

QUADERNS

REVISTA DE TRADUCCIÓ

QUADERNS

30

Núm. 30, 2023, ISSN 1138-5790 (paper), ISSN 2014-9735 (digital), <https://revistes.uab.cat/quaderns>



Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions

QUADERNS. REVISTA DE TRADUCCIÓ és una publicació acadèmica adreçada als estudiosos i professionals de la traducció i de les diverses disciplines afins. Té per objectiu la publicació de textos inèdits procedents de la recerca feta per investigadors d'arreu del món relacionats amb la ciència de la traducció; alhora, preveu la difusió de publicacions i d'esdeveniments científics d'especial rellevància. Els originals rebuts són avaluats, anònimament, per avaluadors experts. Editada pel Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, QUADERNS. REVISTA DE TRADUCCIÓ té una periodicitat anual.

Consell editorial

Jean Delisle (Universitat d'Ottawa)
Basil Hatim (Universitat Americana de Sharjah)
José Lambert (Universitat Catòlica de Lovaina)
Joaquim Mallafre (Institut d'Estudis Catalans)
Ian Mason (Universitat Heriot Wat, Edimburg)
Christiane Nord (Universitat de Magdeburg)
Sherry Simon (Universitat de Concordia, Mont-real)
Lawrence Venuti (Universitat de Temple, Filadèlfia)

Consell de redacció

Victòria Alsina (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
Carles Biosca (Universitat Autònoma de Barcelona)
Albert Branchadell (Universitat Autònoma de Barcelona)
Josefina Caball (Universitat Autònoma de Barcelona)
Frederic Chaume (Universitat Jaume I, Castelló)
Xosé Manuel Dasilva (Universitat de Vigo)
Ramon Farrés (Universitat Autònoma de Barcelona)
Judit Fontcuberta (Universitat Autònoma de Barcelona)
Pilar Godayol (Universitat de Vic)
Francisc Parcerisas (Universitat Autònoma de Barcelona)
Sara Rovira (Universitat Autònoma de Barcelona)
Laura Santamaria (Universitat Autònoma de Barcelona)
Joan Sellent (Universitat Autònoma de Barcelona)
Dolors Udina (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Carmen África Vidal Claramonte (Universitat de Salamanca)
Juan Jesús Zaro (Universitat de Màlaga)

Direcció

Montserrat Bacardí (Universitat Autònoma de Barcelona)

Revisió

Alexis Llobet (Universitat Autònoma de Barcelona)

Redacció

Universitat Autònoma de Barcelona
Quaderns. Revista de Traducció
Departament de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 31 24. Fax 93 581 27 62
montserrat.bacardi@uab.cat

Subscripció i administració

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 17 15
sp@uab.cat
www.uab.cat/publicacions

Intercanvi

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Secció d'Intercanvi de Publicació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 11 93. Fax 93 581 32 19
sb.intercanvi@uab.cat

Coberta

Loni Geest & Tone Høverstad

Composició

Gama

Edició i impressió

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 21 31
sp@uab.cat
www.uab.cat/publicacions

ISSN 1138-5790 (paper)

ISSN 2014-9735 (digital)

Dipòsit legal: B. 5.023-1998

Impress a Espanya. Printed in Spain

Impress en paper ecològic

Bases de dades en què apareix QUADERNS . REVISTA DE TRADUCCIÓ

— BITRA	— ISOC
— CARHUS Plus+ 2018	— LATINDEX
— CIRC	— MIAR
— DICE	— MLA
— DOAJ	— RACO
— Emerging Sources Citation Index	— RESH
— ERIH Plus	— SCOPUS
— GOOGLE SCHOLAR METRICS	— SJR

Sumari

Quaderns. Revista de Traducció
Núm. 30, 2023, p. 1-257
ISSN 1138-5790 (paper), ISSN 2014-9735 (digital)
Les paraules clau són en llenguatge lliure
<https://revistes.uab.cat/quaderns>

Dossier. Afectes mutus i camins diversos. La traducció literària entre el català i el castellà

- 7-10 Presentació (Pep Sanz Datzira)
- 11-23 **Josep Murgades** (Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Catalana i Lingüística General)
Traducció, tradició, traïció: al·lòtrops (o quasi) confluents
- 25-40 **Jordi Julià** (Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament de Filologia Espanyola)
La traducció en castellà de narrativa catalana als anys setanta (i algunes claus d'una relació intercultural al canvi de segle)
- 41-56 **Carme Gregori Soldevila** (Universitat de València. Departament de Filologia Catalana)
Carme Riera, l'autotraducció com a oportunitat de reescriptura
- 57-63 **Francesc Parcerisas** (Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació. Departament de Traducció i d'Interpretació)
Conversa amb Joan Riambau
- 65-76 **Maria Moreno i Domènech** (Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament de Filologia Catalana)
S'obre el teló: relacions entre l'escena catalana i la hispànica
- 77-83 **Pau Joan Hernández de Fuenmayor** (Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació. Departament de Traducció i d'Interpretació)
Quan el marquès de pestanya fa cagar el tió

- 85-93 **Eduardo Moga** (Poeta, traductor, crítico literario y editor)
La traducción de la poesía contemporánea en castellano y catalán:
ausencias y presencias
- 95-98 **Izaskun Arretxe** (Institució de les Lletres Catalanes)
Tan lluny i tan a prop: balanç i reptes de la traducció entre el català i el
castellà
- 99-107 **Núria Parés** (Universitat de Vic. Facultat d'Educació, Traducció i Ciències
Humanes)
Traduir del castellà al català: dificultats, patiments i alegries

Articles

- 111-125 **Marta Pasqual i Llorenç** (Universitat de Girona. Departament de Filologia
i Comunicació)
«La clôche fêlée» i «Élévation», de Charles Baudelaire. Quatre pro-
postes de traducció al català
- 127-138 **Esther Gimeno Ugalde** (Universidad de Viena. Departamento de Lenguas
y Literaturas Románicas)
De la invisibilidad a la subversión: la nota del traductor en «Nota al
pie», de Rodolfo Walsh
- 139-151 **Itziar Zorrakin-Goikoetxea** (LinguaVox)
Reflexión sobre el euskera como lengua minoritaria en videojuegos y
estudio de recepción
- 153-177 **Abdallah Tagourramt El Kbaich** (Universitat de Barcelona. Facultat de
Filologia i Comunicació. Estudis Àrabs i Islàmics)
Entre traducción y arabización: la transmisión de textos europeos al
árabe durante la *nahḍa*. El caso de al-Ṭaḥṭāwī
- 179-192 **José Luis Martí Ferriol** (Universitat Jaume I. Departament de Traducció i
Comunicació)
Legibilidad de un texto escrito y velocidad de lectura en subtitulación
interlingüística: propuesta metodológica de análisis relacional
- 193-211 **María Claudia Geraldine Chaia** (Universidad Nacional del Comahue.
Facultad de Lenguas)
La competencia profesional en la formación de traductores: estrategia
clave para la empleabilidad

Experiències

- 215-230 **Paola Carrión González** (Universitat d'Alacant. Departament de Traducció i Interpretació)
Humor, cultura y cómics: transgresiones en la traducción subordinada en el aula
- 231-241 **Carmen Expósito Castro** (Universidad de Córdoba. Facultad de Filosofía y Letras)
Entrevista a Georges L. Bastin

Ressenyes

- 243-247 **Gimeno Ugalde, Esther; Pacheco Pinto, Marta; Fernandes, Ângela (ed.)**. *Iberian and translation studies. Literary contact zones*. (Rexina Rodríguez Vega)
- 248-250 **Julio, Teresa**. *Maria Carratalà: música, escriptura i traducció*. (Keren Manzano)
- 251-254 **Safo de Lesbos**. *I desitjo i cremo. Poesies incompletes*. (Martí Duran)
- 255-257 **Villarino Pardo, M. Carmen; Galanes Santos, Iolanda; Luna Alonso, Ana (ed.)**. *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. (Jordi Jané-Lligé)

DOSSIER

Afectes mutus i camins diversos.

La traducció literària entre el català i el castellà

Presentació



Les traduccions són, si es vol, una manera d'evidenciar les relacions culturals entre dos sistemes literaris. No pas perquè aquestes relacions menin necessàriament al trasllat d'una obra literària, sinó, potser, més aviat, perquè les eventuals traduccions esdevenen sovint la mostra d'una relació basada en el reconeixement de l'alteritat. Les implicacions, les motivacions i les conseqüències d'aquest reconeixement no són, però, qüestions senzilles que puguin explicar-se, només, des de l'eufòria d'un cosmopolitisme intrínsec que empeny les cultures i les llengües a conèixer i a anostar, per un interès natural en el proïsme, obres sorgides enllà de les respectives fronteres —polítiques, lingüístiques, psicològiques—, sinó que la traducció, com qualsevol fenomen de la cultura, està subjecta, també, a variables que n'expliquen el sentit, les característiques, l'exuberància o la migradesa segons les llengües implicades, l'època històrica, les dinàmiques del mercat editorial o els condicionants polítics, entre altres factors que és difícil deixar al marge si ens plantejem l'estudi de la traducció literària com a part de la història cultural.

Les relacions, les dinàmiques i les problemàtiques que afecten la traducció entre la llengua catalana i la castellana sembla que fan bona la premissa segons la qual, sovint, allò que tenim més a prop és, també, allò més desconegut. Els últims anys aquest desconeixement i aquesta desatenció han quedat mitigats parcialment per algunes iniciatives centrades a estudiar el lloc de la traducció entre les literatures catalana i espanyola. Així, alguns articles de Montserrat Bacardí (2007, 2010, 2015) s'han ocupat d'aquestes qüestions i n'han ofert un plantejament panoràmic —tant en la combinació català-castellà, com en el sentit invers— que completen la dedicació a les traduccions catalanes d'un títol tan emblemàtic com el *Quixot* (1999, 2001, 2006, 2013).

A més, a redós del grup de recerca TRILCAT de la Universitat Pompeu Fabra s'han publicat els volums *Literatura comparada catalana i espanyola al segle xx: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)* (Gibert 2007) —amb un estat de la qüestió d'Enric Gallén utilíssim per situar la producció bibliogràfica centrada en les relacions entre les dues literatures (Gallén 2007)—, i *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana* (Gallén 2018), que inclou, també, alguns capítols

centrats en les particularitats de la traducció entre aquestes dues llengües. En algunes aproximacions panoràmiques a aquest fenomen, com la que ofereix José Francisco Ruiz Casanova en aquest últim volum (Ruiz Casanova 2018) s'assenyala, segurament amb bon criteri, que les tradicions filològiques respectives no han estat alienes a determinades tensions polítiques o ideològiques que, evidentment, hi ha entre totes dues realitats culturals. Ahora, però, en aquest treball s'hi denuncia que «las apreciaciones sociolingüísticas y los matices políticos aplicados al estudio de los hechos culturales dan, como consecuencia, un considerable desenfoque en los objetivos, en la interpretación y, por ende, en los resultados de una investigación» (Ruiz Casanova 2018: 145). I es defensa, en canvi, una mica més endavant,

la necesidad de afrontar el estudio del caso a partir de datos objetivos. Seguro que cuando se realice una investigación así orientada abandonaremos definitivamente cualquier lenguaje de los sentimientos, cualquier alineación política, cualquier interpretación voluble, caprichosa o malintencionada, y daremos un sentido más puro a la filología. (Ruiz Casanova 2018: 149)

Sens dubte, detectar apriorismes ideològics o partits presos que negligixin determinades constatacions és una pràctica imprescindible en tota recerca rigorosa, però el fet d'analitzar els fenòmens culturals —la literatura i la traducció— a la llum, també, de les consideracions sociolingüístiques o dels condicionants polítics, administratius, mercantils, etc., de la societat en la qual es desenvolupen no implica —no hauria d'implicar— ni un llenguatge dels sentiments ni una interpretació interessada. Més aviat, hauria d'afegir elements a l'estudi d'uns fenòmens complexos per tal d'explicar-los amb la completesa i l'amplitud de mires característics de la millor tradició filològica (Auerbach 1969 i, com a text divulgatiu, Murgades 2013). Que les conclusions que derivin d'un hipotètic estudi tinguin, a més, un component o una lectura política és una cosa ben diferent, que de cap manera les invalida.

D'altra banda, un fenomen inevitablement adjacent a l'estudi de la traducció entre la literatura catalana i l'espanyola és, com bé preveu el volum citat més amunt, el de l'autotraducció. En aquest cas, durant els últims anys també s'han publicat diversos estudis de referència pel que fa a les característiques d'aquesta pràctica entre el català i el castellà. Sobresurten, per la dedicació continuada a aquesta qüestió, els treballs de Josep Miquel Ramis (2013, 2014, 2017, a més d'altres estudis específics sobre alguns autors).

Els articles que el lector trobarà en aquest dossier monogràfic s'afegeixen, per tant, a una sèrie de treballs precedents que, des de metodologies i plantejaments diversos, aborden les característiques de la traducció entre les dues literatures esmentades. Aquests treballs corresponen, majoritàriament, a aproximacions a aquest fenomen centrades en la segona meitat del segle xx i aquest inici del segle XXI, i s'organitzen a partir de l'estudi delimitat per un gènere literari.

En el primer treball, Josep Murgades ofereix un recorregut històric que ressegueix alguns discursos sobre la problemàtica teòrica i els desafiaments intel·

lectuals que ha comportat la traducció, que es mostra, fet i fet, com un fenomen constitutiu, inherent, de la tradició literària. Seguidament, Jordi Julià se centra en les traduccions de narrativa al castellà durant els anys setanta, quan el sistema literari català ja havia experimentat un cert ressorgiment del mercat editorial, i una nova generació d'autors que havien crescut a la postguerra començava a participar en la vida cultural. Una autora altament representativa si ens fixem en la traducció de narrativa al castellà és Carme Riera, que s'ha autotraduït gairebé tota l'obra de creació. En el seu estudi, Carme Gregori aprofundeix en les característiques textuais de les dues versions de la novel·la *Cap al cel obert*, publicada en castellà amb el títol *Por el cielo y más allá*, i n'assenyala alguns trets recurrents.

Seguint l'aproximació per gèneres literaris, Maria Moreno ofereix en el seu treball una visió panoràmica tant de la traducció i posada en escena d'obres catalanes al castellà, com de l'intercanvi en el sentit invers: obres en espanyol portades al català. Aquest recorregut comença a la darrerria del segle XIX i arriba fins a l'actualitat, amb les versions i estrenes dels dramaturgs més representatius. Pel que fa a l'àmbit de la poesia, Eduardo Moga traça una panoràmica personal de la traducció d'aquest gènere entre totes dues llengües: des de les primeres mostres de la literatura medieval, fins a algunes publicacions recents, en què trobem, també, exemples d'autotraducció poètica. Per la seva banda, Pau Joan Hernández s'ocupa, com a autor, traductor i adaptador professional de literatura infantil i juvenil, de les particularitats i els reptes que plantegen aquestes obres pel que fa a la traducció. Cal tenir present, de fet, que es tracta del gènere amb el volum de producció editorial més elevat, també pel que fa al nombre total de traduccions entre català i castellà. Per tant, tot i la consideració sovint menystinguda des de l'àmbit acadèmic, aquesta part de la literatura representa un volum importantíssim de l'activitat editorial i de l'intercanvi entre les dues llengües que ens ocupen.

Finalment, les aportacions de Joan Riambau, Núria Parés i Izaskun Arretxe plantegen una mirada a la situació actual i als reptes de la traducció entre el català i el castellà des de diversos punts de vista. Per mitjà d'una conversa amb Francesc Parcerisas, Riambau, editor del grup multinacional Penguin Random House, comenta dades, tendències i dinàmiques del sector editorial: hi aborda qüestions com els tiratges, la publicació simultània en català i castellà o les vendes d'alguns *best-sellers* dels últims anys. La contribució de Núria Parés, traductora professional de llarga experiència, comenta alguns aspectes de la seva trajectòria i aporta diversos exemples de reptes traductològics i dificultats lingüístiques pròpies de la traducció entre el castellà i el català. Per acabar, la directora de la Institució de les Lletres Catalanes, Izaskun Arretxe, reflexiona al voltant d'alguns aspectes de la política cultural relacionada amb la traducció de literatura catalana a l'espanyol, que es duu a terme tant l'Institut Ramon Llull, com la ILC.

Així doncs, el propòsit d'aquest dossier és oferir algunes aproximacions a l'estudi de la literatura traduïda entre el català i el castellà, no només per analitzar i comprendre aquest intercanvi tenint en compte les particularitats amb què s'ha desenvolupat durant les últimes dècades, sinó també per entendre les dinàmiques que l'expliquen actualment i els reptes que afronta amb vista al futur.

Referències bibliogràfiques

- AUERBACH, Eric (1969). *Introduzione alla filologia romanza*. Torí: Einaudi.
- BACARDÍ, Montserrat (2001). «Traduir el *Quixot* al català: més enllà de la intel·ligibilitat». *Revista de Catalunya*, 165, p. 70-78.
- (2007). «La traducció del castellà al català: una tradició aleatòria». *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 1.
- (2010). «La traducció del castellà al català al segle xx. Esbós d'una història accidentada». *Visat*, 9.
- (2013). «Retraduir el *Quixot* al català: per a qui? Cinc (o sis) traduccions “envellides” de naixença». *Bulletin Hispanique*, 115(2), p. 541-553.
- (2015). «Les traduccions “innecessàries”». *Visat*, 20.
- BACARDÍ, Montserrat; ESTANY, Imma (1999). «La mania cervantica. Les traduccions del *Quixot* al català (1836-1906)». *Quaderns. Revista de Traducció*, 3, p. 49-59.
- (2006). *El Quixot en català*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GALLÉN, Enric (2007). «Dues literatures en contacte: estat de la qüestió». A: GIBERT, Miquel M.; HURTADO DÍAZ, Amparo; RUIZ CASANOVA, Francisco José (ed.). *Literatura comparada catalana i espanyola al segle xx: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*. Lleida: Punctum: TRILCAT, p. 15-35.
- GALLÉN, Enric; RUIZ CASANOVA, José Francisco (ed.) (2018). *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*. Lleida: Punctum: TRILCAT.
- GIBERT, Miquel M.; HURTADO DÍAZ, Amparo; RUIZ CASANOVA, José Francisco (ed.) (2007). *Literatura comparada catalana i espanyola al segle xx: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*. Lleida: Punctum: TRILCAT.
- MURGADES, Josep (2013). «Carta a un (hipotètic) filòleg més incipient que no insipient». *Els Marges*, 100, p. 152-159.
- RAMIS, Josep Miquel (2013). «La autotraducció y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto». *EU-topías*, 5, p. 99-111. <http://eu-topias.org/articulo.php?ref_page=290> [Consulta: 10/01/2023].
- (2014). *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Vic: Eumo.
- (2017). «The failure of self-translation in Catalan literature». A: CASTRO, Olga; MAINER, Sergi; SKOMOROKHOVA, Svetlana (ed.). *Self-translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*. Londres: Palgrave MacMillan, p. 95-117.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2018). «La curiosa y paradójica —o no— historia de la traducción entre las lenguas castellana y catalana (1976-2016)». A: GALLÉN, Enric; RUIZ CASANOVA, José Francisco (ed.). *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*. Lleida: Punctum: TRILCAT, p. 139-149.

Pep Sanz Datzira
Universitat Autònoma de Barcelona

Traducció, tradició, traïció: al·lòtrops (o quasi) confluents

Josep Murgades

Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Catalana i Lingüística General
Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona
murgades@ub.edu
ORCID: 0000-0002-7486-6830



Resum

En aquest text em permeto fer una reflexió molt general i lliure sobre els termes exposats en el títol. Res a veure, per tant, amb cap aportació original fruit d'una recerca innovadora. M'estenc en algunes consideracions sobre conceptes i realitats afins a la teoria i a la pràctica de la traducció, prou perquè en quedi palès un cop més que totes dues resulten del tot indistingibles. I perquè, en el millor dels casos, tot plegat contribueixi a fer-nos més cabal de la solta i la volta de l'activitat professional a què, de manera més ocasional o sistemàtica, ens lliurem: la de traduir.

Paraules clau: traducció; tradició; traïció; traducció catalana

Abstract. *Translation, tradition, treason: allotropes (or almost) confluents*

In this paper, I would like to make a very general reflection on the issues of its title. Therefore, nothing can be seen as an original contribution from innovative research. I will discuss some considerations about concepts and realities related to the theory and practice of translation to make it clear once again that both are completely indistinguishable. At best, all of this may help us to understand better the professional activity to which, more occasionally or systematically, we dedicate: translating.

Keywords: translation; tradition; treason; Catalan translation

Sumari

- | | |
|----------------------------|--------------------------------------|
| 1. Al·lotropismes | 5. Traducció catalana i interposició |
| 2. Desplaçament, traducció | 6. Traïció |
| 3. Traducció i filologia | Coda |
| 4. Tradició | Referències bibliogràfiques |

[...] esta modesta ocupación que es traducir. En el orden intelectual no cabe faena más humilde. Sin embargo, resulta ser exorbitante [...] la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra. (Ortega y Gasset [1937] 1983: 8, 64)

1. Al·lotropismes

Potser llavors convindria començar recordant, primer de tot, què entenem per al·lòtrop. Un mot grec que significa d'antuvi 'direcció' (τρόπος) 'altra' (άλλος). I de què ens servim per designar aquelles paraules que, tot i compartir la mateixa etimologia, han acabat evolucionant de manera diferent: bé per manlleu directa de la llengua originària, bé per adaptació del mot que en procedeix a les regles derivatives pròpies de la llengua receptora.

Pompeu Fabra (2010: 870) ja s'hi havia referit en un seu text de 30 de maig de 1908, on parlava dels anomenats mots «emmanllevats» (o *Lehnwörter*) i dels anomenats mots «hereditaris» (o *Erbwörter*). Però no és fins a unes converses filològiques escrites a cavall dels anys 1920-1921 que en va fornir una exposició més detallada. I així adueix a tall d'exemple: *estricte i estret, foli i full*, formes «que els francesos anomenen *doublets*, i nosaltres podem anomenar al·lòtrops o formes divergents» (Fabra 2010: 358).

La nòmina d'al·lòtrops (o *doublets*, *dobletes* en espanyol, *Scheidewörter*[!]¹ en alemany) pot ser llavors insospitadament extensa.

En alguns casos, la respectiva desviació formal i semàntica és mínima: *col·locar–colgar*, *repudiar–rebutjar*, *miracle–mirall*. En d'altres, ja en té més: l'esmentat per Fabra *examen–eixam* o el que resulta de la derivació de *nàusea* en *nosa*, per no dir res del que converteix un *porcus singularis*, és a dir, *singular*, en un *senglar*. I així fins a l'extrem hilarant de comprovar com dues realitats tan diverses com són una *simfonia* i una *samfaina* comparteixen ètim: *συμφωνία*.

Llavors, segons això, cabria parlar del grau més o menys acusat de confluència que poden revestir els al·lòtrops. Els que avui aquí ens han d'ocupar se situarien en un nivell mitjà. Així, la diferència formal, fonètica, entre *tradicció* i *traicció* és mínima (de *traditio*, a partir de *tradere*, 'lliurar', compost de *trans-*, 'més enllà', i *dare*, 'donar'); però no cal dir com és, en principi, d'aparentment extrema des del punt de vista semàntic.

Traduir difereix només parcialment, quant a l'origen, de *tradicció* i de *traicció*, perquè prové de *transducere*. Atès, però, el fet que en llatí, segons Gaffiot (1934: 1587-1588, 1592), els prefixos *trad-*, *trans-*, poden alternar indistintament, ens trobem que *traducció*, *tradicció*, *traicció* són enquadrables dins el mateix ampli

1. Si hem de fer cas del que llegim al *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter (Madrid: Gredos, 1968), l'equivalent en alemany d'al·lòtrop o de doblet fóra aquest: *Scheidewort*. Una ocurrència terminològica —documentada enlloc més?— davant la qual el bon coneixedor d'alemany, sobretot si no el té com a llengua nadiua, no pot per menys d'insinuar un somriure picardiós...

espectre al·lotròpic força confluent:² aquell que indica passar d'unes mans a unes altres, d'una entitat a una altra, etc.

2. Desplaçament, traducció

Tots tres conceptes, així, acaben per conformar-se en una semblant dinàmica —ahora que la conformen—, i que possiblement és la que més ens diferencia de la resta de congèneres del regne animal: la capacitat de desplaçament.

O sigui, un sistema de comunicació apte a transmetre informació sobre aspectes, àmbits, propietats, llocs (propers, remots), esdeveniments (passats, presents, futurs), reals, possibles, imaginaris (Harris 1988: capítol 23).

Per il·lustrar-ho d'una manera elemental i plàstica: aquella diferència que fa possible que un gos, per més intel·ligent que sigui, se't quedi mirant el dit en lloc de guaitar cap on assenyala, cosa aquesta última que sí que és, en canvi, la que fem els humans.

És llavors, en el marc d'aquesta dinàmica a tres (traducció, tradició, traïció), en la qual, com veurem, si la tradició es mostra com a indefugible i la traïció com a indefectible, que la traducció pròpiament dita resulta la que es dreça ben bé com l'operació prèvia, omnipresent i omnioperativa.

Un dels autors que han reflexionat més i millor sobre la traducció no és precisament un escriptor o un traductor, sinó un antropòleg: Lluís Duch, que, en els seus estudis sobre el símbol i, doncs, sobre l'ésser humà no sols com a *homo sapiens*, *homo faber*, *homo ludens*, etc., sinó també sobretot com a *άνθρωπος συμβολικός*, ha deixat clar que la traducció —«l'estat natural de l'home» (Duch 2002: 170)— és «l'operació simbòlica per antonomàsia» (Duch 2002: 190); aquella que permet de sobreposar-nos a la inaccessibilitat de la immediatesa a còpia de «les mediacions i de les traduccions que sempre cal refer de nou» (Duch 1996: 259-260).

Com a exemple d'aquesta constatació, Duch esmenta, entre molts altres, el cas dels llibres de viatges de totes les èpoques i latituds: «imponents exercicis de traducció, d'apropament d'allò que es trobava allunyat i era estrany a allò que resultava més familiar i quotidià» (Duch 2002: 171).

Un exemple, aquest, sempre ampliable pel nostre compte amb la remissió a la narració de Borges «Del rigor en la ciència» (1971: 136): tot un imperi excel·leix tant en la cartografia que acaba sucumbint a la incapacitat de fer mapes a escala, és a dir, de traduir a paper l'àmplia realitat, de manera que la realitat, mecànicament duplicada, l'acaba devorant, el tal imperi.

Dues reflexions, ja del tot teòriques, en el mateix sentit, són la de Goethe i la de Genette; més genèrica i d'un abast referible a tota activitat humana, la del primer;³

2. Com és sabut, l'equivalent aproximat en alemany d'aquesta noció llatina de *trans-*, *trad-*, fóra *über-*, d'on en surt *übersetzen*, tant en sentit figurat (*der Dolmetscher übersetzt*) com —a còpia de separar la preposició del verb— en sentit literal (*der Fährmann setzt über*).
3. «Wenn wir von ein Phänomen aussprechen, beschreiben, besprechen, so übersetzen wir es schon in unsere Menschensprache. Was hier schon für Schwierigkeiten sind, was für Mängel uns bedrohen, ist offenbar» (Goethe 1902-1912: 39, 112).

més directament relacionable amb el *métier* propi del filòleg, del crític, de l'exegeta, la del segon.⁴

3. Traducció i filologia

Segons això últim, no ha de costar bo i gens convenir, amb Brioschi i Girolamo (1988: 49-52), que bé prou pot considerar-se la traducció com una operació primordialment filològica, en la mesura que, d'acord amb les aportacions de Gianfranco Contini esmentades pels dos autors susdits, ens ajuda a superar, per mitjà d'un nou text, la «diferencialitat» entre el text originari —de quan sigui i de qui sigui— i el seu actual destinatari.

Una altra cosa, llavors, és que, al marge d'aquesta dimensió omnímoda de la traducció, hàgim pervingut a l'últim a especialitzar-ne el significat habitual simplement en el fet de passar d'una llengua a una altra. I és arribats aquí que resulta oportú portar a col·lació el concepte igualment nuclear de tradició, indissolublement vinculat, també, amb allò que, en la definició canònica feta per Rudolf Pfeiffer ([1968] 1970), cal entendre per filologia: l'art [o, potser millor, la disciplina] de comprendre, explicar i transmetre la tradició literària [o, potser millor, la tradició textual].

4. Tradició

Tradició, doncs. Sense, en el sentit més etimològic del terme (vegeu *supra*), no hi ha lloc per a cap després. En l'antic, ja ho advertia Lucreci en el *De rerum natura* (I, 155-156): «Quas ob res ubi viderimus nil posse creari de nilo.»⁵

En el proppassat segle xx, unes quantes citacions d'entre milers poden ser aduïbles amb idèntic propòsit apodíctic, com la d'un Octavio Paz ([1974] 1983: 96) que afirma: «No me preocupa la rebelión contra la tradición: me inquieta la ausencia de tradición.»

Encara amb anterioritat, en un dels seus aforismes més reeixits, la d'Eugeni d'Ors ([1911] 2003: 773): «Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot el que no és Tradició, és plagi.» O sigui, en parafrasi col·loquial: tothom qui no sap de la literatura escrita amb anterioritat, està condemnat a repetir-la talment un lloro.

O, en una versió encara més primerenca i d'abast del tot genèric, l'afirmació atribuïda a Heinrich Heine segons la qual tothom qui ignora la història està condemnat a repetir-la.

Doncs sí. Veritats com el puny que haurien de servir a desmuntar les previsions adàmiques de tants i tants d'escriptors i d'artistes. Creguts, com qualse-

4. «Les traits de rhétorique sont des collections d'exemples de figures suivis de leur traduction en langage littéral: «l'auteur veut dire ... l'auteur aurait pu dire...». Toute figure est traduisible, et porte sa traduction, visible en transparence, comme une filigrane, ou un palimpseste, sou son texte apparent» (Genette 1966: 211).
5. «Per això, quan haurem vist que no pot res ésser creat del no res» (traducció catalana de Joaquim Balcells, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1923: 5).

vol mec, a gratient o a la insabuda, que innoven des del no-res del seu magí i tot saltant-se la pròpia ombra: la de la tradició en la qual, si n'hi ha, i mal sigui a desgrat d'ells, inevitablement s'inscriuen.

4.1. Tradició traductòria catalana (en l'antic)

Ara: l'existència i la vigència d'una tradició, de tota tradició en l'àmbit que sigui, no significa que hagi perviscut sempre ininterrompudament.

La que ara i aquí, en aquest procés de transvasament d'una llengua a una altra, més ens interessa, la catalana, és d'una precocitat insòlita: en són algunes mostres la traducció pionera que, abans que a cap altra llengua, almenys en vers, fa Andreu Febrer (1429) de la *Commedia* del Dant; la de la Bíblia duta a terme per Bonifaci Ferrer, impresa a València el 1478 i de la qual no s'ha conservat cap exemplar per causa dels oficis habituals de la Santa Inquisició espanyola, la del Kempis (o *Imitatio Christi*), per Miquel Peres, altament representativa de l'anomenada valenciana prosa, i publicada el 1482, etc.⁶

Tradició traductòria, com igualment tradició literària, i tradició política, i tradició històrica en general, poc després estroncades. Prou que ho sabem.⁷

4.2. Tradició traductòria catalana (en època contemporània)

Ens situem ara però, fent un salt en el temps, a la segona meitat del segle XIX. Industrialització. Modernisme. Catalanisme polític. I un visionari, tanmateix capclar en segons quines qüestions com la que aquí ens ocupa, i compromès també a la seva manera en moltes altres: Joan Maragall.

En un seu discurs sobre «El catalanisme en el llenguatge», de 1893, inèdit en el seu moment, es manifestava en els termes següents:

El treball de traducció, quan és fet amb calor artístic, suggereix formes noves; fa descobrir riqueses de l'idioma desconegudes, li dóna tremp i flexibilitat, el dignifica per l'altura de lo traduït, i en gran part li supleix la falta d'una tradició literària pròpia i seguida. De més a més, el posa en contacte amb l'esperit humà universal i li fa seguir la marxa amb ell. (Maragall 1981: 789)

6. Per a una visió panoràmica solvent i actual de les traduccions catalanes durant l'Edat Mitjana, vegeu les aportacions de Lluís Cifuentes, Josep Pujol i Montserrat Ferrer a *Història de la Literatura Catalana. Literatura medieval (II). Segles XIV-XV*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Editorial Barcino, 2014, p. 117-183.
7. Una manera de relativitzar el plany jeremíac que n'ha derivat, d'aquest tall sobtat, és parlar en el que, al capítol 3 del seu estudi sobre *The Renaissance* (1987), apunta Peter Burke sobre les limitacions de l'anglès de mitjan segle XVI per traduir-hi satisfactòriament el *Libro del Cortegiano* (1528), de Castiglione. O, encara, més a tocar del nostre interès proper, tot i no tenir a veure pròpiament amb la traducció: «A França, el primer llibre de filosofia escrit en vulgar fou el *Discours de la methode* [1637] de Descartes; la llengua catalana, tres-cents cinquanta anys abans, havia ja donat a Europa la prova de la seva capacitat, poc comuna, d'expressar lògica i filosofia» (Vassalls 1975: 33). I és que les llengües, totes, amb tot el que hi va aparellat, adés pugen, adés baixen...

I, conseqüent amb ell mateix, el bon Maragall s'esplaiava en una carta al seu amic Joaquim Freixas, de 15 d'octubre de 1898, amb motiu de l'èxit obtingut per la representació pocs dies abans de la traducció que havia fet de la *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, tot dient-li:

Gràcies per la teva felicitació sobre lo d'*Ifigènia*. Crec que es fa un gran bé an el catalanisme ennoblint-lo introduint-hi obres mestres com la de Goethe: i em sembla que aquesta vegada el cop no ha sigut en va. Per la *high life* que va assistir al Laberinto [als jardins d'Horta], allò fou com una espècie de revelació de que el català, aplicat a coses grans, no era ordinari. Avant i fora. (Maragall 1981: 977-978)

Recurs, doncs, a les traduccions per reprendre la tradició literària en general interrompuda de feia segles; també, òbviament, per sobreposar-se a la diglòssia establerta en l'endemig i àdhuc per superar-la.

Tot en la teoria com en la pràctica de Maragall, a desgrat de les múltiples limitacions individuals com col·lectives a què es va haver d'enfrontar, semblen auspícis d'allò que dècades després, des del sintètic rigor acadèmic, han formulat estudiosos com George Steiner (1999: 127): «La traducció és l'oxigen de les comunitats de parla limitada i les tradicions oblidades». O com, més extensament, ho ha formulat Itamar Even-Zohar:

Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before [...] It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature. What then are the conditions which give rise to a situation of this kind? [...] a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is «young», in the process of being established; b) when a literature is either «peripheral» (within a large group of correlated literatures) or «weak», or both; and c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literatura. (Even-Zohar 1990: 47)

D'aquestes observacions, com de tantes altres en una línia semblant dins el context històric corresponent —sobretot si es tracta d'un de tan trasbalsat i discontinu com el català— sempre se'n pot deduir, entre d'altres certes, el que feia avinent Francesc Parcerisas:

«La traducció no és, doncs, mai, innocent», per tal com «allò de què la traducció ens parla no és de la competència o incompetència filològica del traductor, sinó dels estímuls i normes socials, polítics, ideològics dins els quals s'inscriu una determinada pràctica», de manera que «una política de traduccions no és mai un caprici, o una meditada programació plena d'intencions bones, sàvies i pures, sinó també l'acceptació dels equilibris diversos que hi intervenen —equilibris econòmics, acceptació del públic, competència del mercat...» (Parcerisas 2013: 83, 128, 186; vegeu també Parcerisas 2009: 260).

Doncs igualment sí. Només que, per corroborar-ho, sempre podríem emprar l'argumentació *a contrario sensu*. La mateixa de què ens servim de vegades per explicar-nos, en àmbits altres que el de la traducció, la persistència, la validesa, la legitimitat d'una llengua com la catalana.⁸

Ja que, si la d'aquest país no fos tot això i molt més, per què l'han prohibida i l'han perseguida tant? —verbs malauradament conjugables en bona part encara en present.⁹

Centrem-nos però, breument, en el món de la traducció. En l'obstinat propòsit per ofegar-ne la tradició just represa en l'època contemporània. I fem-ho rementent-nos, en primera instància, a l'estudi capdavanter, de referència obligada, de Maria Josepa Gallofré (1991), en què ens assabenta que les «normas restrictivas en materia de idiomas regionales [del règim franquista] recolzaven de forma prioritària [...] en la prohibició de traduccions»; prohibició sostinguda «amb consistència com un dels perns de la seva política respecte a l'edició catalana», talment així «un senyal emblemàtic que, encara que només fos en el terreny literari, marcava la frontera que, als ulls del règim, havia de separar provincianisme i universalitat» (Gallofré 1991: 263-264).

I fem-ho també cridant igualment l'atenció sobre el conjunt d'aportacions aplegades a Vilardell (2016), com ara la de Mireia Sopena, que verifica que «la cùria no va ser menys indulgent amb el llibre religiós que el règim. Va ser, en tot cas, més discreta» (Vilardell 2016: 50).¹⁰

O com la del prologuista (i editor empresarial en aquest cas) Josep Massot i Muntaner, recordant que, a partir d'un moment donat, «la censura va considerar convenient d'autoritzar Edicions 62 a publicar traduccions en català d'obres considerades poc recomanables i que valia més que apareguessin en una llengua minoritària i amb pocs lectors que no pas l'espanyol» (Vilardell 2016: 7).

Una política pèrfidament concessionista de portes endins i aparentment netejadora de la cara del règim portes enfora,¹¹ en virtut de la qual era possible, segons apunta Jordi Cornellà-Detrell (Vilardell 2016: 100-101), citant un perio-

8. Demostració pràctica aplicada: suposem una —cada cop més— hipotètica Catalunya independent, on s'estableix a la Constitució que l'única llengua oficial hi és el català. Per afegir-hi a continuació —en traducció literal calcada de l'article 3.3 de la vigent *Constitución* espanyola del 1978— que «la riquesa de les distintes modalitats lingüístiques de Catalunya és un patrimoni cultural que serà objecte d'especial respecte i protecció». Com no s'exclamaria llavors l'espanyolia de sentir-s'hi lingüísticament discriminada! Com no reconeixeria, mal fos *a contrario sensu*, que la seva sacrosanta *Constitución* del 1978 no feia sinó consagrar la desigualtat absoluta entre les llengües de l'Estat!

9. La lapidària asseveració de Ricard Torrents és avui com sempre malauradament subscribible: «les polítiques de l'Estat espanyol no renuncien a l'assimilisme com a objectiu final» (Bacardí i Godayol 2010: 51).

10. L'obstrucció de versions bblíquies al català a càrrec del poder espanyol ja venia evidentment de molt abans: vegeu Parcerisas (2009: 49-75).

11. O per expressar-ho en termes de Francesc Parcerisas: «La possibilitat de publicar certs textos en català que encara no eren autoritzats en castellà responia a l'estratègia de penjar-se alguna medalla gràcies a edicions d'escassa circulació i d'un nombre ben escarransit de lectors.» (Bacardí i Godayol 2010: 27).

dista francès, que *La condició humana*, d'André Malraux, i *La nàusea*, de Jean-Paul Sartre, fossin prohibides en la traducció castellana, però no en la catalana.

Cirereta d'aquesta programació gens innocent és l'informe, del 1964, que publica Jordi Jané-Lligé (Vilardell 2016: 88) del censor d'*Un amor de Swann*, de Marcel Proust, obra que evidentment el zelós funcionari desqualifica per la seva «filosofia la mayoría de las veces no ortodoxa», però que n'autoritza la publicació perquè «si va a un dialecto, mejor que mejor».¹²

La consideració d'això tot plegat abona la pertinència de l'asseveració que, en el seu estudi introductor i a l'aplec de textos seleccionats sobre traducció, en fa Montserrat Bacardí:

Algunes altres idees que els traductors van formular en pròlegs, articles, memòries, dietaris o cartes versen més sobre aspectes de la llengua, la literatura, la sociolingüística, l'edició o a la història cultural del país que no pas, pròpiament, sobre la traducció. Testimonien, nogensmenys, l'evolució i les peculiaritats de la disciplina en aquest període convuls. (Bacardí 2012: 87)

Doncs això mateix. Parlar de i sobre traduccions en aquest país sempre és molt més que parlar simplement del noble *métier* justament ponderat per Ortega y Gasset (vegeu citacions a l'encapçalament d'aquest article).

5. Traducció catalana i interposició

El fet, però, és que, a una llengua subordinada al poder d'un Estat hostil i al seu hegemonisme lingüístic, no li cal cap dictadura per veure's igualment sotmesa a un doble procés de residualització funcional i de deturpació formal que, òbviament, també incideix d'una manera o una altra en allò que s'hi tradueixi.

El concepte a tenir llavors en compte per explicar aquesta dinàmica substitutòria és el d'interposició, manllevat de la sociolingüística (Aracil 1983: 176; Murgades [2007] 2016) i aplicable tant a propòsit de la comercialització interferida pel mercat espanyol en la traducció catalana, com a propòsit de la resolució d'ocurrències lingüístiques a partir del model espanyol.

Pel que fa a exemples en relació amb el primer cas d'interposició, a banda els referits, derivats de la pràctica del poder polític, econòmic i editorial (Murgades [2007] 2016: 283-289), sempre es podria portar aquí a col·lació el testimoniatge, del 1979, d'un mestre de traductors, Feliu Formosa:

L'Agència Internacional Editors Co., en demanar-li Edicions 62 el dret per publicar en català les *Elegies de Buckow* i altres poemes de Brecht, contesta: «No se pueden autorizar contratos hasta tanto "Nueva Visión" de Buenos Aires haya publicado y vendido durante un año una edición muy amplia que están preparando.» No hi ha, doncs, una ignorància de la nostra cultura, sinó de la nostra *existència*. (Bacardí 2012: 299)

12. Sobre les mateixes raons d'aquesta permissivitat interessada, vegeu també Parcerisas (2009: 181-182).

En relació amb exemples del segon cas d'interposició, valgui ara i aquí fer breu esment d'uns quants, alguns de fets avinents per Murgades ([2007] 2016: 273-274), i altres de més recents, per bé que no menys il·lustratius.

Prescindim del que deu constituir una mostra d'interposició aquí i a tot arreu: el fet de traduir *Die Verwandlung* de Kafka no per «la transformació», com escauria, sinó per *La metamorfosi*, d'acord amb les primeres traduccions que se'n van fer al francès i a l'anglès.¹³

Remarquem, tanmateix, que la narració kafkiana *Ein Bericht für eine Akademie*, girada en la traducció catalana existent com *Un report per a una acadèmia*, va ser escenificada a mitjan anys vuitanta, de manera convincent, pel Talleret de Salt, amb el mateix títol que tenia en la versió espanyola; o sigui, sense l'article indeterminat de l'original i substituint *report* per *informe*. Una opció amb vista a captar més públic potencial?

I exclamem-nos, però, de l'atrocitat de traduir la famosa novel·la de Margaret Mitchell *Gone with the Wind* per *Allò que el vent s'endugué*, calc infame del títol en espanyol (*Lo que el viento se llevó*), en lloc d'haver-se servit de la forma més genuïna, planera i matemàticament acordada amb el nombre de síl·labes de l'original: *Endut pel vent*.¹⁴

Una solució traductòria igualment discutible és l'adoptada en el llibre de què es fa referència i citació poc més avall, el d'Avishai Margalit (2017). No es tracta d'entrar en la qualitat global de la traducció catalana, sinó de posar el focus en l'anostrament (anostrament?) que s'hi fa del terme alemany *unheimlich* (Margalit 2017: 94), el qual, independentment que en la llengua col·loquial es faci servir tant o més com en català fem anar l'adjectiu «al·lucinant», apareix girat aquí per «sinistre», que no és sinó manlleu del terme emprat per López-Ballesteros (vegeu més avall) en la seva traducció de Freud: *siniestro*.

I bé, si, com és prou sabut, *unheimlich* és el contrari de *heimlich*, que ve de *Heim* (allò propi de la llar, del que és conegut, de la terra natal), la traducció catalana corresponent hauria d'haver estat «basarda», «basardós», que és la mena de por suscitada i suscitable quan, tot d'una, un indret, una situació d'antuvi familiars, esdevenen hostils, en la realitat o simplement en l'aparença, però no per això amb menys d'esparrifança per a qui s'hi troba exposat.

6. Traïció

Si, d'acord amb el que hem apuntat a l'inici d'aquest escrit, *tradició* i *traïció* són al·lòtrops gramaticalment inqüestionables, aquesta última paraula —traïció— es presta també a ser-ho, tant per *Urherkunft* com per, sobretot per paronímia, amb

13. Disparitat —entre el significat del substantiu que fa de títol de l'original i el de la traducció que se n'ha generalitzat— ja degudament subratllada per Jordi Llovet en el pròleg a la traducció que va fer-ne per a Edicions Proa (1978).

14. Subsisteix el dubte de si va pesar en aquesta decisòria traductòria la voluntat de qui llavors era propietari i mecenes d'Aymà i Proa, Joan Baptista Cendrós: una cosa era subvencionar-ne la traducció i una altra exposar-se a perdre-hi diners si el títol no recordava el de l'espanyol, en la traducció i en la versió cinematogràfica que se'n va fer.

traducció. Així ho demostra la paronímia —o paronomàsia— italiana, repetida *ad nauseam*, de *traduttore, traditore*.

Ara, fins a quin punt és cert això que tot traductor traïx i que tota traducció és, doncs, una traïció? No pesa més en aquesta dita la màgia al·literativa que la veritat conceptual?

Doncs sí i no. Perquè, primer de tot, no s'hi val a confondre la «traïció» inherent a tota traducció —com ho és al capdavant a tot acte de llenguatge— amb error de traducció, perquè l'error de traducció no és cap traïció, sinó simplement això, un error, com tants altres que es cometen en tot enunciat lingüístic: per inèpcia, per badada, per ignorància.

I és que, en primera i en darrera instància, com remarca la saviesa popular, «qui té boca s'equivoca». Llavors, hem de deixar de tenir boca, per això?

Hem de deixar de traduir perquè sempre hi haurà ocurrència (fonètica, lèxica, semàntica, sintàctica, fraseològica) per a la qual no hi haurà equivalent exacte en la llengua d'arribada?

Un simple exemple, d'entre milers, pot bastar a il·lustrar-ho. És l'invocat per Ortega y Gasset (1983: 17-18) a propòsit del mot *Wald*, carregat en alemany de connotacions com mai no podrà reproduir el «bosque» espanyol, atesa «la enorme diferencia que entre ambas realidades existe». Doncs sí. És aquesta, com tantes altres, una qüestió més de *Sache* que no pas de *Wort*.

La traïció és així, doncs, en una mesura o altra, inevitable, indefectible. «Cap traducció, per sobre el nivell de la tautologia monosil·làbica o tècnica, no és mai perfecta. Ni tampoc cap comprensió entre parlants d'una mateixa llengua [no] és perfecta», ens adverteix Steiner (1999: 121), per reblar-ho categòric poques línies més avall: «sense la traducció viuríem cada u a caseta seva confinant amb el silenci».

En tot cas, per abonar aquesta indistriabilitat de traducció i de traïció, pot ser oportú de remetre's no sols a un teòric d'aquella, sinó també a un d'aquesta: Avishai Margalit (2017). El qual, entre d'altres aparents paradoxes, assenta com «si no hi ha amor, no hi pot haver traïció» (2017: 11), fins al punt que «la traïció és l'altra cara de la fraternitat» (2017: 17).

I bé, no ens ha recordat Simona Škrabec que la «xenofília» és «el motor dels traductors»? (Bacardí i Godayol 2010: 96). Es pot parlar pròpiament de traïció envers aquell amb qui no hi ha hagut amb anterioritat cap altra relació que la de la indiferència o la de l'odi?

I encara, per dir-ho imatjadament, el traductor és algú que basteix ponts entre l'una riba i l'altra de dues llengües diferents;¹⁵ no és, doncs, també equiparable al traïdor en la mesura que tant aquest com aquell intenten arribar a l'altre costat? (Margalit 2017: 300).

La traducció, doncs, com tota operació simbòlica —de la qual és sens dubte el llenguatge humà de la doble articulació la més complexa—, no és sinó una de tantes traïcions a cometre per fer mediatament present allò que és immediatament absent —segons la definició de símbol establerta per Lluís Duch (1999: 226).

15. És un «pontifex en el sentit etimològic de la paraula» (Udina 2010: 223).

O sigui, passar d'una llengua en principi desconeguda —absent— del lector a una altra que sí que li és familiar —present. Amb totes les renúncies que inevitablement en deriven.

Però potser millor il·lustrar aquest paquet teòric amb uns quants exemples que posen en relleu tres possibles menes de traducció-traïció, alhora també que deixen al descobert la solitud immensa a què sovint s'ha d'enfrontar tot traductor.¹⁶

A la narració *Der Heizer* («El fogoner»), incorporada després com a primer capítol de la seva novel·la *Amerika*, Kafka, per simple lapsus d'autor, posa en el braç dreçat de l'Estàtua de la Llibertat a la badia de Nova York una espasa (*Schwert*). Cal esmenar la plana a l'autor i traduir per «torxa»? Cal deixar-ho tal qual i exposar-se que el lector cregui que és el traductor qui ha fallat? Cal optar per una solució o l'altra i justificar-ne la tria amb una inoportuna nota a peu de pàgina que trenca la màgia del relat?

En el món germànic meridional, Praga llavors evidentment inclosa, s'hi havia generalitzat el gal·licisme *Trottoir*, després gradualment substituït en nom del purisme pel mot de nou encuny *Bürgersteig*. Kafka se servia, però, d'aquell, és clar (vegeu, per exemple, la narració *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, «Preparatiu de noces a pagès»).

El traductor a una llengua amb greus problemes d'interferència com la catalana què ha de fer? Traduir fidelment barbarisme per barbarisme i, doncs, escriure *acera*? —amb gran escàndol del lector coneixedor de la normativa. O bé *en pro de*, en determinades circumstàncies, l'irrenunciable purisme, tirar pel neologisme *vorera*? —amb retret de qui posa la realitat de la llengua parlada (i, en aquest cas també, del text original) per damunt de tot.

La qüestió és sempre la mateixa. Posats a no poder eludir la traïció, a qui es traeix menys (o més) en aquests casos? A la llengua de pertinença? A la llengua d'arribada? A l'autor? Al lector?

Una ocurrència ben diferent, curiosa fins i tot, és la següent. El castellà (dit espanyol també) és una llengua feta i condreta i admirable per moltes raons. Però, ves, resulta que disposa d'una sola paraula (*sueño*) per indicar el que el català, amb significacions distintes, designa amb tres (el *son*, la *son*, el *somni*) i l'alemany, com tantes altres llengües, amb dues (*Schlaf*, *Traum*).

Ve llavors que a la tercera dècada del segle xx, possiblement per encàrrec d'Ortega y Gasset, Luis López-Ballesteros y de Torres va començar a traduir les obres de Sigmund Freud. Un bon traductor —com el psiquiatre vienès va saber apreciar i agrair.¹⁷

16. «Condemnat [el traductor] a prendre una decisió rere l'altre en l'elecció de les paraules, en la reproducció del to i de l'estil de l'autor original, només quan és invisible triomfa.» (Udina 2010: 223).

17. Vegeu les paraules d'elogi i de gratitud per la seva traducció a l'espanyol que, amb data 7 de maig de 1923, va adreçar Freud a López-Ballesteros: «Siendo yo joven estudiante, el deseo de leer el inmortal "Don Quijote" en el original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. Gracias a esta afición juvenil puedo ahora —ya en edad avanzada— comprobar el acierto de su versión española de mis obras, cuya lectura me produce siempre un vivo agrado por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia del estilo. Me admira,

Com calia resoldre, però, llavors, i més en una obra com la de Freud, l'anginosa confluència en un sol mot de realitats tan diverses com *Schlaf* —pura fisiologia— i *Traum* —psiquisme oníric? Doncs bé, López-Ballesteros va reservar *sueño* per a *Traum* i, per a *Schlaf*, va empescar-se la perfrasi *el reposo nocturno* (!).

Traïció? Doncs possiblement sí, però tanmateix operativa. Ves a saber quants lectors de Freud en espanyol han reparat que darrere aquest «reposo nocturno» allò que s'hi vol dir és simplement el que, en col·loquial d'ells, anomenen *sobar* (*clapar* en col·loquial català, *pennen* en col·loquial alemany).

Coda

Lliguem caps per acabar. Traduir és triar (mot aquest últim no pas al·lòtrop de cap altre, d'etimologia incerta segons que sembla, però que s'adiu amb el joc paronímic aquí proposat).¹⁸ I, com a professionals, esporàdics o sistemàtics, d'aquest ofici, triem conscients que, en traduir, traïm, com a preu, tanmateix irrenunciable, per preservar i transmetre una tradició que, si es dona, esdevé tan d'antuvi ineluctable com, també sovint, desitjablement transformable i, fins i tot, millorable.

Referències bibliogràfiques

- ARACIL, Lluís Vicent (1983). «Sobre la situació minoritària». A: *Dir la realitat*. Barcelona: Edicions Països Catalans, p. 171-206.
- BACARDÍ, Montserrat (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum.
- BACARDÍ, Montserrat; FONTCUBERTA I GEL, Joan; PARCERISAS, Francesc (ed.) (1998). *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*. *Antologia*. Vic: Eumo Editorial.
- BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar (coord.) (2010). *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions.
- BORGES, Jorge Luis ([1954] 1971). *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Constanzo (1988). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Editorial Ariel.
- DUCH, Lluís (1996). *Mite i interpretació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1999). *Simbolisme i salut. Antropologia de la vida quotidiana, I*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2002). *La substància de l'èfimer. Assaigs d'antropologia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». *Poetics Today*, 11(1), p. 45-51.
- FABRA, Pompeu (2010). *Converses filològiques*. A: *Obres completes*, 7. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

sobre todo, cómo, no siendo usted médico y psiquiatra de profesión, ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto intrincada y a veces oscura.» (Freud 1970: [7]).

18. I és tot servint-se d'aquest mateix joc que Antoni Seva (1980) va escriure una interessant i del tot pertinent reflexió sobre el fet de traduir.

- FORMOSA, Feliu ([1979] 2012). «El present vulnerable. Diaris I (1973-1978)». A: BACARDÍ, Montserrat. *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum, p. 296-299.
- FREUD, Sigmund ([1904] 1970). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Madrid: Alianza Editorial.
- GAFFIOT, Félix (1934). *Dictionnaire illustré Latin – Français*. París: Librairie Hachette.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*. París: Éditions du Seuil.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1902-1912). *Maximen und Reflexionen*. A: *Goethes Werke. Jubiläums-Ausgabe*. Stuttgart; Berlín.
- HARRIS, Marvin ([1971] 1988). *Culture, People, Nature. An Introduction to General Anthropology*. Nova York: Harper & Row.
- MARAGALL, Joan (1981). *Obres completes. Obra catalana*. Barcelona: Editorial Selecta.
- MARGALIT, Avishai (2017). *De la traïció*. Traducció de Josefina Caball. Barcelona: Arcàdia.
- MURGADES, Josep ([2007] 2016). «Dinàmiques de la interposició en el pas del particular a l'universal (i viceversa)». *Escrips sobre llengua*. Lleida: Pagès editors, p. 267-292.
- ORS, Eugeni d' ([31/10/1911] 2003). «Aforística de Xènius». A: *Glosari 1910-1911*. A cura de Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema.
- ORTEGA Y GASSET, José ([1937] 1983). *Miseria y Esplendor de la Traducción = Elend und Glanz der Übersetzung*. Múnic: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- PARCERISAS, Francesc (2009). *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de La Bíblia i de L'Odissea al català*. Vic: Eumo Editorial.
- (2013). *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- PAZ, Octavio ([1974] 1983). *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PFEIFFER, Rudolf (1970). *Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*. Múnic: Beck Verlag.
- SEVA, Antoni (1980). «Traduir: traïr? Triar». *L'Espill*, 5, (primavera), p. 9-24.
- ŠKRABEC, Simona (2010). «Els herois de paper. Perspectiva històrica: narrativa». A: BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar (coord.) (2010). *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, p. 79-106.
- STEINER, George ([1997] 1999). *Errata. Una vida a examen*. Barcelona: Proa.
- TORRENTS, Ricard (2010). «Traductologia “versus” literatures traduïdes i literatures traductores». A: BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar (coord.) (2010). *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, p. 37-63.
- UDINA, Dolors (2010). «Reescriure l'altre: la professionalització de la traducció». A: BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar (coord.) (2010). *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, p. 221-236.
- VASSALLS, Gerard (1975). *La ciència no pensa*. Barcelona: Edicions 62.
- VILARDELL, Laura (ed.) (2016). *Traducció i censura en el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

La traducció en castellà de narrativa catalana als anys setanta (i algunes claus d'una relació intercultural al canvi de segle)

Jordi Julià

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres
Departament de Filologia Espanyola
Edifici B
08193 Bellaterra
jordi.julia@uab.cat
ORCID: 0000-0002-3565-9599



Resum

Al llarg del segle xx hi va haver una relació rica, però irregular, entre les literatures espanyoles i catalanes, que podem constatar en influències puntuals, en amistats entre autors i en les seves traduccions mútues. Aquest estudi vol descriure les traduccions castellanes de novel·les i contes catalans durant els anys setanta, i intentar comprendre per què aquestes obres van ser interessants per al lector i el mercat espanyols, en aquells anys de canvis polítics i socials a Espanya (i, per descomptat, a Catalunya) que van veure el final d'una dictadura i l'inici de la democràcia.

Paraules clau: narrativa catalana; traducció espanyola; literatura comparada; anys setanta

Abstract. *Spanish translation of Catalan narrative in the 1970s*

Throughout the 20th Century, there was a rich, but desultory, relation between the Spanish and Catalan literatures, that we can ascertain in punctual influences, friendships between authors and their mutual translations. This study wants to describe the Spanish translations of Catalan stories and novels during the seventies, and to try to understand why these works were interesting for the Spanish reader and market, in those years of political and social changes in Spain (and, of course, in Catalonia) that saw the end of a dictatorship and the beginning of the democracy.

Keywords: Catalan fiction; Spanish translation; comparative literature; seventies

Sumari

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1. Introducció | 3. Consideracions finals |
| 2. La narrativa catalana traduïda al castellà als anys setanta | Referències bibliogràfiques |

1. Introducció

La dinàmica de les relacions entre sistemes literaris tan propers i barrejats, com ho són el català i l'espanyol, està condicionada per múltiples factors, interns, però també externs, que poden ser compartits —pel fet de pertànyer a un mateix estat i desenvolupar-se en un mateix territori—, o, lògicament, poden divergir. A hores d'ara, i pel que fa a les traduccions castellanques de textos catalans, disposem d'algunes visions panoràmiques dels vincles culturals entre aquestes dues literatures, les quals han cartografiat un mapa que ha permès que els lectors i investigadors ens hi puguem moure sense perdre'ns-hi, ja sigui des dels orígens fins al present (Bacardí 2007; Chierregato i Gallén 2009), o, més en concret, centrant-se en el nou-cents (Gallén 2007). Entre aquestes visions més generals, i els estudis més detallats de l'obra d'un autor, d'un traductor, d'una editorial, etc., que s'han desenvolupat els últims anys entre aquestes dues llengües i literatures (a través de publicacions monogràfiques, números de revistes, simposis, i jornades com la que ens acull), voldria centrar-me en una dècada concreta del segle xx, la dels anys setanta, que, d'altra banda, també ha estat estudiada parcialment al volum *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)* (Garcia Sala i Sanz Roig 2017).

