho autor de *traición lingüística* hacia su lengua materna (en Kong, 2012: 122), también ha sido motivo de elogio por parte de Hang Zhang, quien destacó su aparente *ingenuidad lingüística* (2002: 307) o Seiwoong Oh, que puso de manifiesto la voluntad de Ha Jin por hacer accesible su literatura a sus potenciales lectores occidentales, sacrificando para ello la precisión en la elección de vocabulario (2006: 422).

Partiendo de los estudios que acabamos de mencionar, este trabajo indaga en la creatividad bilingüe en algunos relatos cortos de Ha Jin teniendo en cuenta los postulados metodológicos de Braj B. Kachru. Siguiendo la taxonomía lingüística establecida por este lingüista en *The Alchemy of English* y la interpretación que de la misma realiza Hang Zhang en su estudio de *In the Pond* (1998), primera novela de Ha Jin, el objeto de este capítulo es examinar ejemplos del carácter híbrido de la narrativa corta de Ha Jin. Situado en los márgenes de dos culturas distintas como son la china y la americana, este escritor traduce, de forma consciente o inconsciente, vocablos, juegos de palabras, refranes o giros propios de su lengua materna y los traslada a su lengua de adopción, el inglés. Ha Jin logra de este modo una prosa con un indudable atractivo para lectores occidentales quienes aprecian su exotismo lingüístico, aunque dicha hibridación haya sido motivo de ataque por parte de críticos sinólogos, quienes acusan a este escritor de ofrecer una imagen de la cultura china adaptada a los gustos occidentales.

## **2. La dimensión plural de la lengua inglesa**

Una de las aportaciones más notables del lingüista indio Braj B. Kachru es la conceptualización del término *World Englishes* o variedades globales de la lengua inglesa. La descripción de este concepto se basa en la distinción que este lingüista establece entre el inglés como medio y el inglés como repertorio de pluralismo cultural. Mientras que el primer término se re-

fiere a la forma que adopta la lengua, el segundo hace alusión a su función y a su contenido. El medio es, por consiguiente, el vehículo mediante el cual los hablantes se comunican en un mundo globalizado mientras que el mensaje lo conforma toda esa multiplicidad de voces que dichos hablantes emplean (Ibáñez, 2016: 198).

Kachru, asimismo, recuerda cómo la lengua inglesa se desarrolló culturalmente dentro de un ámbito eurocéntrico, occidental y judeo-cristiano, entorno que comenzó a ser cuestionado por el globalismo cultural que fue acumulando cuando la lengua (el medio) inició su imparable expansión gracias al Imperio Británico. El período colonial que trajo consigo cambió «the situation in the linguistic fabric of the English language, and extended its uses as a medium for ethnic and regional literatures in non-Western world» (Kachru, 1990: 160). Así, el inglés comenzó a desconectarse de su ancestral tradición judeocristiana (Bhatt, 2001: 527) y Kachru acuñó el concepto de la pluralidad de la lengua inglesa. De hecho, este lingüista alerta de la inexactitud que supone hablar de un único *inglés* (*English*), ya que lo apropiado sería hablar de *ingleses* (*Englishes*). Una situación similar se observa cuando se habla de *literatura inglesa* (*English literature*) en contraposición a conceptos tales como *otras literaturas en lengua inglesa* (*other literatures in English*). Kachru rechaza que se pueda hablar tanto de concepciones monolingües de la lengua como de la literatura inglesa. Según él, la dimensión plural del lenguaje afecta tanto al ámbito lingüístico como al literario.

Kachru, asimismo, es consciente de cómo dicha heterogeneidad de lengua y literatura inglesas no ha sido aceptada por los defensores del concepto monolingüe del inglés, quienes argumentan que una pluralidad en las variedades del inglés amenaza con desestabilizar la integridad ancestral de esta lengua. Frente a esta denominada *guerra cultural* en la que se embarcan los defensores de la visión monolingüe, el lingüista indio argumenta que «native speakers of English [should] abandon the attitude of linguistic chauvinism and replace it with an attitude of linguistic tolerance» (Kachru, 1990: 112).

Esta defensa de las variedades no nativas de la lengua inglesa condujo a Kachru a la definición de dos conceptos fundamentales: el de literaturas de contacto (*contact literatures*) y el de creatividad bilingüe (*bilingual's creativity*). Sobre el primero Kachru indica que son: «literatures in English written by the user of English as a second language to delineate contexts which generally do not form part of what may be labeled the traditions of English lite-

ature (African, Malaysian, and Indian and so on)» (1990: 161). Estas literaturas están presentes en autores de origen asiático o africano y pone los ejemplos de la *kannadaización* de Raja Rao (1908-2006) o la *yorubización* en la literatura de Amos Tutuola (1920-1997) y de Wole Soyinka (1934). Partiendo de este concepto, se podría defender la existencia de una *chineización* en la narrativa de Ha Jin (Ibáñez, 2017: 122). Ha Jin comparte con estos autores el uso de una creatividad bilingüe que se manifiesta mediante la amalgama de sus universos lingüístico y cultural y cuya realización se lleva a cabo a través de procesos de nativización y aculturación.

A este respecto, Kachru establece una serie de procesos lingüísticos mediante los cuales un escritor adapta el substrato lingüístico de su lengua materna a la lengua en la que produce su literatura. Según Kachru, la creatividad bilingüe se hace visible a través de conceptos tales como la *nativización de contextos* (*nativization of context*), la *nativización de cohesión* (*nativization of cohesion and cohesiveness*) y la *nativización de estrategias retóricas* (*nativization of rhetorical strategies*) (1987: 131-133). En el caso de Ha Jin es de particular importancia esta última categoría en la que Kachru ofrece una serie de realizaciones lingüísticas entre las cuales incluye: (1) El uso de símiles y metáforas nativas (*native similes and metaphors*) y que ayudan al escritor a establecer conexiones con su propio trasfondo cultural; (2) La nativización de estrategias retóricas: transferencia de mecanismos para personalizar la interacción discursiva (*rhetorical devices for contextualization and authentication*), un tipo de transferencia que es frecuente en contextos africanos y asiáticos como iniciadores de discurso (*speech initiators*) (Kachru, 1990: 167); (3) La traducción de proverbios y modismos que se transcriben casi de forma literal en el inglés y que, en el caso de Ha Jin, provienen de su lengua materna china; (4) El uso de estilos de habla culturalmente dependientes con el objeto de dar al discurso un estilo ingenuo (*naïve tall-tale style*) (Kachru, 1987: 133-134); (5) El uso de mecanismos sintácticos (*syntactic devices*), propios de contextos africanos, en los cuales, quien cuenta una historia insta a la audiencia a participar mediante preguntas (Kachru, 1990: 167-168).

No todas estas estrategias retóricas son perceptibles en los relatos de Ha Jin por lo que mi intención es adaptar la metodología de Braj B. Kachru para exponer la forma en la cual este escritor realiza sus transferencias culturales y lingüísticas del chino, su lengua materna, al inglés, mediante procesos de nativización del lenguaje.

### 3. Ha Jin, ejemplo de literatura de contacto

Como ya se indicó anteriormente, escritores como Raja Rao, Amos Tutuola o Wole Soyinka, a los que se Kachru pone como ejemplos de creatividad bilingüe, proceden de contextos indio (Rao) y nigeriano (Tutuola y Soyinka), respectivamente. Sus obras, escritas en inglés en sus países de origen, tienen un fuerte substrato canarés (en el caso de Rao) y yoruba (en los de Tutuola y Soyinka). Partiendo de la propuesta de Kachru, considero que es posible aplicar el concepto de creatividad bilingüe al caso de Ha Jin pese haber producido toda su obra en inglés y lejos de China.

Jīn Xuěfēi, que firma sus obras bajo el seudónimo de Ha Jin, nació en 1956 en la provincia china de Liaoning. Su infancia coincide con la proclamación de la Revolución Cultural de Mao en 1966, cuyo objetivo fue reestablecer los principios ortodoxos del comunismo y purgar al Partido de los rivales que pudieran cuestionar su liderazgo. Su pensamiento fue difundido por jóvenes estudiantes adeptos a Mao, los Guardias Rojos, que se lanzaron en una serie de campañas de extremada violencia que llevaron al país a un caos social, cultural y económico. Estos jóvenes combatientes tenían como aspiración acabar con los denominados *Cuatro Viejos*, una cruzada iconoclasta que proponía eliminar las viejas ideas, la vieja cultura, las viejas tradiciones y los viejos hábitos, que implicó un ambicioso plan ideológico que su puso el cierre de escuelas y universidades y la persecución de profesores y pedagogos, a los que se acusaba de difundir ideas burguesas y revisionistas (Ibáñez / Cantizano, 2015: 11-12). El abandono escolar como consecuencia del cierre de los centros educativos obligó a Ha Jin a enrolarse, siendo todavía un adolescente, en el ejército rojo. Durante esos años, el joven tuvo acceso a las obras de los grandes escritores de la literatura mundial, lo que le permitió estudiar la lengua inglesa. Acabada la Revolución en 1976, se licenció en Filología Inglesa cursando posteriormente un Máster en literatura norteamericana en la Universidad de Shandong. Animado por algunos profesores, Ha Jin se marchó becado a Estados Unidos en 1985 para realizar estudios de doctorado en la Universidad de Brandeis tras haber prometido a las autoridades chinas que regresaría a su país una vez concluidos sus estudios. Sin embargo, la brutal represión de su gobierno hacia los jóvenes estudiantes que se manifestaban en la Plaza de Tiananmen en junio de 1989 le llevó a romper dicha promesa y a solicitar asilo político en los Estados Unidos.

Desde 1993, Ha Jin ha estado ejerciendo la docencia de forma permanente como profesor de escritura creativa en las Universidades de Emory y Boston, donde trabaja en la actualidad. Acuciado por las circunstancias y con el objeto de poder seguir manteniendo su estatus de profesor, Ha Jin sopesó la posibilidad de convertirse en escritor. Tras sus inicios en poesía, sus publicaciones han sido mayoritariamente en el campo de la narrativa. Hasta la fecha, Ha Jin es autor de siete libros de poemas, ocho novelas, la segunda de las cuales, *Waiting* (1999), recibió el *National Book Award* en 2000, cuatro volúmenes de relatos cortos<sup>79</sup> y un libro de ensayos, *The Writer as Migrant* (2008) y una biografía, *The Banished Immortal* (2019).

La decisión de escribir en su lengua de adopción supuso, el convencimiento de que jamás podría volver a escribir en su lengua materna (Varsava, 2010: 9). Reconoce mantener una deuda literaria con dos de sus escritores favoritos, Joseph Conrad y Vladimir Nabokov, quienes, como él, fueron escritores emigrados de sus lenguas maternas, polaco y ruso respectivamente, al inglés, idioma de sus obras.

La narrativa de Ha Jin fue recibida de forma dispar. Paula E. Geyh destacaba la simplicidad y la belleza de su estilo (2001: 193) a la vez que incidía en que la prosa de Ha Jin era «remarkable in its clarity, precision, and grace» (2001: 192). Admitía, sin embargo, que su literatura presenta «strong signature traces of the Chinese worldwide and its metaphorical structures» (2001: 192). Para John D. Thomas el parco uso de palabras de su prosa le recordaba a Hemingway y a Carver (Thomas, 1998). Con posterioridad, John Updike indicaba en una reseña que, si bien *Waiting* estaba escrita de forma impecable, el inglés de *A Free Life* (2007) presentaba más solecismos que el de las novelas desarrolladas en China (Updike, 2007). A este respecto, Haomin Gong precisaba que ese uso de solecismos, señalado por Updike, es una estrategia del autor «to make clear the difficulty and awkwardness of the characters' linguistic as well as ideological transition from one culture to another» (2014: 158).

---

<sup>79</sup> Los dos primeros, *Ocean of Words* (1996), *Under the Red Flag* (1997), recogen historias que son, en parte, autobiográficas: de su paso por el ejército rojo (*Ocean of Words*) o de sus vivencias adolescentes en la China rural (*Under the Red Flag*). *The Bridegroom* (2000), su tercer volumen, recopila historias que transcurren en China y en los Estados Unidos mientras que su último libro de relatos hasta la fecha, *A Good Fall*, lo conforman narraciones de personajes inmigrantes chinos que intentan sobrevivir en los Estados Unidos.

Por su parte, críticos como Peter Bricklebank, Claire Messud o Nancy Tsai argumentan que la aparente simplicidad en su prosa no obedece a razones estilísticas, sino a la propia dificultad del escritor para expresarse correctamente en inglés. En una reseña sobre *Under the Red Flag*, Bricklebank indicaba que el estilo de Ha Jin es «as plain and stiffly serviceable as a Mao uniform» y echaba en falta una mayor elegancia en la expresión (1998: 14). Claire Messud, por su parte, argumentaba que el estilo de Ha Jin era austero, con un vocabulario limitado, que incitaba a pensar que el autor estuviera escribiendo en chino y que a la vez estuviera llevando a cabo una traducción de su obra al inglés (2000: 1879). Esta presunta hibridación estilística fue motivo de un mordaz ataque por parte de Nancy Tsai, quien llegó a afirmar lo siguiente: «the pages in *Waiting* abound with Chinese expressions, idioms, and clichés directly translated into English and hammered into the sentences like nails» (2005: 58).<sup>80</sup>

Precisamente, esta postura que parece defender Tsai, es decir, la prevalencia de una versión monolítica alejada de cualquier digresión gramatical, es la que ha sido objeto de crítica por parte de Kachru, quien sostiene que la creatividad bilingüe de un escritor se manifiesta más, si cabe, cuando su literatura cuestiona la validez de una teoría gramatical que considera que el monolingüismo es la única norma válida (Kachru, 1990: 159). Parece ser que el argumento defendido por Nancy Tsai pretende no dar cabida a un inglés pluricultural alejado de su entronque judeocristiano occidental, como sucede en la narrativa de Ha Jin, plagada de elementos culturales chinos. Cabría, pues, preguntarse, como ya han hecho previamente otros críticos, si lo que hace Ha Jin es una desviación de la norma o un nuevo tipo de literatura.

Lejos de tomar partido por la postura esgrimida por Nancy Tsai, mi punto de vista apunta a la denominación que hace Haomin Gong para quien la narrativa de Ha Jin sería un ejemplo de *literatura de traducción* (*translation literature*) puesto que «what is indeed unique in Ha Jin is that his English sounds like a direct translation of Chinese and, therefore, seems readily trans-

<sup>80</sup> En un ensayo titulado «In Defence of Foreignness», Ha Jin respondía a los críticos que dudaban de su uso correcto del inglés: «Among the Chinese, there are some misperceptions of my way of using English. People often say that I directly translate Chinese idioms. That is not true. I did use a good number of Chinese idioms because most of my characters speak Mandarin, but in most cases I altered the idiom some, at times drastically, to suit the context, the drama and the narrative flow... Most of the times I tailored the idioms for the needs of the story» (Jin, 2010: 466).

latable back into Chinese» (2014: 148). Se podría, por lo tanto, hablar de un tipo nuevo de escritura, situado en los márgenes del bilingüismo y que, lejos de exaltar la imperfecciones gramaticales, Ha Jin «turns his linguistic “self-clipping” to literary advantage» (2014: 157). Al mismo tiempo, el uso que hace este escritor de típicas expresiones chinas, tales como proverbios, refranes o giros lingüísticos, son una estrategia «to give his prose an unfamiliar flavor» (2014: 158). En otras palabras, la presunta agramaticalidad en su narrativa ha de verse como un manierismo lingüístico y artístico del propio autor.

#### 4. Manifestación de la creatividad bilingüe en Ha Jin

A continuación se expondrán algunos ejemplos tomados de los relatos cortos que ilustran lo que Haomin Gong denomina *translation literature*. Para ello, se han seguido las categorías lingüísticas establecidas por Braj E. Kachru y que se engloban dentro de la creatividad bilingüe de un escritor.

##### 4.1. Nativización de contextos: aspectos culturales

En la narrativa de Ha Jin se observan elementos culturales que aparecen nativizados a través del contexto del relato. Suelen pertenecer a esta categoría tradiciones, supersticiones y creencias de los personajes que suelen estar inequívocamente ligados a la cultura ancestral china. En el relato «In Broad Daylight», Mu Ying, una mujer prostituta caída en desgracia es descrita por el joven narrador como una mujer bella, con un lunar en la cara bajo uno de sus ojos: «[it] was not a beauty-mole but a tear-mole. This meant her life would be soaked with tears» (Jin, 1999a [1997]: 4). La nativización de este elemento cultural tan arraigado en la tradición cultural china viene, no obstante, explicada por el propio narrador y es apreciada por el lector por su indudable exotismo.<sup>81</sup>

En esa misma narración, se dice que Mu Ying «lured one of our officers and one of our poor peasants into the *evil water*» (Jin, 1999a: 14, cursiva ña-

---

<sup>81</sup> En efecto, la presencia de un *tear-mole* o *lunar de lágrima* es un mito extendido en amplias capas de la población. Ese lunar supone la marca indeleble de las abundantes lágrimas que alguien derrama por una persona amada. Si la persona que tiene ese lunar de lágrima se encuentra con aquella persona a la que tiene unido su destino, ambos amantes sellarán su destino y ya no podrán separarse. Puesto que dicha marca no desaparece ni siquiera con la muerte, ese símbolo de unión augura a dichos amantes a permanecer unidos si se encuentran en la otra vida.

did). Esta frase supone la nativización cultural de una expresión que en pinyin se transcribe como *tuō xià shuǐ* y que, en sentido figurativo se puede traducir por «to pull somebody into the water» [«arrastrar a alguien al agua»] según el *Chinese English Pinyin Dictionary*, que significa involucrar a alguien en un problema. En nuestra antología nos decantamos finalmente por ofrecer una traducción literaria, en vez de literal: «hizo que uno de nuestros oficiales y uno de nuestros campesinos pobres cayera *en el abismo*» (Jin, 2015: 125, cursiva añadida).

#### 4.2. Nativización de contextos: nombres propios y de lugar

Un importante número de relatos publicados en los tres primeros volúmenes de Ha Jin tienen lugar durante y después de la Revolución Cultural de Mao. En ellos se observa una tendencia a combinar nombre reales de ciudades o regiones, como Beijing (Pekín), Dalian City o Liaoning, con nombres ficticios. En nuestra antología, la traducción de estos últimos nombres de lugar se hizo lo más literal posible o bien se determinó seguir la versión de Jordi Fibla, traductor de algunas novelas de Ha Jin.<sup>82</sup> Siguiendo las versiones castellanas de este traductor, «Gold County» se tradujo como «Distrito Dorado» mientras que para «Dismount Fort», la aldea imaginaria donde tienen lugar no solamente muchos de los relatos de Ha Jin sino también la novela *In the Pond*, se optó por «Colonia del Llano»,<sup>83</sup> respetando la versión dada por Fibla en *En el estanque*, primera novela de Ha Jin.

En *Ocean of Words* (1996) y *Under the Red Flag* (1997), sus dos primeros volúmenes de relatos, es posible percibir en nombres de calles, distritos, vías, o establecimientos, ciertas reminiscencias culturales que recuerdan a tra-

<sup>82</sup> Si bien nuestra antología constituye la primera obra que recoge relatos cortos de Ha Jin, conviene precisar que sus primeras novelas fueron traducidas al castellano por Jordi Fibla hasta la fecha, el único traductor de las mismas. Para la versión de algunos nombres de ciudades o de calles nos basamos en la traducción que de los mismos Fibla había hecho en *En el estanque*.

<sup>83</sup> Sorprende la traducción que Fibla realiza de «Dismount Fort» para convertirla en «Colonia del Llano». En una entrevista concedida por el propio autor, Ha Jin comentó que «Dismount Fort» hacía referencia a los puestos donde los soldados se desmontaban de sus caballos, paraban para repostar y, posteriormente, tras cambiar de montura, continuar con su marcha (Ibáñez, 2014: 84).

diciones, creencias religiosas, supersticiones e, incluso, valores de la China milenaria confuciana, como son el respeto por los ancestros o el amor filial. Cabe citar como ejemplos «Eternal Way» (Sendero Eterno), «Old Folk Road» (Vía de los Ancestros, siguiendo la traducción de Fibla), «Bank Street» (Calle de la Ribera, versión de Fibla), «Blue Brook» (Arroyo Azul) o «East Wind Inn» (Fonda Viento del Este).

Elemento común en muchas narraciones es el intento de las autoridades chinas por erradicar los valores éticos, religiosos o las supersticiones de la Vieja China para ser reemplazados por los nuevos valores que exhortaban los ideales de la Nueva China de la Revolución Cultural. Aquellos viejos nombres que recuerden al pasado milenario y confuciano del pueblo serán sustituidos por otros más acordes con la ortodoxia comunista y que, asimismo, expresen el espíritu anticapitalista, antirrevisionista y revolucionario del ideario maoísta. Se pueden citar los siguientes ejemplos: «Victory District» (Distrito de la Victoria), «People's Bank» (Banco Popular) o «Commune Guest House» (Hostal de la Comuna). Nombres como «East Cannery» (Fábrica de Conservas Oriental) o «Harvest Fertilizer Plant» (Fábrica de Fertilizantes Agosto, siguiendo la traducción de Fibla), reflejan el potencial industrial y económico chinos, sobre todo, a raíz del Gran Salto Adelante, la campaña de medidas económicas y sociales implantadas por Mao entre 1958 y 1961.

#### 4.3. Nativización de contextos: términos o conceptos propiamente chinos

Hang Zhang incluye en esta categoría aquellos vocablos o expresiones que son préstamos del chino (2002: 309). Son expresiones que todavía tienen uso en la China actual, pero que fueron muy utilizadas durante los años de la Revolución Cultural. Cabe citar como ejemplos los de «Workers' Propaganda Team» (que tradujimos como *Comité de Propaganda de los Trabajadores*) o simplemente *propaganda*, que, como afirman J. Pride y Liu Ru-Shan, en el ámbito cultural chino no muestra las connotaciones negativas que presenta en Occidente:

Another example is the word *propaganda*, which is used in English speaking countries in a derogatory sense. In the Chinese variety of English, however, it has a respectable and favorable meaning, and people simply feel proud of being a staff member in a propaganda department and doing propaganda work. (Pride / Ru-Shan, 1988: 62)

A través de la propaganda instaurada en comités y departamentos gubernamentales, el régimen procura debilitar a los oponentes políticos o ganar adeptos para la causa defendida por las autoridades.

Otro término político inteligible solamente dentro de un contexto propiamente chino es *fence-sitter*, que aparece también en la frase «he always sat on the fence» (Jin, 1999a: 60). Esta expresión hace alusión a aquellas personas que, en un momento dado, prefieren no mostrar sus cartas en público y esperan una mejor oportunidad para decantarse hacia un lado u otro. Ha Jin utiliza este calco procedente de la expresión china *qí qiáng*, que se traduce literalmente por «to seat on a fence» («sentarse encima de una valla») (*Chinese English Pinyin Dictionary*). Esta expresión en chino alude a aquel individuo que se sienta expectante para ver qué deriva tendrá una pelea, a veces, incluso, apoyando las dos facciones en disputa con el objeto de crear mayor hostilidad entre ambos contendientes. En nuestra antología, interpretamos *fence-sitter* como «chaqueteros» y «he always sat on the fence» como «siempre se mantenía a la expectativa» (Jin, 2015: 80).

#### 4.4. Nativización de estrategias retóricas: símiles nativos y metáforas chinas

En la cultura china es costumbre establecer comparaciones que remiten a tiempos pasados y que ponen de manifiesto el carácter milenario de dicha civilización. Ha Jin nativiza símiles y metáforas que no siempre traduce de forma literal, ya que los adapta para hacerlos más comprensibles al oído inglés. El lector occidental, no obstante, entiende las expresiones por el contexto y las acepta como parte del bagaje cultural del autor.

En «Winds and Clouds over a Funeral», cuento incluido en *Under the Red Flag*, se relata la lucha política entre miembros de dos partidos en una comuna china con motivo de la muerte de la madre de Ding, protagonista del cuento, sobre si ha de ser enterrada siguiendo la tradición confuciana, o incinerada, como dictan las autoridades. Sobre dicha muerte, el narrador afirma que «her death was like a ripe nut that falls» (Jin, 1999a: 46), expresión que se vertió al castellano como «su muerte fue cual fruta madura que cae» (Jin, 2015: 76). Este símil parece una adaptación de la expresión en pinyin *luò yè guī gēn*, un idiomatismo que se traduce literalmente por «a falling leaf returns to the roots» («una hoja caída regresa a las raíces») (*Chinese English Pinyin Dictionary*). La frase hace referencia al destino de la hoja caduca, la cual, al

igual que la fruta madura, cae para depositarse al pie del árbol y acabar convirtiéndose en fertilizante. Esta expresión en pinyin también alude al regreso del emigrante o expatriado a su país para pasar la última etapa de su vida.

Otro símil nativo de indudable origen chino y que también aparece en el mismo relato es «Loyal words jar on your ears –[like] bitter medicine is good for your illness» (Jin, 1999a: 53). Esta frase, anclada en lo más profundo de la cultura milenaria china, proviene de la expresión *zhōng yán nì ěr, liáng yào kǔ kǒu*, cuya traducción literal es «loyal advice jars on the ears, [just as] good medicine tastes bitter» [«el fiel consejo lastima los oídos, (al igual que) la buena medicina sabe amarga»] (*Chinese English Pinyin Dictionary*). Siguiendo el contexto político del relato, este símil podría interpretarse como «la crítica sincera es difícil de digerir, aunque venga de tus propios compañeros». Este giro, nativizado por el propio escritor, fue vertido al castellano siguiendo una traducción semántica: «las palabras verdaderas suenan mal a tus oídos, al igual que la buena medicina sabe amarga» (Jin, 2015: 83).

Como último ejemplo de símil, cabe señalar otra expresión procedente, asimismo, del mismo cuento: «A good man needs three helpers, as a pavilion has at least three pillars» (Jin, 1999a: 60), que resulta un calco de la expresión *yī gè lí bā sān gè zhuāng, yī gè hǎo hàn sān gè bāng*, cuya traducción literal es «just as a fence needs the support of three stakes, an able fellow needs the help of three other people» [«al igual que una cerca necesita el apoyo de tres postes, un compañero capaz necesita la ayuda de otras tres personas»]. Esta expresión pone de manifiesto la importancia de la amistad en una sociedad en la que ayudar a un amigo en dificultades físicas o económicas es de obligado cumplimiento. Ha Jin, sin embargo, nativiza esta expresión dándole un sentido religioso, quizás para hacerlo más fácil de entender a sus lectores occidentales. Nuevamente, nuestra versión procuró ser una traducción lo más literal del texto chino: «[como reza el dicho] un buen hombre necesita tres colaboradores al igual que un templo precisa al menos de tres columnas» (Jin, 2015: 90-91).

Las metáforas chinas adaptadas al inglés forman un apartado especialmente importante e interesante en la narrativa de Ha Jin. Su función no solo sirve para establecer una conexión entre dos ideas distantes, sino también para salvar el abismo entre dos conceptos culturalmente distintos (Ibáñez, 2016: 212). Según afirma Seiwoong Oh, en la obra de Ha Jin es frecuente que no se ofrezcan explicaciones contextuales a las expresiones chinas que el autor na-

tiviza (Oh, 2006: 423), quizás en parte debido a la propia occidentalización que ofrece de las mismas.

En «Winds and Clouds over a Funeral» leemos una de las metáforas más interesantes y que hace referencia a un episodio del pasado histórico reciente de China. Para hacer frente a las mentiras del adversario, Ding pide a sus compañeros que cuando tengan que dar explicaciones, hablen usando el mismo argumentario, para lo cual les dice lo siguiente: «from now on all *the guns must have the same caliber*» (Jin, 1999a: 61, cursiva añadida). Esta metáfora parece ser un calco chino que en pinyin se representa como *tōng yī kǒu jìng*, cuya traducción literal es «vía de una única dirección». El *Chinese English Pinyin Dictionary* ofrece el siguiente sentido figurado: «to adopt a unified approach to discussing an issue» [«adoptar un enfoque unificado para debatir una cuestión»]. El sentido histórico de esta expresión parece proceder de la segunda guerra sino-japonesa (1937-1945) y al abastecimiento que China hacía de munición procedente de países occidentales (Checoslovaquia, Bélgica, Francia y Gran Bretaña), lo cual obligó al ejército chino a utilizar armas de diferente calibre, dificultando, por lo tanto, el intercambio entre armas y munición. Tras el triunfo de la Revolución comunista, Mao Zedong unificó los calibres y usó munición de fabricación propia. Respetando el sentido histórico de la metáfora, nuestra versión desestimó hacer una traducción más libre («hablar todos a una» o «hablar todos usando el mismo argumento») para ofrecer una traducción más literal: «desde ese momento *todos los cañones debían tener el mismo calibre*» (Jin, 2015: 92, cursiva añadida) para, posteriormente, ofrecer mediante una nota a pie de página la explicación histórica detrás de esta metáfora china.

Otra expresión metafórica que parece hacer referencia a un acontecimiento histórico aparece en la narración «The Bridegroom», publicada en la colección homónima. En este relato Baowen, un joven apuesto que termina casándose con Beina, una chica muy poco agraciada, es detenido por las autoridades chinas y acusado de instigar contra el gobierno al fundar una asociación denominada Partido para la Liberación de China. El narrador cuenta que, a pesar de ser pocos sus miembros, el partido eligió a un presidente, un secretario y un primer ministro. Dicha situación la refleja a través de la siguiente frase: «although the sparrow is small, it has a complete set of organs», otro calco de una expresión china cuya transcripción es *má què suī xiǎo, wǔ zàng jù quán*. La traducción literal de la misma en pinyin es «el gorrión puede

ser pequeño, pero tiene todos sus órganos vitales ahí». Esta metáfora china puede no ser casual, tal como explicamos en una nota a pie de página en nuestra antología.<sup>84</sup>

#### 4.5. Nativización de estrategias retóricas: transferencia de dispositivos para personalizar la interacción discursiva

Kachru indica que estas estrategias se usan como iniciadores del discurso y logran dar autenticidad al contexto africano o asiático del que procede el escritor. En los cuentos de Ha Jin, cabe señalar los siguientes ejemplos: «as the saying goes» («como reza el dicho») o «The Great Leader has instructed us» («El Gran Líder así nos lo ha enseñado»). En nuestra versión española, los traductores tuvimos que recurrir a este tipo de estrategias retóricas para hacer más fácilmente inteligible el giro.

#### 4.6. Transcreación de proverbios y modismos

En su clasificación, Braj B. Kachru establece las siguientes subcategorías: (a) Insultos y abusos; (b) Formas de tratamiento y referencia y (c) Proverbios y modismos.

---

<sup>84</sup> En 1958, Mao Zedong lanzó un ambicioso programa económico y social denominado el Gran Salto Adelante que pretendía «incrementar la producción de la industria y la agricultura a partes iguales, una gran utopía maoísta que también tuvo resultados desastrosos para el pueblo chino» (Martín Ríos, 2012: 209). Como parte de la modernización del país, Mao declaró la guerra a las *cuatro plagas*, los ratones, las moscas, los mosquitos y los gorriones, por el daño que estas especies causaban a la agricultura. Se argumentó que los gorriones se nutrían del grano almacenado por lo que se declaró una campaña global para el exterminio de estas aves y sus nidos. Tras dos años, el plan tuvo que ser derogado cuando se comprobó que los gorriones se alimentaban más de insectos que de grano y que su ausencia facilitó la llegada de plagas de langosta que destruyeron cosechas de grano desencadenando la Gran Hambruna China. Se estima que durante este período murieron entre dieciséis y treinta millones de personas. Alarmado por la situación, China pidió ayuda a la Unión Soviética que facilitó en secreto doscientos mil ejemplares de gorriones para hacer frente a las plagas de langostas. Si bien la expresión que utiliza Ha Jin es anterior al Gran Salto Adelante, según manifestó el autor en una entrevista (Ibáñez 2014: 78), la conexión con este acontecimiento histórico parece evidente. En el cuento se indica que, a pesar de su pequeño tamaño de su cuerpo, el gorrion tiene todos sus órganos al completo, teniendo su importancia en el reino animal. En nuestra traducción nos inclinamos por una versión literal: «[Y, como reza el dicho:] a pesar de su pequeño tamaño, el cuerpo del gorrion tiene todos sus órganos al completo» (Jin, 2015: 134), con el fin de mantener no sólo el exotismo sino también de preservar el episodio histórico al que alude.

(a) En los cuentos de Ha Jin, los insultos y los abusos, por lo general, hacen referencia a los antepasados o a miembros familiares de primer orden: «damn their ancestors» («malditos sean sus antepasados»). A veces, estos insultos pueden mezclar un parentesco familiar con el nombre de algún animal despreciable, como sucede en «son of a snake» («hijo de serpiente») y «son of a rabbit» («hijo de conejo»); asimismo, el insulto puede llevar a comparar a la persona vilipendiada con un animal: «fox spirit» («espíritu de raposa»), calco del pinyin *hú li jīng*, o «cheap weasel» («despreciable comadreja»). En los primeros casos, el ataque a los padres y, sobre todo, a los antepasados supone la vejación de una de las tradiciones confucianas más sagradas. Con el triunfo de la revolución comunista, los insultos se desplazaron del ataque familiar a la crítica feroz de las prácticas capitalistas o revisionistas exhibidas por el sujeto acusado: «Down with Bourgeois Demons!» («¡Abajo los demonios burgueses!») o «bourgeois poison» («veneno burgués»). Uno de los insultos más comunes y que todavía sobrevive en la China actual es llamar a una prostituta «broken shoe» («zapato roto»). En «In Broad Daylight», Mu Ying, una mujer acusada de prostitución, es conducida por las calles del pueblo para el escarnio público ante la muchedumbre que le insulta, escupe, golpea y le arroja tinta china sobre el rostro. Con un capirote de papel sobre su cabeza, es obligada a golpear un gong mientras que, alrededor del cuello, le cuelgan un par de zapatos viejos que han sido anudados previamente por los cordones. Entre dichos zapatos, la muchedumbre le coloca una tablilla, en la que, con grandes pictogramas, se lee «Broken shoe» (en pinyin, *pò xié*), cuya semántica en inglés no mantiene una connotación que pueda referir a la idea de promiscuidad en la mujer. Apparentemente, usar esta expresión para una mujer indica que su cuerpo ya ha sido frecuentado por muchos otros varones y, en cierto modo, estaría cercana a la expresión coloquial en español «calzarse a alguien», la cual evitamos en nuestra traducción.

(b) Formas de tratamiento y referencia. En China, la palabra «viejo» (*lǎo*) indica cierto grado de familiaridad y afecto, una connotación que suele tener un matiz peyorativo en la cultura occidental. En la cultura ancestral de este país, sin embargo, el uso de palabras como «viejo», «tío», «padre», «madre» (trato de nueras a suegras) o «hermano» y «hermana» (a personas con las que no se guarda ningún parentesco) es una práctica habitual. En gran medida, esta costumbre está vinculada al respeto filial y la veneración que se tiene hacia los ancianos, característica de la educación confucianista previa a la lle-

gada del maoísmo. Algunos ejemplos son «Old Ding» («Viejo Ding») o «Uncle Wang» («Tío Wang»), personajes ambos de «Winds and Clouds over a Funeral».

