

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

“DIFICULTADES DE ASPECTO LINGÜÍSTICO EN LA TRADUCCIÓN LITERARIA Y SUS POSIBLES SOLUCIONES”

Autor: Andrea Doménica Cortés Pérez

Tesis presentada para obtener el título de:
Licenciado en Lenguas Europeas

Nombre del asesor:
Dr. Andrés López Ávila

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación “Dr. Silvio Zavala” que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo “Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada”, se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





Facultad de Lenguas Europeas

**DIFICULTADES DE ASPECTO LINGÜÍSTICO EN LA TRADUCCIÓN
LITERARIA Y SUS POSIBLES SOLUCIONES**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUAS
EUROPEAS**

Presenta

Andrea Doménica Cortés Pérez

Asesor

Dr. Andrés López Ávila

Morelia, Mich., México, abril 2022



Con fundamento en el artículo 5, fracción XIX, del Decreto que crea el Instituto de la Juventud Michoacana y el artículo 8, 19, fracción I, 56, fracción I, de la Ley de Entidades Paraestatales del Estado de Michoacán, se expide la presente:

CONSTANCIA DE ACREDITACION DE SERVICIO SOCIAL

Al C. CORTES PEREZ ANDREA DOMENICA

Pasante de: LICENCIATURA EN LENGUAS EUROPEAS

Con número de expediente: 21468/OS/18/19 quien realizó su servicio social en
MORELIA, MICH.

Incorporado al Subprograma: ORGANIZACION SOCIAL

Con una duración de: 480 HORAS en un periodo de 6 MESES

Adscrito a: UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA

Unidad administrativa: CENTROS DE ATENCION SOCIAL

Departamento y/o Area: DIRECCION DE FORMACION INSTITUCIONAL

Iniciando : 24 DE SEPTIEMBRE DEL 2018 Concluyendo : 24 DE MARZO DEL 2019

Con la asesoría de PABLO FRANCISCO GUZMAN CHAVEZ

Morelia, Michoacán a 17 DE ABRIL DEL 2019

FLAP/NSV/VASFJ

LIC. NILTON SALVADOR VALLADARES IBARRA
SUBDIRECTOR DE SERVICIO SOCIAL Y PASANTES



Instituto de la Juventud
Michoacana
Dirección de Servicio
Social y Pasantes



Morelia, Mich., 8 de febrero del 2022.

**Asunto: Autorización del asesor
Para presentar proyecto terminado.**

Lic. CELIA ESMERALDA MENDEZ SANDOVAL
Directora de Lenguas Europeas
PRESENTE

Por medio de la presente hago constar que la C. ANDREA DOMÉNICA CORTÉS PÉREZ, alumna egresada de la escuela de Lenguas Europeas, ha concluido satisfactoriamente el proyecto asesorado por el que suscribe, por lo cual doy mi autorización para que sea turnado a los lectores evaluadores asignados por la dirección (Comité de Titulación) a su cargo.

Agradeciendo de antemano su apoyo, quedo de usted.

Atentamente

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'AN', is written over a horizontal line. The signature is stylized and somewhat cursive.

DR. ANDRÉS LÓPEZ ÁVILA
ASESOR DE DOCUMENTO

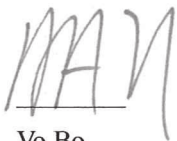
C. c. p. Archivo
C. c. p. Alumno

UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA A.C
LICENCIATURA EN LENGUAS EUROPEAS
DIRECTOR DE LA LICENCIATURA
CELIA ESMERALDA MENDEZ SANDOVAL
PRESENTE

Por medio de la presente la alumna ANDREA DOMÉNICA CORTÉS PÉREZ **MANIFIESTA** que la Tesis titulada: **Dificultades de aspecto lingüístico en la Traducción Literaria y sus posibles soluciones**, es de su autoría; expresa también que no existe plagio de ninguna naturaleza de otro documento de investigación (tesis, revista, texto, congreso, o similar). Asimismo, el estudiante hace constancia de que las citas de otros autores han sido debidamente referenciadas en el trabajo de investigación, por lo que declara y no asume como suyas las opiniones vertidas por terceros, ya sea de fuentes obtenidas por medios escritos o digitales. El propio estudiante, hace constar de voluntad propia que es plenamente consciente del contenido de la tesis y asume la responsabilidad total y absoluta de cualquier error u omisión en el documento, siendo consciente de las connotaciones éticas y legales derivadas de la misma.

En caso de incumplimiento de la presente, el graduando se somete a la evaluación de caso por el Comité de Honor y Justicia de la Universidad Vasco de Quiroga.

En la ciudad de Morelia, Michoacán, el día **25 de marzo de 2022**.



Vo.Bo.

Asesor de tesis.



C. Andrea Doménica Cortés Pérez

Índice general

Agradecimientos	2
Resumen.....	3
Abstract	4
Introducción.....	5
Capítulo 1. La traducción literaria	7
1.1. Concepto de equivalencia.....	9
1.2. Concepto de fidelidad y transparencia.....	16
1.3. Concepto de intraducibilidad	21
1.4. Concepto de compensación.....	26
1.5. La autotraducción.....	29
Capítulo 2. Dificultades en la traducción literaria	32
2.1. Palabras y modismos sin equivalente.....	33
2.2. Chistes y juegos de palabras	48
2.3. Variaciones en la gramática	65
2.4. Los nombres propios.....	71
2.5. El registro lingüístico	79
2.6. Los intraducibles	91
Capítulo 3. La traducción poética	101
3.1. Ritmo y rimas.....	109
Conclusiones.....	114
Anexos.....	116
Glosario.....	118
Referencias bibliográficas.....	122

Agradecimientos

Primeramente, quisiera agradecer a mis padres, pues fueron los responsables de que me apasionara por los idiomas desde una edad temprana. Muchas gracias por todo el amor, paciencia y apoyo que me brindaron y los esfuerzos que hayan tenido que realizar para poder darme la oportunidad de estudiar esta carrera sin que nunca me haya hecho falta nada. A mi hermano por ayudarme siempre que lo necesité, incluso cuando ni siquiera yo sabía que necesitaba de esa ayuda. A todos los miembros de mi familia que se interesaron y preocuparon por que yo continuara preparándome académicamente y ahora se sienten orgullosos, desde donde quiera que estén.

Agradezco también a mi asesor de tesis Andrés López Ávila, quien me guió y ayudó en cada paso para así realizar un buen trabajo. Gracias infinitas por la paciencia, el tiempo, y la gran disposición.

Asimismo agradezco a mi directora de carrera, a mis maestros de la universidad, y demás maestros de idiomas que he tenido a lo largo del tiempo, que evidentemente han sido un elemento muy importante para mis logros. Gracias a la Universidad Vasco de Quiroga por darme la oportunidad de aprender y crecer.

Por supuesto agradezco también a los traductores que aceptaron ser entrevistados y que me proporcionaron material valioso para este trabajo de investigación.

Y desde luego, agradezco también a Dios, pues aunque el camino no ha sido fácil, él me trajo hasta donde estoy hoy y nunca me ha dejado. Gracias por ser parte de este nuevo e importante avance en mi vida.

Resumen

El procedimiento de la traducción literaria conlleva una extensa y compleja labor. Existen numerosos elementos que el traductor deberá enfrentar, analizar, y resolver. No obstante, este trabajo de investigación únicamente se enfocará en las problemáticas que surgen a partir de aspectos lingüísticos, entre ellos aspectos relacionados con la semántica, la gramática, la fonética, y la sintaxis. Asimismo, finalmente determinaremos si pueden encontrarse textos literarios que sean fieles a los originales en su totalidad o si simplemente no es posible.

Palabras clave: lingüística, semántica, gramática, fonética, sintaxis.

Abstract

The process of literary translation demands a complex and extensive task. There are several elements which the translator must face, analyze, and ultimately solve. However, this research work will only be focused on difficulties that arise from linguistic aspects, such as those associated with semantics, grammar, phonetics, and syntax. In addition, we will lastly reach a conclusion whether or not there are literary works that happen to be entirely faithful to the original ones.

Key words: linguistics, semantics, grammar, phonetics, syntax.

Introducción

El presente trabajo de investigación aborda como tema central las múltiples dificultades de aspecto lingüístico que pueden encontrarse en la traducción literaria. Observaremos cómo es que tales aspectos deberán ser considerados cuidadosamente por el traductor ya que de esto dependerá la calidad del producto final de traducción. A lo largo de tres capítulos indagaremos sobre la importancia de cada uno de los elementos a tratar.

En el primer capítulo se tocarán nociones que mayormente se encuentran en este género de traducción; la equivalencia, la fidelidad y la transparencia, la intraducibilidad, la compensación, y la autotraducción. Estudiaremos dichos conceptos puesto que están ligados a los obstáculos lingüísticos que pueden estar presentes en el proceso de la traducción literaria.

En el segundo capítulo se desglosarán las diversas complicaciones, entre ellas, las palabras y los modismos que no cuentan con un equivalente en otro idioma; los chistes y juegos de palabras, así como el humor en general; las alteraciones en la gramática; la traducción de los nombres propios; y el uso del registro lingüístico. En cada apartado se presentan las razones por las cuales podrían causar conflicto y de igual manera se presentan ejemplos relacionados, así como las soluciones que se les han dado a éstos, se les han intentado dar, o bien, que se les pudiera dar. Asimismo, en este capítulo observaremos algunos ejemplos de fragmentos u obras literarias que han sido tildadas de intraducibles, y por supuesto se analizarán sus motivos.

En el tercer y último capítulo se abordará el concepto de la traducción poética, la cual también forma parte del género literario. Se examinarán las razones en las que recae la dificultad para traducirse, y de igual modo que en el capítulo previo, podremos observar algunos ejemplos.

Los ejemplos que proporcionaremos y analizaremos en este trabajo son principalmente en inglés y español. Sin embargo también podremos observar varios ejemplos en idiomas como el francés, el italiano y el portugués. Encontraremos ejemplos en alemán con menos frecuencia.

Finalmente se presentarán las conclusiones que derivan de esta investigación, las cuales buscarán ser de apoyo para traductores en formación o para cualquiera que desee conocer un poco más acerca de la traductología y sus peculiaridades.

Capítulo 1. La traducción literaria

La traducción literaria es el proceso que consiste en transferir de un idioma a otro una novela, cuento, poema, o cualquier otro tipo de obra literaria. Ésta suele ser considerada como la más compleja entre los diferentes tipos de traducción. “we have established that literary translation is the most demanding type of translation”.¹ (Landers, 2001, p. 7) Esto se debe a que este género requiere de mucha manipulación; además, el traductor debe considerar diversos aspectos al realizar su labor, y de esta manera preservar la intención del autor original.

En su libro *Literary Translation: A practical guide*, Landers (2001) menciona algunas de las competencias más importantes que un traductor literario debe poseer. Entre las que destacan: tono, estilo, flexibilidad, creatividad/ingenio, conocimiento sobre la cultura del texto fuente, habilidad para extraer significado a partir de la ambigüedad, y sobre todo, humildad. “Why humility? Because even our best efforts will never succeed in capturing in all its grandeur the richness of the original.”² (p. 8) Claro está que ésta última es solamente la opinión del autor citado.

Cabe señalar que en el presente trabajo de investigación, se analiza la traducción literaria desde un enfoque lingüístico, por lo que no se profundizará en todos y cada uno de los aspectos a valorar o en las competencias de un traductor literario antes mencionadas, que por cierto, son sólo algunas de muchas otras.

Por otro lado, el procedimiento de la traducción puede incluir diversas maneras de trasladar una parte del texto a un idioma diferente, conocidas como técnicas de traducción. Dichas técnicas son más que familiares en los estudios de traducción

¹ “hemos determinado que la traducción literaria es el género de traducción más exigente.”

² “¿Por qué *humildad*? Porque incluso nuestros más grandes esfuerzos no lograrán capturar la riqueza del original en todo su esplendor.”

(translation studies) y algunas de las más importantes son las siguientes: la transposición, la modulación, la omisión, la amplificación, la equivalencia, la adaptación, la compensación, el préstamo, el calco, y la traducción literal. En cuanto a las anteriormente mencionadas técnicas o estrategias de traducción, este trabajo se encamina más hacia la equivalencia, la compensación y los términos de intraducibilidad y sinonimia que han sido tan debatidos a lo largo del tiempo cuando se habla de traducción, y más específicamente, de traducción literaria.

1.1. Concepto de equivalencia

Sin duda alguna, el concepto de equivalencia, en cuanto a traducción se refiere, ha generado múltiples conversaciones en el transcurso de los años. Ésta llegó a considerarse una técnica de traducción por Vinay y Darbelnet (1995) en su obra *Comparative Stylistics of French and English: A methodology for translation*, pero actualmente es un concepto sumamente complejo y esencial en el ámbito literario. El dilema recae en si es posible o no, que el traductor haga una réplica en otro idioma de los múltiples rasgos que se presentan en una obra literaria, y de ser así, por medio de qué. De lo contrario, hasta qué grado sí podría ser “equivalente”. “A translator must therefore not only contend with the special difficulties resulting from such an effective exploitation of the total resources of the source language, but also seek to produce something relatively equivalent in the receptor language.”³ (Nida, 1964, p. 163)

Es de hecho a su complejidad que su definición continúa siendo debatible. Y ya que es tan importante, la visión que se tiene acerca de la equivalencia ha sido abordada de diferentes maneras por parte de diversos lingüistas, traductores y académicos en general. A continuación se presentan algunas de las teorías más destacadas y que se han convertido en piezas clave para los estudios de traducción. Asimismo, se exponen algunos puntos de vista un poco más actuales.

En la década de los años 1950, Jakobson utiliza por primera vez el término *equivalence in difference*, optando por analizarlo desde una perspectiva lingüística, pero más específicamente, desde la semiótica. Para él, la equivalencia absoluta no existe, sin embargo acepta la posibilidad de que un mensaje puede ser expresado en otro idioma con la ayuda de un préstamo léxico, un calco semántico, un neologismo o cambio semántico, así como también por medio de la circunlocución. “All cognitive experience

³ “Por lo tanto, un traductor no sólo tiene que lidiar con las dificultades que resultan de la efectiva explotación de todos los recursos de la lengua de partida, sino que también debe buscar cómo producir algo relativamente equivalente en la lengua meta.”

and its classification is conveyable in any existing language. Whenever there is deficiency, terminology may be qualified and amplified by loan-words or loan-translations, neologisms or semantic shifts, and finally, by circumlocutions.”⁴ (2000, p. 115)

Nida (1964) propone dos variaciones de dicho concepto. Por un lado, la *equivalencia dinámica* (también conocida hoy en día como *equivalencia funcional*) y por otro lado, la *equivalencia formal*. La primera pretende comunicar el mensaje o idea, inclusive si debe adaptarse el texto de manera que al nuevo lector le resulte natural y provoque en él el mismo efecto del original pero desde su contexto. “A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture”.⁵ (p. 159)

La equivalencia formal, por el contrario, se realiza al traducir de manera literal, es decir replicando la estructura o traduciendo palabra por palabra, de modo que se preserve la forma lingüística del texto fuente. “Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language.”⁶ (p. 159) Sin embargo, ésta última no se presenta tan a menudo puesto que, como ya ha sido mencionado antes, no sería posible debido a los distintos factores que deben considerarse al desempeñar el tipo de traducción que aquí se analiza. Básicamente, la equivalencia dinámica y la equivalencia formal serían lo que también se conoce como traducción libre y traducción literal, respectivamente.

⁴ “Toda experiencia cognitiva y su clasificación puede ser comunicada en cualquier idioma. Cuando hay alguna deficiencia, la terminología podría ser mesurada y amplificada con préstamos lingüísticos o calcos semánticos, neologismos o cambios semánticos, y por último, con circunlocuciones.”

⁵ “Una traducción de equivalencia dinámica aspira a una total naturalidad en la formulación, e intenta que el receptor se relacione con las formas de comportamiento relevantes en cuanto al contexto de su propia cultura.”

⁶ “Visto desde este aspecto formal [equivalencia formal], uno se preocupa por que el mensaje iguale los diferentes elementos en la lengua meta, de la mejor manera posible.”

Semejante a las posturas que tienen Jakobson y Nida sobre la equivalencia, es la que presentan Vinay y Darbelnet años antes, en 1958⁷, quienes afirman que la equivalencia es en cierta forma una compensación, ya que el traductor debería lograr transmitir el mensaje de manera que sea accesible para el lector a quien va dirigido el nuevo texto. Y deberá llegar a ese resultado por medio de diferentes técnicas. “What we have called equivalence is also a manner of compensation; it is an attempt to convey a message, which a reader does not understand for cultural reasons, by a detour which makes it accessible.”⁸ (1995, p. 202) En el siguiente ejemplo que ellos nos proporcionan podemos observar un claro caso de equivalencia:

To translate “We had a bottle of wine (with our meal)” by “Nous avons eu une bouteille de vin” would mean losing the meaning expressed by ‘bottle’ and especially by ‘wine’ in English. For the French drinking a bottle of wine is not such a special event that merits mention. But if this sentence is translated by “Nous avons bu une bonne bouteille” the intention of the message becomes clear and it is even superfluous to translate ‘wine’.⁹ (Vinay y Darbelnet, 1995, p. 202)

En el ejemplo anterior se puede apreciar la equivalencia en diferentes maneras. Primeramente, ellos proponen el cambio del verbo: to have = tener (inglés) > boire = beber (francés). Mientras que en inglés *to have* puede significar *beber* en este contexto, en francés podría connotar algo distinto. En segundo lugar, observamos la alteración en los tiempos verbales. En inglés utilizan el *past simple* (pretérito), pero al traducir la

⁷ En el presente trabajo se maneja la versión traducida al inglés que es presentada en 1995.

⁸ “Lo que hemos llamado como *equivalencia* es también una forma de *compensación*, es un intento de comunicar un mensaje; el cual el lector no comprende por razones culturales, por medio de una modificación que lo vuelve más accesible.”

⁹ “Para traducir ‘We had a bottle of wine (with our meal)’ por ‘Nous avons eu une bouteille de vin’ significaría perder la intención expresada en ‘bottle’ y especialmente en ‘wine’ en inglés. Para los franceses, el beber una botella de vino no es un evento tan especial que amerite mención. Sin embargo, si esta oración se traduce por ‘Nous avons bu une bonne bouteille’, la intención del mensaje se vuelve clara e incluso resulta superfluo traducir la palabra ‘wine’.”

oración al francés utilizan el *passé composé* (pretérito perfecto compuesto), la cual es la correcta adaptación y utilización del francés para el pretérito o *past simple* del inglés en este ejemplo, y se debe a que en esa oración se relata un acontecimiento reciente y no histórico o de antaño, no obstante si ese fuera el caso entonces sí debería emplearse el *passé simple*. Finalmente, hacen los cambios necesarios para recrear la intención del mensaje original: *a bottle of wine* > *une bonne bouteille*. Este es un ejemplo sencillo, pero podemos observar claramente que ellos no hacen una traducción palabra por palabra, y al final logran su cometido: expresar el mensaje.

Por otro lado, Catford (1965) plantea el término *equivalencia textual*, la cual se refiere a cualquier fragmento de la lengua fuente que es percibido como equivalente en una determinada lengua meta. “A *textual translation equivalent*, then, is any TL form (text or portion of text) which is observed to be equivalent of a given SL form (text or portion of text).”¹⁰ (p. 27)

Catford sugiere además el uso de la conmutación léxica en casos donde se requiera, para que de esta manera el traductor pueda encontrar un equivalente apropiado. No obstante, si es un caso sencillo, según el juicio de Catford, el traductor puede valerse de su intuición y de su conocimiento sobre los idiomas en cuestión sin ningún problema mayor. Queda claro que como esto último es meramente una opinión del autor, hay que decir que al final el proceso de traducción resulta un acto totalmente personal y subjetivo.

In place of *asking* for equivalents we may adopt a more formal procedure, namely, *commutation* and observation of concomitant variation. In other words we may systematically introduce changes into the SL¹¹ text and observe what changes if any

¹⁰ “Un equivalente de traducción textual es, por lo tanto, cualquier construcción de la lengua meta (texto o parte de un texto) el cual se toma como equivalente de una determinada construcción de la lengua de partida (texto o parte de un texto).”

¹¹ Source language (lengua fuente)

occur in the TL¹² text as a consequence. [...] Nevertheless, commutation is the ultimate test for textual equivalence, and it is useful in cases where equivalence is not of the simple equal-rank and unit-to-unit type.¹³ (p. 28)

O bien, en palabras de Osimo (2004):

Le voci della *source language* e del *target language* hanno raramente «lo stesso significato» in senso linguistico; ma possono funzionare nella stessa situazione. Nella traduzione totale, i testi o le voci della *source language* e del *target language* sono equivalenti traduttivi quando sono *intercambiabili in una data situazione*.¹⁴ (p. 110)

Como podemos darnos cuenta, el término *equivalencia* hace reflexionar al traductor en qué es lo que éste debe priorizar y qué es lo que tiene que sacrificar, o si acaso éste busca lograr a través del uso de sus palabras la misma reacción que el lector del texto original tuvo. Y se habla de “sacrificar” porque, muchas veces es considerado así. “Toda traducción supone una pérdida respecto de su original.” (Samaniego Fernández, 2007, p. 126) De hecho, en opinión de la misma autora antes citada, se debe a estas pérdidas que posteriormente “surjan análisis pormenorizados de los rasgos microestructurales de los textos en busca del último matiz, del último rasgo reproducible en el texto meta.” (p. 123)

¹² Target language (lengua meta)

¹³ “En vez de *pedir* equivalentes, deberíamos adoptar un procedimiento más formal, es decir, la conmutación y la observación de la variación simultánea. En otras palabras, deberíamos introducir sistemáticamente algunos cambios en el texto de partida, y observar qué cambios ocurren como consecuencia en el texto de llegada. [...] Aún así, la conmutación es la prueba final de la equivalencia textual, y es muy útil en casos donde la equivalencia no es de igual grado o del tipo *unidad por unidad*.”

¹⁴ “Los elementos de la lengua de partida y de la lengua meta raramente poseen ‘el mismo significado’ en un sentido lingüístico, pero pueden funcionar en las mismas circunstancias. En la traducción completa, los textos o los elementos de la lengua de partida y de la lengua meta son equivalentes de traducción cuando son *intercambiables en una dada circunstancia*.”

Como lo expone Samaniego Fernández, el concepto de equivalencia entre la mayoría de los lingüistas y traductores que lo han discutido como Toury, Nida, y Taber, por mencionar algunos, se inclina al hecho de dar prioridad a la transferencia del mensaje y no tanto a la forma del texto, la cual más bien considerarían secundaria. Acerca de eso ella plantea lo siguiente:

sólo se reproduciría en los casos en que las estructuras de la lengua origen y la lengua meta se hallaran en una relación de relativa proximidad y por tanto permitieran el trasvase del formato gramatical en que viene envuelto el mensaje. (p. 124)

En definitiva, podemos coincidir en que el traductor literario además de tener un total dominio de la lengua fuente y su uso de palabras, también debe contar con las mismas características en la lengua meta, para que así éste pueda, de acuerdo a todo lo que anteriormente se mencionó, reflejar el mensaje completo, cumplir la función y el efecto del original, no dejar nada fuera, respetar la forma, y que el nuevo texto suene natural (según su propio juicio), por mencionar algunos. El traductor debe, también, tomar decisiones, hacer su interpretación y lograr un texto equivalente.

Así pues, la equivalencia sólo consiste en una versión aceptable en las circunstancias comunicativas o, si se quiere expresar de otro modo, sería la versión 'óptima' en las circunstancias comunicativas específicas en que se ha producido el acto de traducción, pero no de forma absoluta. (Rabadán Álvarez citado en Samaniego Fernández, 2007, p. 150)

Sobre la equivalencia absoluta, Osimo (2004) asegura que ésta no existe y es necesario que el traductor pregunte a sí mismo en qué sentido una palabra es la traducción de otra: "Non esistendo nessuna equivalenza assoluta, ogni volta che un

dizionario bilingue propone una soluzione bisogna domandarsi «in che senso questa parola è indicata come traduce di quella?»¹⁵ (p. 156)

Sin embargo, hace falta comprobar si en todos los casos es posible lograr un texto equivalente. Después de todo es por eso que cuando se habla de traducción literaria, en algunas ocasiones, una obra puede llegar a ser totalmente reescrita o recreada, a veces al menos partes de ella, para que ésta sea equivalente, de cierta manera, en otro idioma. Este aspecto, sin embargo, se analizará más adelante.

Para concluir con el concepto de equivalencia, tenemos que estar conscientes que la equivalencia define a la traducción, y viceversa: “Pym, for one, has pointed to its circularity: equivalence is supposed to define translation, and translation, in turn, defines equivalence.”¹⁶ (Kenny, 2009, p. 96)

Recordemos también que la equivalencia pasó de ser un concepto muy ambiguo y extenso a algo más específico y delimitado con cada obra literaria que se le presenta a un traductor.

la definición del concepto de equivalencia, que pasó de definirse de forma global (la equivalencia en traducción) a delimitarse de forma individual (la relación de equivalencia para cada acto traductivo), ya que cada traducción se convierte en un acto único y la relación de equivalencia sólo puede definirse con relación a un binomio (o multinomio) textual concreto y a una situación traductiva determinada.
(Samaniego Fernández, 2007, p. 133)

¹⁵ “Ya que no existe la equivalencia absoluta, cada vez que un diccionario bilingüe propone una solución, debemos preguntarnos ‘¿En qué sentido esta palabra se traduce como esta otra?’”

¹⁶ “Pym, por su parte, ha señalado su circularidad: se supone que la equivalencia define a la traducción, y la traducción, a su vez, define a la equivalencia.”

De modo que, si hay tantos tipos de equivalencias o tantas maneras de percibirla, lo único que queda decir es que depende del traductor llegar a esa conclusión equivalente. “Entonces no hay razón para seguir investigando; no es necesario poner a prueba las piezas del lenguaje según cien criterios lingüísticos: la equivalencia es siempre ‘presunta’ equivalencia, y nada más.” (Ernst-August citado en Pym, 2012, p. 45)

Finalmente, como lo describe Kenny (2009), la equivalencia, sin duda, se ha percibido como algo necesario, útil, pero también como una traba en el progreso de los estudios de traducción: “Thus equivalence is variously regarded as a necessary condition for translation, an obstacle to progress in translation studies, or a useful category for describing translations.”¹⁷ (p. 96)

¹⁷ “Por consiguiente, la equivalencia es considerada como una condición necesaria para la traducción, como un obstáculo para avanzar en los estudios de traducción, o como una categoría útil para describir traducciones.”

1.2. Concepto de fidelidad y transparencia

Estos dos términos fueron considerados, sobre todo en los comienzos de los estudios de traducción, dos nociones fundamentales en el campo de la traducción literaria. A lo largo de los siguientes párrafos, observaremos las diversas opiniones acerca del tema por parte de figuras como Benjamin, Nida, Venuti, entre otros. Conceptos tradicionales que formaron parte de una problemática entre traductores.

Por una parte, se entiende como *fidelidad* al hecho de reproducir tal cual el significado de un texto fuente pero sin desviarse de la forma en que éste estaba escrito originalmente.

A faithful Translation attempts to reproduce the precise contextual meaning of the original within the constraints of the TL grammatical structures. It 'transfers' cultural words and preserves the degree of grammatical and lexical 'abnormality' (deviation from SL norms) in the translation. It attempts to be completely faithful to the intentions and the text-realisation [sic] of the SL writer.¹⁸ (Newmark, 1988, p. 46)

Sin embargo, como lo expone Wierzbicka (citado en Katan, 2003), una traducción “fiel” solamente logrará causar extrañeza en el lector: “a faithful translation leads to an oddness for the target text reader.”¹⁹ (p. 184) La misma opinión es la que presenta Benjamin (2000, p. 21) quien dice que una traducción literal de la sintaxis significaría

¹⁸ “Una traducción fiel intenta reproducir el significado contextual exacto que se encuentra en el original dentro de las limitaciones de las estructuras gramaticales de la lengua meta. ‘Transfiere’ palabras culturales y preserva el grado de ‘anomalía’ gramatical y léxica (desviación de las normas de la lengua de salida) en la traducción. Busca ser completamente fiel a las intenciones y a la comprensión del texto que tiene el autor original.”

¹⁹ “una traducción fiel produce cierta rareza en el lector del texto meta.”

renunciar completamente al significado del original y amenazaría, además, con llevar al lector directamente hacia la incomprensibilidad.

Sin duda alguna, ha sido objeto de conflicto porque al igual que otras nociones concernientes a la traducción, la *fidelidad* ha sido interpretada desde diversas perspectivas. Uno de los grandes personajes que contradice el concepto inicial de fidelidad es Lutero, quien estaba a favor de la libertad en la traducción cuando ésta se requiriera. “In medieval times, the German translator of the Bible, Martin Luther, openly dared to challenge the dogma of complete faithfulness to the original, suggesting instead a much freer formulation whenever necessary.”²⁰ (House, 2018, pp. 12 y 13)

Es debido a esa oposición a la fidelidad que surge la frase “traduttore, traditore”. Se pensaba que si el traductor no le era fiel al texto original, entonces éste estaba cometiendo una traición. (Menéndez, 2012, p. 118) No obstante, Rossi y Sofo (2015) discrepan con esa aseveración y aseguran: “il traduttore non è un traditore, e la fedeltà viene preservata, ma entro i termini di una essenziale libertà.”²¹ (p. 13)

Por otro lado, si lo analizamos, podemos darnos cuenta de que la *fidelidad* es, en esencia, la que Nida presenta como *equivalencia formal*. Ahora bien, el concepto de *equivalencia* que se tiene a grandes rasgos actualmente es el opuesto de la fidelidad, son nociones dicotómicas. “equivalence and faithfulness quickly spring up as terms of comparison and, therefore, of dichotomy, as terms of a metaphorical discussion about possibility and impossibility.”²² (Dávila Montes, 2012, p. 50)

²⁰ “En tiempos medievales, el traductor alemán de la Biblia, Martin Luther, se atrevió a desafiar el dogma de la total fidelidad al original, sugiriendo más bien una formulación mucho más libre cuando fuese necesario.”

²¹ “el traductor no es un traidor, y la fidelidad se conserva, pero dentro de los términos de una libertad esencial.”

²² “rápidamente surgió la comparación entre los términos *equivalencia* y *fidelidad*, y por lo tanto, su dicotomía, como términos de una discusión metafórica sobre la posibilidad y la imposibilidad.”

Por lo tanto, puede decirse que el concepto de fidelidad, por su definición original, es ya obsoleto y poco viable para la traducción literaria.

qu'est-ce que recouvre ce concept de fidélité ? S'agit-il de "coller" au texte original en traduisant les termes exacts ou de ne pas trahir la signification du texte, quitte à ne pas faire du mot à mot ? [...] Dans quelle mesure, sous quelle forme interpréter cette notion de fidélité ?²³ (Dang Tran, 2014, p. 38)

Esto nos lleva, por lo tanto, a tomar en cuenta que la fidelidad no puede considerarse únicamente desde un aspecto, la fidelidad debe favorecer a todos los involucrados, es decir, al autor original, al lector de la lengua meta, y a los aspectos del texto fuente: "faithfulness is achieved as a result of *visualising a situation*, of *knowing a reality*, of being aware of the *symbolic function* of an expression and of the nature of *set phrases*, finally, as a result of the text's *register*."²⁴ (Lederer, 2014, p. 121) "È sulla base di tali decisioni interpretative che si gioca la partita della "fedeltà".²⁵ (Eco, 2010, p. 179) Si el traductor sólo toma en consideración uno de esos elementos y se olvida de todo lo demás, entonces resultaría lo que Hurtado Albir enuncia (citado en Lederer, 2014):

²³ "¿Qué es lo que abarca el concepto de fidelidad? ¿Se trata de 'pegar' el texto original traduciendo los términos exactos o de no traicionar el significado del texto, con el riesgo de una traducción palabra por palabra? [...] ¿En qué medida y bajo cuáles aspectos se interpreta dicha noción de fidelidad?"