L'objectiu d'aquest estudi és comentar les principals traduccions espanyoles de narrativa catalana produïda durant la dècada dels setanta, tot i ser ben conscient que l'anàlisi d'un gènere no es pot tractar *in vitro*, perquè es troba exposat a condicionants que també tenen a veure amb la recepció d'altres formes literàries (no podem oblidar, per exemple, que Salvador Espriu, a més de narrador, és dramaturg i, sobretot, poeta), i que ben sovint hi ha variables relacionades amb el mercat, la fortuna d'un autor, els premis literaris, les influències exercides, etc., i que potser l'objecte d'estudi, en principi, queda una mica massa restringit. Lluny de voler oferir una llista cronològica i exhaustiva d'obres traduïdes, aquesta aproximació sincrònica (i, més o menys, per autors) voldria detectar comportaments i tendències que potser ja s'havien apuntat abans i que es podrien confirmar en anys posteriors. M'he acabat decantant per aquest període perquè durant aquells anys es va produir un canvi de règim polític a Espanya, i en plena dècada podem identificar, fins i tot, una alteració del comportament de protocols d'editorial de traducció. A part, en aquesta dècada —que en algun moment puntual ampliaré cap a l'entrada de la següent—, el món dels *mèdia* s'acabava imposant irremissiblement, i potser en aquells anys començaven a posar-se les bases de les relacions traductològiques entre el sistema espanyol i el català, que amb el temps i l'inici de l'era electrònica es van acabar confirmant o, fins i tot, extremant.

El cos principal d'aquesta investigació descriurà succintament les traduccions castellanques d'obres de narrativa catalana que es van editar a Espanya, si bé del corpus d'anàlisi en quedaran exclosos els textos de literatura del jo —a menys que hi hagi algun títol que es consideri significatiu—, i la literatura infantil i juvenil. M'he permès la llibertat de fer unes consideracions finals, a tall de conclusions, potser una mica més llargues del que seria preceptiu, per tal d'aconseguir valorar les dades de traducció d'aquells anys setanta, d'acord amb el que

s'havia produït abans i va acabar passant després. No soc historiador de la literatura ni sociòleg, sinó teòric de la literatura i comparatista, i potser no arribaré a estar gaire al cas de totes les raons històriques, polítiques i socials que expliquen les adaptacions que es van produir en aquella dècada —i l'espai de què dispo no tampoc no m'ho permetria—; així, doncs, el meu propòsit serà, més aviat, relacionar i generalitzar, apuntar tendències i mostrar algunes relacions econòmiques, sociològiques, culturals i literàries que expliquen la traducció de narrativa catalana en castellà durant les últimes dècades del segle xx.

2. La narrativa catalana traduïda al castellà als anys setanta

Enric Bou, a l'hora de parlar de «La literatura actual» a la *Història de la literatura catalana*, estableix per a aquest període, que comença als anys seixanta i es prolonga cap a la dècada següent, un context generalitzat de *boom* econòmic a Espanya, però també a Europa, i una relaxació d'aquell final del règim franquista, el qual «rebaixà plantejaments» i va permetre «editar molts més llibres en llengua catalana. Això provocà un relleu editorial i facilità l'accés a la literatura de molts joves» (Bou 1988: 357). Definitivament, assenyala Bou, la societat catalana va passant a ser més marcadament bilingüe, i assumeix l'influx de la «cultura popular anglosaxona a través dels mitjans audiovisuals i de la comunicació de masses» (Bou 1988: 358). Tot i que sembla que es comenci a experimentar una crisi del paradigma realista, des del punt de vista estètic de la novel·la o la narrativa de ficció, potser hi ha un cert desajustament entre l'evolució del gènere en l'àmbit espanyol i català, amb dinàmiques pròpies i interessos particulars, tal com indica Enric Gallén (1985), que fa que no puguem acabar d'arribar a la conclusió de si el principal motiu de la traducció de narrativa catalana en castellà es deu a una demanda del públic o a una actitud subsidiària de la creació catalana cap a uns models espanyols. Finalment, cal tenir en compte que en aquella dècada passem d'un sistema polític dictatorial a una transició cap a la democràcia, i la data de la mort del dictador, el 1975, permet establir un canvi de tendència en alguns usos literaris i traductològics, de manera que en aquells anys es percep l'influx de la revifalla d'edicions en català de la dècada anterior, i, en la segona part, una readaptació política, estètica i de mercat editorial, amb nous usos que es van acabar confirmant al principi dels anys vuitanta.

Pel que fa a traduccions de literatura catalana en castellà, la dècada dels setanta es va inaugurar amb la continuació efímera de l'editorial Polígrafa, que havia impulsat un any abans la creació de la col·lecció «La Senda», en la qual s'editaven traduccions castellanes d'obres catalanes amb format bilingüe, acarant l'original amb l'adaptació. Hi van aparèixer algunes obres d'autors exiliats —com ara Rodoreda, Calters, Ferran de Pol i Benguerel—, al costat de *Laia*, de Salvador Espriu, però també de dos títols d'autors nascuts als anys vint: *Contra la noche de Obochango y otras narraciones*, de Jordi Sarsanedas, i *El naufrago feliz*, de Ramon Folch i Camarassa. La majoria d'aquests noms van ser inclosos en l'antologia *Narrativa catalana de hoy* (Edhasa, 1970), preparada i traduïda per José Batlló, amb textos de Josep Pla, Llorenç Villalonga, Joan Oliver, Mercè

Rodoreda, Pere Calders, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas, Víctor Mora, Baltasar Porcel i Terenci Moix. Aquesta proposta substituïa la selecció de la primera meitat de segle xx, que el 1944 Guillermo Díaz-Plaja havia publicat a l'editorial Aguilar amb el títol de *Cuentistas catalanes contemporáneos*, i en la qual només repetien Joan Oliver i Josep Pla. En efecte, Pla va ser un d'aquells autors al qual s'anaven editant obres traslladades al castellà, potser perquè va ser dels primers que va escriure directament en espanyol i s'hi va traduir; en aquest cas, però, el 1975 apareixia a l'editorial Destino *El cuaderno gris: un dietario*, versionat pel matrimoni Gloria de Ros i Dionisio Ridruejo.

L'antologia de José Batlló recollia autors de diferents generacions, més o menys consagrats, tant des d'un vessant novel·lístic com des d'una perspectiva més popular, perquè recordem que Víctor Mora era guionista de grans còmics de l'època, com ara *El capitán Trueno* o *El jabato*, i havia publicat un parell d'obres narratives en castellà, mentre que només tenia un llibre de contes en català, *El café dels homes tristos*, que el 1966 havia aconseguit el premi Víctor Català. Va ser el mateix antòleg, ara en el paper d'editor, que va publicar el 1974 la versió espanyola d'*El café de los hombres tristes*, al segell Los Libros de la Frontera, de manera que podem intuir clarament que la inclusió de Mora en aquella selecció de narrativa era una aposta personal de Batlló. En canvi, aquesta tria deixava de banda autors reconeguts en l'àmbit castellà, com és el cas de Sebastià Juan Arbó, el qual va ser recurrentment traduït al llarg de tot el franquisme —potser perquè ell mateix es va versionar al castellà ja als anys quaranta o potser hi va escriure directament. Tot i que en aquells anys la difusió de la seva obra havia disminuït, encara se'n va adaptar *La masía* (Plaza & Janés, 1977), un parell d'anys després d'haver aparegut editada en català. Dos altres noms que Batlló podria haver tingut en compte en la seva antologia eren el de Ramon Folch i Camarasa i el de Maria Aurèlia Capmany, amb una important trajectòria narrativa en català durant la dècada anterior. Amb tot, però, aquests dos escriptors havien tingut una sort diversa pel que fa a l'adaptació de la seva obra al castellà: mentre que Folch i Camarasa havia vist publicades tres versions espanyoles al llarg de la segona meitat dels seixanta —i cap en la dècada posterior—, la narrativa de Maria Aurèlia Capmany no havia estat mai traduïda.

Des del 1952, Capmany havia editat onze novel·les en català (més un recull de narracions), però cap d'adaptada al castellà fins aleshores. Va ser obtenir el premi Sant Jordi de 1968 que li devia valer la traducció espanyola, al cap d'un any de l'original, d'*Un lugar entre los muertos* (Nova Terra, 1970), amb una versió de Jaume Vidal Alcover. Ni tan sols els seus assaigs de caràcter feminista escrits directament en castellà, apareguts al principi dels anys setanta (com ara *El feminismo ibérico*, 1970; *De profesión mujer*, 1971; *Carta abierta al macho ibérico*, 1973; o *El comportamiento amoroso de la mujer*, 1974), no li van comportar una difusió més gran a Espanya com a narradora. Va haver d'esperar una dècada i convertir-se en una figura pública de la política de la transició i la democràcia, perquè fossin traduïts al castellà alguns dels títols més recents que havien acollit editorials catalanes, però cap dels més antics: *Vete yanqui o, si queréis, traducido del americano* (Laià, 1981), *Cuéntalos bien, que todos son* (Argos Ver-

gara, 1984), *El chaqué de la democràcia* (Plaza & Janés, 1984), *La color más azul* (Planeta, 1984) i *Fumar o no fumar, esa es la cuestión* (Destino, 1988).

En aquesta dècada dels setanta, no va haver-hi interès per recuperar autors clàssics dels primers anys del nou-cents —com sí que havia passat a mitjan segle xx—, ni per reeditar novel·les gaire antigues, a causa de la revifada de publicacions en català que es va produir als anys seixanta (i, com acabem de veure en el cas de Capmany, les que no es publicaven al moment ja quedaven oblidades, si no era pas que s'esgotava l'edició). Amb tot, alguns autors d'abans de la guerra tornaven a tenir certa vigència. Com en la dècada anterior, es continuaven publicant noms que havien estat exiliats i ja havien tornat, o bé que van morir a l'exili. L'editorial Polígrafa havia editat en format bilingüe dues antologies de contes de Pere Calders i Lluís Ferran de Pol, i també novel·les de Xavier Benguerel (en aquell últim tombant de dècada). Al mateix temps, es traduïa *Cristo de 2000.000 brazos* (Plaza & Janés, 1970), l'obra de temàtica concentracionària d'Agustí Bartra que havia sortit a Mèxic el 1958, i apareixia la versió espanyola que Joan Oliver havia fet de *Vals* de Francesc Trabal (Seix Barral, 1970). També d'Avel·lí Artís-Gener es va adaptar *Palabras de Opaton el viejo* (Ediciones 29, 1977), una novel·la que l'editor devia creure que havia d'anar acompanyada d'un subtítol explicatiu a la portada, *Crónica del siglo xvi de la expedición azteca a España*, el qual ajudava a dissimular el seu caràcter literari i reforçava la idea falsa que es tractava de la traducció d'un text històric. Al cap d'uns quants anys li van traduir *Los perros de Acteón* (Plaza & Janés, 1985), quan el reconeixement de Tísner es va anar consolidant a Catalunya i va guanyar nous lectors, més joves i més grans.

He volgut tractar a part el cas significatiu de Xavier Benguerel, un altre escriptor exiliat de qui s'anaven traduint les obres que treia en català des del final dels anys seixanta, algunes de les quals es van ocupar de les classes baixes i d'assumptes relacionats amb la Guerra Civil i l'exili: s'impulsa una nova versió de *Suburbio* (Nauta, 1968), i s'adapten *Gorra plato* (Alfaguara, 1969), dos títols editats el 1970 a l'editorial Polígrafa (*Las máscaras y El hombre en el espejo*) i *Los vencidos* (Alfaguara, 1972). Benguerel, en aquell moment, gaudia de cert èxit literari i havia estat un dels fundadors del Club dels Editors, des del qual s'havien «descobert» i impulsat molts escriptors catalans destacats dels últims vint anys. Aquesta situació no devia passar desapercebuda per l'editorial Planeta, que va decidir publicar-li *El testamento*, el 1974 (amb traducció de Blai Bonet), i, al cap de dos anys, *1939*, la continuació d'*Els vençuts*. Aquest canvi de segell editor (d'Alfaguara a Planeta) va influir en el fet que el 1974 es presentés al premi Planeta i el guanyés, amb una novel·la ambientada en la Barcelona anarquista d'abans de la guerra, *Icaria, icaria...*, un dels primers casos de novel·la apareguda al mateix temps en català i castellà, fruit d'un guardó. L'obra va ser declarada vencedora amb un jurat format per Ricardo Fernández de la Reguera, Antonio Prieto, Carlos Pujol, Martí de Riquer i el mateix editor, José Manuel Lara, tot i tractar-se d'una traducció del català. Segurament per evitar que es pogués creure que en aquells anys de declivi de la dictadura un autor català exiliat havia passat a escriure en castellà, Benguerel va tancar la novel·la amb un

epíleg titulat «Confesión y acción de gracias», en què es pot deduir que potser no va ser un fet casual que acabés guanyant la seva obra aquest premi en castellà:

Esta novela, como todas las mías, ha sido escrita en catalán. Con motivo de publicarse en la editorial Planeta la traducción de mi obra *El testamento* (*El testament*) y habiendo caído en mis manos las bases del concurso del Premio Planeta, se me ocurrió divagar en torno de la extraordinaria divulgación que podía suponer, para un autor como yo, dedicado a escribir exclusivamente en catalán a lo largo de medio siglo, la consecución de semejante premio. Tan turbador acicate, una tal desmesurada tentación y la conciencia de haber terminado mi última novela, aún inédita, *Icària, Icària...*, me condujeron a presentarla, naturalmente traducida y con seudónimo, a este codiciado premio. Creí que, en el mejor de los casos —caso, en principio, para mí quimérico—, además de contribuir a la difusión de mi obra, contribuiría a una modesta pero necesitada difusión de una literatura de la cual he sido siempre fiel y apasionado servidor. (Benguereel 1974: 289)

Deixant de banda l'ombra d'operació comercial impulsada des de l'editorial que sempre ha planat sobre el Premi Planeta, Benguerel confessa que van ser els beneficis econòmics, però també buscar difusió i reconeixement de la seva obra fora de l'àmbit de la cultura catalana, que van portar-lo a traduir la seva novel·la i presentar-la-hi. És cert que el fet que una obra catalana traduïda aconseguís un premi en castellà provoca un guany per al sistema literari al qual pertany, però sembla més aviat una argumentació adduïda a posteriori, amb la voluntat de no entrar en contradicció amb les seves idees i el seu compromís lingüístic. Finalment, l'editorial Planeta va llançar de manera simultània les dues versions d'*Icària, Icària...*: en l'original català i en l'autotraducció espanyola que havia guanyat el premi Planeta. Aquesta pràctica es va repetir a l'hora d'imprimir el seu següent llibre, *Llibre dels retorns*, que Planeta va llançar al mercat el 1977 en la versió catalana i espanyola alhora.

Aquells anys setanta van representar, a l'Estat, la consolidació de quatre noms que des de feia més d'una dècada anaven publicant ininterrompudament en català, les obres dels quals havien estat distingides amb guardons importants de narrativa i que potser ja tenien alguna obra adaptada al castellà. Va ser el cas de Mercè Rodoreda, una altra autora exiliada que havia retornat el 1972, a la qual van versionar totes les novel·les que li havien editat al llarg de la dècada anterior, més una d'abans de la Guerra Civil, mostra de l'èxit que la seva narrativa va assolir a l'època: *La calle de las Camelias* (Planeta, 1970), *Aloma* (Al-Borak, 1971) i *Jardín junto al mar* (Planeta, 1975). Quatre anys després de veure la llum l'original català, també apareixia *Espejo roto* (Seix Barral, 1978), amb traducció de Pere Gimferrer; i, el 1980, simultàniament en català i castellà, es publicava a Edhasa *Cuanta, cuanta guerra* (amb la traducció d'Ana M. Moix), un títol que va merèixer el Premi Ciutat de Barcelona, el mateix any que es distingia l'autora amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. El fet que Edhasa adquirís els drets d'edició en castellà va fer que a la dècada dels vuitanta es fessin reedicions d'aquestes versions de Rodoreda, o que s'impulssessin les adaptacions de *Viajes y flores* i *Parecía de seda* (1981), a càrrec de Clara Janés.

És clar que aquest interès rodoredià no solament el motivava la qualitat de la prosa, sinó també el fet que al final d'aquella dècada es comencen a fer adaptacions per al cinema i la televisió, i el seu nom comença a popularitzar-se. En primer lloc, el 1977, Sergi Schaaff roda una sèrie de cinc capítols d'*Aloma*, per al Circuit Català de TVE, basant-se en l'adaptació que de la novel·la havia fet Lluís Pasqual. Cinc anys després, Francesc Betriu va estrenar l'adaptació cinematogràfica de *La plaza del Diamant*, la qual es va emetre en el format original de sèrie a TVE, primer en català, el 1983, i després en castellà per a tot Espanya, al cap d'un any. L'èxit de la narrativa de Mercè Rodoreda no solament es mesura per les reimpressions que s'han fet de la seva prosa en català al llarg dels últims quaranta anys, sinó per les reedicions que se n'han fet en castellà, la importància de les editorials que l'han acollida i el renom dels traductors: a part dels esmentats, Enrique Sordo adaptava *La muerte y la primavera* el 1986 per a Seix Barral, Ana M. Moix traduïa per a Mondadori *Veintidós cuentos* el 1989, i Basilio Losada feia parlar els personatges d'una altra obra pòstuma com *Isabel y María* (Seix Barral, 1992).

Després d'anys de dubte de Llorenç Villalonga amb la llengua d'escriptura (per qüestions ideològiques, culturals i personals, perquè recordem que va escriure algunes obres en castellà, com ara *Bearn o la sala de las muñecas*), l'autor va apostar finalment per la creació en català. Tot i que l'èxit li va arribar en aquesta llengua als anys seixanta —tal com va passar a Rodoreda—, ben aviat és considerada una figura de referència les obres que va publicant es van traduint a l'espanyol. Aquest és el cas de *Las tentaciones* (títol que va donar a *L'hereva de dona Obdúlia* Seix Barral, el 1970, potser per creure que l'original era massa costumista), *Dos «pastiche» proustianos* (Anagrama, 1971), *Lulú o la princesa que sonreïa a todas las coyunturas* (Planeta, 1973), *El misántropo* (Plaza & Janés, 1974) i *La novela de Palmira* (Júcar, 1975) —la primera i l'última amb adaptacions del poeta Jaume Pomar, el qual va versionar, a més, els dos volums de peces de teatre de Villalonga, amb el títol de *Despropósitos* (Cuadernos para el Diálogo, 1974). Tinguem present, però, que al mateix autor «se debe la versión castellana» d'*El misántropo* —tal com consta a la contraportada de la sobrecoberta de la traducció castellana de 1974—, si bé no hi ha cap indicació a l'interior del volum que ho reculli. Malgrat haver escrit novel·les en castellà, anomenar-lo Lorenzo i autotraduir-se, la faixa que acompanyava l'edició indicava inequívocament a quin sistema literari es considerava que pertanyia Villalonga: «La más reciente creación de uno de los más señeros autores novelistas catalanes contemporáneos».

Mentre que en aquests primers anys es reedita *Bearn o la sala de las muñecas* (Seix Barral, 1972), *La muerte de una dama* (Salvat, 1972) i *Desenlace en Montlleó* (Seix Barral, 1973), durant la segona meitat de la dècada i els primers anys vuitanta —que més o menys coincideix amb el període de la transició política cap a la democràcia—, no hi ha més traduccions d'obres seves, potser perquè el seu imaginari s'associa a un món antic, si bé es van fent reedicions de la versió espanyola de *Bearn*. Tot comença a canviar a la primavera del 1983, arran de l'èxit de l'estrena de l'adaptació cinematogràfica que Jaime Chávarri va fer de *Bearn* (protagonitzada per Fernando Rey i Ángela Molina), perquè el març d'aquell any Seix Barral llança *Bearn o la sala de las muñecas*, amb un lema a la portada de

l'edició que diu «Única edición íntegra del original castellano del autor», i amb una imatge que es correspon amb un fotograma del film. Des d'aleshores, editorials diferents s'interessen per reeditar-lo, traduir-lo o, fins i tot, per versionar de nou títols antics: *La cerilla y otras narraciones* (Península, 1983), *El misántropo* (Plaza & Janés, 1983), *La heredera de doña Obdulia o las tentaciones* (Plaza & Janés, 1985; nova adaptació de l'original amb variants feta per Jaume Vidal Alcover), *Un verano en Mallorca* (Alianza-Enciclopèdia Catalana, 1987), *Falsas memorias de Salvador Orlán* (versió de José Carlos Llop) i *Todos los cuentos* (versió de Jaume Pomar), tots dos editats per Mondadori el 1988.

Un cas molt semblant de difusió de la seva obra per als lectors espanyols al llarg d'aquella dècada de final de la dictadura i d'inici de la transició va ser el de Manuel de Pedrolo, potser pel fet de practicar el gènere negre o la ciència-ficció i de tractar intrigues polítiques. La seva activitat literària en català al llarg de més de quinze anys, el mereixement de premis de narrativa destacats i l'èxit dels seus llibres, juntament amb el reconeixement de la seva producció dramàtica innovadora (que li va valer que s'adaptés al castellà l'obra *Hombres i no* el 1966), van fer que li traduïssin nombroses obres al castellà (especialment novel·les) al llarg de les dècades següents: *Las ventanas se abren de noche* (Polígrafa, 1970), *La respuerta* (Aymà, 1970), *Un amor extramuros* (Aymà, 1972), *Juego sucio* (Península, 1972), *Morderse la cola* (Asenet, 1975), *Mecanoscrito del segundo origen* (Argos Vergara, 1984), *Trayecto final* (1984), *Anónimo I* (Plaza & Janés, 1984), *Todas las bestias de carga* (Grijalbo, 1985), *Anónimo II* (Plaza & Janés, 1986), *Acto de violencia* (Ediciones B, 1987) i *El inspector llega tarde* (Vidorama, 1989). Tot i que va haver-hi reedicions d'alguna traducció, com la del *Mecanoscrito del segon origen* (fomentada per l'adaptació televisiva del 1985), la mort de l'escriptor el 1990 va provocar un silenci respecte a la seva producció literària que només molt recentment es va esmenant.

L'altre narrador l'obra del qual es consolida i difon de manera important al llarg dels anys setanta és Baltasar Porcel: des de llavors la seva prosa de ficció comença a merèixer guardons importants i premis de la crítica. Conegut pels lectors espanyols pels assaigs i pels textos periodístics en castellà, és el 1968 que les seves novel·les comencen a ser traduïdes a aquesta llengua, i, de manera ininterrompuda, es converteix en un dels referents del canó literari català del final de segle —fins i tot des d'una perspectiva exterior, i principalment hispànica. Durant aquests primers anys, les seves obres narratives ben sovint eren autotraduïdes (anteriorment, havia versionat obres d'altres autors catalans importants). Després de tres novel·les inicials adaptades per altres mans, com *La luna y el velero* (Plaza & Janés, 1968), *Todos los espejos* (Espasa-Calpe, 1969) i *Solnegro* (Plaza & Janés, 1970), Porcel va començar a traduir-se en castellà (i no només pel que fa a la prosa de ficció), en el cas més primerenc i continuat d'autotraduccions en aquesta direcció, com podem comprovar-ho en la llista següent, en què veiem que l'autoria li permet lleugeres adaptacions en els títols: *Difuntos bajo los almendros en flor* (Destino, 1972), *Crónica de atolondrados navegantes* (Península, 1973), *Los alacranes* (Plaza & Janés, 1974), *Caballos hacia la noche* (Plaza & Janés, 1977), *Las manzanas de oro* (Planeta, 1980), *Los días inmortales*

(Plaza y Janés, 1984), *Primaveras y otoños* (Anagrama, 1987), *El divorcio de Berta Barca* (Ultramar, 1990), *El corazón del jabalí* (Muchnik, 2001, juntament amb Damián Alou), *Mediterráneo. Tumultos del oleaje* (Planeta, 1996) i *Olympia a medianoche* (Planeta, 2004). Amb tot, altres obres seves també han estat versionades, més tardanament, per altres traductors, com és el cas de *Lola y los peces muertos* (Ediciones del Bronce, 1997), *El emperador o el ojo del ciclón* (Planeta, 2001) i *Ulises en alta mar* (El Aleph, 2002).

Ja veiem que la feina de periodista en castellà i la variable dels premis va ser important per a alguns autors per fer-se conèixer i aconseguir publicacions, però a partir del 1970 comença a aparèixer la figura de l'escriptor mediàtic, aquell que els telespectadors identifiquen abans per la pantalla que per la pàgina del llibre, i possiblement per entendre la difusió de les traduccions de les obres de Montserrat Roig calgui recórrer a aquest element distintiu (a part dels anteriors que s'han observat). El nom de Roig va començar a sonar quan les narracions de *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen* van obtenir el premi Víctor Català del 1971. Al cap d'un any veia la llum la novel·la *Ramona, adéu*, i el 1976 obtenia el premi Sant Jordi per *El temps de les cireres* (1976); però els guardons, per si mateixos, no expliquen la seva traducció espanyola al final dels anys setanta, perquè les seves obres es podrien haver versionat anteriorment. En aquests primers anys de dècada, Roig col·labora en revistes catalanes i espanyoles (*Serra d'Or*, *Destino*, *Triunfo...*) i hi prepara entrevistes a escriptors, algunes de les quals tenen molt ressò i es publiquen en volum, com ara *Retrats paral·lels* (1975-1976) i *Los hechiceros de la palabra* (1975), en el qual s'inclouen entrevistes a autors espanyols i catalans. La seva feina de periodista la va portar el 1977 a col·laborar amb el circuit català de TVE, i a presentar el programa d'entrevistes *Personatges*, que li va reportar un gran èxit de públic. A més, aquell any va aparèixer *Els catalans als camps nazis*, que va merèixer el premi Crítica Serra d'Or. És comprensible, doncs, que amb tants reconeixements i amb tanta difusió entre el públic català i espanyol —a part de la qualitat de la seva obra—, aquell mateix any li publiquessin la traducció d'Enrique Sordo *Tiempo de cerezas*. Des de llavors i, de mica en mica, es van anar adaptant les obres que ja havia editat i les que va publicar a continuació, just després d'aparèixer l'original català, i no només les de periodisme i d'investigació, sinó també els volums de contes i novel·les, però ja en una nova dècada: *Ramona, adiós* (Argos Vergara, 1980), *La hora violeta* (Argos Vergara, 1980), *Aprendizaje sentimental* (Argos Vergara, 1981, versió de *Molta roba i poc sabó...*), *La ópera cotidiana* (Planeta, 1983), *La voz melodiosa* (Plaza & Janés, 1988) i *El canto de la juventud* (Península, 1990).

La dècada dels setanta va ser, també, la de l'esclat de la novel·lística de Terenci Moix, el qual s'havia iniciat escrivint un parell de novel·les negres en castellà —sota pseudònim—, i havia mostrat el seu interès pel cinema i per la cultura pop en dos assaigs dedicats a aquests temes, alhora que el 1970 publicava en castellà *El sadismo de nuestra infancia*, amb pròleg de Rafael Alberti. En el seu cas, que les seves narracions i novel·les guanyessin premis importants, com el Víctor Català de contes (1967) i el premi Josep Pla de novel·la (1970), va fer que les traduccions espanyoles no es fessin esperar: *La torre de los vicios capitales*

(Taber, 1969) i *Olas sobre una roca desierta* (Destino, 1970). Des de llavors, a cada nou volum de narrativa en català hi seguia immediatament la traducció espanyola: *El día que murió Marilyn* (Lumen, 1970), *Mundo macho* (Aymà, 1972) o *Melodrama o la increada conciencia de la raza* (Lumen, 1974). Mentrestant, anava fent col·laboracions en revistes catalanes i castellanes, i publicava assaigs i estudis en aquestes llengües. Moix va continuar escrivint reculls de narracions i novel·les al llarg dels anys setanta, però no van ser traduïdes al castellà, potser perquè tenien una temàtica declaradament homosexual, amb un punt de vista més obert i irreverent que les seves obres anteriors. Sobta, per exemple, que no hagi sabut trobar cap versió espanyola de *La caiguda de l'imperi sodomita i altres històries herètiques* (1976); *Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafísic* (1976) i *Lili Barcelona i altres travestís: tots els contes* (1978) —cal dir que de la segona novel·la, *Sadístic...*, se'n va fer una traducció castellana el 2011, i la van anunciar com la novel·la perduda de Terenci Moix. Semblen raons morals o ideològiques les que poden explicar que una Espanya en plena transició no gosés versionar aquests títols per als seus lectors. El seu vessant de divulgador de temes diversos, de periodista i d'escriptor, també el va dur al Canal Català de TVE, i entre el 1981 i el 1987 va presentar un programa d'entrevistes titulat *Terenci a la fresca*, el qual li va assegurar el reconeixement del gran públic. És al principi dels vuitanta que passa a escriure directament en castellà, i més des del moment en què guanya el Premi Planeta de 1986 amb *No digas que fue un sueño*. Si abans ja havia escrit alguns títols en espanyol, des de llavors es convertirà en un autor mediàtic i un creador de *best-sellers* (en el sentit original del terme), que va guanyar diferents premis importants del Grup Planeta, i que va fer de presentador de programes d'entrevistes a gent del món del cinema internacional i documentals, per a la televisió estatal i en castellà: *Más estrellas que en el cielo* (1988-89) i *Los grandes hombres de la egiptología* (1999).

Fixem-nos que en aquest repàs hi falten noms destacats de l'època, com ara Salvador Espriu, del qual sí que s'havia traduït la poesia i al començament de la dècada també li van adaptar la narrativa, en un volum extens titulat *Narraciones* (Al-Borak, 1971), amb versions de Joan Francesc Vidal Jové. Sens dubte, el caràcter polític de part de la seva obra, especialment de *La pell de brau*, el presentava com un referent cultural de l'última etapa de la dictadura, i a les acaballes de la seva vida li van anar reconeixent la qualitat literària i la importància de la seva figura d'intel·lectual. Instaurada la democràcia, i ja amb seixanta-set anys, el 1980 rep la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya i és investit doctor honoris causa per la Universitat de Barcelona i la de Tolosa de Llenguadoc. A més, al cap de dos anys li concedeixen la Medalla d'Or de la Ciutat de Barcelona, la Creu d'Alfons X el Savi —que va refusar— i *Les roques i el mar, el blau* mereix el premi de la Crítica Serra d'Or de prosa. Enmig dels rumors que feien sonar el seu nom per al Premi Nobel, va aparèixer *El Doctor Rip y otros relatos* (Plaza & Janés, 1984), i, ja pòstumament, *Letizia y otras narraciones* (Edhasa, 1985), *Aspectos* (Plaza & Janés, 1986) i *Las rocas y el mar, lo azul* (Alianza Editorial-Enciclopèdia Catalana, 1986). Finalment, recordem que les Edicions del Mall havien impulsat l'edició bilingüe de la poesia i de la narrativa completa (aquesta

en quatre volums, traduïda per Inés Bayona Masoliver, Julia Goytisolo i Mireia Carulla Mur), la qual va aparèixer el 1985.

Un altre dels noms que no va tenir gaire ressò als anys setanta, si més no pel que fa a la seva difusió en castellà, és el de Pere Calders, l'obra del qual, no obstant això, a partir del final d'aquella dècada va començar a experimentar una reivindicació absoluta: la seva sort va canviar arran de l'èxit de l'adaptació teatral que va fer dels seus contes la companyia Dagoll Dagom a l'espectacle *Antaviana* (1978), el qual va estar-se més d'un any en cartellera, va ser estrenat a Madrid, va fer gira per Espanya, i, fins i tot, va ser emès pel circuit català de TVE el 1983. Des d'aleshores, i arran de l'èxit de les edicions catalanes que es van fer de les seves obres, el van començar a traduir al castellà: *Aquí descansa Nevares y otros cuentos mexicanos* (Grijalbo, 1985), *Ronda naval bajo la niebla* i *Ruleta rusa y otros cuentos* (Anagrama, 1985), *El principio de sabiduría* (Ed. del Mall, 1986), *De lo tuyo a lo mío* (Laia, 1986), *Todo se aprovecha* (Ediciones B, 1988), i, finalment, l'aplec en un sol volum de tres obres com *El primer arlequín. Crónicas de la verdad oculta. Gente del alto valle* (Alianza, 1988).

3. Consideracions finals

He volgut fer un repàs d'aquesta dècada dels setanta perquè apunta dinàmiques de traducció i motivacions que encara es mantenen en la nova centúria. En primer lloc, i contràriament al que havia passat a mitjan segle XX, són relativament pocs els clàssics catalans d'inici del nou-cents que són traduïts al castellà (o bé perquè ja havien estat adaptats o bé perquè han caigut en l'oblit), i no es veu una voluntat per fer conèixer i fer accessible el cànon literari català. Això no vol dir que puntualment no es pugui recuperar una obra o un autor, per voluntat d'un editor, per commemorar una efemèride —com s'ha esdevingut els últims trenta anys— o arran d'alguna circumstància particular concreta, però és clar que aquesta adaptació s'ha de comprendre i d'explicar individualment. És més fàcil d'entendre una traducció continuada si aquest autor català destacat ha estat assimilat com a escriptor pel sistema literari espanyol o és reconegut com un nom rellevant, o perquè ha aconseguit un cert prestigi en la seva professió, per un ideari personal, pel fet d'escriure també en castellà o perquè les seves vendes són òptimes i permet tornar-hi a confiar. Durant molts anys, aquest havia estat el cas d'Eugeni d'Ors, i torna a ser el de Josep Pla, del qual es van anar traduint llibres des dels anys quaranta, i la dinàmica ha continuat lenta i ininterrompuda des de la dècada dels setanta fins a l'actualitat: tinguem present que el 2018 l'editorial Destino va fer traduir *Viaje a Rusia*, i que s'han recuperat dos volums publicats el 1942, com ara *Las ciudades del mar* (2018, amb una nova adaptació de José Carlos Llop) i *Humor honesto y vago*, en aquest cas aparegut el 2022 a Austral —la qual ja havia fet adaptar el 2016 els nous dietaris de *La vida lenta*. D'altra banda, l'interès per Mercè Rodoreda tampoc no ha disminuït, pel que fa a les traduccions, i és prou significatiu que el 2017 Club Editor impulsés una nova versió de *La muerte i la primavera* (a càrrec d'Eduardo Jordá), i que el 2021 l'editorial Edhasa encarregués a Sergio Fernández Martínez una adaptació nova de *La plaza del Diamante*.

En els anys setanta també hi ha un increment de publicacions en català, no solament pel canvi en la conjuntura política i en l'estatus social que agafa el català, sinó també per l'augment d'editorials catalanes des dels anys seixanta, i, per tant, de plataformes i premis de què poden disposar nous autors o escriptors coneguts. És lògic, doncs, que no hi hagi tanta necessitat de recórrer a la traducció d'obres d'inici de segle o d'abans de la guerra per publicar, i més si tenim en compte com s'ha transformat aquell món rural o ciutadà que reflectien aquells contes i novel·les del primer terç del segle xx, i les transformacions en els gustos i en l'imaginari dels lectors més actuals. Mai com fins als anys setanta —tot i que la tendència ja havia començat pocs anys abans— no hi havia hagut un lapse tan curt entre l'aparició de l'original català i la traducció espanyola (dos o tres anys en molts casos), tant en autors joves i actuals (Porcel, Moix o Roig) com en escriptors més consolidats (Juan Arbó, Villalonga, Rodoreda, Benguerel o Capmany). Menció a part mereix la política d'algunes editorials, com ara Planeta, que afavoria una edició simultània en català i castellà, generalment de les obres premiades en català: ho hem vist en el cas de Xavier Benguerel. Aquest costum d'aprofitar un premi o una novetat editorial per llançar al mercat l'original català i la seva traducció espanyola s'ha convertit, al llarg dels decennis següents, en una pràctica habitual de les editorials, dins d'un mateix grup o segell o gràcies a convenis de col·laboració, per tal d'aprofitar el ressò i la mateixa campanya de difusió.

Són diverses les raons, per tant, que dicten l'interès del sistema editorial espanyol cap al català, marcades per tendències d'època o per modes concretes. Als anys setanta, doncs, hem vist com es recuperaven veus de l'exili català (o bé que ja havien tornat o que es mantenien a fora, encara); res gens estrany des del moment que algunes de les editorials catalanes més actives dels anys cinquanta i seixanta havien tingut l'impuls dels exiliats mateixos: Joan Sales i Xavier Benguerel van fundar el Club Editor, i l'editorial Pòrtic —creada el 1963 per Josep Fornas— va tenir un exiliat com Rafael Tasis com a col·laborador, mentre donava veu a escriptors exiliats o polítics republicans, especialitzada com estava en temes històrics. Aquestes editorials catalanes són algunes de les que van fer conèixer les propostes literàries de noms com Mercè Rodoreda, Xavier Benguerel, Pere Calders o Avel·lí Artís-Gener.

A més, això s'esdevenia en un moment que el règim ja es mostrava esgotat, amb un dictador al final de la seva vida, i, posteriorment, amb la transició cap a la democràcia. La conjuntura política d'Espanya i de Catalunya, doncs, és un factor important a l'hora d'estudiar els processos de traducció, com hem tingut l'oportunitat de veure els qui hem viscut amb certa consciència del que passava a les nostres lletres durant els últims trenta anys, amb totes les evolucions de la relació Catalunya-Espanya que poguéssim imaginar. En el cas dels anys setanta, hem vist com Maria Aurèlia Capmany no era reconeguda com a narradora a l'estat, ni tan sols quan donava a conèixer el feminisme i les seves actituds crítiques sobre la moral patriarcal de l'època —i potser per aquest motiu—; però tot això va canviar quan es converteix en una figura política important i és elegida regidora de Barcelona, al principi dels anys vuitanta. No sabem si la manca de traduccions espanyoles d'obres de Montserrat Roig al llarg dels primers anys setanta es pot

explicar per una poca confiança cap a la literatura catalana de dona —com podia haver passat amb Capmany—, ni si la manca de versions castellanes d’algunes obres narratives de Moix aparegudes a la meitat d’aquella dècada es poden explicar per qüestions morals.

Simona Skrabec i Manel Vila-Vidal (2019) van constatar que en el període entre les dècades dels seixanta i vuitanta del nou-cents s’havia produït un increment rellevant de les traduccions, en relació amb els primers seixanta anys de segle, i que un tant per cent molt significatiu de les adaptacions espanyoles eren editades a Catalunya, concretament per editorials catalanes d’abast nacional. No només, per tant, hem de pensar que el destinatari d’aquestes traduccions catalanes era el lector castellanoparlant d’altres parts de la península Ibèrica, sinó que també ho comença a ser el lector que viu a Catalunya de fa anys o que hi havia arribat recentment, i fins i tot el lector bilingüe (català-castellà) que no té l’hàbit de llegir en català o que només va ser escolaritzat en castellà durant la dictadura.

Possiblement per aquesta creixent potència catalana del sector editorial estatal d’aquella època, els editors aconseguen estar molt atents als grans premis literaris catalans de narrativa, i, més que en els clàssics, es fixen en les noves obres guardonades. Aquest comportament s’ha anat accentuant amb els anys, potser també perquè el nombre de guardons s’ha multiplicat. Al final del segle xx i l’inici del XXI van anar apareixent nous reconeixements, i els editors de col·leccions espanyoles s’han fixat en aquests autors premiats i les seves novel·les per traduir-les al castellà i veure si funcionaven per al seu públic. En trobem exemples des del premi Sant Joan de novel·la —convocat per primer cop el 1981— fins al premi Anagrama de novel·la en català, instituint el 2016, i en les bases del qual s’indica que l’editorial «es reserva en exclusiva els drets de traducció per a l’edició en tots els idiomes». De fet, una de les primeres traduccions del català que va encarregar l’editor Jorge Herralde va ser la de la novel·la guanyadora del premi Prudenci Bertrana del 1978, *L’anarquista nu*, de Lluís Fernández, la qual va aparèixer publicada un any després, tot i que l’original va ser difós per Edicions 62.

També és molt habitual que les editorials tinguin col·leccions de literatura en diverses llengües de l’estat (segons el lloc físic on siguin i els lectors a qui s’adrecin), i els grans grups de publicacions disposen de segells editorials diferents especialitzats en traduccions i llengües diverses, fet que permet versionar al castellà els originals catalans en editorials diferents sense moure’s d’un mateix grup editor. Ara bé, hi ha casos en què una editorial catalana pot decidir apostar per traduir un èxit de vendes sense haver de crear una col·lecció específica: és el cas de La Campana, que va optar per adaptar al castellà tots els llibres d’Albert Sánchez Pinyol arran d’un supervendes com *La pell freda* (2002); al cap dels anys, i després d’una certa sorpresa inicial, l’editorial no va dubtar a publicar-li l’original castellà de *Victus* (2015), i de fer-lo traduir simultàniament al català.

Cal tenir en compte, també, que gran part de la indústria editorial es troba a Catalunya i, per tant, els editors coneixen perfectament la producció catalana que es premia i es publica, i que aquest bilingüisme dels professionals del ram —i el domini del nínxol de mercat—, ajuda molt a fer conèixer qualsevol novetat o

qualsevol fenomen que pugui ajudar a vendre llibres. Si a aquesta particularitat hi afegim que gran part de les vendes a Catalunya són de llibres en castellà —amb fenòmens anuals com els de Sant Jordi, una festa que no distingeix entre llengües—, es comprèn més bé que els darrers anys hi hagi hagut un increment de versions espanyoles de narrativa catalana, sense que la traducció assegurï la qualitat de l'original o la canonicitat en el sistema literari d'origen, perquè la narrativa, com qualsevol producte social de consum, s'ha convertit en una mercaderia més en el nostre món capitalista.

Hem vist, a més, que als anys setanta començaven a haver-hi captacions d'autors catalans per tal que escrivissin en castellà per accedir a més lectors o bé per guanyar un premi. Aquest va ser un fenomen molt estès, el del canvi de llengua, durant els anys quaranta i cinquanta, en què la publicació de llibres en català estava prohibida per la dictadura, en primer lloc, i després mal vista o restringida. Des de llavors, i en diversos autors bilingües, sempre hi ha hagut fluctuacions entre les dues llengües a l'hora d'escriure i, fins i tot, a l'hora de traduir-se. Alguns escriptors es van autotraduir per poder publicar (quan no era possible fer-ho en català), per aconseguir més ingressos econòmics (també es cobrava com a traductor), per controlar el sentit que es volia donar al text (perquè cap traductor el tergiversés en girar-lo a un altre idioma) o per entendre la feina d'adaptació com una recreació literària i, per tant, com un nou procés creatiu en una altra llengua. Ja hem vist que, per exemple, Baltasar Porcel va versionar al castellà gran part de les seves novel·les i contes, però no és l'únic autor que ho va fer. Quim Monzó també s'adapta molts dels seus contes o articles, i després d'un temps, també Carme Riera opta per autotraduir-se (perquè en aquest cas també pot assumir el paper d'escriptora espanyola, i aquest exercici li permet jugar a recrear el seu original, dominar encara més aquesta llengua i, socialment, si calgués, també justifica encara més la seva pertinença a la Real Academia Española de la Lengua).

El 1974 vam tenir el primer cas en aquella dècada d'un autor català que adoptava el castellà per presentar-se a un premi, i gràcies a aquella autotraducció Xavier Benguerel va poder obtenir el premi Planeta, però hi ha altres exemples en la història recent de la nostra literatura de premis fruit d'una autotraducció o bé d'un canvi de llengua: tal com ja hem vist, Terenci Moix va obtenir el Planeta amb *No digas que fue un sueño* (1986), i el 2005 el va guanyar Maria de la Pau Janer per *Pasiones romanas* (després de quedar finalista el 2002 amb *Las mujeres que hay en mí*). Trobem casos semblants en el premi Nadal: Sebastià Juan Arbó l'havia obtingut per *Sobre las piedras grises* el 1948, Lluïsa Forrellad el guanyava el 1953 amb *Siempre en capilla* (primera i única novel·la seva en castellà) i Pau Faner l'aconsegueix el 1986 amb *Flor de sal*. L'exemple més recent el tenim en Najat El Hachmi, que aconseguix el Nadal el 2021 per *El lunes nos querrán*, una novel·la que assegura que va escriure simultàniament en català i en castellà, i que va desenvolupar gràcies a una beca de creació Leonardo 2019 (Fundación BBVA).

Ja des de mitjan segle xx, l'escriptor català vinculat al periodisme i que l'exerceix en català i castellà té més probabilitats de ser conegut pel lector espa-

nyol, perquè treballa en mitjans que difonen el seu estil i el seu nom. Ara bé, amb l'arribada de la televisió tot es va transformar exponencialment, i aquelles persones que apareixien davant d'una càmera i entraven a casa dels teleespectadors tenien més possibilitats d'acabar publicades en català i traduïdes en castellà. Tot i la qualitat de l'obra narrativa de Montserrat Roig i de Terenci Moix, és molt significatiu adonar-se que la seva narrativa es va publicar en castellà de manera simultània o immediatament posterior a les seves col·laboracions televisives, fos pel Circuit Català de TVE o bé en l'àmbit nacional. Potser ells dos van ser fenòmens literaris condicionats per l'exposició mediàtica, si més no a l'hora de fer el salt a l'àmbit castellà: tots dos tenien una sòlida trajectòria literària en català. A part, les adaptacions teatrals, cinematogràfiques o televisives, sens dubte, ajuden a difondre l'obra adaptada, en fomenten la traducció i projecten la figura de l'autor: va passar amb *Aloma* i *La plaça del diamant*, de Mercè Rodoreda, i amb l'espectacle *Antaviana*, de Pere Calders. Al cap dels anys, per exemple, *Pa negre*, d'Emili Teixidor, va editar-se simultàniament en català i castellà el 2004, però arran de l'adaptació al cinema (dirigida per Agustí Villaronga), el mateix 2010 va aparèixer una edició de butxaca de la versió espanyola. Amb els anys, tot plegat s'ha anat accentuant, i no sobta gens trobar que bona part dels periodistes que escriuen als mitjans de comunicació i que col·laboren en programes de televisió, o, directament, els presenten o condueixen, tenen una o diverses novel·les —també traduïdes en castellà— i han guanyat algun premi literari important. Ara, amb les xarxes socials d'àmbit electrònic, tot s'ha complicat una mica més, i internet es converteix en un filó per als editors que busquen noves veus literàries: qui sap si els *youtubers*, els *instagramers* o els *streamers* més famosos del present seran les plomes catalanes que signaran novel·les els Sant Jordis futurs, i els *best-sellers* més traduïts al castellà.

Referències bibliogràfiques

- BACARDÍ, Montserrat (2007). «La traducció del castellà al català: una tradició aleatòria». *1616. Revista de Historia de la Traducción*, 1. <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/bacardi.htm>> [Consulta: 15/06/2022].
- BENQUEREL, Xavier (1974). «Confesión y acción de gracias». *Icaria, Icaria...* Barcelona: Planeta, p. 289-291.
- BOU, Enric (1988). «La literatura actual». A: MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana, XI*. Barcelona: Ariel, p. 355-420.
- CHIEREGATO, Chiara; GALLÉN, Enric (2009). «Catalán al castellano, traducción desde el». A: LAFARGA, Francisco; PEGENAUTE, Luis (coord.). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos, p. 200-205.
- GALLÉN, Enric (1985). «A propòsit d'una comparació entre la narrativa catalana i espanyola a partir de 1939». A: *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX i XX)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 161-172.
- (2007). «Dues literatures en contacte: estat de la qüestió». A: GIBERT, Miquel M.; HURTADO DÍAZ, Amparo; RUIZ CASANOVA, José Francisco (ed.). *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: gèneres, lectures i traduccions (1898–1951)*. Lleida: Punctum & Trilcat, p. 15-35.

- GARCIA SALA, Ivan; SANZ ROIG, Diana (ed.) (2017). *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)*. VI Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana. Lleida: Punctum & Trilcat.
- ŠKRABEC, Simona; VILA-VIDAL, Manel (2019). «Construir el patrimoni literari a través de la traducció. Divulgació de la literatura catalana al món: 1516-2017. Estudi quantitatiu». A: CORRETGER, Montserrat; TEIXELL, Oriol (ed.). *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura: Universitat Rovira i Virgili, p. 153-184.
- VILLALONGA, Llorenç (1974). *El misàntropo*. Barcelona: Plaza & Janés.

Carme Riera, l'autotraducció com a oportunitat de reescriptura*

Carme Gregori Soldevila

Universitat de València. Departament de Filologia Catalana

Blasco Ibáñez, 32

46010 València

cgregori@uv.es

ORCID: 0000-0003-1023-2609



Resum

A pesar de mantenir una actitud escèptica sobre les possibilitats de la traducció literària, Carme Riera ha traduït tota la seua obra de creació al castellà, amb l'excepció de la novel·la *Una primavera per a Domenico Guarini*. Partidària de versionar les obres en comptes de transferir-les amb fidelitat, l'autora declara que concep l'autotraducció amb una gran llibertat. L'article analitza les particularitats i les estratègies d'una de les autotraduccions diferides de Riera, la de la novel·la *Cap al cel obert*, publicada en castellà amb el títol *Por el cielo y más allá*: la pèrdua de la variació diatòpica, l'adaptació cultural, les omissions, les addicions, les substitucions, la correcció d'errors i les opcions lèxiques.

Paraules clau: Carme Riera; autotraducció; *Cap al cel obert*; *Por el cielo y más allá*; traducció català-castellà

Abstract. *Carme Riera, self-translation as an opportunity for rewriting*

Despite maintaining a skeptical attitude about the possibilities of literary translation, Carme Riera has translated all of her literary works into Spanish, with the exception of the novel *Una primavera per a Domenico Guarini*. In favour of making a new version of the works instead of transferring them faithfully, the author declares that she conceives self-translation with great freedom. The paper analyses the particularities and strategies of one of Riera's consecutive self-translations, that of the novel *Cap al cel obert*, published in Spanish with the title *Por el cielo y más allá*: loss of geographic variation, cultural adaptation, omissions, additions, substitutions, error correction and lexical choices.

Keywords: Carme Riera; self-translation; *Cap al cel obert*; *Por el cielo y más allá*; translation from Catalan into Spanish

* Aquest treball s'ha beneficiat de la subvenció a grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana AICO/2021/143 per al projecte «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana» (1939-1983).

Sumari

- | | |
|---|--|
| <p>1. Carme Riera, autotraductora al castellà</p> <p>2. L'autotraducció al castellà de <i>Cap al cel obert: Por el cielo y más allá</i></p> | <p>3. Conclusions</p> <p>Referències bibliogràfiques</p> |
|---|--|

1. Carme Riera, autotraductora al castellà

Carme Riera s'ha encarregat de traduir la seua obra de creació al castellà, amb la sola excepció de la novel·la *Una primavera per a Domenico Guarini*, traduïda per Lluïsa Cotoner.¹ A pesar de l'escepticisme de l'autora sobre la plena viabilitat del transvasament lingüístic de les obres literàries, no hi ha renunciat, però la desconfiança n'ha condicionat l'actitud com a autotraductora. Riera (1997: 47-48) ha afirmat en diverses ocasions que «La traducció és sempre una manca», que «traduir és sens dubte perdre», perquè, en la seua opinió, «la llengua és intraduïble»: no és possible de transferir d'una llengua a una altra aspectes com la musicalitat d'algunes paraules o la càrrega connotativa d'unes altres. És per aquesta raó que l'escriptora diu que ha optat per versionar les seues obres, en comptes de traduir-les: «Com que no crec en la traducció, intento fer una versió, que per a mi vol dir reescriure el text en la nova llengua en la qual ha de parlar.» (Riera 1997: 49-50).²

Carme Riera es presenta com a escriptora bilingüe, amb plena competència en català, la seua llengua materna; i en castellà, la llengua en què ha desenvolupat la seua carrera professional com a catedràtica de Filologia Espanyola i com a membre de la Real Academia de la Lengua Española: «Dos lenguas, el catalán y el castellano, que siento como propias y que creo conocer bien, de ahí que me considere una escritora bilingüe» (Riera 2013: 395). Amb tot, en altres ocasions explícita que la competència lingüística en castellà no és suficient per a garantir la identificació emocional amb aquesta llengua i, per tant, per a assegurar la validesa del castellà com a llengua d'expressió de la seua identitat personal:

És una llàstima que només ho pugui fer en castellà perquè és l'única llengua que conec tan bé com el català però en la qual no soc. No soc, no em sento jo en caste-

1. Bona part dels contes dels dos primers reculls, *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) i *Jo pos per testimoni les gavines* (1977), van ser traduïts per Riera en un únic llibre, *Palabra de mujer* (1980), en una versió molt lliure. Lluïsa Cotoner els va traduir posteriorment de manera més literal en *Te dejo el mar* (1991).
2. Cotoner comparteix amb l'autora la consideració de les autotraduccions com a versions, un concepte més lliure que el de la traducció: «Como autora y dueña del texto de partida, no se propone traducir sino conseguir una versión que pueda también entrar en el canon de la otra lengua y, para ello, no duda en sacrificar el original si le parece oportuno.» (González Davies 2008: 178) i, en un altre lloc, afirma que Riera concep «la autotraducción como ejercicio de recreación» (2011: 12). Sobre la posició de Carme Riera sobre la traducció i l'autotraducció, vegeu també Güell (2022).

llà, però em dedico professionalment a l'ensenyament de la seva literatura [...]. Crec, per tant, que el meu nivell de castellà és bo però soc incapaç de desenvolupar en castellà les possibilitats lingüístiques que, gairebé sense esforç per part meua, el català em regala, especialment en sonoritat, recursos lèxics, recursos semàntics molt menys explotats que en castellà». (Riera 1997: 50)

En aquest sentit, cal recordar que, mentre que l'aprenentatge del castellà s'ha produït sobretot per la via acadèmica i literària, l'escriptora ha confessat moltes vegades que el seu català poua la llengua viva apresada de les dones mallorquines i, en particular, de les de la seua família, de les quals se sent hereva: «L'àvia m'atansà les *Rondaies* d'en Jordi des Racó, que em feren encara més avinent la llengua popular mallorquina, sucosa i rica, magnífica i curulla de matisos» (Riera 2017), recordava en la *Lectio* que va dictar quan va ser nomenada doctora honoris causa per la Universitat de les Illes Balears, en què acabava dient que, sense la llengua que va aprendre d'aquestes dones, no hauria estat l'escriptora que ha arribat a ser.

Bona part de les autotraduccions de Riera al castellà són simultànies a l'escriptura de l'original català, mentre que altres, com la de *Dins el darrer blau* o la de *Cap al cel obert*, són autotraduccions diferides o consecutives (Grutman 2009: 259), enllestides quan l'original català ja havia estat publicat. L'autora defensa la traducció simultània com a mètode idoni d'autotraducció, perquè permet establir una relació dialèctica i dinàmica entre l'original i la versió castellana, enriquidora del text en català:

Per mi, l'ideal seria poder treballar com vaig fer-ho amb la novel·la *Qüestió d'amor propi*. Quan l'estava escrivint l'anava traduint a la vegada; això em donava un punt de vista diferent per anar observant com funcionava en l'altra llengua i esmenar els aspectes que no em semblaven pertinents, perquè em convertia en una lectora crítica del meu propi text, molt més distanciada que quan llegia en la meua pròpia llengua després d'escriure, per anar corregint. El filtre que suposava passar per un altre idioma em feia, segurament, objectivar molt més, em convertia en una receptora i no en una emissora del text en qüestió; una receptora que alhora tornava a emetre el discurs textual des d'una altra perspectiva, reescrivint-lo després de dialogar amb el text molta més estona ja que, per mi, la recreació al castellà em resultava més difícil que l'elaboració en català. (Riera 1997: 50-51)

La traducció en paral·lel a l'escriptura de l'obra original no ha resultat sempre possible, però Riera (1997: 52) confessa no haver pogut comptar amb el temps que exigeix la doble escriptura en el cas d'algunes de les seues novel·les: «[amb *Joc de miralls* i *Dins el darrer blau*] no disposava de temps per crear i recrear alhora i vaig traduir quan la versió original ja circulava impresa feia bastant de temps». L'autotraducció diferida condiona d'alguna manera la tasca de l'autor, perquè, com ha assenyalat Grutman (2007: 226), la recepció crítica de l'obra original publicada imposa uns certs límits a la llibertat de l'autotraductor. També en la traducció de *Cap al cel obert*, la novel·la en què centrarem la nostra anàlisi, l'escriptora revela la impossibilitat de mantenir l'elaboració de la versió al caste-

llà al mateix temps que l'escriptura de l'obra original, de manera que, si més no parcialment, es tracta també d'una autotraducció consecutiva: «He intentat reescriure-la en castellà encara que, evidentment, no la tinc acabada, però l'exercici m'ha resultat tan difícil que l'he abandonat, em relentia massa l'execució de la versió original catalana» (Riera 1997: 52).

Riera (2013: 398), fent seu el principi segons el qual «le droit à l'infidélité est un privilège auctorial» (Genette 1987: 372), concep l'autotraducció com un exercici de reescriptura i, en aquest sentit, reivindica la plena llibertat de l'autor per a intervenir el propi text: «El autor es dueño y señor de su obra y puede hacer con ella lo que le dé la gana, sin que nadie tenga derecho de reprochárselo. Por eso, la autotraducción va más allá de repetir lo mismo en otra lengua, implica un ejercicio de reescritura». A parer seu, una traducció no assolirà la qualitat de l'original a còpia de fidelitat, sinó, ben al contrari, «siendo infiel y libérrimo» (Riera 2013: 395). Almenys en teoria, doncs, l'escriptora mallorquina aspira a una autotraducció (re)creativa (Oustinoff 2001: 33-34), la que es considera una obra artística autònoma, basada en un nivell de llibertat ampli i que té com a resultat una transformació significativa. Tot i això, no desemboca en una obra diferent, sinó en dos textos de la mateixa obra, perquè la traducció manté una identitat semàntica amb l'original que, sense ser íntegra, sí que ho és «suficientemente y de forma bastante precisa para que se experimente legítimamente la sensación de unidad operal» (Genette 1997: 205).

2. L'autotraducció al castellà de *Cap al cel obert: Por el cielo y más allá*

L'autotraducció al castellà de *Cap al cel obert* (2000) es va publicar l'any següent a l'aparició de la versió original, amb el títol *Por el cielo y más allá* (2001). Els dos títols reproduïen les darreres paraules de la novel·la en les respectives versions, i el de la traducció manté «el clar caràcter metafòric primigeni» (Ferrando 2018: 41), encara que l'autora ha defugit el calc literal de la locució «cel obert», a pesar que, en castellà, té el mateix sentit que en català, segurament per a evitar l'al·literació provocada per la reiteració de la consonant fricativa interdental («hacia el cielo»):

- a) «ver el cielo abierto»: 'Presentársele ocasión o coyuntura favorable para salir de un apuro o conseguir lo que se deseaba.' (DRAE).
- b) «veure el cel obert»: 'Trobar amb gran satisfacció la manera d'assolir un objectiu, de resoldre una dificultat.' (DIEC2).