(c) En cuanto a los proverbios y a los modismos, Kachru indica que estas frases hechas actúan como vivos ejemplos de la sabiduría y el ingenio transmitido de generación a generación (1990: 168). La cultura milenaria china ha ido acumulando con el paso de los siglos un rico bagaje que se trasmite a través de estos proverbios o modismos que son difícilmente trasladables al castellano. Ha Jin suele alterar considerablemente estos dichos, como él mismo ha afirmado, para adaptarlos al contexto cultural occidental y evitar de este modo provocar una excesiva extrañeza en el lector (Jin, 2010: 466).

En «The Bridegroom», el narrador habla de la suerte que tiene la protagonista, Beina, de haber encontrado a un joven tan apuesto y atractivo como Baowen. Según él, las chicas que trabajaban en la misma empresa, como muestra de envidia, proferían frases como «a fool always lands in the arms of fortune», que es un calco del proverbio chino *shǎ rén yǒu shǎ fú*, cuya traducción literal es «fortune favors fools» [«la fortuna favorece a los tontos»] (*Chinese English Pinyin Dictionary*). Nuevamente nos decantamos por una traducción literal a esta expresión: «un necio siempre cae en los brazos de la fortuna» (Jin, 2015: 130), en vez del equivalente castellano más aproximado, «todos los tontos tienen suerte», y mantener así la occidentalización que Ha Jin hace del dicho en referencia a la idea de caer en los brazos de la diosa Fortuna, aspecto perfectamente comprensible por los lectores españoles.

El proverbio «knowledge is wealth» (Jin, 2009: 82) está basado en la creencia china de que la única riqueza verdadera a la que puede aspirar un individuo es aquella que procede del estudio y la educación y que solamente son pobres quienes no han tenido acceso a la cultura. Esta frase es una traducción literal de la expresión en pinyin *zhī shì jiù shì cái fù* y que reproducimos, asimismo, de manera literal: «el conocimiento es riqueza» (Jin, 2015: 214).

Como modismos cabe señalar uno procedente del cuento «Winds and Clouds over a Funeral» en donde Shen, hijo del protagonista Liang Ding, se siente insultado por las mentiras vertidas por el periódico local. Según dice el narrador, su paso por el ejército le enseñó a ser cauteloso: «his experience in the army had taught him that *disaster always comes from the tongue*» (Jin, 1999a (1997): 64, cursiva añadida). Este modismo procede de la expresión que en pinyin se expresa como *bìng cóng kǒu rù* y cuya traducción literal es «illness

enters by the mouth» [«la enfermedad entra por la boca»], pero que, según el *Chinese English Pinyin Dictionary* se puede interpretar, de forma figurativa, como «a loose tongue may cause a lot of trouble» [«una lengua suelta puede causar muchos problemas»]. Este modismo suele ir acompañado por una segunda parte, *huò cóng kǒu chū*, «trouble issues from the mouth» [«el problema sale por la boca»]. En ambos casos, el modismo hace referencia a la superstición china de cómo lo malo y lo negativo (lo que altera el ying y el yang) tienen su vía de entrada al cuerpo por la boca. Mediante la correspondiente explicación de la expresión en una nota a pie de página, en nuestra edición optamos por reducirlo a «el desastre siempre viene por la boca» (Jin, 2015: 94).

## 5. Conclusión

A modo de conclusión, cabe sintetizar algunas de las ideas esbozadas en este trabajo. Así, por ejemplo, en un mundo globalizado como el actual, la concepción monolingüe de la lengua inglesa cede paso a la idea del pluralismo cultural de este idioma: el inglés británico ya no es uno, sino uno entre muchos. Asimismo, las variedades de la diáspora del inglés lograron desprenderse de su ámbito eurocéntrico y judeocristiano en la que esta lengua se gestó, hecho que ha posibilitado que el inglés absorba la herencia cultural y lingüística de culturas africanas y asiáticas. Es así como se comprenden manifestaciones de creatividad bilingüe y de literatura de traducción como las expuestas en este trabajo. La importancia de la narrativa de Ha Jin dentro del universo anglosajón es dual: «Ha Jin's hybrid literature may well be challenging monolingual perspectives of the English language, while at the same time, his bilingual creativity may also be preparing the ground for new forms of literature yet to come» (Ibáñez, 2016: 217). Su producción literaria, cuestionada por algunos estudiosos por su carácter híbrido y por parecer una traducción propia realizada de su lengua materna, no hace sino recordar manifestaciones culturales y literarias anteriormente desconocidas o marginadas. A este respecto, creo que las palabras de George Steiner expresan sin ningún género de dudas que los procesos de comunicación del ser humano son, en sí, actos de traducción internalizados por el hablante: «every act of communication between human beings increasingly takes on the shape of an act of translation» (1971: 19).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bhatt, Rakesh M. (2001), «World Englishes», *Annual Review of Anthropology*, 30, pp. 527-550.
- Bricklebank, Peter (1998), «Rev. of *Under the Red Flag*, by Ha Jin», *The New York Times Book Reviews*, 11/01/1998, p. 14.
- Crystal, David (1997), *English as a Global Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Geyh, Paula E. (2001), «Ha Jin», en Patrick Meanor / Joseph McNicholas (eds.), *Dictionary of Literary Biography. Vol. 244. American Short-Story Writers since World War II. Fourth Series*, Detroit, Thomson Gale, pp. 192-201.
- Gong, Haomin (2014), «Language, Migrancy, and the Literal: Ha Jin's Translation Literature», *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 40 (1), pp. 147-167.
- Görlach, Manfred (1991), *Englishes: Studies in Varieties of English*, Amsterdam, John Benjamins.
- Ibáñez, José R. (2016), «“All the Guns Must Have the Same Caliber”: A Kachruvian Study of Ha Jin's Chineseness in “Winds and Clouds over a Funeral”», *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 42 (2), pp. 195-220.
- Ibáñez, José R. (2017), «Márgenes en la “literatura de traducción”: La creatividad bilingüe en la narrativa breve de Ha Jin», en Carmen Valero Garcés / Carmen Pena Díaz (eds.), *Superando los límites en traducción e interpretación*, Geneva, Editions Tradulex, pp. 120-127.
- Ibáñez, José R. / Blasina Cantizano (2015), «Introducción», en Jin, Ha, *Una llegada inesperada y otros relatos*, Madrid, Encuentro, pp. 9-51.
- Ibáñez, José R. (2014), «Writing Short Fiction from Exile: An Interview with Ha Jin», *Odisea, Revista de Estudios Ingleses*, 15, pp. 73-87.
- Jin, Ha (1996), *Ocean of Words*. Cambridge, MA, Zoland Books.
- Jin, Ha (1999a (1997),) *Under the Red Flag*, Athens, University of Georgia Press.
- Jin, Ha (1999b), *Waiting*, New York, Pantheon.
- Jin, Ha (2000), *The Bridegroom*, New York, Vintage.
- Jin, Ha (2002), *En el estanque*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets.
- Jin, Ha (2007), *A Free Life*, New York, Pantheon.
- Jin, Ha (2008), *The Writer as Migrant*, Chicago, University of Chicago Press.
- Jin, Ha (2009), *A Good Fall*, New York, Pantheon.
- Jin, Ha (2010), «In Defence of Foreignness», en Andy Kirkpatrick (ed.), *The Routledge Handbook of World Englishes*, London / New York, Routledge, pp. 461-470.

- Jin, Ha (2015), *Una llegada inesperada y otros relatos*, trad. José R. Ibáñez / Blasina Cantizano-Márquez, Madrid, Encuentro.
- Jin, Ha (2019), *The Banished Immortal. A life of li Bai (Li Po)*, New York, Pantheon Books.
- Kachru, Braj B. (1983), *The Indianization of English. The English Language in India*, Delhi, Oxford University Press.
- Kachru, Braj B. (1987), «The Bilingual's Creativity: Discoursal and Stylistic Strategies in Contact Literatures», en Larry E. Smith, L.E. (ed.), *Discourses across Cultures: Strategies in World Englishes*, London, Prentice Hall, pp. 125-140.
- Kachru, Braj B. (1990), *The Alchemy of English: The Spread, Functions, and Models of Non-Native Englishes*, Urbana, IL, University of Illinois Press.
- Kachru, Braj B. 1992 (1982), *The Other Tongue. English across Cultures*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press.
- Kachru, Braj B. (1994), «The Speaking Tree: A Medium of Plural Canons», en James E. Alatis (ed.), *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1994*, Washington, DC, Georgetown University Press, pp. 6-22.
- Kong, Belinda W. C. (2012), «The Aporetic Square: Ha Jin's *The Crazy*», *Tiananmen Fictions Outside the Square: The Chinese Literary Diaspora and the Politics of Global Culture*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 86-135.
- Martín Ríos, Javier (2012), «Capítulo 7. La Historia (2). Historia moderna y contemporánea», en Gabriel García-Noblejas (ed.), *China. Pasado y presente de una gran civilización*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 194-215.
- Messud, Claire (2000), «Tiger Fighter Meets Cowboy Chicken», Review of *The Bridegroom: Stories*, by Ha Jin, *The New York Times Book Reviews* 2000, 22/10/2000, pp. 1878-1879.
- Oh, Seiwoong (2006), «Cultural Translation in Ha Jin's *Waiting*», en Jennie Wang (ed.), *Querying the Genealogy: Comparative and Transnational Studies in Chinese American Literature*, Shanghai, Shanghai Yiwen, pp. 420-427.
- Pride, John B. / Ru-Shan Liu (1988), «Some Aspects of the Spread of English in China Since 1949», *International Journal of the Sociology of Language*, 74, pp. 41-70.
- Steiner, George (1971), *Straterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, New York, Atheneum.
- Thomas, John D. (1998), «Across an Ocean of Words», *Emory Magazine*, [e-journal] Spring, en [http://www.emory.edu/EMORY\\_MAGAZINE/spring98/hajin.html](http://www.emory.edu/EMORY_MAGAZINE/spring98/hajin.html) (fecha de consulta: 02/06/2018).
- Tsai, Nancy (2005), «Waiting for a Better Translation», *Translation Review*, 70 (1), pp. 58-67.

- Updike, John (2007), «Nan, American Man: A New Novel by a Chinese Émigré», *The New Yorker*, 03/12/2007, en <https://www.newyorker.com/magazine/2007/12/03/nan-american-man> (fecha de consulta: 26/05/2018).
- Valentine, Tamara (2015), «A Socially Realistic View of World Englishes: Reflections on Gendered Discourse», *World Englishes: Journal of English as an International and Intranational Language* 34 (1), pp. 149-163.
- Varsava, Jerry A (2010), «An Interview with Ha Jin», *Contemporary Literature*, 51 (1), pp. 1-26.
- Zhang, Hang (2002), «Bilingual Creativity in Chinese English: Ha Jin's *In the Pond*», *World Englishes: Journal of English as an International and Intranational Language*, 21 (2), pp. 305-315.



### **PARTE III**

## **TRADUCIR POESÍA O LA TRADUCCIÓN SIN LÍMITES**



## El poeta adúltero: la «per-versión» traductora de Leopoldo María Panero

JORGE BRAGA RIERA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

### 1. Introducción

La controversia sobre las particularidades de la traducción de la poesía no parece, ni mucho menos, resuelta en esta segunda década del siglo XXI, aun cuando asistamos a un periodo en el que los estudios de traducción literaria –ya desvinculados de parámetros comparativistas– parecen haberse afianzado como disciplina.<sup>85</sup> Y es que el traspaso del verso de una lengua a otra ha sido tradicionalmente objeto de debate, no solo por las pérdidas o ganancias que resultan de la conservación (o no) de rima, metro y sentido, sino también por las cuestiones derivadas de su supuesta intraductibilidad y del perfil de la persona a cargo de esa tarea. A esto hay que añadir otros elementos de corte sociológico, como el papel del fenómeno de la llamada *translaterature*, o conjunto de obras que adquieren un poder y relevancia superiores una vez introducidas en otra cultura y lengua (Reynolds, 2016: 113). No obstante, paradójicamente no contamos con un potente aparato teórico que penetre en los obstáculos de la traducción de poesía, y tampoco son muchos los poetas-traductores que se prestan a reflexionar sobre el proceso y plasmar su particular *modus operandi* en prólogos, introducciones, artículos o libros que arrojen luz sobre el porqué de determinadas decisiones.<sup>86</sup>

De estas ya dejaba constancia en 1680 el poeta inglés John Dryden, quien en el prólogo a *Ovid's Epistles, Translated by Several Hands* (en Steiner, 1981: 254) creaba la primera clasificación de métodos traductores para traspasar el verso, a saber: la *metaphrase*, o traducción palabra por palabra y verso

---

<sup>85</sup> A veces resulta complicado definir el hecho poético, esto es, aquello que permite a un texto ser percibido como poesía, dado el margen de variabilidad formal en el que aquel opera (Lo-bejón, 2008: 241).

<sup>86</sup> Boase-Beier (2013: 480) se hace eco de la opinión de muchos traductores en este sentido, los cuales afirman carecer de una teoría específica a la hora de afrontar el reto de traducir un poema. No obstante, parece lógico pensar que esta teoría, aun sin tomar forma, sí queda reflejada en la práctica y en el enfoque adoptado por el traductor.

por verso; la *imitation*, que permite un alejamiento de las palabras y del sentido; y la verdadera vía para Dryden, la llamada *paraphrase*, en virtud de la cual el traductor nunca pierde de vista al autor, el sentido y el espíritu, independientemente de los sacrificios lingüísticos que este objetivo acarree.

La tipología de Dryden evidenciaba cuán complicado resultaba plasmar un poema en otro idioma sin que nada se quedara por el camino; correspondía al traductor decidir qué primaba y qué sacrificaba en esa labor, algo de lo que se ha hecho eco, ya en fecha más reciente, André Lefevere (1975: 19 y ss.), el cual distingue dos vertientes diferenciadas. Por un lado la *traducción* propiamente dicha, que, a su vez, se subdivide en varias modalidades: la «traducción fonémica», en la que prima la fidelidad al sonido; la «traducción literal» o filológica, que requiere exactitud a la hora de trasladar el sentido y que, muchas veces, hace necesarias las notas al pie (algo que no deja de ser un fracaso traductor); la «traducción métrica», o respeto absoluto por la forma; la «traducción en prosa»; la «traducción en rima», que conlleva la conservación del metro; y la «traducción en verso blanco», donde la acentuación se erige en elemento clave. Pero por otro lado, Lefevere presta atención a una segunda vertiente, la de la *interpretación*, que diferencia la «traducción propiamente dicha» de la «versión» (que acarrea un cambio de forma, aunque no de sustancia) y de la «imitación» (que muestra poco respeto por el poema original, pudiendo alterar, incluso, el título).

Tanto Dryden como Lefevere abordan, así, los escollos derivados de una modalidad traductora con rasgos propios distintos a los inherentes a la narrativa o –incluso– el teatro, en tanto que implica no solo un cambio formal (utilizando un metro o verso distintos, cuando no recurriendo directamente a la prosa), sino también de «espíritu» (algo que justificaría, por ejemplo, que hoy en día sea habitual encontrar volúmenes de poesía traducida a los que en la portada se alude directamente como «versión», y no como «traducción»).<sup>87</sup> Más adelante veremos si la particular concepción panerística de la traducción de poesía encaja en alguno de estos parámetros; ahora, centrémonos en cuáles son esos factores que convierten la traducción de un poema en una actividad compleja y singular.

<sup>87</sup> Véanse, por ejemplo, la reciente (2016) edición bilingüe sonetos de Shakespeare por parte de la editorial Navona, en «versión de William Ospina», o de *La soledad sonora* de Emily Dickinson, editada por Visor (2010), con «selección, prólogo y versión de Lorenzo Olivar».

## 2. Traducir el verso

En el año 1800, el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge definía en su *Biographia Literaria* el concepto de buen estilo en la escritura (en Constantine, 2017: 47): su propia «intraductibilidad a palabras del mismo idioma sin provocar una alteración del significado» (mi traducción). De este modo, Coleridge dejaba claro cómo la elección de ciertas palabras dispuestas en un orden determinado y con un ritmo concreto tenía una razón de ser, por lo que rara vez podría transmitirse idéntico mensaje si esta disposición se viera de algún modo alterada. No hay duda, pues, del grado de complejidad que se añadiría si se deseara mantener intacto ese estilo no ya en un mismo idioma, sino en otro totalmente diferente.

De este inconveniente se han hecho eco muchos estudios descriptivos, que abordan la traducción de poesía desde diversas perspectivas: los estadios en la traducción de un poema, la elección de un determinado texto fuente o autor (decisión esta que, a veces, responde simplemente a una fascinación personal por un poeta en concreto, si no por encargo de una editorial), así como los condicionantes estilísticos o cognitivos que se sitúan detrás del proceso (Boase-Beier, 2013: 479-480). Sin embargo, y ya superado el viejo debate entre la fidelidad semántica y la libertad del traductor, surgen ahora acercamientos alternativos que abordan desde otro ángulo este tipo de traducción. Fueron pioneras, en este sentido, las perspectivas funcionalistas, que han contribuido a trasladar la unidad de sentido: lejos de residir exclusivamente en la palabra o en el verso (Newmark, 1988: 163), la hegemonía del significado ha cedido el paso a otro tipo de consideraciones, como la vaguedad o ambigüedad de ese significado, y cómo este es susceptible de ser interpretado de modo diverso (y, por tanto, traducido de múltiples formas);<sup>88</sup> de ahí la preeminencia otorgada a la noción de creatividad y sus diversas ramificaciones (Furniss / Bath, 2007:

---

<sup>88</sup> Esta es la razón por la que ambos autores apuestan por una propuesta traductora ideal que aglutinaría varias versiones –bien a cargo de un mismo traductor bien por varios–, ofreciendo así un cúmulo de matices que contribuirían a comprender el texto origen en su totalidad. A esto ayudaría también una solución editorial que permita leer la traducción frente al texto origen, una propuesta muy común que no ha generado consenso (Gallegos Rosillo, 2001: 79): si para unos el acompañamiento del original ayuda a sopesar la pérdida implícita al proceso traductor (Martínez de Merlo, 1997: 46), para otros debe primar simplemente la lectura del poema meta sin ningún tipo de apoyo, tal y como haría un lector en la lengua de partida.

269-270). A esto hay que añadir otros aspectos de corte sociológico y cognitivo, como la intención del poeta originario a la hora de escribir el verso y la reacción que este puede suscitar en el lector potencial, un aspecto de suma complejidad para el traductor, quien debiera, en principio, lograr en el receptor de la cultura meta una reacción pareja a la experimentada por el lector originario.

Estos nuevos rumbos no implican, con todo, que se hayan dejado a un lado otras características de la traducción del verso de índole estrictamente lingüística o literaria: los acentos, el metro y la rima; el estilo y la expresividad acústica; las imágenes, metáforas, connotaciones y denotaciones. Por este motivo, el traductor de un poema se halla muchas veces ante la disyuntiva de favorecer los componentes sonoros y estéticos, aun cuando se resienta el argumento, o bien liberarse de las exigencias de ritmo, rima, etc. en pro del contenido, hasta el punto de optar, si fuera necesario, por la prosificación (Eco, 2009: 344).

No sorprende, pues, que muchos se hayan acercado al fenómeno de la traducción de poesía con un acusado pesimismo. Así lo exteriorizan algunos estudiosos y traductores como el propio Umberto Eco, que habla del «“casi” de la traducción poética» (Eco, 2009: 358), o Martínez de Merlo (1997: 44) y Esteban Torre (1994: 159), por citar dos autores contundentes a la hora de tildar la tarea como «imposible». De hecho, Torre va más allá y se erige en portavoz de un sentir bastante generalizado que pone en duda la posibilidad de utilizar el término «traducción» en el caso de la poesía, dados los múltiples efectos fonéticos y semánticos que, por lo general, acompañan a las composiciones. De ahí algunas de las etiquetas con las que se suele aludir este fenómeno, como la lanzada por Robinson, quien, en su *Poetry & Translation: The Art of the Impossible* (nótese lo revelador del título), prefiere dejar a un lado el sustantivo «traducción» y hablar de una «aproximación imitativa fidedigna» (Robinson, 2010: 32, mi traducción), esto es, un producto que es poesía pero no muestra el carácter de un texto traducido. Al otro lado del espectro encontramos opiniones como la de Octavio Paz (1971), quien huye de posturas derrotistas y no duda en defender la posibilidad de traducción de poesía (aunque también afirma que el traductor ideal es aquel que se erige, además, en poeta) o el autor que aquí nos ocupa, Leopoldo M. Panero, quien se declara radicalmente en contra de esa imposibilidad (Blesa, 2011: 23), hasta el punto de tachar de «frasescitas imbéciles» (Panero, 1972: 7) los argumentos de quienes la defienden.

### 3. La poética traductora de Leopoldo María Panero

Hijo y hermano de poetas, el madrileño Leopoldo María Panero (1948-2014) tiene en su haber un volumen considerable de producción poética, aun cuando muchas veces su personalidad controvertida y transgresora (sus trastornos mentales hicieron que pasara casi toda su vida recluido en manicomios) haya prevalecido sobre la calidad de su escritura.<sup>89</sup> Desarrolló, asimismo, una amplia labor traductora, tanto en poesía como en prosa,<sup>90</sup> que se prolongó durante aproximadamente quince años, desde 1972, cuando se publicó *El ómnibus, sin sentido*, hasta 1987, fecha en la que vio la luz su versión de *Peter Pan*.<sup>91</sup> En el caso de la poesía, recurre fundamentalmente a la literatura en lengua inglesa para la selección de sus fuentes, aunque también vertió al español textos franceses y latinos.<sup>92</sup> Algunos de estos poemas ingleses han sido recogidos por Túa Blesa (el estudioso que con más profundidad se ha sumergido en la visión traductora de L. M. Panero) en su *Traducciones / Perversiones* (2009: 8): de 1978 es «Invitación a la eternidad», de John Clare; de 1979 datan «Salta el muñeco en un resplandor» (de Jagger y Richards), «I am» (de John Clare), y *A Nonsense Alphabet*, de Edward Lear; y de 1982 datan ocho poemas de Lewis Carroll titulados *La caza del Snark* (*The Hunting of the Snark*). Pero, sin duda, deben destacarse sus tres volúmenes de literatura traducida: *El ómnibus, sin sentido* (1972), *Matemática demente* (1975) y *Visión de la literatura*

<sup>89</sup> Para una información más prolija sobre la vida y obra de L. M. Panero, véanse Blesa (1995) y Benito Fernández (1999).

<sup>90</sup> No es este el lugar para ahondar en su producción traductora en prosa, compuesta por una variada gama de autores, en su mayoría de lengua inglesa. Así, en *Matemática demente* (1975) incorpora relatos (alguno de terror), diálogos dramatizados, hojas de instrucciones, enigmas y cartas de Carroll; *En lugar del hijo* (1976) contiene siete relatos de fantasía y horror, de los cuales dos son traducciones. A estos hay que añadir la antología *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, que incluye la versión castellana de doce relatos de miedo por parte de cuentistas ingleses y estadounidenses. En 1984, *Dos relatos y una perversión* recoge un relato traducido y, finalmente, en 1987, publica su personal visión de la célebre novela de James Matthew Barrie *Peter Pan*, figura por la que sentía auténtica fascinación.

<sup>91</sup> Si bien en la portada de la edición consta el nombre de L. M. Panero como traductor, existen dudas razonables sobre la autoría de la versión española (López Castellano, 2012: 40).

<sup>92</sup> Del latín tradujo cinco poemas de Catulo; del francés, a Tristan Corbière, Georges Bataille y Guilhem de Peitieu. Esta muestra es ilustrativa de los motivos literarios de los que mayormente bebía Panero para su actividad, a saber, el humor y la ironía (especialmente en la primera etapa) y el género terrorífico.

*de terror anglo-americana* (1977), títulos muy relevantes no solo por el grueso de traducciones que incorporan, sino también por las reflexiones que el propio poeta arroja al respecto, como veremos a continuación.

Aludíamos arriba a cómo el traductor de poesía da cuerpo, mediante su práctica personal, a una involuntaria teoría de la traducción, y que, pese a que muchas veces aquel se muestra reacio a definirla, sí «posee una poética, que explica su gramática, y tiende un sistema de relaciones que sirve de puente entre las dos» (Siles, 2005: 24). Esta «apatía» podría estar detrás de la escasez de testimonios sobre los mecanismos utilizados, los procesos de creación o el motivo que subyace a la elección de un poeta en concreto, si bien en este caso Leopoldo María Panero resulta totalmente anómalo, pues, a diferencia de otros autores coetáneos, elabora una auténtica poética de la traducción que puede consultarse en las introducciones a los tres libros citados.<sup>93</sup>

En *El ómnibus, sin sentido*, seleccionaba Panero algunos de los poemas (en concreto 61 *limericks*) del escritor e ilustrador británico Edward Lear (máximo representante, junto con Lewis Carroll, del *nonsense* en lengua inglesa),<sup>94</sup> que traspasó al español en edición bilingüe.<sup>95</sup> Pero es en el prólogo (titulado «Lo que por fin dijo Benjamin»), en clara alusión al teórico alemán Walter Benjamin), donde se nos anticipan dos de los puntos clave de la concepción traductora de Panero: por un lado, las funciones de un texto meta, que, según él, debe «desarrollar –o superar– el original, y no *trasladarlo*, como otro mueble cualquiera, de esta habitación a otra» (1972: 7); por otro, su total convicción

<sup>93</sup> No olvidemos que Panero se enmarca dentro del grupo de los «novísimos», una categoría que surge de la publicación del libro de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) en el que el autor reunió obras de nueve poetas que, en su opinión, constituían la renovación de la poesía española en ese momento, entre ellos Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix o Ana María Moix.

<sup>94</sup> El *limerick*, composición humorística de cinco versos de fórmulas prefijadas y rima AABBA, tradicionalmente acompañada de un dibujo alusivo a su contenido, era un formato que despertaba la fascinación de Panero, dado el gusto que este mostraba por el humor, en general, y lo absurdo, en particular, así como por los juegos de palabras. Estas primeras traducciones serían un punto de arranque no solo para otras que vendrían posteriormente, sino para su propia creación literaria (Blesa, 1995: 14).

<sup>95</sup> Calvo (2016: 58) advierte cómo Panero, para titular este volumen, parece haber hecho una traducción deliberadamente imprecisa del título de Lear *The Nonsense Omnibus*, al adoptar el préstamo del inglés y utilizar la coma de forma tal que el sentido castellano se altera totalmente.

de que la traducción siempre es posible, ya que «toda obra es susceptible de infinitos desarrollos, y puede y debe, por consiguiente, ser traducida» (1972: 7). Eso sí, no se muestra muy de acuerdo con el término «traducción» para estos casos, una palabra que tacha de «maldita» por haber inducido a tantos equívocos (1972: 8), al mismo tiempo que se postula a favor de los italianismos o los anglicismos que puedan resultar del proceso, en cuanto renovadores del lenguaje del traductor.

En *Matemática demente* inserta L. M. Panero tres textos poéticos del también inglés Lewis Carroll («Horrors», uno de los «The Four Riddles» y «The Three Voices»), e incluye en el prólogo una sección titulada «Sobre la traducción» (2009: 11-20) que subdivide, a su vez, en dos apartados: «Olvidar: esa venganza» y «Versión y per-versión». En el primero de ellos aprovecha el autor para criticar las pobres reseñas que mereció su anterior volumen, y al mismo tiempo apunta una idea fundamental: la existencia de múltiples interpretaciones que puede despertar un mismo texto, algo que lleva inevitablemente a infinitas traducciones, llegando incluso, si fuera necesario, a recurrir a la explicación, «desarrollando los sentidos *latentes* en el original, *explicándolo*» (2009: 13). La segunda subsección, titulada «Versión y per-versión», entra de lleno en la importancia de la creatividad, atacando directamente la literalidad y ofreciéndonos su particular receta traductora, que él tilda de «per-versión», una operación en la que «el sentido per-vierta a la letra, y la letra al sentido» (2009: 18).<sup>96</sup> Es esta la única forma de ser «*fiel* al original, y esto se logra mediante un adulterio, mediante su –aparente– infidelidad» (2009: 18), de manera que, dando la vuelta al texto, se conseguiría alejarse de una traducción servil. Y apostilla:

La Per-versión no dudará en añadir, si es preciso, palabras, versos enteros, párrafos enteros para así dejar intacto el Sentido del original y hacer que la traducción de este produzca en el lector el mismo *efecto* estético que le produciría la lectura del original. Aunque, a decir verdad, esto es difícil: ya que toda lectura es diferente (una prueba más de que el texto es solo una Grieta). (Panero, 2009: 18-19)

---

<sup>96</sup> Según López Castellano (2009: 216), el sustantivo «per-versión» podría ser el resultado de un juego de palabras derivado de la obra de Octavio Paz *Versiones y diversiones*, un compendio de traducciones al español de textos que influyeron de manera notable a L. M. Panero, y que fue publicado por primera vez en 1973.

Añade aquí Panero un concepto básico en esta percepción traductora, que es el de «grieta», o fisuras existentes en el original. La per-versión se encargará de trabajar en esas grietas del texto, «pero no para agrietarlo, sino precisamente para rellenarlo, perfeccionar, terminar el texto original» (2009: 19), si bien este «relleno» no será para siempre, pues una nueva traducción podría encontrar nuevas grietas, esto es, nuevas lecturas, y por ende, nuevas traducciones.

Por último, y pese a incluir casi exclusivamente relatos en prosa, *Visión de la literatura de terror anglo-americana* cierra con un poema de Robert Browning titulado «Childe Roland to the Dark Tower Came» (1855) («De cómo un niño llegó a la negra torre»). Como no podía ser de otra forma, también aquí dedica un epígrafe en las primeras páginas que, bajo el título de «Los riesgos de la Traducción», colige su concepción de esta como reescritura, al mismo tiempo que perfila la figura del traductor como la de un ser loco «que no es completamente él mismo ni el otro, es decir, que en él no está anudado como en la estructura usual del yo, el sí mismo con el otro, sino que ese nudo está en un devenir constante» (1977: 31). Este acto de locura le llevará a corregir los textos, explicarlos, hacer añadiduras e, incluso, alterar los finales, algo que se aprecia claramente en el único poema incluido en esta compilación y,<sup>97</sup> claro está, en la traducción de los relatos en prosa.<sup>98</sup>

Esta controvertida técnica consistente en la adición de contenidos, denominada por Túa Blesa (2007: 10; 2009: 19) *amplificatio*, queda manifiesta sobre todo en lo profuso de algunas de las interpolaciones y en lo llamativo de su naturaleza, casi siempre salpicadas de elementos sexuales, terroríficos o grotescos. El resultado es un texto de mayor longitud que se distancia de tal manera del original que, más que de un texto de partida y otro de llegada, estaríamos hablando de textos de doble autoría (Blesa, 2007: 12). La ampliación, además, se erige en un recurso retórico que provoca, más que cualquier otro, una determinada reacción en el lector.

<sup>97</sup> Panero rompe con las 31 estrofas originales, de seis versos cada una, para añadir tres más, descartar la rima y aprovechar el contenido de un poema que, por otro lado, encajaba perfectamente con su fascinación literaria por el horror y la deformidad.

<sup>98</sup> En alusión, precisamente, a algunos de estos relatos, fundamentalmente «Medea», «La visión» (adaptaciones de cuentos de Fitz-James O'Brien) y «La luz inmóvil» (de Arthur Machen), se jacta Panero de las libertades que se tomó para verterlos al castellano, hasta el punto de poner en duda la calidad del original, al afirmar que, más que traducir, su función ha sido la de corregir (en Blesa, 2007: 247-248).

Esta particular forma de traducir no siempre ha sido bien recibida por críticos y estudiosos, que han afeado la extravagancia o singularidad de las propuestas, cuando no las han tachado con absolutos descalificativos por sus «graves defectos» (Figuroa, 1992: 48).<sup>99</sup> Con todo, la recepción crítica de su fórmula ha sido escasa y ha pasado prácticamente desapercibida en la teoría de traducción.<sup>100</sup> En las próximas líneas veremos, con ejemplos concretos, cómo Panero pone en práctica su personal visión de la traducción en la poesía, hasta qué punto desarrolla su idea de la «per-versión» y en qué modo consigue desarrollar –o superar– el original. A modo de ilustración, escogeremos dos casos bastante dispares dentro del género: por un lado, dos *limericks* de Edward Lear, el segundo de los cuales recibirá una atención especial en tanto que será contrastado con tres versiones de otros tantos traductores castellanos, y un poema de los contenidos en la serie *A Nonsense Alphabet*, de este mismo escritor; por otro, un fragmento de su traducción de poesía más extensa, *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll.

#### 4. Traducir «per-vertiendo»

##### 4.1. Los *limericks* y el *Nonsense Alphabet* de Lear

Las traducciones de estas composiciones, pensadas originariamente para el público infantil e incluidas –en el caso de los *limericks*– en *El ómnibus, sin sentido*, siguen la ya citada técnica de la *amplificatio*, en tanto que incorporan ocasionalmente versos que no están presentes en el texto de partida, al mismo tiempo que gestionan con absoluta libertad ritmo y rima, métrica y equivalencias de orden léxico. En este primer ejemplo seleccionado se observa cómo se sacrifica la rima y se transmite tan solo en parte el sentido del original:

---

<sup>99</sup> Véanse las demoledoras críticas de prensa que recibió *El ómnibus, sin sentido*, que acusan a Panero no solo de falta de conocimiento del idioma extranjero, sino también de su osadía al elegir determinados vocablos o prescindir de la rima (M., 1973; Rábago, 1973).

<sup>100</sup> En este sentido choca la atención otorgada a otras figuras como, por ejemplo, Jorge Luis Borges, quien, en calidad de traductor, también se tomaba todo tipo de libertades (Calvo, 2016: 50).

**Ejemplo 1**



Edward Lear  
 There was an Old Man of the Cape,  
 Who possessed a large Barbary ape,  
 Till the ape one dark Night  
 Set the house all alight,  
 Which burned that Old Man of the Cape.  
 (Blesa, 2011: 72)

L. M. Panero  
 Era una vez un viejo en Cape  
 Que convivía con una mona;  
 Hasta que el simio en una larga noche  
 Pintó la casa de rojo  
 Por lo cual el viejo se deshizo de él.