²⁴ "La fidelidad se alcanza como resultado al *visualizar una situación*, al *conocer una realidad*, al estar consiente de la *función simbólica* de una expresión y de la naturaleza de *frases hechas*. Por último, como resultado del *registro* del texto."

²⁵ "Es de acuerdo a tales decisiones interpretativas que se juega el partido de la 'fidelidad'."

Ce triple rapport de fidélité au vouloir dire de l'auteur, à la langue d'arrivée et au destinataire de la traduction est indissociable. Si l'on ne reste fidèle qu'à un seul de ces paramètres et qu'on trahit les autres, on ne sera pas fidèle au sens.²⁶ (p. 83)

Está claro que si el traductor debe ser "infiel" de algún modo al texto original, no es porque éste quiera, es porque según su juicio, es lo correcto. "shifts do not occur because the translator wishes to "change" a work, but because he strives to reproduce it as faithfully as possible and to grasp it in its totality, as an organic whole."²⁷ (Popovič, 1970, p. 80) Kristal (2014) afirma que de igual manera ninguno de los dos tipos de reproducciones, ya sea fiel o infiel, nunca será idéntica a la obra original. "neither faithful nor unfaithful translations are identical to their originals."²⁸ (p. 29) Con la misma opinión sobre la fidelidad, Chandler dice:

there are times when you need to draw on all your resources of creativity and imagination. If I appear to have taken liberties with the original, it has been in the hope of being faithful to it at a deeper level.²⁹ (citado en Paul, 2009, p. 56)

Por consiguiente, dicha fidelidad resulta relativa y cada traductor debe decidir hasta qué punto y en qué parte del texto puede ser "fiel" al original, asimismo determinar a qué criterios debe su fidelidad, o si, por el otro lado, no le queda más que optar por encontrar un equivalente. De tal modo, los traductores pueden ser ambas cosas; fieles

²⁶ "Ese vínculo triple de la fidelidad al significado del autor, a la lengua de llegada y al destinatario de la traducción es indivisible. Si alguien permanece fiel solamente a uno de esos parámetros y traiciona los otros, no podrá ser fiel al sentido."

²⁷ "los cambios no suceden porque el traductor quiere 'cambiar' un texto, sino porque busca reproducirlo tan fielmente como le sea posible, así como entenderlo en su totalidad, como un todo orgánico."

²⁸ "ni las traducciones fieles ni las infieles son idénticas a los originales."

²⁹ "hay ocasiones en las cuales se necesita recurrir a todos los recursos de la creatividad y la imaginación. Si parece que me tomé algunas libertades con el original, ha sido con la esperanza de serle fiel a un nivel más profundo."

y libres. Lo anterior, por supuesto, dentro de sus limitaciones y las del texto. “While the search for basic ‘principles’ to guide translators continued, it became clear that such principles were nothing but ideals, and that these ideals would have to be compromised in any individual act of translating.”³⁰ (House, 2018, p. 13)

Actualmente, se mensura la fidelidad por medio de una pauta, llamada la *regla de fidelidad*, y como lo explican Shuttleworth y Cowie (2014, p. 20), ésta consiste en considerar tres componentes: el mensaje que el autor original pretende dar, la manera en que el traductor interpreta dicho mensaje, y por último, el modo en que el traductor codifica ese mensaje, que va dirigido a un nuevo lector. Los antes mencionados elementos deberán sostener una coherencia los unos con los otros.

Evidentemente, esta manera de percibir la fidelidad, en vez de su concepto original, nos remite de nuevo a la utilización de la equivalencia, pues, un texto que supuestamente contiene “infidelidad”, resulta en realidad, un acto de fidelidad.

Por otra parte, la *transparencia*, la cual puede parecer una opinión claramente subjetiva e inconmensurable, sigue siendo hoy en día uno de las finalidades del traductor literario, ya que un texto traducido “transparente” es aquel que asemeja haber sido escrito en su idioma original, que no se percibe como una traducción, que simplemente no hay rastro alguno que le haga pensar al lector que es una traducción. “la noción de traducción *transparente*, aquella idealmente invisible por la que se diluyen las huellas del original. El texto pretende leerse como si hubiese sido escrito directamente en la cultura de llegada.” (López López-Gay, 2008, p. 39)

Most translators judge the success of a translation largely on the degree to which it ‘doesn’t read like a translation’. The object is to render Language A into Language B in a way that leaves as little evidence as possible of the process. In this view, a

³⁰ “Mientras continuó la búsqueda de ‘principios’ básicos para guiar a los traductores, se volvió claro que tales principios no eran sino ideales, y que estos ideales tendrían que ser comprometidos en cualquier acto de traducción.”

reader might be unaware he/she was reading a translation unless alerted to the fact. Whether adopting this perspective or not, upon beginning a project the translator must decide to what point transparency is a desideratum.³¹ (Landers, 2001, p. 49)

Este concepto fue abordado también por Venuti, quien lo definió como una estrategia de fluidez. Así lo cita Feltrin-Morris (2012):

what Lawrence Venuti calls the strategy of “fluency”, the function of which is that of producing “an illusionistic effect of transparency”. In other words, “the translation seems as if it were not in fact a translation, but a text originally written” [sic] in the target language.³² (p. 72)

Podemos concluir entonces, que el concepto de *fidelidad* como tal que se tenía en un principio ya no es, ni debe ser, una exigencia. De hecho no es para nada recomendable, y menos aún para la traducción literaria. Por otro lado, la *transparencia* sí que es importante, y sí debería ser uno de los tantos objetivos primordiales de un traductor literario puesto que el nuevo texto debería poseer la misma “naturalidad” que el original, generar el mismo efecto y la misma interpretación en el lector como lo hizo el original, pero idealmente también contener el mismo sentido y la misma forma que el original.

³¹ “La mayoría de los traductores juzgan el éxito de una traducción basados en el hecho de que ‘no parece una traducción’. El propósito es reproducir el idioma A en el idioma B de tal forma que casi no quede evidencia del proceso. De esta manera, el lector podría no darse cuenta de que está leyendo una traducción, a menos que alguien se lo diga. Ya sea que adopte esta perspectiva o no, el traductor, al comenzar un proyecto debe decidir hasta qué punto la transparencia es un desiderátum.”

³² “lo que Lawrence Venuti llama como la estrategia de ‘fluidez’, cuya función es producir ‘una ilusión de transparencia’. En otras palabras, ‘la traducción parece como si no fuera una traducción, sino un texto escrito originalmente en ese idioma.’”

1.3. Concepto de intraducibilidad

La noción de intraducibilidad es definida como la imposibilidad de que un texto meta sea equivalente a la obra original. “l’insensato principio di intraducibilità – inteso come impossibilità che un *metatesto* (testo derivato da un altro testo) in un’altra lingua sia equivalente”³³ (Salmon, 2017, p. 85). Dicha imposibilidad puede aplicar para palabras aisladas, frases, o incluso textos completos y pudiera deberse a diferentes motivos, los cuales se exponen en los párrafos siguientes.

Bassnett (2002) explica las dos clases de intraducibilidad que Catford propone y éste las denomina como *intraducibilidad cultural* e *intraducibilidad lingüística*. La primera no es el objeto de estudio de este trabajo pues concierne, como su nombre lo dice, a un aspecto cultural, sin embargo no está de más mencionarla. La segunda, por el contrario, será en la cual nos enfocaremos. “Catford distinguishes two types of *untranslatability*, which he terms *linguistic* and *cultural*. On the linguistic level, untranslatability occurs when there is no lexical or syntactical substitute in the TL for an SL item.”³⁴ (p. 39) La intraducibilidad lingüística, entonces, es aquella que se presenta cuando no hay un sustituto léxico o sintáctico en la lengua meta respecto al idioma original. Es también aquella que sucede cuando la ambigüedad y la polisemia son relevantes en cuanto a la función del texto fuente. “For J. C. Catford (1965), linguistic untranslatability occurs in cases where ambiguity or polysemy is functionally relevant in a text”³⁵ (Hermans, 2009, p. 302).

³³ “el absurdo principio de intraducibilidad; interpretado como la imposibilidad de que un texto meta (texto derivado de otro texto) sea equivalente en otra lengua”

³⁴ “Catford propone dos tipos de intraducibilidad, a los cuales denomina [intraducibilidad] *lingüística* e [intraducibilidad] *cultural*. En cuanto al nivel lingüístico, la intraducibilidad sucede cuando no existe un sustituto léxico o sintáctico en la lengua de llegada para un elemento que existe en la lengua de partida.”

³⁵ “Para J.C. Catford (1965), la intraducibilidad lingüística ocurre en casos donde la ambigüedad y la polisemia son relevantes en cuanto a la función de un texto”

Otros autores clasifican la intraducibilidad lingüística en áreas más específicas. Tal es el caso de Carbonell i Cortés (1999), quien la planteó desde el aspecto sintáctico, desde el aspecto semántico y desde el aspecto pragmático:

La intraducibilidad puede entenderse, por lo tanto, a varios niveles; por lo menos a los mismos niveles que veíamos al hablar del texto: sintáctico, semántico, pragmático y sociolingüístico. Pero en realidad la intraducibilidad implica “traducibilidad”, es decir, estamos ante el viejo problema de la equivalencia. (p. 115)

Hay quienes han afirmado que nada es intraducible. Autores como Neubert (1995) y como Fedorov (2021). Otros, tales como Derrida (2000), sostienen que son solamente retos que tiene que afrontar el traductor, los cuales ponen a prueba su creatividad para solucionarlos. Hay también quienes aseguran que la intraducibilidad se presenta cuando la forma no puede separarse del sentido, y resulta irrealizable la traducción de ambas cosas al mismo tiempo. Tal y como lo veremos más adelante en situaciones de traducción poética y en algunos otros casos.

Hatim e Munday affermano che si può tradurre il contenuto ma spesso non la forma e che, anzi, quando la forma contribuisce al senso stesso di un testo, come per esempio in poesia o nelle canzoni con rima e metro e nella paronomasia, ci si avvicina all'intraducibilità.³⁶ (Arduini y Stecconi, 2007, p. 52)

Ahora, los casos en los que normalmente se hace presente la mencionada intraducibilidad dentro del ámbito literario son: los juegos de palabras, el humor en

³⁶ “Hatim y Munday afirman que se puede traducir el contenido pero no muy a menudo la forma, y que de hecho, cuando la forma contribuye al sentido mismo de un texto, como por ejemplo en la poesía o en las canciones con rima y metro, así como en la paronomasia, en ese momento se presenta la intraducibilidad.”

general, la poesía, y los textos en los que la diferencia gramatical entre un idioma y el otro causa algún tipo de conflicto más allá de la forma o el sentido en el que se exprese algo. “This clearly is most likely to be in poetry, song, advertising, punning and so on, where sound and rhyme and double meaning are unlikely to be recreated in the TL.”³⁷ (Hatim y Munday, 2004, p. 10) Referente a la intraducibilidad del humor, por ejemplo, ésta es comparada por Munday (2009) con aquella de la poesía, debido a los vastos aspectos que ambos tipos de literatura explotan. “The translation of humour can be compared to the translation of traditional poetry as both exploit to extremes a variety of options inherent in languages such as sounds and semantic ambiguities.”³⁸ (p. 195)

Los puntos intraducibles previamente mencionados se tocarán en los capítulos siguientes del presente trabajo, más a profundidad y por separado.

Cuando el traductor se enfrenta a un caso de intraducibilidad, las soluciones más comunes son tres, tratándose desde el aspecto lingüístico. Por un lado, éste puede hacer uso de las notas a pie de página para hacer cualquier aclaración, no obstante esta técnica puede llegar a ser considerada por algunos como una derrota para el traductor. “Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute [...] il traduttore ricorre all’*ultima ratio*, quella di porre una nota a piè di pagina – e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta.”³⁹ (Eco, 2010, p. 103) Además, como lo expresan Hatim y Mason (1995), puede suponer una desventaja puesto que advertiría al lector sobre algún desatino en la traducción. “entraña la desventaja de llamar la atención sobre alguna inadecuación en la traducción” (p. 13). Es debido a esa razón que resultan inclusive muy poco recomendables. “desaconsejarían el recurso a las notas a pie de página,

³⁷ “Claramente esto se presenta mayormente en la poesía, en canciones, en publicidad, en juegos de palabras y demás, donde sea improbable que el sonido y la rima y el doble sentido sean recreados en la lengua meta.”

³⁸ “La traducción del humor puede compararse a la traducción de poesía tradicional puesto que ambas explotan drásticamente una variedad de opciones atribuidas a los idiomas, tales como los sonidos y las ambigüedades semánticas.”

³⁹ “Existen pérdidas que pueden considerarse absolutas [...] el traductor recurre al principio de *última ratio*, aquel de poner una nota al pie de página; y la nota al pie de página confirma su derrota.”

aceptables sólo para la traducción de algunos géneros.” (Hatim y Mason, 1995, p. 250) Es decir, como en la traducción legal, científica, técnica, etcétera. Claro está que algunas veces resultaría la mejor elección si se toma en cuenta el recibimiento general del texto. “in the end footnotes may be the only option, and they are certainly a better alternative to lengthy discourses interrupting the flow of the text.”⁴⁰ (Paul, 2009, p. 51) Sin embargo, aquí regresamos al concepto de *transparencia*, el cual no estaría siendo respetado al hacer uso de ésta alternativa.

Por otro lado, al traductor no le quedaría más opción que recurrir a la reescritura, es decir crear un texto, que aunque llegue a parecer uno totalmente nuevo, lo haga con la intención de que éste sea equivalente al original, al menos hasta cierto aspecto. Por lo tanto, la reescritura se trata de alterar el texto original al momento de realizar la traducción. “A term introduced by Lefevere (1985, 1992) to refer to a range of processes, including translation, which can be said to reinterpret, alter or manipulate an original text in some way.”⁴¹ (Shuttleworth y Cowie, 2014, p. 147) “It is thus one of Lefevere’s main theses that “ordinary” readers of literature are exposed to rewritings much more frequently than they are to original writings”⁴² (Shuttleworth y Cowie, 2014, p. 147). Entonces la reescritura puede llegar a darse más a menudo de lo que se piensa ya que en muchos casos resulta inevitable y en una traducción siempre pueden encontrarse cambios. “Translation inevitably involves rewriting and manipulation of the source, as translators and theorists, from Dryden to Derrida have pointed out, and the act of translating always leads to changes.”⁴³ (Bassnett, 2006, p. 561)

⁴⁰ “al final, las notas al pie de página pueden ser la única opción, y claramente son una mejor alternativa en lugar de extensos discursos que interrumpen la fluidez del texto.”

⁴¹ “Un término introducido por Lefevere (1985, 1992) para referirse a una gama de procesos, entre ellos la traducción, la cual puede reinterpretar, alterar, o manipular un texto original en cierta manera.”

⁴² “Por lo tanto, es una de las principales hipótesis de Lefevere que los lectores ‘ordinarios’ sean expuestos con más frecuencia a reescrituras y no tanto a textos originales”

⁴³ “La traducción inevitablemente implica reescritura y manipulación de la fuente, tal como lo han señalado algunos traductores y teóricos, desde Dryden hasta Derrida, y el acto de traducir siempre nos conduce a cambios.”

El otro recurso al que podría acudir el traductor sería la *compensación*, no obstante éste término se abordará de lleno en el siguiente inciso de conceptos.

Pese a las complicaciones y las tantas facetas que conlleva la labor de la traducción, ésta continúa ejerciéndose, ya que son bastante raros o poco frecuentes los casos en los que se presenta una intraducibilidad absoluta en alguna parte de la obra original y todavía menos comunes los textos que son intraducibles en su totalidad. “in spite of this consideration, translation between languages still occurs, often with an ostensibly high degree of success.”⁴⁴ (Shuttleworth y Cowie, 2014, p. 180) En pocas palabras, la traducción ha sido, es y seguirá siendo necesaria para la comunicación entre individuos de diferentes lenguas. “It is both impossible to translate and necessary to do so.”⁴⁵ (Williams, 2013, p. 108) Y como lo expone Hermans (2009) a continuación, la traducción al menos a cierto nivel puede lograrse.

The day-to-day practice of translators appears to show overwhelmingly that translation is possible. If it happens all the time, surely it can be done? The argument against translatability does not usually posit absolute untranslatability but rather questions whether fully adequate translation can be achieved.⁴⁶ (p. 301)

En el segundo capítulo se analizarán diversos ejemplos que podrían ser percibidos como elementos intraducibles y cómo es que han sido o podrían ser solucionados. Por otra parte se profundizará en los textos verdaderamente intraducibles y la razón detrás de dicha intraducibilidad.

⁴⁴ “pese a esta consideración, la traducción entre idiomas continúa, a menudo con un nivel de éxito aparentemente alto.”

⁴⁵ “La traducción es tanto imposible como necesaria.”

⁴⁶ “La práctica diaria de los traductores parece indicar que la traducción es posible. Si ocurre todo el tiempo, claro que puede realizarse. El argumento en contra de la traducibilidad generalmente no da por sentado una intraducibilidad absoluta sino que cuestiona la posibilidad de obtener una traducción totalmente adecuada.”

1.4. Concepto de compensación

La compensación, también conocida como restitución, es una técnica de traducción que se emplea para recuperar la pérdida comunicativa parcial que se produjo en algún punto del texto meta. “Information, or a stylistic effect from the ST⁴⁷ that cannot be reproduced in the same place in the TT⁴⁸ is introduced elsewhere in the TT”⁴⁹ (Husni y Newman, 2015, p. 181). Dicho de otra manera, en algunas ocasiones, puede suceder que el traductor tenga que prescindir de alguna palabra, frase, juego de palabras, chiste, expresión idiomática o información en general debido a su intraducibilidad o imposibilidad de ser reproducida en el nuevo texto. Cuando esto acontece el traductor tendrá la elección de olvidarse por completo del asunto o de compensar esos “sacrificios” añadiendo nuevos elementos en cualquier otra parte de la obra, y que éstos se aproximen a lograr el mismo efecto del texto original en rasgos generales.

Briefly, this means that one may either omit or play down a feature such as idiomaticity at the point, where it occurs in the source text and introduce it elsewhere in the target text. This strategy is not restricted to idiomaticity or fixed expressions and may be used to make up for any loss of meaning, emotional force, or stylistic effect which may not be possible to reproduce directly at a given point in the target text.⁵⁰ (Baker, 1992, p. 78)

⁴⁷ Source text (texto fuente)

⁴⁸ Target text (texto meta)

⁴⁹ “La información, o algún efecto estilístico del texto fuente que no puede reproducirse en el mismo lugar en el texto meta se introduce en algún otro lugar del texto meta”

⁵⁰ “En pocas palabras, esto significa que se puede omitir o minimizar un rasgo tal como la idiomaticidad, cuando se encuentra en el texto fuente y se introduce en otra parte del texto meta. Esta estrategia no se limita a la idiomaticidad o a las expresiones hechas, y podría usarse para compensar cualquier pérdida de significado, fortaleza emocional, o efecto estilístico que no sea posible reproducir de manera directa en determinado punto del texto de llegada.”

Para Steiner (1975), la compensación es la cuarta y última etapa en su teoría de la hermenéutica. Él decía que sólo cuando la pérdida ha sido recuperada y por lo tanto esta fase esté completa, es ahí cuando el proceso de traducción finaliza.

The final stage or moment in the process of translation is that which I have called 'compensation' or 'restitution'. The translation restores the equilibrium between itself and the original, between source-language and receptor-language which had been disrupted by the translator's interpretative attack and appropriation. The paradigm of translation stays incomplete until reciprocity has been achieved, until the original has regained as much as it had lost.⁵¹ (p. 395)

A continuación, se presentan las cuatro clases de compensación propuestas por Hervey y Higgins que Munday (2009, p. 174) resume: *compensation in place*, *compensation in kind*, *compensation by merging* y *compensation by splitting*. La primera es aquella que busca recuperar un elemento o un rasgo de estilo que no pudo reproducirse en la misma parte del original. La segunda implica el uso de distintas estrategias lingüísticas para producir el mismo efecto que el texto fuente. La tercera pretende sustituir una sola palabra o frase simple en un elemento de mayor extensión en caso de que no exista un equivalente literal para dichos elementos. La cuarta conlleva crear variantes más amplias de ciertos significados del idioma fuente para que inclusive la más mínima acepción sea transmitida. Los dos últimos tipos de compensación, sin embargo, han sido criticados y rechazados por algunas figuras, tal es el caso de Harvey (1995) quien argumenta que la compensación debería reservarse para casos específicos como rasgos de efecto o de estilo. "the term compensation

⁵¹ "El momento o la etapa final del proceso de traducción es aquel que he nombrado 'compensación' o 'restitución'. La traducción recobra el equilibrio entre ella y el original, entre la lengua fuente y la lengua meta, las cuales han sido afectadas por la interpretación y la apropiación del traductor. El paradigma de la traducción permanece incompleto hasta que se alcanza la reciprocidad, hasta que el original haya recuperado todo lo que perdió."

should be reserved for essentially stylistic, text-specific features and effects, rather than also including features which are systemic [and] language-specific in nature”.⁵² (p. 71)

Asimismo Hervey y Higgins (2002) exponen que el acto de compensación debe ser valorado consciente y cuidadosamente. Es decir, que resulta imperativo para el traductor analizar por qué vale la pena o no compensar lo que se perdió. Todo antes de considerar el cómo y dónde va a restituirlo.

Compensation is unlikely to be successful if inspiration is not allied with analytical rigour. So, before deciding on how to compensate for a translation loss, it is best to assess as precisely as possible what the loss is and why it matters both in its immediate context and in the TT as a whole. This reduces the likelihood of inadvertently introducing more serious translation losses than the one that is being compensated for. The answer to these questions depends, of course, on what the purpose of the translation is. When all the possibilities have been reviewed, the decisive question is: ‘Will the proposed compensation make the TT *more* fit for its purpose, or *less*?’⁵³ (p. 52)

Para concluir, está claro que la compensación es solamente una estrategia y por lo tanto el traductor tiene esa libertad mas no está obligado a hacer uso de ella, pues

⁵² “el término *compensación* debería reservarse esencialmente para rasgos y efectos estilísticos y específicos del texto, en vez de incluir rasgos sistemáticos y específicos del lenguaje por naturaleza.”

⁵³ “Es poco probable que la compensación sea exitosa si la motivación no está aliada con el rigor analítico. Entonces, antes de decidir cómo compensar una pérdida de traducción, es mejor evaluar, tan precisamente como sea posible, cuál es pérdida y por qué importa tanto en su contexto inmediato como en el texto meta en su totalidad. Esto reduce la probabilidad de introducir involuntariamente más pérdidas de traducción graves que aquella que se está compensando. La respuesta a estas preguntas depende, claro está, del propósito de la traducción. Cuando ya se han revisado todas las posibilidades, la pregunta decisiva es: ‘¿La compensación sugerida volverá el texto meta más adecuado para su propósito, o menos adecuado?’”

después de todo y como ya se ha mencionado, toda traducción en sí conlleva alguna pérdida. “Translation does inevitably involve some loss, since it is impossible to preserve all the ST nuances of meaning and structure in the TL.”⁵⁴ (Munday, 2016, p. 92) Aun así se percibiría como una contribución a la traducción final y este hecho sería sumamente apreciado.

⁵⁴ “Inevitablemente, la traducción implica algunas pérdidas, ya que es imposible conservar todos los matices de significado del texto de partida y su estructura en el idioma meta.”

1.5. La autotraducción

Una de las primeras acepciones de este fenómeno fue presentada en 1976 por Anton Popovič, quien la definió como la traducción de un texto original a otra lengua realizada por el propio autor. “the translation of an original work into another language by the author himself”.⁵⁵ (p. 19) Esta práctica no se da tan frecuentemente a comparación de la traducción tradicional, donde el autor y el traductor son dos personas distintas. Ahora bien, los factores por los cuales un autor decide recurrir a ella son varios, entre éstos se encuentran: la escasez de hablantes de una lengua, como ocurre por ejemplo, con varios autores de literatura en lenguas indígenas de México y otras minorías alrededor del mundo; es más económico; el autor aprovecha su bilingüismo; o simplemente debido a la insatisfacción por el trabajo que pueda elaborar algún otro traductor. No obstante, la razón que concierne al tema de este trabajo de investigación es la última. Y es que si el autor es su propio traductor, entonces éste podrá entender exactamente qué es lo que quiso decir en cierta parte del texto, con qué intención, además de otras competencias del ámbito literario, y por lo tanto, con esas ventajas sabría resolver cualquier dificultad que se presente al momento de efectuar la traducción. O eso, al menos, es lo que se esperaría.

El autotraductor se posiciona ante los usos y gustos traductológicos y literarios de un segundo campo literario que conoce bien. Además, ocupa la posición de autor, y su lectura presente se produce probablemente desde el intertexto de la producción que le es atribuida en el campo, y su experiencia de la misma. (López López-Gay, 2008, p. 114)

⁵⁵ “la traducción de un texto original a otro idioma por el mismo autor.”

Al igual que un traductor, el autotraductor necesita de ciertas cualidades. Las principales serían dominar la lengua de partida y la lengua de llegada así como las culturas donde ambas son habladas. “literary self-translators are all artists of language who undertake to recreate fictions as artwork in a second language.”⁵⁶ (Hokenson, 2013, p. 45) No obstante, han surgido algunas opiniones negativas a propósito de la autotraducción. Koller (1992) sostenía que existe una gran diferencia entre la “verdadera” traducción y la autotraducción ya que el asunto de fidelidad es diferente. Él decía que por un lado el autotraductor se sentiría acreditado para hacer los cambios que a este le parecieran convenientes, incluso si dichos cambios fueran significativos, mientras que un traductor común dudaría en hacerlo. (p. 197) De aquí mismo surge el cuestionamiento sobre la autotraducción dado que algunos lo consideran una reescritura. (Bujaldón de Esteves, Bistué y Stocco, 2019, p. 1) “Translating one’s own writing seems to involve more than interlingual transfer, it involves reconstructing, perhaps, as Ngugi puts it, being possessed once again by the Muse and starting off along another creative path.”⁵⁷ (Santoyo, 2013, pp. 19 y 20) Por otro lado, Popovič (1976) argumenta que la autotraducción no puede ser considerada como una variante del texto original sino como una auténtica traducción. (p. 19) Otros estudiosos opinaban que la autotraducción tenía que ver más con el bilingüismo y no tanto con la traducción en sí:

Translation scholars themselves have paid little attention to the phenomenon, perhaps because they thought it to be more akin to bilingualism than to translation proper. Indeed, historically speaking, auto-translators have often been writers who

⁵⁶ “todos los autotraductores literarios son artistas del lenguaje que se comprometen a recrear ficciones como obras artísticas en una segunda lengua.”

⁵⁷ “Traducir el texto propio parece involucrar algo más que una transferencia interlingüística, implica reconstruir, como lo plantea Ngugi, ser poseído una vez más por la musa y comenzar por una ruta creativa diferente.”

did not just master, but chose to create in more than one language.⁵⁸ (Grutman, 2018, p. 17)

Sin embargo, hay que tomar en cuenta también que existen diferentes tipos de bilingüismo, los cuales son especificados por Hokenson y Munson (2007, pp. 13 y 14) de la siguiente manera: 1) cuando se ha sido expuesto a dos o más idiomas en diferentes contextos y los niveles de competencia de lenguaje de los idiomas en cuestión pueden variar; 2) cuando se domina la expresión oral en dos lenguas pero no necesariamente la producción escrita en alguna de las dos; 3) cuando se es competente en dos idiomas, con la capacidad de escribir y expresarse bien en ambos; 4) cuando se puede escribir en dos idiomas con perfecta gramática, así como con un perfecto dominio de expresiones idiomáticas, registros discursivos y vocabulario. Hay que tomar en consideración las diferencias de esto para entender que no todo aquél que pretenda hacer una autotraducción podría hacerlo. No bastaría la voluntad del autor, ni la accesibilidad que éste tiene si no cuenta con las habilidades lingüísticas.

Algunos de los autores más destacados por haber traducido sus propias obras, o algunas de ellas, son Tomás Moro, Vladimir Nabokov, y Samuel Beckett. Nabokov, por ejemplo, autotradujo su famosa novela *Lolita* del ruso al inglés y a partir de ahí algunas más de sus obras. En cuanto a autores de habla hispana destacados por autotraducirse de o a lenguas minoritarias se encuentran Sebastián Queupul, Susy Delgado, Natalio Hernández, Javier Castellanos Martínez, entre otros. La autotraducción también ocurre mucho en la traducción poética. Yevgueni Yevtushenko fue un poeta ruso que autotradujo algunas de sus obras al español.

Queda claro que la autotraducción no es una tarea fácil de realizar ya que finalmente el autor debe tomar decisiones, al igual que un traductor común. “A far greater number of

⁵⁸ “Los académicos de la traducción han prestado poca atención al fenómeno, quizás porque pensaban que tenía más que ver con el bilingüismo que con la traducción. De hecho, históricamente hablando, frecuentemente los autotraductores han sido escritores que no sólo dominaban ciertos idiomas, sino también elegían crear en más de uno.”

authors have flirted with self-translation only to find the experience to be so tedious and/or difficult that they gave up than those who integrated it into their literary practice.”⁵⁹ (Cordingley, 2013, p. 84) Ésta no es una práctica que cesará pronto pues algunos autores la consideran necesaria.

⁵⁹ “Un número mucho mayor de autores ha experimentado con la autotraducción sólo para encontrar la vivencia demasiado tediosa y/o difícil por lo cual se rindieron, a diferencia de sólo algunos que optaron por integrarla a sus prácticas literarias.”

Capítulo 2. Dificultades en la traducción literaria

Como se observó en el capítulo anterior, existen diversas nociones referentes a la traducción, específicamente cuando se habla del género literario. Dichas concepciones han ido desarrollándose y evolucionando a través de los años en los estudios de traducción puesto que son sumamente importantes. Son importantes porque han hecho reflexionar al traductor literario sobre las diferentes etapas del proceso de traducción, los conflictos que se le pueden presentar y las soluciones que éste debe llevar a cabo.

En esta parte no sólo se presentarán ejemplos de elementos sin *equivalente*, casos de una posible *intraducibilidad* como los textos que contienen humor, figuras retóricas, cambios en la gramática entre la lengua fuente y la lengua meta, e inclusive el género poético; sino que además se analizarán las diversas técnicas o soluciones que se han proporcionado por ciertos traductores, o bien, que serían aptas para cada ejemplo. El argumento de la poesía, sin embargo, se analizará separadamente en el tercer y último capítulo del presente trabajo de investigación.