2.1. La pèrdua de la variació diatòpica en la traducció

Un dels trets característic de totes les narracions de Riera ambientades a Mallorca o amb personatges mallorquins és la incorporació de la variant dialectal mallorquina en els parlaments dels personatges i, de manera més atenuada, en la veu narrativa. La inclusió de variació diatòpica, amb un registre més estàndard i un de més dialectal i, de vegades, col·loquial, enriqueix estilísticament l'univers literari

rieria i li dona una fesomia pròpia. En la traducció de *Te deix, amor, la mar com a penyora* i *Jo pos per testimoni les gavines*, Lluïsa Cotoner (González Davies 2008: 183) va optar per transferir la parla popular d'alguns personatges mitjançant el «“castellorquín”, una jerga local, como puede ser el *spanGLISH*, en la que se mezclan en un supuesto castellano rasgos fonéticos y calcos sintácticos y léxicos propios del mallorquín». Però aquesta opció serà vàlida només per a personatges populars i, per tant, no podrà aplicar-se en altres novel·les, en les quals tampoc no és possible adoptar un dialecte del castellà com a equivalència, perquè s'hi perdria l'indispensable context mallorquí. Així, en aquests casos, com explica Cotoner (González Davies 2008: 185), desapareix qualsevol rastre de variació diatòpica identificadora, de manera que resulta impossible «lograr que el lector meta note las peculiaridades del habla de los personajes». En la traducció de *Cap al cel obert*, només trobem un exemple de «castellorquín» que ja era a la versió original, la citació del romanç del cec Raül, *La verídica relación del terrible asesinato de la calle del Pez*:

Consédele, Virgen Santa,
A mi corasón aliento
Para acabar, como debo,
De contar este suseso
Que, por terrible que sea,
No me ha de faltar, espero
El juicio nesesario
Para condenarlo entero. (Riera 2000: 59)

En *Cap al cel obert*, malgrat que la major part de la història transcorre a Cuba, la protagonista i altres personatges s'expressen en mallorquí, mentre que, en la versió castellana, passen a parlar en un estàndard molt menys expressiu, sense traces dialectals:

<i>Cap al cel obert</i>	<i>Por el cielo y más allá</i>
En Vilabona me paresqué un bon al·lot, i noltros som persones hospitalàries (278)	Vilabona me pareció un buen chico y nosotros somos personas hospitalarias (354)
Es meu homo (138)	Mi marido (169)
Comprenia que pogués estar fallona (32)	Se hacía cargo de su disgusto (36)

El narrador extraheterodiegètic també inclou trets del mallorquí, encara que de manera més diluïda, trets que igualment desapareixen en la versió castellana:³

3. Freixas (2020: 213) constata idèntica supressió en la seua anàlisi de la traducció de *Te deix, amor, el mar com a penyora*.

<i>Cap al cel obert</i>	<i>Por el cielo y más allá</i>
Tudà un munt de plec (93)	Echó a perder más de una docena de pliegos (114)
Berenar (menjar el matí per primera vegada en el dia) (37)	Desayunar (43)
Horabaixa (106)	☉

En alguna ocasió, l'escriptora opta per traslladar les paraules del personatge reproduïdes en discurs citat o estil directe en l'original català a discurs transposat regit o discurs narrativitzat, filtrat pel narrador en tots dos casos, en la traducció. En l'exemple següent, podem observar com en castellà desapareix l'article salat, així com altres trets expressius propis de la forma de parlar del personatge, com els diminutius:

<i>Cap al cel obert</i>	<i>Por el cielo y más allá</i>
—Llavors demanaren a un fraret de Sant Domènec que tenia certa traça que provàs de retratar-la altre pic. Calia que treballés aviadet perquè faltava només un dia per encendre es braser, però just un moment abans de començar, es frare es posà a morir i aquell mateix vespre entregà l'anímata. Ets inquisidors decidiren aleshores penjar es quadre tal com l'havia deixat es pintor acceptant es designis de Déu o es del dimoni per si un cas... (36)	Entonces los inquisidores le pidieron a un fraile de Santo Domingo que se daba cierta maña que intentase retratar a la hereje. Era preciso que trabajara rápido porque sólo faltaba un día para mandarla a la hoguera, pero nada más tomar los pinceles se puso a morir y aquella misma noche entrego su alma. Los del Santo Oficio decidieron colgar el cuadro tal como lo había dejado el pintor, aceptando los designios de Dios o los del Demonio por si acaso... (41)

2.2. L'adaptació cultural

La principal intenció de Carme Riera amb les autotraduccions és acostar les seues obres a un públic nou, un objectiu que condiona les estratègies de traducció que fa servir (Cotoner 2011: 12; Hina 2002: 140). L'adaptació, és a dir, substituir elements culturals de la cultura d'origen per altres de propis de la cultura de destinació, és una de les opcions habituals per al trasllat dels cultuemes (Cotoner 2006: 46; 2011: 13). En el cas de la traducció de *Cap al cel obert*, l'adaptació cultural és present, però possiblement en menys grau que en altres obres de l'autora, perquè la major part de l'acció de la novel·la se situa a Cuba; és a dir, en un context cultural hispà plenament naturalitzat en la versió castellana sense necessitat d'adaptació. Termes que en l'original català apareixien en cursiva per a marcar-ne l'estranyesa cultural, com el tractament «niño» o «niña» dels esclaus per a designar els senyorets; noms d'ocells, com «tomeguines» i «tojosas»; de plantes, com «yagruno» i «ajonjolí»; de fruites, com «ñames» i «quilombos»; nom de comerços, i també algun parlament de personatge, citacions d'articles de premsa i la reproducció d'un fragment de carta escrita per Gabriel, s'integren en la traducció castellana sense marques tipogràfiques, ara innecessàries.

Pel que fa als elements de la cultura mallorquina, Riera opta per castellanitzar els noms propis i els cognoms dels protagonistes: Maria, Josep, Josep Joaquim,

Àngela, Miquel i Custodi es converteixen en María, José, José Joaquín, Miguel i Custodio, mentre que Fortesa i Fortalesa s'adapten ortogràficament a Forteza i Fortaleza. En els topònims, manté en català la designació de Palma com a Ciutat i la major part de la toponímia urbana mallorquina: Plaça Nova, Pla del Carme, el Segell, i, en comptades ocasions, els adapta ortogràficament: Plaza de Santa Eulalia, Argentería. Fins i tot, conserva la forma catalanitzada «barrio de la Mercé» de la versió original (Riera 2001: 129) per a anomenar el barri de «la Merced» de l'Havana.

La conservació del fragment de la cançó de bressol que cantava Maria a la nena de qui tenia cura, en català i en cursiva, «No ploreu, angelet, no/ que na Maria no ho vol» (Riera 2001: 66), i de les paraules carregades de tendresa que la mare li adreçava de petita, «ropit, estrella fina, ninona dolça» (Riera 2001: 112), serveix per preservar l'ambient cultural mallorquí en què es mouen els personatges i atorgar sabor i versemblança a la història, sense que la transmissió del sentit se'n ressentia de forma significativa.⁴ En canvi, Riera opta per traduir al castellà el romanç de cec que narra la història de la protagonista en l'epíleg per a assegurar-ne la plena comprensió, perquè es tracta d'un text fonamental en la novel·la; i per substituir per un nou text en castellà, de tema idèntic, però del tot diferent i més extens, el poema que Maria dedica al seu marit:

Cap al cel obert

Pàtria és més que naixença:
per mi la dolça terra,
que acull i que abressola,
és Cuba. Oh Cuba,
pàtria meva,
tu em dons la identitat! (181)

Por el cielo y más allá

Esposo:
Mi patria son tus brazos
cuando me dan cobijo.
Pero también la tierra,
donde crece la palma,
es mi patria del alma
donde morir quisiera.
Yo me siento cubana
y me siento habanera.
¡Oh Cuba! Yo te canto
como patria primera,
patria que me libera
de mi peregrinar.
Hoy me siento tu hija,
no me siento extranjera
y por el suelo patrio
quiero siempre luchar. (226-227)

Altres culturemes mallorquins es presenten en la versió castellana en cursiva perquè corresponen a mots de traducció impossible: «panades», «crespells» (42), «vou-veri-vou» (66) o, en el cas de la paraula «xuetes», a més s'adapten ortogràficament i adopten el morfema de plural en *-as* castellà: «chuetas» (163).⁵ També hi ha algun exemple en què la dificultat de traslladar els termes que designen

4. Cotoner (2011: 14) atribueix aquesta mateixa funció en un exemple molt semblant a *La meitat de l'ànima*.

5. En una ocasió, la versió castellana transcriu el mot com a «xuetas» (68).

conceptes específicament mallorquins es resol amb la supressió en la traducció castellana, com passa amb «botifarres», emprat en el sentit de ‘Persona de la noblesa antiga mallorquina’ (DCVB, II: 622):

<i>Cap al cel obert</i>	<i>Por el cielo y más allá</i>
—Es botifarres —digué—, no volen recordar fins a quin punt estan farcits de xulla... Què haguera estat d’ells sense noltros? O, millor, què haguera estat dets seus negocis sense es nostro ajut? Podran perdonar-mos-ho qualque dia? Li seré franca: vostè sap millor que jo que moltes de ses grans famílies de Castella descendeixen de jueus conversos. (257)	—Le seré franca, usted sabe mejor que yo, porque tiene estudios, que muchas de las grandes familias de Castilla descienden de judíos conversos. (327).

En *Por el cielo y más allá* també trobem, en alguna ocasió, la introducció d’elements culturals espanyols inexistents en l’original català, amb la intenció d’aproximar l’obra als nous lectors amb referents que els són familiars, com ara en l’ampliació que incorpora dins el parlament d’un personatge una breu citació del conegut poema d’Espronceda «La canción del pirata»:

<i>Cap al cel obert</i>	<i>Por el cielo y más allá</i>
—[...] Constantinoble és el millor del món. Si algun dia en té ocasió, no deixi d’anar-hi. (165)	—[...] Constantinopla es lo mejor del mundo... Asia a un lado, al otro Europa... Si algún día tiene ocasión, no deje de ir... (205)

D’altra banda, la novel·la que centra la nostra anàlisi no utilitza el recurs de la variació diatòpica a l’hora de reproduir la parla dels personatges cubans en la traducció castellana, ni tampoc en l’original, per descomptat. Més enllà d’alguna mínima marca, com l’apel·latiu «niño, niña» dels esclaus per a referir-se als senyorets, que ja hem assenyalat, o alguna referència del narrador a la particularitat de la parla, «ablandando aún más su acento algodonoso» (221), els personatges cubans s’expressen en un castellà sense trets dialectals. Cal assenyalar, tanmateix, que la parla, suposadament més popular, dels esclaus apareix només en comptades ocasions en estil directe; la majoria de vegades els parlaments són reproduïts amb modalitats de distància narrativa menys mimètiques, com el discurs narrativitzat de l’exemple següent: «La dida mastegava jaculatòries en la seva llengua» (281).

2.3. Omissions i addicions

La supressió o la incorporació de fragments de text en la transferència de l’original a la traducció són dues de les estratègies principals de l’activitat autotraductora de Carme Riera. La gairebé il·limitada llibertat amb què l’escriptora afronta la tasca de versionar les seues obres al castellà li permet suprimir o afegir segments de l’original català, normalment sense que la pèrdua o guany de contingut afecte

de manera decisiva la narració de la història. Omissions i addicions poden ser degudes a raons lingüístiques, però també poden produir-se simplement per la voluntat de l'autora en funcions de traductora. Riera explica les raons estilístiques que van motivar un exemple d'omissió a *Por el cielo y más allá*:

Quando escribía *Cap al cel obert*, ambientada en Cuba en el siglo XIX, me sentía bastante contenta con el resultado de una página en la que creía que había sabido evocar los colores, los olores, los sonidos, el abigarramiento del puerto de la Habana hacia 1840, en el momento de la llegada de uno de los barcos que venían de España y en el que había embarcado uno de mis protagonistas. En cambio en castellano resultaba muy difícil describir con naturalidad lo que en catalán fluía como el agua. La musicalidad del texto catalán funcionaba. En cambio en castellano chirriaba. De manera que decidí suprimir la descripción de ese momento habanero. Los parientes que habían ido a recibir a uno de los protagonistas se quedaban en casa, con lo cual su punto de vista sobre la situación ya no era pertinente y el personaje que regresaba no encontraba a nadie esperándole, sin que esa modificación fuera significativa para el desarrollo de la acción novelesca. (2013: 397)⁶

De vegades, la supressió afecta una sola paraula o una locució lexicalitzada:

<i>Cap al cel obert</i>	<i>Por el cielo y más allá</i>
Les novenes, rosaris, trisagis, <i>roperos</i> i altres devocions (173)	Las novenas, rosarios, trisagios y demás devociones (216)
Era un poca-solta, a banda d'un poll entrat en costura i un mal educat (243)	Era un perfecto maleducado (308)
Amb el puny dret amenaçant i la mà esquerra fent jutipiris (38)	Con el puño cerrado, amenazante (44)
Són cans de bestiar amb urpes de llop, fills de la gran puta, barrufets amb coa (38)	Son perros de presa con patas de lobo, diablos con cola (43)

En el primer exemple, «*ropero*» significa, en definició del DRAE, 'Asociación o instituto benéfico destinado a distribuir ropas entre los necesitados, u ornamentos a las iglesias pobres'; sorprén l'eliminació d'una paraula que en l'original anava en cursiva per a indicar precisament que es tractava d'un castellanisme. En el segon i tercer, Riera opta per una redacció més breu i més neutra, alhora que evita les expressions idiomàtiques, «poll entrat en costura» i «fent jutipiris», difícils de transferir a una altra llengua. La supressió del darrer exemple afecta un insult que, en la revisió, l'escriptora devia considerar massa obvi i directe, i el devia rebutjar per raons d'estil.

Por el cielo y más allá presenta també omissions que afecten més d'una frase, amb informació secundària la supressió de la qual condiona el contingut del text, però no en modifica essencialment el sentit, com en aquest exemple en què s'eliminen els sentiments i motivacions dels personatges:

6. Finalment, Riera va mantenir aquesta escena en el capítol XX de la traducció, però l'exemple il·lustra igualment els objectius amb què l'autora encara l'autotraducció.

Cap al cel obert

La determinació de Rafel era ferma. Maria no podia fer altra cosa que acotar el cap i obeir. Per això li sembla debades oposar-s'hi i, malgrat que duia la por a lloure, por sobretot d'embarcar-se i passar la mar, li ho confessa només amb mitges paraules perquè compregué que era d'allò més inútil si el seu germà ja havia decidit desfer-se d'ella. Veié el cel obert Rafel quan a instàncies de la seva dona, que esperava el sisè al·lot, s'adonà que enviant Maria amb Isabel s'alliberava de cop de les dues fadrines que li havien estat encomanades. A casa seva ho passaven prim, i dos plats menys a la taula constituïen un estalvi digne d'ésser considerat. Els doblers aportats per les germanes, una cosint i l'altra ensenyant a llegir infants, eren tan minsos que no bastaven per pagar-se la despesa. (53-54)

Por el cielo y más allá

El propósito de Rafael era firme. María no podía hacer otra cosa que obedecer. Por eso le pareció inútil oponerse si Rafael estaba decidido a deshacerse de ella. (62)

Les supressions de text poden ocasionar faltes de coherència, com s'esdevé en un cas puntual, en què una enumeració de tres elements queda reduïda a només dos, però tot seguit es manté el numeral tres:

Cap al cel obert

La moda de la correspondència sempre li havia semblat una beneïtura de missers, frares o dones desenfainades, i ell no tenia ni un pèl de cap dels tres (80)

Por el cielo y más allá

La moda de la correspondencia siempre le había parecido una bobada de frailes o mujeres desocupadas, y él no tenía ni un pelo de ninguno de los tres (96-97)

Les addicions de segments de text, per la seua banda, serveixen normalment per a explicitar o especificar algun detall, però també poden fer una funció d'intensificació o afegir informació nova respecte a l'original:

Cap al cel obert

Li proposà agafar un vaixell que anava fins al port de Tampa (143)

Demana al marit que ordeni al cotxer dirigir-se a les cases de més a prop (282)

—És clar, babau, que li ho faré sobre! Però si no em dona audiència ho tenc mal de fer! (250)

Por el cielo y más allá

Le propuso tomar el barco correo que, dos veces por semana, unía La Habana con Tampa (176)

Ruega a su marido que ordene al cochero dirigirse al poblado más cercano, tan sólo a media milla de camino. Además, Aponte conoce allí a unos guajiros. (361)

¡Claro, mentecato, que se lo diré! No sea usted necio, no me venga ahora con éstas, cerebro de mosquito, cráneo privilegiado, inútil, cacaseno... Es usted un burro, Febrer. ¡Si no me dan audiencia, lo tengo difícil! (317)

I portar més licors. (198)	Mandó traer un ron especial que había comenzado a destilar un tal Bacardí, a quien él, que era un experto en alcoholes, auguraba un gran futuro, y quería empezar a compartirlo con sus amigos. Todos ponderaron la calidad del aguardiente mientras descansaban unos minutos. (250)
----------------------------	--

Com podem observar en els dos primers exemples, la traducció castellana és més concreta i detalla més la informació: d'un vaixell que va a Tampa passem a un tipus concret de vaixell i en sabem la freqüència de la travessia; cases properes indeterminades es converteixen en el poble, també més proper, però que ara sabem que es troba a mitja milla i que el cotxer hi coneix gent. El tercer exemple ens mostra una amplificació que intensifica el text original i n'augmenta l'expressivitat amb una tirallonga d'insults que exterioritzen i subratllen més clarament l'enuig del personatge. El darrer exemple introdueix una informació inexistent en l'original: l'inici de la producció del conegut Rom Bacardí a Cuba, valorat com un licor de qualitat pels personatges.⁷

2.4. Substitucions i correcció d'errors

Les nombroses omissions i addicions introduïdes en l'autotraducció rieriana de *Por el cielo y más allá* demostren que la llibertat que l'escriptora declarava va guiar la reescriptura de la novel·la, però probablement l'exercici d'aquesta llibertat creativa resulta encara més palès en la multitud d'exemples de segments de text substituït per opcions de valor semàntic diferent que en transformen el significat, encara que es tracte, normalment, d'aspectes de detall o secundaris que no capgiren sensiblement la història.

De vegades, encara que la traducció literal no presenta cap problema, Riera tria una traducció lliure per voluntat d'estil:

Cap al cel obert	Por el cielo y más allá
Tot i saber el destorb que li causem (17)	Conscientes incluso de la hora intempestiva (19)
Provocant, si no una passió tumultuosa [...] almenys una mena de contorbament, de dolça deixadesa que permetia endevinar que, d'un moment a l'altre, l'ànima d'aquella al·lota esclataria en un daltabaix d'incontrolables sentiments, de tendreses inconegudes. (29-30)	Provocaban si no un incendio [...] por lo menos la yesca necesaria para arder en breve. Notaba entre líneas un humo de turbación que le permitía adivinar que, de un momento a otro, el alma de aquella jovencita sería consumida por la voracidad del fuego amoroso... (33-34)

En el segon exemple, podem veure que l'autora ha traduït amb metàfores relacionades amb el foc la passió amorosa que l'original descrivia de manera lite-

7. El fill de Carme Riera va treballar per a l'empresa Bacardí. És molt probable que l'addició responga, per tant, a un joc privat, alhora que incorpora un referent conegut pels lectors que contribueix a l'ambientació de la novel·la.

ral. En altres moments, la versió castellana inclou canvis en les referències espacials o, sobretot, temporals que sembla que responen a un exercici lúdic de la voluntat creativa de l'autora perquè, en general, no representen canvis estilístics rellevants:

Cap al cel obert	Por el cielo y más allá
El ritme corrent d'un dimarts feiner (14)	El ritmo de un lunes laborable (15)
Els capvespres d'estiu (56)	Los atardeceres del otoño (65)
Quan tenia dos o tres anys (55)	Cuando tenía cuatro o cinco años (65)
La qual cosa succeiria d'aquí a quinze dies (131)	Lo que sucedería al cabo de cinco días (161)
Li havia demanat on queia Alemanya (165)	Le había preguntado dónde estaba Rusia (205)

Altres casos que també fan l'efecte de ser igualment immotivats i, per tant, atribuïbles a la pràctica de la traducció lliure, comprenen flors, fruits, animals, oracions, relacions de parentiu, graus militars, tècniques de pintura i objectes, entre altres:

Cap al cel obert	Por el cielo y más allá
La maceració de roses (65)	La maceración de violetas (77)
El gust exacte dels gínjols (56)	El sabor exacto de las moras (66)
Escaïnar de gallines (70)	Ladridos de perros (83)
Passava del Credo a la Salve (66)	Pasaba del credo al señor mío Jesucristo (78)
Li implorà permís per romandre als barracons amb una germana (119)	Le imploraba que le permitiera quedarse en los barracones con su madre (145)
Els capitans d'arreu del món (137)	Los generales del mundo entero (168)
Una tècnica molt més depurada de pintar a l'oli (206)	Una técnica mucho más depurada de pintar a la acuarela (260)
El camafeu que duïa penjat al coll, amb el retrat del fill i de l'espòs (218-219)	El camafeo que pendía de su cuello, en cuyo interior guardaba el retrato de su marido y un mechón de pelo de su hijo (276)

A banda dels noms adaptats culturalment al castellà, altres noms, sobretot de personatges, canvien sense més raó aparent que la voluntat transformadora de Riera: el «pare Garau» (58) es converteix en el «padre Bilimelis» (68), el «capità Salom» (72) en el «capitán Daviu» (86), «Aristides Aponte» (208) en «Aníbal Mendoza» (262), «Victoria Urrutia de Palacios» (242) en «Victoria de Palacios y Urrutia» (307) i la «fonda Guipuzcoana» (214) és «fonda Nueva Vascongadas» en la versió castellana, entre altres exemples. El títol del llibre *Autour du monde à bord d'un aérostat* (269) es transforma en *Autour du monde avec un aérostatique* (343), amb només una variació sintàctica i una variant lèxica, del substantiu a l'adjectiu amb funció substantiva.

La traducció lliure de Riera pot anar més enllà de la substitució de noms, de referents temporals o espacials o de redacció, i produir canvis en les accions dels personatges, com ara:

Cap al cel obert	Por el cielo y más allá
Demanar-li que ell mateix manés clavar les amonestacions a les portes de la catedral (129)	Pedirle que, a cambio de una limosna generosa, le dispensara de las amonestaciones (158)
El tren s'atura, però el senyor de Fortalesa ni se n'adona. Dorm. (280)	El tren se detiene. El señor de Fortaleza baja primero, luego ayuda a María. (358)

La lectura objectiva de l'original que exigeix l'autotraducció permet detectar i corregir en la versió castellana alguns errors que havien passat inadvertits en català. Per exemple, referir-se als «cascs dels cavalls» (85), en plural, quan prèviament només s'ha parlat d'«una euga» (82), queda rectificat com «los cascos ligeros de la yegua» (103); el tractament protocolari incorrecte del bisbe «Sa Il·lustríssima» (129, 131), esmenat amb el corresponent «su eminencia reverendíssima» o «su eminencia» (158, 161); o la relació de parentiu de Maria amb Matilde que, en una ocasió, apareix equivocadament com a «cunyada» (223) i rep la pertinent modificació com a «nuera» (281) en la versió castellana. Un altre exemple el tenim en *Cap al cel obert*, on la marquesa de Pazos Dulces havia estat convertida en comtessa dos cops (231, 242), mentre que, en *Por el cielo y más allá*, li restitueix el marquesat (293, 307).

Un altre cas d'esmena introduït en la traducció concerneix els personatges bíblics que Riera fa servir com a comparació per a il·lustrar la relació de Josep Joaquim de Fortalesa amb els seus fills:

Cap al cel obert	Por el cielo y más allá
Sentia per aquell infant [el petit Josep Joaquim] una predilecció que mai no havia notat per cap altre fill. Era el seu Isaac... Als altres —Gabriel, Miquel, Custodi, Àngela, tots Jacobs— no els havia fet gaire cas. (195)	Tenía por aquel niño [el petit José Joaquín] una predilección que nunca había sentido por ningún otro hijo. Era su Jacob. A los otros —Gabriel, Miguel, Custodio, Ángela, todos Esaú...— no les había hecho a penas caso. (245)

En la versió original, tenim pare i fill —Isaac i Jacob—, en comptes dels dos germans bessons, Esaú i Jacob, fills d'Isaac, que il·lustren la preferència del pare per un dels dos, tal com apareix en la traducció castellana. Ara bé, a pesar de la rectificació, s'hi introdueix un nou error, perquè el fill predilecte d'Isaac no és Jacob, al qual acabarà beneït a causa d'una trampa que li para amb Rebeca, la seua mare, sinó Esaú: «Isaac preferia Esaú» (Gènesi, 25, 28).

2.5. Les opcions lèxiques de l'autotraducció

En la tria del lèxic, també podem comprovar que les opcions elegides per Riera tendeixen a la llibertat de traducció, des d'una concepció creativa del nou text que reescriu la versió original preservant-ne la singularitat i la idiomàticitat. A més de la dificultat de la transferència d'expressions fraseològiques, que sempre impliquen un repte per la necessitat de cercar-ne una equivalència en la llengua

meta, la voluntat de defugir la traducció literal s'observa també en l'expressivitat i idiomàticitat dels termes escollits. De vegades, les paraules de la versió castellana són més neutres o més estàndard, menys eloqüents que els mots originals, com ara a: «caramull de preguntes» (33) / «montón de preguntas» (37); «escaïnà» (43) / «dijo» (49); «escapolons de converses» (66) / «restos de conversaciones» (78); «curolles» (241) / «entretenimientos» (305).

Però també trobem exemples en sentit contrari, amb opcions que resulten més expressives en la traducció castellana que en l'original català com ara: «ganivet de cuina» (59) / «cuchillo cachicuerno» (70); «comprengué» (94) / «comenzó a barruntar» (115); «emprant» (99) / «remedando» (121).

De vegades, la dificultat per encaixar o per traslladar una figura retòrica o una locució lexicalitzada o frase feta obliga a l'eliminació:

Cap al cel obert	Por el cielo y más allá
Aquells ulls, com de cul de tassó (79)	Aquellos ojos sin expresión (96)
Anar a veure en Barrufet Banyeta (84)	Perecer (101)
Entrar a misses dites (226)	Entrar al final (286)
Els deia el nom del porc (245)	Les insultaba (311)

Però també trobem exemples en què Riera introdueix figures retòriques, com la comparació, o expressions fraseològiques en la versió castellana:

Cap al cel obert	Por el cielo y más allá
Com tothom (47)	Como todo hijo de vecino (55)
Amb aquell posat nial i aquell aire submís d'acatament (128)	Con su aire apocado y aquel aspecto de sardina en escabeche (157)
La veritat despullada, llampant i esfereïdora! (192)	La verdad, manifiesta y a culo pajarero! (242)
Feia uns ulls espantats (279)	Abría unos ojos como sartenes (356)

En general, l'anàlisi de l'autotraducció permet observar l'esforç constant de l'escriptora per adoptar les solucions lèxiques més idònies, les que aporten més fluïdesa i idiomàticitat a la versió castellana, com ara en les nombroses equivalències entre frases fetes o locucions lexicalitzades:

Cap al cel obert	Por el cielo y más allá
La cara de ximbomba fosca (241)	La cara de mala gaita (306)
Ha estat posar oli a un llum (282)	Ha sido mano de santo (360)
Posant mala maror (275)	Sembrando cizaña (351)

Quan Riera fa ús de calcs lèxics, més que per manca d'alternatives a l'abast, ho hem d'interpretar com a opcions estilístiques, perquè els termes traduïts literalment de l'original català aporten un toc d'originalitat, molt literari, al text de la traducció:

<i>Cap al cel obert</i>	<i>Por el cielo y más allá</i>
Molt ben plantat (161)	Muy bien plantado (200)
Aspergi (184)	Asperjó (231)
Lletraferit (208)	Letraherido (263)
Vitralls (224)	Vitrales (283)
Basques (nàusees) (259)	Bascas (330)

En un altre moment, l'escriptora tradueix «lletraferida» (277) per un equivalent no literal, «bachillera» (352), que manté el sentit despectiu de l'original, en comptes del catalanisme «letraherido». Els termes de la taula anterior tenen, en tots els casos, sinònims molt més habituals en castellà: «tener buena planta» / «bien plantado»; «rociar» / «asperjar»; «vidrieras» / «vitales» o «náuseas» / «bascas», però els calcs lèxics, precisament per ser insòlits, contribueixen a enriquir el llenguatge literari de la traducció.

3. Conclusions

L'anàlisi de la versió castellana de *Cap al cel obert* ha permès constatar que Carme Riera executa l'autotraducció de les seues obres amb la llibertat creativa que reclama com a prerrogativa de l'autora. Sempre mantenint la unitat d'obra, que permet reconèixer la traducció com un altre text de la mateixa obra, sobretot perquè les variacions introduïdes afecten molt més l'estil que la història, Riera juga amb diferents estratègies traductològiques amb l'objectiu d'assolir en la llengua meta la qualitat literària de l'original. El fet que *Por el cielo y más allá* siga una traducció almenys en part diferida condiciona l'abast de la transformació, però alhora permet observar més clarament les intervencions sobre el text original, que s'emmasquen en les traduccions simultànies que duu a terme l'escriptora en altres obres.

La pèrdua de la variació diatòpica en la traducció, un dels actius que conformen la riquesa i la singularitat de l'univers rierià, no és privativa de l'autotraducció, perquè la pràctica impossibilitat de transferir les marques dialectals mallorquines al castellà és un problema que es planteja igualment al traductor al·lògraf. Segurament és en aquest aspecte que més clarament es deixa sentir la «manca» de la traducció: la riquesa expressiva i la ductilitat del català de Riera, llengua identitària, apresada de la parla viva, contrasta amb un seu castellà literari més neutre.

Les omissions, addicions i substitucions introduïdes en la versió castellana revelen una traducció lliure que repensa el text des de la llengua meta amb la intenció de dotar-lo de la màxima idiomàtica. En la novel·la analitzada, a diferència d'altres traduccions de l'autora, l'adaptació cultural hi té un pes menor pel marc cultural hispà en què s'enquadra gran part de la història, i en la versió castellana només s'hi conserven alguns cultemes mallorquins o la parla idiosincràtica d'algun personatge. En el lèxic, s'observa possiblement més expressivitat i diversitat en les tries de mots i expressions fraseològiques en català, però, en general, les equivalències són plenament encertades i tendeixen a conservar la idiomàtica de l'original.

Referències bibliogràfiques

- COTONER, Luísa (2006). «Supresión-adaptación-amplificación, tres procedimientos de la estrategia traductora de Carme Riera». A: HIBBS, Solange; MARTÍNEZ, Monique (ed.). *Traduction. Adaptation. Réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Tolosa: Presses Universitaires du Mirail, p. 42-51.
- (2011). «Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera». *Tejuelo*, 10, p. 10-28.
- FERRANDO, Mireia (2018). *El paratext auctorial en la narrativa de Carme Riera: anàlisi comparativa entre l'original català i l'autotraducció castellana*. Treball de Fi de Màster. Universitat de València.
- FREIXAS, Margarita (2020). «Creación literaria y traducción. Aproximación al análisis lingüístico de las versiones españolas de dos cuentos de Carme Riera». A: POCH, Dolors; JULIÀ, Jordi (ed.). *Escribir con dos voces. Bilingüismo, contacto idiomático y autotraducción en literaturas ibéricas*. València: PUV, p. 203-222.
- GENETTE, Gerard (1987). *Seuils*. París: Éditions du Seuil.
- (1997) *La obra de arte*. Traducció de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ DAVIES, Maria (2008). «Las traducciones al castellano de la obra de Carme Riera. María González Davies entrevista a Luisa Cotoner Cerdó». *DeSignis*, 12, p. 177-188.
- GRUTMAN, Rainier (2007). «L'autotraduction, dilemme social et entre deux textuel». *Atelier de Traduction*, 7, p. 219-229.
- (2009). «Self-translation». A: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (dir.). *Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, p. 257-260.
- GÜELL, Mònica (2022). «Plus d'une langue: le sentiment de la langue et ses usages littéraires chez Carme Riera et Ponç Pons». *Catalonia*, 30. <<https://doi.org/10.4000/catalonia.1656>>
- HINA, Horst (2002). «Traducción y reescritura: Carme Riera como escritora bilingüe». A: ARNAU, Pilar; TOS, Pere Joan; TIETZ, Manfred (ed.). *Escribir entre dos lenguas*. Kassel: Reichenberger, p. 131-142.
- OUSTINOFF, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nobokov)*. París: L'Harmattan.
- RIERA, Carme (1997). «L'autotraducció com a exercici de recreació». *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya. Quaderns Divulgatius*, 8, p. 45-52. <<https://parles.upf.edu/llocs/liteca/biblioteca-lautotraduccio-com-exercici-de-recreacio>> [Consulta: 22/12/2022].
- (2000). *Cap al cel obert*. Barcelona: Destino.
- (2001). *Por el cielo y más allá*. Madrid: Alfaguara.
- (2013). «Unas notas apresuradas sobre la autotraducción». A: LUPETTI, Monica; TOCCO, Valeria (ed.). *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*. Pisa: Edizione ETS, p. 395-398.
- (2017). «Defensa aferrissada de la literatura». [Discurs en rebre un doctorat honoris causa per la UIB.] <<http://hdl.handle.net/11201/159182>> [Consulta: 22/12/2022].

Conversa amb Joan Riambau

Francesc Parcerisas

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació

Departament de Traducció i d'Interpretació

Edifici K

08193 Bellaterra

francesc.parcerisas@uab.cat

ORCID: 0000-0001-6492-9386



Resum

En aquest article, Joan Riambau, director literari de tres segells de Penguin Random House, exposa, primer de tot, l'estat de l'edició en català en relació amb la bona acollida que hi han tingut els *best-sellers* traduïts del castellà, i, a continuació, Francesc Parcerisas l'entrevista sobre determinades particularitats del món editorial català.

Paraules clau: traducció castellà-català; edició en català; Joan Riambau; *best-seller*; traducció literària

Abstract. *Conversation with Joan Riambau*

In this paper, Joan Riambau, literary director at Penguin Random House, first describes the Catalan edition in relation to the success of Spanish bestsellers translated into Catalan, and then Francesc Parcerisas interviews Riambau about certain particularities of the Catalan publishing world.

Keywords: translation Spanish-Catalan; Catalan Publishing; Joan Riambau; bestseller; literary translation

Joan Riambau (Barcelona, 1964) és editor i traductor. Actualment és el director literari dels segells Rosa dels Vents, La Campana i La Magrana, de Penguin Random House. Ha treballat en l'edició institucional a la Comissió Europea i als Jocs Olímpics de Barcelona, i en l'edició literària a Ediciones Versal, Círculo de Lectores i Galaxia Gutenberg. Ha traduït obres de clàssics com Honoré de Balzac o Jules Renard, i d'autors contemporanis com Paolo Conte o Michel Houellebecq, entre d'altres. Per la seva experiència com a editor d'un dels grans conglomerats editorials, Penguin Random House, li demanem l'opinió sobre la traducció del castellà al català i sobre alguns grans èxits d'autors castellans traduïts al català, perquè aquest fet implica un mercat lector que es pot considerar nou: és prou

ampli i fidel a una literatura traduïda, i disposa d'una distribució molt important a les grans llibreries, a les superfícies comercials i a molts indrets on generalment no arriben les editorials més petites. Ara comença l'exposició de Riambau, a la qual seguirà la part de preguntes i respostes.

* * *

Quan examinem el mercat del llibre català i el mercat del llibre a Catalunya observem que tenen algunes particularitats úniques. Som un país on hi ha una indústria editorial, sobretot a Barcelona, molt i molt sòlida, des de fa molts anys, amb una producció en català i en castellà notable. En català, naturalment, perquè és la producció pròpia del país, i en castellà perquè una part és també de consum propi a Catalunya, però un volum molt rellevant està destinat a tot l'Estat espanyol i a l'Amèrica Llatina. A Catalunya es produeixen uns 30.000 títols l'any, dels quals uns 9.000 són en català i la resta en castellà.

En el món editorial, arreu del món, la crisi dels anys 2008-2010 va comportar un sotrac molt important no només en l'aspecte econòmic, sinó també per un canvi profund en els hàbits culturals. Al primer moment hi va haver una caiguda de la indústria del llibre que va arribar a un 40 %, i molta gent va dir que havia coincidit exactament amb la irrupció de Netflix i altres plataformes audiovisuals que oferien continguts d'entreteniment en línia. A Alemanya, per exemple, es va dir que el mateix dia que Netflix va començar a emetre, van començar a caure les vendes de llibres.

Aquest va ser l'únic motiu de la caiguda del nombre de lectors? Potser no. Hi ha una raó no demostrable científicament, però que la gent de més edat coneixen molt bé, i és que les xarxes socials han ocupat hores del dia que abans es dedicaven a la lectura. Ara, encara que és cert que continuem llegint, potser dediquem més temps a llegir piulades que a llegir Dickens asseguts en una butaca amb orelleres, com feien els nostres avis. Per tant, és cert que hi ha hagut un canvi de paradigma important, amb una davallada de la lectura, que va tenir un cert repunt amb la pandèmia, amb moments d'enlluernament col·lectiu quan tots pensàvem que la gent tornava a la lectura, com si gràcies a la covid n'haguéssim redescobert el valor. Hi va haver, fins i tot, articles que deien que amb el confinament s'havien redescobert els clàssics, es tornava a llegir les *Meditacions* de Marc Aureli o es recuperava Dostoievski... Però la raó no era una necessitat moral o ètica de tornar a les fonts de la cultura. La raó és que, quan compres a internet, el que vas a buscar és allò que ja coneixes i, per tant, el que la gent buscava als cercadors eren autors clàssics, perquè era el que tothom tenia al cap. Siguem optimistes, però. De segur, algú es va dir: «Ara és l'hora de llegir *Guerra i pau*.»

En aquest país tenim un avantatge i un desavantatge. Un avantatge molt notable és que disposem d'una xarxa de llibreries esplèndida. Tenim la sort que aquestes llibreries, molt arrelades al territori, molt acostades als lectors, encara exerceixen la funció importantíssima de prescriure els llibres als lectors. I això em sembla que també explica que la literatura catalana tingui aquesta capacitat de supervivència en un món que és hostil cap a la llengua i cap a la creació literària. D'altra banda,

però, és innegable que el signe dels temps apunta a un futur molt diferent. En altres llocs del món, la venda en línia ja és un 70 % del mercat del llibre. Aquí podem resistir encara com Astèrix i Obèlix, l'avenç dels romans, però no podem deixar de pensar en les noves maneres de consumir la lectura i la cultura en general.

Dit això, el mercat català també té una particularitat que ens hauria de fer pensar: som un mercat que tradueix moltíssim, som un dels països que més tradueix. Per què? Aquesta és una pregunta que ens hauríem de fer tots plegats. Ens falta un ventall més ampli de gèneres, de llibres? La literatura catalana no pot crear per si sola tot el ventall de llibres que els lectors volen, i, per això, importem tants títols d'altres cultures? Siguem optimistes: som un país molt curiós envers les cultures del món.

A això hi cal afegir que tenim una altra anomalia, i és que més de la meitat dels llibres que es publiquen a casa nostra en català són llibres de text, d'educació primària i d'ESO. I només un 0,2 % són llibres universitaris, la qual cosa també demostra que en aquest país tenim molta feina a fer per assolir una normalitat cultural i editorial.

És cert que hi ha canvis que ens fan ser molt optimistes: Izskun Arretxe deia l'altre dia en una entrevista que ens calen més lectors i més lectors en català, i crec que els anem assolint.

Cenyint-nos a la pregunta que ens feien en convidar-nos a aquesta trobada, una de les coses que hem detectat és que les traduccions del castellà al català, els darrers anys, han tingut molt bona acollida. Mirant-nos els llibres més venuts dels darrers anys, ens trobem que *Sira*, de Maria Dueñas, és un dels més venuts en català. I com pot ser?, ens preguntarem. Si tots podem llegir en castellà, com és que hi ha milers de persones a Catalunya que decideixen llegir un *best-seller* comercial en català? Mirem més exemples. Rosa dels Vents va ser l'editora de *L'església del mar*, d'Ildefonso Falcones, i va ser un *best-seller* impressionant en català; era un llibre molt curiós perquè, segons que n'explicava l'editora, els feia molta por perquè van pensar que a Espanya no es vendria, perquè l'acció transcorre a Barcelona i és ple de noms catalans –tot i que és escrit en castellà. De manera que van fer proves d'enviar-lo a llibreters de Sevilla, d'Oviedo..., a veure què passava, i l'acollida va ser excel·lent en castellà i impressionant en català.

Com explica detalladament Montserrat Bacardí a «La traducció del castellà al català al segle xx. Esbós d'una història accidentada», publicat a *Visat* el 2010, la Renaixença va comportar la restauració de l'ús literari del català, però fins ben avançat el segle XIX no es donen les condicions propícies —prestigi social i cultural, bàsicament, de la llengua d'arribada— per traduir del castellà al català. Trobarem aleshores sis versions fragmentàries i dues de gairebé completes del *Quixot*. Més de seixanta anys s'escolen entre aquestes traduccions i la de Joaquim Civera (1969). «Els catalans cultes podem llegir l'obra cabdal de Cervantes en la llengua original —afirmava Civera. Per què, doncs, hem tingut la gosadia de fer parlar Don Quixot en la nostra llengua pairal? Perquè hem volgut retre un homenatge a l'escriptor insigne que va dir coses belles de Catalunya i va lloar la llengua catalana. Si *Don Quixot* ha estat traduït a totes les llengües cultes, calia que ho fos també a la llengua que és l'instrument d'expressió del nostre poble.»

I a la segona meitat dels seixanta, es publiquen algunes traduccions significatives del castellà al català. Bartomeu Bardagí tradueix la trilogia de José M. Gironella, formada per *Els xiprers creuen en Déu* (1967), *Un milió de morts* (1967) i *Ha esclatat la pau* (1968). Trobem, també, una traducció de *La família d'en Pascual Duarte* (1956), de Camilo José Cela, a cura de Miquel M. Serra i Pastor. Amb l'esclat de la literatura hispanoamericana, Folch i Camarasa va traduir *El senyor president*, de Miguel Ángel Asturias (1968); i Avel·lí Artís-Gener va traslladar *Cent anys de solitud* (1970) i *Crònica d'una mort anunciada* (1982), i també *L'Aleph*, de Jorge Luis Borges (1983), i un recull de relats, *Els cadells i altres narracions*, de Mario Vargas Llosa (1984).

D'aleshores ençà han aparegut altres traduccions singulars com *La ciutat dels prodigis*, d'Eduardo Mendoza; *L'ombra del vent*, de Carlos Ruiz Zafón, o *Soldats de Salamina*, de Javier Cercas (2003), èxits d'autors catalans que han escrit originalment en castellà.

Ara podem veure alguns casos que he apuntat referents a aquests darrers anys i que són molt singulars. He buidat els 100 títols de ficció més venuts cada any en català del 2017 al 2021.

L'any 2017, dels 100 títols de ficció més venuts en català, 48 van ser traduccions, i d'aquestes traduccions, sis van ser del castellà (novel·les d'Albert Espinosa, Dolores Redondo, Javier Sierra o Víctor Amela). Aquests 100 títols sumen més de 500.000 exemplars venuts, dels quals 208.000 van ser traduccions (28.000 del castellà i 180.000 d'altres llengües). Això representa, del total d'exemplars venuts, un 41 % de traduccions (5 % del castellà).

L'any 2018, dels 100 títols de ficció més venuts en català, 51 van ser traduccions, de les quals deu van ser del castellà (novel·les d'Albert Espinosa, María Dueñas, Juan Francisco Ferrándiz, Julia Navarro, Víctor Amela, Alejandro Palomas, Jorge Molist, Ildefonso Falcones o Toni Hill). Aquests 100 títols sumen més de 550.000 exemplars venuts, dels quals 232.000 van ser traduccions (47.000 del castellà i 185.000 d'altres llengües). Això representa, del total d'exemplars venuts, un 43 % de traduccions (8,5 % del castellà).

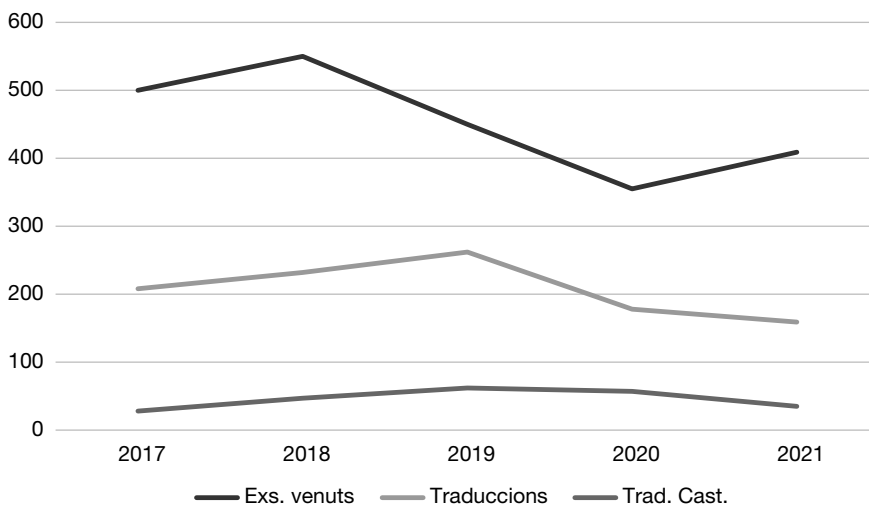
L'any 2019, dels 100 títols de ficció més venuts en català, 65 van ser traduccions, catorze de les quals eren del castellà (novel·les d'Albert Espinosa, Ildefonso Falcones, Javier Cercas, Fernando Aramburu, Matilde Asense, Pilar Eyre, Bruno Oro, Carlos Zanón o María Dueñas). Aquests 100 títols sumen 450.000 exemplars venuts, dels quals 262.000 van ser traduccions (62.000 del castellà i 200.000 d'altres llengües). Això representa, del total d'exemplars venuts, un 58 % de traduccions (13,8 % del castellà).

L'any 2020, dels 100 títols de ficció més venuts en català, 54 van ser traduccions, vuit de les quals eren del castellà (novel·les de Jordi Amat, Albert Espinosa, Carlos Ruiz Zafón, Fernando Aramburu o Chufo Llorens). Aquests 100 títols sumen 355.000 exemplars venuts, dels quals 178.000 van ser traduccions (57.000 del castellà i 121.000 d'altres llengües). Això representa, del total d'exemplars venuts, un 50 % de traduccions (16 % del castellà).

L'any 2021, dels 100 títols de ficció més venuts en català, 56 van ser traduccions, deu de les quals del castellà (novel·les de María Dueñas, Milena Busquets,

Julia Navarro, Dolores Redondo, Juan Francisco Ferrándiz, Fernando Aramburu, Javier Cercas, Toni Hill o Bruno Oro). Aquests 100 títols sumen 409.000 exemplars venuts, dels quals 159.000 van ser traduccions (35.000 del castellà i 124.000 d'altres llengües). Això representa, del total d'exemplars venuts, un 39% de traduccions (8,5% del castellà).

Gràfic 1. Exemplars venuts, traduccions i traduccions del castellà



Veiem en el gràfic adjunt que, malgrat les oscil·lacions del mercat, hi ha un públic lector que llegeix en català i que vol llegir en català fins i tot obres escrites originalment en castellà. La immersió lingüística ja té més de quaranta anys i en alguna cosa potser s'hauria de començar a notar. Per utilitzar una frase de moda, potser s'ha començat a «eixamplar la base» amb llibres que arriben a públics que, si no, no llegirien en català.

A Rosa dels Vents vam publicar per Sant Jordi un llibre de Santiago Posteguillo, *Roma soc jo*. A l'autor li feia molta il·lusió, perquè és valencià i parla en valencià, però escriu en castellà, i li agradava que poguessin sortir alhora les dues edicions i ser a Barcelona i poder signar el llibre en català. Molta gent li preguntava si l'havia traduït ell mateix, i ell responia que no, però que la traducció era molt bona.

Hi ha una plantilla de traductors especialitzats?

Com que vam començar fa vint anys amb una novel·la tan complexa com *L'església del mar*, d'Ildefonso Falcones, sí que hi ha una sèrie de traductors que treballen des de fa temps per a Penguin Random House traduint del castellà al català. I calen molt bons traductors quan treballes amb llengües tan acostades.

Des del punt de vista dels drets de la traducció, el fet de sortir en totes dues llengües fa més fàcil que un gran grup com Peguin Random House els negociï per sortir en totes dues, o potser ja es contracta en set o vuit llengües a la vegada si hi ha set o vuit editorials del grup en diferents països?

Penguin Random House és una empresa multinacional, amb grups i segells arreu del món. Penguin Random House Grupo Editorial, amb seu a Barcelona, té segells a l'Estat espanyol, a Portugal i a l'Amèrica Llatina. En aquests moments a Barcelona hi tenim 43 segells editorials diferents, i cadascun manté l'autonomia i la independència. Perquè una cosa que tenim molt clara és que perquè un llibre funcioni l'editor se n'ha d'enamorar.

Fa anys agafaves les llistes dels llibres més venuts de *Le Monde*, *The Times*, *La Repubblica* o *El País*, i més o menys la meitat eren els mateixos. Hi havia Frederick Forsyth i altres grans noms, llibres que eren fenòmens mundials. Ara mires les llistes i a França tots són llibres francesos; a Anglaterra, anglesos, a Itàlia, italians..., i aquí ja comencem a tenir diferències entre les llistes dels llibres més venuts a Barcelona i a Girona. Hi ha un fenomen de globalització que ha fet que cada vegada hi hagi coses més properes. I alhora fenòmens fascinants. *Alcarràs*, per exemple. Qui ens havia de dir que una pel·lícula en què tothom parla amb accent de Lleida triomfaria arreu de l'Estat espanyol i que els gallecs, els extremerens..., s'hi sentirien totalment identificats? Ara la pel·lícula tindrà carrera internacional, perquè a França, a Alemanya o a Corea sé que ha tingut molt bona rebuda, i és perquè ha sintonitzat amb alguna cosa que és el secret que també hauríem de tenir els editors perquè poguéssim endevinar què quallarà. Per això fem tants llibres, uns 9.000 l'any, per veure si amb algun l'encertem. No sempre és evident descobrir que una història sobre la família i un món rural en perill d'extinció trobarà tants ecos arreu del món.

9.000 llibres?

Sí, 9.000 llibres en català. Perquè tinguem un marc de referència, d'aquests 9.000 títols, la majoria són llibres de text. En català, la part infantil i juvenil té un pes enorme, i en el que seria el que se'n diu «trade», els llibres de llibreria, tant de ficció com de no ficció, en català, estem en uns 1.200 títols l'any. Els grans grups sumen un 40 % del mercat, les editorials mitjanes, un 15 %, i la resta, el 45 %.

És evident que les noves maneres de produir llibres han permès democratitzar molt l'edició. Per això, han sortit moltíssimes editorials petites, algunes de les quals fan una feina excel·lent. Ara bé, tornant al que deia al principi, les llibreries catalanes, que tenen un pes molt important en la venda, no es poden anar ampliant i ampliant infinitament, i si cada vegada hi ha més títols, més novetats, i totes van en una línia molt similar, la pobra llibretera ja no sabrà com posar els llibres damunt els taulells i com gestionar aquesta allau de publicacions.

En general, els tiratges són més petits perquè és més fàcil fer una reimpressió?

Les impressions digitals abarateixen moltíssim els costos i permeten fer tirades molt curtes, que, dissortadament, són les de la majoria de llibres catalans ja en la primera edició. Si no fos així, hi hauria una part de la producció editorial catalana que seria inviable. Carles Jordi Guardiola em va permetre veure els tiratges dels llibres de La Magrana des del 1976 fins al 2000. Aquells tiratges ara són impossibles. Aleshores hi havia menys títols i crec que, malauradament, hi havia els mateixos lectors. Com hem dit a l'inici, aquesta pèrdua de lectors és fruit dels canvis d'hàbits culturals, i no només de la nostra realitat sociolingüística. Tot i així, si consultem les estadístiques oficials, és fàcil adonar-se que la gent que tenim el català com a llengua pròpia i que la fem servir per al consum cultural som un 40% del país, a tot estirar. No més. Per tant, aquesta és la dimensió del mercat del llibre en català. Per això, crec que qualsevol iniciativa que ens permeti sumar lectors i parlants, com *Eufòria* o *Crims* de TV3, les novel·les juvenils de Wattpad o la traducció de *best-sellers* del castellà al català és bona, urgent i ajuda a fer créixer el país.

S'obre el teló: relacions entre l'escena catalana i la hispànica

Maria Moreno i Domènech

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres

Departament de Filologia Catalana

Edifici B

08193 Bellaterra

maria.moreno.domenech@uab.cat

ORCID: 0000-0003-3699-5663



Resum

Aquest article presenta una panoràmica de l'evolució de la traducció teatral entre les llengües espanyola i catalana. El seu objectiu és analitzar no solament les peces catalanes traduïdes i posades en escena en espanyol, sinó també les peces castellanes que han estat traduïdes al català. El text es divideix en tres períodes: del segle XIX fins a la Guerra Civil Espanyola, el Franquisme i, finalment, de la mort de Franco a l'any 2022.

Paraules clau: traducció teatral; recepció teatral; teatre català; traducció catalana; franquisme; exili

Abstract. *Curtain up! Relation between Catalan and Hispanic scenes*

This paper attempts to provide an overview of the evolution of theatre translation between Spanish and Catalan languages. Its aim is to analyse not only the Catalan pieces which were translated and staged in Spanish, but also the Spanish plays which have been translated into Catalan. The article is divided into three time periods: from the 19th century to the Spanish Civil War, the Francoist Era and, finally, from the death of Franco until 2022.

Keywords: theatre translation; theatre reception; Catalan translation; Catalan theatre; Franco's Regime; exile

Sumari

1. Introducció
 2. Breu recorregut històric per les relacions entre l'escena castellana i catalana del segle XIX fins a l'esclat de la Guerra Civil Espanyola
 3. Les traduccions teatrals durant la dictadura franquista
 4. Postfranquisme i actualitat
- Referències bibliogràfiques

1. Introducció

Les afirmacions categòriques sobre l'estat del panorama literari actual són sempre perilloses i subjectes al biaix que comporta el judici immediat. Tanmateix, aquests judicis i consideracions sobre l'estat del sistema cultural són imprescindibles a l'hora de conformar un entramat en canvi i transformació constants. És ben sabut que «de primer antuvi *Èdip rei* no agradà» i no guanyà el concurs dionisiac (Riba 1959: 118), Flaubert va ser acusat pels crítics de l'època de tenir un estil indecís, i l'estrena de *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra, va ser un autèntic fracàs (Gibert 1994: 21). Per tant, a l'hora de judicar el sistema cultural contemporani, cal tenir una mica de cautela. Malgrat l'obligada prudència, però, sembla que es pot afirmar amb certa objectivitat que l'autoria teatral catalana viu una època d'esplendor.

En les darreres dècades autors com Albert Mestres (1960), Lluïsa Cunillé (1961), Sergi Belbel (1963) o Carles Batlle (1963) han consolidat una tradició que ha anat incorporant autors com ara Pau Miró (1974), Josep Maria Miró (1977) o Llätzer Garcia (1981). També podem trobar obres d'autors consagrats com *Bagdad (dones al jardí)*, de Manuel Molins (1946), publicada el 2015, o bé les darreres obres que va publicar Benet i Jornet (1940-2020), com *Dues dones que ballen* i *Com dir-ho?*, estrenades el 2011 i el 2013, respectivament.

Un dels elements que permet copsar aquesta bona salut del teatre català és justament la seva capacitat d'exportació i l'impacte que té més enllà de les nostres fronteres lingüístiques. Certament, a l'hora d'analitzar la repercussió del teatre català, cal tenir en compte que l'èxit i l'eficiència escèniques no sempre han de correspondre a grans obres literàries. L'obra catalana que més ressò internacional ha tingut els darrers anys és la comèdia *El mètode Gronhölml*, de Jordi Galceran (1964) (Bakuzc 2013: 30). Sens dubte, és un dels grans èxits comercials de la història del teatre català (Pujol 2006: 132), estrenada a més de 60 països; a Rússia, fins i tot formava part del teatre de repertori i es representava dues vegades al mes fins que, arran del conflicte amb Ucraïna, Galceran va retirar els drets de l'obra (Camps 2022).

La traducció i l'escenificació de peces de teatre català arreu és clau per tal de situar la creació teatral catalana en la primera línia de les dramaturgies europees. No és pas casualitat que la Sala Beckett, que sempre ha estat un espai de diàleg entre el teatre català i l'escena internacional, hagi posat en marxa la base de dades *Catalandrama. Traduccions de teatre català contemporani*, que va néixer gràcies al suport de l'Institut Ramon Llull i que també té el suport de la fundació SGAE. El portal recull les traduccions del teatre català a altres llengües i permet accedir-hi de manera gratuïta. Tanmateix, cal tenir en compte que en aquesta base de dades no hi consten totes les obres traduïdes a altres llengües, sinó només les que requereixen la sol·licitud de l'autor. El projecte es va engegar l'any 2009 i té per objectiu promoure els dramaturgs contemporanis a escala internacional. La pàgina permet sol·licitar la descàrrega de peces teatrals i, per tant, facilita la representació de peces de teatre català arreu. Només durant el primer any, el portal va rebre 627 peticions, la majoria de les quals eren d'autors com Sergi Belbel, Car-

les Batlle, Josep Maria Benet i Jornet, Gerard Gázquez o Mercè Sarrias. Significativament, 516 d'aquestes sol·licituds corresponien a traduccions en castellà (Machío 2010). La demanda de traduccions va ser, doncs, del 82%.

El 2021 la base de dades tenia un total de 78 autors i va rebre més de mil sol·licituds, concretament 1.078, en quinze idiomes diferents, des de 32 països. Tal com informen des de *Catalandrama*:

En el rànquing d'autors més sol·licitats hi trobem Guillem Clua, Esteve Soler, Jordi Galceran, Lluïsa Cunillé, Daniel J. Meyer, Sergi Belbel, Marília Samper, Clàudia Cedó, Josep M. Benet i Jornet i Josep M. Miró. Les tres obres més sol·licitades han estat *Smiley* de Guillem Clua, *Contra la democràcia* d'Esteve Soler i *Burundanga* de Jordi Galceran. (Sala Beckett 2022)

La importància de la base de dades la podem constatar si tenim en compte que per Nadal del 2022 la plataforma Netflix estrena la sèrie de televisió *Smiley*, basada en l'obra de teatre homònima de Guillem Clua, protagonitzada per Miki Esparbé i Carlos Cuevas. També convé remarcar que el país que encapçala el rànquing de peticions és Espanya, amb 703 peticions. Altres països castellanoparlants que hi han fet peticions són el Perú (27), l'Argentina (22), Mèxic (19) (Sala Beckett 2022). El 2021 la demanda de traduccions al castellà ha estat cap al 70% del total, cosa que indica la importància de les relacions entre l'escena catalana i la hispànica. Tanmateix, més enllà del gran nombre de traduccions que s'han fet d'obres catalanes al castellà, també cal tenir present que s'han dut a terme traduccions d'obres originalment escrites en castellà per a l'escena catalana. Montserrat Bacardí, en l'article «La traducció del castellà al català al segle xx. Esbós d'una història accidentada» ha comentat el procés de deslegitimació que pateix la traducció del castellà al català, atès que no és necessària per comprendre el text (Bacardí 2001). Tanmateix, veiem com a les darreres dècades proliferen alguns muntatges d'obres escrites en castellà que són estrenades en traducció al català, algunes fins i tot, amb gran èxit, com és el cas d'*Història d'un senglar o alguna cosa de Ricard*, un monòleg escrit i dirigit pel dramaturg uruguaià Gabriel Calderón, traduït per Joan Sellent i interpretat per Joan Carreras. L'obra, una producció de Temporada Alta i Festival Grec, distribuïda per Bitò, ha estat guardonada amb el Premi Butaca a la millor producció de petit format, i Joan Carreras ha rebut el Premi Max i el Premi Butaca al millor actor. L'obra ha recorregut diverses ciutats no només del Principat, sinó també de les Illes Balears i València. Sens dubte, no deixa de ser remarcable que un dels èxits dels darrers anys sigui una traducció d'una obra escrita originalment en castellà. També en els últims mesos hem pogut comprovar que algunes obres de Josep Maria Miró eren estrenades a l'Uruguai; així, *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca* va ser estrenada al Teatro Verdi a Montevideo sota la direcció de Fernando Parodi l'1 de setembre del 2022; així mateix, la Comedia Nacional estrenava, sota la direcció de Josep Maria Miró mateix, *Tiempo Salvaje* al Teatro Solís el 2 d'octubre del 2022, dia en què La Comedia Nacional celebrava el seu 75è aniversari. Convé recordar que justament l'esmentat Gabriel Calderón n'és l'actual director.