Fiel al exigente formato del *limerick*, el poema inglés arranca con su característica forma «There was...», que en español se sustituye por «Era una vez», aunque la aplicación del mecanismo de la *variatio* hará que el poemario español esté salpicado de muchas otras propuestas en este sentido.<sup>101</sup> No obstante, opta por el verbo «convivir» para *possess*, a la vez que altera el sexo del animal. Pero sin duda la transformación más llamativa radica en la acción que este ejecuta: en Lear, el animal quema la casa en una noche oscura y provoca la muerte del hombre; en español, durante la larga noche (no oscura) lo que sucede es que la mona pinta la casa de rojo, lo cual provoca un final menos drástico, pues su dueño, lejos de fallecer, simplemente se deshace de ella. Si bien Panero conserva la disposición original de los contenidos (que en el *limerick* siempre van de una introducción del personaje en el primer verso a una descripción de sus rasgos más destacados, para concluir con el resultado de una acción o reacción), rompe con el sentido original y apuesta por un poema que, aun conservando el elemento absurdo, se torna en una nueva creación que choca, curiosamente, con el explícito dibujo que la acompaña, donde clara-

<sup>101</sup> Esta frase encuentra hasta once expresiones alternativas en castellano (Blesa, 2011: 23). «Érase en tiempos», «Había en tiempos», «Érase una vez», «Hubo una vez», «Cierta vez había», etc. son algunas de las locuciones a las que recurrirá Panero para plasmar dicha fórmula.

mente se aprecia el fuego que causaría la catástrofe posterior (una pérdida que quizá intentó compensar mediante la elección del rojo como color de la pintura). A esto hay que añadir el distanciamiento que exhibe la versión meta en cuestiones de metro y rima, esta última totalmente ausente.

Otras veces, este alejamiento se atenúa en buena medida recurriendo, precisamente, a la ilustración original. Tal es el caso del siguiente *limerick*, donde Panero aprovecha el dibujo *ad hoc* para resolver el segundo verso, conformando un conjunto en el que confluyen léxico e imagen:

### Ejemplo 2



Edward Lear  
 There was a Young Lady of Portugal,  
 Whose ideas were excessively nautical;  
 She climbed up a tree  
 To examine the sea,  
 But declared she would never leave Portugal.  
 (Blesa, 2011: 51)

L. M. Panero  
 Había en tiempos una vieja en Portugal  
 A la que no gustaba mirar sin un largo catalejo;  
 Así se subió a un árbol  
 Para observar el mar,  
 Pero declaró que nunca dejaría Portugal.

Se observa aquí, de nuevo, una variación en la forma de plasmar al castellano la típica frase de inicio. Más inexplicable resulta el motivo para convertir «joven dama» (*a Young Lady*) en «una vieja», una decisión –por otro

lado— que también se aprecia en otros *limericks* panerianos. Sí parece haber conseguido en este caso un conjunto rítmico más parecido al creado por Lear, apreciable en el cómputo silábico y en la conservación de tres rimas asonantes con los vocablos «Portugal» y «mar». Las acusadas diferencias que exhiben texto original y traducido en este ejemplo particular adquieren una mayor relevancia si las cotejamos con otras tres versiones que, de este mismo *limerick*, han sido publicadas en las últimas décadas: la de Cristóbal Serra y Eduardo Jordá (1984: 91), la de Gonzalo Santerbás (1993) y, más recientemente, la de Ángel M. Fernández y Elvira Valgañón (2014: 20).

### Ejemplo 3

Edward Lear	Serra y Jordá, 1984
There was a Young Lady of Portugal,	Había una damisela de Mesina
Whose ideas were excessively nautical;	De inventiva harto ultramarina;
She climbed up a tree	Se encaramó en un peral
To examine the sea,	Para atalayar el mar austral;
But declared she would never leave	Mas proclamó que nunca abandonaría Mesina.
Portugal].	
Santerbás, 1993	Fernández y Valgañón, 2014
Había una damisela en Portugal	Había en Portugal una joven muy simpática
Cuya afición al mar era total;	Pero con ideas excesivamente náuticas.
A un árbol se subió	Se encaramó a un árbol
Y el mar examinó,	A inspeccionar el mar,
Pero nunca se fue de Portugal.	Y anunció que nunca dejaría Portugal.

Gonzalo Santerbás presenta la propuesta más conservadora, tanto en metro y rimas como en contenido. Destaca su elección de «damisela» (como también hiciera Serra y Jordá) para *young woman* y sus giros sintácticos en su búsqueda de una total coincidencia de rimas. Este esfuerzo de preservación de la rima se aprecia también en Serra y Jordá, quienes optan, para ello, por el sustantivo «peral» para designar *tree*, añaden «austral» (ausente en Lear) para calificar el mar y sustituyen el país originario por la italiana «Mesina». En este caso, los traductores también impregnan los versos de un aire más arcaico o literario, como se observa en la elección de los términos «harto», «atalayar» y «mas», aparte del ya mentado «damisela». El deseo de mantener la rima parece también estar detrás de las decisiones tomadas por Fernández y Valgañón

cuando añaden el adjetivo «simpática» (en un aparente intento de buscar la consonancia con «náuticas»), si bien se produce un relajamiento en el resto de los versos en este sentido.

Con el paso del tiempo, L. M. Panero acentuará su tendencia a la creatividad más desenfrenada, como se advierte claramente en su versión, en edición bilingüe y con reproducción de dibujos incluida, del extenso poema *A Nonsense Alphabet* siete años más tarde. La obra inglesa despliega arte e ingenio a partes iguales en este experimento, aparentemente infantil, de explicar el alfabeto recurriendo a imágenes de animales. Panero aprovechará sobremedida el componente absurdo que impregna el original para dar rienda suelta a su creatividad, tal y como puede apreciarse en su propuesta para la consonante «H»:

#### Ejemplo 4

H h *Ch*



Edward Lear

H was a little old Hat,  
which was neither useful nor pretty,  
so they sent it away to an Oldclothes  
shop in a Street in London City.  
(Blesa, 2011: 237)

L. M. Panero

La H estaba presa en la palabra CHistera  
y para mayor tragedia, de una que no valía  
ya ni para ser mirada, de forma que su  
dueño, un desalmado, vendió un día la H  
y la Chistera.

Este ejemplo encarna perfectamente la idea de «per-versión», no solo por la consecuente *amplificatio* (añadiendo un verso más), sino también por las alteraciones en ritmo (cercano a la prosificación en español) y rima (ausente en el texto meta). Además, el juego de palabras leariano, en virtud del cual la letra «H» alude necesariamente a una palabra que comience con ella, en este caso *hat*, se resuelve con un ingenio fuera de dudas, pero cuyo resultado se desmarca sensiblemente del desarrollo de la historia inicial. Con todo, el producto resultante no obvia la marca *nonsense* que impregna el poema inglés ni pierde de perspectiva la imagen que lo acompaña, a la que sin duda recurrió

Panero como fuente de inspiración a la hora de decantarse por el sustantivo «chistera».<sup>102</sup>

#### 4.2. *The Hunting of the Snark* de Lewis Carroll

La mano *sui generis* de Leopoldo María Panero se aprecia también en sus traducciones de poemas de distinto corte, como es el caso de *La caza del Snark* (*The Hunting of the Snark*, 1876) de Lewis Carroll, el cual narra la infructuosa búsqueda de una misteriosa criatura (símbolo del destino o del infortunio) mitad caracol (*snail*) mitad tiburón (*shark*) por parte de nueve mercaderes, un poema épico que se aparta de la temática carrolliana y el constituye más extenso de todos los que ha compuesto.<sup>103</sup> Tanto su argumento, que toca temas como el peligro y la muerte, como la gran variedad de interpretaciones que ha suscitado, venían como anillo al dedo a L. M. Panero para dejarse llevar por su vena creativa. Dividido en tres *fits* (que Panero denomina «espasmos»), la añadidura de versos resulta más que visible ya en el primero de ellos, donde los ocho versos iniciales se transforman en veinte, como señalan Blesa (2011: 18) y López Castellano (2009: 224-226). El siguiente ejemplo corresponde a las cuatro primeras estrofas del segundo espasmo, que en este sentido sigue la misma tónica: un total de dieciséis versos que Panero, lejos de sorprendernos, convierte en veintitrés.

#### Ejemplo 6

Lewis Carroll

FIT THE SECOND  
THE BELLMAN'S SPEECH

The Bellman himself they all praised to the skies

---

<sup>102</sup> Dicho mecanismo funciona también con las traducciones de otros poemas de este peculiar «Alfabeto», como la utilización del sustantivo «korona» para ejemplificar la consonante «K», «zebra» para la letra «Z» o «qodorniz» para la «Q».

<sup>103</sup> Panero decide conservar el nombre inglés de la criatura, con la pérdida semántica que esto acarrea, al igual que harían posteriormente otros traductores: Frutos (1982), Maristany (1986) u Olmos (2004). Jordi Doce constituye una excepción al mantener el juego en la lengua de llegada: «La Caza del Carualo» (2016), donde las dos criaturas, un caracol y un escualo, convergen en «carualo».

Such a carriage, such ease and such grace!  
Such solemnity, too! One could see he was wise,  
The moment one looked in his face!

He had bought a large map representing the sea,  
Without the least vestige of land:  
And the crew were much pleased when they found it to be  
A map they could all understand.

“What’s the good of Mercator’s North Poles and Equators,  
Tropics, Zones, and Meridian Lines?”  
So the Bellman would cry: and the crew would reply  
“They are merely conventional signs!

“Other maps are such shapes, with their islands and capes!  
But we’ve got our brave Bellman to thank”  
(So the crew would protest) “that he’s bought us the best—  
A perfect and absolute blank!”

(Blesa, 2011: 296-297)

L. M. Panero

SEGUNDO ESPASMO  
EL DISCURSO DEL HOMBRE DE LA  
CAMPANA

Al Hombre de la Campana todos le cantaban, y llamaban al cielo tocando la Campana  
y el cielo descendía bajo forma de ruina de hombre caído y desastre sin voz: ¡qué la-  
bios, qué rata en los escombros, buscando! ¡Qué sol dice que no existo  
qué oro transforma la tristeza  
en un monstruo!  
...y el hombre tocaba su Campana...

Había aquél comprado un mapa grande para ver el océano, sin la mancha de tierra; y la tripulación contenta lo miraba satisfechos de entenderlo todo.

«¿Para qué sirven los Polos Norte del Mercator y los Ecuadores, y los Trópicos, Zonas y Líneas Meridianas?»

Así el viejo sollozaba: y la tripulación respondía

“¡No son sino signos convencionales!»

«¡Los otros mapas son de otra forma, con islas y cabos!

Pero nosotros debemos agradecerle a nuestro Capitán

(así informaba la tripulación) haber comprado uno mejor

¡uno perfecto, y claro, absolutamente en blanco!»

Este «Segundo espasmo» muestra importantes diferencias respecto de su fuente, de nuevo marcadas por el ritmo (más rápido en español, y próximo a la prosa), el metro y la rima (que Panero decide no respetar), así como por los añadidos del traductor, especialmente en la primera estrofa, quien aprovecha para desmarcarse de la intención de Carroll y dejar brotar algunas de sus obsesiones, como el pesimismo existencial («... de hombre caído y desastre sin voz») y lo grotesco («rata», «monstruo»). Si bien las tres estrofas restantes siguen más de cerca al inglés, se sigue apreciando en ellas, con todo, una mayor intensidad, como prueba la decisión de convertir *vestige* en «mancha», *cry* en «sollozar» (cuando se hubiera esperado «gritar» en este contexto) o *perfect* en un concluyente «perfecto y claro». Igualmente, el distanciamiento ya comentado de la primera estrofa vuelve a percibirse en la cuarta, con la conversión del *bellman* en «capitán» (ya en la tercera había optado por un inexplicable «viejo»), y el verbo *protest* como «informar». <sup>104</sup> No resultan sorprendentes estas soluciones si atendemos a sus palabras en el prólogo al poema, donde nos anticipa que traducir es, «de algún modo, crear monstruos», monstruos que no cesarán de aparecer en este y otros espasmos.

---

<sup>104</sup> Si comparamos esta cuarta estrofa con la propuesta de Jordi Doce (la traducción más reciente del texto inglés hasta la fecha), apreciamos en este un mayor deseo de fidelidad, aun cuando se haya visto forzado por los férreos condicionantes de la rima, que Doce sí respeta: «“¿Qué otros mapas enseñan islas, cabos? / Demos gracias a nuestro comandante, / pues –decían– el suyo es el mejor: / ¡un vacío perfecto y terminante!”» (Carroll, 2016: 21). Sirva este breve ejemplo contrastivo de dos tipos distintos de resolución de los problemas traductores encontrados.

## 5. Conclusiones

El traductor de poesía ejerce un rol determinante de motor cultural, aun cuando su aportación sea menos visible que la generada en los ámbitos del teatro o la narrativa. Sin embargo, esto no es óbice para que la complejidad que presenta la traducción de un poema haya generado un debate en torno a su potencial traductibilidad o el perfil de la persona que, idealmente, debiera realizarla.

Como lector incansable y con una extensa producción original y práctica traductora a sus espaldas, Leopoldo María Panero se erige en defensor acérrimo de la traductibilidad de la poesía, y así lo ha demostrado con su notable selección de traducciones. Un análisis de las mismas muestra cómo el resultado de su trabajo encaja más bien en el concepto que tanto Dryden como Lefevere tienen de «imitación», dado su aparente aislamiento de la fuente de la que bebe; de ahí que Túa Blesa llegue a decir que Panero «no pretende escribir una traducción que represente el texto traducido, sino que parte de una lectura para construir un nuevo texto que ha de quedar bajo su signo» (1995: 81). Sin embargo, para Panero esta «imitación», que él prefiere denominar «per-versión», constituye el único método traductor válido: solo se puede ser fiel al original mediante el adulterio. Esta paradójica infidelidad implica la aceptación de múltiples interpretaciones de la fuente, la necesidad de corregir los defectos que esta presenta y la convicción de que debe ser mejorada obligatoriamente.

Tal controvertida visión queda patente en los ejemplos elegidos para este estudio, que combinan técnicas traductoras más ortodoxas con otras «per-versas» con las que Panero pone en ejercicio su distintiva concepción de la actividad. A pesar de lo breve de la muestra, vemos cómo en todos los casos prescinde de las imposiciones de metro, ritmo y rima, aun cuando estas sean parte vertebral de la composición, como sucede con los *limericks* o el particular alfabeto de Lear. En estos dos casos, en particular, se aprecian los recursos de *amplificatio* (añadidura de versos en el «Alfabeto») y *variatio* (disparidad en la traducción de fórmulas fijas en los *limericks*), a la par que recurre a las imágenes de forma caprichosa (bien para incorporarlas en la traducción bien para obviarlas de forma descarada, como sucede en el primer *limerick* analizado). Y todo ello orientado, aparentemente, a la preservación del *non-sense*, que prima sobre otros aspectos y se respeta mediante sustanciales dosis de creatividad.

Como ya hemos visto, las interpolaciones son un recurso recurrente en la poesía traducida por L. M. Panero, algunas de extensión considerable.

Este hábito se aprecia en el fragmento de *The Hunting of the Snark* seleccionado, especialmente en la primera estrofa. Con ellas, el traductor intensifica la naturaleza grotesca del poema en un acto de apropiación más propio de un ejercicio de «locura» que, como queda dicho, está en la base de la percepción traductora del poeta. El resultado otorga un máximo protagonismo a la figura del traductor, que se hace visible y reconocible en toda la composición, máxime cuando comparamos sus propuestas con las ofrecidas por otros traductores «al uso».

Estas licencias no significan necesariamente que el resultado adolezca de una fuerza similar a la pretendida por el escritor original, ni que algunas de las soluciones ofrecidas no sean perfectamente válidas, cuando no ingeniosas. Cuestión distinta es esclarecer si la ética del traductor literario contemporáneo acepta la «per-versión» como mecanismo óptimo para verter un poema de una lengua a otra con el fin de convertirse en un «adúltero» ante el texto extranjero, aun cuando su lícito objetivo sea, paradójicamente, el de la absoluta fidelidad para con la fuente. Del mismo modo, la recepción por parte del lector meta vendrá siempre condicionada por el grado de aceptabilidad de su cultura de llegada y por sus expectativas. Habida cuenta de la trayectoria del poeta-traductor que nos ocupa, estas necesariamente tendrán como punto de partida la transgresión y la incógnita.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benito Fernández, José (1999), *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets.
- Blesa, Túa (1995), *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar.
- Blesa, Túa (ed.) (2007), *Leopoldo María Panero. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Blesa, Túa (ed.) (2011), *Leopoldo María Panero. Traducciones / Perversiones*, Madrid, Visor.
- Boase-Beier, Jean (2013), «Poetry Translation», en Carmen Millán / Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Abingdon, Routledge, pp. 475-488.
- Browning, Robert (1996), «Childe Roland to the Dark Tower Came», *Men and Women and Other Poems*, London, Orion Books, pp. 19-28.
- Calvo, Javier (2016), *El fantasma en el libro*, Barcelona, Planeta.
- Carroll, Lewis (1982), *La caza del snark*, trad. María Eugenia Frutos, Barcelona, Mascarón.
- Carroll, Lewis (1986), *La caza del snark*, trad. Luis Maristany, Barcelona, Plaza & Janés.
- Carroll, Lewis (2004), *La caza del snark*, trad. Marta Olmos, Arganda del Rey, Edimat.
- Carroll, Lewis (2016), *La caza del carualo*, trad. Jordi Doce, Madrid, Nórdica.
- Constantine, David (2013), *Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- Eco, Umberto (2009), *Decir casi lo mismo*, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona, Debolsillo.
- Figueroa Dorrego, Jorge (1992), «Edward Lear: “Nonsense” y melancolía», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 36, pp. 48-51.
- Furniss, Tom / Michael Bath (2007), *Reading Poetry: An Introduction*, Harlow, Pearson.
- Gallegos Rosillo, José A. (2001), «El capricho de la traducción poética», *TRANS*, 5, pp. 77-90.
- Holmes, James S. (1994), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi.
- Lear, Edward (1984), *Disparatario*, eds. y trads. Cristóbal Serra / Eduardo Jordá, Barcelona, Tusquets.
- Lear, Edward (1993), *Fabulario*, ed. y trad. Santiago Santerbás, Madrid, Anaya.
- Lear, Edward (2014), *Nonsense*, trads. Ángel María Fernández / Elvira Valgañón, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- Lefevere, André (1975), *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Amsterdam, Van Gorcum.

- Lobejón Santos, Sergio (2005), «La censura en la traducción de poesía en inglés (1936-1978)», en Luis Pegenaute *et al.* (eds.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*, Barcelona, PPU, vol. 1, pp. 241-250.
- López Castellano, Ramón (2009), «The Writing of Leopoldo María Panero: Subjectivity and Multiplicity», tesis doctoral, Monash, Universidad de Monash.
- López Castellano, Ramón (2012), «Leopoldo María Panero's Per-versions. On Translation Considered One of the Fine Arts», en Rita Wilson / Leah Herber (eds.), *Creative Constraints. Translation and Authorship*, Victoria, Monash University Publishing, pp. 21-46.
- M. (1973), «Sin sentido», *La Vanguardia Española*, p. 48.
- Martínez de Merlo, Luis (1997), «Traducir poesía (condiciones y límites de una práctica posible)», *TRANS*, 2, pp. 43-54.
- Newmark, Peter (1988), *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall.
- Panero, Leopoldo María (trad.) (1972), *El omnibus, sin sentido*, Madrid, Visor.
- Panero, Leopoldo María (1976), *En lugar del hijo*, Barcelona, Tusquets.
- Panero, Leopoldo María (trad.) (1977), *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Madrid, Felmar.
- Panero, Leopoldo María (ed. y trad.) (2009), *Matemática demente*, Barcelona, Tusquets.
- Paz, Octavio (1971), *Traducción: Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- Rábago, Joaquín (1973), «Los crímenes de la traducción», *Triunfo*, 541, pp. 45-46.
- Reynolds, Matthew (2016), *Translation. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Robinson, Peter (2010), *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Siles, Jaime (2005), «El romanticismo oblicuo de Keats», *Poesía y traducción: cuestiones de detalle*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 24-28.
- Steiner, George (1981), *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. Adolfo Castañón, México, Fondo de Cultura Económica.
- Torre, Esteban (1994), *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.

## La traducción de poesía según Enrique Badosa<sup>105</sup>

MARTA MARFANY  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

### 1. Introducción

Enrique Badosa es una de las figuras relevantes de la poesía española del siglo XX, además de traductor, editor y crítico literario.<sup>106</sup> Nacido en Barcelona en 1927, pertenece a la generación de escritores que empezaron su trayectoria literaria a mediados de siglo. Sin embargo, pretender explicar la obra de Badosa desde su pertenencia a una escuela o grupo literario es tarea vana: si bien se han vinculado sus inicios con la denominada Escuela de Barcelona (Riera, 1988: 35-44), su poética «se fue desarrollando de manera autónoma y personal» y su figura ocupó «un segundo plano respecto a las personalidades que marcaron la corriente dominante de su tiempo» (Payeras, 2016). El propio Badosa explica, en una entrevista reciente, su relación con la denominada Escuela de Barcelona:

Por supuesto, relación con los coetáneos. En lo literario, la no bien llamada Escuela de Barcelona, que en realidad nunca existió y a la que nunca pertenecí. Desde muy pronto manifesté mi sentido de la independencia literaria. Nada de pertenecer a capillitas. Al grupo no podía ser ajeno, por mera cuestión cronológica y también, por qué no, por obvio contacto humano, lo mismo en las aulas que fuera de ellas. (Conill, 2013: 277)

---

<sup>105</sup> El presente trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación ministerial *La traducción en el ámbito literario catalán desde el final del franquismo (1976-2000): estudios de recepción y de lengua literaria* (FFI2014-54915-P) y del grupo de investigación *TRILCAT* (2017 SGR 224) (AGAUR – Generalitat de Catalunya) de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona).

<sup>106</sup> En 1952 empezó a trabajar en *El Noticiero Universal* –hasta 1985–, y en 1964 dirigió –hasta 1992– la sección de Lengua Española de la Editorial Plaza & Janés, con colecciones como «Selecciones de Poesía española» y «Selecciones de poesía universal». Su obra crítica ha sido recopilada en varios libros: *Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento* (1958), *Razones para el lector* (1964), *La libertad del escritor* (1968) y *La tentación de la palabra* (2013).

Quizás por esa «independencia literaria», por su rechazo constante a escuelas y modas, Badosa sea un autor difícil de encasillar.<sup>107</sup> No obstante, se le suele citar por su participación en una polémica literaria de la década de los cincuenta, la controversia suscitada a raíz de la publicación, en 1952, de *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, que construía un marco teórico para una serie de aforismos de 1950 en los que Vicente Aleixandre postulaba que la poesía es esencialmente comunicación. Refutaron la noción de poesía como comunicación los poetas barceloneses Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Enrique Badosa, quienes coincidían en que la poesía es esencialmente conocimiento.<sup>108</sup> En efecto, Badosa escribió en 1958 el ensayo «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento» en *Papeles de Son Armadans*, números XVIII y XIX: según Badosa, la poesía es, de entre todas las artes, el medio de conocimiento más alto puesto que «utiliza la más intelectualmente significativa de las formas sensibles: la palabra» (Badosa, 2013: 134); el uso particular que del lenguaje hace la poesía dota al poema de una dimensión simbólica, la poesía «es medio de conocimiento de la realidad existencial a partir del poema [...]; si tan solo fuera comunicación de un estado interior del poeta, la poesía en cierto modo se haría intrascendente» (Badosa, 2013: 147-148).

Más allá de esta polémica, en el recodo del siglo XXI la obra poética de Enrique Badosa empieza a recibir el interés que merece por parte de la crítica académica, con varios estudios recientes publicados.<sup>109</sup> Muestra de ello son también los premios de poesía y los dos homenajes recibidos, el de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña en 1999 y el de la Universitat de Barcelona en 2017. Además, su obra poética ha sido editada recientemente en

<sup>107</sup> Esa independencia se refleja también en su obra crítica: «la obra de un crítico singular, no *alineado*, ajeno del academicismo universitario en la misma medida que ajeno se muestra de la propaganda, la consigna y el diseño político de la historiografía [...]; no es la obra de un reseñista, ni la de un comentarista de novedades, ni la de un crítico con afinidades: [...] es la obra de alguien que, sin pretenderlo, hace de la lectura, el análisis y la reflexión sobre el hecho literario una profesión que bien pudiera asumir, incluso en la actualidad, un comparatista. He aquí uno de sus valores, ni principal ni único aunque sí destacable por su singularidad» (Ruiz Casanova, 2016: 351).

<sup>108</sup> Para más detalles sobre esta cuestión, véase Riera, 1988: 149-164; Ramos, 2008; y, sobre todo, el estudio y los textos de Lanz, 2009. La polémica explicada por el propio Badosa en: Badosa, 2013: 30-32.

<sup>109</sup> Véase Cotoner, 2000; Padrós, 2000; D'Ors, 2002; Payeras, 2016a y 2016b; y Marco, 2010.

un solo volumen con el título *Trivium. Poesía 1956-2010* (2010) y también ha visto la luz una antología de sus traducciones poéticas, titulada *Sine tradere* (2016), en la cual haremos hincapié a continuación.

## 2. Enrique Badosa, traductor

El objetivo de este trabajo es describir, a través de un recorrido por la producción de Enrique Badosa, cuál es su concepción de la traducción poética y cómo se refleja en sus traducciones.<sup>110</sup> Afortunadamente, contamos con sus ensayos sobre poesía y sus prólogos a sus propias traducciones poéticas, entre los cuales cabe destacar el ensayo introductorio sobre poesía y traducción de su antología *Sine tradere* (2016), la cual reúne una selección de traducciones publicadas y también algunas inéditas. A partir del análisis de la introducción de *Sine tradere* y de otros ensayos y prólogos, detallaremos las ideas clave de Enrique Badosa en torno a la traducción poética y lo ilustraremos con ejemplos de sus propias traducciones, que nos permitirán a su vez caracterizarlas a través de algunas consideraciones sobre lengua y estilo.

Enrique Badosa ha traducido poemas de Horacio, de autores medievales como Ramon Llull, Dante, Petrarca y Ausiàs March, y de poetas franceses, alemanes e italianos de todos los tiempos, entre ellos Ronsard, Mallarmé, Baudelaire, Rilke y Leopardi. Cabe destacar la calidad y el rigor con que ha traducido y divulgado en español a los autores más importantes de la poesía catalana medieval y contemporánea, una parte esencial de su trayectoria como traductor. En efecto, Badosa ha vertido al español poemas de Ramon Llull, Ausiàs March, Jacint Verdaguer y Joan Maragall, entre otros, pero destacan especialmente sus antologías de Salvador Espriu y de J.V. Foix. Su primera traducción publicada, en 1955, fue *Cinco grandes odas* de Paul Claudel, y solo un año después publicaba la antología de Salvador Espriu, que se reeditó en 1969 en Plaza y Janés con edición bilingüe, revisada y ampliada en 1972 y en 1985. La revisión —a menudo con ampliación del número de poemas traducido— es una constante de Badosa en cada nueva «reedición»: además de la de Salvador Espriu, su anto-

---

<sup>110</sup> También tradujo prosa: *Las cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado (Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1963; Barcelona, Acantilado, 2003), *Todos somos iguales* (Barcelona, Destino, 1958; Barcelona, Orbis, 1985) y *Combate de noche* (Barcelona, Destino, 1961) de Josep Maria Espinàs.

logía de J.V. Foix, de 1963, fue publicada, con revisiones y poemas añadidos, cuatro veces más (1969, 1975, 1988 y 2001); y también revisó y sumó poemas a la segunda edición (2006) de su antología de poesía catalana medieval titulada *La lírica medieval catalana*, publicada por primera vez en 1966. El propio Badosa explica su afán de revisión en el prólogo a la segunda edición de esta antología:

[Esta edición] aparece muy revisada respecto a la primera. La de hace 40 años no obedeció del todo al criterio de fidelidad rigurosa que, dentro de lo posible, hay que exigir al traductor y que éste debe exigirse. Mi ética y mi estética al traducir consisten en fidelidad servicial, que no servil. Fidelidad con la que acercarse cuanto más mejor a un equivalente literario que permita reconocer la obra original. Traducción como creación, por supuesto; pero no a costa de la integridad del poema. En mi primera versión, a pesar de mi propósito, a veces incurrí en excesivas libertades interpretativas. Tales excesos redundaron en errores e infidelidades que ojalá no haya vuelto a cometer. (Badosa, 2006: 19)

Otra constante en las traducciones publicadas de Enrique Badosa es presentar el poema traducido junto con el texto original, lo cual defiende como una necesidad imperiosa. En efecto, salvo las primeras traducciones de los años cincuenta, sus traducciones poéticas posteriores se presentarán siempre acaradas con el poema original. Como él mismo explica en *Sine tradere*, no publicar el original junto a la traducción «ya constituye casi una traición» [...]. Y añade: «Lo deseable sería que toda traducción llegase avallada por el autor traducido, que hubiera podido percatarse de que no ha sido “traicionado”» (Badosa, 2016: 42-43). Este «aval» Badosa lo obtuvo, por ejemplo, de J.V. Foix, con quien revisó sus versiones al español, como veremos más adelante. No obstante, puesto que en la mayoría de los casos no es posible contar con el visto bueno del autor, al menos, reclama Badosa, es esencial que el lector pueda leer el poema original y juzgar por sí mismo la traducción. Para Badosa presentar la traducción con su original significa publicar «sin red»: «De este modo será más fácil ver si se me puede aplicar lo de “*traduttore, traditore*”» (Badosa, 2016: 76). La ausencia de original con el que comparar una traducción significa, a su parecer, la renuncia a la lectura atenta y reflexiva, lo cual no tiene el mismo valor.

### 3. La tentación de la palabra

En el ensayo introductorio de *Sine Tradere*, Badosa empieza su reflexión con la idea expresada ya en 1958, como se ha dicho más arriba, de la poesía como medio de conocimiento: «con el escribir Erato me ayuda a ser por cuanto me ayuda a conocerme» (Badosa, 2016: 11). La referencia a Erato, la musa de la poesía de la mitología griega, queda aclarada a continuación: «¿Musa...? Por supuesto que sí. ¿Cómo no ponerle nombre propio a esa suerte de aliento que de súbito toma la palabra y casi obliga a obedecerla a modo de tentación insuperable» (Badosa, 2016: 12). Esta definición de la musa es clave en la obra de Badosa: la musa es equiparada a una tentación, nombrada a menudo «la tentación de la palabra». <sup>111</sup> Badosa define la «tentación» en el sentido de algo que induce y obliga a escribir –a traducir–, musa o inspiración, también como necesidad: «Siempre he traducido por verdadero amor al arte: necesidad que –por cuanto atañe a mi obra poética– responde a lo que tan a menudo –en verso y en prosa– llamo “la tentación de la palabra”» (Conill, 2013: 278). A la pregunta de «¿La Musa existe?» responde, en una entrevista recogida justamente en la antología *La tentación de la palabra*:

*¿La Musa existe?*

Claro que existe. A las cuatro de la mañana me desperté con inquietud porque me faltaban dos tercetos de un soneto, y lo acabé no sé a qué hora. No me propongo jamás escribir un poema, nunca digo ahora voy a escribir un poema. [...] Luego la visita esa se marchará, la muy traidora y sibilina se irá con un poeta joven; espero que vuelva por aquello de la experiencia y por otras noches de las que tampoco salí tan descontenta, hasta que llegará un día en que no volverá [...]. (Badosa, 2013: 120)

La musa, la tentación de la palabra, la inspiración, también es denominada la *Visiteuse* («la Visitadora»):

[...] a veces la súbita llegada de palabras entre murmuradas y ritmadas, sin esperarlo, por sorpresa, se imponen y, no sin trabajo por parte del poeta, pueden llegar a ser poema, y lo hacen hasta tal punto que parece

<sup>111</sup> *La tentación de la palabra* es también el título de una antología reciente de textos suyos sobre poesía (Badosa, 2013), a la cual nos referiremos a continuación.

que es otro quien escribe. ¿Inspiración? ¿Por qué no llamarla la *Visiteuse*, como se dijo –¿aún se dice?– en Francia. El poeta se siente visitado y favorecido por lo que la Visitadora le va ofreciendo. La escuchará con la máxima de las atenciones, y transcribirá cuánto se ve casi obligado a oír y por supuesto a escuchar. (Badosa, 2016: 78)

Para ejemplificar el concepto de «tentación de la palabra» en su poesía, Badosa mismo nos propone dos poemas de su obra *Segunda Silva* (Badosa, 2016: 78-79):

Rumoroso silencio presagia  
deseada palabra, poema.  
El trabajo tenaz te haga digno  
del fulgor germinal de su luz.

En el silencio del papel en blanco,  
un susurro de trazos inminentes,  
y el destello inicial de la palabra.  
Escucha, mira, espera con fervor,  
ya que tal vez de pronto te ilumine  
el deseado nombre del poema.  
Y sé humilde. Tú, sólo mensajero.

La musa es descrita con el oxímoron «rumoroso silencio», y es previa a la palabra, a la poesía; es un «susurro de trazos inminentes» sobre el «papel en blanco». No se trata, sin embargo, de mera inspiración, puesto que la poesía solo será digna de la musa si hay un «trabajo tenaz» por parte del poeta, el «fulgor» de la «luz» dará fruto («germina») siempre y cuando luego haya un «trabajo tenaz». La «tentación» cabe entenderla como un desencadenante, una «iluminación», una luz que exige «continuidad», el «aliento necesario» para que la palabra se haga poema, lo cual vale tanto para la escritura en general como para la traducción en particular:

La traducción del poema compuesto en lengua foránea comienza a aparecer un inicial equivalente en la lengua del traductor. La posible equivalencia se va revelando al mismo tiempo que reclama un ritmo en la lengua de llegada. Ritmo que difícilmente será el del poema original, pero que sí llega a ser idóneo para lograr el imprescindible ritmo de la versión. [...] El primer verso de un poema suele otorgarse como iluminación exigente

de continuidad, y lo mismo suele suceder con el primer verso de una traducción. *La Visiteuse* de nuevo regala el aliento necesario para traducir. (Badosa, 2016: 79-80)

#### 4. La traducción como medio óptimo de lectura

Efectivamente, Badosa entiende la traducción como una faceta más del acto literario. La define como un «aspecto de la obra poética» (Badosa, 2016: 13). La traducción de un poema es una forma de adentrarse en el original, una manera de leerlo con más precisión o con un enfoque distinto. Traducir es, en definitiva, un modo de leer, de escoger entre matices u opciones de lectura; de ahí su interés por publicar original y traducción juntos, acarados, para que pueda llevarse a cabo «un análisis comparativo» que aporte «luz poética propia»:

La [traducción] de poesía nos ofrece algo así como una réplica de la obra original. No diré que la complementa, aunque sí la muestra en posibles dimensiones aparecidas más allá de la lengua en que fue escrita. La traducción es una de las piedras de toque de la validez –fondo y forma– del poema. Como medio óptimo de lectura, permite, si no completar el poema original, sí a veces descubrir o por lo menos insinuar aspectos quizá no del todo plasmados por su autor. ¿Al en cierto modo reescribirlo en otra lengua, el poema traducido revela facetas que el lector, sobre todo si es bilingüe, alcanza a descubrir? [...] del análisis comparativo del poema y de su traducción puede llegar a producirse luz poética propia de esa especie de arco voltaico que brilla al contacto de dos lenguas. (Badosa, 2016: 74)

La concepción de la traducción como método de lectura la formula ya en 1966, en el prólogo a *La lírica medieval catalana*:

La traducción es un modo óptimo de leer un poema, porque da medida de su universalidad. La traducción manifiesta hasta qué punto un poema posee –además de los contenidos de la forma– los contenidos de un fondo que sigue siendo significativamente poético en otro idioma. Y también es un modo óptimo de llamar las distraídas atenciones hacia unos autores cuyo valor es consabido, pero no siempre verdaderamente sabido, conocido. (Badosa, 1966: 9)

O, aún más preciso: «Traducir un poema es un medio óptimo de leerlo [...] el traductor es –cuando lo es...– un artista que como pocos alcanza penetrar en la palabra de otro artista de la palabra» (Badosa, 2016: 41).<sup>112</sup>

En el prólogo a su primera traducción, *Cinco grandes odas* de Paul Claudel (1955), Badosa ya concebía la traducción como divulgación: «El papel del traductor es uno solo: llamar la atención sobre la obra traducida» (Badosa, 1955: 13). Retomará la misma idea desarrollándola en 1966 al publicar *La lírica medieval catalana*:

Al traducir un poema, siempre he creído estar haciendo una labor divulgadora. Era lo que me proponía, y a sabiendas de que toda traducción –aún la más impecable– es caduca, y tiene una vigencia limitada por condiciones de sensibilidad y evolución lingüísticas y literarias. Sólo con esta conciencia el traductor puede llevar adelante su tarea con humilde actitud que le permita traducir de verdad: esto es, no realizar variaciones propias sobre temas ajenos. (Badosa, 1966: 10)

A través del poema traducido, el traductor divulga el texto original a su generación, a sus contemporáneos, puesto que toda traducción es «caduca», tiene una «vigencia limitada» o, lo que es lo mismo, es un producto histórico.