Se conoce que la traducción literaria es el tipo de traducción que más problemas puede llegar a presentar, precisamente porque deben tomarse en cuenta tantos aspectos. En palabras de Landers (2001): “The literary translator must be constantly vigilant to select the term that conveys not only denotation but connotation as well.”⁶⁰ (p. 139) Claro está que no siempre es así, ya que puede haber un sinnúmero de textos literarios que no presenten ninguno de los problemas antes mencionados, o al menos no a tal punto. Sin duda alguna, serán pocos los casos en los que alguno de esos conflictos no se puedan resolver, sobre todo si se presenta únicamente en una parte determinada de la obra. No obstante, cada una de las decisiones por las que opte el traductor deberán ser cuidadosamente consideradas. “è evidente quanto sia complessa ogni scelta che il

⁶⁰ “El traductor literario tiene que estar constantemente atento al seleccionar el término que expresa no sólo la denotación sino también la connotación.”

traduttore deve compiere per le ripercussioni che ha su quelle successive.”⁶¹ (Osimo, 2004, p. 114)

⁶¹ “es evidente cuán compleja es cada decisión que el traductor debe llevar a cabo por las repercusiones de las siguientes.”

2.1. Palabras y modismos sin equivalente

En todo idioma puede existir un sin fin de palabras que no tengan equivalente de una sola palabra cuando ésta se pretende trasladar a otra lengua. Sin embargo, también podría decirse que cualquier significado puede expresarse por medio de más palabras (etiquetado específico) o inclusive toda una explicación (técnica analítica); desde luego que el traductor puede recurrir a esto si le resulta necesario. (Iturrioz Leza y Martínez Sixto, 2015, p. 364 y 375) Existen también diferentes neologismos que en algunos casos, sobre todo en el inglés, se van adoptando poco a poco en otras lenguas. También hay que tener en cuenta que, como ya se mencionó, en ciertos casos las palabras pueden tener múltiples usos, definiciones o connotaciones.

Digamos por ejemplo, que en español existen verbos tales como: *madrugar*, *estrenar*, *empalagar(se)*, *tutear*, *espinarse*, *desvelarse*, *alburear*, *despabilarse*, *escampar*. Los significados de algunos de los verbos antes mencionados no pueden ser expresados en ciertos idiomas por medio de verbos, mas se puede hacer uso de otro tipo de palabras para comunicarlos.

En el caso particular del verbo *madrugar*, exactamente el mismo se usa en portugués, claro que estas dos lenguas son muy similares. Ahora, si ese mismo verbo se quisiera expresar en inglés, se diría: *to get up very early*; en francés, *se lever très tôt*; en italiano, *alzarsi molto presto*; y en alemán, *sehr früh aufstehen*. No obstante, ninguna de las opciones anteriores expresan en su totalidad el significado del verbo *madrugar*. Esto se debe a que con las traducciones anteriores sólo se estaría expresando el hecho de *levantarse muy temprano*, lo cual puede ser subjetivo. En español, el verbo *madrugar* se emplea para referirse al hecho de levantarse en el periodo que abarca la madrugada, es decir, desde las 12:00 a.m. hasta antes de que salga el sol. Esta pérdida de significado finalmente podría no ser tan importante ya que es una diferencia

mínima, pero si sí fuera relevante, quizás el traductor podría considerar utilizar alguna otra palabra para enfatizar que se refiere a *levantarse muy muy temprano*.

El siguiente ejemplo aparece en el libro *El Zarco*, escrito por Ignacio Manuel Altamirano: “Ya sabe usted que siempre que madrugo me pasa esto.” (2000, p. 102) En este caso, enfocándonos únicamente en el verbo *madrugar*, podría traducirse de las siguientes maneras dependiendo del contexto: “...whenever I get up very early...” o “... whenever I get up this early...”

De igual manera, con el verbo *estrenar*, en inglés pudiera decirse: *to wear/use something for the first time*, o en alemán: *zum ersten Mal anziehen/benutzen*. En este caso son muchas palabras, y si se tratara de cualquier otro género de traducción, no importaría cómo y cuántas palabras deben utilizarse en lugar de otra, pero para la traducción literaria sí cuenta ya que podría, en ciertos casos, resultar negativo para la fluidez de la lectura. En estos casos el traductor determinará de manera subjetiva, si usar tantas palabras afecta de algún modo el producto final o no. Además, el verbo *estrenar* no siempre se remite a utilizar algo por primera vez, sino a usar algo que es relativamente nuevo o que se tiene desde hace poco tiempo, porque quizás es la segunda, tercera vez que se usa, etcétera. En portugués sí existe el verbo *estrear*, en italiano *inaugurare*, y *étrenner* en francés. Cabe mencionar que éste último es utilizado en muy raras ocasiones.

El equivalente del verbo *tutear* en francés es *tutoyer*. Ellos cuentan además con el verbo *vouvoyer* que en español no expresaríamos con solamente un verbo, más bien diríamos *hablar de usted*. En italiano serían *dare del tu* y *dare del Lei*. Mientras que en inglés sería algo parecido: *call (somebody) by his/her first name* o *address formally*.

Por otro lado el verbo *desvelarse* o *trasnochar* pudiese traducirse al inglés como *to stay up all night* o de manera más informal *to pull an all-nighter*, sin embargo *desvelarse* no sólo quiere decir quedarse despierto toda la noche, puede significar simplemente irse a dormir muy tarde o inclusive no poder dormir. Entonces en inglés podría ser *to stay up*

very late, *to (go to) sleep very late* o *to be unable to sleep*. Será tarea del traductor decidir cuál opción es la que mejor se adapta al contexto. En francés, *veiller*, *ne pas trouver le sommeil* o *ne pas arriver à dormir*, según lo que se pretenda comunicar.

El verbo *alburear* que es tan específico de México, podría incluso causar una dificultad al tratar de explicarse a otro hispanohablante, por lo tanto sería mucho más complicado intentar traducirlo a otro idioma, en una obra literaria.

Quizás haya palabras que no tengan equivalente de uno a uno como el verbo *escampar* (también utilizado en portugués) y al traducirse necesiten dos palabras, tal vez tres, mas no suena rebuscado y por lo tanto podría no afectar el resultado final del texto. Será responsabilidad del traductor determinar si se requieren más palabras para explicar lo que se pretende comunicar y si en cierto caso pudiera darse un efecto negativo que afectara el valor de la traducción. Por otro lado, el verbo *escampar*, al menos en español, no se usa tanto y por consiguiente puede sonar bastante formal. “Prefiero esperar a que escampe.” (García Márquez, 1987, p. 57) De manera que eso tendría que replicarse en inglés o en el idioma al que se pretenda traducir.

Así como los ejemplos anteriores, también podemos encontrar verbos en otros idiomas. Algunos en la lengua inglesa son: *to wave* (saludar o despedirse moviendo la mano), *to lock* (cerrar con llave, seguro o candado), *to floss*, *to binge-watch* (ver un maratón de películas o una serie de televisión completa en una sola sentada o en un muy corto período de tiempo), *to litter*, *to flinch*, *to leer* (mirar malintencionadamente), *to overthink* (pensar demasiado acerca de algo o darle vueltas a algo), *to gag*, *to starve* (morirse de hambre, en el sentido literal o figurado), *to mouth* (gesticular con la boca), *to afford* (poder pagar algo o darse el lujo de comprar algo), *to commute*, *to sugarcoat* (hacer que algo suene más positivo o placentero de lo que en realidad es).

Si quisiéramos traducir el verbo *to floss* al español, diríamos *limpiarse los dientes con hilo dental* o quizás simplemente *usar hilo dental*, dependiendo del contexto. En francés

se diría *utiliser du fil dentaire*, *passare/usare il filo interdentale* en italiano, en portugués *passar fio dental*, y en alemán, *Zahnseide benutzen*.

Tomemos como ejemplo la siguiente cita que se encuentra en el libro *Diary of a Wimpy Kid: The Ugly Truth* (Kinney, 2011, p. 89), en la cual utilizan el verbo *to floss*: “Mom’s always getting after me about flossing, too.” La traducción que se hace para España queda así: “Mamá también anda siempre detrás de mí para que me limpie con hilo dental.” (Kinney, 2010, p. 89) En este caso podemos observar que el traductor tuvo que utilizar más palabras, sin embargo no altera de forma negativa. “Anche Mamma ce l’ha sempre con il filo interdentale.” (Kinney, 2012, p. 89) En la versión italiana omiten el verbo y sólo mencionan *il filo interdentale*, que por el contexto se puede deducir el sentido de la oración.

En el mismo libro, podemos encontrar esta oración con el verbo *to gag*: “But when I bit into one, I gagged.” (p. 102) Y también en la misma traducción tenemos lo siguiente: “Pero cuando mordí uno, me produjo arcadas.” (p. 102) Primeramente, hay que decir que la expresión “Me produjo arcadas.” para algunas personas sonaría un poco extraña pues no es de uso común, al menos no en todos los países hispanohablantes. En segundo lugar, son dos cosas que representan significados distintos, es decir que en realidad ese verbo en el idioma inglés no quiere decir lo que escriben en español. Aquí claramente no sólo hay una pérdida de sentido sino además de intención. “Ma quando ne ho addentata una mi è venuto da vomitare.” (p. 102) En esta última traducción optan por emplear la expresión *tener ganas de vomitar*, la cual suena mucho más común que la anterior.

El verbo *to lock* quedaría *cerrar con llave* en español, *fermer à clé* en francés, *chiudere a chiave* en italiano, *fechar com a chave* en portugués. Por el contrario, en alemán sí hay equivalente y es el verbo *abschließen*.

Continuamos con el mismo libro, en donde utilizan el verbo *to lock*: “I turned to leave, but one of the chaperons had already locked the door.” (p. 133) “Intenté marcharme,

pero uno de los adultos ya había cerrado la puerta.” (p. 133) Aquí podemos observar que omiten la especificación pero aún así se conserva la intención. En la versión italiana dice así: “Ho fatto per andarmene ma uno dei genitori vigilanti aveva già chiuso a chiave la porta.” (p. 133) En esta traducción sí especifican el hecho de cerrar con llave, la cual sigue sonando natural y en este ejemplo quizás la fluidez de la lectura no se ve afectada. Recordemos que la “naturalidad” y la “fluidez” son elementos meramente subjetivos. Sin embargo, en esta misma oración podemos observar que la palabra *chaperons* es plasmada como *adultos* y *genitori vigilanti* en español e italiano respectivamente. Un *chaperon* en inglés es la persona encargada de supervisar a los estudiantes. En la versión española, un *adulto* no da a entender completamente que es alguien que los está supervisando. Sí, siempre es un adulto, pero no necesariamente tiene que ser uno de los padres de los estudiantes, como dan a entender en la traducción italiana.

El verbo *to litter* que significa *tirar basura en la calle, jeter des déchets sur la voie publique/dans la rue, lasciare rifiuti per strada, jogar lixo na rua, den Müll auf die Straße werfen*, claro que en estos casos podría quitarse la especificación de “en la calle”, dependiendo del contexto.

O el verbo *to commute* que significa desplazarse al trabajo o escuela, generalmente, en transporte público. El verbo *pendolare* en italiano sí existe al igual que en alemán: *pendeln*.

Ahora veamos algunos ejemplos de sustantivos en español sin equivalente: *concuño(a), compadre, comadre, consuegro(a), albur, tocayo, chavorroco, chilango, gachupín, carrilla* (burla pesada entre amigos), *machetazo, godín, malinchismo, don, doña*.

En el caso de algunos sustantivos del español tenemos *compadre* o *comadre*, los cuales al traducirse al inglés no quedaría más opción que referirse a ellos como *the godfather/godmother of my child*. Sin embargo eso no denotaría la relación que existe

entre los padres del ahijado o la ahijada y los padrinos. Tampoco existen dichos conceptos en italiano, portugués, ni alemán, pero en francés sí: *compère* y *commère*, respectivamente. Cabe mencionar que en francés han caído en desuso. Sucedería lo mismo con palabras como *concuño(a)* y *consuegro(a)*.

En el caso que a continuación se presenta nos topamos con la palabra *compadre*. Y se encuentra en la obra *El coronel no tiene quien le escriba* (García Márquez, 1987, p.15): “—Apúrese, compadre, lo estaba esperando. Era don Sabas, el padrino de su hijo muerto” La traducción al inglés resultó de esta manera: “Hurry up, friend, I was waiting for you. It was Sabas, the godfather of his dead son”. (p. 9) En este ejemplo se le da otra connotación a la palabra y lo traducen por *friend*. Sin embargo intentar traducir la palabra en este contexto sería bastante difícil. Puede ser que lo mejor en esta situación sería que se omitiese por completo, no obstante, se pierde un matiz y un significado, esté la palabra *friend* o no esté. En estos ejemplos quizás no importe tanto y por eso se puede omitir, pero aún así se percibe una clara diferencia entre el texto original y la traducción. Además este no es el único caso en el que utilizan dicha palabra en este libro, sino que la usan en docenas de veces y todas las veces están traducidas como *amigo* y en otras pocas lo omiten.

En ese mismo libro utilizan también la palabra *comadre* un par de veces: “Así es, comadre” (p. 60) Y de igual manera esta palabra la traducen como *amiga*. Como pudimos observar, los ejemplos de términos de parentesco que aquí se han proporcionado pueden llegar a causar cierta dificultad al momento de traducir.

Es también en esta obra literaria que utilizan la palabra *don* en numerosas ocasiones y este sustantivo simplemente lo omiten completamente en la traducción. Las palabras *don* y *doña*, aunque connotan gentileza y respeto no son lo mismo que *señor* y *señora*, al menos no actualmente. Si quisiéramos traducirlos a otro idioma, en algunos casos podría quedar bien cambiar *don* por *señor* y *doña* por *señora*, pero no en todos. En el siguiente ejemplo, podría considerarse traducir el término por *señora*: “— Doña Antonia, pero ¿en qué piensa usted que no ha transportado ya a Manuelita a Cuernavaca o

Cuautla, a alguna hacienda grande?” (Altamirano, 2000, p. 35) No obstante, en *El coronel no tiene quien le escriba*, por el contexto, no quedaría bien traducir *don* por *señor* y es debido a eso que el traductor optó por omitirlo.

Con respecto al libro *El Zarco*, el mismo apodo no lo traducen a pesar de que sí implica un significado en español (que tiene ojos azules) y eso se pierde.

La palabra *tocayo* es muy utilizada en español, al menos en México, y se puede usar en lugar del nombre de la persona con la que compartes el mismo nombre. Por ejemplo: “Hola, tocayo.”, “¿Cómo estás, tocayo?”, “¿Qué has hecho, tocayo?”, etcétera. En inglés existe el sustantivo *name-twin*: “He’s my name-twin.” “We’re name-twins.” Sin embargo sonaría muy extraño si se quisiera utilizar como en los ejemplos que se dieron en español, es decir, en ese contexto. Lo mismo ocurre con *Namensvetter* en alemán. En portugués pueden utilizarse los términos *xará* o *tocaio*, el segundo solamente en algunas regiones de Brasil, pero muchas veces si se utiliza como en los ejemplos anteriores del español podría ser tan sólo un sinónimo de amigo, entonces su significado dentro de la oración podría generar cierta ambigüedad fuera de contexto.

Pongamos también como ejemplo la palabra *chilango(a)*, que en otra lengua se traduciría como *persona que vive en o que proviene de la Ciudad de México*. Quizás para solucionar esto el traductor tendría que omitir el término o remplazarlo por alguna palabra que denote el hecho de ser/provenir de ciudad. En inglés, por ejemplo, *city boy* o *city girl*, que también sería un término coloquial con un poco de burla. Tal vez la diferencia no sería tan grande y la adecuación quedaría bien porque la intención de lo que se pretende expresar se mantiene.

Por la parte del inglés existen sustantivos como: *commuter* (se desprende del verbo *to commute* y se refiere a la persona que se desplaza al trabajo o escuela, generalmente, en transporte público), *hater* (persona que se dedica a esparcir odio hacia otra persona, generalmente a través de internet), *cringe* (sentimiento que implica cierta vergüenza y a la vez cierta incomodidad o incluso pena ajena), *mullet* (tipo de peinado utilizado sobre

todo en la época de los ochentas, distintivo por ser corto por delante y largo en la parte de atrás), *redneck* (manera peyorativa de llamar a un estadounidense blanco que es de zona rural), *small talk*, *freshman*, *sophomore*, *junior*, *senior*, *rebound* (persona con la que se sale por despecho o para olvidar a otra persona), *bucket list*.

En la lengua inglesa utilizan entonces los términos *freshman*, *sophomore*, *junior* y *senior* para referirse a los estudiantes que pertenecen al primer grado, segundo grado, tercer grado y cuarto o último grado, respectivamente. Esto, cabe aclarar, en la preparatoria y en la universidad porque de lo contrario se les llamaría *second-grader*, *sixth-grader*, etcétera. Quizás para traducirlos al español, de manera corta se diría: de primero, de segundo, de tercero, y así sucesivamente. De esta manera se entendería a lo que uno se refiere. “I’m a freshman.” > “Soy de primero.” Así que, al menos al español, no serían difíciles de traducir.

También utilizan el sustantivo *bucket list* para referirse a una *lista de cosas que uno desea hacer antes de morir*. Definitivamente es una explicación muy larga, además, este término ya ha sido adoptado por muchísimas personas alrededor del mundo, pero generalmente se trata de jóvenes, entre la gente mayor no es tan conocido. ¿Será mejor que el traductor dejé la palabra en inglés (extranjerismo) y el lector se encargue de buscar su significado o será mejor que lo traduzca? Volvemos al tema del contexto, el traductor literario buscará la opción que mejor le convenga al texto en cuestión. Así como esta palabra están los términos *hater*, *cringe*, y demás neologismos.

En el caso de *small talk*, se utiliza para referirse a una *conversación sobre temas triviales* como el clima, usualmente. Muchas veces se recurre a ella por simple cortesía y puede suceder en algún evento, con algún conocido, o incluso con desconocidos.

Existen también muchos más ejemplos en otros idiomas, en italiano por ejemplo: *menefreghista* (s.), en español su equivalente es *valemadrista*, *culaccino* (s.); el cual se refiere al líquido que queda en el fondo de un recipiente o a la marca de agua que deja un recipiente con algún líquido frío sobre cualquier superficie, *rimpianto* (s.) y *rimorso*

(s.) que en inglés ambas se traducen como *regret*, aunque la primera signifique *arrepentimiento de no haber hecho algo* y la segunda *arrepentimiento por algo que sí se hizo*, *specchiarsi* (v.); mirarse al espejo, *meriggiare* (v.); descansar al mediodía en un lugar al aire libre y bajo la sombra.

En alemán, vocablos tales como: *Schadenfreude* (s.); que denota una alegría por la desgracia ajena, *Zweisamkeit* (s.) es la “soledad” que comparten dos personas que tienen un vínculo especial entre ellas, *Fremdschämen* (s.) que en español es *pena ajena* y en inglés *second-hand embarrassment* pero en otros idiomas resulta más difícil de traducir, *Geborgenheit* (s.) la seguridad y comodidad que se tiene frente a ciertas personas cercanas, *Kabelsalat* (s.) es el entrelazamiento o revoltijo de cables o cordones, *Übergangsjacke* (s.) chamarra de “transición” que no es ni tan caliente ni tan fresca y así pasar a la siguiente estación, *Schuler* y *Student* (s.) en español y en inglés ambas son traducidas como *estudiante* pero en alemán *Student* se utiliza sólo para referirse a alumnos universitarios.

Otra particularidad es que los hablantes del alemán resultan ser muy precisos para referirse a las partes del día y éste lo dividen en seis: *der Morgen* (5:00 - 9:00), *der Vormittag* (9:00 - 11:30), *der Mittag* (11:30 - 14:00), *der Nachmittag* (14:00 - 17:30), *der Abend* (17:30 - 22:00), y *die Nacht* (22:00 - 5:00). Por supuesto que éste no sería el más difícil de los casos a menos que esa especificidad tuviese un peso importante en el contexto.

También es en la lengua alemana que es necesario utilizar un artículo indeterminado antes de la palabra *Freund* o incluso decir uno de mis amigos (*eine meiner Freunde*) en vez de utilizar un adjetivo posesivo (*mein Freund*) para que quede bien claro que se habla de un amigo y no de un novio. Lo mismo ocurre con el femenino de esa palabra: *Freundin*. Un caso similar sucede en el francés y el italiano.

En ruso, por ejemplo, tienen cuatro términos diferentes para expresar la palabra *cuñado*: *зять* [zyat'] (si es el esposo de la hermana), *шурин* [ʃurɪn'] (si es el hermano de

la esposa), *деверь* [ˈdʲevʲɪr] (si es el hermano del esposo), *свояк* [svʲeˈjak] (si es el marido de la hermana de la esposa). Para referirse a la *cuñada* existen tres palabras diferentes, para el *suegro* existen dos y para la *suegra* también dos. Es decir, que no existen palabras genéricas para dirigirse a un cuñado(a) o suegro(a) en este idioma. Si alguien utilizara, digamos, la palabra *cuñado* y esa persona no da más detalles o no se puede deducir del contexto qué relación hay con él, ¿cómo se traduciría al ruso? ¿Por cuál de las cuatro opciones optaría el traductor? Y así como estas palabras existen casos similares en el chino, el armenio, el tailandés, por mencionar algunos, donde también hacen uso de diferentes palabras para los miembros de la familia dependiendo de la relación que haya con la persona.

Algo similar a lo anterior son las palabras *голубой* [gɐlʊˈboːi] y *синий* [ˈsinʲi] en la lengua rusa, que se refieren al color azul claro y al azul oscuro, o las palabras *azzurro* y *blu* en italiano, mas no hay palabra genérica como en español, inglés, francés, portugués, alemán e infinidad de otros idiomas.

Algunos adjetivos que podrían presentar problemas similares al momento de traducir a ciertos idiomas son: *friolento*, *empalagado*, *empalagoso*, *desvelado*, *pediche* (s. y adj.), *tieso*, *fodongo*, *modorro*, *criticón*, *pecoso*, *fresa*, *naco* (s. y adj.), *malinchista*, *preguntón*, *mala copa*, *callejero* (que le gusta salir mucho o andar en la calle). En inglés: *uptown*, *creepy*, *awkward*, *starstruck*, *relatable* (que te hace sentir identificado).

Un adjetivo en español que resulta difícil de traducir es *empalagoso*, que no sólo indica que algo es extremadamente dulce como se traduciría en otros idiomas: *overly sweet*, *com muito açúcar*, *troppo dolce*; sino que además se refiere a la sensación que le genera a una persona después de comer eso que es empalagoso. También existe el adjetivo *empalagado* para referirse a la persona que comió algo con esta propiedad, así como el verbo *empalagar(se)* que ya se mencionó.

Las palabras *fresa* y *naco* son muy utilizadas en México y no solamente tienen un significado. Por el contrario, ambas pueden significar muchas cosas al mismo tiempo y

todas esas características encapsuladas hacen que estas palabras resulten un tanto difícil de explicar, y por lo tanto, de traducir. En inglés, los términos que más se les parecen son *posh* (adj.) y *peasant* (s.) respectivamente. Ahora bien, la realidad es que ninguno de los dos conlleva el significado de *fresa* y *naco* en su totalidad, así como sus diferentes matices. También es importante mencionar, que el término *posh* es principalmente utilizado en Reino Unido, por lo cual en otros países anglófonos no todos entenderían la palabra. *Naco* como adjetivo, en algunos contextos podría ser sinónimo de *vulgar* que en inglés sería *trashy* o *tacky*, no obstante y como ya se hizo hincapié, no siempre se utiliza en ese sentido.

En el libro *Estuve en el fin del mundo* (Robles, 1996) pueden observarse algunos ejemplos con estos dos términos: “Pero el único lenguaje que entendía ese naco era el de la mordida.” y “me hice la promesa de que no volvería a clavarme con una chava fresa que reflexiona y pondera todos sus actos”.

Ahora bien, ciertos términos podrían no tener, como ya se mencionó al principio, equivalente de una palabra, pero aún así su traducción podría ser percibida de manera muy “natural”, como afirman ciertos autores desde su experiencia. Claro que dependiendo del contexto es como el traductor hará uso de su creatividad y le dará la mejor solución al problema.

Por otro lado, ¿cómo se reemplaza el uso de derivaciones apreciativas, es decir los diminutivos, los aumentativos y los despectivos? Pongamos como ejemplo las siguientes palabras: *calorón*, *ofertón*, *ahorita*. Este tipo de palabras son muy utilizadas en español y se forman agregando morfemas a bases sustantivas y adjetivas. En italiano y portugués podemos encontrarlas también muy comúnmente, pero sobre todo los diminutivos y los aumentativos. Las funciones que estos morfemas tienen pueden variar dependiendo de la intención: indicar el tamaño, comunicar valoraciones positivas o negativas, enfatizar, agregar un nuevo matiz de significado.

El libro *El Zarco*, citado anteriormente, está cargado de esta clase de palabras: aguaceros (p. 33), señorón (p. 37), caminito (p. 51), veredita (p. 56), muchachuela (p. 132), militarillo (p. 137), bellísima (p. 162), pobrecita (pp. 164 y 215), güerita (pp. 185 y 190), mujerzuela (p. 191), hondísima (p. 202), cabañita (p. 203), avecilla (p. 218), hijitos (p. 230), ranchito (p. 247), metidita (p. 215), recogidita (p. 215), cuerpecito (p. 215), trigueñito (p. 215), por mencionar algunas.

Asimismo en *La ciudad de las bestias* (Allende, 2002) podemos encontrar los siguientes ejemplos: hombrecito (pp. 11 y 302), pajarraco (p. 12), hombrecillo (p. 45), casuchas (p. 70), avioncito (p. 92), altísima (p. 92), cabecita (p. 209), pedacitos (p. 241), chorrito (pp. 245 y 246), plumitas (p. 302).

“Lo consideraba un hombrecito patético que se había propuesto arruinarle la existencia.” (p. 11) > “whom Alex considered to be a pathetic little worm whose goal was to make his life miserable.” (Allende, 2002, p. 8) En este ejemplo añaden la palabra *little* para remplazar el diminutivo, pero además cambian la palabra *hombre* por *worm* que en inglés se utiliza como insulto para referirse a una persona de manera peyorativa y que fue la intención que entendió la traductora de esta novela.

“le salvó la vida a un pajarraco con un ala rota” (p. 12) > “she had saved the life of a large bird with a broken wing” (p. 9) En español la palabra pajarraco se utiliza de manera despectiva para referirse a un ave fea y grande. En este caso la traductora omite el sentido despectivo pues solamente utiliza el adjetivo *large*.

“Dejaron atrás las últimas casuchas de la aldea y siguieron adelante con cuidado” (p. 70) > “They left the last huts of the village behind and moved forward with caution” (p. 85) De igual manera, en este ejemplo se pierde el sentido peyorativo de la palabra.

“Con el avioncito podrían ir a la inexpugnable zona de las montañas” (p. 92) > “With the plane, they would be able to go to otherwise unreachable areas of the mountains” (p. 111) En este otro ejemplo también se pierde el aspecto del diminutivo.

“Los indios pueden trepar una altísima palmera con el tronco erizado de espinas.” (p. 92) > “Indians can climb those gigantic palm trees that have the trunks covered with long spines.” (p. 111) Aquí, la traductora decide añadir una palabra que enfatice el tamaño del sustantivo en cuestión y cumple con la intención original.

O la palabra *jeringuilla* (pp. 57 y 58) que se encuentra en *El coronel no tiene quien le escriba*, la cual, al pasarse al inglés queda simplemente como *syringe*.

Obviamente en el caso de ciertos idiomas, como observamos en los ejemplos anteriores donde se ve la traducción al inglés, no se haría uso de sufijos sino que habría que agregar una palabra que enfatice o que cumpla con la función. Aunque quizás no en todos los casos sea posible y simplemente deban omitirse. Claro que si se omiten, es posible que se pierdan ciertos matices, como se ha venido mencionando. Además de eso, habrá veces en que el contexto en que se encuentren dichas derivaciones apreciativas no sea interpretado correctamente por parte del traductor debido a la variación de connotaciones que presentan y por lo tanto no le resulte fácil decidir cuál será la traducción. (Álvarez de Ruf, 1986, p. 4)

Así como con ciertas palabras, el traductor podría toparse también con modismos o expresiones que en otros idiomas no tienen equivalente modismo a modismo o expresión a expresión, tales como: “Ya lo chupó el diablo.”, “¿Te calmas o te calmo?”, “Será el sereno, pero...”, *to be a good sport*, “*You know better (than that)*.”, *chanter en yaourt*, “Mi raccomando!”, “Ya’aburnee!”. Claro que la mayoría de estas podrían traducirse, pero ya no con otra expresión hecha o modismo en la lengua meta.

Algunas palabras en otros idiomas que podrían representar un problema al traducirlas, especialmente en éste género de traducción, son las siguientes: *iktsuarpok* del inuit y denota al *sentimiento de anticipación o emoción que se presenta cuando se espera que alguien llegue pronto*, *gigil* de los idiomas tagalo y filipino que se refiere a las *ganas incontenibles de apretujar algo que se considera muy lindo*, *ilunga* de la lengua chiluba que designa a una *persona capaz de perdonar una ofensa la primera vez, tolerar una*

segunda, pero la tercera vez ya no perdona, o la palabra gökotta que en sueco significa madrugar para oír el primer canto de los pájaros.

Palabras como *déjà vu* (la sensación de que uno ya ha experimentado lo mismo antes) del francés que han sido ya adoptadas por la mayoría de los idiomas y se utilizan como préstamos lingüísticos.

En el libro *They have a word for it: a lighthearted lexicon of untranslatable words & phrases* (Rheingold, 2000) se mencionan otros ejemplos como: La palabra *mokita* (p. 48) que es usada en la isla Kiriwina en Nueva Guinea para referirse a *una verdad que todos conocen pero nadie dice*. También está *esprit de l'escalier* (p. 58) o *Treppenwitz* (p. 58) que en francés y alemán significan un *argumento, comentario u observación que se le ocurre a uno cuando ya se perdió la oportunidad para expresarlo*. *Torschlusspanik* (p. 73) que en alemán se utiliza para referirse al *miedo de que el tiempo se agote y uno pierda oportunidades a causa de eso*. La expresión italiana *mettere in piazza* (p. 78) significa *hacer públicos sentimientos íntimos o asuntos privados*. El sustantivo *разблюто* [rɑ:z'blʲʊtɔ:] (p. 79) del idioma ruso denota un *sentimiento de nostalgia que se tiene por alguien al que una vez se amó pero ya no más*. En Yiddish la palabra *berrieh* (p. 90), un sustantivo que significa *mujer competente, determinada, talentosa y llena de energía*. El verbo *kekau* (p. 180) significa en la lengua indonesia, *despertar a causa de una pesadilla*. Por otro lado, la palabra *adjal* (p. 196), también del indonesio, se refiere a la *hora predestinada de muerte que tiene una persona*. En italiano existe la palabra *qualunquismo* (p. 220) que se utiliza para designar la *actitud indiferente que alguien presenta ante asuntos políticos y sociales*.

Por otro lado, tomemos en consideración que existen obras en las cuales sus autores originales han inventado o creado palabras, algunas veces mezclando otras. Por ejemplo, en los libros de Harry Potter observamos palabras tales como: *muggle, dementor, horcrux, sorting hat*. En muchos casos, algunas de estas palabras se quedan igual, es decir, no se traducen, en otros casos contienen ligeras modificaciones, y en otros, se intenta traducirlos. Tal es el caso del sustantivo *sorting hat*, el cual pasó como

sombrero seleccionador en español, pero en francés su traducción fue mucho más creativa: *choixpeau* (choix = elección, chapeau = sombrero).