Podem observar una correspondència entre l'escena uruguaiana i la catalana, en què Josep Maria Miró, segons la Comedia Nacional «el autor catalán de mayor proyección internacional» (Comedia Nacional 2022), és acollit amb tots els honors. Malgrat que encara queda molta feina per fer a l'hora de consolidar un repertori teatral català, podem veure que la dramaturgia catalana ha afermat la projecció internacional i que, en especial, l'interès de l'escena hispànica pel teatre català ha crescut els últims anys, tal com indica l'augment de peticions a la plataforma *Catalandrama* o el fet que el portal reculli 319 textos traduïts al castellà —i recordem que és tan sols un recull parcial. També és significatiu que el *Premio Nacional de Literatura Dramática*, atorgat pel Ministeri de Cultura Español, hagi guardonat textos en català de Josep Maria Benet i Jornet, Sergi Belbel, Guillem Clua i, recentment, de Josep Maria Miró.

De fet, resulta curiós observar que, si bé aquesta temporada grans teatres catalans com el Teatre Lliure i el Teatre Nacional de Catalunya pràcticament s'han oblidat d'estrenar peces de dramaturgs catalans contemporanis (en part a causa de l'oblit generalitzat de la literatura dramàtica a la nostra escena), l'interès per peces de teatre català creix. Cal tenir en compte que, com molt bé ha indicat Francesc Foguet, la indústria teatral —perquè, no ho oblidem, com ja apuntava Joan Tomàs, el teatre també és una indústria (Tomàs 1935: 5)— està «molt condicionada per les instàncies públiques» (Foguet 2013: 121) i, per tant, pels directors de teatre. Ara bé, cal dir que els darrers anys algunes editorials com Comanegra i Arola publiquen de manera regular textos en català, i Arola també ha publicat algunes obres dramàtiques traduïdes del castellà. Intentem, doncs, traçar un recorregut per les relacions entre l'escena catalana i la hispànica.

2. Breu recorregut històric per les relacions entre l'escena castellana i catalana del segle XIX fins a l'esclat de la Guerra Civil Espanyola

Evidentment, en un recorregut pel diàleg entre l'escena catalana i la castellana, la relació entre totes dues no es pot deslligar de la situació de diglòssia de la literatura catalana al segle XIX (Gallén 2018: 152). Així, malgrat el domini del castellà en les produccions culturals, la complicitat que requerien els gèneres còmics va afavorir l'ús del català. Fins i tot l'autor madrileny Ramón de la Cruz (1731-1794), quan ha d'escriure una obra per a la inauguració del Teatre de la Santa Creu, *El café de Barcelona* (1788), hi inclou alguna intervenció, encara que puntual i anecdòtica, en català, com també ho fa a *Las mahonesas* (1783), que celebrava la conquesta de Menorca a càrrec de les tropes espanyoles (Fàbregas 1978: 93; Sansano 2010: 502-503). L'èxit del dramaturg a la ciutat comtal porta un home de teatre com Josep Robreño (1780-1838) a adaptar sainets a les coordenades locals barcelonines, com és el cas d'*El sarau de la patacada* (1805) (Bacardit 2018: 255). Tal com assenyalava Sansano, Robreño va agafar «un tema o un argument d'èxit de Ramón de la Cruz i va afaïçonar-lo en l'entorn urbà de Barcelona, per fer-hi parlar amb fluïdesa uns personatges versemblants i representatius de la menestralia de la ciutat» (Sansano 2010: 506).

Com és ben sabut, l'aparició a l'escena catalana de Frederic Soler i altres dramaturgs com Vidal i Valenciano o Conrad Roure marca un gran èxit de les produccions en català, fet que va provocar la prohibició el 1867 de les obres teatrals escrites exclusivament en català, cosa que explica la incorporació d'un personatge caricaturesc que parlava en castellà. L'estrena de *Gal·la Plàcidia*, la primera tragèdia de Guimerà, el 28 d'abril de 1879, marca la incorporació de la tragèdia a la literatura catalana, un gènere que ja havia conreat Víctor Balaguer (Gallén 2018: 118). En paraules d'Enric Gallén:

Des de Frederic Soler, passant per Víctor Balaguer fins a Àngel Guimerà o Josep Pin i Soler, els dramaturgs catalans van començar a bastir un teatre modern català, que fos homologable al del conjunt de les literatures dramàtiques europees. El salt qualitatiu el va protagonitzar Guimerà en incorporar amb *Gala Plàcidia* (1879) i altres peces posteriors la «tragèdia», un gènere «culte» en llengua catalana, amb la prèvia participació de Balaguer. (Gallén 2018: 152)

Pel que fa a les relacions de l'escena catalana amb la cultura castellana, cal recordar que l'any 1887 la Real Academia Española va discutir si obres que no haguessin estat representades a Madrid podien concórrer a un premi de teatre, cosa que obria una possibilitat de participació en obres escrites en llengües que no fossin el castellà. Alguns acadèmics, com Marcelino Menéndez y Pelayo o Víctor Balaguer, foren favorables a incloure aquestes obres, però un altre grup, liderat per Núñez de Arce, s'hi negaven en rodó. Finalment, la institució va premiar *Batalla de reines*, de Frederic Soler, un any més tard (Ribera Llopis 2003: 2953). El 1898 també apareix la traducció de *Mar i Cel*, que es va estrenar el 1891 i que va ser acollida com un signe de renovació, malgrat algunes crítiques. L'amistat del dramaturg amb Maria Guerrero va propiciar també la traducció de *Maria Rosa* el 1894, firmada per José Echegaray, encara que no es pot confirmar que fos aquest autor qui realment se n'hagués encarregat. Aviat es produeixen a Madrid *Tierra baja* (1897, 1896) o *La hija del mar* (1900) (Ribera Llopis 2003: 2953).

A més, l'aparició del moviment regeneracionista intensifica les relacions entre la literatura catalana i l'espanyola (Gallén 2007: 15). Així, el fet que durant el segle XIX ja es consolidi un corpus teatral d'obres en català possibilita aquest reconeixement. Guimerà va ser l'autor més representat a Madrid, encara que l'adveniment del modernisme en va mitigar l'èxit, malgrat que es va continuar representant. El poeta Rubén Darío, fervent admirador de Rusiñol, gràcies al qual creu que el modernisme té un impuls a Catalunya sense parangó a la resta de la península Ibèrica,¹ fa aquest comentari en un article aparegut al diari argentí *La Nación* l'1 de gener de 1899:

1. El nombre de Rusiñol me conduce de modo necesario a hablarlos del movimiento intelectual que ha seguido paralelamente, al movimiento político y social. Esa evolución que se ha manifestado en el mundo estos últimos años y que constituye lo que se dice propiamente el pensamiento «moderno» o nuevo, ha tenido aquí su aparición y su triunfo, más que en ningún otro punto de la Península, más que en Madrid mismo; y aunque se tache a los promotores de este movimiento de industrialistas, catalanistas, o egoístas, el caso que ellos, permaneciendo catalanes, son universales. (Darío 2005: 25)

En este movimiento, como sucede en todas partes, los que se han quedado atrás, o callan o apenas son oídos. Balaguer es ya el pasado, con su pesado fárrago: el padre Verdaguer apenas logra llamar la atención con su último libro de Jesús: vive al reflejo de la *Atlántida*, al rumor de *Canigó*. Guimerá, que trabaja al sol de hoy, va a Madrid a hacer diplomacia literaria, y los madrileños, que son «malinos», le dicen que conocen su juego y que hay en el autor de *Tierra baja* un regionalista más de la marca. Bellamente, notablemente, a la cabeza de la juventud, Rusiñol, que no escribe sino en catalán, pone en Cataluña una corriente de arte puro, de generosos ideales, de virtud y excelencia trascendentes. (Darío 2005: 25)

Observem com Darío, a l'hora de voler exalçar la figura de Rusiñol, mostra que la tradició literària catalana no li és aliena. Cal tenir en compte que el 1902 Miguel Sarmiento va publicar la traducció castellana d'*El jardí. Quadre poemàtic en un acte*, dos anys després de publicar-se en català, i el 1904 va aparèixer la traducció del monòleg *El prestidigitador*, publicada un any abans. El 1905 es tradueix el drama líric en un acte *La nit d'amor* (1905); el 1906, *L'alegria que passa* (1989); el 1909, *El pati blau* (1903). L'escriptor Gregorio Martínez Sierra, el seu traductor habitual, el 1907 publica un volum d'obres dramàtiques de Rusiñol que inclou la traducció d'*El malalt crònic* (1902) i *La bona gent* (1906), i el 1912 també tradueix *El despatriat*, que titula *El indiano*. A més, Rusiñol també va traduir al català una obra de Martínez Sierra, que va titular *La fira de Neuilly: sensacions frèvoles de París* (Ribera Llopis 2003: 2964).

També cal destacar la traducció d'obres d'Ignasi Iglesias, com ara la del 1905 de *La mare eterna* (1900) i d'*Els vells* (1903), *Juventut* (1904) i *Les garses* (1905). Cal tenir en compte que la irrupció d'altres dramaturgs catalans en l'escena castellana no va minvar l'estrena de peces de Guimerà. De fet, en contraposició a Rubén Darío, l'escriptor argentí José Luís Pagano (1875-1965) n'és un fervent admirador. Pagano, durant la seva estada a Florència, havia rebut l'encàrrec de *La Rassegna Internazionale* d'entrevistar els escriptors catalans i espanyols més rellevants del moment. Per a l'escriptor, que va arribar a Barcelona cap al 1900, descobrir la literatura catalana va significar un gran impacte (Gallén 2004: 211). A diferència de Rubén Darío, sent una profunda admiració per la figura de Guimerà, el gran renovador de l'escena catalana, mancada de tradició, i el situa a l'altura de noms com Ibsen, Strindberg, Gogol o Hauptmann (Gallén 2004: 211).

Tal com ha assenyalat Joan Martori, es van publicar en castellà divuit obres teatrals de Guimerà, de les 42 publicades en vida de l'autor, és a dir, un 43% de la seva producció. Quinze van ser estrenades en castellà a Madrid, i *La festa del blat* es va estrenar en català al Teatro de la Comedia de Madrid. Fins i tot, algunes obres es van estrenar abans a Madrid que a Barcelona o, com el cas de *Maria Rosa*, es van estrenar paral·lelament (Martori 1996: 313). A partir del 1908, amb el fracàs de l'*Aranya*, estrenada en la traducció castellana a Madrid, Guimerà deixa de ser el referent de la renovació teatral. Cal destacar, però, que l'escena madrilenya encara presència les produccions de *La reina vieja* (1910), *La reina joven* (1912), *El alma muerta* (1913), *Jesús que vuelve* (1917) i *El alma es mía* (1919) (Martori 1996: 313).

També trobem una versió castellana de l'obra d'Apelles Mestres *L'estiu de Sant Martí* (1912), a càrrec de Román Savaedra, publicada el 1913; tanmateix, no va ser pas estrenada a cap escenari madrileny, sinó al Teatro Centro de la Unión de Vilafranca del Penedès. De Pous i Pagès se'n va traduir *Un cop d'Estat* (1905), i el 1921 el Teatro Lara de Madrid va estrenar *El canto del cisne* (Ribera Llopis 2003: 2964).

Un altre autor que va ser traduït i que va tenir un influx important en la literatura castellana és l'homenot de teatre Adrià Gual. Així, malgrat que no s'han traduït *Nocturn* ni *Silenci*, la traducció de *Misteri de dolor*, el 1909, podria haver estat, en paraules de Gallén, el referent bàsic d'un possible «plagi», el de *La malquerida*, de Jacinto Benavente (Gallén 2007: 17). A la dècada dels vint destaca la traducció al castellà de l'obra d'Artís i Balaguer *Seny i amor, amo i senyor*, una comèdia estrenada al Teatre Romea el 1925; la versió castellana d'Arturo Mori va ser posada en escena més de seixanta vegades (Gallén i Gibert 2021: 327). El 1926 la companyia de Margarida Xirgu va estrenar al Teatro Español de Madrid el poema dramàtic *Fidelidad*, de Josep Maria de Sagarra, que Eduardo Marquina havia traduït al castellà. L'obra havia estat estrenada el 1924 al Teatre Romea (Tarrés 2022). Sagarra mateix havia traduït en vers la seva obra *L'hostal de la Glòria* per tal que l'empresa formada per Maria Vila, Pius Daví i Fernández Burgos pogués iniciar la seva aventura teatral als escenaris madrilenys. L'obra, estrenada a Madrid el 1934, tot i que va ser un fracàs de públic, va ser ben rebuda per la crítica.²

Quant a les traduccions teatrals del castellà al català d'aquest període, encara que no sigui una obra pensada per a l'escena, cal destacar la traducció la *Comèdia de Calist i Melibea (La Celestina)* a càrrec d'Antoni Bulbena i Tosell (Bacardí 2001). A més, durant els anys trenta es va dur a terme una tasca d'adaptació de textos dramàtics castellans a l'escena catalana. D'aquesta manera, el 1930 Antoni Pejoan va versionar la comèdia *El último mono*, de Carlos Arniches, amb el títol *L'adroguer del carrer nou*. El 1932 l'obra *Los marqueses de Matutes*, de Luis Fernández Sevilla i A. Carreño, va ser adaptada a *Els Marquesos del Born*, per Joan Vila i Pagès (Gallén 2001: 62). I el 1934 també es va traduir *Marianela*, una adaptació escènica dels germans Álvarez Quintero de la novel·la homònima de Benito Pérez Galdós, que s'havia estrenat a Madrid el 1916. El 1935 va aparèixer la traducció de *Madre Alegría*, una obra escrita conjuntament per Luis Fernández de Sevilla i Rafael Sepúlveda, i de *La honra de los hijos*, de José López Pinillos (Bacardí 2001). El 1936 Agustí Collado va adaptar al català una obra del popular dramaturg Alejandro Casona, *Nuestra Natacha (La nostra Natatxa)*. El 1937 es publiquen en català les traduccions d'una altra obra de López Pinillos, *Esclavi-*

2. Al pròleg del segon volum del *Teatre Complet*, Sagarra comenta: «Com a final de la meua aventura madrilenya de la primavera del 34, he de fer constar que la crítica més deferent, més amable i més considerada que s'ha fet mai a una obra meua, amb una absoluta unanimitat de premsa, fou la que va merèixer la meua traducció de *L'Hostal de la Glòria* sobre les planes de tots els diaris de Madrid. Persones de l'autoritat de Machado, de Fernández Almagro, i de Díez Canedo, es varen fer càrrec dels "elements" i amb tota cavallerositat varen salvar l'honor del poeta.» (Sagarra 1949: XXIX).

tud, i també *El Secret*, de Ramón J. Sender, i *El vell Albrit*, una versió d'*El abuelo*, de Galdós (Bacardí 2001; Gallén 2001). La publicació d'aquestes obres va lligada a les col·leccions «La escena catalana» i «Catalunya Teatral».

3. Les traduccions teatrals durant la dictadura franquista

La derrota republicana va provocar que gran part de la intel·lectualitat catalana marxés a l'exili, i fou des de l'exili que es començà a reconstruir la cultura catalana (Castellanos 2013: 239). És curiós observar que davant de la desfeta de la tradició teatral que va comportar la victòria franquista, els centres culturals a l'exili van entendre la importància cabdal que tenia aquesta recuperació escènica per a la supervivència de la literatura catalana. Així, els Casals programaven periòdicament posades en escena per a la celebració de festivitats. A més, aquestes iniciatives teatrals permetien donar visibilitat a la cultura catalana i estrènyer els vincles socio-culturals entre els exiliats i els ciutadans del país d'acollida (Foguet 2016: 53-54).

En el marc d'aquest diàleg cultural, cal entendre la publicació a Mèxic l'any 1943 de l'obra *Misterio de Quanaxhuata*, de Josep Carner. El 1951 Carner va reescriure l'obra en català i la va titular *El ben cofat i l'altre*, que és a la «Biblioteca a Tot Vent», de Proa. El 6 de febrer de 1963 l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, sota la direcció de Rafael Vidal i Folch, la va estrenar al Palau de la Música Catalana (Foguet 2016: 53-54).

A més, convé ressaltar que alguns centres culturals a l'exili, com l'Agrupació Catalana d'Art Dramàtic, amb seu a Mèxic DF, dirigida per Avel·lí Artís i Balaguer, posen en escena obres d'autors catalans com Frederic Soler, Guimerà, Rusiñol, Gual o Sagarra, però també de castellans; així, el 1945 s'estrena una obra de Casona en català, *La nostra Natatxa*, a partir de la traducció esmentada d'Agustí Collado. Així mateix, es va posar en escena la versió castellana d'Artur Mori de l'obra d'Artís i Balaguer mateix *Seny i amor, amo i senyor*, un espectacle que va tenir una magnífica acollida entre el públic mexicà. El 1949 Margarida Xirgu va dirigir a Buenos Aires *La corona de espinas*, de Josep Maria de Sagarra. També Joan Bas i Colomer, periodista i crític teatral, va traduir peces teatrals argentines al català: *El nostre fi de setmana*, de Roberto Cossa, posada en escena el 1964; i *Escac a la reina*, d'Alberto Peyrou i Diego Santillán. El 1967 Francesc Arnó i Santos també va traduir *Oración*, de Francisco Arrabal (Bacardí 2009: 20-21). El 1975 el Grup Escènic de Caracas va portar a escena *La barca sense pescador*, d'Alejandro Casona, traduïda al català per Francesc Oriol.

Pel que fa a l'escena durant la Catalunya franquista, es van representar algunes obres de teatre català traduïdes al castellà; així, el 1943 es va estrenar *De esta agua no beberé* (1939), de Folch i Torres; i també *La vuelta al mundo en patinete* (1932), una traducció castellana del musical estrenat el 1932 al Romea, amb llibret de Jordi Canigó i Salvador Bonavía (Gallén 2017: 255). Fins i tot, en alguns casos es van reescriure obres tot eliminant-ne els elements catalans, i així *El milionari del Putxet* (1927), de Gastó A. Mantua, es convertí en *El millonario del Rastro* (1942); o *La reina ha relliscat* (1932), el vodevil d'Alfons A. Roure, va esdevenir *Mi mujer está chala* (Gallén 2017: 255-256).

L'únic èxit teatral català del moment va ser l'obra *La ferida lluminosa*, de Josep Maria de Sagarra, que va estar un any en cartell. José María Pemán en va fer una versió castellana. El 1948, en escriure *Ocells i llops*, Sagarra la va traduir al castellà, amb el nom de *La muñeca sangrienta*, i va oferir la versió castellana a l'actriu Catalina Bárcena, que la va trobar massa negra. El 1949 es va estrenar a Madrid *La cruz de Alba*, una traducció castellana d'*El prestigi dels morts* (Sagarra 1949: XXII-XIX).

Un altre autor que va tenir un gran impacte en la cultura hispànica va ser Salvador Espriu. De *Primera història d'Esther*, n'hi ha dues traduccions al castellà. La primera data del 1967, a càrrec de Santos Hernández, un dels actors que participaren en el muntatge. Aquesta traducció la va supervisar l'autor i la va publicar la col·lecció de teatre de l'editorial Aymà, una col·lecció dirigida per Salvat que tenia el propòsit de «dar a conocer en lengua castellana las mejores aportaciones del teatro catalán» (Espriu 1968: 7). La segona traducció va ser de Juan Ramón Masoliver, publicada el 1986, un any després de la mort d'Espriu. El 1963 Salvat també va traduir *Antígona* (1939, 1955) i el 1978 Espriu mateix va traduir *Una altra Fedra si us plau*. El 1974 Salvat i Espriu també havien traduït al castellà *Ronda de mort a Sinera*.

El 1966 José Corredor Mateos va publicar una traducció d'*Homes i No* (1955), i el 1972 es va traduir el gran èxit *El retaule del flautista*. El 1968 es va publicar el volum *Teatro*, que recollia *Oro y sal*, *El gancho* i *Novela*, les traduccions que Pere Gimferrer va fer de tres peces de poesia escènica de Joan Brossa. El 1971 també es va traduir l'obra de teatre infantil *Taller de fantasia (la nit de les joguines)*, de Josep Maria Benet i Jornet, i el 1974 Estudio Teatro va publicar l'obra *Llanto en la muerte de Enric Ribera*, traduïda per Rodolf Sirera mateix.

Pel que fa a les traduccions d'obres castellanques al català, en destaca l'estrena, l'octubre de 1975, de l'obra del dramaturg xilè Egon Wolf *Els invasors*, traduïda per Esteve Polls. També cal destacar l'adaptació *El retaule de les meravelles* i *L'elecció dels alcaldes de Viladegats*, una versió infantil a càrrec d'Albert Jané i Aurora Díaz Plaja dels entremesos cervantins *El retablo de las maravillas* i *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

4. Postfranquisme i actualitat

Com no podia ser altrament, l'arribada de la democràcia va permetre la institucionalització de l'escena catalana. Així, el 1976 es funda el Teatre Lliure, que va escenificar clàssics europeus en català i també va programar puntualment alguna obra d'autoria catalana; el 1985 es funda el Teatre Nacional de Catalunya, i el 1988, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.

És evident que, si donem un cop d'ull a les traduccions d'autors catalans, veiem que continuen apareixent traduccions d'autors que ja han esdevingut clàssics del segle XX català. Abans havíem esmentat una segona traducció al castellà de *Primera història d'Esther*, a càrrec de Juan Ramón Masoliver. El 1980 va publicar-se el volum *Strip-tease & teatro irregular*, una traducció al castellà de peces de poesia escènica a càrrec de Joan Manuel Gisbert. El 2001 va aparèixer

una altra versió castellana de la poesia escènica, a càrrec de Carlos Vitae, titulada *Posteatro* (Fundació Joan Brossa 2022).

També autors com Benet i Jornet han estat traduïts i produïts en castellà. Així, el 1992 *Desig*, l'obra més traduïda de Benet i Jornet, va ser estrenada al Teatro de la Ribera, a Saragossa, sota la direcció de Pilar Laveaga (Moreno i Domènech 2022). El text havia estat traduït per José Sanchís Sinisterra. Altres dramaturgs, com els valencians Rodolf Sirera o Manuel Molins —que també ha escrit algunes obres en espanyol—, també han estat traduïts i produïts en castellà. En el cas de Sirera, el 1983 Emilio Hernández va dirigir al Teatro María Guerrero *El veneno del teatro*, de Madrid, i Mario Gas la va estrenar a Buenos Aires el 2012 (Rosselló 2022).

Entre els autors actuals trobem dramaturgs com Marc Artigau, Marta Barceló, Sergi Belbel, Guillem Clua, Lluïsa Cunillé, Jordi Galceran, Enric Nolla, Jordi Prat i Coll, Marília Samper, Victòria Spunzberg o Gerard Gázquez, que s'han traduït ells mateixos la majoria de les obres al castellà. En el cas d'autors com Carles Batlle, Llàtzer Garcia o Josep Maria Miró, la majoria de les seves obres les han traduïdes traductors professionals (Sala Beckett 2022). Per exemple, l'editorial Enclave libros ha publicat *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*, una traducció d'Eva Vallines Menéndez de l'esmentat monòleg de Miró.

Respecte de la traducció i escenificació d'obres escrites en castellà, el 1982 el Teatre Lliure estrena *Fulgor i mort de Joaquim Murieta* (1982), de Pablo Neruda, traduïda per Miquel Martí i Pol. Si fem un repàs dels darrers anys, a més de l'esmentada obra de Calderón *Història d'un senyalar*, aquest dramaturg també ha estrenat una altra obra seva traduïda al català, *Que rebentin els actors*, estrenada el 2018 a la Sala Tallers del TNC, i n'hi ha una traducció publicada per Arola. El 1999 l'editorial havia publicat una traducció catalana d'un dels textos més famosos de Juan Mayorga, *Cartes d'amor a Stalin*, a càrrec de Lurdes Malgrat.

L'editorial Arola també ha publicat algunes traduccions del dramaturg Paco Zarzoso (1966), com *La casa de les aranyes*, estrenada al TNC el 2020; i *L'eclipsi*, estrenada el 2014 al TNC. Tots dos textos han estat traduïts per Albert Arribas. Arola també ha publicat *Ultramarins*, una obra traduïda per Lluïsa Cunillé, amb qui Paco Zarzoso i Lola López havien fundat la Companyia Hongaresa Teatre. El 1995 estrenen *Intempèrie*, una obra conjunta de Cunillé i Zarzoso. El 1998 Cunillé en publica una traducció catalana. El 2006 Àlex Rigola havia estrenat *Arbusht*, de Paco Zarzoso, una obra també traduïda per Cunillé.

El 2018 La Kompanyia del Teatre Lliure també va presentar *El temps que estiguem junts*, un espectacle de Pablo Messiez, traduït al català per Marc Artigau. Així mateix, el 2020 la Sala Beckett va estrenar *El combat del segle*, un text de Denise Duncan traduït per Marc Rossich, publicat també per l'obrador de la Sala Beckett. D'altra banda, l'abril del 2022 les T de Teatre i Dagoll Dagom han presentat la versió catalana de *La tendresa*, d'Alfredo Sanzoll. Observem, doncs, que el diàleg entre totes dues escenes és cada vegada més fructífer, tot i que encara queda molta feina per fer. Tanmateix, no deixa de ser curiós que els programadors mateixos no ofereixin als dramaturgs catalans un espai en les programacions actuals que estigui d'acord amb l'acollida que tenen arreu.

Referències bibliogràfiques

- BACARDÍ, Montserrat (2001). «La traducció del castellà al català al segle xx. Esbós d'una història accidentada». *Visat*, 9.
- (2009). «La traducció catalana a l'exili. Una primera aproximació». *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 9-21.
- BACARDIT, Ramon (2018). «Frederic Soler i els nous autors del teatre català». A: CASANY, Enric; DOMINGO, Josep M. (ed.). *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana: Editorial Barcino: Ajuntament de Barcelona, p. 253-284.
- BAKUZC, Dóra (2013). «Teatre català a Hongria: aspectes de la traducció dramàtica a propòsit de la versió hongaresa d'*El mètode Grönholm* de Jordi Galceran». A: BARTUAL, Carles; DÉRI, Balázs; FALUBA, Kálmán; SZIJJ, Ildikó (ed.). *Catalanística a Hongria (1971/72-2011/12) Actes del Simposi Internacional de Catalanística Budapest. 24-26 d'abril de 2012*. Budapest: Institut Ramon Llull: Fundació Congrés de Cultura Catalana: Universitat Eötvös Loránd de Budapest, p. 25-36.
- BERGSON, Henri (1940). *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. París: PUF.
- CAMPS, Magí (2022). «Jordi Galceran: "El mètode Grönholm es una màquina que sempre funciona"». *La Vanguardia*, (15 agost). <<https://www.lavanguardia.com/cultural/20220815/8463768/metode-groenholm-maquina-siempre-funciona.html>> [Consulta: 02/09/2022].
- CASTELLANOS, Jordi (2013). *Literatura i societat. La construcció d'una cultura nacional*. Barcelona: L'Avenç.
- SALA BECKETT, OBRADOR DE DRAMATÚRGIA (2022). *Catalandrama. Traduccions de teatre contemporani*. <<https://www.catalandrama.cat>> [Consulta: 02/10/2022].
- COMEDIA NACIONAL (2022). «Tiempo salvaje». <<https://comedianacional.montevideo.gub.uy/tiempo-salvaje>> [Consulta: 02/10/2022].
- DARÍO, Rubén (2005). «En Barcelona. 1 de enero de 1899». A: *España contemporánea*. Madrid: Visor Libros, p. 20-27.
- FOGUET, Francesc (2013). «La literatura dramàtica al segle XXI». A: *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 121-131.
- (2016). *El teatro catalán en el exilio republicano*. Sevilla: Renacimiento.
- FUNDACIÓ JOAN BROSSA (2022). «Traduccions». <<https://www.fundaciojoanbrossa.cat/el-poeta/categoria-bibliografia/traduccions>> [Consulta: 02/10/2022].
- FÀBREGAS, Xavier (1978). *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Millà.
- GALLÉN, Enric (2001). «Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)». A: PEGENAUTE, Luis (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, p. 49-74.
- (2004). «"Àngel Guimerà", de José León Pagano». *Anuari Verdaguier*, 12, p. 207-226.
- (2007). «Dues literatures en contacte: estat de la qüestió». A: GIBERT, Miquel M.; HURTADO DÍAZ, Amparo; RUIZ CASANOVA, José Francisco (ed.). *Literatura comparada catalana i espanyola del segle xx*. Lleida: Punctum, p. 15-35.
- (2017). «Teatre i bilingüisme a la Barcelona de postguerra». A: PÉREZ SALDAÑA, Manuel; ROCA, Rafael (ed.). *Del manuscrit a la paraula digital. Estudis de llengua i literatura catalanes = From Manuscript to Digital Word: Studies of Catalan Language and Literature*. Amsterdam: John Benjamins, p. 252-266.
- (2018). «Bilingüisme, diglòssia i teatre català». A: GALLÉN, Enric; RUIZ CASANOVA, José Francisco (ed.). *Bilingüisme, traducció i literatura catalana*. Barcelona: Punctum.

- GALLÉN, Enric; GIBERT, Miquel M. (2021). «Catalan and Spanish Drama in Contact (1890–1939)» A: GIMENO UGALDE, Esther; PACHECO PINTO, Marta; FERNANDES, Àngela (ed.). *Iberian and Translation Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, p. 309-337.
- GIBERT, Miquel M. (1994). «Josep Maria de Sagarra: un teatre entre vers i prosa». A: *Josep Maria de Sagarra*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, p. 13-29.
- MACHÍO, Christian (2010). «Catalandrama rep 627 sol·licituds en el primer any». *Teatralnet*. <<http://www.teatral.eu/ca/noticies/10175/catalandrama-rep-627-sol%C2%B7licituts-en-el-primer-any#.Y2LvhezMJsM>> [Consulta: 02/09/2022].
- MARTORI, Joan (1996). «Guimerà en Madrid». *Anales de la literatura española contemporánea*, 21(3), p. 313-327.
- MORENO I DOMÈNECH, Maria (2022). «Josep M. Benet i Jornet». A: *Enciclopèdia de les Arts Escèniques*. Institut del Teatre i Diputació de Barcelona. <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id2899/benet-i-jornet.htm>> [Consulta: 03/10/2022].
- PUJOL, Anton (2006). «El mètode Gronhølm o la submissió a les modernitats líquides». *Catalan Review*, XX, p. 131-151.
- RIBA, Carles (1959). «Notícia preliminar». A: SÒFOCLES. *Tragèdies. Volum II*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, p. 89-118.
- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel (2003). «Relaciones entre los teatros contemporáneos castellano, catalán y gallego». A: DOMÈNECH RICO, Fernando; PERAL VEGA, Emilio Javier (ed.). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, p. 2953-2969.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2022). «Rodolf Sirera Turó». A: *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1118/rodolf-sirera-turo.htm>> [Consulta: 05/10/2022].
- SAGARRA, Josep M. (1949). «Pròleg». A: *Obres completes II. Teatre*. Barcelona: Editorial Selecta, p. XIII-XXXVI.
- (1994). *Josep Maria de Sagarra: home de teatre. 1894-1994*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.
- SANSANO, Gabriel (2010). «La fortuna de Ramón de la Cruz en el teatre català vuitcentista: els inicis de Josep Robrenyo». A: LAFARGA, FRANCISCO; PEGENAUTE, Luis; GALLÉN, Enric (ed.). *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Berlín: Peter Lang, p. 493-510.
- TARRÉS, Irene (2022). «Margarida Xirgu». A: *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/enciclopedia-arts-esceniques/id1906/margarida-xirgu.htm?cerca_5=xirgu> [Consulta: 03/10/2022].
- TOMÀS, Joan (1935). «A raig fet. Els artistes teatrals i el reclam». *Mirador*, 334, (29 agost), p. 5.

Quan el marquès de pestanya fa cagar el tíó

Pau Joan Hernández de Fuenmayor

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació

Departament de Traducció i d'Interpretació

Edifici K

08193 Bellaterra

paujoan.hernandez@uab.cat

ORCID: 0000-0002-8761-3701



Resum

La traducció de literatura infantil i juvenil entre llengües properes implica algunes dificultats específiques. Cal tenir en compte que la característica intel·lectual del lector infantil és que té intel·ligència, però no cultura. Això porta sovint a adaptar textos i expressions, sense tenir en compte l'atractiu estètic de l'estranyament ni els perills d'aquestes adaptacions, que poden arruïnar l'original. També és molt important fixar-se en el model de llengua que utilitza el traductor, que ha de ser al mateix temps rica i accessible. L'autor tracta tots aquests temes no des d'un punt de vista acadèmic, sinó des de la seva experiència personal com a traductor, escriptor i adaptador.

Paraules clau: traducció; literatura infantil i juvenil; català; castellà; adaptació; intraduïbilitat

Abstract. *When Marquis of Tab meets the Christmas trunk*

The translation of children's and youth literature between closely related languages involves some specific difficulties. It should be noted that the intellectual characteristic of the child reader is that he has intelligence, but not culture. This often leads to adapting texts and expressions, without considering the aesthetic appeal of strangeness or the dangers of such adaptations, which can ruin the original. It is also very important to pay attention to the language model used by the translator, which must be rich and accessible at the same time. The author deals with all these topics not from an academic point of view, but from his personal experience as a translator, writer and adapter.

Keywords: translation; children's and youth literature; Catalan; Castilian; adaptation; untranslatability

A l'hora de plantejar-me aquesta intervenció sobre la traducció de llibre infantil i juvenil entre català i castellà, he cregut convenient apartar-me dels aspectes més teòrics i estrictament acadèmics de la qüestió, en els quals probablement diferiria poc del que puguin aportar altres ponents, encara que no se centrin en el camp

específic de la LIJ. En comptes d'això, he optat per oferir una visió molt més personal, a partir de la meva experiència com a traductor i, de manera molt més marginal, com a escriptor i com a adaptador. Assumeixo el risc que aquest plantejament caigui aquí i allà en l'anècdota, però és el perill que tenen totes les exposicions personals.

Deu fer, si no vaig errat, tres temporades, a la telenovel·la dels migdies de TV3 *Com si fos ahir*, un personatge jove i desitjós d'obrir-se pas en la vida abandonava Barcelona —com tothom sap, paradigma de l'entorn civilitzat en la narrativa catalana— per marxar a viure ni més ni menys que a Berlanga de Duero, poble que, segurament per l'eufonia del nom, era vist com la quinta essència de la llunyania i l'exotisme. Fixem-nos-hi bé: no se n'anava a Rovaniemi, Czeszochowa o Villedieu-les-Poêles, sinó a aquest poble, molt més proper geogràficament. Una circumstància que, personalment, vaig trobar molt graciosa, perquè Berlanga de Duero, província de Sòria, comarca de la Tierra de Berlanga, és el poble d'origen de la meva família.

El detall és en realitat molt menys anecdòtic del que podria semblar: ens mostra prou bé com les dues cultures (i entenc aquí cultures com a universos referencials) i les dues llengües no són tan properes, tan veïnes ni tan convivents com pensem algunes vegades, i que, per a l'imaginari català, Castella pot resultar més exòtica que, posem per cas, Nova York. O, com a mínim, la meva Castella, la «Castilla para hispanistas» la llegenda de la qual havien de rebutjar «los catalanes, los vascos / los pueblos que el mar golpea», als versos de Gabriel Celaya.

Les cultures no són tan properes, doncs, i tampoc no ho són les llengües. Un terrible error dels traductors literaris poc experimentats és creure que traduir entre castellà i català és senzill. L'experiència aviat ens fa descobrir, sovint amb sorpresa, que com més allunyades són dues llengües (filològicament i cultural), més còmoda resulta la traducció, perquè no cal patir pel calc, per l'expressió poc genuïna, per la manca de naturalitat encarcarada.

Això m'ho va fer veure, força anys enrere, un editor, en comentar que difícil que resultava trobar bons traductors literaris del català cap al castellà. Això obeïa, segons ell, a la senzilla raó que la gran majoria d'aquests traductors són catalans, i els costa tenir una expressió castellana natural.

Personalment, vaig rebre aquesta observació amb un gran escepticisme. En aquell temps jo també creia que la traducció entre català i castellà, i encara més la traducció de llibre infantil i juvenil entre aquestes dues llengües, era una cosa que no demanava mai gaires esforços ni tenia, en conseqüència, gaire mèrit.

La refutació em va venir de boca d'un nen, el meu fill gran, la primera vegada que, a dotze anys, va visitar precisament Berlanga de Duero. Poques hores després d'arribar-hi, va fer una declaració tan solemne com carregada de sentit filològic: «Papa, la gent d'aquí parla la llengua que parles tu, que és molt bonica, i no la que parla la gent de Catalunya que es creu que és castellanoparlant». Vaig entendre a l'instant el que havia volgut dir aquell editor, vaig entendre que potser traduir cap al castellà no és tan senzill, i que cadascú té les competències lingüístiques que té, o, més aviat, que li han donat. I que fora d'això, com deien els meus avis, «hasta los gatos quieren zapatos».

Els que traduïm per als lectors infantils i juvenils ens hem d'enfrontar, a més, amb alguna dificultat afegida. La diferència intel·lectual entre el lector infantil i el lector adult rau en un detall cabdal que no hem de perdre mai de vista: els nens tenen intel·ligència, però no cultura. La intel·ligència és una característica natural que tothom posseeix en més o menys grau i afecta més o menys camps, i podrà estar més o menys accentuada. La cultura, en canvi, implica un procés d'adquisició que es perllonga tot al llarg de la vida. Això és el que fa que la conversa entre un infant i un adult no acostumi a ser fàcil, si més no quan es vol parlar de coses serioses, i aquest és també el conflicte axial de bona part de la literatura infantil.

Els traductors de llibre infantil i juvenil ens hem de moure entre referents que molta gent creu intercanviables i que en realitat no ho són. És una afirmació certa per a totes les combinacions lingüístiques en un món globalitzat, però que s'accentua quan es treballa entre llengües veïnes. I el nostre primer obstacle davant aquests referents és que en les nostres traduccions les tècniques d'amplificació són molt restringides: oblidem-nos, és clar, de les notes del traductor a peu de pàgina, però oblidem-nos també de les perífrasis explicatives o els incisos entre comes, que fàcilment poden forçar el text, generar frases massa llargues (sobretot en el cas de primers lectors) i no ajudar gens a la lectura.

Treballar amb els referents, doncs, no és fàcil i pot portar fins a l'extrem aquell etern joc d'equilibris entre anostrament i estranyament que és el viu de la traducció literària, però que en el cas del llibre infantil pot convertir-se en un joc perillós. En molts casos, davant les grans dificultats que ens presenten les tècniques d'amplificació, l'anostrament sembla l'opció natural. I probablement en molts casos l'és, però sense perdre de vista dues grans objeccions.

En primer lloc, no hem de perdre de vista l'encant de l'estranyament. En el moment que optem per un anostrament sistemàtic, no només neutralitzem el text original, sinó que ens erigim en una mena d'estrany prescriptors culturals amb facultat per decidir què comprendran els nostres lectors i què no, o, encara pitjor, què seran capaços de deduir i què no. Personalment, pertanyo a una generació lectora que va créixer preguntant-se què dimonis era la cervesa de gingebre, quants penics tenia un xíling o quants xílings una corona, quina diferència hi havia entre la milla terrestre i la nàutica, què són els *cornflakes* —producte completament desconegut en la meva infantesa— o, com em va recordar l'altre dia Francesc Parcerisas, quant fa una versta. I tampoc no ens vam traumatitzar.

D'altra banda, l'anostrament es pot convertir en adaptació, i l'adaptació és un camí perillósíssim. El traductor que adapta, com passa a tots els mentiders, ha d'inventar-se mentides cada cop més grosses per justificar les seves mentides anteriors, en un camí que, si no hi conflueix una barreja de traça i bona sort (molta traça i molta bona sort) pot desembocar en un joc de mentides encadenades que durà el llibre a la catàstrofe.

Posaré un exemple d'anostrament reeixit. És la traducció d'Inmaculada Caro d'un llibre infantil meu al castellà. La clau d'una part de la intriga és l'estupefacció d'una nena xinesa davant la tradició catalana de fer cagar el Tió. A ulls de la nena, això de posar-se a clavar bastonades a un tronc amb l'esotèric objectiu que es posi a cagar regals nadalencs és un costum entre bàrbar i incomprensible. La

traducció al castellà anostrà amb molta traça convertint el Tió en els Reis, i fa que la nena s'estranyi d'aquella història d'homes amb camell vinguts d'Orient que entren pel balcó de casa per portar regals, quan ella, que ve d'Orient de debò, mai no ha vist una cosa semblant. El joc funciona perquè no hi ha més referències. Pensem, en canvi, el que hauria pogut passar si el llibre hagués començat a relacionar el Tió amb tot de referències boscanes. Les hauria hagut de canviar per referències a deserts orientals, la traductora? Una mentida per tapar una mentida, i enfilem un camí que no sabem on ens durà.

I un exemple ara d'adaptació que fracassa. No donaré nom d'autor, d'obra ni de traductor, és clar. Novel·la juvenil francesa sobre un tema arquetípic: noi de ciutat que passa al camp un estiu de descobertes i maduració. Per entendre'ns, com *Entre juliol i setembre*, de Saladrigas, però a l'Alvèrnia. Excepte que la versió catalana canvia l'Alvèrnia pel Pallars. Un Pallars, és clar, sense raiers ni falles, però amb desconcertants caravanes de carros de bous, danses i cançons populars desconegudes al Pirineu, muntanyes de conformació que no encaixa i un himne pallarès que cap pallarès no ha sentit mai. També en traducció literària el camí de l'infern està empedrat amb bones intencions.

A l'hora de traduir llibre infantil i juvenil també hem de tenir en compte un factor lingüístic important, que afecta especialment les traduccions cap al català: els llibres, en molts casos, es mouran en un àmbit escolar, i això ens força a una depuració extrema de la llengua. Això complica d'allò més utilitzar registres col·loquials i vulgars, i fins i tot, encara que això sembli estrany, del mateix llenguatge infantil. Al mateix temps, el nivell del llenguatge s'ha d'ajustar a la (suposada) competència lectora de l'edat. Respondre a aquestes exigències sense empobrir l'estil no acostuma a ser una tasca fàcil. Dit d'una altra manera, hem de crear en el lector el gust per una prosa literària i li hem de fer arribar el missatge que això també li implica una exigència: tan indesitjable és un text ple de paraules incomprensibles que desanimi el lector, com un text pla i insuls que no li faci aprendre res i el desmotivi. Precisament, la pobresa de la prosa ha estat en aquests darrers anys el retret que més sovint ha fet la crítica a la literatura infantil i juvenil catalana.

Si aquest podríem dir que és el pecat de part de la prosa actual, és prou sabut que els llibres infantils que es podrien anomenar clàssics, els que van veure la llum al començament del segle xx, el moment que marca el naixement de la LIJ catalana, amb l'obra de Folch i Torres i els autors que el van seguir, queia en l'altre extrem: la voluntat de fer didàctica de la llengua portava els escriptors a fer servir una prosa artificiosa i envitricollada que resultaria incomprensible per a un infant d'avui dia i que per força havia de resultar treballosa per als d'aleshores.

Per posar un exemple que conec bé, parlaré de la novel·leta *Capcigrany*, obra del jurista i polític Francesc Maspons i Anglasesell, publicat amb el pseudònim de Blai Einer a la Biblioteca de *La Mainada*, com a fulletó col·leccionable, entre el 1921 i el 1922, i publicat en forma de llibre per Avel·lí Artís i Balaguer l'any 1922.

L'any 2017 vaig rebre l'encàrrec de l'editorial Gent i Terra i de l'Ajuntament de Bigues i Riells, on hi ha la casa pairal dels Maspons, d'escriure una adaptació del *Capcigrany* per a nens i nenes d'avui.

Com era habitual a la literatura infantil de l'època, *Capcigrany* està escrit en un llenguatge molt ric, acurat i elevat, amb gust per recollir aforismes, frases fetes, noms de plantes i animals... La gran riquesa de la seva prosa fa que formi part de la bibliografia de referència del Diccionari Català-Valencià-Balear, que recull molts dels termes que hi apareixen i el cita en força ocasions en els exemples.

Però aquesta mateixa riquesa que converteix *Capcigrany* en un tresor per a un lexicògraf, el converteix també en una lectura extremament difícil per a un lector actual, i impossible per a un nen o una nena d'avui. Calia, doncs —i això era un autèntic repte— reescriure el llibre en un llenguatge proper i assequible, però sense empobrir-lo i sense perdre referents, sense treure ni afegir res. Se'n va modernitzar l'estil i el vocabulari, es van passar a estil directe molts diàlegs escrits en indirecte i es va incorporar al final un petit glossari de paraules i expressions que, malgrat tot, podrien resultar poc familiars, com ara els noms de les plantes, els animals i les eines del camp, noms que vaig optar per conservar íntegrament, o alguns conceptes que queden molt lluny de la realitat actual i necessitaven ser explicats a un lector infantil d'avui, com ara què és un mosso, una minyona, una dida, una caixa de núvia, un esclop o un tupí.

Observem, amb un fragment de l'inici del llibre, el canvi que es produeix. Primer, en veurem l'original i després la meva adaptació.

Una vegada era un pare que tenia tres fills, i tots plegats eren una família de follets.

I vivien al bosc de l'Aligué, entre Berti i Sant Quirse, en una espluga, baumada dintre un cingleret, que tenia l'entrada per la soca d'una alsina corcadassa, i finestres per uns rastres d'arrels; i una bella xameneia feta pel forat del bitxac d'un pinetó, que un llamp va corsecar i va aterrar una mala tempura, i amb el temps es tornà quera, i el vent se l'endugué fet pols, i deixà el pas net.

El pare es deia Capcigrany, i els fills l'un Blauet, l'altre Floç, i el més petit Ala de Pinyó, i entre tots en feien de totes, perquè les sabien totes. No hi havia aldarull en què no terrabastegessin, ni tripijoc en què no hi estessin embescats fins a la nou del coll; coneixien les flaques de tothom i sabien pessigollar a l'un i a l'altre per on més li coïa.

Eren mestres en donar un surt al gasiva quan colgava les unces; en capténir al què per tot veia mals averanys; en campanejar tafaners, saberuts i barjaules, i, sobre tot, en penjar una il·lusió de nuvi en cada plec de les faldilles de les pubilles estovades i les pastores massa babaues.

Hi havia una vegada un pare que tenia tres fills, i tots plegats eren una família de follets.

Vivien a pop de Riells del Fai, al bosc de l'Aligué, que és entre el Bertí i Sant Quirse, en un cau subterrani dintre d'un cingle, que tenia l'entrada per la soca d'una alzina corcada, unes finestres que treien el nas entre les arrels i una bona xemeneia feta aprofitant el forat que havia deixat un pi que havia trencat el llamp una nit de tempesta.

[...] Entre tots quatre follets, es passaven la vida jugant pel bosc i molt sovint s'acostaven a les masies de la rodalia per espiar les persones i fer-los alguna mala passada. Es feien un bon tip de riure quan podien espantar un avar que estava

enterrant unes monedes, quan escarmentaven els tafaners, els saberuts i els egoistes i, sobretot, quan feien creure alguna noia estovada o alguna pastora bleada que un noi molt ben plantat s'havia enamorat d'elles.

Observem com s'ha actualitzat l'estructura de les oracions per fer-la més comprensible i s'ha fet igual amb el vocabulari, però sense empobrir-lo, i s'han mantingut termes d'un registre una mica més elevat: *cingle, soca, saberut...*

Si traslladem aquestes consideracions sobre l'estil al camp de la traducció entre català i castellà, trobarem de seguida dos problemes potser no gaire obvis.

El primer seria la no equivalència dels registres. Malgrat la proximitat de les llengües, moltes vegades una paraula d'ús corrent en una llengua té com a traducció en l'altra un mot no gaire o no tan usual: digui el que digui el diccionari de traducció, en un text infantil difícilment traduirem un *poca-solta* per un *zascandil*, de la mateixa manera que el simpàtic títol de Luisa Villar Liébana *El misterio de la momia locatis* esdevé en català un no tan graciós *El misteri de la mòmia esbojarrada*. Igualment, el títol de Manuel Valls *Julia y la mujer desvanecida* s'ha de convertir en *La Júlia i la dona desapareguda*, per tal com *esvaïda* és una paraula que cap editor no admetrà en una coberta d'un llibre infantil.

Una de les grans diferències que separen català i castellà, i de la qual tothom és ben conscient, és la prosòdia. Un text literari impecablement traduït d'una llengua a l'altra des d'un punt de vista lèxic i semàntic pot, tanmateix, sonar maldestre o inelegant en la llengua d'arribada. Un canvi d'ordre dels termes o una tria acurada de les paraules poden fer que, paradoxalment, ens acostem més a l'original quan ens n'allunyem. Per posar un exemple tret també del títol d'un llibre, l'original de Jordi Sierra i Fabra *Los tigres del valle* no es podria traduir mai al català com *Els tigres de la vall*, perquè ens trobaríem davant un títol absolutament insípid, ben poc expressiu. Modifiquem-lo una mica, convertim-lo en *La vall dels tigres* i tot haurà canviat sensiblement. Traduint del català cap al castellà, el conte màgic de Josep Górriz *Història d'una sabata noble* no es pot traduir literalment al castellà. La paraula *zapato*, i encara més l'expressió *zapato noble* sona aspra, antipàtica, i obliga el traductor a un canvi radical: *La zapatilla de la princesa*.

La qüestió pren més rellevància quan parlem d'àlbums il·lustrats (amb un contingut de text mínim, que, a més, depèn completament de la il·lustració) i de llibres per a primers lectors, en els quals hem de suposar sempre una lectura acompanyada o la figura d'un adult que llegeix el conte al nen: la lectura en veu alta ens obliga a tenir l'eufonia més present que mai.

Tenint en compte això, no triga a plantejar-se'ns la qüestió de la intraductibilitat, una cosa que en literatura a tots ens agrada dir que no existeix, però que jo he conegut precisament en un àlbum il·lustrat infantil. Va ser el cas de l'àlbum en castellà *Va la vaca*, de Pablo Albo i Simone Rea, que l'editorial A Buen Paso volia editar en català. El text del llibre està constituït per frases brevíssimes, o més aviat sintagmes nominals, que depenen completament de les il·lustracions (com en tot àlbum il·lustrat) i que estan construïdes a partir d'onomatopeies. Total: 334 caràcters. Després d'unes quantes hores de treball i una primera versió, vaig haver de reconèixer que només unes quantes pàgines (poques) es podien

arribar a traduir sense que se'n perdés la gràcia. Una llarga —i un punt trista— conversa amb l'editora ens va fer arribar a la conclusió que *Va la vaca* no es podia traduir al català, ni, de fet, a cap altra llengua.

Per tot això, la traducció de literatura infantil entre català i castellà és per a mi un joc constant de convidar el marquès de Pestaña a fer cagar el Tió. I potser que expliqui el personatge: el marquès de Pestaña és qui fa venir la son als infants petits. Quan es fa de nit i, tot i resistir-se a anar-se'n al llit, es comencen a fregar els ulls, els acostumen a dir, tot imitant el gest: «Te llama el marqués de Pestaña.» És, doncs, una mena de Marchand de Sable francès, un parent del follet Olle Lukøje danès o el murri Pedro Chosco gallec, i qui sap si cosí germà del João Pestanha portuguès, però de la Castella més castellana. De vegades, doncs, al bo del marquès li toca fer cagar el Tió, i li hem d'explicar com es fa, o potser és en Patufet que vol anar a passar a peu descalç les brases del foc de Sant Joan a San Pedro Manrique. I com que tothom sap que només els *sampedranos* de soca-rel poden caminar pel foc sense cremar-se, l'hem de fer passar per un minyó de la terra de la manera més convincent. Si no, pobre Patufet, se'ns cremarà. Perquè tant ell com el marquès de Pestaña han de saber que es mouen per terreny relliscós i que ni traduir per a nens ni traduir entre llengües properes és tan senzill com molts es pensen. De vegades, fins i tot, tot el contrari.

La traducción de la poesía contemporánea en castellano y catalán: ausencias y presencias

Eduardo Moga

Poeta, traductor, crítico literario y editor
edumoga62@hotmail.com



Resumen

El autor repasa el estado de la traducción de poesía contemporánea entre el castellano y el catalán. Mientras que considera que los clásicos de la poesía contemporánea catalana han sido razonablemente vertidos al castellano, opina que por motivos sociolingüísticos no sucede lo mismo en la dirección contraria, y defiende las ventajas para la cultura catalana de suplir ese déficit.

Palabras clave: poesía contemporánea; traducción castellano-catalán; traducción catalán-castellano; traducción de poesía

Abstract. *Contemporary poetry translations in Spanish and Catalan: presences and absences*

The author reviews the status of translation of contemporary poetry between Spanish and Catalan. While he considers that the classics of contemporary Catalan poetry have been reasonably translated to Spanish, he believes that for sociolinguistic reasons the same has not happened in the opposite direction, and heralds the advantages for Catalan culture to make up for this deficit.

Keywords: contemporary poetry; translation Spanish-Catalan; translation Catalan-Spanish; poetry translation

La poesía contemporánea en catalán (la del siglo xx y lo que llevamos del XXI) ha sido razonablemente bien traducida al castellano. Y, cuando digo bien, me refiero tanto a la cantidad como a la calidad de las traducciones. En realidad, la traducción de la producción literaria en catalán a otras lenguas de la península Ibérica tiene una larga tradición, como ha acreditado, entre otros investigadores, José Antonio Sabio Pinilla.¹ La traducción entre lenguas peninsulares es un fenómeno documentado desde el siglo XIII, aunque no se generalizará hasta el siglo XIV. Del catalán al castellano destaca la traducción del *Llibre del gentil e*

1. SABIO PINILLA, José Antonio (2021). «Traducciones entre lenguas peninsulares en el siglo XVI». *TRANS. Revista de Traductología*, 25, p. 89-106. <<https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/11204/14894>> [Consulta: 5/10/2022].

dels tres savis (hacia 1274-1276), de Ramon Llull, en versión del cordobés Gonzalo Sánchez de Uceda, *Libro del gentil y de los tres sabios*, concluida en 1378. En el siglo xv se documentan algunas traducciones de obras castellanas al catalán, que no tendrán continuidad en el siglo xvi: por ejemplo, el valenciano Bernardí de Vallmanya tradujo la *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro (Barcelona, 1493). Del catalán al castellano, encontramos el *Llibre dels Àngels* (1392), de Francesc Eiximenis, traducido por Miguel de Cuenca y Gonzalo Ocaña como *Libro de los santos ángeles* (Burgos, 1490), y la primera traducción, anónima, del *Tirant lo Blanch* (Valencia, 1490), de Joanot Martorell, que apareció en Valladolid en 1511, con el título de *Tirante el Blanco*.

Si las traducciones de obras castellanas al catalán son casi inexistentes en el siglo xvi, en la otra dirección, del catalán al castellano, encontramos notables excepciones, como las traducciones de las poesías de Ausiàs March. La primera, del valenciano Baltasar de Romaní, apareció en Valencia en 1539. La segunda, del portugués Jorge de Montemayor, el autor de *Los siete libros de la Diana*, también en Valencia, en 1560. Esta traducción influyó decisivamente en el barcelonés Juan Boscán, en Garcilaso de la Vega y en Fernando de Herrera, con lo que eso supone de impulso a la instauración del Renacimiento en España.

A muchos de estos clásicos de la literatura medieval los tradujo el poeta barcelonés en castellano Enrique Badosa, miembro de la generación del 50 y recientemente fallecido. En 1966 publicó *La lírica medieval catalana*, en la muy católica editorial Rialp, con la presencia destacada de Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March y Joan Roís de Corella, entre otros autores, que conoció una segunda edición, ampliada y revisada, en 2006, en la editorial Comares.

Pero decía que la poesía contemporánea en catalán ha sido razonablemente bien traducida al castellano. Todos los nombres importantes, por una u otra razón, de la poesía catalana de estos 122 últimos años han sido vertidos al castellano, desde Verdaguer hasta Martí i Pol, algunos de ellos muchas veces, como Salvador Espriu, cuya poesía, entendida como expresión de la necesidad de reconciliación entre los pueblos y las lenguas de España y proclama de fraternidad, heredera de aquellas otras propuestas de entendimiento defendidas por Joan Maragall, fue muy bien acogida en España en un momento álgido de oposición a la dictadura franquista, y de tránsito y apertura cultural y política. Espriu invoca a Sepharad, una España acaso utópica, a la que insta: «Fes que siguin segurs els ponts de diàleg / i mira de comprendre i estimar / les raons i les parles diverses dels teus fills...», como dice el poema 46 de *La pell de brau* (traducido por José Agustín Goytisolo, *La piel de toro*).²

También Joan Margarit ha sido copiosamente vertido al castellano. Su reiterada presencia entre los lectores españoles (sancionada con el premio Cervantes en 2019) se explica, en mi opinión, por una conjunción de factores: el hecho de que escribiera sus primeros libros en castellano (como Pere Gimferrer), lo cual lo entronca naturalmente con el *corpus* de la poesía española; la frecuente autotra-

2. ESPRIU, Salvador (1963). *La piel de toro*. Traducción de José Agustín Goytisolo. París: Ruedo Ibérico, p. 137.

ducción de su obra posterior, que ahonda en esa vinculación, y, sobre todo, su encaje estilístico —y existencial— en la denominada «poesía de la experiencia», el neorrealismo socialdemócrata finisecular que ha sido dominante en el panorama poético español durante treinta años (1982-2012), al que también se han adscrito —no sé si seguirán ahí— otros poetas catalanes y valencianos en catalán, como Àlex Susanna, Enric Sòria y Miquel de Palol (que publicó, en 2021, *Desdoblament/Desdoblamiento*, con traducción de Isabel Pérez Montalbán y Francisco Fortuny).

Joan Brossa ha sido el tercer autor más traducido al castellano: Gimferrer lo ha hecho en *Fuego en el cántaro* (1965 y 2001) y *Teatro. Poesía escénica* (1968); José Batlló, aquel atrabiliario poeta, editor y propietario de la librería Taifa de Barcelona, en *Me hizo Joan Brossa* (1989) y *Poemas civiles* (1990); Andrés Sánchez Robayna, también en *Me hizo Joan Brossa* (1973) y *Viaje por la sextina* (1992), y el hispanoargentino Carlos Vitale, en *Añañil 2* (1995), *El tentetieso* (1998), *Teatro Brossa. Poesía escénica* (2003) y *Día de viento. También. Olga sola [Poesía escénica]* (2004), entre otros títulos y traductores.

Pero entre los clásicos del siglo xx, encontramos lo siguiente: *Nabí* [Nabí], de Josep Carner, cuya traducción ya había sido publicada por la editorial Séneca, de México —la que fundara y dirigiera el exiliado José Bergamín, y donde vio la luz la primera edición de *Poeta en Nueva York*, de Lorca—, en 1940 (reeditada por Turner en 2002), fue de nuevo vertido al castellano por José Agustín Goytisolo y Juan Ramón Masoliver (Edicions del Mall, 1986).

De Carles Riba, Alfonso Costafreda tradujo las *Elegies de Bierville* [*Elegías de Bierville*] (Rialp, 1953), que también conoció la versión de Ramón Gallart (Visor, 1982); Rafael Santos Torroella hizo lo propio con *Salvatge cor* [*Corazón salvaje*] (Universidad de Salamanca, 1953), y José Agustín Goytisolo tradujo *Del joc i del foc* [*Sobre el juego y el fuego*] (Edicions del Mall, 1987).

Las primeras traducciones de J. V. Foix datan de los años sesenta: una antología de Enrique Badosa (1963), reimpressa y ampliada varias veces, hasta la primera década del este siglo. Juan Ramón Masoliver Ródenas publicó otra, *Treinta poemas* (Edicions del Mall, 1986), y Jaume Ferran, una más (Júcar, 1987). *Crónicas de ultrasueño* se publicaron en Anagrama en 1986, con traducción (y elogio) de José Agustín Goytisolo; *Los irreales omegas*, en Alianza en 1988, con traducción de Jaume Ferran, y en México, en 2000, con traducción de Martí Soler Vinyes, y *Sol, i de dol* (*Solo y dolido*, aunque sería mejor traducción *Solo y de luto*), en Visor en 1993, con traducción de Manuel Longares.