## 5. Las traducciones de Badosa

Poesía y traducción son para Badosa dos facetas literarias distintas pero que se entrelazan, como se verá a continuación. En su primera obra poética, *Más allá del viento* (1956), con prólogo de J.V. Foix, predomina «el soneto y el uso de fórmulas de la retórica poética tradicional, rima y fundamentalmente ritmo» (Marco, 2010: 1.117). El uso de la rima consonante en traducción será abandonado muy pronto, y en la poesía propia tomará fuerza el verso blanco. Así, en *Tiempo de esperar, tiempo de esperanza*, publicado en 1963 pero escrito entre 1949 y 1955, sus poemas son de métrica más libre –aparece, en efecto, el verso blanco–, y, por otro lado, podemos detectar el influjo de Claudel: una

---

<sup>112</sup> Son ideas sobre traducción recurrentes en Badosa, que ha ido repitiendo y reformulando a lo largo de los años. Su objetivo, sin embargo, no es teórico, tal como puntualiza en una entrevista ya citada: «[...] solo me tentaba exponer no tanto una teoría como mi práctica de traducir, la que me exijo y a la vez exijo a los traductores» (Conill, 2013: 278).

«retórica más ampulosa evoca que por aquellos años Badosa traduce a Paul Claudel» (Marco, 2010: 1.120). A pesar de la calidad de estas traducciones tempranas de Claudel,<sup>113</sup> ninguna aparece en la antología *Sine tradere*, pues Badosa las ha rechazado y revisado completamente, a la espera de poder publicar estas nuevas versiones –hasta hoy aún inéditas–.<sup>114</sup> Por otro lado, también cabe destacar que en las traducciones seleccionadas para la antología *Sine tradere* no se emplea rima: ilustran, en cierto modo, la tendencia hacia el verso blanco ya apuntada en los primeros años del Badosa poeta y que será general en sus traducciones.

Joaquín Marco (2010: 1.122-1.123) señala que en la obra *En román paladino* (1970) se produce un cambio: la poesía de Badosa aún conserva las formas tradicionales y el uso del heptasílabo pero con un tono más cercano al lector, más coloquial; el cambio culmina en *Historias de Venecia* (1967-1971), y la experimentación métrica se hace más evidente con el uso de los enesílabos.<sup>115</sup> Por otro lado, en *Marco Aurelio, 14* (1998) hay una fuerte presencia del endecasílabo blanco, y en *Parnaso Funerario* (2002) recupera el soneto y la rima. Como hemos apuntado, la rima es abandonada en las traducciones, y Badosa lo justifica aludiendo a la tendencia poética contemporánea de prescindir de la rima, sobre todo de la consonante: «Hoy domina el verso blanco, lo mismo el libre que el sujeto a métrica» (Badosa, 2016: 49). Y añade, centrándose en la traducción, que la rima es un recurso optativo, si bien aboga por no utilizarlo. Finalmente, puntualiza que, si bien un soneto se debe escribir con

113 Véase la valoración de Ramon Andrés: «[...] el resultado es espléndido teniendo en cuenta el estilo del poeta francés, rastreador del lenguaje y artífice de otro, abundante en yuxtaposiciones, metáforas, imágenes, dislocaciones sintácticas [...]. Pero en esas *Cinco grandes odas* ya se adivina el ingenio de Badosa y su capacidad de sopesar los elementos que forman un poema, de analizarlos, de hacer posible que éste no sea, en expresión de Gérard Genette, un universo reversible» (2000: 29).

114 «Comienzo atrevido. Dado que no siempre la crítica compara original y traducción, este trabajo fue injustamente bien recibido. La traducción es defectuosa, con no pocos errores. La rechazo. Con el tiempo, he tenido ocasión de revisarla a fondo y asistido por el poeta francés Roger Prevel, buen conocedor del español. Ya puedo arriesgarme a darla por válida, pero ahora resulta difícil reeditarla traducida y con el original. Todavía no se han cumplido los 70 años de la muerte de Claudel, tiempo tras el cual la obra será de dominio público, y para entonces yo...» (Badosa, 2016: 34).

115 Véase, para esta cuestión, su artículo «Una lanza por un verso», recogido en la antología *La tentación de la palabra* (Badosa, 2013: 75-82), en el cual «rompe una lanza por el enesílabo» y lo considera un verso con muchas posibilidades rítmicas.

rima, es mejor para el traductor renunciar a ella: describe el recurso como «el casi siempre “traidor” empleo de la rima consonante» (Badosa, 2016: 51). En efecto, la rima consonante es para Badosa sinónimo de traición:

¿Que aún hay traductores que utilizan esta rima [consonante] para traducir el soneto? Así es, pero excepto muy contados casos, sus versiones redundan en un verdadero desastre de infidelidades, un cúmulo de «traiciones», a veces en una grotesca caricatura de lo que el poeta «traicionado» quiso hacer y decir. Contra lo que se ha sostenido, la traducción perfecta no es únicamente la que se efectúa empleando la rima. ¿Casos de excelentes traductores que logran también excelentes versiones de sonetos rimados en consonante? En efecto. Pero en las digamos «mejores» a menudo aparece la «traición»: términos que pretenden ser sinónimos de los empleados por el poeta, y que no acaban de serlo; ripios no sólo al final de verso, sino también en el interior; hipérbatos, arcaísmos, palabras desusadas, cultismos inadmisibles, etcétera, todo cuanto quita naturalidad y eficacia al poema. Resumiendo: infidelidad, «traición». (Badosa, 2016: 53)

A pesar de este rechazo categórico, Badosa es consciente de la historicidad de las traducciones y sus técnicas y recursos; por eso, al finalizar su diatriba contra la rima consonante en traducción, añade esta frase: «Tal vez el futuro dirá otra cosa, mas por ahora...» (Badosa, 2016: 53). Y concluye admitiendo la rima consonante como «posibilidad y como tentación», una clara alusión al concepto, expuesto más arriba, de la «tentación de la palabra»: «Un poema en consonante invita o incita a ser traducido manteniéndola, y se diría que para muchos traductores mantenerla es cuestión de principio, cueste lo que cueste» (Badosa, 2016: 57).

No obstante, traducir entre lenguas próximas, como lo son las lenguas románicas, plantea problemas al intentar evitar la rima consonante, porque, a veces, las palabras en posición de rima son coincidentes en las dos lenguas y, por tanto, riman. Badosa analiza, en este sentido, dos traducciones suyas de autores portugueses en que las palabras rima del original coincidían plenamente con las del español; su solución fue cambiar estas palabras por sinónimos para no reproducir la rima (Badosa, 2016: 53-56). En otro caso, en el poema *La mort des amants* de Baudelaire, la solución para evitar la rima consonante, que se le aparecía al traducir «portes» y «mortes» de los últimos versos (vv. 12 y 14) («puertas» y «muertas»), fue anteponer el adjetivo «muertas» al sustantivo «llamas», un orden nada raro en español literario –menos aún en lenguaje po-

ético— y presente en otros versos de la misma traducción («suaves perfumes», v. 1; «bellos cielos», v. 4):

### Ejemplo 1

La mort des amants

La muerte de los amantes

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,  
des divans profonds comme des tombeaux,  
et d'étranges fleurs sur des étagères, écloses  
pour nous sous des cieus plus beaux.

Tendremos un lecho de suaves perfumes,  
divanes profundos lo mismo que tumbas,  
y flores extrañas en los anaqueles,  
que se van a abrir a más bellos cielos.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,  
nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,  
qui réfléchiront leurs doubles lumières  
dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Gastando del todo sus calores últimos,  
nuestros corazones son grandes antorchas  
que reflejarán dobles resplandores  
en nuestros espíritus, espejos gemelos.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,  
nous échangerons un éclair unique,  
comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Una tarde rosa y de azules místicos,  
tú y yo cambiaremos un único rayo,  
cual largo sollozo, cargado de adioses;

et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,  
viendra ranimer, fidèle et joyeux,  
les miroirs ternis et les flammes mortes.

y más tarde un Ángel, casi abriendo puertas,  
reanimará, fiel, con alegría,  
los espejos turbios y las muertas llamas.

## 6. Un ejemplo: la traducción de *Sol, i de dol* de J.V. Foix

La admiración por la obra de J.V. Foix recorre toda la trayectoria literaria de Badosa. Véase, para ilustrarlo, su valoración de la figura del poeta catalán:

Creo y sostengo que es uno de los más grandes poetas que ha dado no sólo Cataluña, sino todo país culto en poesía a lo largo de todos los tiempos. ¿Que esto puede parecer exagerado? Pues precisamente me remito no sólo al tiempo actual sino a los futuros. [...] Singularísimo, personalísimo escritor en verso, en prosa. Originalidad [...] sorprendente [...]. Su nombre y su obra traspasan fronteras [...]. (Conill, 2013: 279)

Como se ha mencionado anteriormente, en el caso de las traducciones al español de los poemas de Foix, Badosa revisó y corrigió las reediciones posteriores de la antología traducida. Veamos como ejemplo de ello el poema *Sol, i de dol*:

## Ejemplo 2

Sol, i de dol, i amb vetusta gonella,  
em veig sovint per fosques solituds,  
en prats ignots i munts de llicorella  
i gorgs pregons que m'aturen, astuts.

Solo, y doliente, y con túnica vieja,  
a menudo me veo en negras soledades,  
en prados ignorados y montes de pizarra  
y profundos abismos que, astutos, me detienen.

I dic: On só? ¿Per quina terra vella,  
–per quin cel mort–, o pasturatges muts,  
deleges foll? ¿Vers quina meravella  
d'astre ignorat m'adreç passos retuts?

Y digo: ¿Dónde estoy? ¿Por qué tierras de antaño  
–y por cuál cielo muerto– o praderíos mudos,  
alocado te pierdes? ¿Hacia qué maravilla  
de astro ignorado voy con mis pasos vencidos?

Sol, sóc etern. M'és present el paisatge  
de fa mil anys, l'estrany no m'és estrany:  
jo m'hi sent nat; i en desert sense estany

Solo, yo soy eterno. Ante mí, los paisajes  
de mil años atrás. No me parece extraño  
lo extraño: pues en ello me siento haber nacido.

o en叔 de neu, jo retrob el paratge  
on ja vaguí, i, de Déu, el parany  
per heure'm tot. O del diable engany.

Y en desierto sin agua o en un pico de nieve,  
vuelvo a hallar el paraje que conozco. Y la trampa  
de Dios para ganarme. O el engaño del diablo.

Si comparáramos esta versión, la última publicada, con las anteriores observaríamos que se efectuaron algunos cambios. Para ello contó con el «aval» del autor, tal como explica el propio Badosa:

En el soneto foixiano que inaugura el poemario *Sol, i de dol* (*Solo, y doliente*) se lee –primer verso– «Sol, i de dol, i amb vetusta gonella». En mi primera traducción publicada –1963– traduje «i de dol» por «y de luto» [...]. Sin embargo, J.V. Foix prefirió otra. En vez de un «y de luto», un «y doliente» que por supuesto enseguida acepté, y así apareció en sucesivas ediciones. [...] en el primer verso del segundo terceto «叔 de neu» aparece «sin nieve», cuando lo válido es «con nieve». (Badosa, 2016: 31)

Efectivamente, el término *dol* puede designar tanto la aflicción causada por la muerte de un ser querido o por una desgracia («doliente»), como la expresión de esa aflicción en la manera de vestir («luto»). Y en el segundo caso, «叔» es la cima de una montaña, por tanto la última traducción publicada es literal («un pico de nieve»). Observemos también como, al adoptar

el verso blanco para la traducción del soneto de Foix, Badosa evita las palabras rima que coincidirían con el original catalán y las sustituye por otras o reestructura el verso. En los tercetos, por ejemplo, las palabras «paisatge» (v. 9), «estrany» (v. 10), «paratge» (v. 12) y «engany» (v. 14), dan en español palabras que, en posición final de verso, mantendrían la rima: «paisaje», «extraño», «paraje», «engaño». Así, la solución es conservar «paisaje» (v. 9) y «extraño» (v. 10) en posición final y colocar «paraje» (v. 12) y «engaño» (v. 14) en el interior del verso. Obsérvese también, especialmente en los versos de los tercetos, que la traducción del sentido es perfecta gracias a una distribución diferente del contenido: por ejemplo, en la traducción hay un encabalgamiento entre los versos 10 y 11 («[...] No me parece extraño / lo extraño [...]»), no presente en el original y que, además, compensa, en cierto modo, los encabalgamientos del original en los versos 11 y 12 y 12 y 13 («[...] en desert sense estany / o en tu de neu [...]» y «[...] jo retrob el paratge / on ja vaguí [...]») que en la traducción desaparecen («Y en desierto de agua o en un pico de nieve, / vuelvo a hallar el paraje que conozco [...]). Todos estos procedimientos de nueva distribución del contenido son posibles por el uso del verso blanco y, evidentemente también, del alejandrino, que ayuda a la expansión del verso.

En *Sine tradere* Badosa examina algunos de los errores –muchos tipográficos– que ha ido corrigiendo y los cambios que ha ido efectuando en las distintas publicaciones de su antología de J.V. Foix (Badosa, 2016: 31-33). También comenta versiones de poemas de Foix de otros traductores y les retrae el uso del hipérbaton, entre otros errores de traducción (Badosa, 2016: 48-49). En efecto, Badosa evita siempre que puede el hipérbaton, tanto en sus poemas como en sus traducciones: en el soneto *Sol, i de dol* citado, por ejemplo, su traducción deshace el hipérbaton del último verso –evitando a su vez la palabra «engaño» en posición de rima–, y «del diable engany» se convierte en «el engaño del diablo» (v. 14). El hipérbaton es una de las bestias negras de Badosa: si bien admite que puede ser un recurso traductológico útil si no se abusa de él («no hay figuras retóricas prohibidas, desechables, todo es válido si se emplea prudentemente», Badosa, 2016: 47-48), y que en poesía se usaba en los siglos XV, XVI y XVII, justamente por esta razón tiene, según él, el grave inconveniente de otorgar al estilo del texto traducido una pátina antigua, de otra época:

[El hipérbaton] ya no desaparecerá de nuestra poesía, lo mismo en la de creación que en la de traducción. Al creador –poeta o prosista– le ofrece la posibilidad de bellos giros rítmicos. Al traductor de poesía, además y sobre todo, le permite resolver problemas, y por esto le tienta mucho su empleo, hasta el punto de que a veces deviene «traición». Así, hoy puede ocurrir, y con frecuencia ocurre, que el poema traducido recuerde excesivamente el verso castellano de los susodichos siglos [XV-XVII]. «Traición» flagrante. (Badosa, 2016: 47)

Así, reprueba el uso del hipérbaton no solo en otros traductores de Foix, también en la traducción de Horacio por parte de Manuel Fernández-Galiano, que hace un «abusivo empleo del hipérbaton» (Badosa, 2016: 46) y en la traducción de Antonio López Eire de la *Iliada*, especialmente en el primer verso: «Canta, diosa, de Aquiles el Pelida / ese resentimiento» (Badosa, 2016: 61).

Otro aspecto que como traductor Badosa ha querido evitar siempre es el uso de arcaísmos. En el soneto citado de Foix, Badosa constata que, de las nueve traducciones que existen de este poema (publicadas en 1983 en el número 504 de la revista *El Ciervo*, número de homenaje a J.V. Foix), cuatro traducen «on» («dónde») por «do» en lugar de «dónde», lo cual le parece excesivo dado el uso más que residual de este adverbio en español tanto en prosa como en poesía. Lo atribuye a la reducción a una sílaba que supone este adverbio («Casi nada ahorrarse una sílaba cuando hay que traducir pongamos por caso un endecasílabo», (Badosa, 2016: 68), pero podría ser que en este caso los cuatro traductores hubieran intentado compensar con «do» la pátina arcaica del «só» catalán del verso 5, «I dic: On só?», en que «só» es la forma antigua (usada en poesía) de la primera persona del singular del verbo *ser* (actual «sóc»). Los traductores no podían trasladarlo de ninguna manera, puesto que en español esta forma verbal se traduce con el verbo *estar* («estoy»). No obstante, para Badosa, «quien bien traduce procura evitar palabras arcaicas o que lo parezcan, por apenas usadas, como este “do”, y los “llamóle”, “creyérase”, “acordábase”, etcétera» (2016: 68).

En definitiva, Badosa rechaza hipérbaton y arcaísmos por una misma razón: su concepción de la traducción como proceso de lectura y de divulgación de un texto en una época concreta, para un lector contemporáneo. De ahí que, al igual que en su poesía, el objetivo en sus traducciones sea evitar palabras que no usaríamos en prosa (Badosa, 2016: 69). Finalmente, el uso del verso blanco en detrimento de la rima consonante responde, en primer lugar, por la

libertad que otorga al traductor, al afán de no traicionar el sentido del original, pero también se explica por la voluntad de adecuación del poema a la lengua y al estilo contemporáneos. En este sentido, Badosa insiste en que las traducciones caducan y, por ello, cada época debe acometer sus propias versiones. Lo argumenta, por ejemplo, refiriéndose a las traducciones de Horacio al castellano a lo largo del tiempo:

A quien, sin saber latín, se interese por Horacio, seguramente no se le ocurrirá leerlo en una traducción española antigua. [...] Desde que en el siglo XIV el Marqués de Santillana imitara a Horacio en su «Comedieta de Ponza» hasta ahora mismo, quizá no existe poeta latino más tentador para los traductores españoles e hispanoamericanos. Pero leer a Horacio en la versión de un romántico, pongamos por caso, es ya casi leer a un poeta romántico. Igual que leerlo en las magníficas obras poéticas que son las versiones de Fray Luis de León, es más leer un poema de Fray Luis que del mismo Horacio. Las traducciones caducan con el tiempo, sobre todo si el traductor, como en el caso de Fray Luis, tanto puso de su propio estilo en la versión. Las traducciones, sí, caducan, sin que por esto necesariamente se aniquilen como obra de creación literaria. Cada época –término, este, tan vago– debe llevar a cabo sus propias versiones, acordes con el gusto, las posibilidades lingüísticas y retóricas del momento. El lenguaje de hoy es el más adecuado para traer hasta hoy –mediante la traducción– un poeta de ayer. (Badosa, 2013: 63)

En conclusión, para Enrique Badosa la traducción poética es una actividad literaria al mismo nivel que la poesía o la prosa, un género autónomo, independiente, con entidad propia, por eso el traductor tiene que ser considerado coautor y no mero copista. La traducción poética es la manera óptima de leer un poema, de adentrarse en él y de reflexionar acerca de él, y al traducirlo se ayuda a su comprensión, a su divulgación entre nuevos lectores. Asimismo, la traducción es el producto de un autor con sus criterios, a veces cambiantes en el tiempo, que puede cometer errores, lo cual explica las revisiones a las que Badosa somete sus traducciones al reeditarlas. En definitiva, para Badosa la traducción es un producto histórico y, como tal, sujeto a la lengua y al estilo de su autor y de su tiempo:

El traductor algo dejará de su personalidad, si es que la tiene, y aunque no la tenga, dado que sin duda en ellas quedará muchísimo de lo peculiar de una lengua en un determinado momento histórico, de la estilística del momento. (Badosa, 2016: 23)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrés, Ramón (2000), «Traducciones poéticas», *Cuadernos de estudio y cultura. Homenaje a Enrique Badosa*, 13, pp. 27-31.
- Badosa, Enrique (1958), *Primero hablemos de Júpiter (La poesía como medio de conocimiento)*, Mallorca, Papeles de Son Armadans.
- Badosa, Enrique (1964), *Razones para el lector*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Badosa, Enrique (trad.) (1966), *La lírica medieval catalana*, Madrid, Ediciones Rialp. 2ª ed.: (2006), *La lírica medieval catalana*, Granada, Editorial La Vela.
- Badosa, Enrique (1968), *La libertad del escritor*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Badosa, Enrique (2010), *Trivium. Poesía 1956-2010*, Madrid, Editorial Funambulista.
- Badosa, Enrique (2013), *La tentación de la palabra*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Badosa, Enrique (2016), *Sine tradere*, Madrid, Editorial Funambulista.
- Claudel, Paul (1955), *Cinco grandes odas*, trad. Enrique Badosa, Madrid, Ediciones Rialp.
- Conill, Montserrat (2013), «Entrevista a Enrique Badosa», *Quaderns de Traducció*, 20, pp. 277-281.
- Cotoner, Luisa (2000), «La poesía en los viajes de Enrique Badosa», *Cuadernos de estudio y cultura. Homenaje a Enrique Badosa*, 13, pp. 9-15.
- D'Ors, Miguel (2000), «Enrique Badosa y la cultura griega. Aproximación a *Mapa de Grecia*», en Carmen Salaregui / Manuel Casado (eds.), *Pulchre, bene, recte: estudios en homenaje al profesor Fernando González Ollé*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 327-342.
- Espriu, Salvador (1956), *Antología lírica*, trad. Enrique Badosa, Madrid, Ediciones Rialp. Ediciones posteriores (ediciones bilingües, revisadas y aumentadas): (1969), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (1972), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (1985), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (2005), Sant Cugat del Vallès, Los Libros de la Frontera.
- Foix, J.V. (1963), *Antología lírica*, trad. Enrique Badosa, Madrid, Ediciones Rialp. Ediciones posteriores (ediciones bilingües, revisadas y aumentadas): (1969), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (1975), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (1988), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (2001), Sant Cugat del Vallès, Los Libros de la Frontera.
- Lanz, Juan José (2009), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- Marco, Joaquín (2010), «Sobre la poesía de Enrique Badosa», en Enrique Badosa, *Trivium. Poesía 1956-2010*, Madrid, Editorial Funambulista, pp. 1.117-1.133.

- Padrós, Esteban (2000), «La poesía satírico-epigramática de Enrique Badosa», *Cuadernos de estudio y cultura. Homenaje a Enrique Badosa*, 13, pp. 17-25.
- Payeras, María (2016a), «Enrique Badosa (Barcelona, 1927)», POESCO (Poesía Española Contemporánea), en <http://www.poesco.es/fichas-biobibliograficas/item/33-enrique-badosa-barcelona-1927.html> (fecha de consulta: 09/12/2018).
- Payeras, María (2016b), «La poesía de Enrique Badosa frente al realismo crítico de su tiempo», en María Payeras (ed.), *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*, Madrid, Visor Libros, pp. 187-202.
- Riera, Carme (1988), *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los cincuenta*, Barcelona, Anagrama.
- Riera, Carme (2000), *Partidarios de la felicidad, antología poética del grupo catalán de los 50*, Barcelona, Cercle de Lectors.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2016), «La hora de un lector: Enrique Badosa en la crítica literaria de los años 50», *Sombras escritas que perduran. Poesía (en lengua) española del siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 346-359.



## **PARTE IV**

### **LA AUTOTRADUCCIÓN EN UN MUNDO GLOBALIZADO**



## **When Literary Self-translation (from Basque) Crosses Paths with Heterolingualism**

GARAZI ARRULA RUIZ  
UNIVERSITY OF THE BASQUE COUNTRY (UPV/EHU)

### **1. Introduction**

Before looking at the translation of heterolingual texts in a given corpus, this paper will focus briefly on previous studies on heterolingualism. As a consequence of globalisation, vast migration and the proliferation of communication networks, there are more and more multilingual communities and individuals, which has a direct impact on culture and, therefore, literature. Hence, the question of translation remains crucial in this fractured world (Cronin, 2006: 5). Nowadays, multilingual texts as well as their study have become normal (in the sense of usual) due to many reasons:

Whether this is due to Deleuze's and Guattari's work on the "deterritorializing" powers of language, or Bakhtin's forceful critique of "monologic" and "monoglossic" tendencies in Western thought, or the "hybrid" character of postcolonial texts and cultures, or all of the above, the times they are indeed a-changin'. (Delabastita / Grutman, 2005: 11)

As well as hybridity, heterolingualism calls into question monolingual texts (besides literary systems and societies), and, therefore, other realities and questions emerge; for instance, questions regarding the relations between the languages represented in a text. For Reine Meylaerts, "the emphasis on the ethics of translation in the context of asymmetrical power relations" is one of the reasons for the increase in the number of studies on the topic (2006: 4). Nevertheless, she notices that these studies are mostly conducted in terms of difficulties, problems or untranslatability (Meylaerts, 2006: 5).

Even today, translation is mostly defined as the transfer from one language (a monolingual source text) to another language (a monolingual target text), either explicitly or implicitly (Meylaerts, 2006: 5). This hegemonic and narrow perspective turns a blind eye to multilingual discourses, readers and realities. To be more precise, analysing heterolingualism might expose the exis-

tence of models other than this imaginary absolute monolingualism. According to Meylaerts,

[f]unctionalist descriptive studies of heterolingualism in / and translation can offer a correction to a certain idealizing monolingualism that may seem to dominate models of and within translation studies and they may be able to enhance our understanding of identity construction and cultural dynamics in both present and past multilingual and multicultural contexts. (2006: 5)

Myriam Suchet (2014: 272) also points out the myth of monolingualism in correlation with the myth of the speaking subject's uniqueness:

Le pouvoir des textes hétérolingues consiste à nous faire sortir du bocal de "la langue", dans lequel nous avons tendance à évoluer à la manière d'un poisson rouge persuadé de vivre dans un milieu naturel.<sup>116</sup> (Suchet, 2014: 277)

In the same vein, Meylaerts notices heterolingualism "makes us aware of the limits of stable identities and binary oppositions, and of new developments in our present, multilingual, 'virtual' societies" (2006: 13). However, it should not be thought that a multilingual text by itself reflects the linguistic diversity of a given society, nor is it a representation of the social use of each language. It might have that function, but this is not always the case.

## 2. Some previous proposals on heterolingualism

Heterolingualism has often been related to multilingual writing, and has been taken as a synonym for heteroglossia. However, some remarks on terminology have to be made. Considering that the terms of "diglossia" and "bilingualism" had political connotations in Quebec and that they referred to society or individuals, Rainier Grutman (1997) introduced *heterolingualism* as being specific to literary representation. In Grutman's words, heterolingualism refers to "la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quel-

---

<sup>116</sup> "The power of heterolingual texts entails getting us out of the bowl of 'a language', in which we tend to evolve in the manner of a goldfish persuaded to live in a natural environment". Unless otherwise specified, all translations in this chapter are my own.

que forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, regionales ou chronologiques) de la langue principale” (1997: 37).<sup>117</sup> He underlines in italics the object of study, without specifying whether the text should be written or oral. Then, he refers to foreign languages, and for the purposes of this work I would rather speak of “other languages”. Finally, Grutman’s definition points out that those other languages could be of many sorts, including dialects as well as old varieties.<sup>118</sup> Considering this the most accurate definition, the present work will employ the term “heterolingualism” in the sense mentioned above.

Based on Tomachevski and other Russian formalists, Grutman gives three reasons for creating heterolingual texts: realist, aesthetic and compositional. The latter has to do with the work’s structure, whereas the motifs derived from the first two reasons constitute free variants, without any intrinsic link with the background of the history of the works in which they appear (Grutman, 2002: 348). He analyses realist motivations in depth, classifying them according to the degree of foreignness: he distinguishes six types, ranging from the most comprehensible (*lisibilité*) to the most transparent (*visibilité*). Grutman says the use of other languages in a text is a choice, a textual strategy: “La prise en considération du context propre à chaque cas devrait suivre l’examen de sa motivation particulière, non l’inverse” (Grutman, 2002: 349).<sup>119</sup> The same thing could also apply to the study of heterolingualism in translation.

It seems that the variety of solutions to heterolingualism in translation is not as vast as its theorisation. In fact, representations of other languages are often softened or even disappear in the target text. As Dirk Delabastita and Rainier Grutman argue,

---

117 “The presence *in a text* of foreign idioms in any form, including varieties (social, regional or chronological) of the main language”.

118 In a subsequent article, Delabastita and Grutman propose a wide interpretation of *language*: “We favour a very open and flexible concept which acknowledges not only the ‘official’ taxonomy of languages but also the incredible range of subtypes and varieties existing *within* the various officially recognised languages, and indeed sometimes *cutting across* and challenging our neat linguistic typologies” (2005: 15). For a micro-textual analysis, this flexible and open concept could be beneficial.

119 “Consideration of the context specific to each case should follow the examination of its particular motivation, not the other way around”.

because of such “technical” translation problems<sup>120</sup> –but also because it flies in the face of many perceived notions of language, culture and identity, to start with– linguistic diversity is usually at considerable risk of disappearing or having its subversive potential downplayed in translation. (2005: 28)

Meylaerts also says that “lexical, syntactic, [...] traces of the ‘other’ language(s) in translated texts are often smoothed out” (2006: 3). This appears to be more frequent when the target language is the same as the “other” language of the source text. According to Grutman, in these cases “the linguistic elements that signalled Otherness in the original run the risk of having their indexical meaning reversed and being read as ‘familiar’ signs of Sameness” (2006: 22). In the field of audiovisual translation, Montse Corrius and Patrick Zabalbeascoa draw a similar conclusion based on empirical analyses starting from the target texts. They observe there is a growing preference for producing texts that are not entirely monolingual (2011: 113-114). I have also identified that preference regarding the corpus under discussion here, since all texts contain traces of other languages. Corrius and Zabalbeascoa (2011) propose a third language (L3) to refer to any other language that may appear in the source text (whose main language will be L1) or in the target text (L2). When these multilingual texts are translated, a range of combinations might take place.

When analysing heterolingual texts, one could focus on the relation between the main language and the other languages present in the texts, or one could analyse their objective and effect, since they might condition the strategies and techniques of the translation process. For Delabastita and Grutman, “everything depends on the ways in which the ‘other’ languages are embedded in the overall text and made to interact with each other and with the text’s ‘main’ language” (2005: 16). As seen above, addressing power relations might be relevant: “It involves the reconfiguration of multilingual relations obtaining within source texts, but the significance of these relations is deeply rooted in

---

<sup>120</sup> They refer to technical problems such as the translation of certain linguistic features and the social history associated to some dialects and sociolects (phonetic elements, for example). “The translation of multilingual texts –whether they involve translation or not– always presents a unique challenge. It involves the reconfiguration of multilingual relations obtaining within source texts, but the significance of these relations is deeply rooted in the source culture by the way in which they represent or transform multilingual relations existing in social reality” (Delabastita / Grutman, 2005: 27).

the source culture by the way in which they represent or transform multilingual relations existing in social reality” (Delabastita / Grutman, 2005: 27). Considering for instance a Basque text, the effects and function of a word in English are not the same as those of a word in Finnish. Nor are they the same considering a French/Spanish text. In fact, all these aspects will condition translation behaviour regarding heterolingualism. As argued by Grutman, translation choices also depend “on the (in)dependent status and prestige of the source literature in respect to those of the target literature, as well as on collective attitudes towards the languages one is translating from” (2006: 26). Meylaerts refers to the degree of autonomy of the literary systems: “Since there is no equality in literary contacts (Even-Zohar as cited in Meylaerts, 2006: 7), tolerance or intolerance of foreign words are indexes of the power imbalance between the literatures involved” (2006: 7). In the translation of heterolingualism, culture and identity might be also called into question (Meylaerts, 2006: 5-6) as determining factors for the acceptance regarding foreign words or expressions. That is why the Basque literary system in regard to self-translation will be considered next.

### **3. Asymmetries, interconnections and frontiers regarding Basque literature**

It has been elsewhere shown (Arrula-Ruiz, 2018) that the complexities of a peripheral and bordering multilingual culture must be taken into account when analysing translation from or into Basque language. As the result of a power relationship, asymmetric organisations have been observed not only in relation to the dominant neighbouring systems (French in the North and Spanish in the South), but also within the Basque literary system itself, where the Northern Basque Country constitutes the weakest subsystem (Apalategi, 2005: 2). In the case of “young” systems, as in Basque, the repertory may be limited, which leads to somehow using other systems. In fact, translation has played a relevant role in the many attempts to reconstruct the Basque literary system, related to the revitalisation process of the language;<sup>121</sup> as a result, the number

---

<sup>121</sup> The complex sociolinguistic reality of the Basque Country is strengthened by the administrative and political organization of the territories where Basque is spoken. Retolaza explains it in these words: “Se debe tener en cuenta que hasta hace bien poco el euskara no ha sido oficial en ninguno de los territorios de Euskal Herria. No solamente no era oficial, sino que

of translations into Basque is significant.<sup>122</sup> That is one of the reasons why, in our case, French and Spanish cannot be taken as *foreign*, in equal terms, to other languages (Grutman, 1997 referred to *idioms étrangers* in his definition); instead, in the study of heterolingualism, I will rather refer to *other* languages, variants and dialects in reference to representations that do not correspond with the main language of a text.

Translation from Basque constitutes a recent practice as well as Basques' academic research in the area of Translation Studies. As all Basque writers are (at least) bilingual and bicultural, self-translation has become the cheapest and easiest way to spread their work to wider literary markets (Manterola, 2012). As seen so far, self-translation in the Basque Country relies on an endogenous bilingualism (Dasilva, 2011) and almost all literary self-translations regarding Basque are *supra self-translations*, i.e. an ascending translation from the minorised to the dominant language (Grutman, 2011). According to the EUSAL catalogue (Arrula-Ruiz, 2018),<sup>123</sup> self-translation is quantitatively a common practice performed especially into Spanish and it mostly concerns children's and young people's literature. Even when authors produce in one language only, there is no doubt about the uneven interconnection of the literary

estaba prohibido y perseguido. Tras la muerte del dictador Francisco Franco (1975), en el estado español se inició una transición política que determinó la división administrativa y política actual de los territorios vascos" (2011: 226). This division conditioned the legal status of the language. Even today, the official status of Basque language is a partial or divided recognition. According to Retolaza, the administrative and political organisation of the territories promoted "que el centro institucional de la literatura vasca se ubicase en la CAV, y que los discursos hegemónicos sobre la literatura vasca se generasen y difundiesen desde ese foco administrativo-político" (2011: 227).