Está claro que algunos de los ejemplos anteriores no aplican para todos los idiomas, en algunos sí puede haber equivalente como ya se observó. No obstante, el problema aquí ya no es si hay equivalente de uno a uno o no lo hay, el conflicto es que estamos hablando de traducción literaria, y quizás al utilizar tantas palabras para expresar algo podemos estar sacrificando la naturalidad del texto, es decir que suene extraño o ajeno a nuestro idioma; la fluidez con la que se perciba la lectura y por ende el efecto que el autor original buscaba obtener; así como los matices más mínimos. Claro está que sólo cada traductor podrá dar solución desde su punto de vista a los dos elementos antes mencionados. Y es de hecho a esos matices que Eco (2001, p. 10) afirma que la sinonimia absoluta no existe. “while there is not absolute synonymy for lexical items, different sentences in different languages can express the same proposition.”⁶² Por lo tanto, queda claro que cada traducción de un texto original puede resultar de mejor o menor calidad dependiendo del idioma de llegada. Es decir, si se hace una traducción del portugués al español, muy probablemente resultaría mejor que una traducción del portugués al chino. Sin embargo no sólo dependerá de la similitud entre una lengua y otra, sino de las decisiones que tome el traductor. Algunos problemas pueden llegar a ser más relevantes en algunos mientras que en otros no tanto, y los que parecían no causar ningún problema en un idioma, en otros puede que sí. Además, es evidente que estas palabras pueden ser difíciles de traducir si se encuentran aisladas, aunque quizás ya en un contexto dado puede ser más fácil adaptarlas.

⁶² “pese a que no haya una sinonimia absoluta en elementos léxicos, las diferentes oraciones en diferentes lenguas pueden expresar la misma proposición.”

2.2. Chistes y juegos de palabras

Otra complicación a la que podría enfrentarse el traductor literario es al aspecto humorístico, en el que se encuentran tanto chistes como juegos de palabras. “Il gioco di parole svolge un ruolo importante nella letteratura, sia nelle opere moderne che nelle opere classiche. Spesso il gioco di parole è associato con la letteratura per i bambini”.⁶³ (Johansen, 2016, p. 86) Claro que aunque ciertos juegos de palabras se asocien con literatura para niños, no siempre es el caso, tal y como podremos darnos cuenta en los apartados siguientes. En el campo literario, el traductor debe estar preparado en todo momento. Quedará claro que los chistes o juegos de palabras no pueden ser traducidos palabra por palabra, es decir, a través de la equivalencia formal, salvo en casos muy raros y con lenguas sumamente semejantes donde la lógica y el sentido no se pierdan. La mayoría de los casos deberán traducirse por medio de la equivalencia dinámica, para que la intención, el efecto, y demás elementos sustanciales se vean reflejados en la nueva versión del texto.

jokes are often based upon puns. It is highly unlikely that a single item will be ambiguous in the same manner (i.e. graphically, morphologically, phonetically, lexically, syntactically, semantically or pragmatically) across languages; thus, the possibility of formal equivalence of the same pun in another language is remote.

⁶⁴(Munday, 2009, p. 196)

⁶³ “el juego de palabras desempeña un papel importante en la literatura, ya sea en las obras modernas o en las obras clásicas. A menudo el juego de palabras se relaciona con la literatura para niños”

⁶⁴ “frecuentemente, las bromas se basan en juegos de palabras. Es muy poco probable que un único elemento será ambiguo de la misma manera (i.e. gráficamente, morfológicamente, fonéticamente, léxicamente, sintácticamente, semánticamente o pragmáticamente) en otros idiomas. Por consiguiente, la posibilidad de la equivalencia formal del mismo juego de palabras en otro idioma es remoto.”

Si el traductor quisiera plasmar el chiste o juego de palabras de manera literal, éste no serviría para impactar al lector. Lo que debe hacer, entonces, es buscar un equivalente que funcione de la misma manera.

Plays on words are obviously specific to their original language. An equivalent has to be found in the new language and sometimes these simply don't work or need to be cut, or a completely different play on words has to be invented to retain the liveliness of play.⁶⁵ (Paul, 2009, p. 49)

Encontrar una resolución a este tipo de obstáculos será bastante complejo la mayoría de las ocasiones, y por lo tanto, el traductor tendrá que idear diferentes alternativas para cierto fragmento de la traducción, en este caso algún chiste, broma o juego de palabras, y al final optar por la mejor versión posible. “a translator will usually circle round a problematic passage making multiple attempts.”⁶⁶ (Large, 2019, p. 51)

One could decide, for example, that if character A tells a long stupid joke and if no literal translation can render the stupidity of that joke, a translator is entitled to switch to another joke, provided it remains clear that A tells silly jokes. It is on the basis of interpretative decisions of this kind that translators play the game of faithfulness.⁶⁷
(Eco, 2001, p. 39)

⁶⁵ “Obviamente los juegos de palabras son específicos de su idioma original. Tiene que encontrarse un equivalente en el nuevo idioma y a veces éstos simplemente no funcionan o tienen que ser omitidos, o tiene que inventarse un juego de palabras totalmente diferente para conservar la eficacia del mismo.”

⁶⁶ “usualmente un traductor le dará vueltas a un fragmento problemático, haciendo múltiples intentos.”

⁶⁷ “Se puede decidir, por ejemplo, que si el personaje A cuenta un chiste largo y tonto y una traducción literal no pudiera reproducir la idiotez de esa broma, entonces el traductor tiene derecho a cambiarlo por otro chiste, siempre y cuando quede claro que A cuenta chistes tontos. Los traductores se aventuran en el juego de la fidelidad basándose en decisiones interpretativas de este tipo.”

Primero que nada hay que dejar claro que existen diversos tipos de juegos de palabras, como la paronomasia, el malapropismo, el anagrama, y la aliteración, ésta última, sin embargo, se abordará a profundidad más adelante. Esta clase de recursos verbales buscan generar ambigüedad y humor en el texto. Además, deben ser interpretados adecuadamente por el autor para que el mismo pueda transmitir ciertos mensajes o ciertos efectos. Y por otro lado, claro que el traductor debe saber reconocerlos, ya que de esta manera podrá o intentará darles solución.

wordplay not only exploits the ambiguities of linguistic structures, but that, foremost, it makes reference to the systemic operation of language itself. The way wordplay elicits multiple meanings calls attention to the implications of a particular relation — a conjunction and yet a difference — within a language system.⁶⁸ (Davis, 1997, p. 24)

La paronomasia, también conocida por la palabra *pun* en inglés, resulta ser motivo de comedia debido a la confusión o contradicción que ésta provoca a través de palabras homófonas u homógrafas. (Vinokur y Réjouis, 2018, p. 18) El uso de este tipo de palabras en dado contexto sugiere generalmente que tienen dos o más significados (polisemia) o asociaciones, aunque también podría manifestarse por medio de dos o más palabras con sonidos iguales o casi iguales, pero que cuentan con diferentes significados (homonimia). (Manfredi, 2017, p. 24)

Puns can be used to humorous effect, although a variety of other effects can be intended. Common forms of punning can include homophony, where two words sound the same but have different spellings and meanings (for example ‘which’ and ‘witch’; ‘tail’ and ‘tale’); homography (same spelling, different sounds and meanings,

⁶⁸ “el juego de palabras no sólo explota las ambigüedades de estructuras lingüísticas, sino que principalmente hace referencia a la operación sistémica del propio lenguaje. La manera en que el juego de palabras evoca múltiples significados señala las implicaciones de una relación particular, una conjunción y también una diferencia, dentro de un sistema de lenguaje.”

for example 'wind'); paronymy (two words that are similar but not the same, for example 'collision' and 'collusion').⁶⁹ (Epstein, 2014, p. 71)

Alexieva (1997, p. 138) presenta un chiste que contiene un claro ejemplo de polisemia:

Teacher: What does it mean when the barometer falls?

Boy: Er ...the nail has come out of the wall, sir?

En el ejemplo anterior podemos observar que el juego de palabras recae en el verbo *to fall* y los dos significados que podría conllevar en este contexto. Si se pretendiera traducir este chiste a otro idioma, lo más seguro es que el traductor optase por cambiarlo a uno que cause el mismo efecto en el idioma meta, obviamente utilizando el mismo fenómeno del lenguaje. Como estos chistes podemos encontrar cientos en lenguas diferentes, y en la mayoría de los casos, la resolución será la misma. Por lo tanto, sería igual con los otros tipos de fenómenos lingüísticos.

Munday (2014) presenta el siguiente ejemplo: "Think of how to translate the following well-known joke, with its pun on the word hit, into another language you know: I wondered why the baseball was getting bigger. Then it hit me."⁷⁰ (p. 70) Aunque muchas veces estos casos parezcan intraducibles, la traducción literaria continúa llevándose a cabo. "Yet, challenging as it may seem, verbal humor is indeed translated, and copiously. Suffice it to think of literary translation."⁷¹ (Chiaro, 2017, p. 414) No

⁶⁹ "Los juegos de palabras pueden utilizarse para efecto humorístico, sin embargo podría pretenderse generar una variedad de otros efectos. Formas comunes de juegos de palabras pueden incluir la homofonía, donde dos palabras suenan igual pero se escriben diferente y tienen diferente significado (por ejemplo 'which' y 'witch'; 'tail' y 'tale'); la homografía (misma escritura, diferentes sonidos y significados, por ejemplo 'wind'); la paronomasia (dos palabras similares pero no son lo mismo, por ejemplo 'collision' y 'collusion')."

⁷⁰ "Piensa en cómo traducir el siguiente y muy conocido chiste, con el juego de palabras en la palabra hit, a otro idioma que conozcas: I wondered why the baseball was getting bigger. Then it hit me."

⁷¹ "Sin embargo, por más desafiante que parezca, el humor verbal, en efecto, se traduce, y en grandes cantidades. Basta pensar en la traducción literaria."

obstante, como veremos en los ejemplos que más adelante se presentan, muchas cosas deben de tomarse en cuenta, y al final, algunas traducciones pueden resultar mejores que otras pues en ciertas ocasiones podrá conservarse el humor y en otras éste deberá sacrificarse.

Los juegos de palabras permiten que nos demos cuenta cuán diferentes son las lenguas entre sí. “wordplay in translation ensures that languages encounter one another, and that through their very difference they challenge and confirm — but never resolve — each other’s identity.”⁷² (Davis, 1997, p. 40) Y se debe a eso que éstos pueden representar un gran reto para el traductor literario. En la mayoría de los casos es muy seguro que el significado literal se pierda, mas se pueden rescatar la intención y el efecto por medio de la equivalencia o la compensación.

Un ejemplo es el que presenta J. K. Rowling (1999) en el libro *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, donde el personaje Tom Marvolo Riddle revela su verdadera identidad al reordenar las letras de su nombre y forma con ellas la siguiente oración: “I am Lord Voldemort.” (p. 268) Este anagrama representó un conflicto para los traductores de los más de setenta idiomas a los que esta obra se tradujo. Para que el resultado fuera el mismo y se revelara quién es el personaje, a los traductores sólo les quedaba una opción: cambiar el nombre para que el juego de palabras resultara efectivo. Es así que en español, la traducción quedó de la siguiente manera: Tom Sorvolo Ryddle > “Soy Lord Voldemort.” (Rowling, 2000, p. 264) En francés, quedó así: Tom Elvis Jedusor > “Je suis Voldemort.” (Rowling, 1999, p. 270) La versión italiana quedó: Tom Orvoloson Riddle > “Son io Lord Voldemort.” (Rowling, 2015, p. 505) En portugués, resulta de esta forma: Tom Servolo Riddle > “Eis Lord Voldemort.” (Rowling, 2015, p. 420) Como podemos observar, en todas estas versiones se pudo conservar el nombre *Tom*, lo mismo ocurre con muchas traducciones más, sin embargo hay algunas en las que no se logra conservar siquiera una parte del nombre. La versión en portugués no dice “yo soy” sino “he aquí”, entonces aún así logran resolverlo. Otra

⁷² “el juego de palabras en la traducción garantiza que los idiomas se topen unos con otros, y que a través de sus diferencias desafían y confirman (pero nunca determinan) la identidad del otro.”

curiosidad es que incluso el apellido *Riddle* implica que es un *acertijo* o *adivinanza*. En francés, logran que el apellido, en este caso *Jedusor*, tenga también un significado: *juego del destino*, ya que suena exactamente igual que *jeu du sort*. Desde luego que no todos los traductores de todas las lenguas consiguieron recrear el anagrama, como al japonés y al coreano, por ejemplo. En estas versiones, el nombre del personaje necesita pasar por un proceso de transliteración y al final el anagrama resultó imposible. Y así como dicho ejemplo, en los libros de esta saga podemos encontrar muchos más con diferentes juegos de palabras.

Otro ejemplo lo observamos en la obra del autor Oscar Wilde (1985) *The Importance of Being Earnest*, cuyo título es en sí un juego de palabras. La palabra *earnest* significa *sincero*, *honesto*, o *serio*, sin embargo esos rasgos no son los que caracterizan al personaje principal, que además se hace llamar *Ernest*. Las palabras *earnest* y *Ernest* son homófonas y en el contexto del libro se percibe de ellas un efecto de ironía. Al realizar las traducciones, esto generó ciertos problemas. En la mayor parte de las traducciones, el juego de palabras se perdió, por ejemplo, la versión al español quedó de la siguiente manera: *La importancia de llamarse Ernesto* (2003). En otros idiomas como el italiano y el francés, los traductores optaron por cambiar el nombre del personaje para que el juego de palabras pudiese mantenerse. Los títulos son *L'importanza di essere Franco* (2007) y *L'Importance d'être Constant* (2013) respectivamente. Sin embargo, hay otra versión en italiano que también pierde el efecto y se llama *L'importanza di chiamarsi Ernesto* (1990), como la versión del español. Por otro lado, el traductor que pasó el texto al alemán logró conservar no sólo el significado y el impacto del juego de palabras, sino también el equivalente del nombre propio y resultó así: *Ernst sein ist alles* (2002). La palabra *ernst* significa lo mismo que *earnest* y *Ernst* es el nombre del personaje, también homófonos aunque en este caso sí se escriben exactamente igual. Ahora bien, cabe mencionar que ambos idiomas (inglés y alemán) son sumamente relacionados y por esa razón se logró de manera fácil y efectiva dar solución al problema.

En el libro *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll, 2004, p. 35) podemos encontrar más ejemplos de juegos de palabras relacionados con la homofonía. En el ejemplo que a continuación se presenta podemos observar un juego de palabras con dos homófonos, *tale* y *tail*:

"Mine is a long and a sad tale!" said the Mouse, turning to Alice, and sighing.

"It *is* a long tail, certainly," said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; "but why do you call it sad?"

En el primer caso, el Ratón está refiriéndose a un relato o historia (*tale*), no obstante, Alicia cree que éste está hablando de su cola (*tail*) y es por eso que ella le pregunta cómo es que ésta puede ser una cola triste.

« Elle est bien longue et bien triste ! » s'exclama la Souris en soupirant et en regardant sa queue.

« Il est exact qu'elle est très longue, déclara Alice, en regardant la queue, elle aussi, d'un air stupéfait, mais pourquoi la trouves-tu triste ? » (2004, p. 35)

En esta versión al francés, el traductor omitió la palabra *cola* pero añadió que el Ratón miró su cola al hablar, por eso Alicia cree que es de lo que él está hablando. El traductor no logró utilizar dos palabras homófonas como en el texto original pero consiguió conservar el efecto de confusión entre los personajes. A pesar de eso, agregó una nota a pie de página que dice así: "Le texte original comporte un jeu de mots entre *tale* (histoire) et *tail* (queue), que le traducteur a essayé de rendre en modifiant légèrement la traduction littérale." (2004, p. 35)

"La mia è una storia lunga e trista, e con la coda!" rispose il Sorcio, rivolgendosi con un sospiro ad Alice.

"Certo è una lunga coda," disse Alice, guardando con meraviglia alla coda del Sorcio; "ma perchè la chiama trista?" (2009, pp. 50 y 51)

En la versión italiana del mismo diálogo, observamos que el traductor intentó rescatar el juego de palabras utilizando *coda* con el significado de *final*, pero en realidad no tiene tanto sentido ya que el Ratón claramente está refiriéndose al relato, el cual inclusive menciona (*storia*), y sólo pareciera que Alicia se confunde un poco. Por lo cual el juego de palabras como tal, no se respeta puntualmente, así como en otros casos.

— ¡Arrastro tras de mí una realidad muy larga y muy triste! — exclamó el Ratón, dirigiéndose a Alicia y dejando escapar un suspiro.

— Desde luego, arrastras una cola larguísima — dijo Alicia, mientras echaba una mirada admirativa a la cola del Ratón —, pero ¿por qué dices que es triste?

En la traducción previa (2003, pp. 26 y 27) el traductor busca conservar la intención también, y utiliza el verbo *arrastrar*, que aquí podría tener una connotación literal o figurada, y además añade *tras de mí* para poder lograr su objetivo de mantener la ambigüedad. Después, el personaje de Alicia reitera el verbo para que quede más claro el juego de palabras.

En los tres ejemplos que siguen, igual que en el caso anterior, el autor hace uso de homófonos para realizar juegos de palabras:

“Just think of what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis –”

“Talking of axes,” said the Duchess, “chop off her head!” (p. 78)

Para poder traducir este diálogo, el traductor debía reconocer los sonidos homófonos entre *axis* y *axes* e intentar recrear el juego de palabras que aquí se forma. En francés quedó de la siguiente manera:

« Pensez au désordre que cela amènerait dans la succession du jour et de la nuit ! Voyez-vous, la terre tourne sur elle-même pendant vingt-quatre heures sans relâche – À propos de hache, dit la Duchesse, coupez-lui donc la tête ! » (p. 75)

En este caso el traductor logró aproximarse al juego de palabras. No utiliza dos palabras homófonas pero consigue introducir dos palabras que contienen un sonido parecido: *relâche* [Rə'laʃ] y *hache* ['aʃ].

En italiano, igual que el ejemplo anterior, la traducción se aproxima bastante en cuanto al juego de palabras pero *asse* ['asse] y *asce* ['affe] no tienen la misma pronunciación.

“Pensi che confusione farebbe del giorno e della notte! Ella sa che la terra impiega ventiquattro ore per girare intorno al suo asse——”

“A proposito di asce!” gridò la Duchessa, “tagliatele il capo!” (p. 99)

El traductor de la versión al español logra recrear el juego de palabras utilizando el verbo *ejecutar*, es la misma palabra y por lo tanto suena exactamente igual pero en cada una de las oraciones adopta un significado diferente:

“Si la tierra girase más aprisa, ¡imagine usted el lío que se armaría con el día y la noche! Ya sabe que la tierra tarda veinticuatro horas en ejecutar un giro completo sobre su propio eje...”

— Hablando de ejecutar — interrumpió la Duquesa —, ¡que le corten la cabeza! (p. 56)

Como vimos hasta ahora, en algunas ocasiones el juego de palabras se pierde, en otros casos se aproxima y en otros logra conservarse, haciendo ciertas modificaciones. En el diálogo sucesivo podemos observar que los personajes están hablando de las clases (*lessons*) y después el Grifo da su razón de por qué se llaman *lessons* utilizando una palabra homófona, en este caso el verbo *to lessen*:

“And how many hours a day did you do lessons?” said Alice, in a hurry to change the subject.

“Ten hours the first day,” said the Mock Turtle: “nine the next, and so on.”

“What a curious plan!” exclaimed Alice.

“That’s the reason they’re called lessons,” the Gryphon remarked: “because they lessen from day to day.” (p. 137)

Ahora veamos cómo resultaron las traducciones al francés, italiano y español:

« Et combien d’heures de cours aviez-vous par jour ? » demanda Alice qui avait hâte de changer de sujet de conversation.

– Dix heures le premier jour, répondit la Simili-Tortue, neuf heures le lendemain, et ainsi de suite en diminuant d’une heure par jour.

– Quelle drôle de méthode ! s’exclama Alice.

– C’est pour cette raison qu’on appelle cela des cours, fit observer le Griffon : parce qu’ils deviennent chaque jour plus courts » (pp. 135 y 136)

Aquí el traductor logra mantener el juego de palabras, el sentido del original y el efecto. Utiliza las palabras *cours* (clases, en francés es palabra de género masculino) y *courts* (cortos), las cuales suenan igual a pesar de escribirse de manera diferente.

“Quante ore di lezione avevate al giorno?” disse Alice prontamente, per mutare argomento.

“Dieci ore il primo giorno,” rispose la Falsa-Testuggine: “nove il secondo, e così discorrendo.”

“Che metodo curioso!” sclamò Alice.

“Ma è questa la ragione perchè si chiamano lezioni,” osservò il Grifone: “perchè soffrono lesioni ogni giorno.” (p. 162)

En este ejemplo de la traducción italiana se observa que el traductor utilizó dos palabras que suenan muy parecido. Y aunque el sentido no queda tan claro como el del original y el de la versión francesa, consigue darlo a entender.

— ¿Cuántas horas al día duraban esas lecciones? — preguntó Alicia interesada.

— Teníamos diez horas al día el primer día. Luego, el segundo día, nueve y así sucesivamente.

— Pues me resulta un horario muy extraño — observó la niña.

— Por eso se llamaban cursos, no entiendes nada. Se llamaban cursos porque se acortaban de día en día. (pp. 94 y 95)

En la traducción al español, el juego de palabras se pierde ya que primero utilizan la palabra *lecciones*, luego *cursos*, y después *acortaban*, con ésta última intentan explicar el porqué de que se llamen *cursos* pero en realidad no tienen sonidos en común.

Un último ejemplo de homofonía es el siguiente, en el cual hablan acerca de una marsopa (porpoise) y después mantienen la siguiente conversación:

“Of course not,” said the Mock Turtle: “why, if a fish came to *me*, and told me he was going a journey, I should say ‘With what porpoise?’”

“Don’t you mean ‘purpose’?” said Alice. (p. 146)

Aquí observamos cómo el autor juega con dos palabras (porpoise y purpose) cuyas pronunciaciones son casi idénticas, así como con la ambigüedad que pueden generar en las frases en las que las utiliza. “Les deux mots *porpoise* [ˈpɔːrpəs] (= marsouin) et *purpose* [ˈpɜːrpəs] (= objet, but) ne diffèrent phonétiquement que par l’opposition entre [ɔː] et [ɜː].”⁷³ (Ballard, 1987, p. 28) La traducción de ese mismo diálogo en la versión del francés quedó así:

— Bien sûr que non. Vois-tu, si un poisson venait me trouver, moi, et me disait qu’il va partir en voyage, je lui demanderais : « Avec quel marsouin ? »

— N’est-ce pas un autre mot que « marsouin » que vous voulez dire ? (p. 145)

⁷³ “Las palabras *porpoise* [ˈpɔːrpəs] (= marsopa) y *purpose* [ˈpɜːrpəs] (= objetivo) difieren tan solo por la oposición entre [ɔː] et [ɜː].”

Aquí vemos que el juego de palabras se pierde totalmente. Sin embargo existe también otra versión hecha por Jacques Papy (1961) quien conserva el juego de palabras con dos términos que suenan parecido y es la siguiente:

“Bien sûr que non. Vois-tu, si un poisson venait me trouver, moi, et me disait qu’il va partir en voyage, je lui demanderais : « Avec quel brochet ? »”

“N’est-ce pas : « projet », et non: « brochet » que vous voulez dire ?”

En la traducción italiana ese diálogo cambia radicalmente, el autor no logra conservar nada del original y prefiere tomar otro camino.⁷⁴ En la versión del español que en seguida se presenta, el autor intenta mantener el juego de palabras utilizando los términos *delfín* y *fin*:

— ¡Claro que no! — replicó la Falsa Tortuga —. Si a mí se me acercase un pez y me dijera que marchaba de viaje, le preguntaría primeramente: «¿Y con qué delfín vas?»

Alicia se quedó pensativa. Luego aventuró:

— No sería en realidad que le dijera ¿con qué fin? (pp. 100 y 101)

En el ejemplo subsecuente vemos que el autor realiza un juego de palabras con los términos *antipathies* y *antipodes*. La última palabra no es utilizada en la oración, sin embargo es la que debió usar en lugar de *antipathies*. Aquí se trata de un caso de malapropismo, es decir que se equivoca y utiliza una palabra por otra ya que ambas tienen similitudes fonéticas:

⁷⁴ “La ragione è la seguente,” disse il Grifone, “essi *vollero* andare al ballo co' Gamberi; e così furono buttati nel mare; e così fecero il capitombolo molto al di là; e così si attaccarono la coda in bocca; e così non potettero distaccarsela più; e questo è quanto.”

“Grazie,” disse Alice, “davvero è interessante. Non ne seppi mai tanto intorno a' naselli.” (p. 170)

“How funny it’ll seem to come out among the people that walk with their heads downward! The Antipathies, I think – ” (she was rather glad there was no one listening, this time, as it didn’t sound at all the right word)” (p. 7)

“Cela sera rudement drôle d’arriver au milieu de ces gens qui marchent la tête en bas ! On les appelle les Antipattes, je crois – (cette fois, elle fut tout heureuse de ce qu’il n’y eût personne pour écouter, car il lui sembla que ce n’était pas du tout le mot qu’il fallait)” (p. 8)

Como podemos apreciar, en la traducción al francés utilizan la palabra *antipattes*, que en realidad no existe en francés, sin embargo el traductor la pone porque es parecida a *antipathies* y en francés también encontramos la palabra *antipodes*. Al final, entonces, el traductor consigue recrear el malapropismo. Aún así, éste agrega una nota a pie de página: “En anglais : Antipathies. Jeux de mot intraduisible. Alice veut parler des habitants des pays situés aux antipodes de la Terre.”⁷⁵ (p. 8)

En las traducciones al italiano y al español los traductores también intentan reproducir el juego de palabras:

“Sarebbe bella s’io uscissi fra le genti che camminano col capo in giù! Credo che si chiamino le Antipatie—” (questa volta fu contenta che non ci fosse niuno che l’ascoltasse, perchè quel nome non le suonava giusto all’orecchio) (p. 18)

— ¡Qué divertido sería salir donde vive esta gente que anda cabeza abajo! Los antipáticos, creo... (Ahora Alicia se alegró de que no hubiera nadie escuchando, porque esta palabra no le sonaba del todo bien.) (p. 8)

A continuación vemos un juego de palabras en el cual Alicia utiliza las expresiones “I can’t explain myself.” y “I’m not myself.” La primera la usa simplemente para decir que

⁷⁵ “En inglés: Antipathies. Juego de palabras intraducible. Alicia se refiere a los habitantes de los países que se sitúan en las antípodas de la Tierra.”

no puede explicarlo, pero la segunda quiere decir que *no se siente bien* o *que se siente rara*. Ambas expresiones contienen la palabra *myself* y en el contexto la segunda genera cierta confusión.

“What do you mean by that?” said the Caterpillar sternly. “Explain yourself!”

“I can’t explain *myself*, I’m afraid, sir” said Alice, “because I’m not myself, you see.” (p. 56)

En el ejemplo que a continuación vemos, la segunda expresión se traduce literalmente y el juego de palabras se pierde.

« Que veux-tu dire par là ? demanda la Chenille d’un ton sévère. Explique-toi ! »

« Je crains de ne pas pouvoir m’expliquer, madame, parce que je ne suis pas moi, voyez-vous ! » (p. 53)

De igual manera, en la traducción italiana el juego de palabras se pierde:

“Che cosa mi andate contando?” disse il Bruco con voce austera. “Spiegatevi meglio!”

“Temo non potere spiegarmi,” disse Alice, “perchè non sono più me stessa, com’ella vede.” (p. 73)

En la versión al español, sí repiten la palabra *misma* en varias ocasiones, no obstante, igual que en las traducciones anteriores, traducen “I’m not myself.” de manera literal:

— ¿Qué quieres decir con eso? — preguntó la Oruga con severidad —. ¡A ver si te aclaras contigo misma!

— Temo que no puedo aclarar nada conmigo misma, señora — dijo Alicia —, porque yo no soy yo misma, ya lo ve. (p. 42)

En este último ejemplo del mismo libro, encontramos un caso de ambigüedad en el significado, específicamente de homonimia:

“Of course you don’t!” the Hatter said, tossing his head contemptuously. “I dare say you never even spoke to Time!”

“Perhaps not,” Alice cautiously replied: “but I know I have to beat time when I learn music.”

“Ah! that accounts for it,” said the Hatter. “He won’t stand beating.” (p. 94)

En el diálogo, el Sombreroero se refiere a un personaje conocido como *Time*, mas Alicia lo confunde con el sustantivo *time* (tiempo). *Time* con mayúscula y *time* con minúscula suenan igual y se escriben igual, no obstante el Sombreroero se está refiriendo a una cosa y Alicia a otra, lo cual provoca un malentendido. En las traducciones al francés, italiano y español que observaremos ahora, se logra conservar la intención del juego de palabras, sin embargo, en las tres versiones al hablar de *Tiempo*, quien ya aclaramos es *alguien* y no *algo*, utilizan un artículo determinado: *el tiempo*. De esta manera no queda tan claro que sea un personaje.

– Naturellement ! s’exclama-t-il en rejetant la tête en arrière d’un air de mépris. Je suppose bien que tu n’as jamais parlé au Temps !

– Peut-être que non, répondit-elle prudemment. Tout ce que je sais, c’est qu’il faut que je batte les temps quand je prends ma leçon de musique.

– Ah ! cela explique tout. Le Temps ne supporte pas d’être battu. (p. 94)

“Sicuro, nol sa!” disse il Cappellaio, scuotendo il capo con un’aria di disprezzo.

“Scommetto che lei non ha mai parlato col tempo!”

“Forse no,” rispose prudentemente Alice; “ma so che debbo battere il tempo quando imparo la musica.”

“Ah! e questo spiega tutto,” disse il Cappellaio. “Ei non vuol essere battuto.” (pp. 116 y 117)

— ¡Claro que no lo sabes! — dijo el Sombrero, arrugando la nariz en un gesto de desprecio —. ¡Estoy seguro de que ni siquiera has hablado nunca con el Tiempo!

— Creo que no — respondió Alicia con cautela —. Pero en la clase de música tengo que marcar el tiempo con palmadas.

— ¡Ah, eso lo explica todo! — dijo el Sombrero —. El Tiempo no tolera que le den palmadas. (p. 67)

Ya que vimos todos esos ejemplos de juegos de palabras, se puede comprender por qué el hecho de traducirlos no es nada sencillo. “Of course translating word play is always an arduous task and frequently unrewarding. One could point to failures on this score with any number of translations.”⁷⁶ (Parks, 2014, p. 160) De hecho, Munday (2009) compara la traducción del humor con la traducción de la poesía, de la cual por cierto, se hablará más adelante.

The translation of humour can be compared to the translation of traditional poetry as both exploit to extremes a variety of options inherent in languages such as sounds and semantic ambiguities. Furthermore, the translation of both poetry and humour activate a conflict with two tenets of translation theory, namely equivalence and translatability, notions that have been debated at length over the centuries. It is generally agreed that formal equivalence cannot be obtained because of the very nature of languages, which are all unlike.⁷⁷ (p. 195)

⁷⁶ “Claro que traducir juegos de palabras será siempre una ardua tarea y a menudo poco provechoso. Se pueden señalar varios fracasos con respecto a una gran cantidad de traducciones.”