Josep Maria de Sagarra ha tenido menos suerte, pero hay una *Antología de la obra poética de J. M.^a de Sagarra*, traducida al castellano por C. Martí Farreras (Polígrafa, 1973).

De Màrius Torres constan varias *Poesías*, traducidas por María Teresa Ramo en 1971, por Luis Santana en 1999, por María de Luis en 2009 y por Victoria Pradilla y Alfonso Alegre Heitzmann en 2010. Quien esto suscribe contribuyó a la antología *Palabras de la muerte*, en edición de Txema Martínez y con prólogo de Antonio Jiménez Millán, en la que participaron quince poetas y traductores (DVD, 2010).

Feliu Formosa publicó una amplia antología de su poesía, autotraducida al castellano: *Hora en limpio* (Lumen, 1990). Antes, en 1985, José Manuel de la Pezuela había vertido *Cançoners* al castellano.

La poesía completa de Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies*, publicada en 1968, fue traducida al castellano por Seix Barral en 1979: *Mujeres y días*, con versión de Pere Gimferrer, José Agustín Goytisolo y José María Valverde; y también por Lumen en 2002, *Las mujeres y los días*, a cargo de Maria Àngels Cabré. *Poema inacabado*, con traducción de Joan Margarit y Pere Rovira, apareció en Alianza en 1989.

Muchos libros de Miquel Martí i Pol han sido traducidos también. Uno de los más conocidos, *Amada Marta*, en versión de Joan Margarit (Edicions del Mall, 1981). Maria Mercè Marçal publicó *Deshielo*, traducido por Clara Cullell (Igitur, 2004). De Marta Pessarrodona, Ana María Moix tradujo *Berlín suite* (Edicions del Mall, 1985). De Francesc Parcerisas, eminente traductor, además de poeta, se han vertido al castellano: *La edad de oro*, por Xulio Ricardo Trigo y Vicente Gallego (Consorti d'Editors Valencians, 1989); *Dos suites*, por Enrique Molina (Montes, 1991), y *Fuegos de octubre*, por Ángel Paniagua (Linteo, 2008).

De Vicent Andrés Estellés se han traducido varias antologías, entre las que destaca *Antología* en Visor, con versión del autor (1984 y 2003), y *Cancionero del duque de Calabria*, con traducción de Ramon Dachs (Debolsillo, 2000); y dos libros exentos: *Primer libro de las églogas*, con traducción de Antonio Moreno, y *Ciudad susurrada al oído*, de Marc Granell (ambas en Denes, 2002 y 2003). Aunque ha habido intentos por publicar sus obras traducidas al castellano, sus herederos no juzgan necesario hacerlo y no ceden los derechos a tal fin.

Joan Vinyoli ha sido traducido por José Agustín Goytisolo (*40 poemas*, Lumen, 1980; y *Alguien me ha llamado*, Edicions del Mall, 1986), Lourdes Güell y Fernando Valls (*La medida de un hombre. Antología poética*, Visor, 1990), Vicente Valero (*Paseo de aniversario y otros poemas*, Calambur y Editora Regional de Extremadura, 1997) y Marta Agudo (*Todo es ahora y nada*, Trea, 2014).

De Joan Oliver, *Pere Quart*, constan una *Antología*, de José Batlló (El Bardo, 1971), y la traducción al castellano de uno de sus títulos más famosos, *Vacaciones pagadas*, también de Batlló (Edicions del Mall, 1985).

La *Poesía completa* de Joan Salvat-Papasseit, en fin, ha sido traducida por Jordi Virallonga (La Poesía, Señor Hidalgo, 2008), que ahora está preparando una edición crítica de su obra poética para la colección de clásicos de la editorial Cátedra. Antes, José Batlló había dado varias antologías del autor del *Poema de la rosa als llavis: Antología* (Saturno, 1972), *Cincuenta poemas* (Lumen, 1977) y *Poemas de amor* (Visor, 1984).

En la difusión en castellano, en el resto del país, de la poesía escrita en catalán han desempeñado un papel fundamental las antologías, que han sido numerosísimas desde la segunda mitad del siglo xx: la primera, después de la Guerra Civil, fue *Antología de poetas catalanes contemporáneos*, de la barcelonesa Paulina Crusat (Rialp, 1952). Luego vinieron, entre otras, *Antología poética de la lengua catalana*, de Félix Ros, aquel barcelonés falangista que saqueó, con algunos compinches, el piso de Juan Ramón Jiménez en Madrid antes de fundar la

editorial Tartessos, germen de la editorial Planeta, y morir en Estambul en 1974 (Editora Nacional, 1965); *Poetas catalanes contemporáneos*, de José Agustín Goytisolo (Seix Barral, 1968 y 1972); *Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*, de Josep Maria Castellet y Joaquim Molas, con traducción de José Batlló y José Corredor-Matheos (Alianza, 1969); *Poesía catalana contemporánea*, de José Corredor-Matheos (Espasa-Calpe, 1983), cuya segunda edición, ampliada y revisada, es *Antología esencial de la poesía catalana contemporánea* (Espasa-Calpe, 2001); *La nueva poesía catalana*, de Joaquim Marco y Jaume Pont (Plaza & Janés, 1984); *Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI*, de José Agustín Goytisolo (Lumen, 1996), y *Sol de sal. La nueva poesía catalana. Antología 1976-2001*, de Jordi Virallonga (DVD, 2001).

Algunas más se han publicado en el extranjero, entre las que me permito señalar la mía, *Medio siglo de oro. Antología de la poesía contemporánea en catalán* (Madrid-México D.F., FCE, 2014). Sobre esta, por cierto, un periodista cultural me preguntó, cuando apareció, por qué no figuraba Enric Casasses. Porque no quiso, contesté yo. Y una beligerante poeta (que no estaba incluida) me escribió para decirme que la antología era muy mala y que de los quince poetas antologados, ella solo salvaría a cuatro. Yo pensé que cuatro de quince era más del 25 %. Conozco muchas antologías de las que yo no salvaría un porcentaje tan alto.

También cabe recordar los números monográficos de algunas revistas españolas importantes, como los dedicados a la poesía catalana contemporánea por *Litoral* en 1993 (núm. 199-200), con edición de Antonio Jiménez Millán; *Ínsula*, que ha ocupado dos números con la literatura catalana: el 95, en noviembre de 1953, y el 729, en septiembre de 2007; o la vasca (ya desaparecida) *Zurgai*, en 2011, con el título de «50 años de poesía catalana», cuyo artículo panorámico corre a cargo de Pere Ballart.

No estoy seguro, en cambio, de que el momento actual sea tan propicio como las décadas anteriores para la traducción de la poesía catalana al castellano. Me parece observar una retracción tanto del interés entre los lectores españoles por conocer lo que se escribe en Cataluña como de los poetas catalanes por dar a conocer su obra entre los lectores españoles, en movimientos introyectivos y solipsistas. Y, si esto es así, quizá algo tenga que ver una situación política que ha acentuado la lejanía del otro a los ojos de quien mira, a uno y otro lado del Ebro. Los puentes de diálogo que propugnaban Maragall y Espriu, y que han defendido tantos otros, se han tambaleado, todavía se tambalean, y todavía vibran bajo el paso —y el peso— de los partidarios de la ruptura política (asilvestrada) con España, por un lado, y de la indisoluble unidad de la patria (española), por otro. La traducción es un termómetro muy fino de la temperatura de las relaciones entre las culturas y las lenguas, y no puede ser ajeno a las sacudidas ideológicas ni a las turbulencias, internas o externas, de los Estados que las acogen.

Por otra parte, si la poesía catalana se ha traducido ampliamente al castellano en España (y en el extranjero), no sucede lo mismo con la poesía española en castellano en Cataluña. La razón de esta omisión solo puede ser una realidad sociolingüística: todos los catalanoparlantes son también castellanoparlantes, y, por lo tanto, se da por hecho que pueden leer y entender la literatura en castellano sin

necesidad de traducirla. (Lo que tiene una dimensión económica: difícilmente un editor de poesía, habituado a batallar con las minorías lectoras del género, asumirá una traducción que considere innecesaria y cuyos lectores constituyan solo una fracción aún más exigua del reducidísimo mercado poético.) Daré un ejemplo sangrante: acaba de publicarse, traducido al catalán por el mallorquín Miquel Lluïl, *Poeta en Nueva York: Poeta a Nova York* (Edicions Documenta Balear, 2022). Un clásico entre los clásicos de la poesía española contemporánea como ese no se había traducido en ochenta años al catalán. Es la primera vez que se hace.

Traducir obras a un idioma cuyos hablantes conocen el idioma en el que están escritas tiene, no obstante, sentido: acrece el caudal de la lengua a la que se traducen, dilata sus fronteras expresivas y aporta significados y valores, culturales y estéticos, acaso ausentes o menos presentes en ella. La traducción de poesía en castellano al catalán enriquece el catalán y el pensamiento que se articula en catalán. Los idiomas y las culturas se nutren de lo que crean sus miembros, sus integrantes autóctonos, pero también de cuanto estos incorporan de otros paisajes, de otras sensibilidades. Yo no sería el escritor —ni la persona— que soy si no hubiera expandido mi experiencia literaria, y la relación no siempre amable que mantengo con mi propio idioma, con las traducciones, incluso —o sobre todo— de las lenguas originarias que conocía, ya porque fuesen también mías, como el catalán, o porque las manejara razonablemente bien, como el inglés o el francés. Aunque entienda el catalán, leer el poema en castellano me mejora. Del mismo modo, pienso que, aunque los catalanes entendamos el castellano (o incluso tengamos el castellano como lengua materna y lengua de creación, como es mi caso), leer los poemas en catalán nos mejora. Cabe defender, además, que los poemas traducidos a otro idioma se incorporan a la literatura de este idioma: son artefactos nuevos, creaciones inaugurales, que quedan vinculados, por derecho propio, a la lengua de destino, y se integran —o arraigan— en su flujo con singularidad única. Si la traducción es un puente, hay que construirlo y ha de serlo en los dos sentidos, aunque haya un pantalán a ras de agua que permita cruzar de una orilla a otra con cierta facilidad.

Pere Joan i Tous, el prologuista de *Poeta a Nova York*, aporta otra razón, complementaria de la anterior, de carácter sociolingüístico, para traducir poesía —literatura— del castellano al catalán. Es una razón plausible. Para él, y dados los déficits históricos que ha padecido, y que todavía padece, la lengua catalana (en el arraigo y el uso social, en la estimación colectiva, en la configuración de una urdimbre de tradiciones literarias, en su proyección internacional, en su universalización), «traduir al català obres del cànon universal és recrear virtualment en aquesta llengua una experiència que la Història li va negar. És, en última instància, apropiat-se d'una obra aliena per anar escrivint una cosa semblant a una història ucronica de la literatura catalana. Ergo, traduir al català obres del cànon literari en castellà és també necessari per apuntalar una llengua i una cultura que van perdent presència social i, per tant, capital simbòlic».³ Esta es la misma razón

3. JOAN I TOUS, Pere (2022). «Una traducció necessària». En: GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta a Nova York*. Traducción de Miquel Lluïl. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, p. 11.

que el propio Joan i Tous recuerda que alegó Antoni Bulbena i Tosell (nacido en 1854) para traducir el *Lazarillo de Tormes* y *El Quijote* al catalán: consolidar el capital simbólico del catalán, porque, si ambos libros estaban traducidos a todas las lenguas cultas, era lógico y necesario que también lo estuvieran al catalán, «instrumento de expresión de todo un pueblo». A esta razón, Bulbena añadió otra: se trataba de «catalanizar el castellano» y de «descastellanizar el catalán», una expresión que acaso nos recuerde a aquella otra, infausta, del ministro conservador José Ignacio Wert, para quien el objetivo de la educación en Cataluña era españolizar a los niños catalanes, pero que, en este caso, es legítima y tiene sentido: se trata de recrear un catalán literario que no ha podido existir por la falta de un campo literario catalán en los largos siglos de la Decadencia. Esta voluntad de «catalanizar el castellano» sigue siendo válida hoy, y su puesta en práctica no puede sino fortalecerlo frente al desahucio social y cultural, y, como dice Joan i Tous, «inscriure'l en la seva memòria ucronica i, amb això, assentar una tradició que la Història li va negar».⁴

Hay algunos escasísimos antecedentes de traducción de poesía en castellano al catalán, tan escasos y tan leves que casi da vergüenza enumerarlos. Del propio Lorca, se habían traducido dos poemas, «Els negres» y «Ciutat sense son», en versiones musicadas de Lluís Llach y Salvador Jàfer. Miquel Forteza tradujo a Rubén Darío y Vicente Aleixandre en 1960; Xavier Benguerel, a Pablo Neruda en 1974; Marià Villangómez, a Góngora, Quevedo, Alberti, Cernuda, Claudio Rodríguez o Antonio Colinas en 1991; y Miquel Àngel Riera a Rafael Alberti: *Poemes de l'enyorament* (1972), una antología de catorce poemas de varios libros del gaditano. Excepto esta última, ninguna de las otras ha aparecido en forma de libro independiente: son versiones de poemas sueltos. Del mismo modo, hay que citar la versión abreviada de *Blanquet i jo* (*Platero y yo*), de Juan Ramón Jiménez, que Miquel Solà i Dalmau pergeñó en 1976 como felicitación navideña —fotocopiada— para familiares y amigos, y que publicó en 1989 el Centre d'Estudis Comarcals d'Igualada.

Mi propia experiencia, y pido disculpas por referirme a mi caso particular, ilustra lo que acabo de decir. Como poeta catalán en castellano, en ejercicio desde 1994, nunca había sido traducido al catalán. Lo fui por primera vez gracias al seminario de traducción de Farrera de Pallars, organizado por la Institució de les Lletres Catalanes desde 1998, al que fui invitado en 2018, apenas un año antes de que se clausurase. Pero eso significa que habían tenido que pasar veinte años, desde que el seminario se inaugurara, para que el castellano, una lengua hermana y cooficial en Cataluña, fuese la lengua invitada y, por lo tanto, traducida al catalán. Fue una experiencia espléndida, en la que trabajé con algunos de los mejores poetas y traductores en catalán de la actualidad, como Àlex Susanna, Francesc Parcerisas y Marta Pessarrodona, y de la que resultó mi primer libro en catalán, una antología bilingüe, titulada *De vegades sento ganes de cridar*, publicada en 2020 por una editorial ya desaparecida, La Garúa, fundada y dirigida por el poeta Joan de la Vega.

4. JOAN I TOUS, Pere (2022). «Una traducció necessària». En: GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta a Nova York*. Traducción de Miquel Lluïl. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, p. 13.

Suscribo, pues, lo que le dijo Gabriel García Márquez a Avel·lí Artís-Gener, según este refirió en un artículo de 1982. «Per tal de celebrar la venda de l'exemplar un milió de *Cien años*, l'Antoni López-Llausàs [editor d'Edhasa] havia preguntat a García Márquez què volia com a obsequi», a lo que este había respondido: «La traducción al catalán. Me jode tener el libro en quince idiomas y que no esté el de la ciudad que he escogido para vivir», como ha recordado Montserrat Bacardí,⁵ con el agravante de que, en mi caso, Barcelona no solo es la ciudad en la que he escogido vivir, sino también la ciudad en la que he nacido y me he criado, y donde espero morir.

Leo en *Poeta en Nueva York*:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!⁶

I en *Poeta a Nova York*:

Assassinat pel cel.
Entre les formes que van cap a la serp
i les formes que cerquen el cristall
deixaré créixer els meus cabells.

Amb l'arbre de monyons que no canta
i el nin amb el blanc rostre d'ou.

Amb els animalets de cap romput
i l'aigua esparracada dels peus secs.

5. BACARDÍ, Montserrat. «La traducció del castellà al català al segle XX. Esbós d'una història accidentada». *Visat*, 9. <<https://visat.cat/articles/cat/20/la-traduccio-del-castella-al-catala-al-segle-xx-esbos-duna-historia-accidentada.html>> [Consulta: 5/10/2022].
6. GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta a Nova York*. Traducción de Miquel Lluïl. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, p. 197.

Amb tot el que té cansament sordmut
i papallona ofegada en el tinter.

Travelant amb la meva cara diferent de cada dia.
Assassinat pel cel!⁷

Un buen amigo y buen poeta, Juan Luis Calbarro, zamorano, residente muchos años en Palma de Mallorca, ha tenido la osadía de traducirse una antología de su poesía, *Perill d'extinció. Antologia personal*, y un editor renacentista que tenemos, oculto en las montañas de Girona, Christian Tubau, al mando de Libros de Aldarán, la temeridad, rayana en el suicidio, de publicarlo. En su poesía completa, *Caducidad del signo. Poesía reunida 1994-2016*, ha escrito:

Ni el sabor de la sangre que escurria,
prez para el Jabalí, desde mi yelmo,
ni los vítores roncós, sudorosos,
de los hombres en pie tras la batalla
enajenaron nunca mis sentidos
como el fragor aleve de tus labios
una noche de agosto.⁸

I en *Perill d'extinció*:

Ni el sabor de la sang quan escorria,
ofrena per al Porc, des del meu elm,
ni els víctors roncós, suosos,
dels homes a peu dret després de la batalla
alienaren jamai els meus sentits
com la fragor feréstega dels teus llavis
aquella nit d'agost.⁹

Hace poco, Calbarro me confesó que, habiendo mencionado que acababa de publicar su libro en catalán a un amigo en Madrid, donde ahora vive, este le preguntó: «¿Por qué?». Para esta pregunta he intentado sugerir alguna respuesta en este texto.

7. GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta a Nova York*. Traducción de Miquel Lluïl. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, p. 43.
8. CALBARRO, Juan Luis (2016). *Caducidad del signo. Poesía reunida (1994-2016)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, p. 25.
9. CALBARRO, Juan Luis (2022). *Perill d'extinció. Antologia personal*. s. l.: Libros de Aldarán, p. 19.

Tan lluny i tan a prop: balanç i reptes de la traducció entre el català i el castellà

Izaskun Arretxe
Institució de les Lletres Catalanes
Carrer de Mallorca, 272
08037 Barcelona
ilc.cultura@gencat.cat



Resum

La directora de la Institució de les Lletres Catalanes, Izaskun Arretxe, analitza de manera crítica les traduccions del català al castellà: afirma que haurien de guanyar en fluïdesa, atesa la proximitat cultural. L'aparició de petites editorials afavoreix, tanmateix, aquesta línia de traduccions cap al castellà. Institucions com el Ramon Llull treballen en l'actualitat per penetrar el mercat llatinoamericà, la qual cosa requereix traduccions adaptades a les modalitats lingüístiques.

Paraules clau: traducció català-castellà; mercat llatinoamericà; modalitats lingüístiques del castellà; mercat de l'edició; editorials independents

Abstract. *So far and so close: assessment and challenges of translating between Spanish and Catalan*

Izaskun Arretxe, director of the Institució de les Lletres Catalanes, critically analyses translations from Catalan into Spanish, stating that they should gain fluency, given their cultural proximity. The appearance of small publishers is, however, favoring this line of translations into Spanish. Institutions such as Ramon Llull are currently working to penetrate the Latin American market, which requires translations adapted to linguistic modalities.

Keywords: translation Spanish-Catalan; Latin American market; Spanish dialects; publishing market; independent publishers

Un dels problemes que afecten el sector del llibre és tenir dades fiables per poder fer polítiques culturals ajustades a la realitat. El TRAC, el mapa de l'Institut Ramon Llull, es nodreix dels ajuts que es donen per traduir del català al castellà, i aquests ajuts, en el cas especialment del castellà, no són del tot sistemàtics i, per tant, es fan moltes més traduccions que no queden recollides en aquesta base de dades. El que és evident és que la primera llengua a la qual es tradueix el català —com no podia ser d'altra manera— és el castellà. Certament, aquestes xifres

han anat creixent de manera progressiva, però encara són clarament insuficients. S'hauria de traduir molt més, tenint en compte la nostra situació de convivència i de pertànyer a un Estat que parla aquesta llengua. Això passa per un apriorisme polític. Hi ha una sèrie de circumstàncies sociopolítiques, i no només durant el temps del «procés», que han afavorit que aquesta naturalitat desitjable no es produeixi amb prou fluïdesa. Això no vol dir, d'altra banda, que no hi hagi arreu de l'Estat llibreters, editors i lectors entusiastes de la literatura catalana, però ara per ara aquest corrent de traduccions no és tan sistemàtic com hauria de ser.

A banda de l'Estat espanyol, també ens hem de preguntar quina és la recepció de la literatura catalana a Llatinoamèrica, que és una altra realitat. Aquí constatem que la recepció dels autors catalans encara és més reduïda. Una de les coses que va detectar el Lluïll, quan jo hi era com a cap de l'Àrea de Literatura, és que, si bé ens pensàvem que la literatura catalana en traducció hi havia d'arribar a través de les editorials espanyoles que havien editat aquestes traduccions, en realitat això no passava de manera sistemàtica. En primer lloc, hi ha menys traduccions de les que hi hauria d'haver; i, en segon lloc, molts d'aquests llibres no arriben de manera natural al mercat llatinoamericà per problemes de distribució. Només els grups editorials més grans —penso en Planeta, Penguin, Anagrama...—, i de vegades ni aquests grups tenen una porta d'entrada fluida a Llatinoamèrica, i no sempre hi distribueixen tots els títols del seu catàleg de l'Estat espanyol. Per tant, vam detectar que aquí hi havia una problemàtica important i vam pensar que s'hi havia d'anar directament perquè, primer, aquests mercats no tenen d'entrada cap apriorisme polític; i segon, perquè tenen el seu sistema editorial i canals de distribució propis, i això agilitza arribar finalment als lectors. Poder establir aquesta relació directa amb Llatinoamèrica obre tot un ventall de reptes: quines traduccions d'obres catalanes s'han de fer? A quina modalitat de castellà s'han de fer? Quan es venen els drets al castellà d'una obra en català, cal delimitar per a quin territori s'adrecen les traduccions? Hi hem de pensar: ens hem trobat en alguna ocasió que ens demanaven ajuts per traduir al castellà títols que ja havien estat traduïts al castellà de l'Estat espanyol.

Sobre la recepció de la literatura catalana a l'Estat espanyol, respon a una geometria variable i, per tant, és incontrolable. Determinats llibres troben públic i d'altres, no. En general, quan la literatura catalana va a fora, hi ha una part de recepció que va filtrada pel fet cultural, i això és inevitable. Però també hi ha factors importants, com ara quina editorial publica el títol, com el distribueix i com el promou, sense oblidar el moment que es publica. Els autors poc coneguts, per exemple, i això sobretot passa a Catalunya, volen publicar per Sant Jordi, i ja sabem que aquest moment és el pitjor moment de l'any perquè et publiquin si ets un autor novell: és millor trobar un espai al marge perquè així podran rebre més atenció. En definitiva, és una combinació màgica entre editorial, el moment, i, evidentment, la traducció, perquè n'hi ha que fins i tot milloren l'original.

A banda de la literatura infantil i juvenil, que no hem d'oblidar que és potentíssima i que ha fet créixer el nombre de traduccions del català al castellà de manera evident, l'increment de traduccions de literatura d'adults potser té a veure també amb un fenomen editorial: de la mateixa manera que aquí hi neixen moltes

petites editorials independents, això també s'esdevé a l'Estat espanyol i té un impacte evident. Per a aquestes editorials és més fàcil arriscar-se, i això fa que alguns títols que en editorials més grosses tenen difícil sortida, l'ADN de les editorials independents és més permeable per acollir-los i publicar-los.

Si ens preguntem quin mercat tenen els títols de literatura catalana que es tradueixen del castellà, hem de dir que molts estan pensats per a un públic català. Quan era a la comissió del Llull, que té com a missió internacionalitzar la literatura catalana fora dels Països Catalans, havíem de valorar, efectivament, determinats llibres per traduir al castellà que sol·licitaven un ajut de la Institució. Vèiem que n'hi havia alguns que calia ajudar perquè eren traduccions, però en realitat no estaven pensades per internacionalitzar-se, és a dir, per anar a Cuenca, Bilbao o Quito, sinó que estaven pensats per a un públic d'aquí. Això passava sobretot en temes de no-ficció. Pel que fa a la literatura, òbviament una part es fen aquí, però, en canvi, també està pensada per anar arreu de l'Estat i, per tant, incorpora aquest factor d'internacionalització. Cal veure amb quin resultat, però. Si pensem en un mercat català, sí que és important sortir alhora en català i castellà, perquè en les traduccions al castellà, si no ho fas així, hi ha una part de la venda que es perd. Hem de pensar que potser una part del públic lector se sent més còmode llegint en castellà, però que també llegeix en català. Per tant, si els ofereixes l'opció de llegir en català, potser s'hi decantarà. Alhora, entenc que moltes vegades els autors de literatura catalana, fins i tot des d'un punt de vista econòmic, prefereixin que primer surti l'obra original en català, perquè cobraran més drets d'autor si es ven l'original que si es ven la traducció.

Cal tenir present que una traducció encareix moltíssim la producció d'un llibre. Al Llull la voluntat és que no penalitzi els editors pel fet d'editar traduccions. Per tant, s'intenta ajudar l'editor per posar-lo en una situació com si comencés de zero, però alhora ha de fer d'editor i arriscar els seus diners no menys que si publicuessin en la seva llengua original. I el mateix passa amb la promoció: és molt important perquè el llibre trobi lectors, i les subvencions del Llull ajuden a sortir com si fossin de la literatura del lloc on vas. Cal aprofitar més, en aquest sentit, que tots els nostres autors, al marge d'uns quants, com el Joan-Lluís Lluís, que és de la Catalunya Nord, parlen castellà. Avui dia es publiquen alguns llibres en traducció castellana i no s'aprofita prou que els autors poden anar a promoure'ls.

Les agents literàries, i ho dic en femení perquè el 99 % són dones, tenen un pes enorme perquè es facin traduccions al castellà, perquè la veritat és que no és gens fàcil. D'altra banda, també els interessa que hi hagi traduccions al castellà per un motiu no tan directament vinculat a la traducció mateixa, sinó perquè allò fa que molts altres editors del món puguin llegir el llibre en qüestió. Amb l'original en català costa molt donar-se a conèixer amb agents estrangers. Hi ha ajudes per traduir-ne un capítol, però sovint no és suficient. Un original en català limita molt la quantitat de gent que el podrà llegir en una altra llengua, inclosos els editors en castellà. En canvi, si ja està traduït al castellà, té el *plus* que serà més fàcil per als editors de la resta del món de poder-hi arribar. Per això, les agents procuren que hi sigui també en castellà: saben que els ajudarà a vendre'l en altres llengües.

En novel·la, normalment es tradueixen del català al castellà els *best-sellers*. La meua explicació és que necessites obres que tinguin una massa crítica de lectors enorme, perquè si no ho és, no hi ha prou lectors per justificar la traducció, i els lectors van a l'original. Només en els casos en què es preveu una gran venda de llibres, hi ha un marge que justifica aquesta traducció al català. Quan visualitzo el mercat dels lectors, veig que ara mateix hi ha un gran nombre de lectors que poden llegir indistintament en català i castellà, i que la decisió depèn de coses tan variades com ara si el llibre t'agrada físicament, o el traductor o els costums que tinguin. Després hi ha uns marges, més grans en castellà i més petits en català, de lectors que només llegeixen en una llengua: castellà o català, i que no es comprarien el *best-seller* en l'altra llengua. Aquests *best-sellers* traduïts al català s'adrecen a aquesta franja petita, però com que les tirades són molt altes, es pot justificar el cost que la traducció comporta.

Respecte al fenomen literari al voltant dels autors que no queda clar en quina llengua escriuen els originals i treuen els títols en paral·lel en català i en castellà, em sembla que la tria de la llengua literària la donen per molts motius, però em sorprèn que inclogui dues llengües per a la mateixa obra. Ignoro si això pot passar amb naturalitat i pot sortir bé, però em costa entendre-ho. Em costa entendre que la pulsio creativa sigui per a una mateixa obra alhora en dues llengües diferents. Per exemple, l'escriptora Jenn Díaz, que escriu en totes dues, explica que ho fa diferent i sobre temes diferents i també des de mirades diferents quan escriu en català o en castellà. Ara bé, afirma no podria fer la mateixa obra en català i en castellà. Però dues obres diferents, sí, perquè de vegades necessita expressar-se amb una part seva que és la del català i d'altres que connecta amb la part familiar d'herència castellana. No hem d'oblidar tampoc que la traducció és un ofici i que no només pel sol fet de ser bilingüe es pot traduir fàcilment. En aquest punt, m'agradaria destacar la feina que ha fet el col·lectiu dels traductors literaris, que cada vegada tenen més visibilitat i també són ben capaços de promoure els llibres quan els autors són estrangers, perquè ells també els han escrit.

Traduir del castellà al català: dificultats, patiments i alegries

Núria Parés

Universitat de Vic. Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes
Carrer de la Laura, 13
08500 Vic
nuria-pares@uvic.cat
ORCID: 0000-0003-3052-3470



Resum

L'ofici de la traducció literària és un repte constant, un desafiament diari ple de dificultats, patiments i alegries. I també ho és, per a una persona bilingüe, la traducció literària del castellà al català i viceversa. Aquestes dues llengües són molt properes, però alhora allunyades, perquè la proximitat moltes vegades no redueix les dificultats pròpies de la traducció, sinó al contrari, perquè l'una i l'altra es «contaminen» i això fa més difícil trobar solucions genuïnes. Aquest article parla d'aquestes dificultats traductològiques, i també de l'auge recent de les traduccions amb aquesta combinació de llengües, si bé en aquest apartat s'hi plantegen qüestions sobre les quals caldria aprofundir per trobar-hi una resposta.

Paraules clau: traducció del castellà al català; bilingüisme; dificultats; auge de les traduccions

Abstract. *Translating from Spanish to Catalan: Difficulties, suffering, and joy*

The profession of literary translation is a daily challenge full of difficulties, suffering and joy. And so is, for a bilingual person, the literary translation from Spanish to Catalan and vice versa. These two languages are very close, but at the same time distant, because proximity often does not reduce the difficulties of translation. On the contrary, the one and the other become “contaminated” and this makes it more difficult to find genuine solutions. This article deals with these translational difficulties, and with the rise in recent years of translations with this combination of languages, although this section brings up questions that should be explored in greater depth to find an answer.

Keywords: translation from Spanish to Catalan; bilingualism; difficulties; rise of translations

Sumari

1. Qüestions de llengua Referències bibliogràfiques
2. Qüestions editorials

1. Qüestions de llengua

El primer llibre que vaig traduir del castellà al català va ser *L'última hora de l'últim dia*, de Jordi Soler, l'any 2007. El darrer, *Lluny de Louisiana*, de Luz Gabás, el 2022. Entremig, he traduït 131 llibres més d'aquesta mateixa combinació, i només cinc els he traduït del català al castellà. Per aquesta raó, perquè les xifres són reveladores, centraré l'article en la traducció del castellà al català.

No tractaré de la traducció inversa pel fet que no en tinc tanta experiència. La meua llengua materna és el català, i això fa que no em senti còmoda traduint al castellà, perquè em falten els recursos d'un veritable nadiu, malgrat que soc bilingüe. En aquest sentit, sempre recordo una conferència de Salvador Oliva a la Universitat de Vic a la qual vaig assistir quan jo estudiava. Entre moltes altres coses, va dir que un bon traductor ha de dominar la llengua d'arribada, no pas la de sortida, perquè la llengua d'arribada és aquella amb la qual has d'expressar el que tradueixes, ja sigui en català, castellà, anglès, italià o xinès.

Atès que el motiu inicial d'aquest article era escriure'l en el context de la taula rodona titulada «Tan a prop i tan lluny: balanç i reptes de la traducció literària entre el castellà i el català», emmarcada dins les X Jornades sobre Traducció i Literatura, a la qual em van convidar, vaig fer una cosa que no se m'havia acudit mai: vaig comptar la proporció de traduccions literàries que he fet entre el castellà i el català, i el resultat em va sorprendre. En 22 anys, i fins al moment d'escriure aquest article, he traduït 340 llibres, dels quals, tal com comentava abans, 133 són de la combinació castellà-català, i 5, català-castellà. Això representa, dins de la xifra total, un 40,5 %.

Vaig iniciar la meua carrera professional com a traductora literària l'any 2002, si bé el primer llibre que vaig traduir va sortir publicat el 2003. Era *Estúpids homes blancs*, de Michael Moore, i només en vaig traduir alguns capítols i el meu nom no va sortir en els crèdits. L'últim que he traduït és un llibre infantil, *L'àvia gàngster torna a atacar*, de David Walliam, que encara no ha sortit publicat. Al llarg de tots aquests anys, s'han produït un seguit de canvis en qüestions relacionades amb la llengua i també en el panorama editorial.

En una societat com la nostra, en què la majoria de persones són bilingües en un grau o altre, es produeixen situacions singulars. A primera vista, podria semblar que la traducció entre el castellà i el català és molt més fàcil per a nosaltres que no pas la traducció des de qualsevol altra llengua. I en principi és veritat, és un fet innegable, perquè per això som bilingües i ens podem comunicar amb eficàcia en castellà o en català. Ara bé, quan parlem de la llengua escrita, i en concret de les traduccions, no és tan fàcil traslladar les idees i els conceptes d'una llengua a l'altra. Això es deu al fet que tenim una llengua minoritària o/i minoritzada (el català) que coneix i conviu amb una llengua majoritària o/i dominant (el castellà) que, de manera inevitable, ens «contamina». Per tant, a l'hora de traduir, a vegades costa trobar solucions genuïnes, precisament perquè costa molt més distanciar-se del text que no pas si es tracta d'un llibre escrit en una llengua que ens és més aliena.

Posaré un exemple d'una frase particularment difícil en l'últim llibre que vaig traduir (en col·laboració amb dues altres traductores) del castellà al

català, *Lluny de Louisiana*. En el text original, el narrador deia: «Si había un proverbio certero era aquel de “Al muerto la mortaja y al vivo la hogaza”» (Gabás 2022: 116). Després de fer una cerca a Google —una eina de la qual tenim sort de disposar i que a vegades em fa preguntar com ho fèiem els traductors quan no existia—, vaig trobar-ne l’explicació al Centro Virtual Cervantes: quan algú es mor, els familiars de la víctima, per més que se’n dolguin, han d’atendre els seus assumptes i necessitats, entre les quals n’hi ha una de tan bàsica com la manutenció. També s’aplica aquest refrany per recriminar qui s’oblida massa aviat del mort. La mateixa pàgina suggeria una traducció al català: «El mort a la terra i el viu a la guerra», però no em convencia. A la web del Refranyer català-castellà, també hi vaig trobar una altra solució: «El mort al sot, i el viu al rebost», que tampoc em va convèncer. Eren expressions que no havia sentit mai i les trobava poc genuïnes. Per tant, després de donar-hi moltes voltes, vaig decidir fer ús de la saviesa popular, que a vegades és més sàvia que els diccionaris, i vaig utilitzar una frase feta molt habitual a la Plana de Vic: «Ves-te’n Ton que el que es queda ja es compon». El que vull exemplificar amb això és que malgrat que en els diccionaris a vegades hi trobem solucions, no necessàriament vol dir que siguin genuïnes o adequades al matís del cas concret, que són les que realment costen de trobar.

D’altra banda, aquella dificultat de distanciar-nos del text que esmentava abans, juntament amb la «contaminació» que implica el bilingüisme, en algunes ocasions fa que manllevem termes de la llengua de sortida que a vegades no tenen una equivalència prou encertada en la llengua d’arribada, o que potser tenen una equivalència que no escau al context o no té les mateixes connotacions. Aquests manlleus en la llengua escrita no eren habituals anys enrere. Abans de l’era de la globalització, en general hi havia més reticència a utilitzar manlleus i estrangerismes. En canvi, els últims anys sembla que hi ha més tendència a afegir aquest tipus de termes en el nostre vocabulari. Personalment, m’inclino pel vocabulari genuí, però si hi ha termes o expressions que potser no estan ben resolts en una llengua, crec que les aportacions foranes també poden contribuir a un enriquiment de la llengua i la cultura d’arribada. Tal com diu l’escriptora Irene Vallejo en el discurs inaugural de la fira de Frankfurt: «Mentre rugeixen els discursos que ens divideixen (...) En traduir les obres, partim de la diferència per reivindicar la proximitat» (Naranjo 2022). Una reflexió que defineix molt bé la relació entre el català i el castellà. Són dues llengües diferents i alhora molt pròximes, però no s’haurien d’utilitzar per fomentar la divisió, sinó aprofitar-ne al màxim els recursos i la varietat en benefici de totes dues.

Per il·lustrar aquest raonament, vull posar un altre exemple. Es tracta d’una conversa real amb una altra traductora, també durant la traducció d’un llibre compartit, concretament *La núvia gitana*, de Carmen Mola. La conversa anava així:

—Se t’acut una traducció de «picadero»?

—Hi queda bé «bordell»?

—No, és que és un hotel, però hi ha homes que hi van a passar la nit amb una noia.

- Buf.
 —Ara recordo que a les ombres d'en Grey vam traduir-ho com a «niuet d'amor», però en aquest context no hi escau gens.
 —Deixem «picadero» en cursiva?
 —Vinga, fet. Aquest llibre és ple de termes amb unes connotacions que costen de trobar en català.

Efectivament, és un terme amb unes connotacions per al qual costa trobar una equivalència en català. Segons el Real Academia Española, un *picadero* es defineix com: «Casa o apartamento que alguien dedica a sus encuentros eróticos de carácter reservado». Segons l'Optimot, la traducció del terme és «picador», però no té el mateix significat que en castellà. Per tant, es podria dir que aquest és un dels avantatges que ens aporta el bilingüisme: podem deixar termes de la llengua majoritària sabent que tothom n'entendrà el significat. També cal dir que hi ha casos d'aquests en què sí que existeix una traducció, però depenent de la nostra zona geogràfica, ens inclinem més cap a la solució genuïna o cap al manlleu. Ho il·lustro amb un altre exemple del mateix llibre que abans:

- Ja sé que no està acceptat, però jo fa molt de temps que poso «bolso». Et sembla bé?
 —Per mi és molt habitual dir i sentir «bossa». En parlem més endavant?
 [Més endavant]
 —Se'm fa estrany posar-hi «bolso». Em sap greu!
 —Doncs vinga, posem-hi «bossa».

Aquests debats sobre la llengua ja els tenien Sales i Rodoreda, la qual era partidària del llenguatge genuí. Ara bé, en el món globalitzat actual, es pot plantejar una altra reflexió en aquest sentit. D'ençà que es va crear el correu electrònic, es fa un ús molt més ampli del terme «mail» o «email» tant en el llenguatge oral com l'escrit, i en general a ningú no li sona estrany. Per tant, per què acceptem «email» i, en canvi, ens costa acceptar «bolso»? Una possible resposta és perquè, precisament, com que la paraula castellana és tan pròxima a la nostra llengua, ens sembla un barbarisme. En canvi, quan manllevem un estrangerisme, no se'ns fa tan estrany. En qualsevol cas, tant si tenim més inclinació per un llenguatge genuí com per un llenguatge més amalgamat, el que segurament és veritat és que la integració de paraules foranes en els textos és una tècnica que s'ha començat a practicar a partir de la globalització, que ens ha ofert una visió diferent i molt més àmplia del món.

Tanmateix, hi ha autors que fan un ús de manlleus i estrangerismes que, si bé d'entrada pot sobtar, vist com a recurs literari és curiós i enriquidor. Em venen al cap dos llibres en concret. El primer, *Les filles del capità*, de María Dueñas. Al llarg de tot el llibre, el text està esquitxat de paraules o expressions en anglès, i no es fa gens estrany. Al contrari, el conjunt és molt natural perquè a més, per voluntat de l'autora, s'integren tots els estrangerismes en rodona. En poso un petit fragment com a mostra:

Darrere seu van sentir uns crits irritats, segurament d'algun cambrer que l'increpava per marxar sense pagar: vuitanta centaus per un trago?, va pensar ell. Que ens hem tornat bojos, or what? (Dueñas 2018: 373)

L'altre exemple d'aquests jocs amb la llengua és *Pàtria*, de Fernando Aramburu. Com a anècdota, comentaré que el llibre comença amb una frase que crec que és la que m'ha costat més de tots els llibres que he traduït. Potser no pel significat, però la frase original confereix una força que em va costar de traslladar. En castellà diu així: «Ahí va la pobre, a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós» (Aramburu 2016: 13). I la traducció en català diu així: «Goita-la, pobra, a trencar-se en ell. Tal com es trenca una onada a les roques. Una mica d'escuma i adéu» (Aramburu 2019: 9). A part d'això, a tot el llibre hi ha un degoteig de paraules en eusquera, de les quals no cal saber el significat perquè amb el context s'entenen, i a això, s'hi sumen alguns castellanismes que, a falta d'una bona solució en català, vaig optar per deixar en cursiva. Ho il·lustro amb un fragment en què es veu ben clar que el context aclareix el significat dels termes:

No estic tranquil·la, *ama*. Estic molt trista. No vull veure l'*aita* mort. No ho suportaria. No vull sortir als diaris. No vull aguantar les mirades de la gent del poble. Ja saps com ens odien. Et suplico que facis un esforç per entendre'm. (Aramburu 2019: 47)

Amb aquests exemples, que aparentment són de solució fàcil, es veu clarament que el fet de conèixer tan bé les dues llengües, el català i el castellà, a vegades comporta un entrebanc, perquè ens plantejem dubtes que segurament en una altra combinació de llengües no ens sorgirien.

D'altra banda, a part dels dubtes lingüístics que puguin sorgir, també cal tenir en compte la dificultat que presenten algunes obres, principalment els assaigs. És un fet indiscutible que, a l'hora de traduir un assaig, sigui de la llengua que sigui, cal dedicar-hi una feina de recerca important. Hi ha obres molt dificultoses i que requereixen una tasca de fons que no sempre (gairebé mai) és visible, i, en canvi, això no hi resta importància. En aquest sentit, una de les obres més complicades que he traduït, però alhora meravellosa, és *L'infinit dins d'un jonc*, d'Irene Vallejo. El català va ser la primera llengua a la qual es va traduir, i cal dir que en aquell moment se'm van plantejar molts dubtes que em van costar de resoldre perquè el llibre encara no havia esdevingut el fenomen planetari que és ara; al contrari, era desconegut. Tal com explica *El País* en un article sobre l'autora del 9 de desembre del 2021: «L'experiència [d'aquest fenomen mundial] no és només motiu de sorpresa i aplaudiment davant d'un esdeveniment que no havien viscut mai a Siruela, la seva editorial, sinó que obre un debat viu i enriquit cada dia sobre els límits de les traduccions per portar una obra tan carregada de cites i referències clàssiques als idiomes i idiosincràsies de tants països. Els traductors no han deixat d'ensopegar amb desafiaments interessants» (González Harbour 2021). Efectivament, és tot un repte. Per començar, em va costar molt descobrir

que totes les citacions gregues i llatines havien estat traduïdes per la mateixa autora, i un cop ho vaig deduir, vaig trigar molt a decidir si en feia també una traducció lliure o si havia de buscar-les en les traduccions en català que ja existien. És una qüestió que, vista en perspectiva, sembla molt senzilla, però que en el moment que m'hi vaig trobar, quan el llibre i l'autora encara eren desconeguts i jo no sabia el contingut de l'obra, em va fer rumiar molt. Perquè a més, s'hi afegia el fet que les traduccions dels clàssics que fa l'autora són en un llenguatge senzill i actual que xoca molt amb la rigidesa de les traduccions dels clàssics a les quals estem acostumats.

Esmentaré un exemple que, si bé no tenia dificultat lingüística, em va fer dubtar respecte al criteri que calia seguir. Era força al començament del llibre, i no tenia clar si les citacions les havia d'extreure de les existents, o si allò eren traduccions lliures que jo havia de fer talment com havia fet l'autora. Tot i així, després d'unes quantes pàgines amb fragments com el que exposaré tot seguit, vaig veure clar que l'autora havia traduït aquelles frases en un llenguatge entenedor per als nostres temps. En una part en què l'autora parla de la poetessa grega Safo, tradueix un poema seu amb aquest llenguatge natural i entenedor:

Me parece igual que un dios ese hombre/ que está sentado
frente a ti/ y cautivo te escucha/ mientras le hablas con dulzura. Tu
risa encantadora/ me ha turbado el corazón en el pecho:/ Si te miro,
la voz no me obedece:/ mi lengua se quiebra/ y bajo la piel, un tenue
fuego me recorre,/ ya no veo, mis oídos zumban,/ brota el sudor, un
temblor entera me sacude:/ y estoy pálida, más que la hierba./ Siento
que me falta poco para morir. (Vallejo 2019: 169)

Em sembla igual que un déu aquest home/ que està assegut
davant teu/ i captiu t'escolta/ mentre li parles amb dolçor. El teu
riure encantador/ m'ha torbat el cor dins del pit:/ si et miro, la veu
no m'obeeix:/ la llengua se'm trenca/ i sota la pell, em recorre un
tènue foc,/ ja no hi veig, les orelles em brunzeixen,/ em brolla la suor,
em sacseja un tremolor:/ i estic pàl·lida, més que l'herba./ Sento
que em falta poc per morir. (Vallejo 2020: 165)

Tal com comentava l'autora mateixa a l'article d'*El País*: «És una traducció molt exigent perquè és un llibre que obre la porta a molts llibres» (González Harbour 2021). Una frase que resumeix perfectament la complexitat de la traducció d'aquesta obra.

Un altre assaig que va ser molt difícil va ser *La paraula més sexi és sí*, de Shaina Joy Machlus. En aquest llibre, a part de la dificultat que presentava el vocabulari *queer*, s'hi afegia la complexitat d'haver-lo de traduir sense marques de gènere per petició expressa de l'autora. Un repte impressionant i interessant alhora. Només en mostraré un fragment de l'inici del llibre, en què s'explica aquest fet:

A vegades, evidenciar el gènere i el sexe és inevitable (quan es parla d'estadístiques de violació amb homes vs. dones, etc.), i és útil per entendre com hem arribat a la situació actual. Amb això no pretenc defensar el sexe i el gènere binari, tot i

que, malauradament, els reforci. També voldria destacar que quan dic «dones», em refereixo de manera intrínseca a dones trans i cis, i que «homes» els inclou tots dos, trans i cis, excepte si dic el contrari. (Machlus 2019: 15)

Aquest tipus d'obres, sobretot els assaigs, però també els llibres de divulgació científica (per exemple, alguns de la Fundació Alcía, com ara *La ciència de la microbiota*) o els llibres de cuina (per exemple, *1000 receptes d'or*, de Karlos Arguiñano), si bé no tenen el component imaginatiu de les novel·les, i en aquest sentit la traducció és més literal, tenen l'afegit del treball de recerca d'informació que hi ha al darrere i que no sempre és visible, a més de la complexitat formal i d'estil segons el tipus d'obra.

Totes aquestes reflexions lingüístiques i estilístiques em porten a la qüestió de si la traducció entre el castellà i el català està menys considerada que altres traduccions. A parer meu, crec que sí, precisament perquè som bilingües i se suposa que la feina és més fàcil. Però no deixa de ser injust, perquè tal com acabo d'exposar, hi ha obres que requereixen molta recerca, o llibres que són complicats pel que fa a criteris estilístics, que representen més feina i més dificultat que traduir que, per exemple, un llibre infantil d'una altra llengua, com ara l'anglès.

2. Qüestions editorials

Si reprenem les xifres que s'han exposat a l'inici de l'article, encara hi ha un altre aspecte que he analitzat. La meua primera traducció del castellà al català va ser el 2007, però no va ser fins l'any 2015 que va començar a augmentar de manera considerable la feina amb aquesta combinació de llengües. Entre el 2007 i el 2014, només vaig fer quinze traduccions del castellà al català, i tota la resta, és a dir, 118, són del 2015 al 2022.

Això em fa plantejar algunes qüestions. Per què actualment es tradueix tant del castellà al català? A què respon, aquesta demanda?

Si observem el panorama editorial de cinquanta anys enrere, és evident que abans no era habitual publicar traduccions del castellà al català. Una prova d'això la trobem en *Cent anys de solitud*, de Gabriel García Márquez, editat en català el 1970. Aquesta obra va ser traduïda per la insistència de l'autor mateix, a qui feia goig veure-la en la llengua de la ciutat que havia escollit per viure, tal com explicava Tísner, el traductor, però no perquè hi hagués un mercat editorial viu de traduccions del castellà al català. Tísner ho exposa molt bé al principi del pròleg d'aquesta obra:

La llista dels inconvenients fa com un seguit de variacions d'un mateix tema: tot-hom que havia llegit el llibre, ja l'ha gaudit en la seva llengua original; l'atzar —ai las!— ens ha fet bilingües; no té cap sentit l'edició en una llengua minoritària, d'uns quants milers d'exemplars, del llibre que en un idioma multitudinari ha navegat pels extensos mars dels grans tiratges; *traduttore-tradittore*; si la traducció és fidel, no té qualitat literària, si és bona literàriament, vol dir que no és tan fidel com dèieu... (Tísner 1970: 7)

De la mateixa manera, també als anys setanta del segle xx es va traduir el Quixot al català, potser perquè es devia considerar oportú que una obra de la literatura universal estigués també en català. Ara bé, les poques traduccions que es publicaven amb aquesta combinació no tenien cap punt de comparació amb el fenomen de mercat en què s'ha convertit els darrers anys.

Sens dubte, no és habitual que es facin tantes traduccions d'una llengua majoritària a una de minoritària en un país on tothom coneix la majoritària. Possiblement, si bé és una suposició sense dades que l'avalin, aquest fenomen insòlit entre el castellà i el català només el trobaríem a Bèlgica, amb el francès i el neerlandès.

D'altra banda, l'auge de la traducció literària del castellà al català ens condueix a dues qüestions més, encara. La primera té a veure amb el fenomen dels autors les obres dels quals són habitualment i gairebé simultàniament publicades en totes dues llengües, la qual cosa fa que una gran part dels lectors no sàpiga en quina llengua escriuen. Per exemple, Víctor Amela, Jordi Molist o Najat El Hachmi. Quines implicacions té aquest fenomen? Caldria explorar-ho per trobar-ne les respostes, però en alguns casos es tracta d'autors catalans que escriuen en castellà, i és possible que es tradueixin perquè hi ha la idea preconcebuda que escriuen en català i perquè se sap que tenen un mercat en català. I l'altra qüestió són els autors que es tradueixen ells mateixos. És convenient per al text, que un autor s'autotradueixi? És més probable que es cometin errors o calcs?

Segons les dades d'Editors.cat, a Catalunya és un dels llocs on es compren més llibres i on es concentra la meitat de la producció editorial de tot l'Estat espanyol, tant en català com en castellà. També cal dir que actualment es publiquen molts més llibres en català que no pas quaranta anys enrere. El fet de ser bilingües ens permet comprar literatura en català i en castellà. Si es fes un estudi exhaustiu, probablement es veuria que hi ha un sector de la població que prefereix llegir en la llengua original, un altre sector que té una preferència sistemàtica per llegir sempre en la mateixa llengua (es tracti del català o del castellà), siguin originals o traduccions, i encara un altre conjunt de lectors a qui els és indiferent i potser ni tan sols es fixen si llegeixen un original o una traducció. El que és evident és que aquests últims anys s'ha notat l'aparició d'un criteri editorial enfocat a publicar simultàniament les novetats en les dues llengües, perquè en el nostre context bilingüe tenen sortida les dues opcions.

En qualsevol cas, totes les dades que s'han exposat fan palès que alguna cosa es mou i que aquestes dues llengües, el català i el castellà, interactuen de manera activa i molt viva. I això és positiu. Perquè la interacció entre aquestes dues llengües crea un teixit elaborat amb textos originals i traduccions que és el que ens conforma com a cultura. I això, al seu torn, vol dir que hi ha una literatura en català sòlida i alhora, amb les traduccions, s'obren les mires cap a altres llengües per incorporar nous coneixements a la cultura pròpia. Fent referència de nou a l'escriptora Irene Vallejo, en una entrevista que li van fer el novembre del 2021 a *Noticias de Navarra*, va dir: «La feina dels traductors és essencial. Si no, viuríem tancats en les nostres idees». I la seva singular definició d'aquest ofici: «És molt important la figura d'un traductor, és un escriptor amb la humilitat i la

generositat de posar tot el seu talent al servei de l'obra d'una altra persona» (Jiménez Guerra 2021). Amb aquestes bones reflexions, només es poden tenir expectatives positives.

Referències bibliogràfiques

- ARAMBURU, Fernando (2019). *Pàtria*. Barcelona: Columna.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES. <<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58635&Lng=0>> [Consulta: 30/10/2022].
- DUEÑAS, María (2018). *Les filles del capità*. Barcelona: Columna.
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (2021). «El fenómeno planetario Irene Vallejo o cómo Ovidio llamó al placer por su nombre». *El País*, (9 desembre). <<https://culturaclasica.com/el-fenomeno-planetario-irene-vallejo-o-como-ovidio-llamo-al-placer-por-su-nombre/>> [Consulta 30/10/2022].
- GAILLARD, Vàleria (2017). «El futur de l'edició». *El Punt Avui*, (23 abril). <<https://editors.cat/el-futur-de-ledicio/>> [Consulta 30/10/2022].
- BOSCH, Xavier «El país necessita més lectors, que llegeixin més i en català» (2022). *Ara*, (15 octubre). <<https://editors.cat/izaskun-arretxe-entrevista-diari-ara/>> [Consulta 30/10/2022].
- JIMÉNEZ GUERRA, Ana (2021). «El trabajo de los traductores es esencial, si no viviríamos encerrados en nuestras ideas». *Noticias de Navarra*, (30 novembre). <<https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2021/11/30/trabajo-traductores-esencial-viviriamos-encerrados-2106726.html>> [Consulta: 30/10/2022].
- GABÁS, Luz (2022). *Lluny de Louisiana*. Barcelona: Columna.
- TÍSNER (1970). «Quatre mots del traductor». A: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cent anys de solitud*. Barcelona: Edhasa, p. 7.
- MACHLUS, Shaina Joy (2019). *La paraula més sexi és sí*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- NARANJO, Carmen (2022). «Al traducir las obras, partimos de la diferencia para reivindicar la cercanía». *Heraldo*, (19 octubre). <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/10/19/traducir-obras-partimos-diferencia-reivindicar-cercania-1606705.html>> [Consulta: 30/10/2022].
- PÀMIES, Víctor. *Refranyer català-castellà*. <<https://refranyer.dites.cat/2007/06/el-mort-al-sot-i-el-viu-al-rebost.html>> [Consulta: 30/10/2022].
- VALLEJO, Irene (2020). *L'infinít dins d'un jonc*. Barcelona: Columna.

ARTICLES

«La cloche fêlée» i «Élévation», de Charles Baudelaire. Quatre propostes de traducció al català

Marta Pasqual i Llorenç

Universitat de Girona. Departament de Filologia i Comunicació

Plaça Ferrater i Mora, 1

17004 Girona

marta.pascual@udg.edu

ORCID: 0000-0001-6681-2114



Resum

L'objectiu d'aquest article és analitzar i comparar quatre traduccions al català de dos poemes de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire. Es poden traduir, els poemes? Malgrat que alguns autors han manifestat la impossibilitat de traduir poesia, aquest estudi pretén centrar-se en els elements suposadament intradueïbles d'un poema i valorar quines han estat les traduccions més reeixides fins ara.

Paraules clau: traducció; Baudelaire; poesia; comparatisme

Abstract. «*La cloche fêlée*» and «*Élévation*» by Charles Baudelaire. Four approaches to their translation into Catalan

The aim of this article is to contrast and compare four different approaches to the translation of two poems by Baudelaire, both taken from the volume *Les fleurs du mal*. Can poetry ever truly be translated? Although many critics have often believed that poetry is beyond translation, this study will focus in on the supposedly “untranslatable” elements of the poems, looking at which versions can be considered a success and to what extent.

Keywords: translation; Baudelaire; poetry; comparatism

Sumari

1. De les primeres traduccions de Baudelaire al català a l'actualitat
 2. Es pot traduir, la poesia?
 3. Les traduccions de «La cloche fêlée»
 4. Les traduccions d'«Élévation»
 5. Conclusió
- Referències bibliogràfiques
Annex

1. De les primeres traduccions de Baudelaire al català a l'actualitat

Charles Baudelaire, el poeta de la modernitat, va néixer fa dos-cents anys a París. El 1857 apareixia *Les flors del mal*, un aplec de poemes que va escandalitzar la societat del moment. Joaquim Molas ja va explicar fa uns quants anys que la incorporació de l'obra baudeleriana a la literatura catalana va ser més aviat tardana (Molas 2000: 43-69). El seu nom va aparèixer per primera vegada a *L'Avenç*, en un suplement del gener del 1884, i no es va incorporar a la vida pública fins al cap de deu anys, per mitjà del grup de joves aplegat al voltant de la revista. A partir d'aquell moment, Baudelaire va tenir una influència cabdal en els grans noms de la literatura catalana i va convertir-se en un referent poètic indispensable per a alguns dels autors més destacats d'ençà del Modernisme: Joan Maragall, Joan Alcover, Josep Carner, Carles Riba, Eugeni d'Ors, Josep Pla, Màrius Torres, Joan Sales, Mercè Rodoreda o Josep Palau i Fabre.

La traducció més primerenca de Baudelaire, un poeta segurament més llegit que no pas traduït, tal com advertia Molas a les conclusions del seu estudi, va arribar l'any 1893, moment que se'n van traslladar al català sis poemes en prosa. Per poder llegir algun poema de *Les flors del mal* en llengua catalana, però, va caler esperar una mica més, perquè no va ser fins a partir de l'any 1916 que van començar a sortir-ne les primeres traduccions soltes en diverses publicacions periòdiques: a *La Revista* s'hi van traduir «Tos ulls són com la nit», «En una terra humida» i «Recolliment»;¹ a *Vila-Nova*, «L'ànima en pena» i «Tot sencer»;² a *La Veu de Catalunya*, «Tristesa de la lluna».³

Les primeres traduccions en forma de llibre de *Les flors del mal*, tot i que encara incompletes, van ser signades per Josep Capdevila i Rovira, que el 1920 va traduir-ne quaranta-tres poemes; i per Rossend Llates, amb una traducció de dinou poemes, el 1926, en una edició de luxe i amb il·lustracions de Xavier Güell publicada per Llibreria Catalònia.

A mesura que les traduccions del poeta maleït van anar proliferant, van començar a aparèixer també els primers exercicis de comparació de versions. El poeta Tomàs Garcés, per exemple, fent una lectura més moral que no pas literària, posava de costat les propostes de Capdevila i Llates en un article publicat a *La Publicitat* el 29 de juliol de 1926 i no amagava la seva predilecció per la traducció de Llates, en detriment de l'«esforç discret i fidel» de Capdevila.⁴

1. Les traduccions són de Miquel Poal Aragall i els poemes traduïts corresponen a «Le Mort Joyeux» i «Recueillement». Vegeu *La Revista*, any II, 12 (1916), p. 8.
2. Les traduccions són de Josep Capdevila i els poemes traduïts corresponen a «Le Revenant» i «Tout entière». Vegeu *Vila-Nova*, any II, 8 (1918), p. 3.
3. Joaquim Molas, a l'estudi que hem vist anteriorment, esmenta la traducció del poema «Tristesses de lune» de Joan Duch i Arqué, a la revista *Tàrraga*, 6, 1928. Hem localitzat, però, una traducció anterior d'aquest mateix poema, signada per Josep Carner i publicada a *La Veu de Catalunya*, any 35, 9123, 5 de setembre de 1925, edició vespre, p. 5.
4. Aquest article va ser replicat a la mateixa revista el 14 de setembre per Ferran Soldevila, que es lamentava que Garcés utilitzés l'expressió «podrimener baudeleriana» i no arribés a «penetrar la veritable essència de la poesia baudeleriana».