122 It can be said that the autonomous literary activity in Basque was institutionalised in the 60s. Translation has had a variable presence at different stages of the evolution of Basque culture and sociopolitical happenings (Uribarri, 2011). In quantitative terms, a correlation could be made between the number of texts created in Basque and that of translations into Basque: in the golden periods of Basque literature, the importation of literature increases; likewise, in the most unproductive periods, the number of translations decreases (Lopez Gaseni, 2000). According to a study made every year by Joan Mari Torrealdei, where he analyses the production of books in the Basque language, translations into Basque have had an important increase in recent years, even in the years when the number of new publications written in Basque decreased.

123 Basque acronym meaning "Euskaratik Autoitzulitako Literatura", named "Self-translated Basque literature".

systems. In that sense, self-translation is also a sign of the sociolinguistic context in which it is originated.

In the cases where languages in asymmetric relation share the same geographical scenario, questions regarding identity construction, differentiation and otherness might arise. The other language(s) somehow involved in a text make that alterity more evident. However, the function and effect of the languages in a text might not be represented in its translation. In Basque literature, the academic study of heterolingualism as well as the research on heterolingualism done from translation perspective are almost non-existent.<sup>124</sup> In fact, the only study that focuses on the translation of heterolingual Basque texts remains unpublished. In *Heterolingüismoa eta itzulpena: Saizarbitoriaren Ehun metro, Hamaika pauso eta Martutene eleberrien gaztelaniazko bertsioen azterketa* [Heterolingualism and Translation: the analysis of the Spanish versions of the novels *Ehun metro*, *Hamaika pauso* and *Martutene* by Saizarbitoria], Goizane Larramendi studied the translation of heterolingual representations, based on Ramon Saizarbitoria's three novels. Larramendi (2014) discussed the function of other languages in Saizarbitoria's Basque texts and the translation in the Spanish texts. She shows that the author's aim is not just to mirror the sociolinguistic reality, as has been often argued; instead, he also chooses the language depending on what he wants to express. Comparing the source and the target texts, Larramendi (2015: 150) concludes that the diversity of languages in the Spanish texts is not as large as that of the Basque texts; nevertheless, in the three Spanish allograph translations, Basque is somehow represented, and there is an attempt to maintain multilingualism (Larramendi, 2015: 150).

Regarding the acceptance of otherness, Grutman refers to the tradition of the literary systems involved:

These emerging literatures, whether they can be associated with the erstwhile dependencies of now-defunct colonial empires or belong to Europe's national minorities, tend to show more openness to linguistic diversity than the firmly established canons of the former imperial powers.

---

<sup>124</sup> Some of the few approaches to heterolingualism concerning Basque literature have been made by Manterola (2012) and Uribarri (2013), both employing the term *heteroglossia*; for a more detailed insight on the topic, see Larramendi (2015).

Often enough, their linguistic richness has been “refracted” rather than “reflected” (as André Lefevere used to say) in translation. (2006: 39)

From this point of view, it follows that Basque literature will be more open to heterolingual texts than Spanish or French literatures.<sup>125</sup> Larramendi’s case study confirmed that hypothesis, since traces of heterolingualism were softened in the translation from Basque, although linguistic alterity did not completely disappear. In diglossic contexts, the author’s willingness to recreate an *authentic* linguistic scenario has to be considered, as Larramendi (2014) suggested regarding Saizarbitoria’s texts.

From what has been said thus far one would think that, overall, in (self-) translations from Basque into a major language, heterolingualism lessens, especially when the other language of the source text is the same as the main language of the target text. In the next section, two questions will be addressed. On the one hand, to what extent can heterolingualism be spoken of regarding Basque texts; and, on the other hand, whether the traces of other languages tend to disappear also in self-translation –i.e., whether Grutman’s (2006) general tendency mentioned above is confirmed.

#### 4. The translation of heterolingual representations: A corpus-based study

The levels of heterolingualism in Basque texts and their self-translations will be analysed next, following Grutman’s six categories of realist motivations (2002: 335) and based on Corrius and Zabalbeascoa’s (2011) terminology.<sup>126</sup> To that end, I have taken a representative sample from the EUSAL corpus,<sup>127</sup> where I have first analysed in context and then catalogued any re-

---

<sup>125</sup> This openness might change depending on the language combination.

<sup>126</sup> In a few words, these are the six levels identified by Grutman (2002: 335), understanding L2 as the “foreign” language and L1 as the main language of the text: 1) Reference in L1, without representation in L2; 2) Reference in L2 and its translation in L1; 3) Fictional representation in L1, echoing L2; 4) Sample in L2, contained within the phrase/proposition; 5) Incorrect representation in L2, echoing L1; 6) Heterogeneous representation in L2 exceeding the phrase/proposition.

<sup>127</sup> Briefly, the EUSAL corpus was created within my PhD dissertation on self-translation from Basque, under the supervision of Ibon Uribarri Zenekorta. It is a multilingual parallel digitised corpus comprising ten Basque texts in prose for adults by ten contemporary authors along with their fourteen consecutive self-translations into French/Spanish. The sample refers

ference to other languages (whether it responds to a realist motivation or not). In the database, the queries have been made starting from the source texts, and at the end a more reduced search has been conducted based on the target texts.

All the texts under study in the corpus are heterolingual, which is significant because that was not a criterion for choosing the texts. It has to be said that no example of the 3<sup>rd</sup> and the 5<sup>th</sup> level in Grutman's (2002: 335) table has been found in the sample. This does not mean certainly that the result would be the same in the case the whole corpus was taken into consideration; however, it evidences that these two strategies are not the most employed ones. Representations from the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> level, in general, have been maintained in the target texts, with some exceptions:

### Example 1

Nola zen? ¿Cómo era? (Jaio, 2006)  
 ¿Cómo era? Ø. (Jaio, 2008)<sup>128</sup>

In this case, to be catalogued in Grutman's 2<sup>nd</sup> level,<sup>129</sup> neutralisation happens, and otherness disappears. In the source text, the Basque question comes first and then the Spanish translation, which happens to be the main language of the self-translation; in Corrius and Zabalbeascoa's (2011) terminology: L3<sup>ST</sup>=L2. It could be thought that this is a way to express bilingualism; however, I apply the word *translation* because a Spanish-speaking character is talking, so she would not employ Basque. In the translation, there is neither repetition, nor any trace of another language in this extract.

to the 10% of the corpus, proportional to the length of the source texts. In total, the sample comprises 2500 sentences of the STs, and 3050 sentences of the TTs (this number is bigger because four Basque texts have two translations each).

<sup>128</sup> The examples are presented as follows: first the quote in the Basque source text and then the translation in Spanish/French. In those cases where two translations are provided (e.g. Example 4), the order presented is chronological.

<sup>129</sup> Grutman (2002: 335) defines this second level as "commentaire/attribution en L1 avec représentation homogène de L2 (traduction)". In a way, this could be related to Santoyo's (2011) proposal of "intratextual translation", even if the directionality in this second level is clear and the translation of a whole text does not take place. However, they both refer to the translation within a single text.

Regarding the translation of the 1<sup>st</sup> level, author Itxaro Borda differs in some cases from the literal reference of the other language in the source text:

**Example 2**

Taxien arteko irрати juntetan **asiar hizkuntzak** hautematen nituen, periferikoan abiadura bizian zebiltzan autoen argiek betazal apalduak zurpail bilakarazten zizkidatela.<sup>130</sup> (Borda, 2001)

La communication entre les taxis s'établissait en **langues asiatiques qui pouvaient être du chinois, de l'indonésien, du thaïlandais ou du vietnamien**. J'aimais entendre ces langues chantantes qui me ramenaient à des milliers d'années en arrière dans mon histoire.<sup>131</sup> (Borda, 2003)

In the example, the target text provides a more detailed explanation; *Asiar hizkuntzak* [Asian languages] become more specified in the translation, even if still indeterminate. This choice is coherent with the author's translation tendencies regarding that text; as the second sentence of the French text shows, I have noticed that the translator has a stylistic propensity for linguistic amplification and discursive creation.

As expected, the majority of entries have been catalogued within the 4<sup>th</sup> level, mainly because of proper names. With regard to translation, proper names and other nouns or expressions have to be distinguished; in general, in the case of proper names, the self-translations have maintained the form of the ST or have slightly adapted them to the spelling rules of the target language. These adaptations aim at adhering to the norms of the target language; thus, they favour acceptability (Toury, 1980). This is why cases that follow other patterns are remarkable:

**Example 3**

Arnaut Uribelarrea (?-1445); Joanes Zabaleta (1596-1673); Juan Agustin Esnal (1709-1793); Bizenta eta Maria Urreaga (1817-1842 eta 1821-1859, hurrenez hurren); Antton Garmendia (1857-1941). (Zaldua, 2008)

---

130 "On the radio among taxis I recognized **Asian languages**, whereas the car lights driving at high speed in the periphery paled my eyelids".

131 "Communication among taxis was established in **Asian languages that could be Chinese, Indonesian, Thai or Vietnamese**. I loved hearing these singing languages that took me back thousands of years in my history".

Bernat Sarrionandia (¿-1445); Andu Saizarbitoria (1596–1673); Jose Bautista Lertxundi (1709-1793); Ramona Izagirre (1817-1842); Koldo Irazu (1857-1941). (Zaldua, 2009)

When listing the canon of Basque literature, the names of the canonical and fictional authors are modified in translation, as illustrated in the example above. In the ST, the author combines the real names of dead authors and the second surnames of contemporary authors –e.g., Uribelarrea is the second surname of Joseba Sarrionandia, and Arnaut refers to Arnaut Oihenart (1592-1668). The Spanish text also combines author’s names and other author’s first surnames, but in a more identifiable way, as they all refer to contemporary writers. In the self-translation, the heterolingual echo is maintained, but it has been adapted to the Spanish readership, which might not be so familiarised with Basque literary references. I would say that even among Basque speaking people, the references in the TT are more identifiable for a larger number of readers. It must be pointed out that two novels in the corpus speak about Basque language and Basque identity, which may interfere with translation behaviour. According to Delabastita and Grutman, “When language is itself one of the topics addressed in a given novel, translations accompanying heterolinguistic utterances may focus less on referential meaning, and highlight more subdued cultural connotations” (2005: 18).

In general terms, other proper names such as brands and institutions are rendered the same in the target texts, with few exceptions:

**Example 4**

**Eroskin** gauzak faltatzen hasi dituk. (Rodríguez, 2004)

El **supermercado** ha empezado a vaciarse. (Rodríguez, 2006)

En el **Eroski** empiezan a escasear las cosas. (Rodríguez, 2007)

In the first translation, a common noun is used instead of the company name used in the Basque text, deleting the local reference that might echo the other Basque language in the Spanish text. The second translation, however, renders the same proper name of the source text. It should be borne in mind that the first translation was published in Madrid, by Centro de Lingüística Aplicada Atenea, and a year later the Basque publisher Ttartalo released the second one; therefore, it could be concluded that this precise choice was motivated by the potential target readership’s location.

In the case of common nouns or expressions, however, the strategy adopted depends on the echoed language, i.e. whether the main language of the target text coincides with the other language represented in the source text. First, in most of the cases where they differ (that is,  $L3^{ST} \neq L2$ ), the same linguistic representations are found in the TTs; in other words,  $L3^{ST} = L3^{TT}$ . For instance, the French word *gourmet* appears in the Basque text and the Spanish self-translations by Aingeru Epaltza (1996; 1999; 2013), as well as *flash back* in Harkaitz Cano's texts (2005; 2006; 2007). In these examples, the only differences lie in the typographic writing (e.g. the use of inverted commas). To a lesser extent, other techniques have been also identified:

### Example 5

Paperarekin batera gutunazala entregatu dio, eta **kufiarekin** aurpegia estaliz irten da tabernatik. (Rodríguez, 2004)

Junto con el papel le ha entregado la carta, y ha salido del bar ocultando su rostro con el **pañuelo palestino**. (Rodríguez, 2006)

Se la entrega junto con el sobre y sale del bar ocultando su rostro con el **pañuelo palestino**. (Rodríguez, 2007)

In this example, a more domesticating procedure can be seen, since the other language is neutralised. The sentence of the two TTs differs, but the Arab word of the ST (*kufia*, the traditional Middle Eastern headdress) is provided with a Spanish explanation (*pañuelo palestino*, Palestinian scarf) in both translations.

Second, language diversity is neutralised when  $L3^{ST}$  and  $L2$  coincide, and that tendency meets the general pattern described by Grutman (2006). For instance, that is the case with “coser y cantar” in Eider Rodríguez's target texts (2006; 2007), and “basque de caractère” (Basque character) in Borda's translation (2003). The adjectives “basque/vasca/vasco” could also reflect linguistic diversity, even if they refer in some cases to the origin rather than the language, as in that example by Borda; however, in the Basque text the adjective is written in capital letters, which underlines the distinctive feature, missing in the TT.

This pattern has been confirmed in the comparative study of French / Spanish and English references, aiming to conclude whether the authors act in one way or the other according to or regardless of the  $L3$  in the Basque texts. The results of this comparative study show that English is always represented

in the target texts, whereas neutralisation occurs in most of the  $L3^{ST} = L2$  cases. For instance, *kuple* becomes “couple” in Borda’s French text (2003); and the sentence “Vente Silvia, esaten zion aitonak belarrira, ojo con la noche y los lobos, tienes que tener cuidado” in Ixiar Rozas’ Basque text (2006) is rendered completely in Spanish in the two self-translations (2010; 2014). In the analysis of heterolingualism based on translated audiovisual texts, Corrius and Zabal-beascoa (2011) presented the same hypothesis, which the case study confirmed. I have argued that this could be another reason to take self-translation as translation: if  $L3^{ST} = L2$ , neutralisation occurs in either authorial or allograph translations.

Finally, there are few heterolingual representations exceeding a lexical sample (to be catalogued in the 6<sup>th</sup> level). Because of its unusual quality, it has to be highlighted there is an effort in Borda’s translation to avoid neutralization when  $L3^{ST} = L2$ :

#### Example 6

Nos parents ils nous parlaient en français pour ne pas que nous soyons handicapés à l’école. (Borda, 2001)

Nos parents, ils nous parlaient en français pour ne pas que nous soyons handicapés à l’école\* (**\*En français dans le texte original**). (Borda, 2003)

Je pige’ pas là: **qu’est-ce que tu dis? Parle-moi** français... (Borda, 2001)

Je pige pas là: **pero que dices? Exprime-toi en** français... (Borda, 2003)

In the first case, an asterisk refers to a footnote in the TT that indicates the dialogue is in French in the ST. In this case, otherness is maintained in a way, and the translator’s voice is manifested; however, it should be noted that this is not the translation solution given to all the dialogues in French that appear in the ST, and it cannot be deduced from the text why a footnote is provided in this case and not in others. In the second case, the French intervention in the ST is rendered bilingual in the TT, possibly due to the content of the message, since the characters do not understand each other. It seems that the reader of the translation will receive this linguistic conflict, although the language combination is not the same as that in the ST. In the case of the second part (*Parle-moi français*) [talk to me in French], the motivation for modifying the verbs in translation seems more random. Being a French representation, it

could have been rendered in the same way in the TT, but instead, it has been slightly changed.

This recreational practice by Borda has been identified in the whole text, where some French words or expressions of the ST (Borda, 2001) have been modified in the TT (Borda, 2003), despite the fact that the content and the language do not change. In addition to the example above, the French swear word “vas te faire foutre” (fuck you) is employed twice in the ST, with a different spelling and translation each time. On the one hand, “Auteferafutro!” (fuckyo!) in the ST is rendered as “Le calvaire!” (the Calvary!) in the TT, and, on the other hand, “auteferfutro!” in the ST becomes “t’as qu’à croire!” (yeah right, as if!) in the TT. Likewise, the ST refers to a news title as “Un success remarquable!” (A remarkable success!), and the TT gives it as “un veritable succès!” (a real success!). This creative translation could also be seen in languages other than French; that is the case of “Alta sine qua none” in the ST, which becomes “sim qua non” in the TT. The scope of this article does not allow an in-depth study of these representations. However, they are significant since they highlight the creative propensity of the author.

In addition, this creative self-translation by Borda can also be identified in the source text (2001), where some French words are rendered and declined as a Basque word. Considering the whole pair of texts, many examples of this creative resource have been identified; in some cases, I have had to check the target text in order to understand the meaning of the word in the source text. These are some examples in the Basque text (Borda, 2001), and the equivalent in the translation (Borda, 2003) between brackets: “ferblank” (*fer-blanc*), “xapito” (*chapiteau*), “xerrami” (*cher ami*), “primalerba” (*prime à l’herbe*), “parrazar” (*par hazard*), “tanpis” (*tant pis*), “vachaletant” (*vache haletante*), “katrela” (*4L*), and “ronpuin” (*rond-point*).<sup>132</sup> The same thing is done with the Breton word “kromletxak” (*cromlech*). Due to language-contact, some of these French expressions are part of everyday colloquial Basque language in the area where French cohabits with Basque, even though they cannot be found in the dictionary. One could say that the author does an implicit self-translation in the writing process of the Basque text, which is then self-translated again in the translating process.

<sup>132</sup> Tinplate, tent, dear friend, grass subsidy, by chance, never mind / too bad, breathless cow, Renault 4, and roundabout, respectively.

## 5. Basque in the TTs, as means for compensating

Regarding the results shown so far, one could say that, when self-translating from Basque, there is a tendency towards neutralisation when  $L3^{ST} = L2$ , as well as a propensity for word-for-word rewriting when  $L3^{ST} \neq L2$ . To a lesser extent, these other techniques have also been observed when translating heterolingual representations: explicitation, adaptation, deletion, generalization, description, discursive creation and compensation. In fact, I will suggest now that compensation can be a reason for introducing Basque in the TTs.

In some cases, references in Basque or to Basque language have been provided in the translations without being present in the source text:

### Example 7

**Paulo** deitzen zela esan zion, sukaldetik ekarritako trapu batekin haren prakak sikatzen saiatzen zen bitartean. (Jaio, 2006)

Le dijo que se llamaba **Paulo, Paulo Etxebarria**, mientras ella le secaba los pantalones con un trapo de cocina. (Jaio, 2008)

The translation employs a more explicit reference by adding the surname, which seems to echo Basque origin more than the single name. In another case, *eskola* (school) becomes *ikastola* (Basque school) in the target text. I have argued that this tendency identified in Karmele Jaio's translation might be a way to compensate the neutralisations done in translation with regard to the culturemes expressing national identity (Arrula-Ruiz, 2018).

In general, references to Basque or in Basque in the target texts have been found in the whole corpus, even in the cases where there is no equivalence in the source text. For instance, Borda's translation (2003) refers to "une ikurrina" (literally, *a flag*, used there to refer to the Basque flag), and both target texts by Rodríguez (2006; 2007) speak about "el movimiento *abertzale*". Moreover, the two Spanish publications by Rozas (2010; 2014) give the Spanish title right after the title in Basque: *Negutegia. Invernario*. It relates the text to another language from the beginning, even though this is the only reference to Basque language in the whole text.

The case of Miren Agur Meabe's translation (2014) deserves special attention. Several common nouns are left in Basque in the target text, which remind the reader of the primary language of the narrator (and of the author, as it is an autofictional text). Some of them can be seen as culturemes (e.g.

*gaztetxe*, “occupied social building”), others might have an affective value (e.g. *amabitxi*, “godmother”), whereas others are common nouns. They are explained at the end of the target text in a glossary: “**aita**: padre. **ama**: madre. **amabitxi**: madrina. **aitita**: abuelo. **amuma**: abuela. **gaztetxe**: local juvenil. **txiqui**: pequeño-a, chiquito-a. **txoko**: rincón. Por extensión, sociedad gastronómica. **zulo**: agujero, orificio, cavidad” (Meabe, 2014: 139). Two other Basque words –“*ikastola*” (Basque school) and “*bidegorri*” (bikeway)– which also appear in the Spanish text are not in the glossary, possibly because a Spanish reader residing in the Basque Country could be expected to be acquainted with them (they might be acquainted with those in the glossary too).

All references to other languages –mostly English and French– appearing in Meabe’s source text are also maintained in the target text without translation or modification (Arrula-Ruiz, 2017: 16). Because of this intentional choice, the target text is even more heterolingual than the source text due to the Basque words in the Spanish text. Meabe’s self-translation was released by a publisher based in the Basque Country, so it is reasonable to assume that its potential readership would be familiar with Meabe’s references to the Basque world since they minimally share the same geographical space. In a controversial article on *in mente self-translation*,<sup>133</sup> Helena Tanqueiro points out that the glossary is the resource most used in postcolonial works by African writers, who intend to express their linguistic reality and suggest that the language(s) in which the characters speak is / are not the same as that in which the book is written (Tanqueiro, 2011: 254). The same resource and objective can be seen in Meabe’s works under consideration here, even if, in contrast with mental translations, we *do* have a published source text. It should be noticed that Meabe is a professional translator, which might interfere with her behaviour when translating her own works. Further discussion of all these potentially determining factors might provide a more insightful understanding of the self-translational choices.

To sum up, in addition to the willingness for compensation, introducing Basque might be a tool for expressing the writer’s sociolinguistic reality. In

---

133 In a more recent work, Hernández (2006) employs the concept *traducción intraliteraria* in reference to this cognitive translation in which there is no source text involved: “en los textos literarios postcoloniales la traducción forma parte del propio proceso creativo” (Hernández, 2006).

other words, there might be a willingness to maintain the Basque social world-view in the translation into the dominant languages. The echo of Basque language might be perceptible for some readers, whereas for others it might be just a foreign word or expression. For instance, the Spanish / French reader living in the Basque Country or having some knowledge of Basque language will receive the linguistic reference easier than a reader who is not familiarised with either the language or the culture. Yet, this is always the case regarding heterolingualism, ¿verdad?

## REFERENCIES

- Apalategi, Ur (2005), «Iparraldeko azken aldiko literatura euskal literatur sistemaren argitan (eta vice versa)», *Lapurdum*, 10, pp. 1-18, in <http://lapurdum.revues.org/32> (accessed: 23/05/2018).
- Arkotxa, Aurelia (2001), *Septentrio*, Irun, Alberdania.
- Arkotxa, Aurelia (2006), *Septentrio*, Bruxelles, L'edition d'Atelier du Héron.
- Arrula-Ruiz, Garazi (2017), «What We Talk about When We Talk about Identity in Self-Translation», Giorgia Falceri / Eva Gentes / Elizabete Manterola (eds.), *Ticontre 7, Sezione monografica –Narrating the Self in Self-translation*, in <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/155> (accessed: 23/05/2018).
- Arrula-Ruiz, Garazi (2018), *Theory and Practice of Self-translation in the Basque Country*, doctoral. Vitoria-Gasteiz, UPV/EHU, en <http://hdl.handle.net/10810/27983> (accessed: 21/07/2019).
- Borda, Itxaro (2001), *%100 Basque*, Zarautz, Susa.
- Borda, Itxaro (2003), *100 % basque*, Baiona, Les éditions du Quai Rouge.
- Cano, Harkaitz (2005), *Belarraren ahoa*, Irun, Alberdania.
- Cano, Harkaitz (2006), *El filo de la hierba*, Irun, Alberdania.
- Cano, Harkaitz (2007), *El filo de la hierba*, Barcelona, Roca.
- Corrius, Montse / Patrick Zabalbeascoa (2011), «Language Variation in Source Texts and Their Translations. The Case of L3 in Film Translation», *Target* 23 (1), John Benjamins, pp. 113-130.
- Cronin, Michael (2006), *Translation and Identity*, London / New York, Routledge.
- Dasilva, Xosé Manuel (2011), «La autotraducción transparente y la autotraducción opaca», in Xosé Manuel Dasilva / Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 45-67.
- Delabastita, Dirk / Rainier Grutman (2005), «Introduction», *Fictionalising Translation and Multilingualism, Linguistica Antverpiensia (New Series)* 4, pp. 11-34.
- Epaltza, Aingeru (1996), *Tigre ehizan*, Donostia, Elkar.
- Epaltza, Aingeru (1999), *Cazadores de tigres*, Zaragoza, Xordica.
- Epaltza, Aingeru (2013), *Cazadores de tigres*, Iruña, Pamiela.
- Grutman, Rainier (1997), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXème siècle québécois*, doctoral dissertation. Montréal, Université de Montréal.

- Grutman, Rainier (2002), «Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique», *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Roma, Il Calamo, pp. 329-349.
- Grutman, Rainier (2006), «Refraction and Recognition. Literary Multilingualism in Translation», *Target* 18 (1), Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 17-47.
- Grutman, Rainier (2011), «Diglosia y traducción "vertical" (en y fuera de España)», in Xosé Manuel Dasilva / Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 69-91.
- Hernández, Rebeca (2006), «La traducción intraliteraria en las literaturas africanas de lengua portuguesa: el caso de Luis Bernardo Honwana», *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, in <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/honwana.html> (accessed: 23/05/2018).
- Jaio, Karmele (2006), *Amaren eskuak*, Donostia, Elkar.
- Jaio, Karmele (2008), *Las manos de mi madre*, Donostia, Txertalo.
- Larramendi Corpion, Goizane (2014), *Heterolinguismoa eta itzulpena: Saizarbitoriaren Ehun metro, Hamaika pauso eta Martutene eleberrien gaztelaniazko bertsioen azterketa*, master's dissertation. Gasteiz, UPV/EHU.
- Larramendi Corpion, Goizane (2015), «Heterolinguismoa Ramon Saizarbitoriaren eleberrigintzan», *Senez* 46, Donostia, EIZIE, pp. 137-151.
- López Gaseni, Manu (2000), *Euskarara itzulitako haur eta gazte literatura: funtzioak, eraginak eta itzulpen-estrategiak*, Bilbo, UPV/EHU.
- Manterola, Elizabete (2012), *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia*, Bilbo, UPV/EHU.
- Meabe, Miren Agur (2013), *Kristalezko begi bat*, Zarautz, Susa.
- Meabe, Miren Agur (2014), *Un ojo de cristal*, Iruña, Pamiela.
- Meylaerts, Reine (2006), «Heterolingualism in/and Translation. How Legitimate Are the Other and his/her Language? An Introduction», *Target* 18 (1), Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 1-15.
- Retolaza, Iratxe (2011), «Cánones y contra-cánones: vías de legitimación y deslegitimación en la poesía vasca», in Arturo Casas / Ben Bollig (eds.), *Resistance and Emancipation*, Oxford, Peter Lang, pp. 225-248.
- Rodríguez, Eider (2004), *Eta handik gutxira gaur*, Zarautz, Susa.
- Rodríguez, Eider (2006), *Eta handik gutxira gaur. Cuatro cicatrices*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- Rodríguez, Eider (2007), *Y poco después ahora*, Donostia, Txertalo.
- Rozas, Ixiar (2006), *Negutegia*, Iruña, Pamiela.

- Rozas, Ixiar (2010), *Negutegia. Invernario*, Mexico DF, Itaca.
- Rozas, Ixiar (2014), *Negutegia. Invernario*, Iruña, Pamiela / Diario de Noticias.
- Santoyo, Julio César (2011), «La autotraducción intratextual», in Xosé Manuel Dasilva / Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 217-230.
- Suchet, Myriam (2014), *L'Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier.
- Torrealdai, Joan Mari (2016), «Euskal liburugintza 2015», *Jakin* 217, Donostia, Jakin.
- Toury, Gideon (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute.
- Uribarri, Ibon (2011), «Dialectics of Opposition and Construction: Translation in the Basque Country», in Dimitris Asimakoulas / Margaret Rogers (eds.), *Translation and Opposition*, Bristol, Multilingual Matters, pp. 247-264.
- Uribarri, Ibon (2013), «Pseudo-autotraducciones. Un caso en los orígenes de la literatura vasca», in Christian Lagarde / Helena Tanqueiro (eds.), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 231-239.
- Zaldua, Iban (2008), *Euskaldun guztion aberria*, Irun, Alberdania.
- Zaldua, Iban (2009), *La patria de todos los vascos*, Madrid, Lengua de Trapo.

# Returning (What) Home? Marco Micone's Self-Translations: A Two-Way Literary Journey to Italy and Quebec

CECILIA FOGLIA  
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

## 1. Introduction<sup>134</sup>

Marco Micone's literary production has been the subject of numerous studies throughout the years, the vast majority of which concern his original writings and, to a lesser extent, his self-translations and translation-adaptations. In this article, I will focus on Micone's practice of self-translation (from French into Italian) and retro-self-translation (from Italian into French), which represent the very last stage of his literary career. My aim is to demonstrate that his symbolic return to Italy through the adoption of his mother tongue (the Italian language) is a catalyst for his readmission to the Quebecois literary canon.

The approach adopted to explore Micone's cultural products and trajectory as a writer-translator is socio-graphical. The notion of "socio-graphical trajectories" is inspired by the French sociologist Pierre Bourdieu's (1986; 1992; 1993) concept of "habitus", and refers here to translators' individual genetic sociology, that is, "the genesis and the structure of the specific social space in which the creative project [is] formed" (Bourdieu, 1993: 193), in relation to the series of transitions and positions they occupy in time (Foglia, 2014).

The socio-graphical approach is a translator-centred model that proves to be uniquely worthwhile in the case of migrant translators, whose life experiences can be interpreted as a double metaphor for translation, namely a geographical dislocation/relocation followed by a linguistic, socio-cultural transfer. Thus, to explore Micone's trajectory means to investigate the manifold stimuli and reasons behind his personal choices, the set of positions he occupies "in the successive states of the literary field" (Bourdieu, 1993: 189), in the *continuum* of subjective and collective time, and in relation to the phenomenological context (Foglia, 2014).

---

<sup>134</sup> The author would like to thank Devon Yetman for his linguistic revision.

The methodology of the case study prompted by Micone will serve here as an opportunity to both reflect on self-translation from a socio-cultural standpoint and rethink this practice as a socio-personal event with socio-literary consequences. The first part of the paper delves into the notion of self-translation. The second and third parts concentrate on Micone's socio-professional trajectory and the exploration of his literary production within the fields of migration and cultural studies. Ultimately, I will investigate the socio-literary reasons behind his turn to self-translation and retro-self-translation. Eventually, the basic questions I shall be pursuing in this paper are the following: Why does Micone self-translate his trilogy on migration into Italian and then, retro-self-translate it into French? What does this literary practice reveal about the author, his approach to writing, and his relationship with literary critics? Does self-translation into Italian, in particular, represent a "literary" way to return home?

## 2. Self-translation: genesis and overview of the notion

Anton Popovič (1976) is the first translation scholar to have conceptualised the notion of self-translation. It corresponds to the translation "of an original work into another language by the author himself" (Popovič, 1976: 19). By defining self-translation as the writer's rendering of her/his original text into another language, Popovič associates self-translation with the final product (that is, the target text), thus omitting its function as translation process, too.

Later on, in 1998, Rainier Grutman amends and enriches Popovič's definition. According to the former, "[t]he terms *auto-translation* and *self-translation* refer to the act of translating one's own writings or the result of such an undertaking" (Grutman, 1998: 17). Put differently, the notion refers either to the process or the final product. In 2009, the scholar further refines Popovič's earlier definition and claims that "'self-translation' can refer to both the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking" (Grutman, 2009a: 257).

Regardless of their similarity, these two definitions contain two important changes. In the first place, Grutman abandons the term "auto-translation" as this could be erroneously associated with the idea of machine translation. In the second place, Grutman emphasises the double nature of self-translation,

which is simultaneously that of translation product and process (Grutman / Van Bolderen, 2014: 323). Later in the text and influenced by other translation scholars like Julio-Cesar Santoyo (2005; 2010), Jan Hokenson and Marcella Munson (2007), Grutman points out that self-translation is not an epiphenomenon, but a very widespread practice of translation (see also Grutman, 2009a; 2009b; 2010; 2013a; 2013b; Grutman / Van Bolderen, 2014; Tanqueiro, 1999; 2007 in collaboration with AUTOTRAD research group; Recuenco Peñalver, 2011; Anselmi, 2012; Árqez / D'Antuono, 2012; Dasilva, 2013; Lagarde / Tanqueiro, 2013; Antunes / Grutman, 2014). In fact, although theoretical research in self-translation has drastically increased in the last decades (as evidenced by Eva Gentes (2018) in the 31<sup>st</sup> updated edition of the *Bibliography. Autotraduzione / autotradiccion / self-translation*), the practice of self-translation is much older. It dates back to 75 A.D., when the Jewish historiographer Flavius Josephus self-translated, from Aramaic into Greek, his first work, entitled *The Jewish War*, in the aftermath of an enforced exile (Recuenco Peñalver, 2011). Grutman / Van Bolderen also maintain that self-translation may be seen

[...] both in a narrow sense and from a much broader, even metaphorical, perspective. Instances of the latter can be found in analysis of gender-bending writers (from Oscar Wilde to Manuel Puig) who reinvent themselves sexually and artistically when changing countries and/or languages either with or without translating their own work. (Grutman / Van Bolderen, 2014: 323)

In other words, they enlarge the frontiers that circumscribe this writing practice where the figures of original author and translator coincide. However, they claim that it is important to take both external conditions (diasporas, exiles, migratory movements, censorship, etc.) and internal influences (bilingualism, heterolingualism, plurilingualism, etc.) into account while exploring self-translation and translators. To this end, Grutman and Van Bolderen (2014) highlight that

[m]igration studies has also been known to use the term to describe the manifold ways in which writers' identities, their "selves", are remolded by the move to a new country and the integration into a new language-culture, a "physical" translation that can be accompanied or not by actual translations, in the conventional meaning of the word. (Grutman / Van Bolderen, 2014: 323)

Their encouragement to embrace a wider notion of self-translation gives evidence of the sociological and cultural turns in translation studies. These have stressed the importance of investigating both the reasons writers self-translate their texts and the phenomenological context in which this practice comes into existence. To this end, Hokenson's (2013) exploration of translation and translators' histories reveals itself to be particularly fruitful and demonstrates that a large amount of translative activity has been prompted by four main historical drives; namely, the foundation of political states, post-colonialism, religious reform movements and, eventually, diasporas, such as exile and migration. What is more, such immense translative activity, as she claims, includes an important subgroup –self-translation and self-translators– which needs to be investigated more deeply and in relation to its socio-cultural setting (Foglia, 2017a; 2017b). As Recuenco Peñalver suggests, research on self-translation should not be limited to the one-off exploration of case studies, otherwise “se corre el riesgo de obtener poco más que una galería de retratos” (Recuenco Peñalver, 2011: 198) of self-translators. Alternatively, as Grutman (2009c; 2010) maintains, case studies should inform scholars about pivotal trends in self-translation (language directionality, self-translation typologies, influence of the sociological context, etc.), common tendencies (the influence of personal trajectories on writing practices, self-translators' categories, their agency, etc.) and distinctive features among self-translators. The urge for a theoretical reflection on self-translation has led scholars to sketch a taxonomy of this field.