⁷⁷ “La traducción del humor podría compararse a la traducción de la poesía tradicional ya que ambas explotan una gran variedad de opciones atribuidas a los idiomas, tales como los sonidos y las ambigüedades semánticas. Además, tanto la traducción de poesía como la del humor accionan un conflicto con dos principios de la teoría de la traducción, específicamente, la equivalencia y la traducibilidad; nociones que han sido ampliamente debatidas a lo largo de los siglos. Generalmente se concuerda en que la equivalencia formal no puede obtenerse dado a la naturaleza de las lenguas, las cuales son todas diferentes.”

El humor no debe tacharse de intraducible, al menos no en todos los casos ni en todos los idiomas. “tradurre *pun* e giochi di parole è dunque possibile, se si sfruttano tutte le potenzialità di una lingua e si mira a riprodurre la funzione pragmatica.”⁷⁸ (Manfredi, 2017, p. 26) Definitivamente es un reto para el traductor literario, y como lo afirma Landers (2001), éste debe ser bastante creativo y ver más allá, hacer los intentos que sean necesarios para poder recrear de la mejor manera posible, la obra original.

To transfer a joke from one language to another calls on the ability to ‘think outside the box’, and while not every attempt to translate a witticism pans out, a successful effort can make the translator’s day. It is a fact of life that many if not most puns will be untranslatable. But, like other special uses of language (humor is one instance), the effect can often be reproduced by transferring the word play into a different setting in the same text.⁷⁹ (pp. 109 y 110)

Evidentemente es importante también, que el traductor pueda reconocer estas formas del lenguaje. “There is no need to appreciate it, but to identify it as such is indispensable to a professional translator.”⁸⁰ (Chiaro, 2010, p. 21) Si éste no los reconoce, simplemente se perderá el humor sin siquiera haber intentado darle solución. Si el traductor detecta que en alguna parte del texto se encuentra un chiste o un juego de palabras y después de eso no puede darle solución, al menos debió tratar, puesto que todo lo que pueda conservarse del original será bueno para la traducción final.

⁷⁸ “traducir juegos de palabras es entonces posible, si se aprovechan todas las capacidades de un idioma y si se aspira a reproducir la función pragmática.”

⁷⁹ “Para trasladar un chiste de un idioma a otro, se recurre a la habilidad de ‘pensar fuera de lo común’, y mientras que no todo intento de traducir ocurrencias da resultado, un esfuerzo exitoso puede alegrar el día del traductor. Es una realidad que muchos, si no es que la mayoría de los juegos de palabras, serán intraducibles. Sin embargo, como otros usos especiales de la lengua (el humor es un ejemplo), a menudo el efecto puede reproducirse al pasar el juego de palabras a una parte diferente del mismo texto.”

⁸⁰ “No hay necesidad de apreciarlo, pero identificarlo como tal es indispensable para un traductor profesional.”

Claro que debe tomar en cuenta que no siempre podrán conservarse todos los elementos.

After all, everybody knows that translators permanently have to make choices which involve weighing 'loss' against 'gain' and pondering the pros and cons of some 'sacrifice' or other, so that there are good reasons for viewing *any* translation as the outcome of a delicate balancing act.⁸¹ (Delabastita, 1997, p. 11)

Para finalizar, recapitulemos las alternativas de las cuales dispone el traductor al momento de hacer frente a este tipo de traducciones: reproducir de manera exacta el chiste o juego de palabras de la lengua fuente cuando sea posible sin que la lógica ni el efecto se pierdan en la lengua meta (un caso muy poco frecuente pero no del todo improbable), crear un nuevo chiste o juego de palabras adaptado al nuevo idioma, utilizar un recurso humorístico diferente si en cierto caso el humor es más importante que el significado, compensar el chiste o juego de palabras con otro elemento cómico en otra parte del texto, explicar el chiste o juego de palabras y al hacerlo sacrificar la diversión, y por último, olvidarse del chiste o juego de palabras y simplemente omitirlo. (Manfredi, 2017, p. 32)

⁸¹ "A fin de cuentas, todos saben que los traductores tienen que tomar decisiones permanentemente, las cuales incluyen el sopesar la 'pérdida' y la 'ganancia', así como considerar las ventajas y las desventajas de algún 'sacrificio' y demás, para que así haya buenas razones para considerar *cualquier* traducción como el resultado de un delicado acto de balance."

2.3. Variaciones en la gramática

Si comparamos cualquier idioma con otro, las variaciones gramaticales que ambos presentarían pueden ser pocas, muchas, o demasiadas, dependiendo de los idiomas en cuestión. Éstas diferencias podrían variar desde la utilización de los tiempos verbales, el uso de las preposiciones o de las derivaciones apreciativas, y muchos otros temas. En este trabajo de investigación, sin embargo, no se hablarán de cuestiones gramaticales que finalmente tienen manera de solucionarse, como los ejemplos que se acaban de mencionar, ya que para eso existe la transposición en el proceso de traducción. Lo que nos interesa aquí es cómo pueden llegar a afectar estas variaciones el texto meta. Es decir, que impidan que el efecto o el entendimiento de la traducción pueda recrearse así como la intención que el autor de la obra original tenía. Este tipo de casos podría darse en muy raras ocasiones, pero representarían un gran obstáculo para que el trasvase sea completamente efectivo.

La gramática es un conjunto de reglas que establecen la manera en la que las palabras y las oraciones son combinadas en un idioma. Como lo expresa Baker (1992), una lengua puede expresar cualquier tipo de información que sus hablantes necesiten comunicar, no obstante el sistema gramatical de determinado idioma será el que defina la facilidad con la cual algunas nociones, tales como la referencia temporal o el género puedan hacerse explícitas. (p. 83) Del mismo modo, Baker afirma que esporádicamente las diversas categorías gramaticales de las lenguas pueden repercutir en las decisiones del traductor durante el proceso de la traducción. (p. 83) A eso se suma que cierta información que no necesariamente aparece en el texto original pudiese ser comunicada en el texto de llegada:

Differences in the grammatical structures of the source and target languages often result in some change in the information content of the message during the process

of translation. This change may take the form of adding to the target text information which is not expressed in the source text. This can happen when the target language has a grammatical category which the source language lacks.⁸² (Baker, 1992, p. 86)

Abdalla (2018, p. 19) coincide con Baker y sostiene que cuando esto ocurre el traductor se ve obligado a agregar o a prescindir de información, ya sea ésta relevante o no.

Los distintos aspectos gramaticales de una lengua pueden ser manipulados de cierta forma con la finalidad de que el lector perciba el texto de la manera que el autor pretende que éste sea percibido. Por lo cual, el traductor debería también hacer lo posible por transmitir lo mismo y del mismo modo que el original.

the translator is forced to think hard about the function of the text, which is to say its author's intention. The translator's sensitivity to the language and context of the original leads to an assessment of its intentions, and it is to those that he then strives to be faithful.⁸³ (Parks, 2014, p. 9)

Por supuesto que como ya se explicó, quizás en otro idioma no se pueda jugar con los mismos aspectos, simplemente porque no funcionan de la misma manera. Boas (citado en Jakobson, 2006) presenta otro ejemplo y explica cómo es que estas cuestiones gramaticales a veces pueden determinar la experiencia de lectura de un texto dado. Él plantea que para traducir la oración "I hired a worker." del inglés al ruso, por ejemplo, la lengua rusa necesitaría información adicional como saber si el empleado es del género

⁸² "Las diferencias en las estructuras gramaticales de las lenguas fuente y meta muchas veces resultan en algún cambio en el contenido de la información del mensaje durante el proceso de traducción. Este cambio podría añadir al texto meta información que no se expresa en el texto fuente. Esto puede ocurrir cuando en la lengua de llegada hay una categoría gramatical que no existe en la lengua de partida."

⁸³ "el traductor está obligado a pensar arduamente en la función del texto, es decir en la intención del autor. La sensibilidad del traductor al idioma y el contexto del original conduce a una valoración de las intenciones, y son a ellas a las que pretende ser fiel."

masculino o femenino y además si la acción fue completada o no. Y expone que esto se debe a que en el ruso existe el uso de los aspectos perfectivos e imperfectivos en los verbos y la distinción del género de la persona, al igual que en muchos otros idiomas. Es decir, el traductor tendría que deliberar entre utilizar el verbo нанял [ˈnanyal] (pasado perfectivo del verbo *to hire*) o el verbo нанимал [naniˈmal] (pasado imperfectivo del verbo *to hire*) y luego entre los sustantivos работника [raˈbotnika] (masculino) o работницу [raˈbotnitsu] (femenino). “If I ask the utterer of the English sentence whether the worker was male or female, my question may be judged irrelevant or indiscreet, whereas in the Russian version of this sentence an answer to this question is obligatory.”⁸⁴ (pp. 333 y 334) Ahora bien, cuando se utiliza el tiempo verbal del pasado en el idioma ruso, tendría que especificarse también si la persona que está hablando es hombre o mujer; si es mujer, la terminación del verbo no quedaría en -л sino en -ла.

En el ejemplo antes mencionado Boas no hace mención de esto, porque evidentemente dependiendo del contexto, el traductor puede inferir si el sujeto que habla en primera persona es hombre o mujer. Pero, ¿qué pasaría si el género del personaje en cierto libro no es obvio o no se revela por alguna razón, quizás, para provocar misterio? Tomemos como ejemplo el texto literario *Brooklyn, Burning* (Brezennoff, 2014), en este libro los personajes principales son dos adolescentes apodados Kid y Scout cuyos géneros permanecen no identificados a lo largo de toda la historia. El autor maneja las palabras con la intención de que los lectores saquen sus propias conclusiones pero nada es realmente claro. Como el idioma original de este texto es el inglés, este aspecto puede ocultarse, es decir, no existe la concordancia de género ni de número entre los adjetivos y los sustantivos, por dar un ejemplo. Sin embargo, si este libro se tradujera al ruso, en el primer momento en el que el autor expresara que uno de esos dos personajes *hizo* algo, es decir, en el pasado, la terminación del verbo en ruso revelaría el género del personaje. Algo parecido sucedería con la traducción al francés o al italiano, ya que en estos idiomas los

⁸⁴ “Si le pregunto a quien manifestó la oración en inglés si el trabajador era hombre o mujer, mi duda podría ser considerada irrelevante o indiscreta, mientras que en la versión rusa de esta oración, la respuesta a esta interrogante es obligatoria.”

participios pasados de algunos verbos necesitan ser concordados con género y número cuando se está utilizando el *passé composé* y el *passato prossimo* respectivamente. En español y portugués, el género sí podría mantenerse indeterminado al momento de utilizar verbos en pasado, de igual manera que en el idioma inglés. No obstante, en ninguno de los idiomas antes mencionados podría ocultarse el género de los personajes cada vez que en el texto original apareciera un adjetivo.

Otra parte de gramática que en ocasiones pudiera generar conflicto al momento de traducir es la que menciona Newmark (1991, p. 47): el uso de la voz pasiva y activa. El uso de dichas construcciones verbales difiere dependiendo del idioma. En inglés, por ejemplo, la voz pasiva es mucho más utilizada que en español.

The use of the passive voice is extremely common in many varieties of written English and can pose various problems in translation, depending on the availability of similar structures, or structures with similar functions, in the target language. (...) The tendency to translate English passive structures literally into a variety of target languages which either have no passive voice as such or which would normally use it with less frequency is often criticized by linguists and by those involved in training translators.⁸⁵ (Baker, 1992, p. 102)

No obstante, como también lo hace notar Baker, si el traductor cambiase una estructura pasiva por una activa o viceversa, lo que más podría llegar a afectar sería el foco del mensaje. Y es debido a la consideración personal de la misma autora, que debe

⁸⁵ “El uso de la voz pasiva es extremadamente común en muchas formas del inglés escrito y puede generar varios problemas en la traducción, dependiendo de la disponibilidad de estructuras similares, o estructuras con funciones similares en la lengua meta. (...) La tendencia a traducir estructuras pasivas del inglés de manera literal a una variedad de idiomas meta, los cuales pueden no tener voz pasiva como tal o que normalmente la usarían con menos frecuencia, a menudo es criticada por lingüistas y por aquellos involucrados en el entrenamiento de traductores.”

tomarse en consideración el posible cambio en el contenido así como los beneficios de que el texto resulte más fluido y natural para el lector meta.

one must weigh this potential change in content and focus against the benefits of rendering a smooth, natural translation in contexts where the use of the passive for instance would be stylistically less acceptable than the use of the active or an alternative structure in the target language.⁸⁶ (p. 106)

También, la misma autora menciona que lo más importante no es rescatar la forma sino la función del mensaje:

The idea is not to replace an active form with an active one and a passive form with a passive one; it is always the function of a category rather than the form it takes that is of paramount importance in translation.⁸⁷ (p. 109)

Por otro lado, se debe a la gramática que ciertas oraciones conlleven ambigüedad en algunos idiomas. Acerca de esto, Fernández (2012, p. 87) proporciona un ejemplo: “Viajé con José; estaba muy cansado.” Si analizamos este caso, en español es una oración totalmente correcta, mas no se puede saber con precisión quién es quien está cansado. Al traducirse al inglés, digamos, forzosamente debería utilizarse un pronombre en ambas partes, la primera está claro que sería el correspondiente a la primera persona del singular. Por el contrario, la segunda es incierta y dependiendo de

⁸⁶ “Debe sopesarse el potencial cambio en el contenido y enfocarse en los beneficios de reproducir una traducción fluida y natural en contextos donde el uso de la voz pasiva, por ejemplo, sería menos aceptada estilísticamente que el uso de la activa o una estructura alternativa en el idioma de llegada.”

⁸⁷ “La idea no es remplazar una forma activa con otra activa, ni una forma pasiva con otra pasiva; lo que siempre es de fundamental importancia para la traducción es la función de la categoría en vez de la forma que presenta.”

la decisión final del traductor, éste podría dar un mensaje correcto o quizás no. Además, si la ambigüedad era intencional, ésta se perdería.

Adicionalmente, Baker (1992) explica la existencia de un aspecto de inclusividad y exclusividad en el idioma indonesio respecto al pronombre personal correspondiente a la primera persona del plural. “English *we* has two translations in Bahasa Indonesia, involving a choice between *kami* and *kita*, depending on whether the addressee is included or excluded”.⁸⁸ (p. 95) Si se pretendiera traducir cualquiera de esos pronombres al inglés, podría hacerse la explicación aunque ésta implique cierta extrañeza.

It is possible in theory to encode all the relevant information in an English translation, for example by using a circumlocution such as ‘he and I but not you’ for an exclusive ‘we’, but this kind of detail would be too cumbersome in most contexts.⁸⁹ (p. 96)

Como conclusión, si un texto literario se pasa a otro idioma, podría presentarse el caso de que las diferencias en la gramática produzcan un cambio, algunas veces crucial, en la sustancia de la obra. (Eco, 2010, p. 40) Por consiguiente, las dificultades que resulten de esos casos, no deben ser subestimadas por el traductor. “The difficulties that arise from the different demands made by the grammatical systems of different languages in translation should not be underestimated.”⁹⁰ (Baker, 1992, p. 98)

⁸⁸ “La palabra ‘we’ en inglés tiene dos traducciones en indonesio, incluye una elección entre *kami* y *kita*, dependiendo si el receptor está incluido o no.”

⁸⁹ “En teoría, es posible codificar toda la información relevante en una traducción del inglés, por ejemplo, utilizando una circunlocución tal como ‘él y yo, pero tú no’ para un ‘we’ exclusivo, pero esta clase de detalle sería demasiado complicada en la mayoría de contextos.”

⁹⁰ “No deberían subestimarse las dificultades que surgen de las diversas exigencias hechas por los sistemas gramaticales de diferentes idiomas en la traducción.”

2.4. Los nombres propios

En los comienzos de la traductología, el problema con los nombres propios se centraba en si éstos debían cambiarse o no por un equivalente en el idioma meta. Digamos por ejemplo que *John* pasaba a ser *Juan* y *William* era traducido como *Guillermo*. Lo mismo con nombres de ciudades, países, etcétera. Hoy en día y desde hace ya varios años, lo recomendable es no traducir los antropónimos. “all proper names must be kept in the original even if there is an equivalent in the target language”⁹¹ (Kristal, 2014, p. 38) Es importante conservarlos en su forma original puesto que en muchas ocasiones podría deducirse de ellos el lugar de procedencia de ciertos personajes. Además, como lo plantea Moya (1993, p. 235), el nombre de una persona no debería cambiarse simplemente porque ese nombre es el que se le dio y con el que se le debería de conocer en cualquier parte del mundo, por respeto, sin necesidad de ser adaptado. Claro que hay excepciones puesto que hay figuras ya muy conocidas por sus nombres equivalentes, tales como nombres de estudiosos, santos, personajes de la mitología griega, y reyes, por mencionar algunos. (Newmark, 1988, p. 214) Claro que con los topónimos es el mismo caso. Sin embargo, aquí veremos qué es lo que ocurre cuando ciertos nombres propios conllevan un significado y si entonces es conveniente o no que éstos se traduzcan. “Per protagonisti di questo tipo gli scrittori usano spesso nomi che sono creativi e inventati, più carichi di significato. Questo è il caso anche per quanto riguarda i toponimi letterari che possono riferirsi a luoghi sia reali, che immaginari.”⁹² (Johansen, 2016, pp. 45 y 46)

Al conservar el nombre original de algún personaje en una obra literaria, podemos preservar su nacionalidad. “In generale, la strategia più utilizzata per la traduzione dei

⁹¹ “todos los nombres propios deben permanecer como en el original, inclusive si existe un equivalente en la lengua meta”

⁹² “Para protagonistas de este tipo, a menudo los escritores usan nombres creativos o inventados; más llenos de significado. Este es el caso también con respecto a los topónimos literarios que pueden referirse a lugares tanto reales como imaginarios.”

nomi propri del libro, è la riproduzione del nome originale senza alcuna modifica nella forma, anche se il nome potrebbe essere pronunciato in modo diverso nella lingua di arrivo.”⁹³ (Johansen, 2016, p. 47) De hecho, se debe a esta sensación de ver algo extranjero que algunos traductores optan por utilizar itálicas en nombres u otro tipo de palabras, como las que están en otro idioma o son inventadas. No obstante, en la literatura, sobre todo del género fantástico, podemos encontrar nombres propios, ya sea de personajes, de lugares, de objetos, que han sido inventados por el autor y en muchas de las ocasiones, dichos nombres implican cierto motivo.

i nomi propri possono essere suddivisi in due categorie. La prima contiene i nomi convenzionali (*conventional names*), appartenenti al sistema ordinario dei nomi, e considerati non motivati e senza significato. La seconda categoria contiene i nomi con significato (*loaded names*), i quali possono anche avere diverse connotazioni.⁹⁴ (Johansen, 2016, p. 45)

Cuando se presentan los nombres con significado, el traductor generalmente busca mantener dicho significado en la lengua de llegada.

el caso de la equivalencia en la traducción literaria de nombres propios cuya función (dada muchas veces por el sentido pragmático, semántico y/o semiótico implícito) lleva al traductor a adaptar los nombres para mantener la ‘igualdad de valores’ en la cultura de llegada. (Menéndez, 2012, p. 133)

⁹³ “En general, la estrategia más utilizada para la traducción de nombres propios es la reproducción del nombre original sin ninguna modificación en la forma, inclusive si el nombre pudiera pronunciarse de manera diferente en la lengua meta.”

⁹⁴ “los nombres propios pueden dividirse en dos categorías. La primera contiene los nombres convencionales (*conventional names*), los cuales pertenecen al sistema ordinario de nombres y que se consideran sin motivo y sin significado. La segunda categoría contiene los nombres con significado (*loaded names*), los cuales pueden tener múltiples connotaciones.”

En los libros de *Harry Potter* podemos encontrar muchos ejemplos de nombres propios que la autora inventó, algunas veces a partir de palabras ya existentes. A continuación analizaremos algunos de los más destacados.

To find a name for their fictional characters, authors can draw on the whole repertoire of names existing in their culture, and they can invent new, fantastic, absurd or descriptive names for the characters they create. We may safely assume, therefore, that there is no name in fiction without some kind of auctorial intention behind it, although, of course, this intention may be more obvious to the readers in one case than in another.⁹⁵ (Nord, 2003, p. 183)

Principalmente tenemos el nombre de la escuela de magia, la cual se llama *Hogwarts* (Rowling, 1997). Ese nombre se compone de las palabras *hog* y *warts* que significan *cerdo* y *verrugas* (verrugas de cerdo). En muchas de las traducciones ese nombre se dejó igual, tal es el caso de las versiones del español, el italiano, y el portugués. En francés, sin embargo, el traductor decidió jugar con ciertas palabras para crear un nuevo nombre y al final el resultado fue este: *Poudlard* (1999) formado por las palabras *pou de lard*.

Está también el nombre del profesor *Severus Snape* (1997) que en español se quedó igual. *Severus* viene del latín (severo) y es por eso que en la traducción al portugués se cambió a *Severo Snape* (2015). En francés e italiano cambiaron el apellido y quedaron así: *Severus Rogue* (1999) y *Severus Piton* (2015). *Rogue* quiere decir *arrogante* y *piton* es *pitón*. Esta última traducción se debe probablemente a que *Snape* rima con *snake*.

⁹⁵ “Para encontrar un nombre para sus personajes ficticios, los autores pueden recurrir a todo el repertorio de nombre que existen en su cultura, y pueden inventar nombres nuevos, fantásticos, absurdos, o descriptivos para los personajes que crean. Sin duda podríamos dar por sentado que no hay ningún nombre en la ficción que no contenga alguna clase de intención auctorial detrás. Aunque, por supuesto, esta intención podría resultar más obvia para algunos lectores en un dado caso que en otro.”

Por otro lado tenemos al fantasma de la chica que habitaba en el baño de mujeres a quien apodaban *Moaning Myrtle* (1999). Dicho apodo se debía a que ésta se dedicaba a llorar y a quejarse por lo que le había ocurrido. En español le pusieron *Myrtle la Llorona* (2000). En francés, *Mimi Geignarde* (1999). En italiano, *Mirtilla Malcontenta* (2015). Y en portugués, *Murta Que Geme* (2015).

Otros ejemplos son los nombres de los cuatro fundadores de Hogwarts: *Godric Gryffindor*, *Helga Hufflepuff*, *Rowena Ravenclaw*, y *Salazar Slytherin* (1997). En español todos pasaron igual. En portugués también quedaron igual, salvo *Godrico Gryffindor* (2015) que tiene una ligera adaptación en el nombre. En francés e italiano las variantes resultaron mucho más evidentes e intentaron replicar el sentido de los originales: *Godric Gryffondor* (1999) y *Godric Grifondoro* (2015), *Helga Poufsouffle* (1999) y *Tosca Tassorosso* (2015), *Rowena Serdaigle* (1999) y *Priscilla Corvonero* (2015) y en algunas versiones *Corinna Corvonero*, *Salazar Serpentard* (1999) y *Salazar Serpeverde* (2015). Puede observarse que en ambos idiomas los traductores optaron por conservar una parte del significado de los apellidos: *Gryffindor* (griffin d'or) > *Gryffondor* (griffon d'or) > *Grifondoro* (grifone d'oro), *Hufflepuff* (huff y puff) > *Poufsouffle* (pouffer y souffler) > *Tassorosso* (tasso y rosso), *Ravenclaw* (raven y claw) > *Serdaigle* (serre d'aigle) > *Corvonero* (corvo y nero), *Slytherin* (slither) > *Serpentard* (serpent) > *Serpeverde* (serpe y verde). Por lo tanto, los nombres de las cuatro casas de Hogwarts cambiaron junto con los apellidos de los fundadores.

Podemos encontrar también el nombre de una docente conocida como *Professor Sprout* (1997) que impartía la materia de herbología. Seguramente por eso la autora decidió apellidarla *Sprout* (brote/retoño de una planta). En español y portugués su apellido permaneció igual. En francés, el traductor lo cambió por *Professeur Chourave* (1999) de la palabra *chou-rave*, la cual se refiere a una variedad de repollo. Aquí el traductor intentó mantenerse en el tema. En italiano cambian el apellido por *Sprite* (2015).

Está además el nombre de la mascota de Hagrid, un perro llamado *Fang* (1997), el cual quiere decir *colmillo* en español. Sin embargo, en este idioma se mantuvo el nombre original. Al traducirse al francés, su nombre quedó como *Crockdur* (1999) a partir de las palabras *croc* y *dur*, en italiano como *Thor* (2015), y en versiones más recientes como *Zanna* (colmillo), y en portugués lo tradujeron como *Canino* (2015), que también significa *colmillo*.

Por otro lado, en el mundo de Harry Potter existe también una revista llamada *The Quibbler* (2003), el cual fue traducido al español y al francés de manera literal: *El Quisquilloso* (2004), (aunque en algunas versiones se le llamó *El Sofista*) y *Le Chicaneur* (2015). En el italiano lo tradujeron con el mismo sentido pero utilizaron el sustantivo en vez del adjetivo y quedó: *Il Cavillo* (2015). En Portugués decidieron tomar otro camino y lo nombraron *O Pasquim*, que significa *sátira* (2003).

Por último, tenemos el deporte que practicaban los alumnos en Hogwarts, al cual llamaban *Quidditch* (1997). Ese nombre se conserva en las traducciones al español, francés e italiano. En portugués lo nombraron *Quadribol* (2015). Ahora bien, para jugarlo, los alumnos requerían tres tipos de pelotas llamadas *Bludger*, *Golden Snitch*, y *Quaffle* (1997). La autora de esta saga utilizó partes de los nombres de éstas para denominar al deporte:

Quaffle Bludger Golden Snitch

Los nombres de las pelotas quedaron igual en español excepto por una, la *Snitch Dorada* (2000), que pasó literalmente. En francés se tradujeron de la siguiente forma: *Souaffle*, *Cognard*, y *Vif d'or* (1999). En italiano: *Pluffa*, *Bolide*, y *Boccino d'oro* (2015). En portugués pasaron así: *Goles*, *Balaço*, y *Pomo de Ouro* (2015). Podemos observar entonces que a partir de las traducciones de estos tres idiomas no se puede formar el nombre *Quidditch*, o *Quadribol* en el caso del portugués.

En uno de los incisos anteriores hemos ya analizado el ejemplo del nombre *Tom Marvolo Riddle*, el cual se cambió en otros idiomas. Sin embargo recordemos que en ese caso se alteró para conservar el anagrama, de lo contrario muy seguramente se hubiese mantenido como el original. “Fictional names in fantasy literature, by definition, represent no reality, so can correspond to whatever playfulness, symbolism, or mystery their writers wish.”⁹⁶ (Bertills, 2003, pp. 57 y 58)

De igual manera podemos encontrar muchos ejemplos como estos en las tiras cómicas de *Astérix et Obélix*, originalmente escritas en francés. El autor generalmente hacía uso de dos o tres palabras existentes las cuales juntaba para crear los nombres de los personajes. Solía hacer pequeñas modificaciones en la escritura pero fonéticamente sonaban igual o casi igual, similar a la estrategia que vimos con la autora de *Harry Potter*. Tenemos por ejemplo a *Petitbonum* (petit bonhomme), *Abraracurcix* (à bras raccourcis), *Assuranceturix* (assurance tous risques), *Ordralfabetix* (ordre alphabétique), *Idéfix* (idée fixe), *Cetautomatix* (c'est automatique), *Tartopum* (tarte aux pommes), *Pépé Soupaloignon et Crouton* (soupe à l'oignon et croustons), entre muchos otros. En el francés muchas de las letras que se escriben no se pronuncian, es por esta razón que el escritor logró juntar de esa manera las palabras y crear ese tipo de nombres. Sin embargo, en la traducción de los mismos al español algunos quedan más largos ya que no pueden acortarse tanto, y además resultan mucho más obvios desde la parte de su escritura. Veamos unos cuantos ejemplos: *Ordenalfabétix*, *Ideafix*, *Esautomátix*, *Pastelmanzanum*, *Pepe Sopalajo de Arriérez y Torrezno*. Los nombres antes mencionados fueron traducidos literalmente. No obstante, no todos los nombres de los personajes fueron traducidos pero sí ligeramente modificados en su escritura como *Asurancetúrix* y *Abraracúrcix*. (Palma, 2006, pp. 903 y 904) En cuanto a los nombres de estas historietas, Valero Garcés (2000, p. 80) opina que la mezcla de significados y los efectos que éstos producen deberían ser sin duda trasladados. Asimismo, Hatim y Mason (1995, p. 256), también en cuanto a estas tiras cómicas, plantean que los

⁹⁶ “Por definición, los nombres ficticios en la literatura fantástica no representan la realidad, por lo tanto pueden encajar con cualquier tipo de juego, simbolismo, o misterio que los escritores deseen.”

traductores deberían introducir elementos de su propia creación pues lo que importa en estos casos es que la equivalencia en la intención se mantenga.

Otros ejemplos los encontramos en la trilogía *The Hunger Games* (Collins, 2008), en estos libros la autora crea algunas especies de animales los cuales llama *Tracker Jackers* y *Jabberjays*. Los primeros son unos pájaros que fueron mutados genéticamente y son considerados un tipo de arma en la historia. El segundo término se refiere a un tipo de avispas, también mutaciones y que forman una parte importante en la narración. Como podemos ver, son nombres inventados con un significado de fondo. De igual manera la escritora introduce el término *Mockingjay* que resulta de la combinación de las palabras *mockingbird* y *jabberjay*. En la traducción al español (2013), las *Tracker Jackers* pasaron como *Rastrevíspulas* (del verbo *rastrear*, en inglés *track*). Los *Jabberjays* se tradujeron como *Charlajos*. El verbo *jabber* significa *parlotear*, en español optaron por el verbo *charlar*. Y la palabra *Mockingjay* quedó como *Sinsajo*, resultado de la mezcla entre *sinsonte* y *charlajo*.

Un último ejemplo es el nombre *Cendrillon* del cuento con el mismo nombre, escrito por Charles Perrault (1697). Dicho nombre propio lo creó a partir de la palabra en francés *endre* que significa *ceniza* y el sufijo *-illon* que denota un diminutivo. La traducción en inglés resultó ser *Cinderella* (2002), formado a partir de la palabra *cinder* y añadiendo el sufijo *-ella* para completar el nombre del personaje. En español adoptaron la misma fórmula y quedó *Cenicienta* (2011), también de la palabra *ceniza*. En italiano hay dos versiones del nombre, pero ambas con la misma etimología, *Cenerentola* (2016) y *Cenerella* (*cenere*). Finalmente, en portugués decidieron conservar el nombre como en la traducción del inglés, excepto por una minúscula modificación: *Cinderela* (1950). Como podemos observar, en esta última el significado se pierde en el idioma meta.