La traducció de Rossend Llates ens sembla més deseixida, més personal, més «re-creadora», sense, però, que la integritat de l'original en pateixi. Llates ha sortit en bé d'una de les empreses literàries més difícils: traduir Baudelaire, màgic de la poesia moderna. Màgic pervers. Quanta música canta en els seus versos! Quanta puresa i precisió formals! Quina diamantina agudesa en les imatges! (Garcés 1926: 1)

La primera traducció íntegra, a càrrec de Xavier Benguerel, no va arribar fins l'any 1985. Va ser editada per Llibres del Mall i, posteriorment, per Edhasa (1990) i Proa (1998). L'any 2002, Jordi Llovet n'oferia una nova traducció, més pròxima a l'original, però sacrificant la rima (Pagès 2014). El 2021, coincidint amb el bicentenari del naixement del poeta, el també poeta Pere Rovira va enllestir una nova proposta de traducció, «de la manera que penso que s'ha de traduir un llibre com aquest: en vers i amb rima». Rovira ja havia traduït parcialment Baudelaire a les *Vint-i-cinc flors de mal de Charles Baudelaire* (col·lecció «Versos» de l'Aula de Poesia de la Universitat de Lleida, 2008), però amb rima assonant.

Després em va semblar que havia d'intentar-ho amb rima consonant, la qual cosa és més difícil i dona més feina, és clar; però, en els llibres que un fa perquè vol, la feina i les dificultats no han de comptar gaire. Hi ha traductors que rebutgen la rima consonant, diuen que obliga a fer massa giragonses, a forçar massa l'expressió. Això depèn. Sobretot, depèn de la paciència i l'habilitat del traductor. Penso, i certes traduccions em donen la raó, que per traduir poesia val més ser poeta i conèixer l'ofici; no l'ofici de traduir, sinó el d'escriure poemes. (Rovira 2021: 35)

La voluntat d'aquest estudi és acarar les traduccions de Benguerel, Llovet i Rovira i afegir-hi, encara, una proposta de Joan Sales. L'autor d'*Incerta glòria* només va traduir dos poemes de Baudelaire, però l'admirava profundament i considerava *Les flors del mal* com el seu «cinquè evangeli». La seva obra es troba amarada de simbolisme baudelериà. Aquestes dues traduccions són dels poemes «Élévation» i «La cloche fêlée» i van ser concebudes com un acte íntim. De fet, només es poden trobar publicades dins l'epistolari amb Màrius Torres. Formen part d'una carta del 13 d'agost de 1936 adreçada a Mercè Figueras, una amiga de Màrius Torres ingressada al mateix sanatori que el poeta, a Puig d'Olena. Sales havia conegut Mercè Figueras per mitjà de la seva germana Esperança, perquè tots dos treballaven a l'Extensió d'Ensenyaments Tècnics de la Generalitat de Catalunya. Sales explica que va fer les traduccions perquè «enervat de tant sentir a parlar només que de feixistes i d'anarquistes, m'he distret traduint-ne un parell de poemes, que us envio perquè pugueu comprovar com perden traduïts per mi» (Sales 1976: 33).

Feia gairebé un mes que havia esclatat la guerra i Sales s'acabava d'allistar a l'Escola de Guerra de la Generalitat. Si hem de fer cas de les seves paraules, podria semblar, pel que desprenen, que les dues traduccions constituïren una mena de divertiment irrellevant i no premeditat. No obstant això, la lectura atenta dels dos poemes traduïts per Sales ens revela una realitat ben diversa.

Prentem com a objecte d'anàlisi els dos poemes esmentats, intentarem fer un estudi comparatiu de les quatre propostes de les lletres catalanes que s'estenen al llarg de més d'una vuitantena d'anys, des de Sales fins a Rovira.

2. Es pot traduir, la poesia?

La primera qüestió rellevant és plantejar-se com s'afronta el repte de traduir poesia, un gènere intraduïble per definició segons l'afirmació del lingüista Roman Jakobson. Sobre el traductor poètic pesa aquest dogma i altres d'igualment pessimistes, com la cèlebre i repetida frase del poeta Robert Frost, que considerava que la poesia era allò que es perdia en la traducció.

El traductor poètic, com qualsevol altre traductor literari, haurà de disposar d'un domini actiu de la llengua a la qual es tradueix i d'un domini passiu de la llengua de la qual es tradueix; també haurà de saber seleccionar les paraules més adequades segons el registre, ser capaç de crear textos cohesionats i coherents i, per acabar, eliminar la distància entre l'autor del text de sortida i el lector del text d'arribada amb la finalitat d'integrar el text al nou polisistema literari. Però més enllà d'aquestes qualitats, el traductor haurà de ser capaç de copsar i traslladar a la nova llengua tots aquells elements que converteixen la poesia en un gènere únic i que la distingeixen de la resta de formes literàries. Utilitzarem com a punt de partida una reflexió del poeta i traductor Jordi Doce.

El buen poema se nos impone, nos transporta, porque suena, esto es, comulgamos antes con su música que con su sentido. O mejor, su sentido es su música. [...] Lo dijo Larra: «sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor», el resplandor de un fuego que suelda palabras que nunca antes habían estado juntas. Si el traductor de poesía no aspira a recrear algo de esta magia, a hacer de su imaginación verbal una «fiera roja» (Blake), al menos en parte, mejor que se dedique a otra cosa. (Doce 2008: 25)

Doce posa de costat dues paraules, «poesia» i «màgia» i, tot seguit, fa una advertència als seus companys d'ofici, perquè considera que recrear la «màgia» que conté un poema ha de ser un tret essencial i indispensable per exercir-ne la traducció. Ara bé, l'assoliment d'aquest objectiu genera immediatament diverses qüestions: com s'aconsegueix capturar, aquesta «màgia»? Sota quina realitat tangible es troba invisibilitzada? Quins elements del sistema lingüístic ha d'utilitzar el traductor per «atiar el foc» i refer-ne la «resplendor»? És possible objectivar, des d'un punt de vista lingüístic, aquesta «màgia» tan poc tangible a la qual fa referència Doce?

Segurament, la millor manera de respondre a aquestes preguntes és recórrer a «Closing Statments: Linguistics and Poetics», de Roman Jakobson. En aquest estudi, Jakobson va teoritzar, tot i no utilitzar aquest terme, sobre la «màgia» que caracteritza la funció poètica del llenguatge i en va explicar el funcionament: «La funció poètica projecta el principi d'equivalència de l'eix de la selecció en l'eix de la combinació», tenint en compte que la selecció es basa en la similaritat (tria

entre elements equivalents) i la combinació, en la contigüitat (juxtaposició dels elements prèviament seleccionats). És a dir, «el principi poètic consisteix en una determinada manera de construir el discurs [...] segons la qual l'equivalència és elevada a la categoria de procediment constitutiu de la seqüència» (Jakobson 1989: 50).

Es pot afirmar, per tant, que la tria i la combinació de mots són les encarregades de produir el «miracle» poètic i, en conseqüència, els elements als quals caldrà fer atenció al moment d'emprendre la traducció. El traductor ha de triar i combinar noves paraules tenint en compte que la primera acció es troba condicionada per la duta a terme anteriorment per l'autor que tradueix. Ara bé, no podem oblidar l'existència dels paradigmes, o el que és el mateix, el conjunt d'unitats lingüístiques commutables, una realitat finita i restrictiva, però que, en realitat, no fa sinó potenciar la creativitat del traductor. L'elecció que el traductor faci dins d'aquest grup de mots i la combinació posterior seran determinants per activar o desactivar la «màgia».

L'any 1995, Salvador Oliva va publicar l'article «Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària», en el qual palesava la importància dels elements fonològics i prosòdics en una obra literària i, és clar, en les traduccions posteriors. Desmitificava, així, la sentència *traduttore, tradittore*, que se sostenia, únicament, pel poder sonor que comporta la semblança fonològica i que acaba encomanant-se al sentit i provoca, per tant, el simulacre de poder semàntic. Oliva reclamava la necessitat d'avaluar les traduccions sense recórrer al fosc concepte del gust i apel·lant als procediments de la selecció i combinació de mots descrits per Jakobson. Davant l'evidència que la forma exterior, a diferència de la interior, és intraduïble, es tracta que el traductor creï una nova carcassa formal capaç de funcionar. En aquest punt, cal remarcar que la forma exterior no es redueix a la mètrica i a la rima, sinó que fins i tot va més enllà de la fonologia i afecta la sintaxi, «perquè les unitats d'emissió (o sintagmes fonològics) depenen tant de la sintaxi com de les lleis de l'eurítmia». «La traducció, doncs, si vol "imitar" els ritmes de la llengua original, haurà de tenir en compte, no solament els elements prosòdics, sinó també els sintàctics» (Oliva 1995: 81-92).

Els traductors de poesia tenen la llibertat d'optar per mantenir o bé per eliminar de la rima i la mètrica. És evident que, en els casos de conservació d'aquests dos elements externs, reeixir a copsar el sentit del poema esdevé una tasca molt més complexa a causa de les imposicions formals. En canvi, si el traductor decideix desprendre-se'n, s'esdevé que cap forma no pot exercir el poder de deformar el sentit. En el moment d'avaluar les traduccions, doncs, caldrà tenir en compte la via escollida i adequar-hi el nivell d'exigència. En les quatre traduccions que proposem, Llovet és l'únic que decideix desprendre's de la rima. Sales, Benguerel i Rovira, per tant, duen a terme unes traduccions que els exigiran, forçosament, més complexitat i creativitat, perquè hauran d'aplicar l'elecció i la combinació de mots des d'un paradigma més restrictiu.

3. Les traduccions de «La cloche fêlée»

«La cloche fêlée»

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente!

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

Aquest sonet de versos alexandrins forma part de la secció «Spleen et Idéal» i és una confessió sobre la indefensió creativa del poeta. D'estructura totalment clàssica (ABAB CDCD EEF FGG), comença descrivint el context i endarrereix l'aparició del complement directe del verb «écouter» fins al tercer vers, fet que és accentuat, també, per l'al·literació de «l», que contribueix a una entrada lenta i dolça al món dels records. El pas dels quartets als tercets marca una ruptura del ritme. El poema és ple de detalls que denoten una enorme perfecció formal. La segona estrofa, centrada en la campana, està marcada pel nombre singular «son cri religieux», mentre que la tercera estrofa, que s'ocupa del jo, està dominada pel plural: «ses ennuis», «ses chants», «des nuits». És com si tot allò que canta la campana fos únic, mentre que el que el poeta canta és tot repetició; fins al punt que la rima que trobem en tot el primer tercet i el primer vers del segon és pràcticament repetida: «ennuis», «nuits», «affaiblie», «oublie», fet poc habitual en un sonet. L'al·literació del grup «bl» («affaiblie», «semble», «blessé», «oublie») sembla que vulgui fer evident la dificultat del poeta de poder articular el so, com si fracassés en el seu procés creatiu. Res a veure amb l'al·literació que trobem al voltant de la campana, «bienheureuse», «gosier» accentuada per la dièresi que hi ha sobre el sintagma «cri religieux», feta per aguditzar-ne el so d'agut. A la segona part del sonet, veiem una al·literació molt forta del so labial «m» concentrada només en les tres síl·labes de «moi, mon âme», que, d'altra banda, reitera la primera persona com si el poeta fos un pes per a ell mateix. Fins i tot desapareix l'alternança gairebé prescriptiva en poesia francesa de la rima masculina i femenina. Per acabar, no es pot passar per alt la tirallonga de monosíl·labs que compo-

nen el penúltim vers, que conté també una paronomàsia (o a an /an a o) que sembla que condueix el poeta cap a una caiguda inevitable.

Tenint presents aquestes característiques, intentarem descriure com afronten Sales, Benguerel, Llovet i Rovira el trasllat de tots aquests aspectes formals, de prosòdia i de sintaxi que formen part indissociable del poema de Baudelaire.

Els quatre traductors mantenen els versos alexandrins, però Llovet prescindeix de la rima. Benguerel i Rovira traslladen amb total exactitud les rimes encadenades i apareiades, mentre que Sales modifica els quartets i opta per la rima encreuada.

Pel que fa a l'endarreriment que Baudelaire busca de l'aparició del complement directe —en forma de subordinada («les souvenirs lointains lentament s'élèver») —, en la versió de Sales encara és més marcat, perquè l'acaba traslladant al quart vers i, a més, col·loca l'adverbi «lentement» com a últim mot del primer quartet. Benguerel i Llovet redueixen l'al·literació del so lateral del tercer vers, mentre que Sales i Rovira, la mantenen. Quant a l'al·literació de la fricativa del cinquè vers, que té efecte damunt de la campana, només Sales aconseguix mantenir-la a partir del canvi de «bienheurese» per «sortosa». Si continuem per les al·literacions, veiem que únicament Sales pot conservar la del so labial «moi, mon âme» i, encara, convertint una labial nasal en una labial oclusiva: «la meva ànima». No arriba, però, a poder reiterar la primera persona, tal com s'observa en l'original: pel que fa als grups «bl» del primer vers del segon tercet, només es conserven en les propostes de Sales i Rovira. Cap dels quatre traductors no aconseguix mantenir el vers format per mots monosil·làbics. Aquest pes tan fort que acaba significat la mort de la veu, per tant, perd intensitat, inevitablement, en les quatre traduccions analitzades.

Si ens fixem, de forma general, en la classe de traducció, podem observar que Benguerel i, sobretot, Llovet opten pel mot a mot. Sales i Rovira, en canvi, recreen l'original amb diverses estratègies, sigui a partir de reubicar paraules i sintagmes procedents de l'original o a partir d'incorporar girs de nova creació, és a dir, el reble, el mot superflu que aconsegueix la funció d'afavorir la rima. Els estudis traductològics ens ensenyen que, sovint, la fidelitat a l'esperit d'una obra s'aconsegueix més a través de la recreació que no pas de la literalitat.

En la versió de Sales, a cada estrofa és possible detectar la paraula o les paraules que fan de reble: «quan xiula el vent» (v. 1), «amb veu blana» (v. 2), «sempre igual» (v. 6), «humits» (v. 10) i «endarrere» (v. 12), que permeten conservar la rima del poema. Es tracta de sintagmes creats per Sales, tot i que es pot arribar a considerar que «sempre igual» i «endarrere» formen part, respectivament, del paradigma de «bien portante» i «qu'on oublie». Quan alguna cosa és sempre igual, significa que ni millora ni es deteriora. Per tant, la idea pot assimilar-se al fet que la salut es manté intacta. De la mateixa manera, no costa d'imaginar que la decadència física és equiparable a l'oblit, que no constitueix sinó el fet de no tenir present alguna cosa en l'esperit.

Benguerel només utilitza una paraula que fa de reble en una ocasió: «sanitosa ens invita» i no canvia l'ordre en cap moment. Llovet, com és lògic en un poema sense rima, no en té necessitat.

En la versió de Rovira també trobem paraules que fan de reble: «de la pols» (v. 3), «infinita» (v. 4), «a la porta» (v. 8). En el primer cas, a més, la tria contribueix a emfasitzar l'al·literació de «l» i, per tant, està doblement justificada.

Si ens fixem en les dislocacions, veiem que en el poema de Sales, dins dels dos quartets, el tercer i quart vers es troben invertits. Al primer tercet, el sintagma «l'air froid des nuits» ha estat separat per Sales, que ha traslladat «de nits» un vers més amunt. De la mateixa manera, «le râle épais», convertit en «ranera» i mancat de qualificatiu, també s'ha vist canviat de vers. A banda, s'observa una tendència a l'adjectivació, perquè l'adverbi «fidèlement» esdevé «fidel» i la construcció verbal «sans bouger» dona lloc a «immòbils».

Rovira, per la seva banda, comença el poema dislocant el complement circumstancial de temps «pendant les nuits d'hiver» i, per tant, opta per no mantenir el ritme binari que trobem en l'original. Com Sales, també fa alguns moviments entre el primer i el segon tercet i trasllada el verb «semble» un vers més amunt que l'original.

Considerem que la tria lèxica de Benguerel tendeix a una sufixació sobrera, marcada («hivernenques», «llunyedans») i poc general, en el sentit que hi ha, almenys, dos dialectalismes («carcany» i «estertor»; aquest darrer també és present en la versió de Llovet) i algun gir poc freqüent en català («eixam de morts») que no aconsegueix cenyir-se a les exigències que imposa el paradigma, de la mateixa manera que s'esdevé en el sintagma «pilot de morts» proposat per Llovet. Amb tot, potser la inadequació més remarcable de la proposta de Benguerel en la selecció de mots resideix en «jo tinc l'ànima fesa». Fent aquesta tria, Benguerel perd el paral·lelisme evident que s'estableix entre la campana i el jo líric. Baudelaire, en l'original, utilitza el mateix adjectiu per qualificar la campana i l'ànima, de manera que es tracta d'una decisió volguda i fonamental pel sentit del poema, que considerem important de mantenir.

Sovint es confon la funció poètica del llenguatge amb l'estranyesa, amb un desplaçament de paraules o construccions inhabituals. La poesia neix a partir de la selecció i combinació de mots que, en molts casos, són els mateixos que s'empren quan la funció predominant és la referencial, però combinats diferentment. Creiem que Sales i Rovira, en aquest sentit, són els traductors que presenten un domini més bo de les eines de la selecció i la combinació de mots i són capaços de recrear la «màgia» del poema original.

4. Les traduccions d'«Élévation»

«Élévation»

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
 Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
 Tu sillannes gaiement l'immensité profonde
 Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
 Va te purifier dans l'air supérieur,
 Et bois, comme une pure et divine liqueur,
 Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
 Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
 Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
 S'élancer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
 Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
 — Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
 Le langage des fleurs et des choses muettes!

Aquest poema, com l'anterior, forma part de la secció «Spleen et Idéal». Es compon de cinc quartets de versos alexandrins amb rima encreuada. El jo líric s'adreça al seu esperit perquè s'elevi a través de la poesia i així pugui escapar-se del món dels homes comuns. El primer quartet està format, essencialment, per complements de lloc que provoquen una dilació en l'aparició del subjecte i que ja separen d'entrada el món terrenal del món celestial. El doble paral·lelisme construït a partir d'«au-dessus» per al món terrenal i de «par delà» per al món celestial infon al poema un ritme que prepara l'aparició del vocatiu que trobarem a l'inici del segon quartet.

El poema compta amb diversos encavalcaments (v. 7-8, 15-16, 192-20) i presenta tres comparacions molt clares: «comme un bon nageur», «comme une pure et divine liqueur» i «comme des alouettes».

Un altre aspecte destacat és l'ús reiterat del mode imperatiu («envole-toi», «va», «bois») al tercer quartet. En aquesta mateixa estrofa, s'hi pot detectar, també, una clara al·literació d'oclusives i del so [m], que té, segurament, la funció d'accentuar la pesantor del món terrenal i que contrasta amb l'al·literació del següent quartet del so [ø] que dirigeix, per contra, cap al món celestial.

És important destacar l'ús que es fa del lèxic, molt antagònic. Trobem paraules que formen part de camps semàntics antagònics: matèria/esperit, ombra/claror, desesperança/esperança, impuresa/puresa. És a dir, d'una banda, les paraules que es poden relacionar amb l'*spleen*; i, de l'altra, les que es poden relacionar amb l'ideal.

Mètricament, Sales, Benguerel i Rovira es mantenen fidels tant a la rima com a la disposició que presenta: ABBA CDDC EFFE GHHG IJJI. En canvi, un cop més, Llovet elimina aquest recurs. De la mateixa manera, els tres primers conser-

ven els alexandrins amb cesura, i el darrer combina formes mètriques diferents. Mantenir la rima, és clar, té conseqüències importants i comporta la incorporació de rebles a Sales, Benguerel i Rovira.

Sales i Rovira, a diferència de Benguerel i de Llovet, sacrifiquen el paral·lisme anafòric construït sobre la locució prepositiva «au-dessus» del primer vers per obtenir espai sil·làbic i incloure el reble «les cingleres». En el cas de Sales, que estableix rima amb «esferes»; i en el cas de Rovira, «verdes». Com que Rovira no situa el mot superflu al final del vers, sinó just abans de «vallades», ens adonem que el reble, en aquesta ocasió, es justifica per raons de mètrica i no pas de rima. Benguerel no necessita fer ús de cap reble per poder conservar la rima; Llovet, com en l'altre poema, fa una traducció sense rima i, en aquest sentit, no necessita utilitzar rebles ni eliminar paral·lismes.

Sales decideix fer una compensació i traslladar l'adjectiu «etoilée», que en el poema de Baudelaire qualifica el substantiu «sphères», al vers anterior com a complement d'«èters», i aprofita aquest moviment per aconseguir mantenir la rima. Benguerel utilitza el reble «rutilants» al tercer vers i converteix en doble la triple anàfora «par delà», igual que fa Rovira que, en la seva versió, fa servir el reble «llunyans».

És significativa, també, la commutació que Sales fa de «confins» per «termes». Tenint en compte que el mot també existeix en català i que el nombre de síl·labes coincideix, segurament, hem de pensar que Sales opta per «termes» per aconseguir una al·literació de [e] que segueixi el text francès. Benguerel i Rovira utilitzen la paraula «confins» i, en canvi, Llovet opta per «límits». A la segona estrofa, «espasmes» constitueix el reble en la traducció de Sales i hi ha, també, un moviment entre els versos. El «feu clair» del darrer vers de la tercera estrofa passa a formar part del tercer vers i la comparació explícita que s'establia entre el «foc» i el «licor» desapareix. Si bé continuem trobant els dos termes de la comparació, Sales elimina el nexa comparatiu «com» i ofereix una imatge o una metàfora impura. En aquesta mateixa estrofa, Sales afegeix un sintagma adverbial, «ben lluny», i incorpora una repetició que no comporta cap efecte marcat, tenint en compte que es tracta d'un poema ple de paral·lismes i anàfores. També veiem que converteix una perífrasi verbal en dos imperatius; per tant, n'emfasitza l'ús (passa de «va te purifier» a «vés; purifica't»). Encara incorpora un encavalcament entre els versos 11 i 12 i afegeix l'adjectiu «indicibles». A la quarta estrofa, el reble recau sobre l'adjectiu «irritants» i, a la darrera, sobre «forts».

A la tercera estrofa, Benguerel utilitza com a reble el mot «atur» que, inevitablement, marca un canvi de registre. Tant Sales com Benguerel encavallen, en una ocasió, la sintaxi sobre la mètrica. Així, doncs, els versos «Vés; purifica't dins / l'aire superior» i «allunya-te'n de tota / malaltissa sutzura» trenquen, respectivament, l'esticomítia total que caracteritzava el poema de Baudelaire i contribueixen a incrementar la tensió que expressa el poema a partir d'un evident contrast de moviments que pugen i baixen de manera intercalada a cada nova estrofa. En la versió de Sales, potser, l'element més desconcertant i qüestionable és el «tu» de la segona estrofa, que en català és sintàcticament marcat i, a més, no té cap funció mètrica (fa sinalefa amb el pronom «et»). Considerem que Benguerel, tal com

s'esdevenia en el primer poema comentat, abusa dels cultismes en la selecció de mots: «sutzura», «atzur» o «límpids» en constitueixen alguns exemples.

La versió de Llovet trontolla en alguns versos perquè l'aparent fidelitat a la paraula comporta que els versos resultants ni tan sols tinguin tots el mateix metre. La conjunció «i» del cinquè vers, el mot «miasmes» partit entre dos hemistiquis, els decasíl·labs que s'intercalen entre els alexandrins són alguns dels punts que ens semblen més febles d'aquesta versió, juntament amb la traducció que proposa del vocatiu «mon esprit» per «intel·ligència meva» o la traducció «d'une aile vigoureuse» per «ales de potència», que llegim com un gir poc habitual en llengua catalana.

Rovira, per la seva banda, fa alguns hipèrbats. En primer lloc, el vocatiu «esperit meu» passa a col·locar-se darrere del verb; més endavant, l'adjectiu «limpides» de la tercera estrofa, que en la versió de Baudelaire actuava com a complement de «espaces» esdevé complement del «foc». Al seu lloc, hi afegeix el reble «lluminosos». També afegeix alguns mots que no busquen la rima, sinó que responen a raons mètriques: és el cas de «destra», al segon quartet, i que és exactament el mateix adjectiu que proposa Benguerel, o l'adverbi «més» de la penúltima estrofa. De tots els canvis que hi ha en la versió de Rovira, potser el menys ben resolt es troba en el penúltim vers. En aquesta estrofa, Sales opta per afegir el reble «forts» i així poder mantenir el mot «esforç»; Benguerel, com Rovira, trasllada «el cel del matí» al final de vers i aconsegueix mantenir la rima substituïnt «comprend» per una opció de registre més elevat, «capir». En aquest cas, considerem que la tria del mot és justificada i que funciona millor que l'«entenent perquè sí» que proposa Rovira.

Salvador Oliva explicava, inspirant-se en un exemple de John Crowe Ransom, que fer un poema és com la tasca d'un majordom que ha de triar les millors pomes del rebost, les més grans i les més vermelles. Però aquestes dues propietats no sempre coincideixen en la mateixa poma. Per això, el majordom opta per enumerar les pomes segons les dues propietats: la més vermella V1, la següent V2 i així successivament; la més gran G1 i el mateix funcionament. D'aquesta manera, la tria es farà sumant els coeficients i la millor poma serà la que tingui el coeficient més baix. Aquest símil pretén explicar que la forma i el sentit no són qualitats directament relacionades i, per tant, el procés de creació (o recreació) d'un poema implica triar entre aquestes propietats.

Sales, Benguerel i Rovira s'imposen el repte de ser fidels a l'esperit mantenint les propietats que tenen a veure amb la forma, encara que aquest fet impliqui, forçosament, construir una nova carcassa formal. Llovet se'n desprèn i només busca fidelitat al sentit i potser al ritme. Malgrat que és el traductor que disposa de més llibertat perquè no se sotmet a les imposicions marcades per la rima, la seva proposta de selecció i combinació de mots, en diverses ocasions, defuig la naturalitat; Benguerel resta en una posició intermèdia, perquè presenta encerts, però també una selecció de mots que mena el lector cap a l'estranyesa lingüística en alguns moments; finalment, les propostes de Sales i Rovira, la més antiga i la més recent, són les que literàriament funcionen en la majoria dels girs proposats. Cal afegir, però, que Rovira, al pròleg de *Les flors del mal*, reconeix haver tingut present la traducció de Benguerel.

5. Conclusió

Traduir Charles Baudelaire, un poeta en què la forma i el contingut es troben tan excel·lentment entrelaçats, un poeta en què es fa palpable potser més que en cap altre que la forma exterior va més enllà de la mètrica i de la rima, que va més enllà de la fonologia i de la sintaxi, és aventurar-se a una tasca de recreació que exigeix al traductor un domini de tots els aspectes de la llengua: lèxic, morfosintàctic, semàntic, fonològic i pragmàtic. Un domini que, segurament, comporta l'exigència de ser poeta. Potser per aquest motiu, en la versió de Llovet, l'únic dels tres traductors sense obra poètica, es posa de manifest aquesta mancança. Benguerel va fer alguna incursió en el món de la poesia sobretot abans de començar l'obra com a novel·lista. Sales va estar escrivint el seu poemari *Viatge d'un moribund* durant gairebé vint anys i Rovira és, eminentment, poeta.

La conclusió d'aquesta anàlisi ens porta a afirmar que únicament Sales i Rovira aconsegueixen traduccions de poesia que podem qualificar de «poètiques». Perquè, manllevant algunes de les metàfores de Doce que hem citat més amunt, són traduccions que «sonen», que «resplendeixen» i que recreen la «música». O en paraules de Jakobson: que aconsegueixen «projectar el principi d'equivalència de l'eix de la selecció en l'eix de la combinació» i que tenen en compte «no solament els elements prosòdics, sinó també els sintàctics», tal com explicava Oliva. I són traduccions «poètiques» no només perquè l'objecte traduït siguin poemes, sinó perquè l'activitat traductora de Sales i Rovira també ha estat poètica. Allò que compta i que arriba al lector català s'escapa de la lingüística, perquè el material lingüístic que contenen aquestes traduccions no només són paraules amb significats, sinó que és un material que s'omple de sentit i acaba modelat per la forma que li fa de contorn, pel ritme, per totes les recurrències sonores i paral·lismes sintàctics i per tots aquells altres elements que componen els poemes de Baudelaire i que són absolutament indissociables els uns dels altres. Parafrasejant el poeta i traductor Yves Bonnefoy, traduir és la repetició de l'acte de donar forma, de crear, que ha donat lloc a l'obra del poeta, que participa del millor, del més misteriós del seu sentit i que cap interpretació no pot restituir ni, tan sols, potser, comprendre. Només seguint aquesta premissa, Sales i Rovira aconsegueixen fer arribar la màgia baudeleriana als lectors catalans que topen amb *Les flors del mal* més d'un segle i mig després que fossin concebudes.

Referències bibliogràfiques

- BALLART, Pere (1998). *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BONNEFOY, Yves (1994). *La Petite Phrase et la longue phrase*. París: La Tilv.
- (2000). *La communauté des traducteurs*. Estrasburg: PUS.
- COMPAGNON, Antoine (2014). *Baudelaire: L'irréductible*. París: Flammarion.
- DOCE, Jordi (2008). «Traducir: tres asedios». A: GÓMEZ, Javier (ed.). *Nuevas pautas de traducción literaria*. Madrid: Visor Libros, p. 25.
- GARCÉS, Tomàs (1926). «Carnet de les lletres». *La Publicitat*, (29 juliol).
- HAMBROOK, Glynn M. (2009). «Nuevas precisiones sobre la traducción de la obra de Charles Baudelaire en la España de Fin de siècle XIX». A: ANDREWS, Jean; ROBERTS,

- Stephen (ed.). *Obra en marcha: Ensayos en honor de Richard A. Cardwell. Nottingham*: Critical, Cultural and Communications Press, p. 44-54.
- JAKOBSON, Roman (1959). «On Linguistic Aspects of Translation». A: BROWER, Reuben Arthur (ed.). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, p. 232-239.
- (1989). *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Trad. Joan Casas. Barcelona: Edicions 62.
- MARÍN, David (2007). *La recepció y traducción de Les fleurs du mal en España*. Málaga: Miguel Gómez.
- MASON, Ian (1998). «Communicative / functional approaches». A: BAKER, Mona (ed.). *Encyclopedia of Translation Studies*. Londres; Nova York: Routledge, p. 30-31.
- MOLAS, Joaquim (2000). «Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes». A: ZIMMERMAN, Marie-Claire; CHARLON, Anne Charlon (coord.). *Actes del dotzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura. Universitat de París IV-Sorbonne, 4-10 de setembre de 2000, volum I*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 43-69.
- NERVAL, Gérard de (2019a). *Aurèlia*. Trad. Alfred Sargatal. Barcelona: Pànic editors.
- (2019b). *Les Quimeres*. Trad. Alfred Sargatal. Barcelona: Pànic editors.
- OLIVA, Salvador (1995). «Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària». A: MARCO, Josep (ed.). *La traducció literària*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 81-92.
- PAGÈS, Vicenç (2014). «Charles Baudelaire». *Visat*, 18.
- ROVIRA, Pere (2021). «Pròleg». A: BAUDELAIRE, Charles. *Les flors del mal*. Barcelona: Proa.
- SALA-SANAHUJA, Joaquim (2021). «Baudelaire en vers català: “Don Juan aux Enfers”». *Quaderns. Revista de Traducció*, 28, p. 33-43.
<<https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.27>>
- SALES, Joan (1976). *Cartes a Màrius Torres*. Barcelona: Club Editor.
- VALL, F. Xavier (2020). «La recepció de Baudelaire abans del Modernisme». *Estudis Romànics*, 42, p. 203-225.

Annex

LA CAMPANA ESQUERDADA

(trad. Benguerel)

És ben amarg i dolç, en hivernenques nits,
d'escoltar, ran del foc que palpita i fumeja,
els llunyedans records lentament ressorgits
al so d'un carilló que entre boires salmeja.

Benaurada campana de carcany vigorós
que, a despit de ser vella, sanitosa ens invita,
i expandeix fidelment el seu crit piadós,
tal com un vell soldat fent guàrdia a la garita!

Jo tinc l'ànima fesa, i quan entre neguits
voldria amb els seus cants poblar les fredes nits,
sovint la seva veu, de tan esmorteïda,

sembla el dens estertor d'un ferit que hom oblida
vora d'un llac de sang, sota un eixam de morts,
i que mor, sense moure's, en un immens esforç.

LA CAMPANA ESQUERDADA

(trad. Joan Sales)

És dolç i amarg, les nits d'hivern, quan xiula el vent,
sentir, vora el bon foc que murmura amb veu blana,
i al cant que dins la boira llança cada campana,
enlairar-se els records llunyans molt lentament.

Sortosa la campana de gola vigorosa
que, malgrat la vellesa, alerta i sempre igual,
semblant a un vell soldat vetllant sota el tendal
llança, fidel, la seva nota religiosa.

La meva ànima està esquerdada. Quan, de nits,
vol poblar amb els seus cants els aires freds i humits,
la seva veu tan feble s'assembla a la ranera

d'algun d'aquells ferits que queden endarrere
vora un bassal de sang, sota un gran munt de morts,
i que moren, immòbils, en un immens esforç.

LA CAMPANA ESQUERDADA

(trad. Llovet)

És tan amarg com dolç, durant les nits d'hivern,
sentir, al costat del foc que fuma i que palpita,
com s'alcen lentament els vells records llunyans
al so dels carrillons que canten en la boira.

Campana benaurada de coll tan vigorós,
que, amb la vellesa i tot, alerta i saludable,
llança molt fidelment un crit religiós,
igual que un vell soldat que vetlla dins la tenda!

Tinc l'ànima esquerdada quan, entre neguits,
voldria amb els seus cants poblar les nits tan fredes,
sovint la seva veu, de tan esmorteïda,

sembla l'estertor espès d'un oblidat ferit
vora d'un llac de sang, sota un pilot de morts,
que no es belluga i mor en un immens esforç.

LA CAMPANA ESQUERDADA

(trad. Pere Rovira)

Durant les nits d'hivern, és amargant i dolç
Escoltar, a prop del foc que fumeja i crepita,
Records llunyans sorgint lentament de la pols,
Quan les campanes canten en la boira infinita.

Benaurada campana amb el coll vigorós,
Que, a pesar de ser vella, encara alerta i forta,
Llança amb fidelitat el crit religiós,
Igual que un vell soldat que fa guàrdia a la porta!

Tinc l'ànima esquerdada, i quan, entre neguits,
Vol omplir amb els seus cants l'aire fred de les nits,
S'assembla molt sovint la veu seva afeblida

A la ranera espessa d'un ferit que hom oblida
Vora un bassal de sang, sota un gran munt de morts,
I que es mor sense moure's, amb els treballs més forts.

ELEVACIÓ (trad. Benguerel)

Part damunt dels estanys, part damunt de les prades,
De muntanyes, de boscos, de núvols, d'occeans,
Molt més enllà del sol i els èter rutilants,
Més enllà dels confins d'esferes constel·lades,

Esperit meu, et mous amb destra agilitat,
I, com bon nedador que s'extasia en l'ona,
Solques joiosament la immensitat pregona
Amb una indescriptible i mascla voluptat.

Allunya-te'n de tota malaltissa sutzura;
Vés a purificar-te en l'aire i en l'atzur,
I beu, com un licor paradisiac, pur,
El foc clar que aquests límpids i amples espais satura.

Darrere de l'enuig i la vasta tristor
Que amb el seu pes fatiguen l'existència boirosa,
Feliç aquell mortal que amb ala vigorosa
S'enlaira vers els camps serens de la claror!

Aquell que amb pensaments, semblants a les aloses,
Sap llançar-se a ple vol vers el cel del matí,
-sobrevola la vida, i sense esforç capir
La llengua de les flors i les callades coses.

ELEVACIÓ (trad. Sales)

Per damunt dels estanys, les valls i les cingleres,
Les muntanyes, els boscos, els núvols i les mars,
Enllà del sol, enllà dels èters estel·lars
I més enllà dels termes suprems de les esferes,

Esperit meu, tu et mous amb gran agilitat
I com un nedador que s'extasia en l'ona
Llaures joiosament la immensitat pregona
Amb una inexpressable i mascla voluptat.

¡Vola ben lluny, ben lluny de tots aquests miasmes!
Vés; purifica't dins l'aire superior
I beu aquest foc clar dels espais, el licor
Que et donarà a conèixer indicibles espasmes.

Alliberat dels tedís i els humors irritants,
Feix que pesa damunt l'existència boirosa
¡feliç aquell qui pot amb ala vigorosa
Llançar-se cap als camps serens i enlluernats!

I de qui els pensaments, semblants a les aloses,
Cap al cel del matí munten lliures i forts
-plana damunt la vida i comprèn sense esforç
La llengua de les flors i de les mudes coses.

ELEVACIÓ (trad. Llovet)

Per sobre dels estanys, per sobre les valls,
dels cims, dels boscos, dels núvols i dels mars,
enllà del sol i més enllà de l'èter,
enllà dels límits de la volta estelada,
àgil et mous, intel·ligència meva i,
com un nedador expert entregat a les ones,
solques alegrement la immensitat profunda
amb indicible i mascla voluptuositat.

Vola lluny de les miasmes malaltisses;
Vés a purificar-te en l'aire superior,
I beu, com el més pur i divinal licor,
El foc diàfan que emplena espais que lluen.

Darrere els maldecaps i les vastes tristeses
Que afeixuguen la tèrbola existència,
Feliç aquell que, amb ales de potència,
Pot enlairar-se a camps serens i plens de llum;

Feliç aquell que un pensament d'aloza
Eleva lliurement al cel, de bon matí;
Feliç qui plana per la vida i sense esforç comprèn
La llengua de les flors i les coses callades.

ELEVACIÓ (trad. Pere Rovira)

Per damunt dels estanys, de les verdes vallades,
De muntanyes, de boscos, de núvols, d'occeans,
I més enllà del sol i dels èters llunyans,
Més enllà dels confins d'esferes estrellades,

Et mous, esperit meu, amb destra agilitat,
I, com el nedador que s'extasia en l'onda,
Solques alegrement la immensitat més fonda
Tot ple d'una indicible i mascla voluptat.

Vola molt lluny d'aquests efluis infecciosos;
Ves a purificar-te en l'aire superior,
I beu-te, com un pur i divinal licor,
El foc límpid que emplena els espais lluminosos.

Després de les tristeses i els llargs avorriments
Que amb el seu pes castiguen l'existència boirosa,
Feliç aquell que pot amb ala vigorosa
Llançar-se vers els camps més serens i lluentats;

Aquelles que les idees, com si fossin aloses,
Envia en un vol lliure cap al cel del matí
-planant sobre la vida i entenent perquè sí
La parla de les flors i les callades coses!

De la invisibilidad a la subversión: la nota del traductor en «Nota al pie», de Rodolfo Walsh

Esther Gimeno Ugalde

Universidad de Viena. Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas

Spitalgasse, 2

1090 Viena

esther.gimeno.ugalde@univie.ac.at

ORCID: 0000-0002-9098-9654



Resumen

Este ensayo sostiene que «Nota al pie», de Rodolfo Walsh, ejemplo precursor de la llamada «transficción», puede interpretarse como una forma de resistencia a la noción de la traducción como actividad literaria secundaria o «de segunda clase», a la vez que invita a repensar la posición marginal del traductor en favor de su papel activo como agente del proceso creativo de escritura. Mediante el uso subversivo de la nota al pie, el traductor-narrador de este cuento se apropia de la autoridad discursiva para poner en cuestionamiento la tradicional lógica jerárquica entre «texto principal» y «margen inferior». Aunque lo haga de forma póstuma, el protagonista del relato consigue su ansiada visibilidad, demostrando que la traducción es también una forma de (re)escritura, pues no en vano su nota es clave para realizar una lectura «completa», no parcial, de la ficción que el lector tiene entre sus manos, forzándole a una lectura a contrapelo del supuesto «texto principal».

Palabras clave: «Nota al pie»; Rodolfo Walsh; traductor/escritor; visibilidad/invisibilidad; nota al pie; subversión; transficción

Abstract. *From Invisibility to Subversion: The Translator's Footnote in "Footnote" by Rodolfo Walsh*

This essay argues that Rodolfo Walsh's "Footnote", a forerunner example of the so-called "transfiction", can be interpreted as a form of resistance to the notion of translation as a secondary or "second class" literary activity, while it invites us to rethink the translator's marginal position in favor of his active role as agent of the creative writing process. Through the subversive use of the footnote, the story's translator-narrator appropriates discursive authority to challenge the traditional hierarchical logic between the "main text" and its "inferior margin". Although he does it posthumously, the protagonist achieves his longed-for visibility, demonstrating that translation is also a form of (re)writing, since not for nothing his note is key to making a "complete", not partial, reading of the fiction, forcing the reader to read against the grain of the supposed "main text".

Keywords: "Nota al pie" (Footnote); Rodolfo Walsh; translator/writer; visibility/invisibility; footnote; subversion; transfiction

Sumario

1. Introducción	4. De la invisibilidad a la subversión
2. La traducción como (re)escritura	5. Conclusiones
3. Las notas del traductor	Referencias bibliográficas

1. Introducción

El debate en torno a la invisibilidad del traductor, puesto abiertamente sobre la mesa a raíz de la publicación de *The Translator's Invisibility*, de Lawrence Venuti (1995) y discutido en posteriores trabajos (véase Venuti 1996; Arrojo 1997; Bassnett 1996; Bassnett y Bush 2007; Bassnett 2011), suele plantearse en contraste con la alta visibilidad del autor literario. Pues a pesar del importante papel que desempeñan los traductores literarios en la recepción de obras foráneas —como mediadores entre los autores y sus lectores extranjeros—, las traducciones tienden a quedar fuera de los debates institucionales y públicos.

El creciente interés por la traducción de las últimas décadas no ha evitado que todavía hoy continúe distinguiéndose, en términos peyorativos, entre «escritura» y «traducción» (Bassnett 2011: 91). Desde la crítica literaria, sin ir más lejos, la traducción suele considerarse inferior a la literatura «original» y «creativa», relegando al traductor a un segundo plano y convirtiéndolo en una especie de ciudadano «de segunda clase» con menor talento que el autor (véase Bassnett 2011: 91-92).¹ Esto se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de que las reseñas obvian a menudo el nombre de los traductores, si bien los críticos que las escriben acceden muchas veces a las obras en cuestión gracias a la labor de los primeros. En términos más amplios, Susan Bassnett ha calificado de «esquizofrénica» la situación que se da entre la centralidad de la actividad traductora y su escasa valoración social y económica, es decir, entre el deseo de leer literatura traducida de lenguas a las que no se tiene acceso y la degradación de la traducción como una actividad literaria de «segunda clase» (Bassnet 2011: 91-92).

Partiendo de esta posición paradójica y de la asunción de que la ficción literaria puede devenir una fuente teórica relevante para los Estudios de Traducción, como anunció Else R.P. Vieira hace casi tres décadas (1995) y ampliamente demuestran los trabajos de Rosemary Arrojo (2014, 2018). El cuento «Nota al pie», de Rodolfo Walsh, servirá para reflexionar sobre el papel creativo del traductor y su reivindicada visibilidad. Un análisis detallado de este relato y de su protagonista permitirá defender la idea del traductor como «escritor», es decir, como agente activo en el proceso de escritura. En este cuento, la nota al pie del traductor —paratexto que por su propia naturaleza evidencia la agencia del traductor, pero cuya disposición espacial subraya el carácter marginal de su actividad— se convierte en un elemento subversivo mediante el cual el

1. Todas las traducciones del inglés son propias.

traductor-protagonista se apropia de la autoridad discursiva, destacando así su capacidad creativa.

Como en otras de las llamadas «transficciones» o ficciones del traductor (Kaindl y Spitzl 2014), el traductor ficticio de Walsh es la viva encarnación del «traductor visible» teorizado por Venuti, pero presenta una notable diferencia: este cuento se vale de la figura del traductor-protagonista para experimentar a nivel narrativo y formal, yendo mucho más allá de la elección de la traducción como tema o tropo. León de Sanctis, el difunto traductor de «Nota al pie», consigue ocupar una posición central, al desplazar físicamente al texto principal, que acabará desapareciendo en la última página del relato. Este movimiento hacia el centro se produce no solo en el plano gráfico, sino también narrativo, al ir reemplazando poco a poco la otra voz narrativa. Como ha destacado Kripper (2016: 49) y como mostrará el presente análisis, la estructura del cuento «ofrece una ilustración clara del movimiento que atraviesa el traductor en las últimas décadas, desde el margen al centro, de la invisibilidad al protagonismo».

2. La traducción como (re)escritura

Si bien la cuestión de la autoría ha sido crucial en las discusiones teóricas sobre la traducción, no hay que olvidar que la distinción entre «escritura» y «traducción» es un fenómeno claramente moderno. En la Edad Media, por ejemplo, la frontera entre escritura «original» y traducción era inexistente, y tal delimitación sigue manteniendo contornos difusos en la investigación académica actual centrada en escritores medievales como Dante, Petrarca, Chaucer o Lull (véase Bassnett 2011: 98).² Fue solo a partir del siglo XIX, momento en que se desarrolla una concepción «romántica» del autor como representante y «voz» de una cultura o nación (Venuti 1992), cuando empezó a observarse una fuerte polarización entre autor y traductor, división que derivó en el auge de la independencia del autor y el consiguiente declive del traductor, cuyo trabajo continúa relegado a un estatuto secundario (Pym 2011: 31; Flynn 2013: 13). Como recuerda Arrojo:

In its long history of marginality and invisibility, particularly in a culture that often equates authorship with property and writing with the conscious interference of a producer, the translator's activity has been related to evil and blasphemy, to indecency and transgression. (Arrojo 1997: 21)

A pesar de que algunos especialistas en traducción han aportado datos empíricos sobre el input creativo del traductor (véase Bush y Bassnett 2007) o se han manifestado a favor de un nuevo acercamiento entre los roles de autor y traductor (Perteghella y Loffredo 2006; Buffagni *et al.* 2011), este es un asunto que todavía

2. Lo mismo valdría para el caso de los escritores que se autotraducen, para quienes las fronteras entre escritura original y traducción son, la mayor parte de las veces, no solo difusas sino incluso imposibles.

sigue suscitando debate.³ En cualquier caso, es relevante puntualizar que, en estas discusiones, la consideración del traductor como autor/escritor se reserva generalmente al traductor literario.⁴

En su famoso ensayo *Traducción: literatura y literalidad* (1971), Octavio Paz calificaba la «traducción» y la «creación» de «operaciones gemelas», ya que, para él, la traducción no es solo muchas veces indistinguible de la creación, sino que ambas son actividades en «continua y mutua fecundación».⁵ Curiosamente, Paz diferencia entre ambas formas de escritura para explicar el tipo de proceso creativo que se genera cuando se escribe y cuando se traduce. Mientras en el primer caso se produce un movimiento hacia adentro, en el cual el escritor fija las palabras en una forma definitiva o «inamovible», en el segundo el movimiento es contrario, es decir, se produce hacia afuera, desmontando los elementos del texto para luego recomponerlos (en el proceso de reescritura). En sus propias palabras:

El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras —o es escogido por ellas—. Al combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. (Paz 2012 [1971]: s.p.)⁶

Por otro lado, Paz enfatiza la fuerza transformadora de la traducción:

La actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos. En sus dos momentos la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. *El poema traducido deberá reproducir el poema original que, como ya se ha dicho, no es tanto su copia como su transmutación.* (Paz 2012 [1971]: s.p.; la cursiva es nuestra)

En una línea similar se expresa también Venuti cuando argumenta que toda traducción es una «transformación interpretativa». Y, en su opinión, es precisamente esta transformación la que le libera «de su subordinación al texto extranje-

3. Si bien es cierto que esta polémica suele tener mayor vigencia fuera de los Estudios de Traducción, no se puede ignorar que algunas voces destacadas dentro de la disciplina rechazan la idea del traductor como autor. Por ejemplo, Anthony Pym (2011) ha insistido en establecer una distinción clara entre autor y traductor basándose en argumentos de carácter ético y pragmático.
4. Buena muestra de ello es el propio subtítulo del volumen de Buffagni *et al.*: *The Translator as Autor. Perspectives on Literary Translation*.
5. Aunque Octavio Paz se centra fundamentalmente en la traducción poética, considero que sus reflexiones pueden aplicarse a la traducción literaria de modo general.
6. Las citas del ensayo son a partir de la edición digital de 2012 de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición original: Barcelona, Tusquets, 1971.

ro y posibilita el desarrollo de una hermenéutica que lee la traducción como un texto por derecho propio» (Venuti 1992: 8).

Recurriendo a un uso peculiar de la nota al pie de página, uno de los elementos paratextuales que más claramente evidencia la naturaleza del texto como traducción, el traductor-narrador de Walsh se apropia de la autoridad discursiva, borrando las nítidas (pero, con frecuencia, artificiales) fronteras entre «escritura» y «traducción», pues, al decir de Paz, ambas son «operaciones literarias» y, por tanto, actos creativos. Asumir la traducción como acto creativo o como (re)escritura, como propongo aquí, invita, por un lado, a cuestionar nociones binarias como autor/traductor, escritura/traducción, texto principal/texto subordinado, etc.; y, por otro, a repensar el papel invisible que se presupone al buen traductor. Por último, y esta es precisamente la hipótesis de la que parte este ensayo, sostengo que este relato reivindica el rol del traductor como escritor en el sentido antes mencionado, aunque esta «voz autoral» ficticia sea fruto de la subversión o proceda aparentemente de los márgenes.

3. Las notas del traductor

El carácter aparentemente «marginal» o «periférico» de las notas al pie ha sido objeto de abundantes reflexiones críticas. Por ejemplo, en su ensayo «This is Not an Oral Footnote», Jacques Derrida afirmaba que:

In the strict sense, the status of a footnote implies a normalized, legalized, legitimized distribution of the space, a space, a spacing that assigns hierarchical relationships: relationships of authority between the so-called principal text, the footnoted text, which happens to be higher (spatially and symbolically), and the footnoting text, which happens to be lower, situation in what could be called an inferior margin. (Derrida 1991: 193)⁷

Esta naturaleza «marginal» caracteriza también a las llamadas «notas del traductor», aunque estas están ligadas, a su vez, a dos aspectos relevantes de la teoría y la práctica de la traducción: por una parte, la ya mencionada (in)visibilidad del traductor y, por otra, la cuestión práctica de la domesticación o extranjerización del texto (Arbulu Barturen 2020: 545).

Como recuerda Rita Wilson, «es paradójicamente la capacidad del traductor de sustituir el discurso del autor con el propio discurso la que señala la “invisibilidad” del traductor», algo que, por regla general, acaba resultado en su destierro del dominio de la coautoría y lo relega a la posición del «Otro» (2007: 380). Elogiadas por unos y detestadas por otros, las notas del traductor neutralizan precisamente la invisibilidad del traductor que rompe el «pacto de silencio» con el lector, quebrando así la «ilusión de transparencia» (Venuti 1995: 1), es decir, el efecto ilusionista que resulta de la lectura de una traducción como original y que

7. Derrida prosigue puntualizando que deja al margen de sus reflexiones las notas que, tanto en el pasado como hoy, se inscriben en los laterales y no en el margen inferior del texto principal.

eclipsa la labor del traductor mediante la ilusión de la presencia del autor (Venuti 1995: 290). Al mismo tiempo, la (in)visibilidad del traductor está íntimamente relacionada con el método de traducción, el cual puede enfocarse en la domesticación o en la extranjerización del llamado texto original. La estrategia de la extranjerización, defendida por Venuti, resulta en una mayor visibilidad del traductor, quien, en su papel de intermediario, ve en las notas un recurso legítimo para resaltar las diferencias culturales y fomentar la diversidad (véase Arbulu Barturen 2020: 545-546).

Pese al rechazo de quienes creen que las notas del traductor «retrasan el encuentro directo entre los lectores y las traducciones», no puede olvidarse que estas contienen a menudo información cultural o mensajes relevantes para comprender un texto, y llegan a ser indispensables cuando el traductor pretende construir una visión completa del original traducido o cuando trata de evitar posibles pérdidas producidas en el proceso traductológico (véase Jiang 2015: 692). Asimismo, las notas permiten preservar el original como un «todo», sin sacrificarlo, y con ello invalidan la noción de «intraducibilidad» (Jiang 2015: 693).

Gracias a este recurso narrativo,⁸ el texto de ficción de Rodolfo Walsh consigue romper la tradicional lógica jerárquica entre el «texto principal» y el «margen inferior» apuntada por Derrida. El protagonista, traductor de profesión, reclama su visibilidad mediante el uso subversivo de la nota del traductor e, indirectamente, reivindica la traducción literaria como acto creativo.

4. De la invisibilidad a la subversión

Publicado por primera vez en 1967 en la colección de relatos *Un kilo de oro*, «Nota al pie», de Rodolfo Walsh, rescata a Alfredo León, empleado de la Editorial Sopena y fecundo traductor literario, a quien el autor argentino dedica el relato y rebautiza en su ficción como León de Sanctis (véase Gaspar 2014: 73). Aunque en «Nota al pie» las palabras del traductor son solo escuchadas «como voz autorial en una nota que deja cuando se quita la vida» (Gaspar 2014: 73), a lo largo del relato aparecen indicios constantes de un ímpetu creativo que se manifiesta, entre otras, en sus secretas intervenciones textuales. En realidad, la nota al pie que aparece ya en la primera página del cuento es una carta póstuma que el traductor deja a Otero, jefe de «la Casa», editorial para la que León ha trabajado durante doce largos años. Como se revela al comienzo del relato, la misiva queda cerrada y sin ser leída por su destinatario (Walsh 2010: 365), pero es mostrada al lector en forma de una nota del traductor al margen inferior de la página que va

8. Como ha destacado Miletich (2018: 179-180), el empleo de las notas al pie como recurso narrativo en la literatura latinoamericana no es algo reciente ni tampoco inusual. El ejemplo más conocido es probablemente la novela *El beso de la mujer araña* (1979) de Manuel Puig, en la cual las notas se emplean de manera profusa para dar un tono más técnico y, al mismo tiempo, paródico a la homosexualidad. Un ejemplo más reciente, aunque en el contexto de la literatura latina de Estados Unidos, es el de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), del escritor dominicano-americano Junot Díaz, cuya narración se caracteriza por un uso abusivo de las notas al pie que, por su contenido, se convierten en foco de resistencia al texto principal.

apoderándose del texto principal.⁹ En este sentido, la nota del traductor contradice por completo el carácter minimalista, marginal y secundario que se presupone a las notas al pie:

By definition, footnotes are physically more constrained than the primary text: they are minimal, skeletal, succinct, their purpose being to elaborate on the text without engulfing it. (Benstock 1983: 205)

En efecto, la nota de León acaba siendo todo lo contrario de lo señalado por Shari Benstock, hasta el punto de que hace desaparecer, al final, al llamado «texto primario».

La introducción de esta nota divide la narración y la estructura textual en dos partes: cuerpo del texto y nota al pie. Como ha señalado Arrojo, esta estructura dual se corresponde, a su vez, a dos perspectivas narrativas distintas: por una parte, la voz omnisciente en tercera persona del cuerpo principal que narra lo sucedido privilegiando la perspectiva de Otero; y, por otra, la voz de León, en primera persona, que va contando su propia versión de los hechos en la nota al pie. Estos dos puntos de vista, reflejo también de dos mundos casi opuestos (el mundo de la clase dirigente y el de la clase obrera de la Argentina de la década de los sesenta del siglo pasado), se hace patente en el estilo de la prosa que acentúa la división entre ambas narraciones:

While Otero's perspective is presented in an elegant, controlled prose that can be associated with the conventions of highbrow literature, rich in insightful descriptions and subtle associations, León's letter is simple, emotional, and often touchingly naïve. (Arrojo 2018: 362)

La nota al pie en primera persona y el relato omnisciente van pormenorizando algunos detalles sobre la vida de León y el papel marginal de su actividad como traductor al servicio de una editorial y un mercado que apenas valora su labor. Mientras la nota lo revela como una persona obstinada, servil y extremadamente insegura, el texto principal lo describe como una figura entristecida y huraña, de una «inteligencia [...] no [...] demasiado vigorosa» (Walsh 2010: 375). Poco a poco se van desvelando sus primeras andaduras en una profesión a la que entra de forma totalmente autodidacta: desde la emoción inicial de ver publicada su primera traducción, hecho que provoca irónicamente que, al día siguiente, vestido de corbata, regale una copia firmada del libro traducido a su propio editor. Hasta el descubrimiento de lo que, para Otero, el editor, era el

9. Para otra posible lectura al respecto, véase Cleary (2021). En la interpretación de Cleary, la nota de León es fruto de la imaginación de Otero. Según la autora, esta idea se sustenta por el modo en que el contenido de la carta de suicidio se conecta con el texto principal, siendo la palabra «lamento» (en el texto principal como sustantivo y en la nota en primera persona del singular del verbo «lamentar») la bisagra que une ambos espacios textuales (2021: 99). Sostengo, sin embargo, que la interpretación de Cleary invalidaría la lectura de este relato en clave de dar visibilidad al traductor, dado que esta seguiría todavía sujeta a la voluntad del editor.

«secreto más duro de todos»: «borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como otro y que nadie lo note» (Walsh 2010: 371), o, en otras palabras, convertirse en una figura invisible.

Si para León la traducción representa una combinación de esfuerzo intelectual y creatividad, para Otero esta labor es simplemente una de las etapas del proceso de producción masiva de libros baratos compatibles con la agenda editorial (véase Arrojo 2018: 40). En cierto modo, «Nota al pie» podría leerse como un «relato de mercado», en el sentido propuesto por Denise Krippner, pues hace patente que las dificultades que enfrenta el traductor no están solo en relación con «los desafíos que propone el texto original, sino que se extienden a toda una red económica y de circulación literaria, literal y simbólica», en la cual se inscribe la traducción (Krippner 2017: 190).¹⁰ Así pues, el cuento ilustra de modo ejemplar la situación «esquizofrénica» denunciada por Bassnett (2011) y referida en la introducción a este ensayo: pese a la centralidad de la traducción para el «consumo» de literatura extranjera, la actividad de León como traductor literario destaca tanto por su falta reconocimiento e invisibilidad como por su escasa remuneración. Esto último se hace especialmente evidente en el hecho de que, para afrontar los costes de salud derivados de su enfermedad, el protagonista se viese obligado a tener que empeñar una de sus principales herramientas de trabajo, la máquina de escribir.

El acto de traducir dista de ser mostrado como un arte; más bien al contrario, se presenta como una transacción económica de escaso valor:

En mayo de 1956 conseguí traducir en quince días una novela de 300 páginas. El precio había subido a seis pesos por carilla. Desgraciadamente, la pensión también se había triplicado. Las buenas intenciones de la Casa siempre fueron anuladas por la inflación, la demagogia, las revoluciones. (Walsh 2010: 338)

Por consiguiente, la traducción no se considera un artefacto cultural, sino una simple pieza del mercado:

En ese tiempo he traducido para la Casa ciento treinta libros de 80 000 palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en las teclas. Ahora comprendo que el teclado está gastado, cada tecla hundida, cada letra borrada. Sesenta millones de golpes son demasiados, aun para una buena Remington. Me miro los dedos con asombro. (Walsh 2010: 3)

A pesar de las largas horas de trabajo y la dedicación y el empeño que León pone en sus primeras traducciones, descritas minuciosamente en su carta de despedida, su visión del oficio y su concepción de la traducción contrastan con la visión pragmática y mercantilista de Otero, figura que encarnaría al mundo editorial. La traducción entendida como una simple pieza más del engranaje del mer-

10. En su ensayo, Krippner estudia bajo este prisma tres novelas argentinas publicadas en la década de los noventa: *El traductor* (Salvador Benesdra, 1998), *El testamento O'Jaral* (Marcelo Cohen, 1995) y *La ciudad ausente* (Ricardo Piglia, 1992).

cado se hace patente también en la propia invisibilidad del traductor, que simboliza la «transparencia» con la que suelen leerse las traducciones.