For example, Grutman (1998; 2009a) distinguishes between “simultaneous” translation and “delayed” or “consecutive” self-translation. The former refers to writers' practice of transferring their original work into another language while it is still in progress. The latter corresponds to self-translations “prepared after completion and even publication of their other-language counterpart” (Grutman / Van Bolderen, 2014: 327). In a similar vein, Xosé Manuel Dasilva (2013) –inspired by Julian House's (1997) notions of “overt” and “covert” translation– qualifies self-translation as either “transparent” or “opaque”. “Transparent” means the writer explicitly declares in the paratext that the text is a self-translation. When s/he omits this information, we deal with an “opaque” self-translation. Helena Tanqueiro (2007) distinguishes between “pure” and “accompanied” self-translations with regard to the writer's autonomous or collaborative act of translating her/his own text. On the other

hand, contingent upon the language into which writers choose to translate their own works, they may be labelled as symmetrical (translating from a central to a peripheral language) or asymmetrical (from a peripheral to a central language), migrant/exogenous (self-translating into a language external to their community) or sedentary (self-translating into a language spoken in their community) (Grutman, 2013b; 2015). Although this taxonomy could be expanded by including other translation scholars' nomenclatures (see also Oustinoff, 2001; Recuenco Peñalver, 2011; Anselmi, 2012; Ferraro / Grutman, 2016), in this paper, I will adopt mainly Gruman's terminology, as it perfectly mirrors Micone's language directionality and practice of self-translation.

In what follows, I will display Micone's literary trajectory, how he comes to grips with self-translation, and the extent to which his personal life and professional career are intertwined.

### **3. Micone's socio-personal and professional trajectory**

Born in Montelongo (Italy) in 1945, Micone migrated to Montreal (Canada) with his mother and brother at the age of thirteen, to join his father, who had already moved to the Quebecois province in search of a better life. After World War II, in fact, several southern Italian citizens moved to Canada in order to escape poverty. When Micone arrived in the bilingual city of Montreal, he could speak neither French nor English. The only languages he mastered were standard Italian (practised at school) and Molisan, a dialect spoken outside institutional contexts in his native Italian region of Molise. In Montreal, he was refused by the French school institution Saint Apôtre and received his education mostly in English. Micone blamed such "linguistic ghettosation" for its imposition, on many immigrants, of an education in English rather than in French, the official language of Quebec (Foglia, 2014; 2017a). This marked the beginning of a sort of linguistic uncertainty from which Micone suffered throughout his entire literary career.

In 1970, he graduated in French Literature from McGill University, where his thesis focused on the realist theatre of the Quebecois playwright Marcel Dubé (1930-2016), a passionate defender of underprivileged people living in disadvantaged areas, and of their adoption of the French language as an avenue to social success in Quebec (Pelletier, 2000). Micone was later appointed Professor of Italian language, literature and culture at Vanier College

in Montreal, a school mostly attended by second-generation Italian students. His thorough knowledge of theatre encouraged him to undertake a project of writing for the stage. Micone thus crafted and performed, in less than a decade, four plays of paramount importance for the history of Italian migration in Quebec. Here, he unprecedentedly displayed his hybrid culture and language skills in French, English, Italian, vernacular Italian and *Joual*, a French-Quebecois sociolect spoken mostly by Montreal's working class. In 1982, Micone authored *Gens du silence*, a play in which he narrated the arrival and settlement experience in Montreal of two generations of an emigrant family. This was followed in 1984 by *Addolorata*, a feminist play named after the main female character of the story, whose strenuous life brought the conflict between the emigrant heritage and the local culture to the fore. Penned in 1988, *Déjà l'agonie*, the last play of a trilogy, problematised the (im)possibility of becoming a Quebecois without losing his origins. The final play, "Babele", a one-act comedy written in 1989, exemplified how first- and second-generation immigrants interacted through the adoption of a hybrid language spoken in Quebec.

The name Micone, now synonymous with *literary forerunner of Italian migration theatre*, started to circulate throughout Quebec. The successful reception of his plays, which caught the attention of Quebecois literary elites, who integrated them in the newly born field of migration literature, could be attributed to various factors. Firstly, despite the feeling of uprootedness and displacement migrants might encounter in the host country, Micone's texts contributed to fostering an image of Quebec as a modern province open to diversity and favouring inclusion. This was evidenced by the opening of the Quebecois literary field to migrant writers. Indeed, since the Quiet Revolution (1960), Quebec had undergone a profound socio-political and cultural change. At one time a conservative province, Quebec became more liberal by promoting the secularisation of government, creating a rather open welfare state, and the promulgation of the notion of *Quebec-ness* (Hurley, 2011). This liberal posture was the product of a constructed set of values (for instance, national sense of identity, defence of the linguistic and cultural heritages, adoption of the French language, etc.) shared by both "old-stock" and "new" Quebecers (in the latter case, the immigrants).

Secondly, along with the promotion of nationalism, Quebec encouraged an intercultural politics where difference and otherness were no longer perceived as a cultural danger. From a literary standpoint, this translated into the

inclusion of manifold migrant writers in the national literary canon. The latter found itself enriched with new topics, writing styles and forms and, ultimately, linguistic innovations. Provided that their works complied with Quebecois literary norms and ideals (written mainly in French, absence of religious references, promotion of interculturalism, plurilingualism, etc.), migrant writers' texts could be easily published in Quebec. In other words, the Quebecois literary field proved to be a fertile breeding ground for the circulation and diffusion of Micone's works. His plays captured the attention of Quebecois and Canadian readers at large. Consequently, his texts were translated into English, too.<sup>135</sup> But the situation was doomed to change drastically. In 1989, Micone was invited to openly express his opinion on the ratification of Law 178, which mandated the exclusive use of French in Quebec's public spaces. In his lecture, Micone recited an intertextual poem entitled "Speak What" (1989) –which echoed Michèle Lalonde's Quebecois national anathema, "Speak White" (1970)–, wherein he denounced what he considered a hypocritical politics of non-inclusiveness carried out by the government. Micone's poem, which called for tolerance, plurilingualism, and intercultural respect, was misinterpreted by the Quebecois audience, who formally accused him (in 1991) of plagiarising Lalonde's poem, the symbol of Quebecois nationalism. Needless to say, Micone's general acceptance by the public, appreciation, and literary career underwent an abrupt interruption. Thereafter, Micone authored one last original work in 1992 entitled *Le figuier enchanté*, a French language bio-fictional essay where he narrated a young Italian boy's migration experience. He permanently abandoned authorial writing, devoting himself entirely to translating and adapting canonical Italian plays into French. Ultimately, he self-translates into Italian, and then into French, the plays contained in *Trilogia* (1996) –a fully revised version of his theatrical trilogy on migration, originally published in the 1980s. In other words, his self-translations into Italian of *Gens du silence*, *Addolorata* and *Déjà l'agonie* became *Non era per noi*, *Una donna*, and *Il ritorno*.<sup>136</sup> On the other hand, his retro-self-translations from Italian into French

---

<sup>135</sup> *Gens du silence* (1982) and *Addolorata* (1986) have been translated into English by Maurizia Binda under the title of *Two Plays: Voiceless People*, *Addolorata* (1991). *Déjà l'agonie* (1988) becomes *Beyond the Ruins* (1995) in its English translation by Jill Mac Dougall.<sup>136</sup> Micone's self-translations into Italian were all published under the title of *Il fico magico* (2005a).

of *Non era per noi*, *Una donna* and *Il ritorno* became *Silences* (2004a) and *Migrances suivi de Una donna* (2005b).<sup>137</sup>

In the next paragraphs, I will investigate why Micone's texts attract the attention of Italian literary elites and are consequently translated into Italian.

#### **4. Migration Studies: the emergence of a new literary field in Italy by way of translation**

Italian literary critic Armando Gnisci (2002) states that literary translation in Italy experiences two moments of splendour, first between the 1930s and 1940s (under the Fascist regime), then from the 1990s onwards. In both cases, the Italian literary field is so far in crisis, and the resort to translation represents a way of renewing and enlarging the national canon. In the first case, writers and literary critics like Cesare Pavese, Elio Vittorini, Leo Ferrero, Leone Traverso and Eugenio Montale (Guglielmi, 2002) defy the xenophobic attitude of the Fascist regime by initiating an editorial project which consists of translating American novels. This collection of translations is immediately censored by the regime, which confirms, by this attitude, its profound resistance to otherness. Although this imposition implies a cultural closure, literary elites (Gnisci, 2002; Guglielmi, 2002) positively evaluate such a translation endeavour. They interpret it not only as an attempt to free Italy from Fascist political and cultural oppression but also as a major opportunity to offer innovative literary models. In the second case, the use of translation allows for the renewal and denationalisation of Italian literature. Cultural elites suggest studying the form, the style, the use of both the language and the shiny, new ideas contained in these foreign texts in order to explore their relationship with socio-cultural, political and historical contexts. According to Gnisci (2002) and Franca Sinopoli (2002), the crisis of the Italian literary canon in the 1990s is a consequence of the plight of the Eurocentric perspective of western literature. Publications of works such as Édouard Glissant's *Poétique de la relation* (1990) and Homi Bhabha's *The Location of Culture* (1994) testify to a new world-view based on the celebration of diversity, cultural and linguistic hybridity and a new conception of identity which is no longer national but relational and rhizomatic. Sinopoli (2002) adds that cultural diversity guarantees the exis-

---

<sup>137</sup> This common title actually contains two different plays.

tence of literatures by highlighting the limits of the western canon. She claims that Dante, Shakespeare, Cervantes are essential for the entire West; however, they are less revealing to the heart and mind of an Icelander than one of her/his old sagas. Also, the refusal of the correspondence between nationalism and literature underlines how ethnic minorities influence the evaluation of the development of literature in a specific cultural area.

According to Gnisci (2002), the successful diffusion of post-colonial literature entails the opening of the Italian national canon to new literary forms and topics which are not limited to the translation into Italian of works penned by foreign writers. This renovation process also concerns the creation, within universities, of new courses based on a supranational model of comparative literature.

During the 1990s, Italian institutions of higher education move from teaching comparative Eurocentric literatures to teaching more global ones. In addition, the absence of any textual support for teaching such literature triggers a wave of translations (i.e. graduate-level textbooks), such as those by Claudio Guillén (1985), Yves Chevrel (1989) and Susan Bassnett (1993). What is more, Gnisci (2002) argues that it is only by importing new models and adopting an international perspective that a literary field can make it through its crisis. In Italy, this opportunity presents itself in the form of travel and migration literatures, which share topics such as departure, dislocation and return. Nora Moll (2002) points out that migration literature is not a recent phenomenon, especially in countries with a colonial past, such as England, France, Spain and Portugal. In fact, since the 1970s, they have relied on the circulation of literary works written by second- and third-generation post-colonial writers.

Italy, by contrast, cannot count on the production of a significant post-colonial literature (due to its brief colonial past in Africa under Mussolini's dictatorship), and this accounts for a literary void in the field of Italian cultural studies. For this reason, in the early 1990s, Italian cultural elites welcome migration literature, especially if authored by people of Italian origins living abroad, as it allows the Italian literary canon to regain a measure of international visibility. Autobiography is the largely adopted genre. Migrant writers (see also Baldo, 2013) perceive it as the most suitable way to narrate their individual trajectories, to demystify the (sometimes unpleasant) image of the host country and, eventually, to narrate their dream of returning home someday. While migrant writers contribute to reviving the Italian literary canon, the publishing

industry opens up to new markets, and readers who seem intrigued by the exploration of fresh literary avenues.

### **5. The case of the Italian publishing house *Cosmo Iannone Editore***

The first wave of translations of migrant writers' works into Italian begins in 2000 (Baldo, 2013), when Cosmo Iannone entrusts Gabriella Iacobucci with the translation of Frank Colantonio's *From the Ground Up: An Italian Immigrant's Story* (1997) which becomes *Nei cantieri di Toronto* (2000). It is especially between 2003 and 2005 that Cosmo Iannone significantly expands its catalogue by adding translations of major writers such as Melfi, Fioramore-David, Paci, Ferri, Rimanelli, and D'Alfonso. Cosmo Iannone primarily facilitates the "literary" return home of Molisan writers, including Micone, who migrated to Quebec and other parts of Canada. Thereafter, it opens up to the translation into Italian of writers who migrated to Australia and Germany. We can easily observe how such a small, highly engaged publishing house (apparently very alert and sensitive to the phenomenon of migrant literature) contributes, at the rate of a few translations per year, to significantly enlarging the Italian literary canon.

In March 2013, Michela Baldo publishes an article of paramount importance as it relates to the history of migration in translation entitled "Landscapes of Return: Italian-Canadian Writing Published in Italian by Cosmo Iannone Editore". In this paper devoted to the translation into Italian of works originally written in English and French by migrant authors of Italian origins established in Canada (in which Micone also appears), the scholar explores the textual appropriation by this publishing house of the Italian post-war migration experience. In her article, Baldo analyses the paratext of the translated works (covers, titles and, to a lesser extent, translation strategies) to demonstrate that Cosmo Iannone's editorial project is one of domestication. In other words, after a comparative analysis of both the source and target paratexts, Baldo concludes that the Italian translations manipulate the *skopos* (purpose) of the originals. She claims that

[w]hile the return invoked by Italian-Canadian texts is impossible, since every return is a new arrival and home cannot be found but has to be invented or re-imagined, the Italian translations of Italian-Canadian writing seem to dwell in the illusion of returning the immigrant back to Italy by

neutralizing his/her hybridity and specificity as post-migrant. (Baldo, 2013: 213)

Put differently, Italian translators (following, most probably, Cosmo Iannone's guidelines) domesticate the source texts by drastically reducing their cultural and linguistic hybridity, by adopting an unlikely standard Italian which is barely spoken within migrant communities and, ultimately, by expressing their wish to reconcile with the homeland, a feeling that is more emphasised in the Italian versions than in their original counterparts. Baldo also states that

[a]ccording to Elisa Fattoillo, author of a note on translation on the *Molise d'autore* blog, the role of translators of post-migrant literature should be to "straighten out" [*raddrizzare*] the incorrect linguistic expressions of the emigrant, in order simply to "bring two cultures together", without changing either culture in the process. This affirmation betrays a romanticized idea of the role of the translator. (Baldo, 2013: 112-113)

According to Baldo, the manipulation of the source texts begins with Cosmo Iannone's editorial decision to replace photographs of paintings used in the front covers of the source texts with portraits of the authors or their families within the target text. In this way, the publishing house contributes to perpetuating the idea that Italo-Canadian writers crave returning to Italy, a country they should have never abandoned. Although Baldo's analysis does not focus on the plot of migrant writers' works, I believe the manipulation of the *skopos* of the source texts originates in a wider political and literary project outlined by Italy and implemented by some publishing houses (Kolibris Edizioni / Besa Editrice, among others). Political, because in the 1990s, the Italian government decides to confer the right of dual citizenship to children of Italian origins born abroad. The aim is to bring compatriots back home so that they can repopulate central-southern regions left abandoned in the postwar period. Literary, as Italian academic institutions aim at becoming more visible in the fields of cultural studies and comparative literatures (Gnisci, 2002; 2003; 2007). The opening of the literary canon to those who, involuntarily or not, have been excluded from it (i.e. migrant writers), becomes an essential operation necessitating not only a vast translational endeavour, but also a reframing of the values of the nation itself. If, from an ideological point of view, rethinking the national cultural identity can be either positive or problematic, this hypothesis can, from a translation standpoint, be heuristically fruitful. In fact,

it helps us understand both the extent to which socio-cultural factors influence cultural production as well as the latitude translators enjoy in relation to other (sometimes less visible) literary agents (critics, reviewers, editors, etc.) who equally participate in the (re)construction of the national literary canon.

Baldo's contribution is, to date, the most widely articulated research conducted on the repatriation of Italo-Quebécois and Italo-Canadian writers by Cosmo Iannone. Although her research convincingly reveals an ethnocentric approach to translation, her interpretation remains partially true. Indeed, the chronological and socio-graphical analysis of Micone's texts published by Cosmo Iannone suggests that this domestication is essentially paratextual and limited to the choice of work titles and book covers (which are generally suggested by publishers and not by the authors themselves). In fact, since Micone is the only Italo-Quebécois writer of this catalogue series to have self-translated his texts, his translations into Italian differ largely from the ones observed by Baldo.

## 6. Micone and the two-way self-translation experience

In the late 1990s, Cosmo Iannone contacts Micone to request his permission and collaboration regarding the translation from French into Italian of some of his texts. Micone agrees on the translation, from French into Italian, of his bio-fictional essay, *Le figuier enchanté* which Marcella Marcelli (2005a) is commissioned to do under Micone's supervision, and his theatrical trilogy. In an interview (Foglia, 2011), Micone admits that while revising Marcelli's translation, he realises that it contains some contextual misinterpretations. For this reason, he personally undertakes the translation of his theatrical trilogy. Yet, mistrust, a literary desire to return home, and the possibility of enlarging his readership are not his main reasons for assuming the project of self-translation. Instead, it is because, he says, the agent must have consummate knowledge of the socio-historical context of Quebec and Canada between the 1960s and the 1980s to translate his plays (Foglia, 2011).<sup>138</sup> When he turns to self-translation, he does so armed with experience as a translator and adaptor for the stage. Not only, says Micone, does he feel at ease with the new writing

---

<sup>138</sup> This context is characterised by pivotal events such as the Quiet Revolution, the quest for a Québécois identity and Bill 101, which determines that French is the official language of Quebec.

project, but he considers himself the most suitable individual to translate his trilogy, being aware of all the hetero-linguistic, historical, and political peculiarities of Quebec emerging from his texts. While Paola Puccini (2010a; 2010b; 2014) –an Italian literary scholar who has extensively published on Micone– interprets the author’s self-translation project as his wish to reconcile with his Italian origins, I believe that identity quest is not the main reason why he self-translates. In fact, Micone’s self-translations stem from both a feeling of dissatisfaction with the translations produced by Marcelli and his desire to control the interpretation of his work. Moreover, he undertakes this project as an opportunity to update his characters’ personal stories, their use of the language, and their interaction with the host country. He therefore takes advantage of his self-translations to both rewrite portions of the texts and rectify certain passages about migration which had been misinterpreted by literary elites (see also Foglia, 2011). Until now, Micone has never published in Italian. For the first time in his literary career, he writes without the linguistic uncertainty he experienced when writing in French. So intense is the positive emotional impact of the self-translation into Italian (in terms of his new style, register, and use of the language) that he decides to simultaneously retro-self-translate, almost literally, these same texts for his Quebecois readers.

In the following examples (diachronically taken from the very first edition of his trilogy up to its (retro-self-translation), I explore not only the evolution of Micone’s writing over time but also demonstrate that his textual reshuffles reflect the author’s attempt to recreate a trilogy linguistically in tune with contemporary writing norms.<sup>139</sup>

### Example 1

La voix d’Antonio: “Docteur, vous comprenez... **si j’aurais su**... était habillée comme une grande dame avec des souliers qui m’arrivaient aux genoux... avait l’air d’une vraie actrice...”

[...]

Chère Anna, **j’t**envoie une photo de ce que j’ai mangé dimanche passé. Montre-la à Peppe et à Tino et **dis-y** qu’ici chaque jour c’est dimanche, surtout le samedi soir. Je mets beaucoup d’argent de côté. Je gagne déjà 60\$ par semaine

---

<sup>139</sup> Due to space constraints, I will provide only some examples taken from the first two plays of the trilogy.

et j'en mets 120 à la banque... 120 par mois. Ma santé est très bonne et je fais beaucoup d'**overtime**, moitié pour le **boss** et moitié pour moi. Ici, quand on fait de l'**overtime** ça veut dire que le **boss** t'aime beaucoup. [...]. (Micone, 1982: 31-33, emphasis added)

Antonio: Docteur, vous comprendrez... **je pouvais pas** savoir, elle était habillée comme une grande dame. Avec des souliers qui m'arrivaient aux genoux... Elle avait l'air d'une vraie actrice... Est-ce que c'est grave, docteur?

[...]

“Chère Anna, **je t'envoie** une photo de ce que j'ai mangé dimanche passé. Montre-la à Peppe et à Tino. **Dis-leur** qu'ici chaque jour, c'est dimanche. Je mets beaucoup d'argent de côté. Je gagne déjà 40\$ par semaine, et j'en mets 20 à la banque. Ma santé est très bonne et je fais beaucoup de **temps supplémentaires**: moitié pour le **patron** moitié pour moi”. [...]. (Micone, 1996a: 35-36, emphasis added)

Alberto: Era vestita come una gran signora. Sembrava un'attrice per quanto era bella.

[...]

Cara Giulia, ti mando una fotografia, anche se non è tanto chiara, di quello che abbiamo mangiato domenica scorsa. Fuori c'era una tempesta di neve che non puoi nemmeno immaginare. Io sono di profilo. Sono quello in canottiera. Nell'ultima lettera mi sono spiegato male: volevo dire che i ricchi di qua parlano spesso di quando erano poveri e che, se in Italia non ne parlano mai, è perché sono ricchi da sempre. [...]. (Micone, 2005a: 70-71, emphasis added)

Alberto: **Si vous l'aviez vue**, docteur... elle était habillée comme une grande dame. Jamais j'aurais pensé...

[...]

Chère Giulia,

Dans la dernière lettre, je me suis mal expliqué : j'ai dit que les riches d'ici parlent souvent du temps où ils étaient pauvres et que, si chez nous ils n'en parlent jamais, c'est parce qu'ils sont riches depuis toujours. C'est ça ce que je voulais dire. [...].<sup>140</sup> (Micone, 2004a: 18-19, emphasis added)

<sup>140</sup> *Silences* is the only play from the trilogy that still circulates in Quebec. For this reason, I will translate into English only the last excerpt:

Alberto: I wish you'd seen her, doctor... she was dressed up like a lady. I'd never have thought...

[...].

Dear Giulia,

In my latest letter, I poorly explained myself: I said that rich people here often talk about

The comparison of these four excerpts shows how, regardless of the slightly modified content, the protagonist, Alberto (a worker and first-generation immigrant), switches from a familiar French, characterised by abbreviations, omissions, grammatical mistakes, and code mixing, to a much more standard Italian and French.<sup>141</sup> Thus, Micone adapts the language to the historical moment in which the play is published and, especially, to its target audience.

The following excerpts, on the other hand, describe the language of second-generation immigrants, taken from different versions of *Addolorata*, according to their year of publication. Here again, it is the language of the characters that varies, not the historical and socio-cultural context.

### Example 2

Johnny: **J'sais** pas si on devrait. J'ai peur.

Lolita: Peur de quoi?

Johnny: J'ai pas de travail.

Lolita: **Je vas** travailler, moi. Aie pas peur, Johnny.

Johnny: Les fins de semaine à la Baie, **c'est pas** beaucoup. On devrait attendre. **Fuck, I'm really afraid.** On devrait attendre. Les invitations sont pas encore parties... Il est pas trop tard. (Micone, *Addolorata*, 1984: 36-37, emphasis added)

Jimmy: **I've known you for a year now, and suddenly I realize something.** T'es le seul Italien que je connais qui parle une langue à la fois. **You're really something.**

Gianni: J'aime pas mélanger les langues.

[...].

Jimmy: Alors **t'as** caché que **t'es** italien.

Gianni: Une fois, à Rome, parce que j'avais honte de parler le calabrais.

Jimmy: (il rit). **You're really something. Then, how can you be Italian and not speak like me and my friends speak.** Eh ? Explique-moi ça.

Gianni: Mais je le parle, l'anglais.

the old times when they used to be poor and that if, in Italy, they never talk about that, it's because they've always been rich. That's what I meant. [...]. (Micone, *Silences*, 2004a: 18-19, my translation)

<sup>141</sup> Even though this passage does not focus on the character's use of his linguistic hybridity, the latter is shown throughout the text through the occasional resort to heterolingualism.

Jimmy: Qu'est-ce qui te fait penser qu'on parle anglais, **christ? You're really something, you know. What I mean is that, you don't talk like me, Nino, Tony... Nous, on parle pas comme toi, comme quand je dis à ma sœur : "Hey, Carmelina (Il prononce Carmelina à l'anglaise.) What's that? Es-tu folle? Me, I don't eat zucchini cù l'aglio". That's how we talk when we are together. Well, you can't say it's French; it's certainly not Italian; it's not even English. C'est quoi tu penses? Tu le sais pas, hein? Well, it doesn't matter. What's important is that when we speak, no matter what words we use, we feel different. [...].** (Micone, 1996a: 111-113, emphasis added)

Dolores: Parlo quattro lingue! Wow! Son sicura che se Johnny sapesse quattro lingue avrebbe meno paura di sposarsi... Che fortuna sapere tante lingue! Posso parlare inglese coi cugini, francese coi vicini, italiano coi parenti e spagnolo coi clienti. Con le mie quattro lingue, posso guardare i **cartoons in inglese, les bandes dessinées in francese, leggere i fotoromanzi e cantare Guantanamera.** (Micone, 2005a: 144, emphasis added)

Dolores: Quatre langues ! Je parle quatre langues ! Avec autant de langues, je peux me marier sans crainte. Avec mes quatre langues, je peux parler **l'anglais avec mes cousins et le français avec mes voisins, l'italien avec ma mère et chanter Guantanamera.**<sup>142</sup> (Micone, 2005b: 62, emphasis added)

Here, the interlocutors are second-generation immigrants speaking in a language marked by code-switching and code-mixing in public spaces. The scene that best represents the linguistic hybridity of second-generation immigrants, that is, the dialogue between Jimmy and Gianni, is suppressed in the self-translations, as Italians have learnt to speak French.

In contrast to his retro-self-translations, Micone's self-translations preserve their linguistic hybridity although the amount of hybrid terms and expressions is not excessive. Why does he erase linguistic hybridity in his retro-

<sup>142</sup> For the same reason explained in the previous note, I will translate only the last excerpt: Dolores: I speak four languages! Wow! [...]. How lucky I am to speak so many languages! I can speak English with my cousins, French with my neighbours, Italian with my relatives and Spanish with my customers. With my four languages I can watch cartoons in English, read comics in French and photo romances? [in Italian] and sing *Guantanamera* [in Spanish]. (*she briefly sings*) I wish my name were Dolores instead of Addolorata. All my [female] cousins have changed their names, save for the one living in Italy (Micone, 2004:144, my translation).

self-translations while attempting to preserve it in the Italian versions? In my opinion, Micone's retro-self-translations aim at updating the condition of immigrants in Quebec who have succeeded, over time, in integrating themselves, culturally and linguistically, in the host country. On the other hand, the Italian versions are intended to circulate within both the field of migration literature in translation and the wider field of Italian cultural studies. They attest to migrants' dislocation, relocation, adaptation, and life in-between various languages and cultures. Consequently, the value of Micone's self-translations seems essentially socio-literary, cultural, political, and translation-oriented. By contrast, when we read Micone's retro-self-translations, his characters embody a new concept of *Italianness*, which becomes the point of departure for rethinking migrants' social integration in Quebec, in a more recognizable way to readers. What the reader perceives are the positive effects of the application of Bill 101 on immigrants.

Furthermore, Micone occupies different positions with regard to the Italian and Quebecois literary fields. While in Italy he is known as a writer and self-translator, in Quebec and Canada, his name is more associated with the prestigious image of a demiurge than with that of a translator. Moreover, unlike Baldo's results, my overall (and not merely paratextual), diachronic analysis of Micone's self-translations highlights their non-compliance with Cosmo Iannone's intended message to the Italian readership, at both paratextual and textual levels. Micone does not dream of a life in Italy. His texts, rather than idealising Italy, seem to preserve their original meaning, that is, the impossibility of returning home. Hence, Micone remains faithful to the *skopos* and the message of his source texts and to his vision of migration. What really changes is the language spoken by his characters, varying according to the different generations presented and versions published.

As to critics' reception, in Italy, Micone's cultural production contributes to the literary repatriation of migrant authors of Italian origins. This clearly aims to strengthen the national literary canon and field of cultural studies through translation. The observations of Robert Dombroski (1998: 13) and Gnisci (1999) support this postulate. The former highlights Italian academics' lack of reflection on cultural identity. The latter explains that Italy has tried to bridge this gap by importing and appropriating migration literature via translation. This would explain why, in Italy, Micone's literary production is reduc-

tively associated with migration literature and investigated mainly from the perspective of the identity quest.

In Quebec / Canada, elites' reception of Micone's retro-self-translations varies significantly from what obtains in Italy. Curiously, their reception makes a significant contribution to the theoretical debate on self-translation despite the fact that Micone is not forthcoming with this information (opaque self-translation). In fact, in the paratexts, he never admits that the new French version of his trilogy is actually a retro-self-translation. Either he does not perceive any difference between original and self-translation, since the figures of writer and translator coincide, or he wants his trilogy in the French language to preserve its status as original work (and not translation) in the eyes of Quebecois readers. This would betray, firstly, Micone's idea of translation as a secondary, ancillary writing practice. Secondly, it would highlight his struggle for recognition as a writer in Quebec. Thirdly, it would assure him of a more prestigious status within the Quebecois literary field. These are the main reasons for our reluctance in interpreting Micone's practice of self-translation as a literary means to regain his Italian identity. Why else does he immediately retro-self-translate his texts into French? He could have seized the opportunity to keep on writing in his native language, gaining and consolidating a new readership. Instead, the Italian literary parenthesis appears to be a catalyst for Micone's 1) readmission to the Quebecois literary field, from which he had been distanced after an accusation of plagiarism; 2) clarification of certain concepts which had been misinterpreted by critics and readers; 3) reconciliation with the Quebecois literary elites, thus allowing him to regain some literary consensus and, ultimately; 4) penning of a bilingual and almost identical *œuvre finale* on migration destined to circulate in literary circles.

## 7. Conclusion

In this paper, I have shown how the adoption of the Bourdieusan sociographical approach sheds new light on Micone's practice of self-translation. It also reveals how publishing houses, translators, and cultural elites can manipulate textual exegesis and appropriate literary productions with the purpose of enlarging the national, literary field. Although identity quest is at the heart of some migration writers' concerns, the exploration of their literary production in relation to the phenomenological context in which their practice takes place

plays a pivotal role in disclosing the genesis of their self-translation activity. As a matter of fact, the diachronic reinterpretation of Micone's texts demonstrates that while he unintentionally resorts to Italian, he capitalises on this as a literary path back to the Quebecois (and not the Italian) establishment, his new home. This rereading of Micone's cultural production in the *continuum* of time also proves that the migratory experience remains a topic expertly manipulated by the writer-translator to give way to the construction of the linguistic trajectory of Italians settled in Montreal. Through his pure, transparent and delayed self-translations, as well as his simultaneous and opaque retro-self-translations, Micone –an asymmetrical and exogenous self-translator– convincingly shows to the Quebecois province and the entire Canadian nation that the question of language concerns all individuals, regardless of their origin.

## REFERENCIAS

- Anselmi, Simona (2012), *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED Edizioni Universitarie.
- Árquez, Marcial Rubio / D'Antuono Niconi (eds.) (2012), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED Edizioni Universitarie.
- Baldo, Michela (2013), «Landscapes of Return: Italian-Canadian Writing Published in Italian by Cosmo Iannone Editore», *Translation Studies*, 6 (2), pp. 199-216.
- Bassnett, Susan (1993), *Comparative Literature*, Oxford, Blackwell.
- Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture*, New York / London, Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1986), «L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 63, pp. 69-72.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press.
- Chevrel, Yves (1989), *La littérature compare*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Colantonio, Frank (1997), *From the Ground Up: An Immigrant's Story*, Toronto, Between the Lines.
- Colantonio, Frank (2000), *Nei cantieri di Toronto*, trad. Gabriella Iacobucci, Isernia, Cosmo Iannone Editore.
- Dasilva, Xosé Manuel (2013), *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Bern, Peter Lang.
- Dombroski, Robert (1998), «Forward», *Annali di Italianistica*, 16, pp. 11-14.
- Ferraro, Alessandra / Rainier Grutman (eds.) (2016), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier.
- Foglia, Cecilia (2011), Personal interview with the author, (25/10/2011).
- Foglia, Cecilia (2014), «Tracking the Socio-graphical Trajectory of Marco Micone. A Sociology of Migration by Way of Translation», in Abdel Wahab Khalifa (ed.), *Translators Have Their Say? Translation and Power of Agency*, Berlin, LIT Verlag, pp. 20-41.
- Foglia, Cecilia (2017a), «Self-translating the Migrant Culture. Marco Micone, a Case Study», in Carmen Valero Garcés / Carmen Peña Díaz (eds.), *Actas del Congreso AIETI 8: Superando límites*, Geneva, Editions Tradulex, pp. 84-91.

- Foglia, Cecilia (2017b), «Marco Micone, écrivain-traducteur Québécois? Une étude sociographique de ses transitions littéraires», doctoral dissertation. Montréal, Université de Montréal.
- Gentes, Eva (2018), «Bibliography: Autotraduzione / Autotraducción/Self-translation», in [https://www.academia.edu/36422689/Bibliography\\_Autotraduzione\\_autotraducción\\_self\\_translation\\_XXXI\\_edition\\_1\\_April\\_2018](https://www.academia.edu/36422689/Bibliography_Autotraduzione_autotraducción_self_translation_XXXI_edition_1_April_2018) (accessed: 19/04/2018).
- Glissant, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- Gnisci, Armando (ed.) (2002), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, pp. xi-xvii.
- Gnisci, Armando (2003), *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi.
- Gnisci, Armando (2007), *Decolonizzare l'Italia*, Roma, Bulzoni Editore.
- Gnisci, Armando / Franca Sinopoli / Nora Moll (2010), *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Mondadori.
- Grutman, Rainier (1998), «Auto-translation», in Mona Baker (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*, New York / London, Routledge, pp. 17-20.
- Grutman, Rainier (2009a), «Self-translation», in Mona Baker / Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York / London, Routledge, pp. 257-260.
- Grutman, Rainier (2009b), «Le virage social dans les études sur la traduction: une rupture sur fond de continuité», *Texte*, 45/46, pp. 135-152.
- Grutman, Rainier (2009c), «La autotraducción en la "galaxia" de las lenguas», *Quaderns: Revista de traducció*, 16, pp. 123-134.
- Grutman, Rainier (2010), «Portrait sociologique de l'autotraducteur moderne: quelques réflexions à partir du palmarès des prix Nobel», in Peter Cichon *et al.* (eds.), *Sprachen – Schreiben, Blicke auf Mehrsprachigkeit*, Wien, Praesens, pp. 209-224.
- Grutman, Rainier (2013a), «A Sociological Glance at Self-translation (and Self-translators)», in Anthony Cordingley (ed.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London / New Delhi / New York / Sydney / Bloomsbury, pp. 63-80.
- Grutman, Rainier (2013b), «Beckett e oltre: autotraduzioni verticali e orizzontali», in Andrea Ceccherelli / Gabriella Elina Imposti / Monica Perotto (eds.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp. 45-62.
- Grutman, Rainier (2014), «Beckett: A Quintessência Da autotradução?», in Maria Alice Antunes / Rainier Grutman (eds.), «Autotradução / Self-translation». *Tradução em Revista*, 16, pp. 1-11.
- Grutman, Rainier (2015), «Francophonie et autotraduction», in Paola Puccini (ed.), *Interfrancofonies – Regards croisés autour de l'autotraduction*, 6, pp. 1-17.
- Grutman, Rainier / Trish Van Bolderen (2014), «Self-translation», in Sandra Bermann / Catherine Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 323-330.