Por otra parte, como lo plantean Hervey y Higgins (2002, p. 32) existen muchos casos en los que los nombres propios pueden llegar a provocar ciertos problemas para el lector al momento de que éste los lea y es por esto que resultaría poco práctico dejarlos en su forma original. Problemas de pronunciación o problemas al recordar la

escritura de los mismos, por los cuales, en estas ocasiones algunos traductores optan por hacer una pequeña modificación al nombre. “The name can be taken over unchanged into the TT, or it can be adapted to conform to the phonic/graphic conventions of the TL.”⁹⁷ (p. 32) Por la misma razón, la transliteración es bastante utilizada cuando los alfabetos del idioma fuente y del idioma de llegada son diferentes. Entonces, por ejemplo, esta técnica es muy común si una obra se traduce del ruso, del griego, del coreano, del japonés, por mencionar algunos, a algún idioma con alfabeto latino, o viceversa. “transliteration, to some extent solves these problems by using TL conventions for the representation of an ST name.”⁹⁸ (p. 32)

Hablamos con Luis Esteban Pérez Villanueva (traductor independiente, julio 2021) sobre su método al abordar los nombres propios que conllevan un significado y nos dijo que él prefiere no traducirlos. Él busca la manera de agregar una descripción la primera vez que algún nombre se menciona y deja que el lector lo capte por sí mismo. Asimismo hablamos con Caterina Camastra (escritora y traductora, agosto 2021) acerca del mismo tema y ella comentó que prefiere traducir ese tipo de nombres propios ya que éstos contienen un matiz de significado que participa en la economía de la traducción. Sin embargo, menciona que en caso de no encontrar una solución, opta por agregar una descripción al nombre propio. En esa segunda parte coincide con Luis Esteban Pérez Villanueva y de esta manera se recupera el significado, al menos a cierto grado, del nombre en cuestión.

Podemos concluir en cuanto a este tema que cada traductor deberá tomar decisiones creativas y funcionales de acuerdo a la obra literaria que se le presente. Algunos dejan el nombre tal y como está, otros crean un equivalente, otros hacen una muy pequeña modificación, y otros en caso de ser necesario realizan la transliteración del nombre. “When a translator changes a name, he or she usually does so to make sure that the

⁹⁷ “El nombre puede permanecer sin cambiarse en el texto meta, o bien puede ser adaptado para que se ajuste a las convenciones fónicas/gráficas de la lengua meta.”

⁹⁸ “hasta cierto punto, la transliteración resuelve estos problemas utilizando convenciones de la lengua meta para la representación de un nombre del texto fuente.”

translated name will function precisely as the original name does. If successful, original and translation can be considered 'functionally' or 'dynamically' equivalent.”⁹⁹ (Van Coillie, 2006, p. 124)

⁹⁹ “Cuando el traductor cambia un nombre, él o ella usualmente lo hace para asegurarse de que el nombre traducido funcionará exactamente como el nombre original. Si resulta exitoso, tanto el original como la traducción pueden considerarse equivalentes ‘funcionales’ o ‘dinámicos’.”

2.5. El registro lingüístico

El uso de las palabras puede variar dependiendo de la relación que una persona tenga con los otros, el contexto en el que se encuentre, o bien, de la impresión que dicha persona pretende generar. “comprises things that speakers intend to reveal, notably the effect they want their utterance to have on the listener.”¹⁰⁰ (Hervey y Higgins, 2002, p. 161) En otras palabras, tal y como lo explican Gregory y Carroll (1978), el registro es una abstracción útil que une las variaciones de la lengua con las variaciones de cierto contexto social. “Register is therefore a useful abstraction linking variations of language to variations of social context.”¹⁰¹ (p. 64) En una obra literaria, el registro de la lengua que utilicen el narrador o los diferentes personajes que forman parte del texto llega a ser muy importante, sobre todo al momento de traducir. Si una obra, o alguna parte de ella está escrita con un registro formal, neutro, o informal (también conocido como coloquial), el traductor deberá reproducirlo en el nuevo texto.

Los diferentes tipos de registro se infieren a partir de las diferencias en la gramática, el vocabulario, la pronunciación, las expresiones, etcétera, que utilizan las personas. El registro está relacionado con la pragmática, la cual es definida por Yule (1996) como el estudio de las relaciones entre las formas lingüísticas y los usuarios de las mismas. “The advantage of studying language via pragmatics is that one can talk about people’s intended meanings, their assumptions, their purposes or goals, and the kinds of actions (for example, requests) that they are performing when they speak.”¹⁰² (p. 9) Carbonell I

¹⁰⁰ “se compone de elementos que los hablantes pretenden revelar, obviamente es el efecto principal que ellos buscan que su declaración tenga en el oyente.”

¹⁰¹ “Por lo tanto, el registro es una abstracción útil que conecta variaciones del lenguaje con variaciones del contexto social.”

¹⁰² “La ventaja de estudiar el lenguaje a través de la pragmática es que se puede hablar acerca de los significados deliberados de la gente, así como sus suposiciones, sus propósitos u objetivos, y del tipo de acciones (por ejemplo, peticiones) que presentan a la hora de hablar.”

Cortés (1999) considera indispensable la competencia pragmática en un traductor literario:

Esta última competencia, la competencia pragmática, es la más amplia, pues supone no sólo reconocer y reproducir los distintos niveles y variantes de la lengua, sino también conocer las características extralingüísticas (por lo tanto culturales) que acompañan y determinan el lenguaje. (p. 28)

Como lo plantean Hatim y Munday (2004), la coherencia del registro en el texto original y la traducción de éste es esencial para la función final del mismo. (p. 191) Ellos mencionan además, que establecer la congruencia del registro puede ser un factor importante y también complicado en el proceso de traducción. “The establishment of register equivalence can be seen then as the major factor in the process of translation: the problems of establishing such equivalence is a crucial test of the limits of translatability.”¹⁰³ (p. 191)

Ahora, la parte del registro se considera complicada debido al hecho de poder reconocerlo y determinarlo de manera correcta, tal como lo expresan Husni y Newman (2015) “Register is an extremely difficult thing to get right in translation as it is very difficult to determine it accurately. In addition, there is often no one-to-one correspondence of the various levels/nuances and their connotations across languages.”¹⁰⁴ (p. 57)

Fawcett (1997, p. 83) explica la importancia de que los traductores realicen un análisis sobre el registro de la obra afirmando que así podrán tener un entendimiento completo

¹⁰³ “Entonces, la formación de la equivalencia del registro puede considerarse como el factor principal en el proceso de traducción: los problemas de crear dicha equivalencia son una prueba decisiva para los límites de la traducibilidad.”

¹⁰⁴ “Es sumamente difícil acertar el registro en la traducción, ya que es muy complicado determinarlo con exactitud. Además, usualmente no hay correspondencia de uno a uno en los diversos niveles/matices y sus connotaciones entre los demás idiomas.”

del texto, el cual va más allá del nivel denotativo. Menciona que de esta manera ellos pueden decidir cuál será el registro adecuado para la lengua meta. Mientras más minucioso sea el análisis del registro, mejor será el resultado de la traducción. “To succeed in this venture depends on the proper analysis of the text-type, which in turn depends on the granularity of the analysis.”¹⁰⁵ (Miglio, 2018, p. 101) Así como lo enuncia Bruti (2019), si el registro no se reconoce adecuadamente entonces podría desembocar en un malentendido y por consiguiente en una traducción errónea. “In order to avoid misinterpretation and hence mistranslation, it is essential to correctly identify the local context of utterances and speech acts, and how they are to be received by the intended audience in the source culture.”¹⁰⁶ (p. 14)

Uno de los ejemplos más claros y comunes en cuanto al registro lingüístico es el uso de los diferentes pronombres personales al referirse a alguien de *tú* o de *usted*. “This distinction is made, for instance, in French (tu/vous), German (du/Sie), Spanish (tú/usted), Catalan (tu/vostè), and many other languages but not in contemporary English.”¹⁰⁷ (Marco, 2000, p. 9) La distinción entre éstos denota formalidad, respeto, o la distancia que se tiene con alguien más y por otro lado, la familiaridad, la informalidad, o bien la intimidad que se tiene con otra persona. Por lo tanto, en los idiomas en los que son usados los pronombres personales de esta manera, el modo en que se dirige a alguien llega a ser claro de forma inmediata, en idiomas donde no se hace tal distinción puede no ser tan evidente y específicamente en el campo de la traducción podría generar conflictos. “it should be borne in mind that not all languages have the same resources available; on the contrary, there is often lack of fit between

¹⁰⁵ “Para tener éxito en esta aventura, se necesita de un análisis apropiado del texto, el cual a su vez depende de la minuciosidad del mismo.”

¹⁰⁶ “Para evitar la malinterpretación, y por lo tanto una mala traducción, es esencial que se identifique correctamente el contexto local de los actos del habla y de las expresiones. Y también identificar cómo es que serán recibidos por la audiencia a la que va dirigida en la cultura fuente.”

¹⁰⁷ “Esta distinción se hace, por ejemplo, en francés (tu/vous), en alemán (du/Sie), en español (tú/usted), en catalán (tu/vostè), y en muchas otras lenguas, pero no en el inglés moderno.”

grammatical systems across languages.”¹⁰⁸ (Marco, 2000, pp. 8 y 9) Lo que aquí explica Marco es cierto, no todos los idiomas tienen los mismos niveles de registro, el idioma japonés por ejemplo, cuenta con un sistema de lenguaje honorífico en el cual se usan generalmente prefijos y sufijos que pueden variar dependiendo de la persona con la que se habla, ya sea una persona mayor, un jefe, un amigo, un cliente, y así sucesivamente. Como lo expone Baker (1992), en estos casos donde el registro no es tan evidente por el uso de pronombres personales, el traductor deberá tomar en consideración diferentes factores y así llegar a su conclusión. “make conscious decisions about the nature of the relationships among different characters in the story and about the social standing of these characters as reflected in their adoption of certain conventions to do with approved/non-approved expression of familiarity and/or deference.”¹⁰⁹ (pp. 96 y 97)

“Translators should therefore be able to recognize these markers and be able to reproduce them as appropriate in the target language.”¹¹⁰ (Fawcett, 1997, p. 77) Claro que en algunas ocasiones podrá ser fácil reconocer el registro pero en otras no. Una vez reconocido podría resultar sencillo o no tanto, reproducirlo en el texto de llegada. “In translation, the selection of an appropriate register in the TL is often important. Here, if the TL has no equivalent register, untranslatability may result.”¹¹¹ (Catford, 1965, p. 90) Como podemos observar, tanto Fawcett como Catford concuerdan en que no siempre podrá encontrarse un equivalente en el registro de los dos idiomas con los que el traductor esté trabajando y por consiguiente esto es lo que podría causar cierto conflicto. “The issue of (non-)equivalence is therefore central as a similar register may

¹⁰⁸ “Debe tenerse en cuenta que no todos los idiomas poseen los mismos recursos, por el contrario, muchas veces los sistemas gramaticales de los idiomas no encajan unos con otros.”

¹⁰⁹ “tomar decisiones conscientes acerca de la naturaleza de las relaciones entre los diferentes personajes de la historia y acerca de la posición social de los mismos, tal y como se refleja en su forma de adoptar ciertas convenciones con relación a expresiones de deferencia y/o de familiaridad, aprobadas y no aprobadas.”

¹¹⁰ “Por lo tanto, los traductores deberían ser capaces de reconocer dichos indicadores y poder reproducirlos de la manera más adecuada en el idioma meta.”

¹¹¹ “En traducción, muchas veces la correcta selección de un registro en la lengua meta es importante. En este caso, si la lengua meta carece de equivalente en el registro, entonces puede surgir la intraducibilidad.”

not exist in the TL, or if it does, there could be different connotations, which may not match the original's intentions."¹¹² (Bosseaux, 2018, p. 133) Un ejemplo que Landers (2001) nos comparte es el de la palabra *ain't* en inglés. Esta palabra suele sustituir las distintas conjugaciones del verbo *to be* más la palabra *not*, por ejemplo: *I ain't your friend*. Además de eso, también puede remplazar las diferentes conjugaciones del verbo *to have* más la palabra *not*: *I ain't been kind to you*. El uso de esta palabra es extremadamente informal. No debe usarse en contextos académicos o formales. Si pretendiéramos traducir, por ejemplo, "That ain't gonna happen." al español, podría plasmarse como "Eso no sucederá." o "Eso no pasará.", o algunas otras variaciones, pero ninguna suena extremadamente informal como la oración en inglés. Es decir, no generaría el mismo efecto. Un ejemplo en español sería el uso de la palabra *pa'l* como contracción de la preposición *para* y el artículo *el*. La oración "No tengo pa'l gas." suena bastante coloquial y específicamente para la palabra *pa'l* resultaría imposible encontrar un equivalente en inglés. No obstante, Landers también hace mención de la compensación y expone que el traductor podría transferir el tipo de registro a alguna otra declaración hecha por el individuo que antes utilizó la palabra en cuestión. (p. 60) El mismo autor nos proporciona otros ejemplos como el que se presenta a continuación en el cual podemos observar las diferentes maneras de expresar la misma idea:

I will not go there.

I won't go there.

I am not going to go there.

I'm not going to go there.

I ain't going there.

I ain't goin' there. (p. 9)

Otra variación podría ser "I'm not gonna go there." Las opciones son muchas y al final el traductor deberá tomar una decisión y optar por aquella que considere la más apropiada. "The choice from among this wide range of TL choices, any of which can

¹¹² "En consecuencia, el problema con la (no) equivalencia es fundamental, pues podría no existir un registro similar en el idioma de llegada, y si sí, podría haber diversas connotaciones, las cuales podrían no encajar con las intenciones del original."

conceivably be the most appropriate rendering of the SL phrase, hinges on a thorough grounding in context.”¹¹³ (p. 9)

Claramente puede haber diversas formas de expresar algo con un registro formal o con un registro informal, pero como pudimos observar anteriormente, cada una podría tener un efecto diferente incluso si pertenecen a la misma categoría. “It is important for the translator to assess where the ST expression comes on the SL politeness scale, and to render it with a corresponding TL degree of politeness.”¹¹⁴ (Hervey y Higgins, 2002, p. 162)

Ahora observemos algunos ejemplos. Los libros *Estuve en el Fin del Mundo* y su secuela *Después del Fin del Mundo* contienen personajes que a lo largo de ambas novelas utilizan un registro extremadamente coloquial pues son adolescentes con un idiolecto muy particular, los cuales además se encuentran en situaciones casuales.

“¡Párale ahí, ya estuvo suave! Estoy hasta la madre de todo y de todos. Esto no tiene sentido. Deja de sermonearme, porque tú también la has regado: ¡somos, como bien lo dijo Hilda, de lo peor!” (Robles, 1996, p. 93)

En este primer ejemplo podemos observar expresiones muy informales, así como una selección de unidades fraseológicas coloquiales tales como *ya estuvo suave*, *estar hasta la madre*, y *regarla*. La primera expresión denota que alguien pretende poner fin a cierta acción, por lo tanto en inglés podría traducirse como *cut it out* o bien (*that's*) *enough*, pero a mi parecer ninguna de las opciones anteriores sonaría tan conversacional como la del español. Por otro lado, *estar hasta la madre* es un disfemismo de la expresión *estar cansado/harto* y al inglés podría traducirse como *to be*

¹¹³ “La elección que se toma de entre la gran variedad de opciones de la lengua meta (de las cuales cualquiera podría resultar la traducción más apropiada de la frase de la lengua fuente) depende de minuciosas nociones del contexto.”

¹¹⁴ “Es importante que el traductor evalúe dónde se posiciona la expresión del texto fuente en la escala de cortesía de la lengua fuente, y traducirlo con un grado correspondiente de cortesía de la lengua meta.”

sick (of sth)/fed up, de éstas quizás la primera resulta más familiar, sin embargo para que el efecto del original pueda lograrse al momento de la traducción podría optarse por añadir una palabra que resalte el nivel del registro, por ejemplo: *to be fucking sick (of sth)*. La expresión *regarla* pudiese ser traducida simplemente como *screw up* y ambas tendrían el mismo valor.

“¡A ti qué chingaos te importa! Me puse hasta la madre, ¿satisfecho?” (Robles, 1996, p. 91)

Aquí se puede percibir el registro informal debido a la palabra altisonante *chingaos* y a la expresión *ponerse hasta la madre*. En este caso el traductor tendría que reproducir el mismo efecto y la misma intención con la que se expresa el personaje del libro. Algunas de las posibilidades para traducir la primera parte del diálogo serían las siguientes: *What the fuck do you care?* o *That’s none of your fucking business*. Por otra parte, el resto podría quedar así: *I got so damn wasted. Happy?* Es claro que existen más opciones, recordemos que estos son solamente algunos ejemplos.

“Hacia las nueve de la noche, muchos chavos ya estaban hasta atrás. Eran puros defeños, y uno que otro turista extranjero, todos igual de loco chones.” (Robles, 1996, p. 46)

En este ejemplo podemos encontrar otro sinónimo de la expresión *ponerse hasta la madre*, que vimos anteriormente. No obstante, la expresión *estar hasta atrás* suena ligeramente menos burda que la otra. El traductor además debería tomar en consideración la selección de palabras que están plasmadas tales como *defeños* y *loco chones* para así extraer la intención, el efecto y por lo tanto el registro.

“¡Lo baleamos al cabrón, no se nos podía pelar!” (Robles, 2004, p. 23)

De nuevo un ejemplo con una palabra altisonante, pero además con el uso de términos coloquiales como lo son *balear* y *pelarse*. En inglés, *cabrón* podría traducirse de varias

maneras, tal vez en este caso una de las mejores opciones sería *motherfucker*. El verbo *balear* pudiese ser traducido como *to shoot*, y de manera un poco más coloquial, *to gun down*. Por último, *pelarse* también podría tener distintas posibilidades tales como *get away*, *do a runner*, *run away*, etcétera. El traductor debería analizar sus opciones y al final elegir la que considerara más adecuada.

“¡Se voló la barda la pareja! Habían echado la casa por la ventana y puesto toda la carne en el asador, porque la inauguración del “Café de Troya” era un suceso.” (Robles, 2004, p. 131)

La expresión *volarse la barda* que aquí observamos resulta ser bastante coloquial y al igual que en los casos anteriores, el traductor intentaría encontrar una traducción que coincidiera con la versión original.

“Esta vez no me echó ningún rollo, como era su costumbre en Guanajuato, más bien fue parco y supo escucharme.” (Robles, 2004, p. 178)

Como pudimos observar en los ejemplos anteriores, el autor maneja palabras altisonantes y expresiones coloquiales. Lo mismo sucede a lo largo de ambos textos literarios y este aspecto podría resultar en una seria dificultad para la persona que debiera traducirlos.

Otro ejemplo, pero esta vez de registro formal, es el de la novela *Pride and Prejudice* (Austen, 2003). En este libro, quizás debido al contexto y la época en la que se basa, los personajes emplean un vocabulario bastante culto, como veremos a continuación.

“I certainly shall not. You know how I detest it, unless I am particularly acquainted with my partner. At such an assembly as this, it would be insupportable. Your sisters are engaged, and there is not another woman in the room whom it would not be a punishment to me to stand up with.” (p. 74)

En el fragmento anterior puede percibirse un registro formal ya que encontramos palabras como *shall*, *detest*, *acquainted*, *assembly*, *insupportable*. Estos términos en el inglés contemporáneo se escuchan muy esporádicamente. Digamos por ejemplo, que *shall* se usa en expresiones específicas o en ocasiones donde la formalidad es requerida. En lugar de *to detest* se utilizan más comúnmente los verbos *to hate* o *to despise*, que serían los vocablos neutros. Después tenemos la expresión *to be acquainted with somebody* que en un registro no tan elevado sería *to be familiar with somebody*. Por otro lado, la palabra *assembly* sí es bastante usada en ciertos contextos, pero con la connotación del ejemplo que observamos es menos frecuente. En un registro neutral se cambiaría por *gathering* o *meeting*. De igual manera la palabra *insupportable* es bastante infrecuente. Las palabras *unbearable*, *impossible*, *intolerable* o incluso *insufferable* resultarían más usuales. Ahora veamos cómo se tradujo esta parte al español:

“No pienso hacerlo. Sabes cómo lo detesto, a no ser que conozca personalmente a mi pareja. En una fiesta como ésta me sería imposible. Tus hermanas están comprometidas, y bailar con cualquier otra mujer de las que hay en este salón sería como un castigo para mí.” (Austen, 2020, p. 19)

Seguidamente analicemos la traducción anterior. Antes que nada, la declaración “No pienso hacerlo.” suena bastante neutra, no hay un indicador como en el idioma inglés que haga parecer más formal a esa afirmación. En segundo lugar, observamos que optaron por utilizar el verbo *detestar*, el cual en español sí es menos común que *odiar* pero tampoco se considera de alto registro. Quizás para que pareciera más formal quedarían los verbos *abominar* o *aborrecer*. También podemos ver que el traductor decidió utilizar el término *fiesta*, el cual no es para nada formal, sino neutro. Con estos ejemplos podemos notar que la versión original aparenta ser mucho más formal que la traducción precedente.

Observemos otros ejemplos de la misma obra:

“How I long to see her again! I never met with any body who delighted me so much. Such a countenance, such manners, and so extremely accomplished for her age. Her performance on the piano-forte is exquisite.” (p. 115)

“¡Qué ganas tengo de volver a verla! Nunca he conocido a nadie que me guste tanto. ¡Qué figura, qué modales y qué talento para su edad! Toca el piano de un modo exquisito.” (p. 64)

En este ejemplo la autora del texto original emplea el verbo *to long* (anhelar), dicha palabra es de registro no marcado, es decir, no es necesariamente de un alto registro pero tampoco es informal como la traducción que le dieron al utilizar la expresión *tener ganas de*. Probablemente aquí, entonces, hubiera funcionado mejor la traducción directa del verbo. El mismo caso sucede con el verbo *to delight*, cuya traducción directa, *deleitar*, suena tan formal como el original. También está la palabra *countenance* que se usa de manera poco frecuente ya que su registro es alto, y que el traductor decidió traducir como *figura* en vez de *semblante*, por ejemplo. Del mismo modo, las expresiones *extremely accomplished for her age* y *her performance on* son bastante formales. En ninguno de los dos casos el traductor logró replicar la formalidad.

“I have been most highly gratified indeed, my dear sir. Such very superior dancing is not often seen. It is evident that you belong to the first circles. Allow me to say, however, that your fair partner does not disgrace you, and that I must hope to have this pleasure often repeated, especially when a certain desirable event, my dear Miss Eliza, (glancing at her sister and Bingley), shall take place.” (p. 200)

“Estoy sumamente complacido, mi estimado señor. Tan excelente modo de bailar no se ve con frecuencia. Es evidente que pertenece usted a los ambientes más distinguidos. Permítame decirle, sin embargo, que su bella pareja en nada desmerece de usted, y que espero volver a gozar de este placer, especialmente cuando cierto acontecimiento muy deseado, querida Elizabeth (mirando a Jane y a Bingley), tenga lugar.” (pp. 154 y 155)

En este último fragmento de la novela, el traductor logra hacer un buen trabajo en cuanto a la recreación de la formalidad y el nivel del registro lingüístico con el vocabulario y las expresiones por las que optó.

Otros ejemplos de registro formal podemos encontrarlos en la novela *A Christmas Carol* de Charles Dickens (2006). Tomemos en cuenta que también esta obra, al igual que la anterior, es de una época diferente.

"You recollect the way?" inquired the Spirit.

"Remember it!" cried Scrooge with fervour; "I could walk it blindfold." (p. 30)

Aquí hay que notar la utilización de palabras como *to recollect* y *to inquire*. En contextos más comunes se utilizarían en vez de *to recollect* los verbos *to remember* o *to recall*, el primero siendo empleado más frecuentemente. Y en lugar de *to inquire* sería *to ask*.

"¿Recuerdas el camino?", interrogó el espíritu.

"¡Que si lo recuerdo!", exclamó Scrooge con fervor. "Podría reconocerlo a ciegas." (Dickens, 2003, p. 21)

En esta traducción puede observarse que en ambos casos utilizaron el verbo *recordar*, pues en español probablemente no encontraron un sinónimo con un nivel de registro más alto. Para traducir *inquire* optaron por el término *interrogar*.

"Spirit!" said Scrooge, "show me no more! Conduct me home. Why do you delight to torture me?" (p. 39)

En este otro ejemplo el personaje usa los verbos *to conduct* y *to delight*. En un registro neutro el primer verbo sería *to guide*, *to lead*, o *to take*. Y para la segunda palabra, también en un registro lingüístico neutro, quedarían los términos *to enjoy* o *to like*.

“¡Espíritu, no quiero ver más!”, dijo Scrooge. “Llévame a casa. ¿Por qué te complaces torturándome?” (2003, p. 28)

Aquí el traductor decidió utilizar el verbo *llevar*, que en español no es de registro alto.

Desde luego que así como podemos encontrar textos literarios en los que predomina el registro formal o el informal, también existen muchos otros en los que se combinan diferentes niveles del mismo, debido a las características de cada personaje y de la situación en la que éstos se encuentran. A continuación analizaremos algunos ejemplos de registro lingüístico neutro, es decir, con vocabulario común que no llegar a ser formal pero tampoco informal.

“—Vamos a buscar ayuda. Debe de haber un hospital por aquí.” —dijo Lucía, pasándole una servilleta de papel y una botella de agua.

“—Nada de hospital. Se me va a pasar. Necesito un baño...”

“Sin darle oportunidad a Richard de contradecirla, Lucía le ordenó a Evelyn que manejara el Subaru y ella se instaló al volante del Lexus.” (Allende, 2017, p. 216)

“We have to get help. There must be a hospital somewhere near here,” said Lucia, handing him a tissue and a bottle of water.

“No hospital. It’ll pass, but I need a toilet...”

Before Richard could contradict her, Lucia told Evelyn to drive the Subaru and she got in behind the wheel of the Lexus.” (Allende, 2017, p. 333)

En el fragmento anterior, al igual que en su traducción al inglés, se puede apreciar perfectamente el uso de palabras que no son ni de un registro formal, ni de un registro informal o coloquial, sino que es vocabulario neutral que se usa comúnmente y en muchas situaciones.

“I try to head out the door after him, but there is no chance that we are going anywhere until Hillary gets full information.”

“Who are they from?”

I shrug. “I have no clue.”

“Aren’t you going to read the card?”

I am afraid to read it. They have to be from Dex— and what if he signed his name? It is too risky.

“I know who they’re from,” I say.

“Who?”

“Marcus.” He is the only other possibility. (Giffin, 2004, p. 131)

En este último ejemplo tenemos una conversación entre dos personas que tienen una relación cercana y al igual que en el fragmento previo la selección de términos pertenece a un registro neutro.

De este tema concluimos que el registro lingüístico es fundamental al momento de realizar una traducción literaria ya que incluso un pequeño cambio en éste podría llevar al lector a interpretar la obra de una manera muy diferente. “Podemos, pues, considerar que el establecimiento de la equivalencia de registro es el factor preponderante en el proceso de la traducción, y los problemas para establecerla, una prueba crucial de la traducibilidad.” (Hatim y Mason, 1995, p. 76)

2.6. Los intraducibles

A lo largo de la historia de la literatura, se han escrito obras que hasta cierto punto podrían ser denominadas como intraducibles. A continuación veremos algunos ejemplos y asimismo las razones por las que se les atribuye cierta *intraducibilidad*.

El primer gran ejemplo de un texto intraducible en su totalidad, al menos si nos referimos a la parte semántica y no a la forma, es el de la novela *La disparition* (1969) del escritor francés Georges Perec. Y es que esta obra tiene una gran peculiaridad: se trata de un lipograma en el cual el autor omite la letra e, la cual por cierto es la más usada en la lengua francesa, creando un mayor obstáculo. “No utilizar la E significa disponer de sólo un tercio de las palabras francesas, y también no poder utilizar palabras indispensables como *le, de, que, ne, en*, ni tampoco *je, deux, être*, ni disponer de la conjunción copulativa *et*.” (Morillas, 1997, p.113) Cabe mencionar que la versión original cuenta con trescientas páginas. A continuación observaremos un fragmento de dicha novela.

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification. Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou. Son pouls battait trop fort. Il avait chaud. Il ouvrit son vasistas, scruta la nuit. Il faisait doux. Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait. Sur l'abattant du vasistas, un animal au thorax indigo, à l'aiguillon safran, ni un cafard, ni un charançon, mais plutôt un artison, s'avavançait, traînant un brin d'alfa. Il s'approcha, voulant l'aplatir d'un coup vif, mais l'animal prit son vol, disparaissant dans la nuit avant qu'il ait pu

l'assaillir. Il tapota d'un doigt un air martial sur l'oblong châssis du vasistas. Il ouvrit son frigo mural, il prit du lait froid, il but un grand bol. Il s'apaisait. Il s'assit sur son cosy, il prit un journal qu'il parcourut d'un air distrait. Il alluma un cigarillo qu'il fuma jusqu'au bout quoiqu'il trouvât son parfum irritant. Il toussa. (pp. 74 y 75)

Existen traducciones, o quizás algunos las llamarían reescrituras, de esta novela. “*La disparition*, debido a su unidad indisoluble, no se puede traducir, sino recrear en todo caso, escribiendo un libro totalmente distinto.” (Morillas, 1997, p. 115) Ya que, como lo plantea Morillas (1997):

los traductores de *La disparition* no sólo han tenido que enfrentarse a lo largo de toda su tarea con el lipograma, sino que han tenido que enfrentarse también con gran variedad de registros: mezcla de argot, estilo formal, francés arcaico, francés inventado, etc.; citas en latín, en alemán, en inglés; mezcla de géneros, algunas canciones, calamburs, algún palíndromo... y también con la traducción de varios poemas, como por ejemplo, el soneto de las vocales de Rimbaud (en el que ahora falta una vocal). (p. 116)

En el caso de la traducción al español, el traductor decidió evitar la letra *a* en lugar de la *e*. Esto debido a que en nuestro idioma la letra que tiene mayor frecuencia de uso es precisamente la *a*. Evidentemente, sólo la forma se conservó en este caso.

Años después, Perec publica *Les Revenentes* (1972), novela que sirve como contraste de *La disparition*, en la cual solamente utiliza la vocal *e* y omite las otras cuatro. Este texto aún no ha sido traducido al español. Veamos un pequeño fragmento:

De temps en temps, les Belles-Lettres se répètent, secrètent des défets ; l'encre est terne, les lettres et les termes pendent, blets... Cérès est excédée, Déméter se met en grève (bel exemple !). Excès de bergères et de bergers, d'elfes, excès de jets de

dés. Le vert des prés est en berne, cherté des blés en herbe sèche. Les lèvres gercées empêchent de penser. Bescherville en perd sensément ses bretelles. C'est l'échec. (pp. 420 y 421)

Además de las obras anteriores, Perec escribe también *Le grand palindrome*, un poema llamado así porque se debe a un palíndromo que se constituye de más de mil palabras.

Il significato più propriamente letterario e retorico di “palindromo” è comunemente spiegato come “una sequenza di lettere o di sillabe che possa essere letta anche in senso retrogrado dando come esito o la sequenza di partenza o un'altra sequenza pure dotata di senso”¹¹⁵ (Imposti, 2017, p. 79)

Algunos de nosotros debemos estar familiarizados con palabras, frases u oraciones que representan un juego lingüístico como éste, por ejemplo: Anita lava la tina. Sin embargo, el caso de la obra en cuestión es sumamente particular.

Trace l'inégal palindrome. Neige. Bagatelle, dira Hercule. Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa.