Motivo central y recurrente en «Nota al pie», esta invisibilidad se manifiesta de múltiples formas y en distintos niveles a lo largo de todo el relato. No es casual, por ejemplo, que el cuento se abra con una escena en la pensión de Doña Berta, en la habitación de León, en la que el cuerpo desnudo del fallecido se muestra cubierto por una sábana que impide a Otero verlo hasta la llegada del comisario casi al fin del relato. Ni tampoco es fortuito que el editor no abra ni lea la carta que su empleado le ha dejado. Asimismo, el método escogido para el suicidio, el envenenamiento, parece adecuarse al carácter dócil e introvertido de León, que quiere poner fin a una vida «envenenada», figurativamente hablando, por «la pobreza, la soledad y la desilusión» (Arrojo 2018: 36). Otra evidencia de esta invisibilidad sería la ausencia de su nombre en *Luna mortal*, su primera traducción publicada, que queda sustituido por las iniciales «L.D.S.» (Walsh 2010: 387). Aunque bien es cierto que su nombre completo figuraba, como luego cuenta León enorgullecido, en posteriores trabajos (Walsh 2010: 388).

La falta de visibilidad y reconocimiento de León también se hace patente en las reiteradas negativas de Otero a sus sugerencias de traducir para otras colecciones fuera del género policial (Walsh 2010: 389) o en el hecho de ignorar lo que, a los ojos del editor, era el «secreto (y risible) deseo [de León] de influir en la política editorial de la Casa» (Walsh 2010: 378). Esta situación, agravada por unas pésimas condiciones laborales y económicas, acaba causando en el traductor una completa alienación que se refleja, primero, en sus dificultades de relacionarse y su deterioro físico e interior, y que luego desemboca en su suicidio (Walsh 2010: 389-391).

A pesar del tono irónico, las frecuentes «conversaciones» que el protagonista mantiene con el diccionario, al que confiesa llamar «Mr. Appelton», son muestra de su aislamiento social (Walsh 2010: 374-376, 381, 385, 392). En la nota de suicidio, León narra la alienación que le produce «prestar la cabeza a un extraño, y recuperarla cuando está gastada, vacía», pues traducir le hace sentirse un «hombre usado», «habitado por otro», alguien que «alquila[ba] su alma» (Walsh 2010: 390). Todo esto le lleva a sentirse inútil, aislado y cansado, tal y como confiesa al cierre de su nota:

No le sirvo a nadie y lo que hago tampoco sirve. He vivido perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbéciles, el cromosoma específico de la estupidez. En más de un sentido estoy peor que cuando empecé. (Walsh 2010: 392)

Junto al ansia de reconocimiento, la frustración no solo estimula su deseo creativo que, siguiendo el aforismo del «traductor-traidor», inventa a su gusto pasajes de una novela de Asimov, sino que le hace fantasear con escribir sus propias historias, sueño que, como él mismo revela, Otero se encarga de aniquilar:

No sé en qué momento empecé a distraerme, a saltar palabras, luego frases. Resolvía cualquier dificultad omitiéndola. Un día extravié medio pliego de una

novela de Asimov. ¿Sabe lo que hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir. Usted mismo me disuadió, con razón. Saqué la cuenta de lo que tardaría en escribir una novela y lo que cobraría por ella: estaba mejor como traductor. (Walsh 2010: 392)

León parece establecer aquí una diferencia entre la actividad del traductor y del escritor, prefiriendo la primera en función de un criterio puramente económico. Pero, en realidad, la convergencia de estas actividades se muestra en su propia «reescritura» de la novela de Asimov, descrita en la cita, o en el hecho de referirse a los trabajos que traduce como «mi primera obra» (Walsh 2010: 387) o «mi quinto libro» (Walsh 2010: 386). Esta convergencia también se deja entrever mediante la comparación del número de fichas propias en la Biblioteca Nacional con las de Manuel Gálvez (1882-1962), figura perteneciente al canon literario argentino de la primera mitad del siglo xx y defensor de la profesionalización del escritor. En este sentido, es revelador que el protagonista establezca la comparación con un famoso novelista, poeta y ensayista, pues, de modo indirecto, está equiparando los estatutos de autor y traductor.

La «implacable tachadura» (Walsh 2010: 384) por parte de Otero del medio centenar de notas al pie que León incluyó en el borrador de su primera traducción es, sin duda, la mayor evidencia del intento de invisibilizar al traductor en favor de una traducción «transparente» que elimine el rastro de su incómoda presencia. Esa situación bochornosa induce a León a decidir renunciar «para siempre a ese recurso abominable» (Walsh 2010: 384). Aunque, al final, es irónicamente ese elemento paratextual el recurso que le da voz como narrador y «autor» en la ficción. Como sugiere Arrojo, el cuento fomenta el carácter subversivo de la nota al pie, valiéndose de ella como un dispositivo eficiente «primero para desafiar y, luego, para invadir lenta pero seguramente y apoderarse del texto principal» (2018: 38). El ímpetu autoral de León se ve realizado finalmente *post-mortem* gracias a la agencia narrativa que le otorga la nota al pie de página que, lenta pero insalvablemente, consigue desplazar al texto principal.

5. Conclusiones

Desafiando el rol marginal que suele conferirse a la nota del traductor, en tanto que portadora de información supuestamente adicional o secundaria que complementa al «cuerpo» del texto, el cuento de Rodolfo Walsh puede interpretarse como una forma de resistencia a la noción de la traducción como actividad literaria secundaria o «de segunda clase», al tiempo que invita a repensar la posición marginal del traductor en favor de su papel activo como agente del proceso creativo. En este sentido, se puede afirmar que «Nota al pie» no solo es un ejemplo precursor de la llamada transficción, sino que se anticipa, desde el universo ficcional, a los posteriores debates teóricos en torno a la (in)visibilidad del traductor.

La nota del traductor-protagonista, León de Sanctis, obliga a realizar una lectura a contrapelo del llamado «texto principal» y a cuestionar la veracidad de lo que se afirma en este. De forma póstuma, León consigue su ansiada visibilidad y

demuestra que la traducción es también una forma de (re)escritura, pues no en vano su nota es clave para realizar una lectura «completa», no parcial, de la ficción que el lector tiene entre sus manos. Si en la vida real este elemento paratextual permite preservar el original como un «todo», sin sacrificarlo (véase Jiang 2015), en la ficción de Walsh la nota del traductor obliga a una lectura casi estrábica que, de no existir, dejaría el texto incompleto.

Referencias bibliográficas

- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2020). «La visibilidad del traductor: las notas al pie de página en las traducciones españolas de la *Grammatica della fantasia* de Gianni Rodari». *Orillas*, 9, p. 543-571.
- ARROJO, Rosemary (1997). «The “death” of the author and the limits of the translator’s visibility». En: SNELL-HORNBY, Mary; JETTMAROVÁ, Zusana; KAINDL, Klaus (eds.). *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress, Prague 1995*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, p. 21-32.
- (2014). «The Power of Fiction as Theory. Some exemplary lessons on translation from Borges’s stories». En: KAINDL, Klaus; SPITZL, Karlheinz (eds.). *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, p. 37-49.
- (2018). *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Oxford; Nueva York: Routledge.
- BASSNETT, Susan (1996). «The Meek or the Mighty. Reappraising the Role of the Translator». En: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 10-24.
- (2011). «The Translator as Writer». En: BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice; ZANOTTI, Serenella (eds.). *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Berlín: LIT, p. 91-102.
- BASSNETT, Susan; BUSH, Peter (eds.) (2007). *The Translator as Writer*. Londres; Nueva York: Continuum.
- BENSTOCK, Shari (1983). «At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text». *PMLA*, 98(2), p. 204-224.
- BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice; ZANOTTI, Serenella (eds.) (2011). *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Berlín: LIT.
- CLEARY, Heather (2021). *The Translator’s Visibility: Scenes from Contemporary Latin American Fiction*. Nueva York: Bloomsbury.
- DERRIDA, Jacques (1991). «This is Not an Oral Footnote». In: BARNEY, Stephen A. (ed.). *Annotation and Its Texts*. Nueva York; Oxford: Oxford UP, p. 192-205.
- FLYNN, Peter (2013). «Author and Translator». En: DOORSLAER, Luc van; GAMBIER, Yves (eds.). *Handbook of Translation Studies*, vol. 4, p. 12-19.
- GASPAR, Martín (2014). *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- KAINDL, Klaus; SPITZL, Karlheinz (eds.) (2014). *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- KRIPPER, Denise (2016). *Las ficciones del traductor: el traductor como protagonista en la ficción reciente en español*. Tesis doctoral. Washington D.C.: Georgetown University.
- (2017). «Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado». *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 10(2), p. 174-194.

- JIANG, Zhuyu (2015). «Footnotes: Why and how they become essential to world literature?». *Neohelicon*, 42, p. 687-694.
- MILETICH, Marko (2018). «Dragomans Gaining Footing: Translators as Usurpers in Two Stories by Rodolfo Walsh and Moacyr Scliar». *Hikma*, 17, p. 175-193.
- PAZ, Octavio (2012 [1971]). *Traducción: literatura y literalidad*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc44681>> [Consulta: 10/11/22].
- PERTEGHELLA, Manuela; LOFFREDO, Eugenia (eds.) (2006). *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Londres; Nueva York: Bloomsbury.
- PYM, Anthony (2011). «The Translator as Non-author, and I am sorry about that». En: BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice; ZANOTTI, Serenella (eds.). *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Berlín: LIT, p. 31-43.
- VENUTI, Lawrence (ed.) (1992). *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres; Nueva York: Routledge.
- (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Nueva York: Routledge.
- (1996). «Translation and the Pedagogy of Literature». *College English*, 58(3), p. 327-344.
- VIEIRA, Else R. P. (1995). «(In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teóricos e ficcionais». *Com Textos*, 6, p. 50-68.
- WALSH, Rodolfo (2010 [1967]). «Nota al pie». En: *Cuentos completos*. Edición y prólogo de Viviana Paletta. Madrid: Veintisiete Letras, p. 365-392.
- WILSON, Rita (2007). «The Fiction of the Translator». *Journal of Intercultural Studies*, 28(4), p. 381-395.

Reflexión sobre el euskera como lengua minoritaria en videojuegos y estudio de recepción

Itziar Zorrakin-Goikoetxea

LinguaVox

Santa Eulalia, 29, 7B

48980 Santurtzi

zogotranslations@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2681-6756



Resumen

Los videojuegos se han convertido en una extendida opción de ocio. En este artículo, se reflexiona sobre las lenguas meta en videojuegos y, en concreto, sobre la presencia del euskera como lengua minoritaria en este medio de entretenimiento, así como sobre su evolución en los últimos años y los retos que afronta. El estudio se complementa con una encuesta de recepción entre jugadores de videojuegos cuya lengua materna es el euskera, el catalán o el español. Buena parte de estos jugadores afirman que preferirían jugar en su lengua materna y que les molesta tener que jugar en otra lengua. Los resultados de este estudio exploratorio apuntan a que las localizaciones a lenguas minoritarias serían bien acogidas e invitan a realizar estudios más amplios que aborden este aspecto sociolingüístico de la localización.

Palabras clave: videojuegos; localización; lenguas minoritarias; euskera; recepción

Abstract. *Reflexion on Basque as a minority language in video games and reception study*

Video games have become an extended leisure option. In this paper we will reflect on target languages in video games and, specifically, on the presence of the Basque language as a minority language in this form of entertainment, as well as on its development in the last years and the challenges it faces. The study is complemented with a reception survey of video game players whose native language is Basque, Catalan, or Spanish. A large part of these players state that they would prefer to play in their native language, and they feel upset if they need to play in a different language. The results of this exploratory study indicate that localisations into minority languages would be welcomed by players and invite to develop more comprehensive studies that address this sociolinguistic aspect of video game localisation.

Keywords: video games; localisation; minority languages; Basque; reception

Sumario

- | | |
|--|----------------------------|
| 1. Introducción | 4. Análisis y resultados |
| 2. La presencia del euskera en videojuegos | 5. Conclusiones |
| 3. Diseño metodológico | Referencias bibliográficas |

1. Introducción

Los videojuegos se han convertido en un medio de entretenimiento generalizado. A nivel nacional, se estima que cerca del 40 % de la población juega a videojuegos, con un mayor porcentaje de jugadores en las generaciones más jóvenes (AEVI 2021: 17). En el mundo, los ingresos generados por la industria de los videojuegos crecen a razón de cerca de un 8,7 % anual (Newzoo 2021) y en 2022 alcanzarán los doscientos mil millones de dólares (Wijman 2022).

Parte del éxito de los videojuegos debe atribuirse a la localización, entendida como la adaptación de un videojuego producido en un mercado para su comercialización en otro mercado diferente. Dicha adaptación puede producirse a nivel lingüístico, cultural, gráfico, musical, técnico y legal, de ser necesario. Algunos investigadores y desarrolladores de videojuegos refieren que entre el 35 % y el 70 % de los ingresos de los videojuegos se obtienen gracias a las versiones localizadas (Giné 2009, citado en Bernal-Merino 2015: 168; Byte Level 2006; Klimov 2017). Así, este artículo reflexiona sobre las lenguas meta en videojuegos y, en concreto, sobre la presencia del euskera como lengua minoritaria en este medio de entretenimiento, además de describir los resultados de una encuesta de recepción entre jugadores de videojuegos.

El francés, el italiano, el alemán y el español (conocidos como FIGS, por sus siglas en inglés) han sido tradicionalmente los idiomas meta por excelencia por considerarse los mercados más rentables. En los últimos años, no obstante, se ha flexibilizado tanto el panorama de países desarrolladores como el de los mercados meta más rentables (Zorrakin-Goikoetxea, en prensa). Aunque Francia, Italia, Alemania y España siguen formando parte de los diez países en los que los videojuegos generan más ingresos, se ven superados por China, Japón y Corea del Sur (Budapesto 2021; Newzoo 2020). Esta situación ha propiciado que el número de lenguas meta haya ido aumentando (Bernal-Merino 2016: 211) y, hoy en día, algunos desarrolladores también localizan sus juegos a las lenguas oficiales de países emergentes, como China, Brasil, Corea, Polonia y Rusia (Bernal-Merino 2015: 9; Edwards 2014: 288; Fernández-Costales 2017: 121; O'Hagan y Mangiron 2013: 16). El popular videojuego *Horizon Zero Down* (2017), por ejemplo, se subtítulo en diecisiete lenguas diferentes, de las cuales el danés tiene un número de hablantes nativos similar al catalán. Lamentablemente, las lenguas minoritarias no suelen encontrarse entre dichas versiones localizadas, por un lado, por su limitado número de hablantes; y, por otro, porque sus hablantes también dominan la lengua nacional oficial y pueden utilizarla como lengua de juego (Fernández-Costales 2017: 131).

Conviene recordar aquí que los mercados no pueden equipararse ni a las naciones ni a las lenguas. Varias naciones pueden compartir una misma lengua, como es el caso del español, el francés y el portugués. Los desarrolladores de *Gremlins Inc.* (2016) confirmaron que el número de jugadores que elegían el ruso como idioma de juego, por ejemplo, era mayor que el número de jugadores de Rusia, porque algunos jugadores de Kazajistán, Bielorrusia y algunos países bálticos también elegían esta lengua (Klimov 2017). También puede darse el caso contrario en naciones multilingües como Bélgica, España o Suiza (Fernández-Costales 2017: 125), donde una sola lengua no abarca todas las regiones.

Por otro lado, aunque diferentes naciones compartan una misma lengua, una sola localización puede resultar insuficiente. Se han documentado casos en los que los jugadores europeos no aceptaban de buen grado las localizaciones al español de Latinoamérica y el portugués de Brasil, como en *Epic Battle Fantasy 4* (2014) y *Bullet Heaven 2* (2015) (Roszak 2018). En un estudio de recepción entre 726 jugadores francófonos de Canadá, Francia, Bélgica y Suiza, las preferencias entre versiones originales, subtituladas o dobladas variaban de un país a otro pese a tener una lengua común (Ellefsen y Bernal-Merino 2018). Un estudio de recepción entre 569 jugadores hispanohablantes reveló que estos estaban más dispuestos a comprar juegos en inglés que en una variedad del español diferente a su variedad materna (Zorrakin-Goikoetxea 2022). Estos últimos resultados coinciden con la experiencia de Álvarez Castellanos, localizador de The Pokémon Company, quien trabajó en un juego localizado al español de España en el que algunos jugadores de Hispanoamérica rechazaban la variedad europea y preferían jugar en inglés (Álvarez Castellanos 2022: 15).

Tanto algunos desarrolladores como distribuidores de videojuegos empiezan a sensibilizarse ante las preferencias lingüísticas de los jugadores y su importancia. Desde finales de 2018, Steam, una de las principales páginas de venta de videojuegos para ordenador, diferencia entre el español de España y el de Latinoamérica, entre el portugués y el portugués de Brasil y entre el chino y el chino tradicional. Esta distinción viene motivada por el creciente número de videojuegos localizados a distintas variedades de una misma lengua. Por poner algunos ejemplos conocidos, *Alan Wake* (2010), *Batman: Arkham Origins* (2013), *Batman: Arkham Knight* (2015), *Rise of the Tomb Raider* (2015), *Horizon Zero Down* (2017), *God of War* (2018), *Red Dead Redemption* (2018) o *Arise: A Simple Story* (2019) cuentan con localizaciones tanto al español de España como al español de Latinoamérica.

Se percibe, en general, que la industria de los videojuegos es un sector boyante que evoluciona para dar respuesta a las preferencias lingüísticas de los usuarios, que, a su vez, contribuyen a incrementar los beneficios económicos. En este contexto de crecimiento, el presente artículo reflexiona sobre la presencia del euskera como lengua minoritaria en videojuegos, para lo que se apoya en un estudio de recepción entre jugadores cuya lengua materna es el euskera, el catalán o el español. La estructura del artículo se divide en una primera sección que describe la presencia del euskera en videojuegos, una segunda sección que detalla la metodología empleada en el estudio de recepción y una tercera sección que anali-

za los resultados. Finalmente, en la sección de conclusiones se reflexiona sobre los datos recabados.

2. La presencia del euskera en videojuegos

De acuerdo con la Carta europea de las lenguas regionales o minoritarias,¹ el euskera se considera una lengua minoritaria por ser tradicionalmente practicada dentro de un territorio estatal y ser diferente de la lengua oficial del Estado. Se habla, principalmente, en siete provincias (tres en Francia y cuatro en España), con importantes diferencias entre unas y otras regiones (Gobierno Vasco, Gobierno de Navarra y Office Public de la Langue Basque 2016). En total, un 28,4 % de esta población de unos tres millones de habitantes es vascohablante y un 16,4 % adicional es vascohablante pasivo, es decir, comprende el euskera, pero no puede hablarlo (Gobierno Vasco *et al.* 2016: 3). Estos porcentajes aumentan entre las generaciones más jóvenes, que coinciden con las que más tiempo dedican a los videojuegos: el 78,5 % de los jóvenes de entre 15 y 29 años en el País Vasco afirma que habla bien euskera (Gazteen Euskal Behatokia 2021: 18).

En comparación con las lenguas meta más habituales en localización de videojuegos (mencionadas en la sección anterior), el mercado del euskera tiene muy pocos hablantes. Si la localización de videojuegos se plantea como un negocio que espera obtener beneficios de las inversiones realizadas (Fernández-Costales 2017: 121; Mangiron 2016: 22), no es probable que el euskera atraiga la atención de las grandes compañías productoras de videojuegos. Sin embargo, existe un pequeño número de videojuegos disponibles en euskera y recogidos en la página web de Game Erauntsia,² una asociación que vela por promover el euskera en los videojuegos. En 2020, dicha asociación recogía 35 juegos (Junguitu Drona 2020: 21), que en junio de 2022 se han ampliado a 79 (Game Erauntsia 2022). Según la página web, 35 de estos juegos se lanzaron al mercado con la versión en euskera incluida y el resto han sido localizados posteriormente gracias al trabajo grupal en línea de voluntarios y aficionados. El *Libro blanco del videojuego* también arroja datos positivos: mientras que en 2019 solo el 3 % de las producciones españolas estaban disponibles en euskera (Desarrollo Español de Videojuegos 2020: 51), en 2020 este porcentaje alcanzó el 9 % (Desarrollo Español de Videojuegos 2021: 47). Datos como estos demuestran el interés de la comunidad y el esfuerzo que se realiza por ampliar la oferta disponible.

Al margen de los beneficios económicos, la localización a las lenguas minoritarias puede aportar otro tipo de beneficios, como la construcción de una comunidad de seguidores (Coronado 2022: 44) o la posibilidad de darse a conocer en otros nichos de mercado (Batoff 2016; Coronado 2022: 44). En algunos videojuegos con poca carga textual, como *Infernium* (2018), la localización al euskera y al catalán puede tener un coste de tan solo 250 € (Coronado 2022: 50). A cambio de

1. Véase <<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806d355d>> [Consulta: 10/06/2022].

2. Véase <<https://gamerauntsia.eus/>> [Consulta: 10/06/2022].

esta reducida inversión en localización, es posible recibir publicidad de los medios de comunicación locales y destacar en estos mercados, menos saturados que los de otras lenguas.

Algunos aspectos que pueden obstaculizar la generación de contenido en euskera son la falta de tejido empresarial local (en concreto, la falta de editores) (Zaballa 2022: 58) y la falta de producciones locales en las lenguas minoritarias. El 92,4 % de los videojuegos producidos en Euskadi se clasifican como juegos serios (*serious games*, en inglés) y tienen como objetivo la formación, la I+D+i, las herramientas o la comunicación (Etxeberria Agirresarobe 2022: 79). El 63,4 % de estos juegos se desarrollan en español y el 35 % en inglés (Etxeberria Agirresarobe 2022: 82). En cambio, el 45,8 % de los juegos de entretenimiento, que en Euskadi solo representan el 7,6 % del total (Etxeberria Agirresarobe 2022: 79), se producen en euskera (Etxeberria Agirresarobe 2022: 82). Esta diferencia en las lenguas de uso puede estar relacionada con el hecho de que el 85,2 % de los juegos se desarrollen por encargo (Etxeberria Agirresarobe 2022: 80). Así, las empresas vascas de desarrollo de videojuegos, especializadas en juegos serios desarrollados por encargo desde diferentes ciudades, probablemente se adaptan, en lo posible, a las necesidades lingüísticas del cliente en detrimento de la lengua minoritaria local.

En relación con las instituciones públicas, la localización de videojuegos es todavía una asignatura pendiente. Hasta donde llegan los conocimientos de esta investigadora, no existen ayudas a la localización de videojuegos al euskera. El Bilbao Games Conference (anteriormente Fun & Serious Game Festival), que se celebra anualmente en Bilbao y es el mayor evento de su clase en la comunidad autónoma vasca, integra los premios Big Indie Contest (anteriormente FS Play) al *Juego indie más innovador* y al *Mejor videojuego vasco*, pero no premia videojuegos desarrollados o localizados al euskera (Fun & Serious Game Festival 2021). En este sentido, la inauguración en 2022 de los premios ETIV-UVigo,³ de la Universidad de Vigo, ha sido un gran paso para visibilizar la labor de los localizadores y la existencia de videojuegos en lenguas minoritarias, ya que premian las mejores localizaciones al gallego, al catalán y al euskera, además de las localizaciones al español.

De cara al futuro, la traducción automática y la posesición podrían abrir nuevas vías para ampliar la oferta de videojuegos en lenguas minoritarias (Junguitu Dronda 2020: 50). El uso de la traducción automática en videojuegos hasta 2016 era anecdótico (Zorrakin-Goikoetxea 2022), pero la introducción de la traducción automática neuronal y las continuas mejoras en el área del procesamiento del lenguaje natural podrían cambiar la situación en los próximos años. Es necesaria más investigación en esta área de la localización de videojuegos para comprobar su viabilidad, ventajas e inconvenientes.

3. Véase <<http://premios.etiv.webs.uvigo.es/es/>> [Consulta: 11/06/2022].

3. Diseño metodológico

La localización de videojuegos, por su relativa juventud, todavía presenta muchos campos que pueden ser explorados con mayor detenimiento. Varios autores han subrayado la necesidad de ampliar los estudios de recepción en localización de videojuegos (Ellefsen y Bernal-Merino 2018; Fernández Costales 2016; Mangiron 2018) y, en concreto, en relación con la actitud de los jugadores de territorios multilingües que incluyan lenguas minoritarias (Fernández-Costales 2017). Este estudio de recepción forma parte de una tesis doctoral que analiza la localización de videojuegos del inglés al español mediante una encuesta a desarrolladores, una encuesta a jugadores y el análisis de un corpus de diez videojuegos (Zorrakin-Goikoetxea 2022). Aunque no se concibió con la investigación en lenguas minoritarias como enfoque, sus resultados aportan datos que podrían enriquecer la información existente.

En la tesis doctoral, se ha optado por la encuesta como método de estudio con la intención de abarcar un público lo más amplio y heterogéneo posible. Ante la imposibilidad de identificar y acceder a los cerca de 16 millones de jugadores de videojuegos que hay en España (AEVI 2021: 16), los participantes se han seleccionado mediante el proceso de bola de nieve, en el que se contacta con un grupo de individuos que cumplan las características requeridas y, a través de ellos, se llega a otros individuos con características similares (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio 2014: 388). Se trata, por tanto, de un muestreo no probabilístico de conveniencia, cuyos resultados pueden actuar como estudio exploratorio, pero no deben generalizarse más allá de la muestra del estudio.

El cuestionario, alojado en Encuestafacil.com,⁴ se distribuyó a través de correo electrónico o teléfono móvil en mayo de 2020. Las respuestas se han almacenado en un fichero Microsoft Excel que posteriormente se ha procesado en IBM SPSS Statistics 19. Todas las preguntas se han planteado como optativas para que, quien prefiera no responder una, tenga esa posibilidad. Los resultados se basan en el número de respuestas válidas, es decir, las respuestas que no se han dejado en blanco.

De las 672 respuestas recabadas, 6 corresponden a personas que afirman no jugar nunca a videojuegos, 26 a personas que afirman jugar menos de una hora al mes y 71 a personas que no han completado el cuestionario más allá de las primeras preguntas y, por tanto, no han especificado su frecuencia de juego. Otras 16 personas tienen una lengua materna diferente del español y no tienen conocimientos de las lenguas minoritarias de España. Todas estas respuestas se han descartado para este análisis por quedar fuera del rango de estudio o no aportar información suficiente. Aunque el umbral de juego de una hora al mes pueda parecer bajo, se ha considerado que un mayor volumen de respuestas beneficia más al estudio que establecer el umbral de juego en una frecuencia más alta. Además, la prueba de Chi-cuadrado de Pearson para variables cualitativas indica

4. Véase <<https://www.encuestafacil.com/>> [Consulta: 12/06/2022].

que la frecuencia de juego no influye estadísticamente en las respuestas a otras preguntas. La muestra final se compone de 553 sujetos.

4. Análisis y resultados

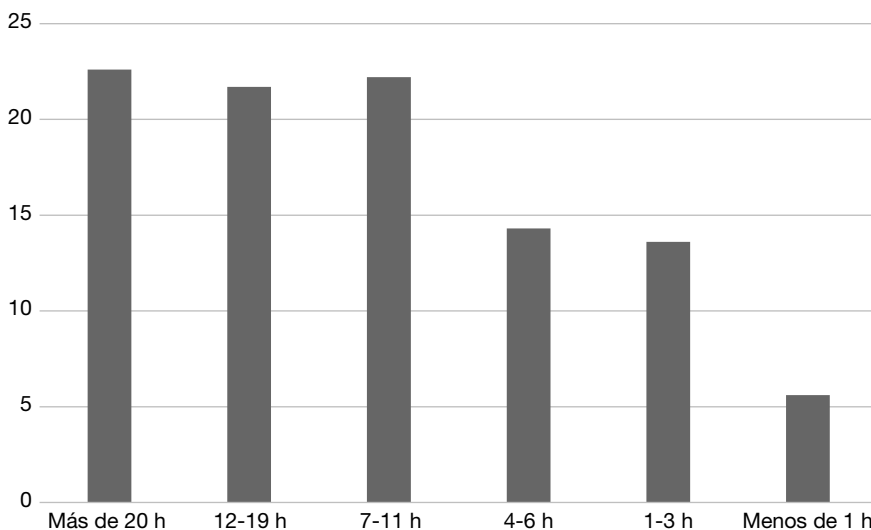
El análisis de las respuestas a la encuesta se ha dividido en dos secciones: los datos sociodemográficos, que describen las características de la muestra, y las preferencias lingüísticas, que dan cuenta de los idiomas de juego y las preferencias idiomáticas de los jugadores.

4.1. Datos sociodemográficos

Los participantes abarcan un amplio rango de edad, desde los 15 hasta los 57 años, con una media de 28,80 y una desviación típica de 6,36. El 93,6% de la muestra se sitúa entre los 20 y los 40 años. En comparación con los datos de la Asociación Española de Videojuegos (AEVI 2021: 16), el porcentaje de los jugadores más jóvenes (menores de 20 o 25 años) debería haber sido algo más elevado, pero probablemente se ha visto influenciado por la edad de quien escribe este artículo. Tras descartar los sujetos que afirman jugar menos de una hora al mes, el resto de las respuestas denotan una frecuencia de juego alta y en consonancia con la media de 7,5 h semanales estimada por AEVI (2021: 16). Los porcentajes por rangos pueden observarse en el Gráfico 1.

En cuanto a la distribución por género, el 69,3% de los participantes se identifican como hombres, el 29,3% como mujeres y el 1,3% como otros géneros.

Gráfico 1. Frecuencia de juego semanal en porcentaje

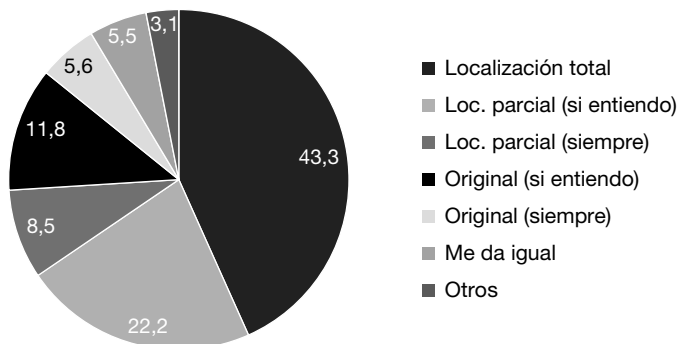


AEVI estima que el 45,9 % de los jugadores de videojuegos son mujeres (2021: 16), pero otros estudios de recepción anteriores también han obtenido una participación femenina más similar a la documentada en este estudio (Ellefsen y Bernal-Merino 2018; Fernández Costales 2016). Otras diferencias por género de los participantes y su posible causa pueden consultarse en Mejías-Climent y Zorrakin-Goikoetxea (en prensa).

La lengua materna del 90,2 % de la muestra es el español. Los jugadores cuyas lenguas maternas son el euskera y el catalán están representados solo por un 3,4 % y un 5,8 % de la muestra (19 y 32 personas, respectivamente). Sin embargo, de los participantes cuya lengua materna es el español, un 35,1 % tienen conocimientos de euskera (194 personas) y un 15,6 % tienen conocimientos de catalán (86 personas). De los participantes que comprenden el euskera (sin que sea su lengua materna), un 68,5 % afirman tener un nivel B2 o superior. Entre los participantes que comprenden el catalán, este mismo porcentaje es del 57,4 %. En principio, ambos subgrupos tienen un nivel suficiente para jugar a videojuegos en euskera o en catalán. Hay también un participante cuya lengua materna es el gallego, uno que afirma tener tanto el español como el euskera como lenguas maternas y otro que afirma tener tanto el español como el gallego como lenguas maternas. El gallego, por tanto, está menos representado que las otras dos lenguas minoritarias en la muestra de este estudio.

4.2. *Preferencias lingüísticas*

Del total de los participantes en la encuesta, el 48,5 % indican que el inglés es la lengua más habitual que utilizan como audio en videojuegos, y otro 47,4 % optan por el español. Estos resultados son estadísticamente independientes de la lengua materna de los jugadores (estadístico exacto de Fisher para variables cualitativas: $p = 0,464$). En el caso del texto en pantalla y los subtítulos, el 68,4 % de los jugadores eligen el español como idioma principal, seguido del inglés en un 30,2 % de los casos. Estos resultados tampoco dependen estadísticamente de la lengua materna de los jugadores ($p = 0,920$), de lo que se desprende que, tanto los nativos de español como los nativos de euskera y catalán utilizan las mismas lenguas principales de juego. Sin embargo, al preguntar a los jugadores si, en juegos con mucho texto, preferirían jugar a versiones localizadas a su lengua materna o a versiones originales sin localizar, encontramos que el 43,3 % preferirían jugar a versiones totalmente localizadas a su lengua materna (subtituladas y dobladas) y un 30,7 % elegirían versiones parcialmente localizadas (subtituladas en su lengua materna, pero con el audio original). La opción de las versiones parcialmente localizadas se divide entre aquellos que prefieren versiones parcialmente localizadas solo si entienden el audio original (22,2 %), y aquellos que prefieren las versiones parcialmente localizadas en todos los casos (8,5 %). El resto de los participantes se dividen en un 11,8 % que preferirían jugar en la versión original solo si entienden esa lengua, un 5,6 % que elegirían siempre la lengua original (independiente de si la comprenden o no) y un 5,5 % a los que la lengua de juego le resulta indiferente. Todos los porcentajes pueden observarse en el Gráfico 2.

Gráfico 2. Preferencia entre versiones originales o localizadas a la lengua materna

El estadístico exacto de Fisher desmiente que estas respuestas dependan de la lengua materna de los jugadores ($p = 0,077$). Se comprueba que, al menos en la muestra de estudio, la necesidad de jugar habitualmente en español y en inglés (por falta de recursos en euskera y en catalán) no aumenta la preferencia por jugar en lenguas diferentes a la lengua materna. De hecho, al preguntar a los encuestados en qué grado les molesta que un juego no esté ni doblado ni subtítuloado en su lengua materna, el estadístico exacto de Fisher sí encuentra diferencias dependientes de la lengua de los jugadores ($p = 0,037$). Tal como se detalla en la Tabla 1, mientras que a un 15,5% de los jugadores cuya lengua materna es el español les molesta mucho que un juego no esté localizado y a otro 20,1% les molesta un poco, estos porcentajes aumentan hasta el 21,1% y el 52,6% en el caso de los jugadores cuya lengua materna es el euskera. En la muestra de jugadores cuya lengua materna es el catalán, no se aprecian diferencias estadísticas respecto a los jugadores cuya lengua materna es el español.

Tabla 1. Molestia que provoca un juego no localizado en función de la lengua materna

			Me molesta mucho	Me molesta un poco	No me molesta	Depende	Total
Lengua materna	Español	Frecuencia	77	100	139	181	497
		%	15,5 %	20,1 %	28,0 %	36,4 %	100,0 %
	Euskera	Frecuencia	4	10	3	2	19
		%	21,1 %	52,6 %	15,8 %	10,5 %	100,0 %
	Catalán	Frecuencia	4	7	8	13	32
		%	12,5 %	21,9 %	25,0 %	40,6 %	100,0 %
Total	Frecuencia	85	117	150	196	548	
	%	15,5 %	21,4 %	27,4 %	35,8 %	100,0 %	

Las diferencias estadísticas en función de la lengua materna desaparecen al preguntar a los jugadores si estarían dispuestos a comprar un videojuego no localizado ($p = 0,161$). A pesar de que a más de un 12% de los jugadores de la muestra les molesta mucho que los juegos no estén en su lengua materna, solo

un 5,8 % rechazan comprar juegos no localizados. El resto de la muestra se divide entre los jugadores que sí comprarían juegos no localizados (45,3 %) y los que condicionan su respuesta al idioma del juego (26,9 %), el género (8,7 %) o ambos factores a la vez (12 %).

En cuanto a las razones para elegir versiones originales o localizadas, del 30,7 % de los jugadores que prefieren localizaciones parciales (véase el gráfico 2), un 34,3 % explican que las localizaciones parciales les ayudan a aprender idiomas. Este argumento también lo esgrimen el 33,3 % de los jugadores que prefieren jugar a versiones originales. Estos datos sugieren que no solo los hablantes nativos de lenguas minoritarias, sino también los estudiantes y hablantes pasivos podrían optar por juegos en estas lenguas.

5. Conclusiones

La localización de videojuegos experimenta una fase de crecimiento y evolución en muchas de sus vertientes. En los últimos años, ha aumentado el número medio de lenguas meta disponibles en cada juego (Bernal-Merino 2016: 211), se ha empezado a distinguir entre diferentes variedades de una misma lengua y se han realizado algunos estudios de recepción en localización de videojuegos (Mangiron 2018). En el caso de las lenguas minoritarias, se han creado los premios ETIV-UVigo a las mejores localizaciones y se han publicado algunas investigaciones sobre lenguas minoritarias en videojuegos (Fernández-Costales 2017; García Sanz 2014; Junguitu Drona 2020; Mangiron 2016). También ha aumentado el número de juegos disponibles en euskera, principalmente, gracias al esfuerzo de asociaciones de voluntarios.

A pesar de estos datos alentadores, todavía queda un largo camino por recorrer. Los resultados de la encuesta apuntan a que las lenguas utilizadas en videojuegos son las mismas tanto para los nativos de español como para los nativos de lenguas minoritarias. No obstante, en la muestra analizada, más del 40 % de los jugadores prefieren jugar a videojuegos totalmente localizados a su lengua materna y otro 30,7 % prefieren juegos subtítulos en su lengua materna, pero con el audio original. Además, aproximadamente un tercio de los jugadores que prefieren juegos parcialmente localizados o no localizados utiliza los videojuegos para aprender idiomas, por lo que la producción de videojuegos en lenguas minoritarias o la inversión en localizaciones a estas lenguas podría contribuir a su aprendizaje.

A los nativos de lenguas minoritarias les molesta tanto o más que a los demás no disponer de los juegos en su lengua materna, pero solo un 5,8 % de los jugadores (independientemente de su lengua materna) rechazan comprar juegos en otras lenguas, lo que parece mostrar cierta resignación ante la realidad del mercado. Cabe recordar, sin embargo, que la muestra se ha obtenido mediante un muestreo de conveniencia cuyos resultados no son generalizables. Es posible que una muestra más amplia arroje resultados diferentes.

Aunque la encuesta no se diseñó para estudiar la situación de las lenguas minoritarias, los datos hallados invitan a profundizar en este aspecto sociolin-

güístico de los videojuegos. Más estudios de recepción, así como estudios en colaboración con los desarrolladores, son necesarios para impulsar la localización a las lenguas minoritarias y hallar la mejor forma de fomentarla.

Referencias bibliográficas

- AEVI (2021). «La industria del videojuego en España - Anuario 2020». Madrid: LLYC. <http://www.aevi.org.es/web/wp-content/uploads/2021/04/AEVI_Anuario_2020.pdf> [Consulta: 08/06/2022].
- ÁLVAREZ CASTELLANOS, Iker (2022). «Lokalizazioa: Itzulpengintzaren boss stage-a». En: JUNGUITU DRONDA, Maitane (ed.). *Jokoteknia: Jardunaldien aktak 2018-2019-2020*. s. l.: Azkue Fundazioa - Game Erauntsia Elkarte, p. 13-18.
- BATOFF, Daniel (2016). «Localizing a Unity indie game: The hidden costs». <https://www.gamasutra.com/blogs/DanielBatoff/20161007/282861/Localizing_a_Unity_Indie_Game_The_Hidden_Costs.php> [Consulta: 08/06/2022].
- BERNAL-MERINO, Miguel Á. (2015). *Translation and localisation in video games: Making entertainment software global*. Nueva York; Londres: Routledge.
- (2016). «Glocalization and Co-Creation: Trends in International Game Production». En: ESSER, Andrea; BERNAL-MERINO, Miguel Á.; ROBERT SMITH, Iain (eds.). *Media Across Borders: Localizing TV, Film and Video Games*. Nueva York; Oxon: Routledge, p. 202-220.
- BUDAPESTO (2021). «2018 Top 100 Countries/Markets by Game Revenues». <<https://rlist.io/top-100-countries-markets-by-game-revenues>> [Consulta: 08/06/2022].
- BYTE LEVEL (2006). «Taking Video Games Global: An Interview with Heather Chandler, author of the Game Localization Handbook». <https://bytelevel.com/global/game_globalization.html> [Consulta: 08/06/2022].
- CORONADO, Carlos (2022). «Tokikotik mundura: Euskara eta katalana bideo-jokoetan implementatzearen onurak». En: JUNGUITU DRONDA, Maitane (ed.). *Jokoteknia: Jardunaldien aktak 2018-2019-2020*. s. l.: Azkue Fundazioa - Game Erauntsia Elkarte, p. 41-52.
- DESARROLLO ESPAÑOL DE VIDEOJUEGOS (2020). «Libro blanco del desarrollo español de videojuegos 2019». <<https://dev.org.es/images/stories/docs/libro%20blanco%20dev%202019.pdf>> [Consulta: 08/06/2022].
- (2021). «Libro blanco del desarrollo español de videojuegos 2020». <<https://www.dev.org.es/images/stories/docs/libro%20blanco%20del%20desarrollo%20espanol%20de%20videojuegos%202020.pdf>> [Consulta: 08/06/2022].
- EDWARDS, Kate (2014). «Beyond Localisation: An Overview in Game Culturalization». En: MANGIRON, Carmen; ORERO, Pilar; O'HAGAN, Minako (eds.). *Fun for All. Translation and Accessibility Practices in Video Games*. Berna: Peter Lang, p. 287-303.
- ELLEFSEN, Ugo; BERNAL-MERINO, Miguel Á. (2018). «Harnessing the roar of the crowd: A quantitative study of language preferences in video games of French players of the Northern Hemisphere». *The Journal of Internationalization and Localization*, 5(1), p. 21-48.
- ETXEBERRIA AGIRRESAROBÉ, Mikel (2022). «Bideo-jokoak zenbakitan: Enpresak eta erabilerak». En: JUNGUITU DRONDA, Maitane (ed.). *Jokoteknia: Jardunaldien aktak 2018-2019-2020*. s. l.: Azkue Fundazioa - Game Erauntsia Elkarte, p. 75-88.
- FERNÁNDEZ COSTALES, Alberto (2016). «Analyzing Player's Perception on the Translation of Video Games». En: ESSER, Andrea; BERNAL-MERINO, Miguel Á.; ROBERT

- SMITH, Iain (eds.). *Media Across Borders: Localizing TV, Film and Video Games*. Nueva York; Oxon: Routledge, p. 183-201.
- (2017). «On the sociolinguistics of video games localisation: Localising games into minority languages in Spain». *The Journal of Internationalization and Localization*, 4(2), p. 120-140.
- FUN & SERIOUS GAME FESTIVAL (2021). «BASES – certamen internacional de videojuegos independientes FS play 2021». <<https://www.funandseriousgamefestival.com/bases-certamen-internacional-de-videojuegos-independientes-fs-play/>> [Consulta: 08/06/2022].
- GAME ERAUNTSIA (2022). «Euskarazko bideo-jokoak». <<https://gamerauntsia.eus/jokoak/euskarazko-bideojokoak/>> [Consulta: 08/06/2022].
- GARCÍA SANZ, Santiago (2014). «Videoxogos e linguas minorizadas». *Scientia Transductio*, 15, p. 118-127.
<<https://doi.org/10.5007/1980-4237.2014n15p118>>
- GAZTEEN EUSKAL BEHATOKIA (2021). «Euskadiko gazteen egoeraren diagnostikoa». Donostia-San Sebastián: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia. <<http://www.observatorijove.info/doc/Estudi031.pdf>> [Consulta: 08/06/2022].
- GOBIERNO VASCO; GOBIERNO DE NAVARRA; OFFICE PUBLIC DE LA LANGUE BASQUE (2016). «VI encuesta sociolingüística del conjunto del territorio del euskera». Donostia-San Sebastián. <https://bideoak2.euskadi.eus/2017/07/05/zupiria_hablantes/VI_INK_SOZLG-EH_gaz.pdf> [Consulta: 08/06/2022].
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto, FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos; BAPTISTA LUCIO, María del Pilar (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill. <<https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>> [Consulta: 08/06/2022].
- JUNGUITU DRONDA, Maitane (2020). «Videojocs i eusquera: la realitat gamer basca i el projecte col·laboratiu Game Erauntsia Elkartea». *Terminàlia*, 21, p. 47-52.
<<https://doi.org/10.2436/20.2503.01.148>>
- KLIMOV, Sergei (2017). «2 years of Gremlins, Inc.: languages & regions data». <https://www.reddit.com/r/gamedev/comments/7azx12/2_years_of_gremlins_inc_languages_regions_data/> [Consulta: 08/06/2022].
- MANGIRON, Carme (2016). «L'ús del català en l'àmbit dels videojocs». *Treballs de Sociolingüística Catalana*, 26, p. 13-26.
<<https://doi.org/10.2436/20.2504.01.106>>
- (2018). «Reception studies in game localisation: Taking stock». En: DI GIOVANNI, Elena; GAMBIER, Yves (eds.). *Reception studies and audiovisual translation*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins, p. 277-296.
<<https://doi.org/10.1075/btl.141.14man>>
- MEJÍAS-CLIMENT, Laura; ZORRAKIN-GOIKOETXEA, Itziar (en prensa). «Investigación y localización de videojuegos en la actualidad: un prolífico enlace con la TAV». En: BOTELLA TEJERA, Carla; AGULLÓ GARCÍA, Belén (eds.). *Mujeres en la traducción audiovisual II*. Madrid: Editorial Sínderesis.
- MORALES VALLEJO, Pedro (2011). «Guía para construir cuestionarios y escalas de actitudes». Guatemala: Universidad Rafael Landívar. <<https://abacoenred.com/wp-content/uploads/2016/01/Construcci%C3%B3n-de-cuestionarios-y-escalas-Morales-V.-Pedro-2011.pdf.pdf>> [Consulta: 08/06/2022].
- NEWZOO (2020). «Top 10 Countries/Markets by Game Revenues». <<https://newzoo.com/insights/rankings/top-10-countries-by-game-revenues/>> [Consulta: 08/06/2022].
- (2021). «Newzoo Global Games Market Report 2021». <<https://newzoo.com/insights/trend-reports/newzoo-global-games-market-report-2021-free-version#:~:text=The>

- [%20games%20market%20will%20grow,and%200.9%20billion%20on%20console>](#) [Consulta: 08/06/2022].
- O'HAGAN, Minako; MANGIRON, Carme (2013). *Game localisation: Translating for the global digital entertainment industry*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- ROSZAK, Matt (2018). «Translating games». <<http://kupogames.com/2018/08/14/translating-games/>> [Consulta: 08/06/2022].
- WIJMAN, Tom (2022). «Games Market Revenues Will Pass \$200 Billion for the First Time in 2022 as the U.S. Overtakes China». <<https://newzoo.com/insights/articles/games-market-revenues-will-pass-200-billion-for-the-first-time-in-2022-as-the-u-s-overtakes-china#:~:text=Games%20Market%20Revenues%20Will%20Pass,the%20U.S.%20Overtakes%20China%20%7C%20Newzoo>> [Consulta: 08/06/2022].
- ZABALLA, Julen (2022). «Euskal bideo-jokoen hasi-masiak». En: JUNGUITU DRONDA, Maitane (ed.). *Jokoteknia: Jardunaldien aktak 2018-2019-2020*. s. 1.: Azkue Fundazioa - Game Erauntsia Elkarte, p. 53-60.
- ZORRAKIN-GOIKOETXEA, Itziar (2022). *Estudio descriptivo de la localización de videojuegos al español: relación entre el proceso, el producto y la recepción*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).
- (en prensa). «The Use and Reception of Varieties of Spanish in Videogames». *Journal of Audiovisual Translation*.

Entre traducción y arabización: la transmisión de textos europeos al árabe durante la *nahḍa*. El caso de al-Ṭaḥṭāwī*

Abdallah Tagourramt El Kbaich

Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia i Comunicació

Estudis Àrabs i Islàmics

Gran Via de les Corts Catalanes, 585

08007 Barcelona

a.tagourramt@ub.edu

ORCID: 0000-0002-2096-7388



Resumen

La traducción y la arabización a menudo se consideran sinónimos en el marco de la transmisión de los textos de cualquier lengua hacia el árabe. No obstante, en el fondo ambos términos forman parte de una dinámica inconsistente. Se someten a unas normas establecidas en los proyectos de traducción liderados por la institución política en el contexto árabe-otomano. A partir de este planteamiento, este artículo arroja luz sobre el renacimiento árabe (*nahḍa*) que comenzó en Egipto a mitad del siglo XIX y trató de renovar, a través de la traducción, la vida cultural árabe durante la era moderna. Nuestra intención es centrarnos en analizar y criticar la labor de los traductores y de los arabizadores ejercida para llevar a cabo la compleja transmisión de textos del francés al árabe, sin perder de vista el papel intermediario que desempeñó el idioma turco-otomano en dicha operación. Como caso práctico, se examinarán algunas traducciones de al-Ṭaḥṭāwī para comprobar hasta qué punto estamos hablando de procesos de traducción o de procedimientos de arabización.

Palabras clave: traducción; arabización; intermediación lingüística; *nahḍa*; al-Ṭaḥṭāwī

Abstract. *Between Translation and Arabization: The Transmission of European Texts into Arabic during the Nahḍa. The case of al-Ṭaḥṭāwī*

In the context of the transmission of texts from foreign languages into Arabic, translation and Arabization are often regarded as synonyms. However, deep down, both terms are part of a changing dynamic, subject to the rules established in the translation projects led by Arab-Ottoman political institutions. This article sheds light on the Arab renaissance (*nahḍa*) which began in Egypt in the mid-nineteenth century and which, via translation, sought to renew Arab cultural

* El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación «Género (s) y lenguaje (s) en la arabadidad contemporánea» (PGC 2018-100959-B-100), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

life in the modern era. Here we analyse and critique the work of translators and Arabizers who carried out the complex task of transmitting texts from French to Arabic, without ignoring the intermediary role played by the Ottoman Turkish language in this process. As a practical case, we examine some translations by al-Ṭaḥṭāwī to assess the extent to which we are talking about processes of translation or processes of Arabization.

Keywords: translation; Arabization; linguistic intermediation; *nahḍa*; al-Ṭaḥṭāwī

Sumario

- | | |
|---|---|
| 1. Introducción | 5. Conclusiones |
| 2. ¿Traducción o arabización? | Referencias bibliográficas |
| 3. <i>Tajlīṣ al-ibrīz</i> y <i>Qalā'id al-mafājir</i> ,
entre autoría y traducción-arabización | Anexo 1. Glosario de <i>Tajlīṣ al-ibrīz</i> |
| 4. El papel intermediario del idioma
turco-otomano | Anexo 2. Vocablos recogidos de
<i>Qalā'id al-mafājir</i> |

1. Introducción

El renacimiento cultural árabe moderno, llamado *nahḍa*,¹ cuyas huellas alcanzan el periodo postcolonial y fueron objeto de varios estudios traductores, comenzó en Egipto en el siglo XIX y se extendió seguidamente por gran parte del mundo árabe. Su objetivo principal consistió en conseguir, a través de la traducción, lo mejor respecto al desarrollo científico, artístico y literario logrado en la Europa de la época, utilizando para ello pertinentes métodos. Se trató, por tanto, de un proyecto cultural en el cual *nahḍa* y traducción se presentaban como sinónimos de renovación de las sociedades árabes. Para la institución política otomana, que gobernaba entonces en la mayoría de los territorios árabes, era necesario traducir al árabe el máximo número de textos en un tiempo récord para compensar el retraso acumulado, respetando al mismo tiempo la identidad cultural y religiosa. Fue una época crucial en la que se llegó a un contacto muy estrecho y frecuente entre la cultura árabe y la cultura europea, habida cuenta el papel que desempeñaba el francés en la operación traductora, sea como lengua fuente o como idioma intermediario. En medio de esa aculturación abrumadora y de sentido único generada por la traducción del francés al árabe, apareció un movimiento lingüístico-traductor llamado arabización para proteger la identidad lingüística árabe, en

1. El sistema de transliteración de los fonemas árabes a los fonemas del castellano que utilizamos en este artículo es el aplicado por los arabistas españoles, fijado en su día por la revista *Al-Ándalus* y seguido actualmente por las principales revistas de los estudios árabes en España, como *Al-Qanṭara*, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, *Anaquel de Estudios Árabes*, etc. Hemos optado por este sistema transliteral para reflejar, en la medida de lo posible, la forma exacta de varios signos, vocablos y nombres propios procedentes de las fuentes árabes que hemos consultado para desarrollar los apartados de este trabajo.

primer lugar, y, para restringir y/o sistematizar la cantidad de préstamos que se introducían tal cual y de manera continua en la lengua árabe, en segundo lugar. A raíz de esta situación, asistimos a dos procedimientos de transmisión: el primero, liderado por los traductores formados en Europa en el marco del envío de las misiones estudiantiles por parte del gobierno otomano de Egipto; el segundo, liderado por los arabizadores, de los que la mayoría eran jeques graduados en la universidad tradicional de Al-Azhar que no habían viajado a Europa para formarse, sino que la institución política les había permitido participar en el proceso de traducción, sobre todo para colaborar en tareas de pulir la lengua y de usar la terminología correspondiente. Cuando el proyecto de traducción empezó a consolidarse, surgieron discrepancias entre los propios miembros del primer grupo, por una parte, y, entre estos y los miembros del segundo grupo, por otra. A partir de ahí, se planteó en el Egipto de la *nahḍa* la problemática de definir los conceptos de traducción y de arabización: ¿qué se entiende por traducción y arabización? ¿Qué acción se debería priorizar en la transmisión de textos: arabizar o traducir?

A continuación, trataremos de manera prolija los límites entre la traducción y la arabización y el papel que ambas operaciones desempeñaron en la elaboración de la lexicografía árabe moderna en el Egipto del siglo XIX. Como estrategia de estudio, partimos de los siguientes interrogantes: ¿cuál era el estado de la cuestión entre los intelectuales de la *nahḍa* que pretendieron llevar a cabo la operación transmisora? ¿Cómo pudieron combinar ambos procesos para traducir o arabizar, o para emplear ambos procedimientos a la vez? ¿Qué repercusiones tuvo aquello en la trayectoria de la lengua árabe? ¿Cómo influyó el idioma turco-otomano, como tercera lengua, en el proceso de traducción o de arabización? Para contestar a estas preguntas, estudiaremos, como caso práctico y desde el punto de vista lexicográfico, dos obras de R. al-Ṭaḥṭāwī, intelectual y traductor egipcio, considerado una figura clave en el renacimiento cultural y traductor árabe contemporáneo. Se titulan en árabe *Tajlīṣ al-ibrīz fī taljīṣ bārīz*² y *Qalā'id al-mafājir fī garīb 'awā'id al-awā'il wa-l-awājir*.³ Nuestro objetivo principal es analizar cómo se refleja esta compleja relación entre arabización y traducción en ambas obras. Asimismo, nos proponemos mostrar hasta qué punto al-Ṭaḥṭāwī actuaba como autor, traductor-arabizador para tejer un nuevo léxico en la lengua árabe contemporánea.

2. Para la traducción literal al castellano de este título rimado proponemos «Extracción de oro puro del sumario parisino». Fue traducido al inglés por Daniel L. Newman (Saqi, 2004), como *An Imam in Paris. Account of a Stay in France by an Egyptian Cleric (1826-1831)*; al francés por Anouar Louca (Sindbad, 1988), como *L'or de Paris*, y al español por Hany El Erian El Bassal (Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 2018), como *Un imam egipcio a la orilla del Sena. Rifā'a Rāfi' al-Ṭaḥṭāwī y su viaje a París (1826-1831)*. En adelante, para hacer referencia a este libro utilizaremos como abreviatura la primera parte de su título original: *Tajlīṣ al-ibrīz*.
3. En realidad, se trata de la traducción al árabe del libro de Georges Bernard Depping (m. 1853) *Aperçu historique sur les moeurs et coutumes des nations*, realizada por al-Ṭaḥṭāwī y cuya traducción al castellano del título árabe es «Collares gloriosos acerca de las costumbres exóticas de los pueblos antiguos y contemporáneos». En adelante, utilizaremos como abreviatura el título resumido de la traducción árabe: *Qalā'id al-mafājir*.

2. ¿Traducción o arabización?

A primera vista parece ser que la traducción y la arabización son dos operaciones distintas. En realidad, lo son, pero en las primeras décadas de la *nahḍa* se tendía a confundir las dos operaciones cuando ambos términos se usaban para decir lo mismo. Así se hablaba, sin distinción, de *taryāma* (traducción), de *ta' rīb* (arabización), de *turŷumān* o *mutarŷim* (traductor) y de *mu'arrib* (arabizador). No obstante, nosotros pretendemos esclarecer los límites entre ambos términos, desde el punto de vista del significado, para luego analizar el fondo de la cuestión de la arabización o de la traducción de las ciencias desarrolladas en Europa durante la *nahḍa*. Si la traducción significa la transmisión de palabras, textos o ideas de una lengua a otra, la arabización no será, en absoluto, sinónimo de la palabra traducción, como viene recogido en varios diccionarios⁴ que veremos a continuación: por ejemplo, Ibn Manẓūr (m. 1311) nos propone en su *Lisān al-'arab* (2005) (La lengua de los árabes)⁵ la siguiente definición: «Arabizar: hablar con argumentos, aclarar las palabras; arabizar el sustantivo extranjero: pronunciarlo de acuerdo con la normativa árabe; arabización: mostración y aclaración del habla».

Por su parte, Aḥmad Mujtār ha definido el término «arabización» en su *Mu'ŷam al-luga al-'arabiyya al-mu'āšira* (Diccionario de la lengua árabe contemporánea, DLAC) (2008) de la siguiente manera: «Arabizar la palabra extranjera es trasladarla fonéticamente dándole un aspecto árabe (*teléfono* es una palabra arabizada); arabizar un libro extranjero: transmitirlo o traducirlo al árabe; arabizar la educación o la administración: hacer que el árabe sea su lengua; arabizar el habla: aclararlo y clarificarlo; arabización: dar a la palabra extranjera una fórmula árabe al trasladarla fonéticamente al árabe, por ejemplo (*talfana*: telefonar)».

En cuanto a Margarida Castells y Dolors Cinca, en su *Diccionari àrab-català* (2007) han definido los términos *ta' rīb* (*arabització*) y *'arraba* (*arabitzar*) como se indica a continuación: «*ta' rīb* (*arabització*): traducció a l'àrab; *'arraba* (*arabitzar*): adaptar a l'àrab; traduir a l'àrab; transcriure en àrab; expressar clarament».

Por otra parte, Federico Corriente e Ignacio Ferrando han definido el término *ta' rīb* en su *Diccionario avanzado. Árabe-Español* (2005) como «traducción al árabe», y el término *'arraba* como «traducir al árabe»; mientras que Julio Cortés ha extendido un poco más su definición y nos sugiere en su *Diccionario de árabe culto moderno. Árabe-español* (1996) lo siguiente: «*ta' rīb*: arabización de costumbres, de vocablos, etc.; traducción al árabe; *'arraba*: arabizar (a alguien o algo); pronunciar al modo árabe; transcribir (algo) en árabe; expresar (algo) claramente; traducir algo al árabe». En el diccionario de María Moliner *Diccionario de la Lengua Española* (1998) se recoge que «arabizar» significa «dar (o adquirir carácter árabe)». Finalmente, el *Diccionario de la Real Academia Española* (1995) define el término «arabizar» como «hacer que algo o alguien adquiera carácter árabe».

4 Aquí nos interesa más definir el término «arabización» en la lexicografía árabe y cómo este fue recibido en la cultura lexicográfica hispanocatalana.