- Guglielmi, Marina (2002), «La traduzione letteraria», in Armando Gnisci (ed.), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, pp. 155-183.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Hokenson, Jan Welsh / Marcela Munson (2007), *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- Hokenson, Jan Welsh (2013), «History and the Self-translator», in Anthony Cordingley (ed.), *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London / New Delhi / New York / Sydney, Bloomsbury, pp. 39-60.
- House, Juliane (1997), *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*, Tübingen, Narr.
- Hurley, Erin (2011), *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, Toronto, University of Toronto Press.
- Lagarde, Christian / Helena Tanqueiro (eds.) (2013), *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Éditions Lambert Lucas.
- Lalonde, Michèle (1970), *Speak White*, Montréal, L'Hexagone.
- Micone, Marco (1982), *Gens du silence*, Montréal, Québec / Amérique.
- Micone, Marco (1984), *Addolorata*, Montréal, Éditions Guernica.
- Micone, Marco (1988), *Déjà l'agonie*, Montréal, L'Hexagone.
- Micone, Marco (1989a), «Babel», *Vice Versa*, 26, pp. 30-32.
- Micone, Marco (1989b), «Speak What», *Cahier de théâtre Jeu*, 50, pp. 83-85.
- Micone, Marco (1991a), *Two Plays: Voiceless People, Addolorata*, trad. Maurizia Binda, Toronto, Guernica.
- Micone, Marco (1991b), *Gens du silence*, Montréal, Guernica.
- Micone, Marco (1992), *Le figuier enchanté*, Montréal, Éditions Boréal.
- Micone, Marco (1995a), *Beyond the Ruins*, trad. Jill MacDougall, Toronto, Guernica.
- Micone, Marco (1996), *Trilogia*, Montréal, VLB Éditeurs.
- Micone, Marco (2004a), *Silences*, Montréal, VLB Éditeurs.
- Micone, Marco (2005a), *Il fico magico*, trad. Marcella Marcelli / Marco Micone, Isernia, Cosmo Iannone Editore. [Book containing «Non era per noi»; «Il ritorno suivi de Una donna»].
- Micone, Marco (2005b), *Migrances suivi de Una donna*, Montréal, VLB Éditeurs.
- Moll, Nora (2002), «Immagini dell' "altro". Imagologia e studi interculturali», in Armando Gnisci (ed.), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, pp. 185-208.

- Oustinoff, Michaël (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan.
- Pelletier, Ketra (2000), *Marco Micone: écrivain québécois*, doctoral dissertation. Montréal, McGill University, in [http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jumpfull&object\\_id=31129&local\\_base=GEN01-MCG02](http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jumpfull&object_id=31129&local_base=GEN01-MCG02) (accessed: 19/04/2018).
- Popovič, Anton (1976), *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, University of Alberta.
- Puccini, Paola (2010a), «L'auto-traduction du théâtre de Marco Micone: à la recherche d'une reconfiguration identitaire», in Madalena Gonzalez / Patrice Brasseur (eds.), *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, pp. 229-242.
- Puccini, Paola (2010b), «Auto-traduction et identité: le cas de Marco Micone», in Alessandra Ferraro / Élisabeth Nardout-Lafarge (eds.), *Le proche et le lointain. Autour de Pierre L'Héroult*, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, pp. 167-182.
- Puccini, Paola (2014), «De l'écriture à l'autotraduction. L'histoire migrante de *Gens du silence* de Marco Micone», *Tradução em Revista*, 16, pp. 55-68.
- Recuenco Peñalver, María (2011), «Más allá de la traducción: la autotraducción», *Trans*, 15, pp. 193-208.
- Santoyo, Julio-Cesar (2005), «Autotraducciones: una perspectiva histórica», *Meta*, 50 (3), pp. 858-867.
- Santoyo, Julio-Cesar (2010), «Translation and Cultural Identity: Competence and Performance of the Author-Translator», in Micaela Muñoz-Calvo / Carmen Buesa-Gómez (eds.), *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, pp. 13-32.
- Sinopoli, Franca (2002), «La storia comparata della letteratura», in Armando Gnisci (ed.), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, pp. 1-29.
- Tanqueiro, Helena (1999), «Un traductor privilegiado: el autotraductor», *Quaderns*, 3, pp. 19-27.
- Tanqueiro, Helena (2007), «L'autotraduction comme objet d'étude», *Atelier de traduction: Dossier: L'Autotraduction*, 7, pp. 101-109.



## Autotraducción literaria de una orilla a otra del Mediterráneo: Agnès Agboton entrevistada por Maya G. Vinuesa

MAYA G. VINUESA  
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

### 1. Breve reseña sobre Agnès Agboton

Tras sus estudios primarios y secundarios en Benín y Costa de Marfil, Agnès Agboton llega a Barcelona, donde vive desde 1978. Licenciada en Filología Hispánica por la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, se interesa muy pronto por las culturas de tradición oral. Desde 1990 actúa asiduamente como narradora en escuelas, bibliotecas, festivales de narraciones orales e instituciones culturales, poniendo al alcance del público catalán, español y francés las leyendas y cuentos tradicionales de su pueblo y del continente africano, de las que publicó una primera muestra en *Contes d'arreu del món* (1995).

Siguieron luego *Abenyonhú* (2003) y, ya más recientemente, *Na Miton: la mujer en los cuentos y leyendas africanos* (2004), *Eté Utu: De por qué en África las cosas son lo que son* (2009), y *Zemi Kede: Eros en las narraciones africanas de tradición oral* (2011). De su interés por la gastronomía y especialmente por la cocina de África Occidental nacen *La cuina africana* (1989), *África en los fogones* (2002) y *Las cocinas del mundo* (2002).

En su libro *Canciones del poblado y el exilio* intenta conciliar,<sup>143</sup> en un poemario, la musicalidad de las lenguas tonales (su *gun natal*) con la estructura de un idioma romance (el castellano), en una experiencia que aúna las distintas sensibilidades entre las que se mueve. Más tarde aparecerá su segundo poemario, *Voz de las dos orillas* (2009). En *Más allá del mar de arena* (2005), describe una trayectoria vital que se mueve entre su cultura de nacimiento y su cultura de adopción.

---

<sup>143</sup> Esta obra fue la ganadora del XXX premio «Villa de Martorell» de poesía castellana. Barcelona, 2006.

## 2. Entrevista

Maya G. Vinuesa (MGV): ¡Mi do Adjru!<sup>144</sup>

Agnès Agboton (AA): ¡Adjru uaii!

MGV: Hablemos sobre *recepción e ideología*, de una orilla a otra del Mediterráneo. Las ideologías y creencias europeas, en especial ciertos posicionamientos etnocéntricos, ¿afectan de algún modo a la selección de relatos que haces para cada sesión oral o para cada volumen escrito en castellano o catalán? Porque tú sabes que hay cuentos que chocarán, que resultarán profundamente provocadores. ¿Habría algún momento de autocensura, de no contar algún cuento en particular? ¿Qué cuentos te ha resultado más difícil incluir por estas razones?

AA: Hasta ahora solo me ha pasado una cosa así, en León, contando cuentos, en un congreso. Es allá solamente que nos quedamos un poco chocados, casi acabamos a gritos, porque mi cuento *tenía* que ser políticamente correcto. Era una sesión en la que yo explicaba cuentos que tenían como protagonistas a mujeres, junto a un músico de Guinea Bissau que conoces: Mû. El motivo por el que los escogí no tenía nada que ver con las explicaciones que luego me dieron al constatar sus disgustos. Lo que yo entendía que subyacía en estos cuentos ellos lo interpretaron de otra manera. Lo cual es lícito y comprensible. Una vez más, el paradigma cultural. Ellos se quedaron con los elementos más castigadores de los cuentos; de ahí su rechazo. Yo traigo un cuento queriendo ofrecer una cosa. Y ellos muy libremente también, me dijeron «pues no me gustó el cuento porque hay violencia, tal cosa...». Pueden escoger lo que quieran. Aquel día, lo que quisimos compartir y vivir con ellos era nuestra cultura, algunas visiones, otras, de nuestras culturas.

Lo que había detrás de los cuentos era una lección, una mirada que no iba por allá, sobre cómo ser solidarios de otro modo, pero me lo interpretaron en otro sentido. Y esto es lo interesante, porque veo que en una cultura se entiende una historia de una manera y, en otra, la misma historia se entiende de otra manera. Interesante, porque yo también aprendo de la cultura de aquí, la occidental. Y aquí está también el reto: venimos de una tradición, venimos de

---

<sup>144</sup> Saludo en la lengua materna de Agnès Agboton, el gun de Benín.

la oralidad, una cultura para la que, la armonía, la cohesión del grupo, del colectivo es muy importante y no por ello el individuo como tal está anulado, ¿no? En una cultura en la que no hay *escritura*, la oralidad sirve para que la gente se avenga a convivir; por más que las historias sean brutales, no te están animando a que tú seas bruto; sino que aprendas a no hacerlo, para vivir; te lo tienen que ejemplificar. Y lo sucedido en León fue un toque para mí, para decir, *ojo... esto lo puedo pasar por el forro...* porque estoy traduciéndome para una cultura donde quiero que me oigan y quiero que me sientan también. Pero, Maya, podríamos demorarnos hablando y comparando los cuentos occidentales con los africanos, que también es muy apasionante.

MGV: En este sentido, ¿puedes mencionar un ejemplo de malentendido, en la auto-traducción de tu cultura a las nuestras? Un cuento concreto que resultara políticamente incorrecto aquí...

AA: Sí, este era un cuento de las coesposas. De lo que le sucede a la primera cuando llega otra nueva. Es un cuento de oralidad pura, no recuerdo ahora si lo he incluido en algunos de mis libros, porque hay varias versiones del mismo cuento.

Y otra cosa, en los libros, esto no tiene demasiada relevancia, porque es autoría; mi libro es la recopilación que propongo o he escogido. En la narración oral, en las sesiones de cuentos que hago, me lo piden: me dicen «lo haremos en este marco y queremos que vengas a explicar cuentos». Eso sí, cuentos africanos; así pues, lo he de tener en cuenta: el repertorio que daré de cuentos, las edades del público, el objetivo que persiguen los organizadores, el marco donde se hace, si es o no en una biblioteca, etc. Pero, por ejemplo, si se hace un congreso o si se hace en una fiesta de una asociación, ya viene con una petición, en un marco, más o menos. Entonces lo tengo en cuenta para escoger el repertorio que quiero explicar. Por ejemplo, para una asociación de mujeres inmigrantes: selecciono qué cuento, según qué valores quiero compartir.

En lo escrito –o fijación de esos cuentos orales en la escritura– es distinto: por ejemplo en mi libro *Na Mitón: la mujer en los cuentos y leyendas africanos* (2004). Y no sé cómo se ha acogido. Pero yo quise explicar toda una serie de leyendas sobre heroínas, sobre la mujer cotidiana, distintos contextos en los que aparece la mujer. Es un grupo de cuentos donde las protagonistas son mujeres, pero mujeres de otro modo... necesito sentirme libre para hacerlo; porque me apetecía un tipo de libro así, con estos temas.

MGV: Estoy pensando en «El niño que decía saberlo todo»,<sup>145</sup> este cuento de iniciación sexual de la madre con su hijo. ¿Cómo es contar esto a un público europeo?

AA: También pienso que un público que se ha acercado a África tiene más sensibilidad para escuchar qué se dice en estos cuentos, frente a un público que no sabe nada, que está desnudo ante el continente africano y que viene a escuchar *narrar* un cuento, también es distinto cómo lo recibirá, ¿no?

Es muy bello, tiene guasa, es fino ese cuento sobre la educación sexual a un niño y, cuando lo recogía y traducía, me divertía sola pensando cómo lo disfrutaría un lector africano leyéndolo y un lector, digamos europeo, y también el lector occidental conocedor del mundo africano.

MGV: Hablemos sobre los *receptores* de tus cuentos benineses, y la *cuestión de la edad*. Allí son narrados para todos, pero aquí de pronto se fragmenta la audiencia y parece que cambia la función misma del cuento: los cuentos han de ser para grupos de edades diferentes: «de tres a cinco años», «de seis a ocho», «jóvenes de quince a diecisiete años», o bien «para adultos». ¿Afecta esto a tu interpretación en la narración oral o a tus libros, creas de pronto versiones diferentes según la edad?

AA: Sí, digamos que desde esta perspectiva entramos de lleno en una cuestión de paradigma cultural: cuando me lo piden, me dicen que será para una determinada franja de edad, ya sean niños o adultos, y entonces forzosamente tienes que cumplir con ello. Y también por la franja de edad que tienen no les puedes dar una historia y dejarlos así, allá que se arreglen, o que se lo expliquen sus padres, porque el niño o público tiene que salir con un bagaje, algo que, aunque sea caótico en su cabeza, tiene que salir satisfecho, removido y contento. De hecho, es el objetivo que persigue cualquier función o espectáculo, más en las sesiones de cuentos donde es muy cercano físicamente.

Y cuando me lo piden, evidentemente cojo mi repertorio y lo vuelvo a releer y digo: «No, no, no, no», será este, y cojo más o menos historias que puedan servirles; no desde un punto de vista de maestra de escuela. Pero aun así las historias quedan a su nivel, en su universo cultural, que es el de aquí,

---

<sup>145</sup> En Agnès Agboton (2011) *Zemi Kede, Eros en las narraciones africanas de tradición oral*, ed. José J. De Olañeta, Palma de Mallorca.

que está dentro de esta franja. Es lo que tiene la universalidad de los cuentos, Maya, y seguro que estás de acuerdo conmigo.

Y sí que me obliga a escoger. Luego en la manera de decirlo, de contarle, no lo hago políticamente correcto. No buscaré un vocabulario diferente, ni un lenguaje infantil, en todo caso buscaré unos gestos, una manera de moverme que les ayude a comprender mejor lo que están escuchando. No iré a buscar un lenguaje infantil; yo lo hago un poco... en catalán se dice un poco *la emprendida*. ¿Ves cómo el río corre, el agua corre? Yo lo he recibido así y lo intento transmitir como lo recibí, aunque sea en otro idioma. Para ellos solo vigilo que no sea como *une chute*, ya sabes, cuando el agua cae brutalmente, como un chorro, esto es lo que intento que no sea.

No son historias de la Caperucita Roja, que no son del Lobo feroz, que pertenecen a un universo distinto al suyo. Una de las mayores características de los cuentos populares africanos a diferencia de los de aquí es que son muy objetivos. El cuento africano no despliega, no se extiende sobre los sentimientos o apreciaciones. Relata con precisión la situación de las cosas y de los seres y son las palabras mismas que actúan como imágenes, símbolos y alcanzan directamente al oyente o auditorio consiguiendo así la emoción, la sensación. Esto, sí: me muevo a menudo con un cuaderno para que después de las sesiones de cuentos, me expliquen cosas: si les ha gustado, o qué piensan, sus impresiones, lo que quieran. Es una manera de recoger un poco y de ver si no es una cosa estrambótica; es para tener la impresión de cómo se recibe. Y es que no dejan de ser una traducción de unos cuentos de unas lenguas y lenguaje muy extraño e inimaginable para ellos: para niños o adultos. Es lo mismo.

MGV: El espectador europeo ¿puede tardar en reaccionar ante una invitación a unirse al narrador oral y resultar frío? ¿Cómo te afecta esto como narradora, en una fiesta, un taller, un evento? ¿Cómo conectas cuando percibes que no se comparten de entrada unas fórmulas comunes, una visión del mundo?

AA: Es imposible para nosotros allá, empezar a narrar sin entrar en calor, si no hay una complicidad y el público no te arrastra. Si no sabes hacerte con el público, no entras. Por ello todas las fórmulas de empezar los cuentos, sirven, las introductorias, son para decir «¡Vamos, Vamos, Vamos!» y «¡Me tenéis que ayudar!», porque realmente es una cosa de toma y daca y, si no se da, fracasas como narrador o narradora. Es un signo de complicidad de entrada muy significativo, un guiño que me gusta mucho de nuestras culturas. Es ser

buen narrador y, si se consigue que el ritual salga bien, es muy reconfortante para ambas partes. Es condición *sine qua non*, cuando se explica una narración, en todas las culturas, sea africana o no; hay fórmulas introductorias o de inicio, más o menos, por ejemplo en África, los senegaleses empiezan con: «¡Lebon (Estoy contando) / Lippo (Dínos) / Amon Nafi (Había una cosa)/ Dana (Suele pasar)!» Ese diálogo así con el público antes de empezar la narración en cuestión. O los *samo* (mandinga) de Burkina o Mali, que empiezan con un juego vivido muy intensamente por todos los presentes. El que cuenta se pone en cuclillas en el centro del círculo que forma el auditorio o asistente e interpela a uno de ellos diciéndole: «Tú, ¿dónde has puesto mi anillo?» Y este le contesta: «Lo he dado a un fulano» y este reprende a su vez: «Se lo he dado». Así sucesivamente unas cuantas veces hasta que vuelve la palabra al que la empezó. Y empieza a contar el cuento: «¡Y he que mi cuento llega...!» Los baulés tienen otras, y todas las etnias tienen un modo u otro de iniciar y acabar el cuento..., y según cómo contestan te dan la pista de la actitud con la que vienen, y a ti de cómo ganarlos, y entonces yo lo practico esto aquí. Es algo que choca, pero desde hace años, mi público más o menos ya sabe por dónde van los tiros, ¿no?

Entonces en el Benín hay una que dice «Contemos cuentos», y el público tiene que responder «Los cuentos pasan», pero nada de «Los cuentos paaasan» [*Aquí Agnès imita un tono lánguido, sin entusiasmo*]. Y aquí para sacudir esto, para que la cosa funcione, porque se entiende que vamos a estar sin tiempo, contando cuentos o historias durante toda la noche, hasta la madrugada... no es para mí, es una cosa que somos todos, tanto el público como el narrador tienen que montarse en el carro y se trata de esto, que *Los cuentos pasan* ... y van pasando, pasando, pasando... Este engranaje cuesta hacerlo, cosa que es normal, porque no es el modo de explicar los cuentos aquí. Incluso aquí [en la Península Ibérica] cuando antiguamente se contaban cuentos delante de la chimenea, el protagonista es el que quiere contar y, aunque también haya fórmulas de inicio («Había una vez...», «Vet aquí que en aquells temps...», «Érase una vez... o no era...», «Érase que era...»), hay una separación, creo emocional más distante entre el que quiere contar y los que escuchan, y aquí no. Pero no es una cosa mía, ¡¡¡eh!!! Es una cosa de nuestra cultura.

MGV: ¿Hay una voluntad del público, o de los lectores, de comprender un mundo al otro lado del Mediterráneo, mucho más al sur, que nos es prácticamente desconocido? Algunas imágenes fragmentarias, exotizantes o de di-

versa índole en los medios solo contribuyen a que muchos europeos de este lado del Mediterráneo se acerquen incluso con más prejuicios... ¿Cómo notas esa recepción?

AA: Hombre, son generosos, para qué voy a mentir... les apetece, desde el momento que van a estar aquí están impacientes pero tímidos a la vez, y qué te voy a decir, lo quieren. Y luego, ¿cómo lo reciben? Eso ya se escapa. Algunos se te acercan y te dicen «Me ha gustado esto», «No sabía eso...». La receptividad plena ya se me escapa un poco. Ahora, no obstante, soy capaz de notar si ha gustado generalmente, o si se han aburrido soberanamente. Soy muy sensible a la recepción de esas historias, porque de ello depende –no lo puedo perder de vista tampoco–, si la sesión ha ido bien o no y que no les he defraudado aunque desde el principio pueda resultarles algo chocante. Esto sí, y a veces te vas del escenario sin estar contenta; piensas: «No, no lo he dado como quería, no me lo han recibido como quería». Pero ya entra dentro de la subjetividad, si quieres. A veces he ido con amigas y ellas me dicen no sufras que tal ha dicho que ha ido todo muy bien, pero tú sabes que estás descontenta porque algo... algo no pasó, ¿no?

MGV: ¿Qué es lo que más te gusta como narradora, en el escenario? ¿Cuáles son los momentos de mayor disfrute en estos actos de oralidad pura o también de escritura ante la pantalla del ordenador?

AA: El sublime momento es cuando los estoy contando en otra lengua, porque a la vez estoy disfrutando de mi lengua, de sus expresiones, de los guiños que hay... y excitada por ver si lo puedo dar en la lengua meta, y rezando «me lo pillarán, ojalá me lo pillen...» Porque vuelvo a ser la que está escuchando allá. Esto cuando estoy en plena sesión de narradora oral o traduciendo al modo escrito.

Y hay otra cosa, Maya, que es muy distinto, que es el contexto en el que se da, el ambiente en el que se da. Cuando vas narrando cuentos por allá, a veces te ponen en un teatro, o en una sala, es lo que tenemos, no pueden ofrecer otra cosa. Y es con lo que tenemos que trabajar. Y tú desearías otro escenario para hacerlo. No es una queja, es una constatación: en ambas partes se hace lo que se puede en cuanto al escenario ideal. La última vez, que me emocioné mucho, ha sido este año, haciendo cuentos en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, porque las personas que organizaron la sesión de cuentos pasaron olímpicamente de mí (normalmente intento darles un marco)

y el marco que me dieron era subliminal. Pero después, hasta el músico que venía conmigo, nos quedamos flipando, dando gracias porque nos arropaba mucho y muy bien. Ya te enseñaré la foto. Nos sentíamos como si estuviésemos en casa –aunque en casa no hubiésemos puesto estos tapices, estos tamtam, pero de alguna manera nos ayudó.

MGV: Tu público te escucha asombrado cuando de pronto lees o comunicas palabras en tu lengua materna gun, que permanecen en tus textos en castellano o catalán. Unas veces decides traducirlas y otras no... Has recitado poesía en gun, comunicando unas emociones muy fuertes, que nos llegaban a muchos, sin necesidad alguna de traducción o de explicación de las palabras.

AA: En los cuentos sí que hay a veces necesidad de dar una traducción del término o del vocablo que ha salido, para poder dar información al que está escuchándote, para que sepa. Claro, no nos olvidemos de que entre el oyente del cuento africano hay una complicidad a nivel del lenguaje y de las lenguas, brutal, con el narrador allí, que no se puede trasponer fácilmente aquí. Y aunque lo expliques, no lo disfruta igual que en tu propia lengua, no sé, entonces buscas expresiones o palabras que puedan acercarse más a la sensación que da la palabra en la lengua original. Este es la dura y compleja tarea de traducción. Porque claro, cuando estás escuchando un cuento y oyes *chsss* [*un chasquido, parecido al sonido de un escupitajo*] sabes que el que habla está insultando. Cuando lo pasas a papel, buscas el término que más se acerca a ello, pero cuando lo estás narrando, ya lo das tú, de alguna manera, y esto es una de las cosas sobre las que trabajo. Estaría muy feliz de poder tener una valoración de mis traducciones. Es muy complicado, por las lenguas originales de las que provienen estos cuentos... en los cuales a veces se conservan las formas antiguas y tradicionales del lenguaje. Es por ejemplo hablar del gun clásico o moderno. Me he encontrado con cuentos así que me explicaron ancianos cultos, con una pureza de lengua... uufff y no te digo lo que he podido sufrir para descifrarlos. Estos tipos de cuentos pueden ser considerados de museo, una maravilla.

MGV: ¿Tienes alguna expresión intraducible del gun, al catalán o el castellano?

AA: Ahora mismo no, pero quizás te lo diré en un tiempo. Seguramente al releer *Zemi Kede* encontraré algunas que me costaban.

MGV: Me acuerdo de una expresión, «Me gusta tu olor», que contabas en un cuento en gun y cuyo significado sería para nosotros una «Te amo»: «N<sup>o</sup>-flin didò lokpo: wuan ñin nan tó adjru démè».

AA: Ese es un ejemplo perfecto...si digo «ñi wuan nawe» estoy diciendo *amor*. Mejor traducido, más concretamente es «te quiero»: «Ñi (yo cojo, acepto, siento) wuan (olor) nawe (a ti, hacia ti)» sería «me gusta tu olor, te amo».

En otra lengua mandinga, por ejemplo, para expresar que alguien se ha enamorado, se dice, en traducción al castellano, algo así como «que su ojo ha caído a su lado». Sí, estos son los problemas que te encuentras en las traducciones de las lenguas africanas. Las lenguas africanas son muy ricas en vocablos que tienen muchos, muchos matices, tiran mucho de lo que es más cercano: calcan mucho la naturaleza. No son tan definidas, juegan mucho con las metáforas, la plasticidad y la naturaleza. Vocablos escuetos, muy ricos y expresivos que son difíciles de traducir a las lenguas latinas. Al enfrentarte con la traducción de pronto tienes que pensar en el verbo en su sitio, la sintaxis, etc. Luego tienes que elegir entre una palabra u otra, los sinónimos... si entras en un sinónimo en una lengua africana, ya entras otra vez en una metáfora, o en un dicho, que te lo dejan allá, ¿sabes?

MGV: Para no renunciar a lo tuyo, cuando quieres decir «te quiero», ¿Cómo lo acabas resolviendo? ¿Vas explicando?

AA: No, porque en primer lugar ralentiza el ritmo de la narración.

Por otra parte, va dirigido a un lector que no es de este mundo, de mi mundo quiero decir, entonces tienes que lidiar con esto. Y por esto también a veces casi prefiero darlos personalmente, cara a cara, presencialmente. Porque hay otras cosas que te ayudan a aportar estas sutilezas o la sonoridad que juegan un papel emocional que puedes transmitir gestualmente o con voz al espectador. No me gusta decir *espectador*, porque claro, cuando cuentas el cuento en África no estás con espectadores, estás con tu gente, o la vieja que está contando, está con los niños, o con la gente que está a su alrededor, no es un espectador ni la narradora es una actriz, o un actor. Y esto es lo que dificulta la cosa.

MGV: Tus cuentos ya son patrimonio nuestro, desde que los escribes en lenguas peninsulares (el catalán, el castellano). La escucha y la lectura de esta narrativa oral transliterada y traducida abre sin duda los oídos, los ojos,

las mentes, los corazones de quienes te escuchan y te leen aquí. ¿Qué te gustaría que captaran todas estas personas aquí en la Península?

AA: Si con ello se acercan a la cultura africana, es mi anhelo; ya está. Si notan algo... Lo que me encantaría es que lo recibieran como yo lo he recibido, pero esto es imposible. Aún a través de la traducción, de viva voz, o por escrito. A mí me hizo muy feliz el otro día recordar contigo aquel cuento del hombre celoso y su mujer, que discutíamos hace años, y cómo lo has recibido con el paso del tiempo; a través de la experiencia. Estoy contenta porque aprendiste lo que quería comunicar en este cuento.

Este cuento me lo contó un marfileño, y me lo explicaba en su patoso francés y nos tronchábamos y yo lo recojo este cuento, fíjate va del senufo al francés y yo lo traduzco al castellano, y no obstante ha hecho su camino: tú que eres de lengua castellana, te ha llegado. Si ahora volviera a retomar este cuento, quizás lo vuelva a dar de este modo.

MGV: Finalmente, y dada tu pertenencia a una asociación importante de autores y traductores en Cataluña, ¿qué retos crees que deben afrontar los traductores profesionales en estos tiempos y en esta geografía del Mediterráneo cambiante?

AA: Primero quisiera recordar a Manuel Serrat Crespo, porque fue un batallador incansable para la visibilidad de la profesión, y que esto sirva para honrarle en este momento.

Al traductor profesional, lo que le pediría es batallar, batallar, batallar... porque, sin el traductor ¿qué sería de la cultura? Batallar por la dignificación de la profesión, se os debe mucho y no se sabe. Que sea incansable esta batalla hasta que se reconozca plenamente la labor del traductor y se le visibilice su nombre en la cubierta.

MGV: Y a nivel más concreto, ¿quieres señalar algo más?

AA: Lo primero, el reconocimiento. En segundo lugar, poder lidiar con el editor para vivir dignamente de la traducción.

MGV: Por último, en este espacio del Mediterráneo donde confluyamos muchos a través de lenguas de mayor dominio y por otras lenguas minoritarias. ¿crees que nos estamos encontrando realmente a través de la traducción?

AA: Yo creo que sí. Mientras la gente lea...

*Fin de la entrevista.*

Se incluye un fragmento del cuento «El refugio del falo» como ejemplo representativo de la narrativa de Agnès Agboton.

### 3. «El refugio del falo»<sup>146</sup>

Cuentan las ancianas de mi pueblo que cuando Mawu, el dios hacedor de todas las cosas, hubo terminado de crear a la mujer, tras habérselo pensado mucho y haber decidido el emplazamiento de todas las cosas y los órganos que iban a componer su cuerpo, advirtió angustiado que había olvidado algo esencial. Confuso y casi contrariado, se preguntó dónde iba a colocar sus órganos genitales, esa extraña cosa que nosotros, los gun del antiguo Dahomey, un país que hoy se conoce, en el mapa del África subsahariana, como la república del Benín, antaño llamábamos *koto*. Es decir: la oreja (*to*), del color de la arcilla (*ko*) y que tiene, también, la forma de un caracol (*akoto*).

Comenzó pues Mawu a buscar un lugar adecuado para esa parte tan importante del cuerpo de la mujer y decidió colocarla, primero, en el emplazamiento que ya había atribuido a las verdaderas orejas, a las que nos sirven para oír. Pero en ese caso, ¿cómo podrían las mujeres escuchar? ¿Dónde colocar las orejas? Aquella decisión complicaba el problema...

---

<sup>146</sup> Agnès Agboton (2011) *Zemi Kede, Eros en las narraciones africanas de tradición oral*, ed. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, p. 15.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abgoton, Agnès (1989), *La cuina africana*, Barcelona, Columna.
- Abgoton, Agnès (1995), *Contes d'arreu del món*, Barcelona, Columna
- Abgoton, Agnès (2002), *África en los fogones*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- Abgoton, Agnès (2002), *Las cocinas del mundo*, Barcelona, R.B.A.
- Abgoton, Agnès (2003), *Abenyonhú*, Barcelona, Llibres a Mida.
- Abgoton, Agnès (2004), *Na Miton: la mujer en los cuentos y leyendas africanos*, Barcelona, R.B.A.
- Abgoton, Agnès (2006), *Canciones del poblado y el exilio*, Barcelona: Viena Edicions.
- Abgoton, Agnès (2009), *Eté Utu: De por qué en África las cosas son lo que son*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta editor.
- Abgoton, Agnès (2009), *Voz de las dos orillas*, Málaga, Maremoto.
- Abgoton, Agnès (2011), *Zemi Kede: Eros en las narraciones africanas de tradición oral*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta editor.

## Breve reseña de los autores

### **GARAZI ARRULA RUIZ**

Garazi Arrula-Ruiz holds a PhD in Translation Studies from the University of the Basque Country (UPV/EHU), where she wrote her dissertation on Self-translation's theory and practice concerning Basque language. She studied Translation and Interpretation, then obtained an M.A. in Linguistics, and worked for a while as a research assistant. Arrula-Ruiz has collaborated in translation workshops and media outreach activities and was granted the Ikergazte 2017 Award in Human Sciences by the Basque Summer University (UEU). She has published various papers on self-translation within minority language contexts, focusing on literary works by Basque authors. She translated several literary texts into Basque, by authors such as Anaïs Nin, Idea Vilariño, Walter Benjamin, and Amélie Nothomb. She is currently working as a publisher.

### **JORGE BRAGA RIERA**

Profesor Titular del Departamento de Estudios Ingleses de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte docencia en el Grado en Estudios Ingleses y en el Máster en Traducción Literaria, así como en el Instituto de Lenguas y Traductores. También ha colaborado como traductor profesional para algunas editoriales españolas (Gredos, Alianza Editorial). Su labor investigadora se centra fundamentalmente en el campo traductológico, sobre todo en la traducción literaria (en especial la dramática) y en los estudios contrastivos (español-inglés, inglés-español), temas sobre los que cuenta con abundantes publicaciones en varios volúmenes y revistas especializadas nacionales y extranjeras. Dentro de esta línea ha publicado los libros *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro* (Fundamentos, 2009), *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700)* (John Benjamins, 2009) y *Herramientas y técnicas para la traducción inglés-español: los textos literarios* (Escolar y Mayo

Editores S. L., 2015, en colaboración con J.P. Rica). Es miembro del Instituto del Teatro de Madrid.

### **INGRID CÁCERES WÜRSIG**

Profesora Titular del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá. Doctora en Filología Alemana (Universidad Complutense de Madrid), Máster en Traducción (Universidad de Cantabria). Su investigación se centra en la historia de la traducción, así como en las relaciones culturales entre España y los países germanoparlantes. En ambas líneas cuenta con numerosas publicaciones en editoriales de prestigio y revistas internacionales. Es miembro de los grupos de investigación FITISPos®, Otras Lenguas (OLE-5) y Reception. Publicaciones recientes: «Germanofilia y nacionalcatolicismo: contradicciones en la recepción franquista de Stefan Zweig (1939-1947)» (*Revista de Filología Alemana*, 2018), «Interpreters in history: a reflection on the question of loyalty» (*Multilingual Matters*, 2017); junto con Remedios Solano Rodríguez: «La poésie sur la Guerre d'Indépendance espagnole dans le monde germanique comme instrument de propagande» (Presses de l'Université Aix-en-Provence, 2017). Colabora con el CSIC en seminarios y para la traducción de textos históricos del alemán.

### **BÁRBARA CERRATO RODRÍGUEZ**

Graduada en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca y Máster en Traducción y Mediación Intercultural por la misma Universidad. Ha publicado un libro (*La traducción feminista e intralingüística de la mitología cristiana: "The Wild Girl", de Michèle Roberts*), varios capítulos de libros en editoriales nacionales e internacionales (como Comares y Algra ed.), y diversos artículos y reseñas en revistas nacionales e internacionales, como *Quaderns*, *Perspectives*, *Parallèles*, *Sendebarr*, *EntreCulturas*, etc. Forma parte del consejo de redacción de la revista CLINA, del grupo de expertos E-Sphaera y del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) por la USAL "TRADIC" (Traducción, Ideología y Cultura). Asimismo, es becaria FPI (Convocatoria I+D+i 2016) del Departamento de Traducción e Interpretación de la USAL gra-

cias a una beca vinculada al proyecto “Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global” (FFI2015-66516-P, MINECO/FEDER).