Perte. Cerise d'une vérité banale, le Malstrom, Alep, mort édulcoré, crêpe porté de ce désir brisé d'un iota. Livre si aboli, tes sacres ont éreinté, cor cruel, nos albatros. Etre las, autel bâti, miette vice-versa du jeu que fit, nacré, médical, le sélénite relaps, ellipsoïdal.

Ivre il bat, la turbine bat, l'isolé me ravale: le verre si obéi du Pernod -- eh, port su ! -- obsédante sonate teintée d'ivresse.

¹¹⁵ “El significado literario y retórico más propio de ‘palíndromo’ se explica comúnmente como ‘una secuencia de letras o de sílabas que pueden leerse al revés dando como resultado la misma expresión del principio, o bien otra secuencia pero cargada de significado.’”

Ce rêve se mit -- peste ! -- à blaguer. Beh ! L'art sec n'a si peu qu'algèbre s'élabore de l'or évalué. Idiome étiré, hésite, bâtard replié, l'os nu. Si, à la gêne sècrete-- verbe nul à l'instar de cinq occis--, rets amincis, drailles inégales, il, avatar espacé, caresse ce noir Belzebuth, ô il offensé, tire !

L'écho fit (à désert): Salut, sang, robe et été.

Fièvres.

Adam, rauque; il écrit: Abrupt ogre, eh, cercueil, l'avenir tu, effilé, genial à la rue (murmure sud eu ne tire vaseline séparée; l'épeire gelée rode: Hep, mortel ?) lia ta balafre native.

Litige. Regagner (et ne m'...).

Ressac. Il frémit, se sape, na ! Eh, cavale! Timide, il nia ce sursaut.

Hasard repu, tel, le magicien à morte me lit. Un ignare le rapsode, lacs ému, mixa, mêla:

Hep, Oceano Nox, ô, béchamel azur ! Éjaculer ! Topaze !

Le cèdre, malabar faible, Arsinoë le macule, mante ivre, glauque, pis, l'air atone (sic). Art sournois: si, médicinale, l'autre glace (Melba ?) l'un ? N'alertai ni pollen (retêter: gercé, repu, denté...) ni tobacco.

Tu, désir, brio rimé, eh, prolix nécrophore, tu ferres l'avenir velu, ocre, cromant-né ?

Rage, l'ara. Veuglaire. Sedan, tes elzévir t'obsèdent. Romain ? Exact. Et Nemrod selle ses Samson !

Et nier téocalli ?

Cave canem (car ce nu trop minois -- rembuscade d'éruptives à babil -- admonesta, fil accru, Têtebleu ! qu'Ariane évitât net.

Attention, ébénier factice, ressorti du réel. Ci-git. Alpaga, gnôme, le héros se lamente, trompé, chocolat: ce laid totem, ord, nil aplati, rituel biscornu; ce sacré bédeau (quel bât ce Jésus!). Palace piégé, Torpédo drue si à fellah tôt ne peut ni le Big à ruer bezef.

L'eugéniste en rut consuma d'art son épi d'éolienne ici rot (eh... rut ?). Toi, d'idem gin, élèvera, élu, bifocal, l'ithos et notre pathos à la hauteur de sec salamalec ?

Élucider. Ion éclaté: Elle ? Tenu. Etna but (item mal famé), degré vide, julep: macédoine d'axiomes, sac semé d'École, véniel, ah, le verbe enivré (ne sucer ni arreter, eh ça jamais !) lu n'abolira le hasard ?

Nu, ottoman à écho, l'art su, oh, tara zéro, belle Deborah, ô, sacre ! Pute, vertubleu, qualité si vertu à la part tarifé (décalitres ?) et nul n'a lu trop s'il séria de ce basilic lseut.

Il à prié bonzes, Samaritain, Tora, vilains monstres (idolâtre DNA en sus) rêvés, évaporés:

Arbalète (bêtes) en noce du Tell ivre-mort, émeri tu: O, trapu à elfe, il lie l'os, il lia jérémiade lucide. Petard! Rate ta reinette, bigleur cruel, non à ce lot ! Si, farcis-toi dito le coeur !

Lied à monstre velu, ange ni bête, sec à pseudo délire: Tsarine (sellée, là), Cid, Arétin, abruti de Ninive, Déjanire. . .

Le Phenix, eve de sables, écarté, ne peut égarer racines radiales en mana: l'Oubli, fétiche en argile.

Foudre.

Prix: Ile de la Gorgone en roc, et, ô, Licorne écartelée,

Sirène, rumb à bannir à ma (Red n'osa) nière de mimosa:

Paysage d'Ourcq ocre sous ive d'écale;

Volcan. Roc: tarot céle du Père.

Livres.

Silène bavard, replié sur sa nullité (nu à je) belge: ipséité banale. L' (eh, ça !) hydromel à ri, psaltérion. Errée Lorelei...

Fi ! Marmelade déviré d'Aladine. D'or, Noël: crèche (l'an ici taverne gelée dès bol...) à santon givré, fi !, culé de l'âne vairon.

Lapalisse élu, gnoses sans orgueil (écru, sale, sec). Saluts: angiome. T'es si crâneur !

...

Rue. Narcisse ! Témoignas-tu ! l'ascèse, là, sur ce lieu gros, nasses ongulées...

S'il a pal, noria vénale de Lucifer, vignot nasal (obsédée, le genre vaticinal), eh, Cercle, on rode, nid à la dérive, Dédale (M. . . !) ramifié ?

Le rôle erre, noir, et la spirale mord, y hache l'élan abêti: Espiègle (béjaune) Till: un as rusé.

Il perdra. Va bene.

Lis, servile repu d'électorat, cornac, Lovelace. De visu, oser ?

Coq cru, ô, Degas, y'a pas, ô mime, de rein à sonder: à marin nabab, murène risée.

Le trace en roc, ilote cornéen.

O, grog, ale d'elixir perdu, ô, feligrane! Eh, cité, fil bu !

ô ! l'anamnèse, lai d'arsenic, arrérage tué, pénétra ce sel-base de Vexin. Eh, pèlerin à (Je: devin inédit) urbanité radicale (elle s'en ira...), stérile, dodu.

Espaces (été biné ? gnaule ?) verts.

Nomade, il rue, ocelot. Idiot-sic rafistolé: canon ! Leur cruel gibet te niera, têtard raté, pédicule d'aimé rejailli.

Soleil lie, fléau, partout ire (Métro, Mer, Ville...) tu déconnes. Été: bétel à brasero. Pavese versus Neandertal ! O, diserts noms ni à Livarot ni à Tir ! Amassez.

N'obéir.

Pali, tu es ici: lis abécédaires, lis portulan: l'un te sert-il ? à ce défi rattrapa l'autre ? Vise-t-il auquel but rêvé tu perças ?

Oh, arrobe d'ellébore, Zarathoustra! L'ohcéan à mot (Toundra ? Sahel ?) à ri: Lob à nul si à ma jachère, terrain récusé, nervi, née brève l'haleine véloce de mes casse-moix à (Déni, ô !) décampé.

Lu, je diverge de ma flamme titubante: une telle (étal, ce noir édicule cela mal) ascèse drue tua, ha, l'As.

Oh, taper ! Tontes ! Oh, tillac, ô, fibule à reve l'Énigme (d'idiot tu) rhétoricienne.

Il, Oedipe, Nostradamus nocturne et, si né Guelfe, zébreur à Gibelin tué (pentothal ?), le faiseur d'ode protège.

Ipéca...: lapsus.

Eject à bleu qu'aède berça sec. Un roc si bleu ! Tir. ital.: palindrome tôt dialectal. Oc ? Oh, cep mort et né, mal essoré, hélé. Mon gag aplati gicle. Érudit rossérecit, ça freine, benoit, net.

Ta tentative en air auquel bête, turc, califat se (nom d'Ali-Baba !) sévit, pure de -- d'ac ? -- submersion importune, crac, menace, vacilla, co-étreinte...

Nos masses, elles dorment ? Etc... Axé ni à mort-né des bots. Rivez ! Les Etna de Serial-Guevara l'égarent. N'amorcer coulevrine.

Valses. Refuter.

Oh, porc en exil (Orphée), miroir brisé du toc cabotin et né du Perec: Regret éternel. L'opiniâtre. L'annu- lable.

Mec, Alger tua l'élan ici démission. Ru ostracisé, notarial, si peu qu'Alger, Viet-Nam (élu caméléon !), Israël, Biafra, bal à merde: celez, apôtre Luc à Jérusalem, ah ce boxon! On à écopé, ha, le maximum

Escale d'os, pare le rang inutile. Métromane ici gamelle, tu perdras. Ah, tu as rusé!
Cain! Lied imité la vache (à ne pas estimer) (flic assermenté, rengagé) régit.

Il évita, nerf à la bataille trompé.

Hé, dorée, l'Égérie pelée rape, sénile, sa vérité nue du sérum: rumeur à la laine, gel,
if, feutrine, val, lieu-crèche, ergot, pur, Bâtir ce lieu qu'Armada serve: if étété,
éborgnas-tu l'astre sédatif ?

Oh, célérités ! Nef ! Folie ! Oh, tubez ! Le brio ne cessera, ce cap sera ta valise;
l'âge: ni sel-liard (sic) ni master-(sic)-coq, ni cédrats, ni la lune brève. Tercé,
sénégalais, un soleil perdra ta bêtise héritée (Moi-Dieu, la vérole!)

Déroba le serbe glauque, pis, ancestral, hébreu (Galba et Septime-Sévère). Cesser,
vidé et nié. Tetanos. Etna dès boustrophédon répudié. Boiser. Révèle l'avare mélo,
s'il t'a béni, brutal tablier vil. Adios. Pilles, pale rétine, le sel, l'acide mercanti. Feu que
Judas rêve, civette imitable, tu as alerté, sort à blason, leur croc. Et nier et n'oser.
Casse-t-il, ô, baiser vil ? à toi, nu désir brisé, décédé, trope percé, roc lu. Détrompe
la. Morts: l'Ame, l'Élan abêti, revenu. Désire ce trépas rêvé: Ci va ! S'il porte,
sépulcral, ce repentir, cet écrit ne perturbe le lucre: Haridelle, ta gabegie ne mord ni
la plage ni l'écart. (1973, pp. 101-106)

Otro ejemplo de textos intraducibles es el compendio de cinco relatos breves llamado *Las vocales malditas*, escrito por Óscar de la Borbolla (2019), en el cual cada uno de los relatos es monovocálico; el primero está escrito sólo con la letra *a*, el segundo con la *e*, el que sigue con la *i*, y así sucesivamente.

Mucho se ha hablado también acerca de la intraducibilidad que poseen las obras de James Joyce; *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939). Esto debido a que ambos textos presentan ciertas complejidades lingüísticas. *Ulysses* por ejemplo, es una obra llena de humor, que contiene diversos juegos de palabras y alusiones. *Finnegans Wake*

es también una novela cómica, sin embargo ha sido mucho más complicada de traducir ya que está escrita en una gran parte con un lenguaje idiosincrásico, es decir, inventado. Además de distintos juegos de palabras, neologismos, y alusiones literarias. Cabe mencionar que, incluso hoy en día, existen muchas dudas sobre exactamente de qué trata la novela. A pesar de todo lo anterior, numerosos traductores se han aventurado a traducir ambas obras, y en algunos casos solamente unos cuantos lo han conseguido. Algunos con mayor y otros con menor éxito. *Ulysses* ya ha sido traducido a más de veinte idiomas, mientras que *Finnegans Wake* sólo ha visto la luz en idiomas como el francés, el alemán, el japonés, el coreano, el neerlandés, y el portugués. La versión en español de este último fue abordada primeramente por Salvador Elizondo, quién únicamente consiguió traducir la primera página. Acto seguido y hasta hace pocos años salió la traducción en su integridad, realizada por Marcelo Zabaloy.

Quedará claro que resultaría imposible que en alguno de los casos antes mencionados se conserve el significado de los originales. Sería muy inusual encontrar uno que conserve tan siquiera una pequeña parte del mismo con un valor semántico idéntico. El hecho de que haya traducciones de este tipo de textos no asegura que éstas no hayan sufrido algunas, muchas o incluso modificaciones semánticas totales.

Podríamos decir que lo primero que se pone en cuestión en traducciones como la que nos ocupa es precisamente la noción de equivalencia, con lo cual nos encontraríamos con que estaríamos cuestionando lo que constituye “la esencia misma de la traducción” (Rabadán, 1991, p. 31)

Podemos darnos cuenta que cualquier traductor que se dé a la tarea de traducir un texto de un autor “intraducible”, así como Georges Perec por ejemplo, no sólo deberá contar con amplias competencias lingüísticas, sino también creativas. Por añadidura, deberá decidir qué es lo que conlleva más peso en la obra original, y por lo tanto lo que tendrá que conservar en su traducción: la forma o el significado.

Capítulo 3. La traducción poética

La poesía es un género literario muy característico que se compone de métrica, versos, rimas, ritmo, ambigüedad, metáforas, entre otros elementos.

Among the least translatable texts would be those that consciously exploit the idiomatic resources of a given tongue, or those that are encoded in multiple ways. In poetry, for example, words may be woven into semantic, metrical, rhyming, intertextual and other patterns.¹¹⁶ (Hermans, 2009, p. 302)

A todo eso se debe que este tipo de traducción resulte mucho más complicada que cualquier otra. García de la Banda (1990) por su parte y de manera subjetiva, define la traducción poética como:

aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión. (p. 116)

¹¹⁶ “En medio de los textos más intraducibles se encuentran aquellos que conscientemente explotan los recursos idiomáticos de una determinada lengua, o aquellos que están codificados de muchas maneras. En la poesía, por ejemplo, las palabras podrían ser entrelazadas con patrones semánticos, métricos, de rima, intertextuales, entre otros.”

Existe una dicotomía acerca de la traducibilidad de los textos poéticos, algunos dicen que es posible, y otros opinan que es imposible, sin embargo, dichos criterios están ligados a los conceptos mismos de traducción. “Translating poetry is considered one of the most complicated types of translations. It encounters many difficulties, the most important of which is the question of possibility or impossibility of translating poetry.”¹¹⁷ (Tisgam, 2014, p. 511) Burnshaw (1995), por ejemplo, sostiene que el efecto poético de ciertas distribuciones de palabras en un idioma no puede reproducir el mismo efecto poético en otro idioma. (p. 56)

El primer factor para poder traducir poesía es el de una interpretación atinada puesto que, incluso si se logran superar los obstáculos de los elementos que se mencionaron en un principio, si no se comprenden el tono y la intención del original, es obvio que el resultado de la traducción sería diferente.

The main difficulty lies in how to understand the original text in its own home and not how to redraft to the target one. If the difficulties of re-drafting are mainly rhetorical, the problems of understanding lead to displacements and distortions in the transferred expression in a way that may lead to the total destruction of the translated meaning.¹¹⁸ (Tisgam, 2014, p. 515)

Dicho esto, estaremos de acuerdo con que al traducir un poema no será posible respetar todos y cada uno de los elementos que contiene el original. “The sense may be translated, while the form often cannot. And the point where form begins to

¹¹⁷ “La traducción de poesía es considerada uno de los tipos de traducción más difíciles. Se enfrenta a muchas dificultades, de las cuales la más importante es la interrogante sobre la posibilidad o la imposibilidad de traducir poesía.”

¹¹⁸ “La principal dificultad radica en cómo entender el texto original en su mismo contexto y no en cómo reescribirlo para el contexto de llegada. Si las dificultades de la reescritura son principalmente retóricas, los problemas de comprensión conducen a desplazamientos y a distorsiones en la expresión trasladada de forma que podría resultar en una completa destrucción del significado traducido.”

contribute to sense is where we approach untranslatability.”¹¹⁹ (Hatim y Munday, 2004, p. 10) Al final, como ya hemos observado en otros casos y ejemplos, el traductor deberá decidir qué es lo que más importa conservar, dependiendo del poema. “If a poem is functioning primarily on the level of form, then you should primarily seek equivalence on the level of form, and so on.”¹²⁰ (Pym, 2010, pp. 46 y 47)

Jakobson (2000) decía que la poesía era intraducible por definición y que sólo era posible crear un texto nuevo pues afirmaba que en este tipo de textos la forma de las palabras contribuye a la construcción del significado. (p. 118) Con la idea de una reescritura, es decir con la creación de un texto prácticamente nuevo, regresaríamos a la noción de *fidelidad*. “The translation of poetry is the field where most emphasis is normally put on the creation of a new independent poem, and where literal translation is usually condemned.”¹²¹ (Newmark, 1988, p. 70)

Concerniente a la reescritura o recreación y a la interpretación en el campo de la traducción poética, Eco (2001) opina:

This is why, in the translation of poetry, one often aims at rewriting, as if accepting the challenge of the original text so as to recreate it in another form and another substance (trying to keep faith, not with the letter, but with the ‘guiding spirit’ of the text, whose identification obviously depends on the translator’s critical interpretation).¹²² (p. 94)

¹¹⁹ “El sentido podría traducirse, mientras que a menudo la forma no. Y el momento en que la forma comienza a contribuir al sentido es donde nos acercamos a la intraducibilidad.”

¹²⁰ “Si un poema funciona principalmente a nivel de forma, entonces se debería buscar equivalencia a nivel de forma, y así sucesivamente.”

¹²¹ “La traducción de poesía es el área con más énfasis en la creación de un nuevo texto, y donde la traducción literal es muchas veces sentenciada.”

¹²² “Es por esto que en la traducción de poesía, usualmente se aspira a la reescritura, como aceptando el reto del texto original para recrearlo con otra forma y con otra sustancia (intentando mantener la fe, no con la letras, sino con la ‘guía espiritual’ del texto, cuya identificación depende obviamente de la interpretación crítica del traductor).”

Lefevere (1975) propone siete estrategias para traducir poesía, y son las siguientes: *traducción fonémica*, *traducción literal*, *traducción métrica*, *traducción en prosa*, *traducción rimada*, *traducción en verso libre*, e *interpretación*. La traducción fonémica es aquella que reproduce los sonidos del original en la lengua de llegada, intentando también que el significado general se mantenga. La traducción literal se traduce palabra por palabra, lo cual termina por desfigurar el poema. La traducción métrica reproduce el metro del poema inicial. La traducción en prosa tergiversa el sentido, los valores comunicativos y la sintaxis del idioma fuente al convertir el poema en prosa. La traducción rimada busca replicar la rima del poema original en el nuevo. La traducción en verso libre pretende que los equivalentes utilizados en el nuevo texto tengan significados parecidos con aquellos del original. Por último, la interpretación se divide en dos categorías: *versión* e *imitación*. La versión surge de la conservación de la esencia del poema de la lengua fuente pero sin lograr preservar la forma. La imitación, por otro lado, es aquella que se percibe como una obra totalmente nueva, una recreación del traductor. (p. 20)

Hablamos con David Huerta (traductor independiente, julio 2021) sobre la opinión que tiene acerca de la traducción poética y nos comenta que uno de los mayores retos es entender las diferencias entre los versos de un idioma y otro. Para él, es sumamente importante que el traductor se sumerja en el mundo de la poesía de su idioma nativo y hasta que éste lo entienda y comprenda las variaciones con el idioma al que pretende traducir, sólo entonces podrá hacerlo.

Además de los factores que ya se han mencionado, hay quienes sostienen que para traducir poesía se necesita ser poeta. Tal es el caso de Dryden (1992): “he must perfectly understand his author's tongue, and absolutely command his own. So that to be a thorough translator, he must be a thorough poet.”¹²³ (p. 24) Asimismo Babler (1970) asegura: “the translator ought to be a poet as well as an interpreter, and his

¹²³ “debe entender perfectamente el idioma del autor y definitivamente dominar el suyo. Por lo cual para ser un verdadero traductor, debe ser un verdadero poeta.”

interpretation ought to be an act of poetry.”¹²⁴ (p. 195) Claro que existen muchos otros que no concuerdan con dicha aseveración:

Must one be a poet to do poetic translation? No, though I am convinced that the translator must possess a poetic sensitivity, even if he or she has never written a line of original poetry. A poetic sensitivity encompasses, but is not limited to, an appreciation for nuance, sonority, metaphor and simile, allusion; the ability to read between and above the lines; flexibility.¹²⁵ (Landers, 2001, p. 99)

A continuación examinaremos algunos ejemplos de poemas que presentan dificultades significativas y por lo tanto traducirlos resulta complicado.

Das Gebet

Die Rehlein beten zur Nacht,

hab acht!

Halb neun!

Halb zehn!

Halb elf!

Halb zwölf!

Zwölf!

Die Rehlein beten zur Nacht,

hab acht!

Sie falten die kleinen Zehlein,

die Rehlein.

¹²⁴ “el traductor debe ser un poeta, así como un interprete, y su interpretación tiene que ser un acto poético.”

¹²⁵ “¿Se tiene que ser poeta para realizar traducción poética? No. Aunque estoy convencido de que el traductor tiene que poseer una sensibilidad poética, inclusive si él o ella nunca ha escrito un solo verso de poesía original. La sensibilidad poética abarca (pero no sólo se limita) a una apreciación de los matices, la sonoridad, la metáfora y la comparación, así como de la alusión, la habilidad de leer entre líneas, y la flexibilidad.”

El ejemplo anterior es particular ya que no sólo se trata de un poema, sino de un epigrama. “Puns made by punning poets are most difficult to translate, since they are limited by metre. Often, the pun simply has to be sacrificed.”¹²⁶ (Newmark, 1988, p. 211) Los poemas de Morgenstern eran bastantes populares por los juegos de palabras, el humor, la rima, y la audacia satírica que éstos contenían. Sin embargo, se decía que dado a su intraducibilidad no todos podían gozar de dichas obras literarias, a menos que hablasen alemán. A pesar de tales opiniones, hoy en día existen traducciones de este autor. Observemos ahora un ejemplo de traducción al inglés del poema anterior escrito y explicado por Knight (1992):

The Does' Prayer

The does, as the hour grows late,
med-it-ate;
med-it-nine;
med-i-ten;
med-eleven;
med-twelve;
mednight!
The does, as the hour grows late,
meditate.
They fold their little toesies,
the doesies.

¹²⁶ “Los juegos de palabras realizados por poetas que se dedican a eso, son más difíciles de traducir ya que se limitan al metro. Muchas veces, el juego de palabras simplemente se sacrifica.”

“The task was to find a substitute or at least an approach for the daring jump from *hab acht* to *halb neun*. The solution chosen was to use the syllable “-ate” (as in navigate, speculate, congregate) as if it were spelled like the figure 8.”¹²⁷ (p. 476)

Otro ejemplo, en el cual podemos encontrar juegos de palabras es en el poema *Nocturno en que nada se oye* de Xavier Villaurrutia. A continuación un fragmento del antes mencionado:

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada

En el caso anterior podemos apreciar un calambur. Ahora observemos una traducción al inglés (*Nocturne: nothing is heard*) del mismo verso:

In the miserable game of mirror to mirror
my voice is falling
and my voice incinerates
and my voice in sin narrates
and my voice in sin elates

¹²⁷ “La tarea sería encontrar un sustituto o al menos un acercamiento para el atrevido salto de *hab acht* a *halb neun*. La solución elegida fue usar la sílaba “-ate” (como en navigate, speculate, congregate) como si se escribiese tal como el número 8 [en inglés].”

and my poison scintillates
like plate glass ice
like the screams of ice
here in the shell of my ear
the pounding of a sea where I get nothing
wet nothing

Otro poema que se ha tildado de intraducible es el de *The Mouse's Tale* el cual se encuentra en el libro *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll, 2004, pp. 35-37). A pesar de que esta obra literaria ha sido traducida a muchos idiomas, no es posible replicar perfectamente dicho poema. Ésta no es una composición común ya que contiene múltiples juegos de palabras, además de un distintivo visual pues tiene la forma de una cola. Recordemos que en el apartado sobre chistes y juegos de palabras, mencionamos una homofonía entre las palabras *tale* y *tail*. Aquí se retoma el juego de palabras, pero ahora es sobre el relato (*tale*), en forma de cola (*tail*) y que además de todo, está escrito en *tail rhyme*, un tipo de estructura poética.

A pesar de las diversas opiniones que se tienen en cuanto a la traducción poética, ésta siempre ha sido y seguirá siendo practicada alrededor del mundo entero. Sin embargo, ahora sabemos que habrá casos en los que la traducción de un poema no represente exactamente lo mismo que el original.

Concluimos que la traducción de poesía es sumamente compleja puesto que múltiples de sus aspectos convergen. Es decir, en algunas ocasiones el traductor podrá reproducir el sentido general pero la forma tal vez no. Asimismo, como también observamos, pueden darse casos en los que la forma importa más que el significado, y por consiguiente lo que se busca conservar es la forma. Tan sólo en raras ocasiones podremos encontrar un poema en el cual tanto forma como significado hayan sido respetados.

In poetry there is obviously a greater focus of attention upon formal elements than one normally finds in prose. Not that content is necessarily sacrificed in translation of a poem, but the content is necessarily constricted into certain formal molds. Only rarely can one reproduce both content and form in a translation, and hence in general the form is usually sacrificed for the sake of the content.¹²⁸ (Nida, 2000, p. 127)

Terminamos con la siguiente cita de Landers (2001): "If literary translation itself is a leap of faith, poetic translation puts that faith to the severest of all tests."¹²⁹ (p. 97)

¹²⁸ "Claro está que en la poesía hay un mayor foco de atención a los elementos formales que los que normalmente se encuentran en la prosa. No necesariamente quiere decir que se sacrifique el contenido en la traducción de un poema, pero el contenido está inevitablemente restringido a ciertos modelos formales. En una traducción, solamente rara vez se puede reproducir tanto el contenido como la forma. Por lo tanto, generalmente se sacrifica la forma por el bien del contenido."

¹²⁹ "Si la traducción literaria es en sí un acto de fe, entonces la traducción poética desafía dicha fe mediante duras pruebas."

3.1. Ritmo y rimas

El ritmo y la rima son, como ya se mencionó anteriormente, elementos fonéticos presentes en la poesía. Éstos pueden traer dificultades para el traductor puesto que ahora sabemos las implicaciones que conlleva el hecho de trasvasar textos poéticos. Al comienzo de este capítulo vimos que en ciertos casos podrá conservarse el significado, en otras ocasiones el efecto, en otras la forma, pero muy difícilmente podría preservarse todo en una lengua diferente.

Rhyme, to start with, is the most prominent sound pattern of poetry in particular. A rhyme occurs when two or more words have identical last vowel and consonant sounds. It is of different types: end rhyme, perfect rhyme, imperfect rhyme, eye-rhyme, true rhyme, half rhyme, internal rhyme, masculine rhyme, feminine rhyme, nursery/children rhyme, slant rhyme/apophony, rhyme royal, reverse rhyme, double rhyme, and pararhyme. The most recurrent type is naturally the first, 'end rhyme'.¹³⁰ (Ghazala, 2011, p. 56)

Newmark (1988, p. 42) plantea que los efectos que tienen que ver con elementos fonéticos, tales como la rima, el ritmo, la aliteración, la entonación, etcétera, son esenciales en la poesía. Sin embargo afirma que transferir dichos elementos de un idioma a otro puede resultar imposible. Por lo tanto, él al igual que muchos otros autores citados a lo largo del presente trabajo de investigación, deja abierta la opción de recurrir a la compensación en la traducción.

¹³⁰ "Primeramente, la rima es el patrón de sonido más prominente en la poesía. Una rima sucede cuando dos o más palabras tienen la última vocal idéntica, así como sonidos consonantes. Existen diversos tipos: rima final, rima consonante, rima asonante, rima visual, rima verdadera, media rima, rima interna, rima masculina, rima femenina, canción de niños, apofonía, rima real, rima invertida, doble rima, y pararrima. La más recurrente es desde luego la primera, la 'rima final'."

Un aspecto fonológico bastante interesante y muchas veces utilizado en la poesía es la aliteración. “We define alliteration as the recurrence of the same sound or sound-cluster at the beginning of words occurring next to or near one another, as in ‘two tired toads’, ‘clever kleptomaniacs’ or ‘all awful ornithologists’.”¹³¹ (Hervey y Higgins, 2002, p. 78) La aliteración, sin embargo, no solamente se encuentra en poemas, podemos encontrarla en diversos textos literarios como parte de juegos de palabras o incluso en nombres propios. Tal es el caso de la saga de libros de *Harry Potter*. De hecho, si nos regresamos al capítulo dos, en el inciso 2.4 podemos observar que algunos de los nombres de los personajes de esta serie de libros contienen aliteración. Podemos darnos cuenta, entonces, que algunos de ellos pudieron rescatarse en las traducciones pero otros no. Por ejemplo, la aliteración en el nombre de *Severus Snape* no se preservó ni en francés ni en italiano. El de *Moaning Myrtle* sólo se mantuvo en italiano. En el caso de los nombres de los hechiceros fundadores, todos los idiomas analizados lograron conservar la aliteración, incluso cuando cambiaban completamente el nombre, el apellido, o ambos. Todos excepto por uno en la traducción al francés: *Rowena Serdaigle*. En ese ejemplo podemos ver que el traductor decidió conservar el significado y al hacerlo tuvo que sacrificar la aliteración. Algunos otros ejemplos de esa misma obra, y que no fueron mencionados antes, son: *Minerva McGonagall*, *Luna Lovegood*, y *Cho Chang*. Estos nombres pasaron igual en las traducciones del español, francés, italiano y portugués, por lo tanto conservaron la aliteración. La única excepción es que en la versión italiana, el apellido *McGonagall* pasó como *McGranitt*, pero igualmente la aliteración fue preservada por el traductor. Ahora bien, en los casos en los cuales la aliteración no se mantuvo, no podemos saber a ciencia cierta si los traductores no encontraron la palabra adecuada para mantener parte del significado del nombre y además la aliteración, o si simplemente no se dieron cuenta de la existencia de dicha figura retórica. Como lo sostiene Fawcett (1997, p. 11), es de suma importancia que el traductor sea capaz de reconocer inclusive los más mínimos elementos, así como intentar deducir si son intencionales o accidentales, para después hacer lo posible por conservarlos en caso de que éstos sí sean premeditados.

¹³¹ “La aliteración se define como la repetición del mismo sonido o conjunto de sonidos al principio de las palabras que se encuentran en seguida o cerca las unas con las otras, como en ‘two tired toads’, ‘clever kleptomaniacs’, o ‘all awful ornithologists’.”

Recordemos por ejemplo, que en la traducción al italiano, existen dos versiones, la primera con el nombre *Priscilla Corvonero* y la segunda con *Corinna Corvonero*. La segunda versión ya mantiene la aliteración.

A continuación podemos apreciar un ejemplo de un poema escrito por W. H. Auden (1979, p. 20), el cual contiene tanto rima como aliteración:

O Where Are You Going?

"O where are you going?" said reader to rider,
"That valley is fatal where furnaces burn,
Yonder's the midden whose odours will madden,
That gap is the grave where the tall return."

"O do you imagine," said fearer to farer,
"That dusk will delay on your path to the pass,
Your diligent looking discover the lacking,
Your footsteps feel from granite to grass?"

"O what was that bird," said horror to hearer,
"Did you see that shape in the twisted trees?
Behind you swiftly the figure comes softly,
The spot on your skin is a shocking disease."

"Out of this house"---said rider to reader,
"Yours never will"---said farer to fearer
"They're looking for you"---said hearer to horror,
As he left them there, as he left them there.