### **MARÍA JESÚS FERNÁNDEZ-GIL**

Profesora Ayudante Doctor en la Universidad de Alcalá, Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Salamanca (2011) y Máster en Traducción y Mediación Intercultural por la Universidad de Salamanca (2011). Su investigación se centra en las representaciones artísticas del Holocausto así como en el papel de la traducción en la difusión de este hecho histórico. Entre sus publicaciones destacan *Traducir el horror: la intersección de la ética, la ideología y el poder en la memoria del Holocausto* (Peter Lang, 2013) y *El papel (est)ético de la literatura en la conmemoración del Holocausto* (Dykinson, 2013) así como diversos artículos aparecidos en revistas nacionales e internacionales. Dos de los más recientes son “Censura 2.0 y Holocausto: el control de contenidos y su impacto en la imagen transnacional del genocidio nazi” (2015) y “Las edades de Hitler: De Satán a ser de carne y hueso, pasando por su representación en clave paródica” (2016). Es miembro de los grupos de investigación Reception (UAH), FITISPos® (UAH) y Midel (UA). Como traductora profesional, ha realizado trabajos de traducción literaria, técnica y administrativa.

### **CECILIA FOGLIA**

Cecilia Foglia holds a PhD in Translation Studies from l’Université de Montréal, Canada, where she lectures in translation theory and sociology of translation. She is also a research assistant in the area of specialized translation, and a teaching assistant (Italian). Her academic interests include the sociology of translation, translation theory, self-translation, cultural translation, and migration literature in translation. In 2013, Foglia was awarded Visiting PhD Student to the annual summer school hosted by the Centre for Translation Studies (CETRA), at the KU Leuven, Belgium. In 2015, also won a scholarship to participate in *Translate in the City*, a literary translation summer school organized by City University,

London. Foglia has frequently presented research papers at international conferences, Marco Micone featuring prominently in more than twenty articles, book chapters, and book reviews to her name. Her contributions have appeared in *The Translator*, *TranscUlturAl*, *InTRAlinea*, and *@analyses*, among other journals.

### MAYA G. VINUESA

Profesora de traducción literaria (inglés-español) en el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá. Como investigadora de las ficciones del habla viva (ficciones de registros y variedades) y su traducción del inglés al español es autora de varios artículos académicos publicados en diversas revistas y libros. Ha traducido obras de ficción y ensayo de autores africanos anglófonos, que incluyen la novela de la autora ghanesa Amma Darko *Beyond the Horizon*, la novela de la escritora Buchi Emecheta *The Joys of Motherhood*, la colección de ensayos de Nelson Mandela *No Easy Walk to Freedom* y las novelas del escritor Chinua Achebe *Arrow of God* y *A Man of the People*. Maya G. Vinuesa es miembro fundador de la red de investigación Afroeuropa@ns, y miembro de los grupos de investigación Afriqana (Universidad de Valladolid) y Fitispos (Universidad de Alcalá).

### JOSÉ R. IBÁÑEZ

Profesor de lengua inglesa y de literatura norteamericana en el Departamento de Filología en la Universidad de Almería. Es coeditor del volumen *Contemporary Debates on the Short Story* (Peter Lang, 2007) y coautor de *Distancias cortas. El relato breve en Gran Bretaña, Irlanda y Estados Unidos (1995-2005)* (Septem Eds., 2010). Recientemente publicó junto con Blasina Cantizano Márquez *Una llegada inesperada y otros relatos*, una antología de trece relatos cortos de Ha Jin, un escritor chino-americano afincado en los Estados Unidos, y que obtuvo el XXIX Premio de Traducción AEDEAN 2015. Es autor de artículos y capítulos de libro sobre literatura sureña americana (Tim Gautreaux, Moira Crone o Flannery O'Connor), sobre el propio Ha Jin así como acerca de la recepción de Edgar Allan Poe en escritores

españoles de los siglos XIX y XX. Es miembro fundador de la Edgar Allan Poe Spanish Association (EAPSA), cuyo objeto es el estudio y difusión de la obra del escritor americano y sus múltiples contactos con autores de habla hispana.

### **JORDI JANÉ-LLIGÉ**

Doctor en Traducción por la Universitat Pompeu Fabra (2006) con una tesis sobre la recepción en España de la obra de Heinrich Böll, Jordi Jané-Lligé es profesor del Departamento de Filología Inglesa y de Germanística de la Universitat Autònoma de Barcelona desde el año 2008. Lector en las universidades alemanas de Tübingen y Stuttgart entre 1999-2003, gozó de una beca de investigación en el Innsbrucker Zeitungsarchiv en la ciudad austriaca de Innsbruck (2003-2004). Es traductor del alemán y entre los autores que ha traducido se encuentran Elfriede Jelinek, Gerhard Meier, Andrea Maria Schenkel, Johanna Adorján, Charlotte Roche, Saša Stanisič, Iris Hanika. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la recepción y traducción de literatura alemana en los ámbitos catalán y español, especialmente de literatura de posguerra, así como la elaboración de un método de análisis y evaluación de traducciones de literatura narrativa. Los aspectos que se abordan en sus artículos y trabajos incluyen el papel desempeñado por la censura, el mundo editorial, la crítica literaria y la traducción en la articulación de los sistemas literarios así como su influencia en la creación de modelos estéticos y de lengua literaria.

### **MARTA MARFANY SIMÓ**

Licenciada en Filología Francesa y Románica (1996) y en Filología Catalana (1997) por la Universitat Autònoma de Barcelona, donde se doctoró con una tesis sobre la traducción catalana medieval de *La Belle Dame sans merci* de Alain Chartier (2008). Desde el 2009 es profesora en el Departamento de Traducción de la Universitat Pompeu Fabra. Ha sido miembro de varios proyectos de investigación, entre ellos el proyecto europeo ERC Starting Grant “The Last Song of the Troubadours: Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the

Crown of Aragon” (European Research Council-UB, 2009-2013). Se ha dedicado al estudio de la traducción de poesía, con varios artículos publicados. Actualmente trabaja sobre dos grandes ejes: por un lado, las traducciones medievales y del Renacimiento y, por otro lado, la traducción y la recepción en el ámbito literario catalán del siglo XX, especialmente entre las lenguas catalana y española.

### PURIFICACIÓN MESEGUER

Profesora Contratada Doctor en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Murcia. Sus principales líneas de investigación se desarrollan en el campo de la traducción y la ideología, y más específicamente en la relación existente entre traducción y censura. Ha publicado numerosos trabajos académicos en revistas de reconocido prestigio como *RESLA*, *RFLA*, *Quaderns o Çédille*. Es autora de una monografía titulada *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*, editada por Peter Lang. Como traductora profesional ha vertido al castellano medio centenar de obras del inglés y del francés, de autores como Hubert Haddad, Atiq Rahimi, André Breton o Julien Gracq. Ha traducido todo tipo de textos desde ensayo y narrativa hasta literatura juvenil y cómic para editoriales como Demipage, Random House Mondadori, RBA o Tusquets.

### CRISTINA NAUPERT

Licenciada en Filología Hispánica y doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid. Publicaciones principales: *La Tematología Comparatista entre teoría y práctica: Novelas de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX* (ARCO/Libros, 2001), *In Freiheit erzählen. Literarische Wenden in Spanien und Ostdeutschland* (Berlín: Walter Frey, 2007), editado también en español (*Narrar en libertad. Transiciones literarias en España y Alemania Oriental*, Madrid: Editorial Pliegos, 2011). Además, ha dirigido el volumen colectivo *Tematología y Comparatismo literario* (Arco/Libros, 2003) y ha colaborado en varias colecciones de ensayos y revistas especializadas. De 2001 a 2014 ha ejercido como profesora de traducción

alemán–español en el Centro de Estudios Superiores Felipe II de Aranjuez, adscrito a la Universidad Complutense, y desde el curso 2014-2015 es profesora en el Área de Alemán en la Universidad Rey Juan Carlos y miembro del grupo de investigación MHISTRAD (Misión e Historia de la Traducción).

### **JOSÉ SANTAEMILIA**

Profesor Titular de Lengua y Lingüística Inglesas de la *Universitat de València* y traductor jurado de inglés. Sus intereses investigadores se centran en cuestiones de género, sexualidad, discurso y traducción. Ha editado libros como *Género, lenguaje y traducción* (Valencia, 2003), *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities* (Manchester, 2005), *Gender and Sexual Identities in Transition: International Perspectives* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), con Patricia Bou, y *Woman and Translation: Geographies, Voices and Identities (MONTI – Monographs on Translation and Interpretation, 2011)*, con Luise von Flotow. Es autor, junto a José Pruñonosa, de la primera edición crítica en español de *Fanny Hill* (Editorial Cátedra, 2000). En la actualidad es director de la revista *MonTI-Monographs on Translation and Interpretation*.

### **CARMEN VALERO GARCÉS**

Catedrática de Traducción e Interpretación en la Universidad de Alcalá (Madrid). Dirige el Programa de Formación en Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos. Es así mismo coordinadora del Grupo de Investigación *FITISPos®* y miembro fundador del grupo COMUNICA, Red Interuniversitaria dedicada a la investigación en TISP en el territorio nacional. Es también directora de *FITISPos International Journal* y la promotora de la asociación AFIPTISP (Asociación de Formadores, Investigadores y Profesionales de la Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos). Autora y editora de numerosos artículos y libros sobre traducción, lingüística y estudios culturales.

**JUAN MIGUEL ZARANDONA**

Profesor de traducción en la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria, Universidad de Valladolid. Licenciado por esta misma universidad, completó su formación con estudios de posgrado en traducción por la Universidad de Sudáfrica (UNISA). Doctor por la Universidad de Zaragoza, donde leyó una tesis en torno a la recepción española del poeta británico Alfred Lord Tennyson y sobre el canon contemporáneo de literatura artúrica española. Sus principales líneas de investigación giran en torno a los Estudios Artúricos y los Estudios Africanos, siempre orientados hacia el universo de la traducción. Véase Afriqana ([www.afriqana.org](http://www.afriqana.org)), Clytiar ([www.clytiar.org](http://www.clytiar.org)) y TradHuc ([www.uva.es/tradhuc](http://www.uva.es/tradhuc)) [Traducción Humanística y Cultural]. Director de la revista *Hermēneus*, y las colecciones Vertere y Disbabelia.

# HERMĒNEUS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

*Hermēneus* es una publicación de periodicidad anual de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria (Universidad de Valladolid), de carácter científico, y encaminada a la edición de artículos originales, reseñas de libros y otras actividades complementarias, todo ellas dentro de los campos de actividad e investigación de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines. Los artículos se ajustarán a la estructura lógico-formal y metodología científica propias de la disciplina.

Los artículos tendrán una extensión máxima aconsejada de 10.000 palabras, incluidos cuadros, gráficos, notas y bibliografía. Las reseñas se guiarán por las mismas indicaciones pero con una extensión máxima de entre 1500 y 2000 palabras. Si un artículo o una reseña tuvieran una extensión superior, deberá consultarse al comité de redacción.

Salvo contadas ocasiones, el comité de redacción del Proyecto *Hermēneus* seleccionará aquellos libros que crea pertinentes para la redacción y publicación de reseñas. Igualmente, se aceptará la recepción de libros para ser reseñados en la revista. Estos ejemplares deberán enviarse a dicho comité, que después procederá a su devolución si así se solicita. Los autores de reseñas serán seleccionados por el comité de redacción entre los miembros de una lista de reserva propia.

Todos los originales se enviarán preferiblemente en formato digital a las direcciones de correo electrónico abajo recogidas. Si no fuera posible, se podrán enviar por correo postal en papel y acompañados del correspondiente soporte informático, junto con la identificación en la que figuren el nombre del autor o autora, su afiliación profesional y el título de la colaboración:

Juan Miguel Zarandona Fernández  
Director de la Revista *Hermēneus*

Facultad de Traducción e Interpretación  
Campus Universitario Duques de Soria, s/n  
42004 Soria, España (Spain)

Tel: + 34 975 129 174/+34 975 129 100

Fax: + 34 975 129 101

Correo-e: [juanmiguel.zarandona@uva.es](mailto:juanmiguel.zarandona@uva.es) / [hermeneus.trad@uva.es](mailto:hermeneus.trad@uva.es)

Las lenguas principales de trabajo a las que deberán atenerse los interesados en publicar en *Hermēneus* serán: español, francés, inglés, alemán, italiano y portugués. Cualquier otra lengua podrá ser considerada, siempre que esté escrita en caracteres latinos. La única limitación que podrá aducirse a los autores es la imposibilidad de encontrar una persona con la competencia lingüística y conocimientos en la materia adecuados para valorar un artículo en una lengua determinada.

Los artículos deberán ser inéditos y no podrán ser presentados simultáneamente en otras publicaciones. En la primera página de los mismos figurará el título, con su traducción al inglés, el nombre del autor o de los autores, la afiliación profesional del mismo o de los mismos, es decir, la institución universitaria o de otra índole a la que se está o se ha estado vinculado, y un resumen de un máximo de ciento cincuenta palabras, con los correspondientes descriptores (palabras-clave), en español y en inglés, que contenga la organización fundamental y principales aportaciones del trabajo. Se recomienda que el cuerpo del texto esté estructurado en epígrafes, numerados en arábigo (1., 1.1, 1.2, 2., 2.1...). Por razones obvias, las reseñas no incluirán ni resumen ni palabras clave.

*Hermēneus* acusará recibo de los originales en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el comité de redacción resolverá sobre su publicación en un plazo máximo de seis meses.

Todos los investigadores que deseen publicar en *Hermēneus* deberán aceptar atenerse a las líneas de investigación y normas de publicación de esta revista, así como al **dictamen y evaluación por pares**

**del comité científico o de otras personas externas al mismo o de expertos de reconocido prestigio** en una materia o campo de investigación dado a las que haya sido necesario consultar. La no aceptación o falta de adecuación hacia los mismos podría derivar en el rechazo directo a la publicación de un original. Una vez establecidas estas premisas, se mantendrá correspondencia con los autores con el fin de informarles acerca de la aprobación completa (carta de aceptación) o parcial de un original (informe o informes). En este segundo caso, se aportarán razones de forma detallada acerca de los motivos formales o de contenido que impidan, de momento, su publicación, por si a la persona, o personas interesadas, le pareciera conveniente abordar su mejora según las indicaciones dadas. Todo este proceso de selección y edición se llevará a cabo con la máxima confidencialidad, con el fin de asegurar la objetividad y rigor de los dictámenes. El comité de redacción, finalmente, respetuoso con la libertad intelectual de los autores, no modificará las opiniones vertidas por ellos, si bien tampoco se solidarizará con las mismas.

Se evitará un número excesivo de citas textuales que, en todo caso, si exceden de dos líneas irán sangradas. Por otra parte, los intercalados del autor en las citas textuales deberán ir entre corchetes para distinguirlos claramente del texto citado. Las citas textuales o parafraseadas irán acompañadas de su correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis. El texto podrá, asimismo, ir acompañado de notas a pie de página que irán numeradas correlativamente en caracteres árabes y voladas sobre el texto. Estas notas no tendrán como finalidad incluir referencias bibliográficas, sino comentarios o explicaciones complementarias al texto principal.

Los cuadros, gráficos y mapas incluidos en el trabajo deberán ir numerados correlativamente con caracteres árabes, contarán con un breve título que lo identifique, además de la fuente de su procedencia. En caso de ser necesario o parecer conveniente la publicación de láminas, fotografías u otro tipo de ilustraciones, los autores deberán ponerse en contacto con la secretaría de la revista con el objeto de analizar la posibilidad y la mejor manera de abordar su inclusión.

*Hermēneus* se compromete al envío de pruebas de los originales a los colaboradores para que estos procedan, también de forma obligatoria, a su corrección pormenorizada en un plazo de quince días, contados desde la entrega de las mismas. A no ser que sea necesario, los autores recibirán una sola prueba de imprenta. El comité organizador ruega que durante la corrección de pruebas no se introduzcan variaciones importantes en el texto original, pues ello puede repercutir en los costes de edición.

*Hermēneus* no da derecho a la percepción de haberes. Los derechos de edición corresponden a la revista, y es necesario el permiso del comité de redacción para su reproducción parcial o total. En todo caso, será necesario indicar la procedencia.

*Hermēneus* podrá publicar en algunos de sus números traducciones literarias de extensión breve que hayan sido enviadas a la secretaría del comité de redacción de forma voluntaria por aquellos colaboradores interesados y que acepten atenerse a requisitos equivalentes a los establecidos para la recepción de artículos y reseñas. Por otra parte, *Hermēneus* publicará los premios y los accésit de un concurso de traducción organizado anualmente por su comité de redacción y patrocinado por la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria.

Desde su número 19 (2017) *Hermēneus* se publica solo como una revista electrónica

PARA INFORMACIÓN COMPLETA:

<https://revistas.uva.es>

<https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus>

<https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus/about>

<https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus/about/submissions>

<https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus/about/contact>

## VERTERE

### MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĒNEUS

*Hermēneus*, revista de investigación en traducción e interpretación publicará, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, un volumen anejo, de carácter anual, bajo la denominación genérica de «Vertere. Monográficos de la Revista Hermēneus».

La entidad bajo cuyo patrocinio recaerá este proyecto será la Diputación Provincial de Soria, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid (Campus de Soria).

Las áreas de investigación serán las mismas que figuran detalladas en las normas de publicación de la revista *Hermēneus*, es decir, todas aquellas enmarcadas dentro de los campos de actividad de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines.

Para que un trabajo pueda ser considerado publicable en esta colección, será necesario hacer llegar a la dirección de la revista *Hermēneus* la siguiente documentación:

Carta de solicitud con fecha de envío

Un currículum breve que incluya los datos completos del autor o autores

Descripción somera del trabajo ya realizado propuesto para su publicación o proyecto del mismo

El trabajo completo si se trata ya de la versión definitiva (en papel y soporte informático)

La extensión de los textos no será menor de cien páginas presentadas a doble espacio ni mayor de doscientas. En caso de no poderse cumplimentar estos requisitos, los autores deberán ponerse en contacto previamente con la dirección de *Hermēneus*, donde se analizará el caso y se intentará alcanzar, si fuera posible, una solución acordada que satisfaga a ambas partes.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández

Director de la Revista Hermēneus

Facultad de Traducción e Interpretación

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria, España (Spain)

Tel: + 34 975 129 174 / +34 975 129 100

Fax: + 34 975 129 101

Correo-e: [juanmiguel.zarandona@uva.es](mailto:juanmiguel.zarandona@uva.es) / [hermeneus.trad@uva.es](mailto:hermeneus.trad@uva.es)

El anonimato estará garantizado en todo momento y, transcurrido un tiempo prudencial, los posibles colaboradores recibirán una respuesta que podrá ser de aceptación plena, aceptación con reservas, o rechazo definitivo.

Las lenguas prioritarias en que deberán estar escritas las colaboraciones serán el español, el inglés, el francés, el alemán y el italiano (lenguas fundamentales de trabajo de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria), si bien se aceptarán otros trabajos escritos en otros idiomas, siempre que tengan como objetivo de investigación la traducción e interpretación al y del español u otras lenguas peninsulares.

Los trabajos deberán ser inéditos, y no podrán ser presentados, de forma simultánea, para su publicación en cualquier otra institución, organismo o editorial.

Para mantener la coherencia necesaria de las actividades de este proyecto de publicaciones, cualquier otro requisito de la revista *Hermēneus* se aplicará a estos monográficos como añadidura complementaria.

# DISABELIA

COLECCIÓN HERMĒNEUS DE TRADUCCIONES IGNOTAS

## NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

*Hermēneus*, revista de investigación en traducción e interpretación publicará, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, una colección de traducciones, bajo la denominación genérica de «Disabelia. Colección Hermēneus de Traducciones Ignotas».

En principio, las traducciones de esta serie tendrán un carácter literario en cualquier género en el que las obras originales estén escritas. Tratados u obras de otros temas de carácter humanístico o cultural podrán también ser tenidos en cuenta para su publicación.

Las lenguas de partida podrán ser todas las lenguas del mundo, del presente o del pasado. La lengua prioritaria de llegada será el español. Las otras lenguas de enseñanza de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria, es decir, francés, inglés, alemán e italiano, podrán también ser lenguas de llegada, si se considerara interesante que ello fuera así.

Por ignotas debe entenderse que este proyecto se plantea ante todo la traducción desde lenguas minoritarias, exóticas, muertas o artificiales que resulten desconocidas, o muy poco conocidas, que no hayan sido traducidas, o lo hayan sido en muy escasa medida. También se buscará la traducción de autores que no hayan sido tampoco traducidos, o apenas lo hayan sido, aunque hayan escrito en una lengua mayoritaria o de cultura dominante.

El propósito confeso de esta colección es complementar o suplir un amplio terreno de autores, obras y lenguas de gran interés cultural y lingüístico, pero no comercial para una editorial con exigencias de mercado puramente empresariales. Correr un cierto riesgo, llegar a donde otros no pueden, tal vez, hacerlo, no olvidarnos de la elevada misión de la traducción, y poner en contacto, y dar a conocer, culturas y grupos humanos muy separados entre sí por la división de las lenguas. Para nosotros, cuanto más alejados o desconocidos sean estos, mayor será su interés.

Disabelia apela al mito de la torre de Babel, tan asociado al surgimiento práctico de la necesidad de la traducción y la interpretación, pero en un sentido contrario. No creemos que la división de las lenguas sea una maldición, sino un patrimonio irrenunciable de la humanidad que debe ser cuidado con esmero.

La entidad bajo cuyo patrocinio recaerá este proyecto será la editorial Ediciones Universidad de Valladolid (EdUVa) de dicha Universidad, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria de esta misma Universidad.

La periodicidad de esta serie será semestral, o lo que es lo mismo, dos volúmenes anuales, con independencia de que en algún momento se pueda considerar la posibilidad de publicar algún número extraordinario en caso de que unas determinadas circunstancias así lo aconsejen o animen a ello.

Las personas interesadas en publicar una traducción en esta colección deberán presentar la siguiente documentación:

Un proyecto inicial o resumen en el que se incluya una descripción del trabajo final, incluyendo puntos como su extensión, género, etc... y se expresen claramente los motivos de interés para su publicación en una colección de la características y fines de Disabelia. Igualmente, si fuera necesario, una cierta información sobre el autor, la lengua y la cultura de partida.

Un currículum breve en el que se enfatice, en su caso, la experiencia personal en el campo de la traducción o el estudio filológico, lingüístico o literario.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández  
Director de la revista *Hermēneus*  
Facultad de Traducción e Interpretación  
Campus Universitario Duques de Soria, s/n  
42004 Soria, España (Spain)  
Tel: + 34 975 129 174 / +34 975 129 100  
Fax: + 34 975 129 101  
Correo-e: juanmiguel.zarandona@uva.es / hermeneus.trad@uva.es

Las traducciones deberán presentar una muy alta calidad literaria. La revisión por parte de uno o varios correctores será imprescindible.

El anonimato quedará absolutamente garantizado durante todo el proceso de recepción del proyecto, estudio y corrección de la traducción, hasta el momento en el que se confirme la admisión definitiva de un trabajo para su publicación en *Disbabelia*. Este hecho se comunicará por escrito a los interesados.

Ante la muy probable presencia de diferencias culturales que pueden dificultar en gran medida la comprensión de los textos traducidos, se anima a los traductores a añadir cuantas notas explicativas consideren necesarias, así como introducciones generales a la obra en su conjunto, al autor y su trayectoria artística, y a la cultura de partida.

*Disbabelia* se plantea desde su nacimiento una colaboración muy estrecha con todos los departamentos de Filología de la Universidad de Valladolid.

Asimismo, se recabará la colaboración y se buscará la coedición con organismos que puedan estar interesados en este proyecto tales como embajadas, ministerios, consejerías, fundaciones, institutos culturales, empresas, etc.

## PROYECTO HERMĒNEUS: VOLÚMENES PUBLICADOS

### HERMĒNEUS

Revista de traducción e interpretación

<b>Núm. 1</b> Año 1999 20 €	<b>Núm. 2</b> Año 2000 20 €	<b>Núm. 3</b> Año 2001 20 €	<b>Núm. 4</b> Año 2002 20 €	<b>Núm. 5</b> Año 2003 20 €
<b>Núm. 6</b> Año 2004 20 €	<b>Núm. 7</b> Año 2005 20 €	<b>Núm. 8</b> Año 2006 20 €	<b>Núm. 9</b> Año 2007 20 €	<b>Núm. 10</b> Año 2008 20 €
<b>Núm. 11</b> Año 2009 20 €	<b>Núm. 12</b> Año 2010 20 €	<b>Núm. 13</b> Año 2011 20 €	<b>Núm. 14</b> Año 2012 20 €	<b>Núm. 15</b> Año 2013 20 €
<b>Núm. 16</b> Año 2014 20 €	<b>Núm. 17</b> Año 2015 20 €	<b>Núm. 18</b> Año 2016 20 €	<b>Núm. 19</b> Año 2017 Digital	<b>Núm. 20</b> Año 2018 Digital
<b>Núm. 21</b> Año 2019 Digital				

VERTERE  
Monográficos de la revista Hermēneus

**Núm. 1**

Año 1999  
22 €

Roberto Mayoral.  
*La traducción de la variación lingüística.*

**Núm. 2**

Año 2000  
22 €

Antonio Bueno.  
*Publicidad y traducción.*

**Núm. 3**

Año 2001  
26 €

Mariano García-Landa.  
*Teoría de la traducción.*

**Núm. 4**

Año 2002  
22 €

Liborio Hernández y Beatriz Antón.  
*Disertación sobre las monedas y medallas antiguas.*

**Núm. 5**

Año 2003  
22 €

Miguel Ibáñez Rodríguez.  
*«Los versos de la muerte» de Hélinand de Froidmont. La traducción de textos literarios medievales franceses al español.*

**Núm. 6**

Año 2004  
22 €

Ingrid Cáceres Würsig.  
*Historia de la traducción en la Administración y en las relaciones internacionales en España (s. XVI-XIX).*

**Núm. 7**

Año 2005  
22 €

Carlos Castilho Pais.  
*Apuntes de historia de la traducción portuguesa.*

**Núm. 8**

Año 2006

22 €

Kris Buyse.

*¿Cómo traducir clíticos? Modelo general y estrategias específicas a partir del caso de la traducción española de los clíticos franceses EN e Y.*

**Núm. 9**

Año 2007

22 €

Roxana Recio (ed).

*Traducción y Humanismo: Panorama de un desarrollo cultural.*

**Núm. 10**

Año 2008

22 €

Antonio Raúl de Toro Santos y Pablo Cancelo López.

*Teoría y práctica de la traducción en la prensa periódica española (1900-1965).*

**Núm. 11**

Año 2009

30 €

Joaquín García-Medall.

*Vocabularios hispano-asiáticos: traducción y contacto intercultural.*

**Núm. 12**

Año 2010

30 €

Heberto H. Fernández U.

*Dictionaries in Spanish and English from 1554 to 1740: Their Structure and Development.*

**Núm. 13**

Año 2011

30 €

Vicente López Folgado, Ángeles García Calderón, Miguel A. García Peinado y J. de D. Torralbo Caballero.

*Poesía inglesa femenina del siglo XVIII. Estudio y traducción (antología bilingüe).*

**Núm. 14**

Año 2012

30 €

Juan Antonio Albaladejo Martínez.

*La literatura marcada: problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés.*

**Núm. 15**

Año 2013

30 €

Jana Králová y Miguel José Cuenca Drouhard.

*Jiří Levý: una concepción (re)descubierta.*

**Núm. 16**

Año 2014

22 €

Daniel Gallego-Hernández (ed.).

*Traducción económica: entre profesión, formación y recursos documentales.*

**Núm. 17**

Año 2015

30 €

Sebastián García Barrera.

*Le traducteur dans son labyrinthe: La traduction de l'Amadis de gaule par Nicolas Herberay des Essarts (1540).*

**Núm. 18**

Año 2016

30 €

Daniel Lévêque (Coord.).

*Figures et pointes stylistiques novatrices en langue allemande, anglaise, espagnole et leur traduction française.*

**Núm. 19**

Año 2017

30 €

Julia Pinilla Martínez.

*Ensayo de un diccionario de traductores españoles de obras científicas y técnicas (1750-1900): Medicina*

**Núm. 20**

Año 2018

30 €

Aura E. Navarro

*Traducción y prensa temprana. El proceso emancipador en la Gaceta de Caracas (1808-1822)*

DISBABELIA  
Colección Hermēneus de traducciones ignotas.

**Núm. 1**

Año 2000

10,40 €

Anónimo (siglo XIII).

*Daurel y Betón.*

Traducción, introducción y notas: Jesús D. Rodríguez Velasco.

**Núm. 2**

Año 2000

10,82 €

Suleiman Cassamo. *El regreso del muerto*. Autor mozambiqueño. Cuentos. Traducción, introducción y notas de Joaquín García-Medall.

**Núm. 3**

Año 2001

18,03 €

*Canciones populares neogriegas*. Antología de Nikolaos Politis. Poesía en griego moderno. Traducción, introducción y notas de Román Bermejo López-Muñiz.

**Núm. 4**

Año 2002

10,58 €

*Cuentos populares búlgaros*. Anónimo. Traducción, introducción y notas de Denitza Bogomílova.

**Núm. 5**

Año 2002

10,58 €

*Escritos desconocidos*. Ambrose G. Bierce. Traducción, introducción y notas de Sonia Santos Vila.

**Núm. 6**

Año 2002

11,06 €

*Verano*. C. M. van den Heever. Clásico sudafricano en la lengua afrikáans. Traducción, introducción y notas de Santiago Martín y Juan Miguel Zarandona.

**Núm. 7**

Año 2003

12,02 €

*La leyenda de los tres Reyes Magos y Gregorio el de la Roca*. Johannes de Hildesheim y anónimo. Recuperados por Karl Simrock. Traducción, introducción y notas de María Teresa Sánchez.

**Núm. 8**

Año 2004

15,86 €

*Es más fácil poner una pica en Flandes.* Barbara Noack. Traducción, introducción y notas de Carmen Gierden y Dirk Hofmann.

**Núm. 9**

Año 2004

12,99 €

*De silfos y humanos. El conde de Gabalis* de Montfaucon de Villars y *El Silfo* de Claude Crébillon. Traducción, introducción y notas de M<sup>a</sup> Teresa Ramos Gómez.

**Núm. 10**

Año 2004

12,24 €

*Erec*, de Hartmann von Aue. Introducción de Marta E. Montero. Traducción y notas de Eva Parra Membrives.

**Núm. 11**

Año 2007

11,87 €

*Libro del Rey Arturo.* Según la parte artúrica del *Roman de Brut* de Wace. Traducción, introducción y notas de Mario Botero García.

**Núm. 12**

Año 2007

20,67 €

*Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII).* Varios autores. Traducción, introducción y notas de María Paz Muñoz-Saavedra y Juan Carlos Búa Carballo.

**Núm. 13**

Año 2007

11,87 €

*Los adioses de Arras.* Varios autores. Traducción, introducción y notas de Antonia Martínez Pérez.

**Núm. 14**

Año 2007

11,88 €

*Sonetos de Crimea/Farys.* Adam Mickiewicz. Estudio preliminar, notas y traducción de Antonio Benítez Burraco.

**Núm. 15**

Año 2009

15,60 €

*Oswald de Múnich.* Estudio preliminar, notas y traducción de Eva Parra Membrives y Miguel Ayerbe Linares.

**Núm. 16**

Año 2010

14,20 €

*Historia de Campo Florido*. Introducción, notas y traducción del islandés antiguo de Mariano González Campo.

**Núm. 17**

Año 2011

14,60 €

*Defensa de la rima*. Samuel Daniel. Edición, traducción y estudio de Juan Fran.

**Núm. 18**

Año 2011

14,60 €

*Memorias de un estudiante inglés en la guerra de la Independencia*. Robert Brindle. Edición bilingüe y notas de Pilar Garcés García. Introducción histórica y notas de Luis Álvarez Castro.

**Núm. 19**

Año 2014

15,00 €

*Oro español. Traducciones inglesas de poesía española de los siglos XVI y XVII*. Edición, introducción y notas de Glyn Pursglove.

**Núm. 20**

Año 2016

14,42 €

*Los versos de la muerte*. Robert le Clerc de Arras, Adam de la Halle. Traducción, introducción y notas de Antonia Martínez Pérez.

**Núm. 21**

Año 2017

19,23 €

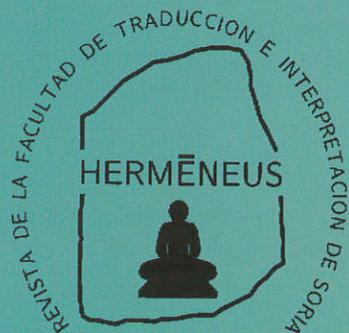
*Leyendo a Anna Ajmátova: Réquiem y Poema sin héroe*. Anna Ajmátova. Traducción, introducción y notas de Ester Rabasco Macías.

**Núm. 22**

Año 2018

21,50 €

*De los tiempos turbulentos en los Países Bajos y sobre todo en Gante*. Marcus van Vaerenwijck. Traducción, introducción y notas de Lieve Behiels.



EDICIONES  
Universidad  
*de*  
Valladolid



### INGRID CÁCERES WÜRSIG

Profesora Titular del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá. Doctora en Filología Alemana (Universidad Complutense de Madrid), Máster en Traducción (Universidad de Cantabria). Su investigación se centra en la historia de la traducción, así como en las relaciones culturales

entre España y los países germanoparlantes. En ambas líneas cuenta con numerosas publicaciones en editoriales de prestigio y revistas internacionales (*Interpreting*, *META*, *Lebende Sprachen*). Es miembro de los grupos de investigación Fitispos, Otras Lenguas (OLE-5) y Reception. Publicaciones recientes: «Germanofilia y nacionalcatolicismo: contradicciones en la recepción franquista de Stefan Zweig (1939-1947)» (*Revista de Filología Alemana*, 2018), «Interpreters in history: a reflection on the question of loyalty» (*Multilingual Matters*, 2017); junto con Remedios Solano Rodríguez: «La poésie sur la Guerre d'Indépendance espagnole dans le monde germanique comme instrument de propagande» (*Presses de l'Université Aix-en-Provence*, 2017). Colabora con el CSIC en seminarios y para la traducción de textos históricos del alemán.

### MARÍA JESÚS FERNÁNDEZ-GIL

María Jesús Fernández-Gil es Profesora Ayudante Doctor en la Universidad de Alcalá, Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Salamanca (2011) y Máster en Traducción y Mediación Intercultural por la Universidad de Salamanca (2011). Su investigación se centra en las representaciones artísticas del Holocausto así como en el papel de la traducción en la difusión de este hecho histórico. Entre sus publicaciones destacan *Traducir el horror: la intersección de la ética, la ideología y el poder en la memoria del Holocausto* (Peter Lang, 2013) y *El papel (est)ético de la literatura en la conmemoración del Holocausto* (Dykinson, 2013) así como diversos artículos aparecidos en revistas nacionales e internacionales. Dos de los más recientes son “Censura 2.0 y Holocausto: el control de contenidos y su impacto en la imagen transnacional del genocidio nazi” (2015) y “Las edades de Hitler: De Satán a ser de carne y hueso, pasando por su representación en clave paródica” (2016). Es miembro de los grupos de investigación Reception (UAH), Fitispos (UAH) y Midel (UA). Como traductora profesional, ha realizado trabajos de traducción literaria, técnica y administrativa.