En este caso podemos percibir algunas rimas, pero sobre todo, se observa un uso excesivo de aliteración, ya que prácticamente en cada uno de los versos viene una. En

seguida una tabla creada por Iqbal, Iqbal y Kanwal (2014, p. 153) en la cual desglosan cada una de las aliteraciones.

Alliteration
R eader, r ider
F atal, f urnaces
M idden, m adden
G ap, g rave
F earer, f arer
D usk, d elay
P ath, p ass
D iligent, d iscover
L ooking, l acking
F ootsteps, f eel, f rom
G ranite, g rass
H orror, h earer
T wisted, t rees
S wiftly, s oftly
S pot, s kin
T hem, t here
L eft, l eft

De acuerdo con Ghazala (2011), en este poema todos los elementos están conectados y son necesarios, por ende valdría la pena conservarlos, es decir, resultaría difícil decidir entre preservar sólo la forma, o sólo el efecto, o sólo el significado.

Obviously, sound patterns here are redundantly and abundantly elaborate. They are strongly present in every single line. The best way to appreciate and sense them,

therefore, would be to treat them as a collaborative intricate retina of sound patterns that shape the form and meaning of the poem. Although the relationship between the four dialogists – the reader, the rider, the fearer/horror and the farer – is the central point, it is the inevitable effect of the way sound patterns are organised and distributed throughout the poem.¹³² (p. 57)

Claro está que reproducir todos los elementos de este poema en algún otro idioma no sería una tarea fácil, seguramente ni siquiera será posible.

Otro aspecto fonológico, similar a la aliteración, es la asonancia, y ésta también es muy usada en los textos poéticos. “We define assonance as the recurrence, within words occurring next to or near one another, of the same sound or sound-cluster, as in ‘a great day’s painting’ or ‘a swift snifter afterwards’.”¹³³ (Hervey y Higgins, 2002, p. 78)

Hablamos con Luis Esteban Pérez Villanueva (traductor independiente, julio 2021) y él concuerda con el hecho de la importancia de los componentes fonéticos, no sólo en el ámbito poético sino en la literatura en general. Él menciona que personalmente ha tenido que enfrentarse a textos en los cuales ciertos elementos fonéticos son parte fundamental pues contribuyen en la integridad de la obra, ya sea un poema o una novela. Asimismo nos comentó acerca de ciertos autores, tales como Ken Follett y Dan Brown, quienes escogen sus palabras de forma que el efecto sonoro provoque cierta interpretación por parte del lector. Ya sea que el autor busque que su obra se lea más

¹³² “Obviamente, aquí los patrones de sonidos son redundante y abundantemente elaborados. Se encuentran fuertemente presentes en cada uno de los versos. Entonces, la mejor manera de apreciarlos y entenderlos, sería emplearlos como una retina compleja y de colaboración de patrones de sonido que moldee la forma y el significado del poema. Aunque el objetivo central sea la relación entre los cuatro interlocutores (the reader, the rider, the fearer/horror and the farer), también lo es el inevitable efecto de los patrones de sonido, así como su organización y distribución a lo largo del poema.”

¹³³ “La asonancia se define como la repetición del mismo sonido o conjunto de sonidos que sucede en palabras que se encuentran en seguida o cerca las unas con las otras, como en ‘a great day’s painting’ o ‘a swift snifter afterwards’.”

rápido, o con mayor dificultad, por ejemplo. Todo, evidentemente, de manera intencional. Es responsabilidad del traductor percatarse de la existencia de estos elementos, ya que si no lo hace, no podrá reproducirlos y por lo tanto esa parte se perdería.

Así bien, los componentes fonéticos de un texto literario, pero especialmente de un poema, suelen implicar dificultades para el traductor pues como lo dice Campbell (1993), dichos aspectos no están separados del contenido semántico, sino hacen parte del efecto que el poeta busca obtener. (p. 139)

Conclusiones

El objetivo principal del presente trabajo de investigación era indagar en las diferentes complicaciones, relacionadas al aspecto lingüístico, que pueden presentarse en la traducción de género literario. Todo con la finalidad de deliberar si es viable o no encontrar alguna traducción literaria que se apegue completamente al texto del idioma original.

Ahora bien, tomando en consideración la información recaudada, los ejemplos que se presentaron, y los comentarios de los traductores en la entrevistas; las conclusiones que derivan de este trabajo son las que se exponen a continuación.

En la traducción literaria pueden perderse ciertos elementos. En algunos casos puede ser que dichos elementos sean minúsculos y que al final no importe que éstos se pierdan pues al fin y al cabo la traducción entera cumple con la función de expresar, en rasgos generales, lo que el autor original pretendía comunicar. Sin embargo, en otros casos puede haber elementos que resulten más significativos para el sentido, la forma, o alguna otra parte de la obra. En este tipo de situaciones, el hecho de no poder rescatar ciertos elementos, podría afectar el resultado de la traducción, al menos hasta cierto punto. Dicho esto, tomemos en cuenta que no siempre habrá solamente pérdidas, también pueden producirse ganancias. En este sentido, cuando el traductor haga uso de la compensación, éste podrá crear o aportar distintas soluciones, y de esta manera, enriquecer la obra literaria.

Asimismo, recordemos que el concepto de fidelidad puede ser subjetivo, y para que el juego de palabras; o el poema; o la figura retórica; o algún otro elemento funcione, muchas veces tendrá que modificarse y no solamente traducirse literalmente, pues en una traducción ideal se respetarían tanto el mensaje como la forma. Sin embargo, también existirán obras en las que importa más el hecho de reproducir la forma y no

tanto el transmitir las palabras, como en algunos de los ejemplos que se expusieron en este trabajo.

Recordemos también, que el resultado final de una traducción puede variar dependiendo del traductor. Cierta persona podría darle una solución mientras que otra pudiese tener una percepción y una solución completamente distinta. Es decir, de una misma obra literaria pudiesen extraerse docenas de traducciones diferentes.

Por consiguiente, no será con mucha frecuencia que podamos encontrar textos literarios cuya traducción es acertada en su totalidad. En algunos casos las diferencias podrían no ser tan evidentes e inclusive podrán pasar desapercibidas. En otras ocasiones, sin embargo, pueden ser plenamente claras estas diferencias, sobre todo si se trata de una obra que contenga, por ejemplo, poemas, figuras retóricas, juegos de palabras, y demás.

En conclusión, como decía Jakobson, los idiomas difieren esencialmente en lo que *tienen* que comunicar y no en lo que *podrían* comunicar.

Anexos

The Mouse's Tale

Fury said to a mouse,
That he met in the
house, 'Let us
both go to law:
I will prosecute
you.-- Come, I'll
take no denial;
We must have
a trial: For
really this
morning I've
nothing to do.'

Said the mouse
to the cur,
'Such a trial,
dear Sir, With
no jury or
judge, would
be wasting
our breath.'

'I'll be
judge, I'll
be jury,'

Said cunning
old Fury:
I'll try
the whole
cause, and
condemn
you
to
death.'

Entrevista a traductores

1. ¿Qué género de traducción considera que sea el más difícil?
2. ¿Ha realizado traducción literaria?
3. ¿Qué aspecto de la traducción literaria es el mayor reto o dificultad?
4. Dejando a un lado el aspecto cultural, ¿con qué elementos (palabras, frases, expresiones, etc.) sin equivalente se ha encontrado en este tipo de traducción? ¿Puede mencionar ejemplos?
5. ¿Ha tenido que recurrir al uso de notas a pie de página para explicar algo que no tenga que ver con la cultura? ¿En cuáles ocasiones?
6. ¿Ha tenido que sacrificar elementos intraducibles?
7. Si sí ha tenido que sacrificar elementos, ¿ha podido compensar la pérdida de alguna forma? Y si es así, ¿cómo?
8. ¿Ha tenido que traducir algún chiste o juego de palabras? ¿Podría mencionar ejemplos?
9. ¿Conoce algún ejemplo sobre esto? ¿Algún texto en específico que presente dificultades con el humor en general?
10. ¿Se le ha presentado alguna dificultad que tenga que ver con la variación en la gramática?
11. ¿Conoce algún ejemplo relacionado con esto?
12. ¿Se ha topado con alguna traducción en la que los nombres propios tengan un significado, sean inventados o presenten alguna dificultad?
13. ¿Se le ha presentado algún caso “intraducible”, ya sea en alguna parte de un texto o en su totalidad?
14. ¿Ha hecho traducciones de poesía? ¿Cuál llega a ser el mayor reto en estos casos?
15. ¿Conoce algún poema intraducible?
16. ¿Cómo ha enfrentado retos de ritmo, rimas, o de aspectos fonéticos en general en este tipo de textos (poéticos y literarios)?

Glosario

Adaptación: técnica de traducción que consiste, como su nombre lo dice, en adaptar la traducción a la cultura de la lengua meta.

Aliteración: figura retórica de dicción que se basa en la repetición de sonidos iguales o semejantes en una frase, oración, o fragmento.

Alusión: referencia de algo o alguien sin mencionarlos de forma directa.

Amplificación: técnica de traducción que consiste en agregar elementos lingüísticos al nuevo texto que el original no tenía.

Anagrama: palabra, frase u oración que resulta de la reordenación de letras que tiene otra u otras palabras.

Antropónimo: nombre propio de persona.

Binomio textual: se le denomina así a dos sustantivos que juntos forman una expresión idiomática.

Calambur: figura retórica de dicción que combina sílabas en distintas posiciones para crear palabras que suenan igual o casi igual pero tienen significados diferentes.

Calco: técnica de traducción que se basa en traducir literalmente alguna o un conjunto de palabras para así evadir extranjerismos.

Circunlocución: figura retórica que consiste en enunciar algo, por medio de un rodeo de palabras.

Conmutación léxica: procedimiento mediante el cual se reemplaza una unidad en la oración por otra con el propósito de percibir si tal cambio implica una diferencia de significado o no.

Derivación apreciativa: resulta de la flexión que altera el significado de una palabra.

Disfemismo: palabra o expresión malsonante o insultante que conlleva una intención peyorativa o un tanto agresiva.

Epigrama: poema breve que expone algún pensamiento ingenioso o humorístico en tono satírico.

Estudios de traducción (antes traductología): en inglés *Translation Studies*, se refiere al estudio de la teoría y de la aplicación de la traducción.

Figura retórica: uso del lenguaje verbal que presenta características fonéticas, gramaticales, o semánticas, diferentes al uso habitual de las palabras.

Homófono: palabra que se pronuncia igual que otra palabra pero se escribe diferente y por lo tanto tiene significado diferente también.

Homógrafo: palabra que tiene la misma escritura que otra pero ambas con diferente significado e incluso en otros idiomas un homógrafo puede tener diferente pronunciación.

Homonimia: propiedad que se le atribuye a dos palabras que coinciden en su pronunciación o en su grafía pero tienen distinto significado, se divide en palabras homófonas y palabras homógrafas.

Idioglosia (lenguaje idiosincrásico): lenguaje inventado que se habla por una o pocas personas.

Idiolecto: forma característica de hablar que presenta cada persona.

Lengua fuente: este término, traducido del inglés *source language*, hace referencia al idioma original en el que se encuentra un texto, también conocida como lengua de partida o lengua origen.

Lengua meta: en la traducción, este término se emplea para aludir a la lengua a la que se traduce un texto, de *target language* del inglés, también se le conoce como lengua de llegada.

Lingüística: ciencia que estudia el lenguaje humano y sus diversas lenguas.

Lipograma: texto en el que se omite el uso de alguna letra de manera intencional.

Malapropismo: sustitución incorrecta de una palabra por otra que tiene una pronunciación semejante.

Metacultura: cultura que recibe el texto traducido.

Modulación: técnica de traducción que consiste en cambiar la perspectiva de una oración, frase, etcétera, a partir de una ligera alteración semántica.

Morfema: se le llama así a la unidad más mínima de la lengua que expresa un significado gramatical.

Multinomio textual: se le denomina así a más de dos sustantivos que juntos forman una expresión idiomática.

Neologismo: palabra o expresión que ha sido creada recientemente.

Omisión: técnica de traducción que consiste en eliminar elementos que el traductor no considera necesarios.

Palíndromo: palabra, oración, o fragmento que se lee de igual manera ya sea de izquierda a derecha o de derecha a izquierda.

Paronomasia: aproximación fonética entre dos palabras las cuales solamente difieren en una de sus vocales o de sus consonantes.

Polisemia: fenómeno lingüístico que se presenta cuando una palabra tiene diversas connotaciones.

Préstamo: técnica de traducción que se basa en utilizar una palabra o una expresión en el idioma original, es decir, no se traduce.

Protocultura: cultura que emite el texto original.

Semántica: parte de la lingüística que estudia el significado, el sentido, o la interpretación de las palabras o expresiones.

Semiótica: ciencia que estudia los sistemas de los signos que forman parte de la comunicación entre los seres humanos.

Sintaxis: parte de la gramática que estudia el orden y las funciones de las palabras en la oración.

Tail rhyme: tipo de estrofa utilizada generalmente en poesía francesa e inglesa que consiste en versos con rima (pareados o tercetos) seguidos de un verso de diferente longitud y que no rima con los versos anteriores.

Texto fuente: texto que se pretende traducir, también se le llama texto de partida.

Texto meta: texto que pretende ser traducido, también conocido como texto de llegada.

Transliteración: procedimiento que consiste en cambiar una palabra escrita en un sistema de escritura a otro diferente.

Transposición: en traducción se refiere al cambio de una categoría gramatical por otra sin que esta acción altere el sentido del mensaje.

Topónimo: nombre propio de lugar.

Unidad fraseológica: combinación de palabras que juntas expresan algo diferente a aquello que expresan cuando están separadas.

Vocablo: unidad lingüística, palabra.

Voz activa: construcción gramatical en la cual hay un sujeto agente, es decir, que realiza la acción.

Voz pasiva: construcción gramatical en la cual la acción es desempeñada por un complemento agente.

Referencias bibliográficas

- Abdalla, M. S. (2018). *The influence of translation on the Arabic language: English idioms in Arabic satellite TV stations*. Cambridge Scholars Publishing.
- Alexieva, B. (1997). *There must be some system in this madness: Metaphor, polysemy and wordplay in a cognitive linguistics framework*. En D. Delabastita (Ed.), *Traductio: Essays on punning and translation*. Routledge.
- Allende, I. (2002). *La ciudad de las bestias*. Random House Mondadori.
- (2002). *City of the beasts*. HarperCollins Publishers.
- (2017). *Más allá del invierno*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2017). *In the midst of winter*. Atria Publishing Group.
- Alvarez de Ruf, H. (1986). *Los sufijos aumentativos y peyorativos en el español medieval* [tesis doctoral no publicada]. University of Michigan.
- Altamirano, I. M. (2000). *El zarco*. Siglo XXI Editores.
- Arduini, S., Stecconi, U. (2007). *Manuale di traduzione: Teorie e figure professionali*. Carocci editore.
- Auden, W. H. (1979). “O where are you going?”. En E. Mendelson (Ed.), *W. H. Auden: Selected poems*. Vintage Books.
- Austen, J. (2003). *Pride and prejudice*. Barnes & Noble.
- (2020). *Orgullo y prejuicio*. ePub Classic Editions.
- Babler, O. F. (1970). *Poe’s “Raven” and the translation of poetry*. En J. S. Holmes (Ed.), *The nature of translation: Approaches to translation studies*. Slovak Academy of Sciences.
- Baker, M. (1992). *In other words: A coursebook on translation*. Routledge.
- Ballard, M. (1987). *La traduction: de l’anglais au français*. Éditions Nathan.
- Bassnett, S. (2002). *Translation studies* (3ª ed.). Routledge.
- (2006). *Recent and contemporary writings*. En D. Weissbort, A. Eysteinnsson (Eds.), *Translation — Theory and practice: A historical reader*. Oxford University Press.

- Benjamin, W. (2000). *The task of the translator*. En L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader*. Routledge.
- Bertills, Y. (2003). *Beyond identification: Proper names in children's literature*. Åbo Akademi University Press.
- Bosseaux, C. (2018). *Translating voices in crime fiction: The case of the French translation of Brookmyre's Quite Ugly One Morning*. En J. Boase-Beier, L. Fisher, H. Furukawa (Eds.), *The palgrave handbook of literary translation*. Palgrave Macmillan.
- Brezenoff, S. (2014). *Brooklyn, burning*. Carolrhoda Lab.
- Bruti, S. (2019). *Speech acts and translation*. En R. Tipton, L. Desilla (Eds.), *The routledge handbook of translation and pragmatics*. Routledge.
- Bujaldón de Esteves, L., Bistué, B., Stocco, M. (2019). *Introducción*. En L. Bujaldón de Esteves, B. Bistué, M. Stocco (Eds.), *Literary self-translation in hispanophone contexts: Europe and the Americas*. Palgrave Macmillan.
- Burnshaw, S. (1995). *Introduction*. En S. Burnshaw (Ed.), *The poem itself*. University of Arkansas Press.
- Campbell, J. A. (1993). *Culture and ideology in the translation of poetry*. En Y. Gambier, J. Tammola (Eds.), *Translation and knowledge: proceedings of the 1992 scandinavian symposium on translation theory*. University of Turku.
- Carbonell i Cortés, O. (1999). *Traducción y cultura: De la ideología al texto*. Ediciones Colegio de España.
- Carroll, L. (1961). *Alice au pays des merveilles*. Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- (2003). *Alicia en el país de las maravillas*. Ediciones del Sur.
- (2004). *Alice's adventures in wonderland*. Macmillan Collector's Library.
- (2004). *Alice au pays des merveilles*. Ebooks libres et gratuits.
- (2009). *Le avventure d'Alice nel paese delle meraviglie*. Internet Archive.
- Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation*. Oxford University Press.
- Chiaro, D. (Ed.). (2010). *Translation, humour and literature* (Vol. 1). Continuum International Publishing Group.
- (2017). *Humor and translation*. En S. Attardo (Ed.), *The routledge handbook of language and humor*. Routledge.

- Collins, S. (2008). *The hunger games*. Scholastic Inc.
- (2013). *Los juegos del hambre*. RBA Libros.
- Cordingley, A. (2013). *The passion of self-translation: A masocritical perspective*. En A. Cordingley (Ed.), *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*. Bloomsbury.
- Dang Tran, P. (2014). *Traduire, transmission ou translation ?*. Dazibao: revue de l'agence régionale du livre paca. https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/public_data/publication/1457004241/daz40.pdf
- Dávila Montes, J. (2012). *Translation and 'the fourth': An account of impossibility*. En M. Feltrin-Morris, D. Folaron, M. C. Guzmán (Eds.), *Translation and literary studies*. Routledge.
- Davis, K. (1997). *Signature in translation*. En D. Delabastita (Ed.), *Traductio: Essays on punning and translation*. Routledge.
- Delabastita, D. (1997). *Introduction*. En D. Delabastita (Ed.), *Traductio: Essays on punning and translation*. Routledge.
- De la Borbolla, O. (2019). *Las vocales malditas*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Derrida, J. (2000). *What is a "relevant" translation?*. Critical inquiry. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_Relevant.pdf
- Dickens, C. (2003). *Cuento de navidad*. Ediciones Libro del Cardo.
- (2006). *A christmas carol: and other christmas books*. Oxford University Press.
- Dryden, J. (1992). *On translation*. En R. Schulte, J. Biguenet (Eds.), *Theories of translation: An anthropology of essays from Dryden to Derrida*. The University of Chicago Press.
- Eco, U. (2001). *Experiences in translation*. University of Toronto Press.
- (2010). *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. RCS Libri.
- Epstein, B. J. (2014). *The conservative era: A case study of historical comparisons of translations of children's literature from English to Swedish*. En J. Boase-Beier, A. Fawcett, P. Wilson (Eds.), *Literary translation: Redrawing the boundaries*. Palgrave Macmillan.
- Fawcett, P. (1997). *Translation and language: Linguistic theories explained*. St. Jerome Publishing.

- Fedorov, A. (2021). *Fedorov's introduction to translation theory*. En B. J. Baer (Ed.), *Fedorov's introduction to translation theory*. Routledge.
- Feltrin-Morris, M. (2012). *The art concealed: Translation as sprezzatura*. En M. Feltrin-Morris, D. Folaron, M. C. Guzmán (Eds.), *Translation and literary studies*. Routledge.
- Fernández, M. L. (2012). *Aproximaciones a la traducción desde una perspectiva lingüística*. En B. E. Cagnolati (Ed.), *La traductología: Miradas para comprender su complejidad*. Publicaciones FaHCE-UNLP.
- García de la Banda, F. (2-6 de abril de 1990). *Traducción de poesía y traducción poética* [artículo]. III Encuentros Complutenses en torno a la traducción, Madrid, España. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/12_garcia.pdf
- García Márquez, G. (1987). *El coronel no tiene quien le escriba*. Editorial Diana.
- (2005). *No one writes to the colonel: And other stories*. Harper Perennial.
- Ghazala, H. (2011). *Translation studies: cognitive stylistics and the translator*. Sayyab Books Ltd.
- Giffin, E. (2004). *Something borrowed*. St. Martin's Griffin.
- Gregory, M., Carroll, S. (1978). *Language and situation: language varieties and their social contexts*. Routledge.
- Grutman, R. (2018). *From Italian insights to self-translation studies*. Testo & Senso.
- Harvey, K. (1995). A descriptive framework for compensation. *The Translator* 1(1), 65-86.
- Hatim, B., Mason I. (1995). *Teoría de la traducción: Una aproximación al discurso*. Editorial Ariel.
- Hatim, B., Munday J. (2004). *Translation: An advanced resource book*. Routledge.
- Hermans, T. (2009). *Hermeneutics*. En M. Baker, G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2ª ed.). Routledge.
- Hervey, S., Higgins I. (2002). *Thinking French translation: A course in translation method: French to English* (2ª ed.). Routledge.
- Hokenson, J. (2013). *History and the self-translator*. En A. Cordingley (Ed.), *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*. Bloomsbury.
- Hokenson, J., Munson M. (2007). *The bilingual text: History and theory of literary self-translation*. St. Jerome Publishing.

- House, J. (2018). *Translation: The basics*. Routledge.
- Husni, R., Newman D. L. (2015). *Arabic-English-Arabic translation: Issues and strategies*. Routledge.
- Imposti, G. E. (2017). *Palindromo e traduzione*. En F. Regattin, A. Pano Alamán (Eds.), *Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee*. CeSLiC.
- Iqbal, H., Iqbal, S., Kanwal, A. (2014). *Stylistic analysis of the poem "O where are you going?" by W. H. Auden*. International Journal of Humanities and Social Science. http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_4_No_11_September_2014/15.pdf
- Iturrioz Leza, J. L., Martínez Sixto, A. L. (2015). *Lexicografía contrastiva y tipológica. Las técnicas para la aprehensión del sonido en mi²phaa, wixárika, alemán y castellano*. En B. Fernández, P. Salaburu (Eds.), *Ibon Sarasola, Gorazarre. Homenatge, Homenaje*. Bilbo. <http://www.ehu.eus/ehg/sarasola/liburua/SarasolaGorazarre31.pdf>
- Jakobson, R. (2000). *On linguistic aspects of translation*. En L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader*. Routledge.
- (2006). *From Pound to Nabokov*. En D. Weissbort, A. Eysteinnsson (Eds.), *Translation — Theory and practice: A historical reader*. Oxford University Press.
- Johansen, H. (2016). *La traduzione degli elementi culturali nella letteratura per bambini*. Universitetet I Oslo.
- Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Wordsworth Editions.
- (1939). *Finnegans wake*. Oxford University Press.
- Katan, D. (2003). *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators* (2ª ed.). Routledge.
- Kenny, D. (2009). *Equivalence*. En M. Baker, G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2ª ed.). Routledge.
- Kinney, J. (2010). *Diario de Greg: La cruda realidad*. RBA Libros.
- (2011). *Diary of a wimpy kid: The ugly truth*. Amulet Books.
- (2012). *Diario di una schiappa: La dura verità*. Editrice Il Castoro.
- Knight, M. (1992). *The happy adventure of translating German humorous verse*. University of California.
- Koller, W. (1992). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Quelle & Meyer.

- Kristal, E. (2014). *Philosophical/theoretical approaches to translation*. En S. Bermann, C. Porter (Eds.), *A companion to translation studies*. John Wiley & Sons Ltd.
- Landers, C. E. (2001). *Literary translation: A practical guide*. Multilingual Matters Ltd.
- Large, D. (2019). *The untranslatable in philosophy*. En D. Large, M. Akashi, W. Józwikowska, E. Rose (Eds.), *Untranslatability: interdisciplinary perspectives*. Routledge.
- Lederer, M. (2014). *Translation: The interpretive model*. Routledge.
- Lefevere, A. (1975). *Translating poetry: Seven strategies and a blueprint*. Van Gorcum.
- López López-Gay, P. (2008). *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún* [tesis doctoral no publicada]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Manfredi, M. (2017). *Per non restare a bocca asciutta. Tradurre pun e giochi di parole in testi letterari, audiovisivi e giornalistici: Dalla teoria alla pratica*. En F. Regattin, A. Pano Alamán (Eds.), *Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee*. CeSLiC.
- Marco, J. (2000). *Register analysis in literary translation: A functional approach*. Revue Babel.
- Menéndez, M. (2012). *El concepto de equivalencia*. En B. E. Cagnolati (Ed.), *La traductología: Miradas para comprender su complejidad*. Publicaciones FaHCE-UNLP.
- Miglio, V. (2018). *Translating Jón lærði: Between proto-journalism and baroque aesthetics*. En S. J. Levine, K. Lateef-Jan (Eds.), *Untranslatability goes global*. Routledge.
- Morillas, E. (1997). *El derecho a ser intraducible: La disparition, de Georges Perec, en castellano*. TRANS: revista de traductología. http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_2/t2_111-120_EMorillas.pdf
- Moya, V. (1993). *Nombres propios: Su traducción*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Munday, J. (2009). *Key concepts*. En J. Munday (Ed.), *The routledge companion to translation studies*. Routledge.
- (2014). *Text analysis and translation*. En S. Bermann, C. Porter (Eds.), *A companion to translation studies*. John Wiley & Sons Ltd.

- (2016). *Introducing translation studies: Theories and applications* (4^a ed.). Routledge.
- Neubert, A. (1995). *Pragmatische Aspekte der Übersetzung*. En K. Reiß (Ed.), *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Wiener Vorlesungen.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Prentice Hall International.
- (1991). *La teoría y el arte de la traducción*. University of Surrey.
- Nida, E. (1964). *Toward a science of translating*. E. J. Brill.
- (2000). *Principles of correspondence*. En L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader*. Routledge.
- Nord, C. (2003). Proper names in translations for children: Alice in wonderland as a case in point. *Meta* 48 (1-2), 182-196.
- Osimo, B. (2004). *Manuale del traduttore: Guida pratica con glossario* (2^a ed.). Ulrico Hoepli Editore.
- Palma, S. (2006). *La traducción de los elementos culturales: El caso de Astérix y Mafalda*. Université de Reims.
- Parks, T. (2014). *Translating style: A literary approach to translation - A translation approach to literature* (2^a ed.). Routledge.
- Paul, G. (Ed.). (2009). *Translation in practice*. Dalkey Archive Press.
- Perec, G. (1969). *La disparition*. Éditions Denoël.
- (1972). *Les revenentes*. Éditions Julliard.
- (1973). *Le grand palindrome*. En *Oulipo: La littérature potentielle*. Éditions Gallimard.
- Perrault, C. (1697). *Cendrillon*. Claude Barbin.
- (1950). *Cinderela*. Girassol.
- (2002). *Cinderella*. North-South Books.
- (2011). *La cenicienta*. Ediciones EK.
- (2016). *La cenerentola*. Jugum Press.
- Popovič, A. (1970). *The concept "shift of expression" in translation analysis*. En J. S. Holmes (Ed.), *The nature of translation: Approaches to translation studies*. Slovak Academy of Sciences.
- (1976). *Dictionary for the analysis of literary translation*. University of Alberta.

- Pym, A. (2010). *Exploring translation theories*. Routledge.
- (2012). *Teorías contemporáneas de la traducción: Materiales para un curso universitario*. Intercultural Studies Group.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción*. Universidad de León.
- Rheingold, H. (2000). *They have a word for it: A lighthearted lexicon of untranslatable words and phrases*. Sarabande Books.
- Robles, E. (1996). *Estuve en el fin del mundo*. Grijalbo.
- (2004). *Después del fin del mundo*. Grijalbo.
- Rossi, G., Sofo, G. (2015). *Sulla traduzione: Itinerari fra lingue, letterature e culture*. Solfanelli.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and the philosopher's stone*. Bloomsbury.
- (1999). *Harry Potter and the chamber of secrets*. Scholastic.
- (1999). *Harry Potter et la chambre des secrets*. Éditions Gallimard.
- (2000). *Harry Potter y la cámara secreta*. Ediciones Salamandra.
- (2003). *Harry Potter and the order of the phoenix*. Arthur A. Levine Books.
- (2003). *Harry Potter e a ordem da fênix*. Rocco.
- (2004). *Harry Potter y la orden del fénix*. Ediciones Salamandra.
- (2015). *Harry Potter e a câmara secreta*. Pottermore.
- (2015). *Harry Potter e la camera dei segreti*. Pottermore.
- (2015). *Harry Potter e l'ordine della fenice*. Pottermore.
- (2015). *Harry Potter et l'ordre du phénix*. Pottermore.
- Salmon, L. (2017). *Teoria della traduzione*. Franco Angeli.
- Samaniego Fernández, E. (2007). *El impacto de la lingüística cognitiva en los estudios de traducción*. En P. A. Fuertes Olivera (Ed.), *Problemas lingüísticos en la traducción especializada*. Universidad de Valladolid.
- Santoyo, J. C. (2013). *On mirrors, dynamics and self-translations*. En A. Cordingley (Ed.), *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*. Bloomsbury.
- Shuttleworth, M., Cowie, M. (2014). *Dictionary of translation studies*. Routledge.
- Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of language and translation*. Oxford University Press.

- Tisgam, K. H. (2014). *Translating poetry: Possibility or impossibility?*. Journal of College of Education For Women. <https://www.iasj.net/iasj/download/6da63c86e35e2b0c>
- Valero Garcés, C. (2000). *La traducción del cómic: Retos, estrategias y resultados*. TRANS: revista de traductología. http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_4/t4_75-88_CGarces.pdf
- Van Coillie, J. (2006). *Character names in translation: A functional approach*. En J. Van Coillie, W. P. Verschueren (Eds.), *Children's literature in translation: challenges and strategies*. St. Jerome Publishing.
- Vinay, J., Darbelnet, J. (1995). *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation*. John Benjamins Publishing Company.
- Vinokur, V., Réjouis, R. (2018). *On collaborative translation*. En S. J. Levine, K. Lateef-Jan (Eds.), *Untranslatability goes global*. Routledge.
- Wilde, O. (1985). *The importance of being earnest: And other plays*. Signet Classic.
- (1990). *L'importanza di chiamarsi Ernesto*. Classici Moderni.
- (2002). *Ernst sein ist alles*. Aufbau Tb.
- (2003). *La importancia de llamarse Ernesto*. Grupo Editorial Tomo.
- (2007). *L'importanza di essere Franco*. Rusconi Libri.
- (2013). *L'importance d'être constant*. Éditions Grasset.
- Williams, J. (2013). *The palgrave macmillan theories of translation*. Palgrave Macmillan.
- Yule, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford University Press.