5 La traducción al castellano de los textos y títulos citados en árabe en este trabajo es mía.

A partir de todas estas definiciones, tanto en árabe como en catalán y en castellano, tenemos una idea más precisa de los matices que ofrece el término «arabización». Debemos tener en cuenta, entonces, que arabizar significa «revelar, mostrar, aclarar, verter, trasladar fonéticamente las palabras extranjeras y darles un aspecto árabe, interpretar, traducir al árabe, convertir en árabe, hacer que el árabe sea lengua oficial, adaptar al árabe, arabización de costumbres, de personas y cosas, expresar claramente, etc.». Aun así, resulta difícil tener una idea clara y precisa sobre este término. Se observa que mantiene una relación intrínseca con la traducción y, al mismo tiempo, se distancia y se desvía de ella para desempeñar otras funciones que van más allá de una mera operación traductora. Por consiguiente, no debemos considerar una operación de arabización como si fuera un proceso de traducción, aunque ambos términos hayan llegado a ser sinónimos en varias ocasiones traductoras. Eso no significa que los diccionarios que hemos citado antes hubieran confundido ambos términos, desde el punto de vista del significado. Al contrario, muchos de ellos han definido el término «arabización» según su proceso evolutivo. Un hecho que ha sido obviamente sometido a distintas circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales que marcaron la trayectoria modernista y posmodernista árabe. Por lo tanto, insistimos en la diferencia que hay entre la traducción y la arabización, y, en este sentido, estamos de acuerdo con ‘Abd Allāh al-‘Alaylī al distinguir entre ambos términos sugiriendo que «en la ciencia del lenguaje, la arabización significa adaptar el vocablo extranjero a las normas gramaticales y sintácticas del árabe. Sin embargo, hoy día se ha convertido erróneamente en un sinónimo de la traducción» (al-‘Alaylī 1963: 586). Al decir «hoy», el autor de la cita se refería a principios de los años sesenta del siglo xx, dos años después de la celebración del primer congreso sobre la arabización, que tuvo lugar en Rabat en 1961. Asimismo, consideró que la arabización de las expresiones y de la terminología extranjera se debía hacer de acuerdo con las normas lingüísticas establecidas. Es decir, arabizar respetando la estructura gramatical de la lengua árabe. Por su parte, ‘Abd al-Qādir Ibn Muṣṭafā había definido el término desde otro ángulo y sostuvo que:

La arabización es una transformación natural o una modificación progresiva que afecta constantemente a la lengua. El árabe en su totalidad fue sujetado a este sistema desde su génesis hasta la actualidad y continuará así en el futuro. Con eso quiero decir que la lengua árabe se transformaba completamente y arabizaba igual que hoy día se transmiten a ella numerosas palabras extranjeras. No obstante, no hay que pensar que todos esos cambios que nos llegaron habían ocurrido de golpe. (Ibn Muṣṭafā 1908: 26)

Ibn Muṣṭafā, uno de los miembros fundadores de la Academia Siria de la Lengua Árabe (1919), arrojaba luz en su definición sobre el proceso de transformación natural y progresiva a la cual se sometió la lengua árabe de su tiempo, siguiendo los mismos pasos de metamorfosis asumidos en el pasado lejano. Según él, la lengua árabe fue modificada por completo y el mito de su sacralización dejaba mucho que desear. Se trataba entonces de un planteamiento ambivalente

al pretender ser innovador-revolucionario y, al mismo tiempo, tradicional-conservador. Sin embargo, si lo miramos desde el punto de vista metodológico, nos daremos cuenta de que se trataba de un esbozo que respetaba, al pie de la letra, los planes generales del movimiento cultural de la *nahḍa*. Por lo tanto, la arabización en aquella época era una respuesta práctica y pragmática al reto de la identidad lingüística árabe. La generación de la *nahḍa* debía reformar la lengua igual que lo hicieron las generaciones anteriores. Efectuar un cambio⁶ en la lengua y desde dentro, igual que se había hecho en otros tiempos, era necesario para evitar así introducir en ella vocablos enteros sin someterlos a las normas de la arabización. En este sentido, A. Amīn agregó que:

Cuando llegaron las ciencias, los especialistas les pusieron la terminología correspondiente basándose para ello en palabras de origen árabe, pero con la adaptación de sus significados. Por ejemplo las palabras *al-‘arūd* (la métrica), el metro *ṭawīl*, el metro *basīṭ*, el metro *madīd*, *al-naḥwu* (la gramática), *al-fā‘il* (el sujeto), *al-maf‘ūl* (el complemento), *al-manṭiq* (la lógica), *al-qadiyya* (el caso), *al-mawḍu‘* (el tema), *al-maḥmūl* (el predicado), *uṣūl al-fiqh* (fundamentos de la jurisprudencia), *al-qiyās* (la analogía), *al-istiḥsān* (la conveniencia), etc., todos esos conceptos que se introdujeron en la lengua árabe y en sus diccionarios no los conocían los antiguos árabes. (Amīn 2011 [1933]: 579-580)

Estos términos que hemos citado con A. Amīn, y que eran fruto del proceso de arabización basado en la adaptación, han sido objeto de varios estudios⁷ que enriquecieron la producción intelectual árabe-islámica en diferentes épocas históricas. Asimismo, habían marcado constantemente los debates tradicionales, como los de la *mu‘tazila*, que giraban en torno a cuestiones relacionadas con el lenguaje, la retórica, la filosofía, las ciencias religiosas y la literatura.

Después de esta amplia definición del término «arabización», desde varias perspectivas, nos ocuparemos en adelante del mismo como fenómeno que marcó las polémicas entre los intelectuales-traductores de la *nahḍa*, por una parte, y entre estos y los jeques de al-Azhar, por otra. Los segundos, que pretendían ser guardianes de la identidad lingüística, hablaban de la arabización y solo de ella, mientras que los primeros estaban en una posición intermedia entre esta y la traducción. Ambos adquirieron conciencia de la época decisiva que atravesaba Egipto y el resto del mundo árabe en la segunda mitad del siglo XIX. Nadie estaba en contra de abrirse hacia Europa para importar su ciencia renovada y utilizar sus métodos para conseguir un amplio desarrollo en diferentes niveles. Al contrario, ambas partes estaban unidas alrededor de la idea del progreso. La gran problemática planteada era sobre cómo entrar en esta aventura y salir de ella sin deteriorar las señas identitarias árabe-islámicas. Como sabemos, el islam y la lengua árabe constituyen dos componentes inseparables para la mayoría de los musulmanes.

6. Además, en este contexto, la Real Academia de la Lengua Árabe de Egipto permitía arabizar las palabras siempre que fuera necesario. Véase Tāyir (1945: 154).

7. Entre ellos, cabe destacar el estudio de Muḥammad Ḥasan ‘Abd al-‘Azīz (1990), *Al-Ta‘rīb fī al-qadīm wa-l-ḥdīṭ* [La arabización en el periodo clásico y moderno].

Es por eso por lo que la lengua árabe, como primer vínculo entre la cultura árabe y la europea, debía preservarse al máximo para desempeñar su papel en el desarrollo de la sociedad egipcia y árabe en general. Por lo tanto, la arabización se convirtió en un proyecto que se debía conectar directamente con el desarrollo de la lengua y la cultura nacional. Los jeques eran muy conscientes y estaban totalmente convencidos de la dificultad —o incluso de la imposibilidad— de conseguir el desarrollo de una sociedad conservadora fuera del marco religioso y tradicional. Por eso, la traducción entendida como arabización era para ellos el único procedimiento que se tenía que seguir para introducir la ciencia occidental en Egipto. En este mismo contexto conservador, arabizar se convierte en un proceso complejo que requiere, según Muḥammad Beḍow (2006: 95): «Partir del presente hacia el pasado y buscar un equivalente para cada invento occidental [...] en el léxico árabe clásico, sea original o arabizado. Si no se puede, se busca en las reglas antiguas de generación y de derivación teniendo en cuenta la raíz original del árabe». Efectivamente, el proceso de arabización debía ser compatible con los paradigmas de la lengua árabe. Se tenía que velar por las palabras y comprobar si eran asimiladas morfológica y sintácticamente. Los vocablos, una vez arabizados y «desculturalizados», formaban parte de la nueva patria lingüística árabe. Por consiguiente, podían tratarse de la misma manera que el resto de la terminología léxica árabe. Además, gozaban de la posibilidad de someterse a las reglas sistemáticas de la derivación. Esta perspectiva tradicional se mantuvo muchas décadas a pesar de las críticas que recibió por parte de algunos miembros de la segunda generación de la *nahḍa* en Egipto, como Ḥāfiẓ Ibrāhīm, Muṣṭafā Šādiq al-Rāfi‘ī, Ṭaha Ḥusayn, ‘Abbās Maḥmūd al-‘Aqqad, Zakī Naḡīb Maḥmūd, Salāma Mūsā, Tawfiq al-Ḥakīm, etc.

Sin embargo, estas críticas no consiguieron establecer un modelo alternativo para las sociedades árabes de principios del siglo xx. Lo que sí lograron era plantear, de manera compleja y profunda, un problema de identidad de gran envergadura: la cuestión de la autenticidad y de la modernidad, no solo en los aspectos lingüísticos, sino en todos los ámbitos. Dicho de otro modo, se intentó resolver la ecuación de modernizar el islam a partir de la islamización de la modernidad. En medio de esta situación calificada de «absurda» por al-Ŷābirī (1991: 104), los intelectuales de la *nahḍa* intentaron, en vano, conciliar el pasado con el futuro: el pasado árabe-islámico, cuya imagen representa la tradición, y el futuro árabe, cuya imagen ideal se refleja en la innovación de las ciencias y en las instituciones de Occidente. Estamos entonces ante una situación cultural trascendental en la que operaban varios factores sociales, religiosos y lingüísticos. En ella, la traducción y la arabización eran dos operaciones paralelas muy parecidas, e incluso se cruzaban para participar en el proceso de transmisión del francés al árabe. Cada cual procuraba ser el auténtico espejo que mejor reflejaba la imagen de Europa que se requería en el mundo árabe. Los jeques de al-Azhar defendían la postura de arabizar la traducción para preservar la propia identidad y evitar cualquier deslizamiento hacia la occidentalización de la vida cultural. Es decir, la traducción debía partir de una visión «renacentista» árabe-islámica. En esta misma línea, la arabización procuraba transgredir los límites de la traducción y transmitir aquello

que esta no podía transmitir. Los intelectuales-traductores entendieron la relación que debía haber entre ambos fenómenos que caracterizaban la transmisión al árabe, no solo en la *nahḍa*, sino en las diferentes épocas de transición que marcaron la historia del mundo árabe contemporáneo y las consecuencias que esta transición generó en la política lingüística de cada país. En este sentido, eran conscientes de que oponerse por completo a la arabización no era ni factible ni científico; incluso podría ser un obstáculo en algunos aspectos traductores y culturales. Eso nos lleva a deducir que aquellos intelectuales-traductores eran pragmáticos en su orientación y se interesaron por la traducción, teniendo en cuenta las sugerencias de la arabización, sin que esta fuera en ningún momento objeto de estudio para ellos.

A continuación, trataremos de estudiar las estrategias que al-Ṭaḥṭāwī seguía para conciliar entre traducción y arabización en sus dos libros: *Tajlīṣ al-ibrīz* y *Qalā'id al-mafājir*. Pero antes, es necesario presentar una breve ficha biográfica de esta figura traductológica, a partir de la información recogida de la *Enciclopedia Árabe Universal* (XI, 1999: 254-255). Se le considera intelectual clave de la *nahḍa* árabe y egipcia moderna. Estudió en al-Azhar y fue enviado a Francia (1826-1831) por el gobierno otomano de Egipto con una delegación estudiantil para aprender las ciencias desarrolladas en Europa. A su vuelta a El Cairo, fue destinado como director del Departamento de Traducción en la Escuela de Medicina. Tradujo del francés al árabe varios libros de temática sanitaria, jurídica, científica, política, histórica, geográfica y literaria. Participó en la fundación de la Escuela de Idiomas (*Madrasat al-ʿAlsun*) en El Cairo (1835) para fomentar en Egipto el aprendizaje de idiomas y la actividad traductora y traductológica. Dedicó sus trabajos intelectuales y traductores a establecer un equilibrio armonioso entre la tradición árabe-islámica y la civilización occidental.

3. *Tajlīṣ al-ibrīz* y *Qalā'id al-mafājir*, entre autoría y traducción-arabización

Tajlīṣ al-ibrīz es un libro de memorias que recoge la experiencia viajera de al-Ṭaḥṭāwī en París hacia finales de la segunda década del siglo XIX. En medio del relato, se incluyen pasajes de traducción que abarcan temas poéticos, epistolares, jurídicos, costumbristas, etc. En el glosario que hemos seleccionado de dicho libro, y que se estudia a continuación, se percibe cómo al-Ṭaḥṭāwī procuraba integrar nuevos conceptos en la lengua árabe. Introdujo en ella varias palabras del francés sin someterlas al proceso de arabización, como si fuera imposible encontrar sus equivalentes. La integración de esos nuevos conceptos suponía la incorporación de nuevas ideas. Por consiguiente, no solo se trataba de hacer frente a una dificultad lingüística, sino también de afrontar un fenómeno cultural generado por la traducción del francés al árabe. Para que la traducción siguiera su curso, al-Ṭaḥṭāwī tomaba prestados del francés términos como *journal*, *théâtre*, *quarantaine*, *gazette*, *académie*, *charte*, etc., y procedía a explicar al lector su significado. De este modo, su tarea de traductor consistía en explicar y traducir a la vez. En medio de esa traducción funcional, asociaba la arabización con la transliteración, aunque en esta lista de vocablos predominaba el segundo proceso

sobre el primero. Consideraba que la transliteración y la arabización de los vocablos extranjeros enriquecía la lengua árabe de su época. En la siguiente cita, recogida de la introducción de *Qalā'id al-mafājir*, él mismo explicaba la razón de ello y dijo:

Esos vocablos eran extranjerismos y hasta ahora no se catalogaron en los manuales de la lengua árabe, pero eran necesarios para entender este libro. Por eso los habíamos arabizado de la manera más sencilla posible [...] para que se convirtiesen con el paso de los días en préstamos en nuestra lengua, de la misma manera que se arabizaron varios vocablos de origen persa y griego. (al-Taḥṭāwī, en Depping 1833: 2)

En estas líneas se hacía hincapié en la necesidad de entender términos que procedían directamente del francés o de otros idiomas a través de este. Se trataba, entonces, de una introducción,⁸ en la cual al-Taḥṭāwī trazaba un mapa conceptual con el fin de acercar al lector el libro de Depping. En efecto, la traducción de aquellos vocablos no solo se dirigía a los lectores que no entendían francés, sino también a los que deseaban tener nuevos conocimientos sobre geografía, historia y costumbres de los distintos pueblos. El traductor-autor decía que los introdujo en árabe tras haber sido sometidos a un simple proceso de arabización. Por consiguiente, se trataba de una operación ágil para poder traducir rápidamente los encargos del sultán dentro de los plazos establecidos. Al decir «las habíamos arabizado de la manera más sencilla posible», al-Taḥṭāwī insinuaba que su arabización era una operación compleja y que el tiempo no era el oportuno para aplicar los paradigmas instaurados por los *predecesores*, que arabizaron diversos vocablos procedentes del persa o del griego. A pesar del conocimiento que tenía sobre la historia de la lengua y de la traducción, sostenía que la arabización de los extranjerismos, que había utilizado y continuaba utilizando, era cuestión de días. Sin embargo, muy pocos vocablos, como los de origen griego (*fisiulūyīā*: fisiología, *mīlūlūyīyā*: mitología, *acādīmiyya*: academia...) habían podido sobrevivir en árabe; mientras que el resto o bien fue arabizado medio siglo más tarde (*tilīgrāf*: telégrafo, *biyānū*: piano, *ūbira*: ópera, etc.); o bien pasó a tener uso dialectal pese a su arabización (*yūrnālāt*: periódicos, *yīnirāl*: general, etc.). En el glosario⁹ que hemos seleccionado de *Tajlīš al-ibrīz*, observamos cómo al-Taḥṭāwī procedía a introducir libremente en árabe una serie de palabras de diferentes campos semánticos.

La metodología que seguía a la hora de traducir o arabizar términos que procedían del francés y que carecían de equivalentes en árabe consistía en transliterarlos con la ampliación de sus significados en árabe hasta que el lector tuviera una idea de lo que se infiere, pensando así que «los posibles receptores de su traducción tienen una comprensión o experiencia tan limitadas que necesitan que él incorpore a la traducción sus propias explicaciones. O puede creer que el lenguaje de los

8. Consta de 108 páginas de tamaño normal, mientras que la traducción del libro consta de 109. Véase: <<https://archive.org/details/kitbqalidalmafkh00ahwruoft>> [Consulta: 05/02/2022].

9. Véase el anexo 1 al final de este artículo.

receptores es tan deficiente que solo mediante ciertas mejoras [...] puede comunicar el mensaje» (Nida 2012: 157). De todas maneras, la traducción siempre ha empleado varias estrategias para comunicar el mensaje, más allá de la terminología usada en el texto fuente. Por eso, a al-Ṭaḥṭāwī le interesaba más transmitir los conceptos y los significados, sin prestar mucha atención a la terminología.

En su tarea de traductor, actuaba de la siguiente manera: por ejemplo, la palabra *quarantaine* la transcribió entera y le añadió la *tā' marbūṭa* /ة/ para indicar el femenino (*al-kurantīna*: الكرننتينة)¹⁰ y de ella derivan el verbo (*kartana*: كرتن) y el sustantivo (*al-kartana*: الكرتنة). Dicho vocablo significa, según al-Ṭaḥṭāwī (2012: 51), el hecho de no permitir a las personas orientales recién llegadas a Europa salir del barco sin haber cumplido la cuarentena; es decir, supone quedarse «confinadas» un determinado número de días hasta que desaparezcan los posibles «aerosoles» pandémicos. Con la evolución léxica y semántica de la lengua árabe, el término arabizado *al-kurantīna* tuvo su equivalente completamente distinto, tal como se recogía en el *DLAC*: *ḥayr ṣiḥḥī* (poner en cuarentena). Sin embargo, esa distinción afectaba únicamente al significante, mientras que el significado quedó tal cual. Se seguía el mismo proceso con la palabra *théâtre* y *spectacle*, pero esta vez se ampliaba la explicación y la función de ese nuevo fenómeno artístico en busca de una equivalencia en la cultura árabe-egipcia o en la cultura turco-otomana. Comentó, tras haber dedicado más de dos páginas a la descripción de ambas palabras:

En árabe no conozco ningún término que pueda definir mejor el significado de 'espectáculo' o 'teatro' que la misma palabra «espectáculo». «Espectáculo» quiere decir escenario, lugar de distracción, o algo similar; y ese es también el significado original del término «teatro». Luego se ha denominado así a la actuación y al lugar en el que se actúa, y, es bastante similar a lo que los intérpretes llaman «jayāl» [...].¹¹ Entre los turcos es conocido como «comedia», pero este término es

10. Aquí y más adelante hemos mantenido el término en árabe para visualizar la *tā' marbūṭa* del femenino y otros recursos lingüísticos que no aparecen en la transliteración y, asimismo, para tener una idea general sobre el método de arabización que al-Ṭaḥṭāwī aplicaba.
11. Siguiendo la definición de *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, «Khayal: Traditional theatre form from Rajasthan, India. Derived from *khel* (play), *khayal* probably took shape as a musical dance-drama in the early eighteenth century. It is based on mythological, historical, or popular romantic tales, emphasizing qualities of heroism, self-sacrifice, and nobility». <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-2080?rskey=4Lm7Y9&result=2081>> [Consulta: 01/03/2022]. Al-Ṭaḥṭāwī utiliza la palabra *jayāl*, tal vez para asociarla a *jayāl al-zil* (teatro de sombras). En el *Mu'ṣam al-fulklūr* (Léxico del folklore), de 'Abd al-Ḥamīd Yūnus (2005: 241-242), se explica que este arte entró a la cultura árabe a través de los turcos, que lo tomaron de la cultura indochina a través de los mongoles. En turco-otomano se le llamaba *al-qarah qūz* (*karagöz*, en turco moderno, literalmente, 'el del ojo negro') y sus espectáculos solían contar con mucho público durante las noches del mes de Ramadán. Más tarde, el término cogió su forma árabe *karāḳīz* (títeres). Por su parte, Moreh y Sadgrove (1986: 4) afirman que Maimónides se refirió en su comentario a la *Mishna* a un accesorio teatral llamado *faras al-'ūd* (caballo de palo) en el mundo medieval árabe. Tal caballo estaba confeccionado con un palo con cabeza de caballo sobre el cual los artistas montaban y se divertían cuando realizaban obras en vivo (*jayāl*).

demasiado limitado al menos que se amplíe su significado. Por lo tanto, es aceptable traducir la palabra «teatro» o «espectáculo» por la palabra «jayāl» en el sentido amplio de la palabra. (al-Ṭaḥṭāwī 2012 [1834]: 135)¹²

Efectivamente, la raíz del verbo *saraḥa* no aparecía en los diccionarios clásicos más conocidos de la lengua árabe que hemos consultado, como *al-Ṣiḥāḥ* de al-Ŷawharī o *Lisān al-ʿArab* de Ibn Manẓūr. Se tuvo que esperar hasta el siglo xv para que aquel verbo fuera mencionado por al-Fayrūz Ābādī en su diccionario *al-Qāmūs al-muḥīṭ*, de la siguiente forma: *saraḥa* (alegrarse); *insaraḥa* (tumbarse o estirarse); *misraḥ* (tribuna); *masraḥ* (lugar donde pastan los animales, como el prado). Mientras tanto, al-Zubaydī, quien elaboró a finales del siglo xviii su diccionario *Tāy al-ʿarūs min ṡawāḥir al-qāmus* a partir de la interpretación del diccionario de Ābādī citado antes, no mencionó el verbo *saraḥa*, y, además, omitió la forma derivada *insaraḥa*. Por su parte, en 1870 Buṭrus al-Bustānī desarrolló su diccionario *Muḥīṭ al-Muḥīṭ* para ampliar *al-Qāmūs al-muḥīṭ* de Ābādī, y no hizo más que reproducir la entrada *saraḥa* recogida por este. Hasta aquí la evolución del significado del verbo *saraḥa* desde el periodo clásico, medieval, posmedieval y moderno.

Llegados a al-Bustānī, contemporáneo de la *nahḍa* y de al-Ṭaḥṭāwī, nos hemos planteado la siguiente pregunta: ¿cómo era posible que no se hubiera introducido la palabra «teatro», como préstamo o como término arabizado en la lengua árabe de entonces, teniendo en cuenta que en la segunda mitad del siglo xix el teatro ya se había convertido en una realidad artística, tanto en Estambul como en Beirut o en El Cairo? Hemos decidido buscar en el diccionario de al-Bustānī la palabra «teatro» como préstamo transliterado, pensando que no sería posible encontrarla, ya que esa figura intelectual era uno de los reformistas rigurosos de la lengua árabe de la época. Era, además, uno de los defensores de arabizar toda la nueva terminología que se introducía en árabe a condición de preservar al máximo la identidad lingüística. Tras la consulta de su diccionario *Muḥīṭ al-Muḥīṭ*, encontramos sorprendentemente¹³ la entrada *ṡiyāṡr* (teatro) como

12. Este proceso nos recuerda el cuento de Borges «La busca de Averroes», que se refería a la misma dificultad de traducción con la que se había encontrado Averroes a la hora de traducir Aristóteles al árabe, sobre todo para entender en toda su dimensionalidad las palabras «tragedia» y «comedia» traducidas desde otras traducciones y no desde el griego, ya que, según postula Borges (1997: 106) Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisias, vanamente había compulsado las versiones del nestoriano Hunáin ibn-Ishaq y de Abu Bashir Mata.
13. La otra sorpresa la dio Dozy, quien mencionó en su *Supplément aux dictionnaires arabes*, citando a al-Idrīsī (m. 1165), la palabra «teatro» como préstamo transliterado con el fonema /ʔ/: *ṡiyāṡr*. Por otra parte, D. Newman (en al-Ṭaḥṭāwī 2011: 228) afirmó en la nota 1 al pie de página de su traducción al inglés de *Tajlīs al-ibrīz* que la palabra «teatro» era un préstamo que entró en el árabe a través del griego y fue utilizada por primera vez por el poeta tunecino Maḥriz Ibn Jalaf (m. 1022) en referencia al teatro de Cartago. Aproximadamente un siglo más tarde, al-Faḥ Ibn Muḥammad Ibn Jāqān al-Iṣbīlī (m. 1134) mencionó también la palabra *masraḥ* en el título de su libro *Maṡmaḥ al-anfus wa masraḥ al-taʿannus fī mulaḥi ahli al-andalus* (La aspiración de los espíritus y el teatro de representación en las anécdotas de la gente de Al-Ándalus), cuya tercera parte se dedicaba, según ŶūrŶī Zaydān (2013 [1911]: 866), a los *udabāʿ* (escritores). Eso signifi-

préstamo que procedía del italiano, según al-Bustānī, con su equivalente en árabe *marsaḥ* y no *masraḥ* que significaba para los muladíes¹⁴ ‘escenario de juego y de baile’. Entonces, buscamos el significado de la raíz *rasaḥa* en los diccionarios de Ibn Manẓūr, de al-Ŷawharī, de al-Zubaydī y de Ābādī para comprobar si tenía algo que ver con el término *marsaḥ* introducido en la lengua árabe por al-Bustānī. Todos esos diccionarios definían la raíz *rasaḥa* de la siguiente forma: «Tener nalgas y caderas flacas». En el *DLAC*, hemos notado que se ha omitido la raíz *rasaḥa* y se ha mantenido el nombre de lugar *marsaḥ*, mencionado anteriormente por al-Bustānī. Significa *masraḥ*; es decir, un lugar habilitado para representar relatos dramáticos. Por lo tanto, gracias al fenómeno lingüístico del *ibdāl* (permutación y asimilación) que es uno de los recursos de arabización en la lengua árabe, el término *marsaḥ* pasó a ser *masraḥ*, la palabra que se utiliza actualmente en árabe para decir «teatro».

En general, cuando ocurre un *ibdāl* en alguna época, las palabras sometidas a ese recurso lingüístico suelen quedarse obsoletas. Algunas vuelven a renacer gracias a los profundos cambios culturales que caracterizan la vida de los pueblos, otras emigran hacia una nueva patria lingüística para sobrevivir, otras desaparecen por completo sin dejar ningún rastro. Al final de ese proceso que hemos desarrollado acerca de la palabra «teatro» en la cultura lexicográfica árabe, destacamos el triunfo del resurgimiento de las palabras y el fracaso de la traducción basada en la arabización, en la introducción de neologismos o en aplicar el sistema de transliteración. No obstante, si no fuera por los tropiezos de la traducción, no habría nunca este resurgimiento de las palabras.

Con todo esto, *Tajlīs al-ibrīz* constituye el primer libro sobre la cultura francesa escrito en árabe en la época moderna. Es el espejo de todo un periodo histórico y cultural. Al principio fue pensado para que fuera un documento que recogiera la experiencia viajera de al-Ṭaḥṭāwī en París entre 1826 y 1831. En medio del relato, observamos cómo el autor se enfrentó con muchas dificultades para expresar en árabe lo que veía y lo que le llamaba la atención en Francia. Por eso, no nos extrañemos si el viajero incluyó, de una manera a veces ingenua, una serie de vocablos cogidos tal cual del francés sin seguir un método coherente. Utilizaba la terminología de acuerdo con su aprendizaje recibido directamente de la cultura árabe-otomana o, de manera indirecta, de los contactos que había tenido esta con las demás culturas, como la persa y la griega, entre otras. Es difícil optar por un procedimiento u otro porque él mismo no fue sistemático a la hora de traducir, de arabizar o de transliterar. Pero, aun así, insistió en varias ocasiones en definir los conceptos de cada término transliterados del francés como método para incluir la nueva terminología en el árabe a medio o a largo plazo. Todas esas dificultades que se le habían planteado para escribir su primer libro, *Tajlīs*

ca que los lexicógrafos árabes orientales del periodo clásico no estaban muy al tanto de las obras lexicográficas árabes occidentales, sobre todo en el ámbito artístico-literario. Por lo tanto, la palabra «teatro» ya había emigrado de la lengua árabe para pasar a Europa en la Edad Media y volvió de nuevo a emigrar, en una nueva forma, a la cultura árabe del siglo XIX.

14. Se refiere a los neoclásicos.

al-ibrīz, se habían convertido en una materia primordial para su primera traducción, titulada *Qalā'id al-mafājir*, en la que intentaba remediar los aspectos incongruentes presentes en la traducción y en la arabización de algunas expresiones y términos que había encontrado durante su estancia en la capital francesa. Esta toma de conciencia se reflejaba claramente en la introducción de este último libro, en la cual procuraba explicar los conceptos nuevos con la intención de integrarlos en la lengua árabe. El traductor-autor presentaba al lector el significado de una serie de términos relacionados con topónimos, antropónimos o fenómenos sociales de diferentes pueblos de la época contemplados en la obra de Depping.

El libro estaba dividido en dos partes: la primera trataba sobre la ropa, la vivienda, los alimentos, la higiene, el matrimonio, la mujer, la infancia, la vejez, etc.; y la segunda, sobre el juego, el deporte, la poesía, la música, la escritura, el baile, los espectáculos, las celebraciones, la hospitalidad, la esclavitud, las guerras, las armas, la nobleza y los reyes. En una nota al pie de página en el índice al-Ṭaḥṭāwī (en Depping 1833: 2) afirmó que «este libro fue escrito por el maestro Depping, excepto la introducción, que hemos sacado de varios libros y que hemos arabizado hasta convertirla en una copia idéntica al original». Esta cita tan corta informa al lector sobre el método pragmático general que al-Ṭaḥṭāwī seguía en la traducción del libro de Depping y que probablemente seguiría en sus futuras traducciones. Dicho método consistía en añadir, cuando fuera necesario, un material externo procedente de otros libros a cualquier obra objeto de traducción. Este material podía provenir de libros escritos en árabe o en francés, lenguas principales de las fuentes traductorales de al-Ṭaḥṭāwī. Además, consideraba que esa introducción se había sometido al proceso de arabización hasta convertirla en un texto equivalente al original. Sin embargo, creemos que no se refería a la arabización y a sus criterios, que nunca pretendían poner el texto original y el texto de la traducción en el mismo rango. Al contrario, entre los partidarios de la arabización se prestaba más atención a la lengua meta que a la lengua fuente, es decir, al árabe más que a la lengua extranjera. En general, ese interés por la propia lengua se debía —según Guillén (1985: 331)— a que «a fines del siglo XVIII y durante el XIX culmina el sentimiento de lealtad al idioma materno». Por eso, los traductores debían clasificar lo traducible, lo intraducible y lo que era indeseable traducir; evidentemente, a base de sus habilidades y posibilidades traductológicas, por una parte, y, por otra, de sus pretensiones y sus propósitos ideológicos para hacer frente a la operación traductora y a la extrañeza de la lengua extranjera.

En efecto, utilizar aquí el término «arabización» no era más que para expresar un sinónimo de traducción, como fue habitual en árabe durante muchos siglos, cuando los términos *ta'rib* (arabización), *taryama* (traducción) y *naql* (transmisión) se consideraban idénticos. Independientemente de esas limitaciones relacionadas con la lengua materna y el impacto que este factor tuvo en la traducción y en la arabización, también debemos tener en cuenta las tendencias generales de las teorías de la traducción elaboradas en Europa antes y durante la *nahḍa*. En este contexto, Steiner clasificaba estas teorías características de la época moderna en tres categorías:

La primera comprende la traducción estrictamente literal, el acoplamiento palabra por palabra de los diccionarios bilingües [...]. La segunda, representa esa vasta zona intermedia de la «translación» con ayuda de un enunciado fiel y sin embargo autónomo. Aquí el traductor reproduce de cerca el original, pero también compone un texto que resulta natural en su propia lengua y que se puede valer por sí mismo. La tercera categoría es la de la imitación, la recreación, la variación o la interpretación paralela. Cubre un terreno amplio y difuso, que abarca desde la transposición del original a un giro más accesible hasta el eco más libre de la alusión o el matiz paródico. (Steiner 1980: 290-291)

Probablemente, al-Ṭaḥṭāwī estaba al tanto de esas tendencias teóricas seguidas en su época en el proceso traductor y que oscilaban entre la literalidad, la reproducción, la adaptación y la interpretación. Su texto introductorio al libro de Depping tenía un papel didáctico porque lo formaban explicaciones previas que el lector árabe debía tener en cuenta para entender el contenido del libro. No obstante, si ese texto fue fruto de una traducción idéntica, como pretendía su traductor, ¿por qué este no hizo lo mismo con el texto de Depping? Es decir, ¿por qué no había procurado traducirlo de modo idéntico? Al hacer una comparación estructural entre el libro de Depping y la traducción de al-Ṭaḥṭāwī, hemos observado que los apartados de ambos textos no eran similares del todo. La traducción no incluía dos apartados del original de suma importancia. Se trataba, primero, de la introducción del propio Depping, que constaba de cuatro páginas sobre historia, geografía y literatura de viajes; y, segundo, de la bibliografía incluida al final del libro, que se componía de seis páginas. Además, el texto de la traducción no siguió la distribución textual de los párrafos del texto fuente, sino que fue redactado como un relato continuo sin signos de puntuación.

A nuestro parecer, dejar caer en la traducción esas partes del cuerpo general del texto fuente es dejar caer lo que Derrida (1989: 290) calificó de «energía esencial de la traducción», o lo considerado por Salvador Peña (1997: 45) como «auténticos tesoros de información traductológica». Pese a la pérdida de esa energía y de esos tesoros, creemos que la razón por la cual al-Ṭaḥṭāwī suprimió la introducción de Depping radicaba en el contenido encerrado en ella. El traductor no compartía algunas ideas de Depping, que podrían representar un escándalo para su cultura. Por ejemplo, en la página cuatro del original, el autor advirtió de que no trataría en su libro una serie de cuestiones como «tout ce qui concerne les institutions religieuses, civiles et politiques, les préjugés et les superstitions de tout genre qui ont exercé sur tous les peuples de la terre une domination si despotique» (Depping 1826: 4). Obviamente, esa advertencia no era admitida por al-Ṭaḥṭāwī, que procedía en su traducción con unos objetivos completamente distintos a los de Depping. Se apreciaba claramente que el joven traductor no estaba dispuesto o, mejor dicho, no podía traducir o escribir fuera de los paradigmas ideológicos y dogmáticos excluidos por Depping. Es el tema cultural que se plantea aquí, en el cual la traducción marca distancias y en el que la cultura se entiende —según Newmark (1992: 133)— como «modo de vida propio de una comunidad que utiliza una lengua particular como medio de expresión y las

manifestaciones que ese modo de vida implica». Además, las orientaciones de la institución religiosa y política de Egipto, dirigida por el gobernador otomano M. ‘Alī, constituían una constante para él, en tanto que imán de la delegación estudiantil egipcia durante los cinco años de la estancia formativa en París, y durante los quince años dedicados a la enseñanza y a la actividad traductora en *Madrasat al-ʿAlsun*.

También, al-Ṭaḥṭāwī argumentaba la supresión de algunos pasajes del libro de Depping reafirmando que su contenido estaba en contra de los valores del islam. De hecho, el director de la misión estudiantil egipcia destinada en París, *monsieur* Jomard,¹⁵ le recomendaba omitir en su traducción «todo aquello que el autor del libro mencionaba para criticar y desprestigiar algunas tradiciones islámicas» (al-Ṭaḥṭāwī, en Depping 1833: 3). Esta censura de Jomard, adoptada por al-Ṭaḥṭāwī frente a los escritos de Depping sobre las tradiciones islámicas, tenía, primero, el fin de advertir al lector árabe sobre la versión original del libro de Depping; segundo, a través de ella, al-Ṭaḥṭāwī pretendía resaltar su traducción tras haberla sometido a un exhaustivo filtro cultural. Asimismo, vino para marcar un giro radical en la misión oriental del propio Jomard. Con Ovidi Carbonell (2003: 381) nos preguntamos: «Bajo qué condiciones se abre paso la voz del Otro en traducción y llega a ejercer su acción [...] en la cultura de destino». Al principio, Jomard fue un orientalista miembro de la Campaña de Napoleón en Egipto. Luego, fue investigador y redactor del amplio proyecto orientalista *Description de l'Égypte*. Finalmente, fue designado por M. ‘Alī como director de la primera misión estudiantil egipcia destinada en París. Es el prototipo intelectual, pese a su posición controvertida, que representó el papel francés en el proyecto modernista de la *nahḍa* elaborado —según Patrice Bret (2003: 5)— «au prix d'une tension permanente entre l'objectivité scientifique, l'autonomisation des savoirs y la subjectivité du vécu». Fue por esa razón por la que al-Ṭaḥṭāwī no dejó de alabar esa figura. Comentaba en *Tajlīs al-ibrīz* las conversaciones que había tenido con él y traducía al árabe los textos epistolares que habían intercambiado. Jomard llegó a ser para él «uno de los hijos fieles de Egipto, digno de estar entre los amigos personales del pachá» (al-Ṭaḥṭāwī (2012 [1834]: 305).

Retomando el hilo, aparte de la supresión de algunos fragmentos del libro de Depping, al-Ṭaḥṭāwī, en vez de anotar sus observaciones paratextuales en los márgenes, procedía a introducirlas en el propio texto de la traducción. De ese modo, la traducción y la opinión sobre ella se hacían de manera sincrónica. En vez de ocultar algunos pasajes que podían perjudicar la moral árabe-islámica y convertir así la traducción en una operación camuflada, el traductor procedió a opinar sobre estos de modo explícito. Además, no le importaban tanto las repercusiones que ese procedimiento podría tener en su labor traductora, que acababa

15. Es el ejemplo de sabio para al-Ṭaḥṭāwī (véase el IV cap. del IV Ensayo de *Tajlīs al-ibrīz*). Edme-François Jomard (m. 1862), según la *Enciclopedia Universal*, «en calidad de ingeniero geógrafo hizo la Campaña de Egipto (1798-1801) y después tomó parte en la redacción de la *Description de l'Égypte*». Procuró, según Catherine Chadeaud (2012), crear una escuela franco-egipcia para promocionar en Egipto las ideas de las Luces. Véase <<https://journals.openedition.org/dhfls/3409>> [Consulta: 10/11/2021].

de iniciarse. Por ejemplo, desde la página 9 hasta la 13 Depping calificaba de primitivas las tradiciones gastronómicas y la manera de comer de algunos pueblos del mundo, entre ellos los árabes, mientras que consideraba a los franceses como maestros de la gastronomía mundial. Al-Ṭaḥṭāwī, por su parte, y como traductor, reaccionó frente a esa postura abriendo un largo paréntesis en el texto meta y escribió:

El traductor de ese libro es digno de opinar que todo lo que se dijo previamente de alabanzas sobre la comida francesa [...] no era más que un cuento de hadas [...]. Juro por Dios que si hubiera querido extenderme en hablar de las comidas y de las bebidas de los franceses mencionaría mil pruebas que demostrarían que su gastronomía es sinónimo de impureza y fealdad. (al-Ṭaḥṭāwī, en Depping 1833: 13)

Volviendo a la introducción de *Qalā'id al-mafājir*, creemos que su importancia trascendental radica en seguir la tradición de la historia de la lengua para enfrentarse a la arabización, y en reinventar una parte importante de la terminología que ya había existido en árabe. Asimismo, asistimos a la evolución fonética de algunos términos arabizados en tiempos anteriores. En este contexto, procedemos a citar algunos ejemplos,¹⁶ en los que observamos que, aparte de la influencia del francés para transcribir y arabizar una serie de términos, al-Ṭaḥṭāwī acudía también al uso de la lengua turco-otomana para definir algunos topónimos y gentilicios, como es el caso del de la ciudad de «Kabul», citado en la página 6: *Qābūlistān*, o el caso del gentilicio «bosnios» mencionado en la página 22: *al-Buṣnāq*. En árabe moderno ambas palabras pasan, respectivamente, a ser transcritas del siguiente modo: *Kābul*, *al-būsniyyūn*. Por lo tanto, muchos préstamos se habían introducido en el árabe en diferentes épocas a través del griego, del italiano o del español, pero se quedaron obsoletos y volvieron a aparecer en la *nahḍa* gracias al francés y al turco-otomano. Ese mecanismo ayudó a tejer paulatinamente la terminología árabe moderna a partir de diferentes recursos resumidos en la siguiente cita de Newman (2013: 475): «The methods they employed have, to a large extent, remained in use to this day: borrowing (*ta'rib*), that is, transliteration of the foreign term, paraphrase, calque (loan translation), semantic extension of existing Arabic words, derivation, and compounding». Por consiguiente, se entiende por traducción-arabización, tanto en *Tajlīs al-ibrīz* como en *Qalā'id al-mafājir*, el proceso de seguir unas pautas y normas bien determinadas a la hora de transmitir, *mutatis mutandis*, textos del francés al árabe. Primero, transliterar en árabe los términos del francés que no tenían equivalentes y adaptarlos a las reglas morfosintácticas del árabe; segundo, definir el significado de dichos términos para facilitar su comprensión en el proceso de la traducción, a la espera de conseguir el término correspondiente para su significante; y, por último, evitar incluir en la traducción todo aquello que era grotesco y crítico respecto a las costumbres árabe-islámicas, lo que creaba unos márgenes en la traducción para reaccionar, de modo crítico, frente a las ideas del texto fuente. En ambos

16. Véase el anexo 2 al final de este artículo.

libros, estamos ante una interferencia de géneros que abarcaban diferentes ámbitos, como la historia, la geografía, la literatura, la antropología o el derecho dentro del ámbito de la traducción.

De este modo, podemos afirmar que el autor y el traductor-arabizador estaban en un nivel similar. El primero escribía lo que pensaba, lo que veía, lo que sentía, lo que opinaba o lo que le preocupaba; y el segundo reproducía y experimentaba todo eso en su propia lengua sin perder de vista la propia identidad cultural. Así convertía la traducción, —de acuerdo con Berman (1999: 16)— en «une expérience des œuvres et de l'être-œuvre, des langues et de l'être-langue». Desde esta perspectiva bermaniana, podemos considerar tanto *Tajlīṣ al-ibrīz* como *Qalā'id al-mafājir* como dos libros en los cuales el autor intentaba representar al Otro a través del lenguaje traductor. Al mismo tiempo, pretendía reconstruir la identidad nacional de forma armoniosa, comparando los resultados de la traducción con el patrimonio cultural adquirido en el Egipto otomano.

4. El papel intermediario del idioma turco-otomano

En este apartado, trataremos el papel que ha desempeñado el idioma turco-otomano en el contexto expresivo y transmisivo del árabe durante la *nahḍa*. Nuestro objetivo principal consiste en analizar un corpus léxico seleccionado de *Tajlīṣ al-ibrīz* para valorar hasta qué punto al-Ṭaḥṭāwī era consciente del vocabulario que utilizaba. Como metodología para elaborar este tema, procedemos a desarrollar un análisis comparativo de este corpus basándonos en las obras lexicográficas de B. al-Bustānī y de Dozy, y en la obra historiográfica de al-Ŷabartī.

Este breve corpus abarca un campo semántico variado. Contiene léxico militar, político, financiero, administrativo, cultural, profesional y doméstico. Fue introducido en árabe como préstamos del turco-otomano. Su morfología seguía

Tabla 1. Vocablos de origen turco-otomano en *Tajlīṣ al-ibrīz*

Vocablos de origen turco-otomano	Página en <i>Tajlīṣ al-ibrīz</i>	Traducción al castellano
tūbŷiyya	20	Artillería
ḥarabŷi	46	Guerrero
bāšā	210, 212, 222 y 254	Pachá
sultān	145, 175, 181, 186, etc.	Sultán
ūḍa	120 y 122	Habitación
qahwaŷi	60	Servidor o dueño de café
'arabŷi	91	Carretero
'arḍuḥāl	117	Solicitud, instancia
bustānŷi	172	Jardinero
nawbatŷi	201	Oficial de servicio
muḥāsibŷi	214	Contable
qašla	165	Cuartel
kitabjāna	296 y 319	Biblioteca
bajšiš	138	Propina
jāznadāriyya	19	Tesorería

tres aspectos fundamentales, de modo que tenemos el primer grupo de palabras de origen completamente turco-otomano (*bāšā*: pachá, *sultān*: sultán, *qašla*: cuartel, *ūda*: habitación, *ṭūbyīyya*: artillería, *bajšiš*: propina); el segundo grupo es de palabras compuestas de dos lexemas diferentes: persa árabe (*jāznadāriyya* [*jāzna*: almacén, *dār*: lugar])¹⁷ o árabe persa (*kitabjāna* [*kitāb*: libro, *jāna*: lugar]); el tercer grupo es de palabras compuestas de dos lexemas árabes: (*‘arḍuḥāl* [*‘arḍ*: exposición, *ḥāl*: situación]);¹⁸ el cuarto grupo es de palabras de origen árabe más el sufijo adjetival *yī* del turco-otomano (*ḥarab-yī*: guerrero, *qahwa-yī*: servidor o dueño de café, *‘arab-yī*: carretero, etc.).

La mayoría de las palabras que hemos citado aquí las hemos localizado en las referencias que hemos mencionado antes. Sin embargo, no las hemos localizado en las fuentes lexicográficas clásicas, como *Lisān al-‘arab*, *al-Qāmūs al-Muḥīṭ* o *Tāy al-‘arūs*, pese a que los contactos entre la lengua árabe y la lengua turco-otomana se remontaban —según al-Dāqūqī (1988: 343)— al siglo x, cuando los turcos adoptaron el alfabeto árabe en su lengua escrita, «con importante vocabulario prestado sobre todo del persa y del árabe, y con una gramática claramente influenciada por estas lenguas» (Dorren 2019: 83). En este contexto, agrega al-Dāqūqī —citando a Carl Brockelman, Tahir Necat Gencan, Muharrem Ergin, Mehmet Fuat Köprülü, Tahir Naḡāt Kanḡān, ‘Abd al-Mu‘ṭī al-Ṣayyād, y Kāṣgarlı Mahmud—, que los turcos habían utilizado varios alfabetos desde el siglo ix a. C. hasta la época contemporánea. El más antiguo de estos era el *köktürk*, utilizado desde el siglo vi a. C. hasta el siglo v d. C., sustituido por el alfabeto *uygur*. Asimismo, los turcos utilizaron en sus escrituras otros alfabetos de otros pueblos que entraron en contacto con ellos, como el sánscrito, el pahlavi, el arameo, el siríaco, el bizantino, el griego, el hebreo y el latino-eslavo. Esta hibridad lingüística y cultural se ampliaría desde que los pueblos túrquicos crearon el Imperio otomano, gobernado por la dinastía osmanlí en vísperas del siglo xiv.

Aun así, si los manuales lexicográficos elaborados antes de la *nahḍa* no habían registrado gran parte del léxico turco-otomano, notamos que otros manuales —como la obra historiográfica de al-Ŷabartī *‘Aḡyāyib al-āṭar fī al-tarāyīm wa-l-ajbār* (Obras maravillosas sobre biografías y crónicas), elaborada en los años veinte del siglo xix— utilizaban el léxico turco-otomano como vocabulario usual y corriente. Por su parte, al-Ṭaḡṭawī seguía las mismas pautas que al-Ŷabartī respecto al uso del léxico turco-otomano, caracterizado por la influencia del sustrato árabe-persa acumulado y por la afluencia de las lenguas europeas durante la política reformista de las *tanzīmāt* seguida por la Sublime Puerta. En este contexto, Dorren (2019: 86) afirma que «en el siglo xix, cuando el Imperio intentó modernizarse [...], la lengua recibió una verdadera oleada de vocabulario procedente de Europa, sobre todo del idioma de moda en la época: el francés».

Por lo tanto, la modernización de la administración y del ejército otomanos influyó en la modernización de la lengua durante el siglo xix. De la misma mane-

17. Vocablo mencionado por al-Ŷabartī (2012: 29).

18. Vocablo mencionado por al-Ŷabartī (2012: 77, 91, 93, 94 y 95).

ra, en las provincias árabes del Imperio, sobre todo en Egipto, asistimos a la misma política de modernización. Los escritores y traductores árabes introducían en sus escritos préstamos lingüísticos cogidos de las lenguas europeas, sobre todo del francés, y también préstamos del turco-otomano. Los primeros préstamos eran objeto de una larga polémica, que perdura hasta la actualidad, y que hemos tratado en el segundo apartado de este trabajo: «¿Traducción o arabización?», mientras que los segundos fueron tolerados en su momento mediante un cierto proceso de resurgimiento del vocabulario turco-otomano marginado por los manuales clásicos de la lexicografía árabe. Por esta razón, observamos que en *Tajlīṣ al-ibrīz*, al-Ṭaḥṭāwī utilizaba la terminología del turco-otomano sin presentar explicaciones ni comentarios al respecto, como hacía con algunos términos del francés que no tenían un equivalente claro o directo en el árabe, como los vocablos a los que nos hemos referido anteriormente. En este sentido, intentaba explicar al lector árabe palabras como «teatro», que comparaba con la palabra «comedia» del turco-otomano: «es conocida entre los turcos como ‘comedia’» (al-Ṭaḥṭāwī 2012 [1834]: 135); o el topónimo de la ciudad de «Nápoles»: «antiguamente se llamaba en turco *Būliya*» (al-Ṭaḥṭāwī 2012 [1834]: 35). Esta comparación referencial que hacía usando el adstrato turco-otomano para acercar los ambientes de su estancia parisina al lector árabe demostró que el autor dominaba esta lengua entonces cooficial de Egipto; los egipcios la conocían por estar en contacto cotidiano con la cultura otomana. En el tercer capítulo del cuarto ensayo (al-Ṭaḥṭāwī 2012 [1834]: 201-202), tradujo del turco-otomano un documento llamado *faramān*,¹⁹ que había enviado M. ‘Alī, y que al-Ṭaḥṭāwī definía como «lo que se llama entre los otomanos resurrección de los corazones». El objetivo de esta traducción no era explicar el término *faramān*, sino más bien informar del seguimiento epistolar que llevaba a cabo la máxima autoridad política otomana de Egipto hacia la misión estudiantil destinada en París.

Por otra parte, nos ha llamado la atención el uso de la palabra «sultán», con su amplia connotación de gestión política, para calcar en árabe todo aquello que era de «realeza», en el Reino de Francia, como: *acadimat al-ṣamka al-sulṭāniyya* (Real Academia de los Sordomudos, p. 45); *al-‘ā‘ila al-sulṭāniyya* (la familia real, p. 175); *al-jizāna al-sulṭāniyya* (Biblioteca Real, p. 181); *al-raṣd al-sulṭānī* (el Observatorio Real, p. 184); *acadimat al-‘ulūm al-sulṭāniyya* (Real Academia de las Ciencias, p. 186); *al-akadima al-sulṭāniyya mustazrafāt al-funūn* (Real Academia de Bellas Artes, p. 187); *maktab al-‘umyān al-sulṭānī* (Oficina Real de los Ciegos, p. 191); *sulṭān al-salaṭīn* (rey de los reyes, p. 332); *ṭā‘at al-sulṭān* (obediencia al rey, p. 139); *al-sulṭān Nābūliyūn* (el rey Napoleón, p. 257); etc. Toda esta terminología relacionada con el contexto real francés y con el contexto sultánico árabe-otomano se convertiría más tarde en términos como *nacional* o en *real* tras la aparición del Estado-nación árabe postcolonial. Por lo tanto, podemos decir que las exigencias de la traducción impuestas por las circunstancias emergentes del siglo XIX empujaron a al-Ṭaḥṭāwī a interactuar entre dos lenguas. Su objetivo era llevar a cabo la traducción de algunos vocablos del francés al

19. Orden del sultán, según Dozy.

árabe a partir del turco-otomano, como tercera lengua, para facilitar la comprensión de las ideas y la transmisión de estas de una cultura a otra.

5. Conclusiones

Hemos procurado demostrar que la transmisión de textos del francés al árabe en el marco del movimiento cultural de la *nahḍa* se sometía a dos procesos principales: uno llamado traducción y otro, arabización. La compleja relación entre ambas operaciones planteada en la hipótesis de partida de este artículo ha sido resuelta en los tres apartados que lo componen. En primer lugar, la traducción era una práctica que se ejercía de acuerdo con dos procedimientos principales: el pragmatismo y la crítica. En este sentido, los textos se reproducían en función de la necesidad del patrón político y se sometían a una reacción crítica en virtud del canon sociocultural, fijado por los tratadistas de la arabización. Es por esta razón por la que nos encontramos ante dos operaciones de transmisión muy parecidas. Esta dualidad creada a raíz de la traducción generaría dos grupos de traductores: por un lado, los conservadores, que optaban por arabizar durante el proceso de la traducción para preservar la propia identidad y evitar la dependencia de la traducción, así como cualquier deslizamiento hacia la europeización de la vida cultural; y, por otro, los moderados, que defendían la traducción propiamente dicha, para lo que evitaban cualquier inflexión hacia la arabización, que en ningún momento fue objeto de estudio para ellos.

En segundo lugar, se había logrado establecer un cierto equilibrio entre los procedimientos de las tres figuras que controlaban el movimiento de la traducción durante la *nahḍa*: el político, el jeque y el traductor. El debate entre los partidarios de la traducción y los partidarios de la arabización se concluyó dentro de los planteamientos generales del marco ideológico de la *nahḍa*. Además, ayudó a que tanto la traducción como la arabización pudiesen dar importantes pasos hacia adelante en el ámbito de la transmisión al árabe de las ciencias y de las artes europeas. Al mismo tiempo, todos aquellos esfuerzos laboriosos se convertirían en verdaderos impulsos para la fundación de las academias árabes de la lengua, cuya finalidad era normalizar el registro lexicográfico del árabe y sistematizar el acervo lingüístico generado por el movimiento de traducción durante la *nahḍa*.

En tercer lugar, en el caso práctico que hemos estudiado, observamos que tanto en *Tjalīṣ al-ibrīz* como en *Qalā'id al-mafājir* se reflejan claramente las estrategias de transmisión que utilizaba el autor-traductor para adaptarse a las normas de la traducción y a las exigencias de la arabización. En medio de una compleja tarea marcada por la interferencia de géneros, al-Ṭaḥṭāwī buscaba redactar su primer libro y al mismo tiempo deseaba llevar a cabo su primera traducción. Para conseguir ambos objetivos —que en realidad eran encargos de la institución política—, utilizaba la traducción para conseguir su primera autoría, y acudía a esta para conseguir su primera traducción. Dicho de otro modo, traducía cuando no podía escribir y escribía cuando no podía traducir. Además, en ambas operaciones cabía señalar la presencia de la intertextualidad como recurso imprescindible para iniciarse en la traducción y en la autoría, por un lado, y

con la finalidad de adaptar los textos al medio en que se producían y se reproducían, por otro. En este contexto, cabe mencionar que contaba con la ayuda del turco-otomano, idioma cooficial de muchas provincias árabe-otomanas, para expresar aquello que le resultaba imposible manifestar en árabe durante el proceso translaticio.

Finalmente, queremos destacar la metodología traductológica que al-Ṭaḥṭāwī y sus discípulos seguían para que sea objeto de traducción y de estudios traductológicos. Hemos creído que valía la pena recalcar que los dos libros que hemos tratado aquí y seguramente otros también nacidos en el seno del proyecto de traducción hacia el árabe durante la *nahḍa* —incluyendo los procesos de adaptar, suprimir o añadir—, eran obras dignas de traducirse al francés o a otras lenguas europeas, pese a que se consideran, hasta hoy día, como traducciones integradas en el acervo traductor árabe. En ellas, los traductores o los arabizadores procuraron en la medida de lo posible apropiarse de los textos originales para luego incrustarlos en su propio canon cultural y lingüístico. Si estas traducciones árabes llegan a ser vertidas en sus lenguas originales, los lectores europeos encontrarán en ellas un importante hallazgo cultural. Descubrirán cómo se recibió su cultura científica y literaria en la cultura árabe-islámica de la *nahḍa*. Adivinarán que su cultura ya no es lo que era, ya que fue sometida a una lectura enmarcada por factores ideológicos, sociales, políticos y confesionales, en un ejercicio que podemos calificar de «semitraductor».

Referencias bibliográficas

- ABRAHAM, Werner (1981). *Diccionario de terminología lingüística actual*. Madrid: Gredos.
- AL-‘ALAYLĪ, Abdallah (1963). *Mu‘yām al-mar’yī* [Diccionario de referencia]. Beirut: Dar al-Mu‘yām al-‘Arabī.
- AL-BUSTĀNĪ, Buṭrus (1987). *Muḥīṭ al-muḥīṭ* [Diccionario amplio de la lengua árabe]. Beirut: Tibo Press.
- AL-DĀQŪQĪ, Ibrāhīm (1988). «al-Ṭaḥṭāwī al-mutabādal bayna al-lugatayn al-‘arabiyya wa-l-turkiyya fī al-‘ahd al-‘uṭmānī» [La influencia mutua entre la lengua árabe y la lengua turca en el periodo otomano]. En: AL-TAMĪMĪ, ‘Abd al-Ŷalīl (ed.). *al-Ḥayāt al-iṭimā‘iyya fī al-wilāyāt al-‘uṭmāniyya aṭnā’a al-‘ahd al-‘uṭmānī* [La vida social en las provincias otomanas durante el periodo otomano]. Zagwān: Manṣūrāt Markaz al-Dirāsāt wa al-Buḥūṭ al-‘Uṭmāniyya wa-l-Mūriskiyya wa-l-Ṭawṭiq wa-l-Ma‘lūmāt, p. 339-363.
- AL-FAYRŪZ ĀBĀDĪ, Maḥd al-Dīn (2007). *al-Qāmūs al-muḥīṭ* [Diccionario completo de la lengua árabe]. Beirut: Dār al-Ma‘rifa.
- AL-ṬAḤṬĀWĪ, RIFĀ‘A RĀFĪ’ (2012 [1834]). *Tajliṣ al-ibrīz fī taljīṣ bārīz* [Extracción del oro puro del sumario parisino]. El Cairo: Hindāwī.
- (2011). *An Imam in Paris: account of a stay in France by an Egyptian cleric, 1826-1831*. Trad. de Daniel L. Newman. Londres: Saqī.
- AL-ŶABARTĪ, ‘Abd al-Raḥmān (2012 [1822]). *‘Aḡāyib al-Āṭār fī al-Tarāyim wa-l-ajbār I* [Obras maravillosas sobre biografías y crónicas I]. El Cairo: Hindāwī. <<https://www.hindawi.org/contributors/28182839/>> [Consulta: 02/10/2021].
- AL-ŶĀBIRĪ, Muḥammad ‘Ābid (1991). *al-Turāt wa al-ḥadāta* [La tradición y la modernidad]. Casablanca: al-Marcz al-Ṭaqāfī al-‘Arabī.

- AL-ÛAWHARĪ, Abū Naṣr Ismā'īl (2005). *Mu'yaṃ al-ṣiḥāḥ* [Diccionario al-ṣiḥāḥ]. Beirut: Dār al-ma'rifa.
- AL-ZUBAYDĪ, Murtaḍā (2007). *Tāy al-'arūs min yawāhir al-qāmūs* [Las perlas del diccionario árabe]. Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya.
- AMĪN, Aḥmad (2011 [1933]). *Doḥā al-islām* [La mañana del islam]. El Cairo: Hindāwī. <<https://www.hindawi.org/books/30536269/>> [Consulta: 20/11/2021].
- BENDOW, Muḥammad (2006). *Awhām al-muṭaqqafīn al-magāriba fī al-luga wa al-taqāfa* [La utopía de los intelectuales marroquíes en la lengua y en la cultura]. Rabat: Dār Abī Raqrāq li-l-Ṭibā'a wa-l-Naṣr.
- BERMAN, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. París: Editions du Seuil.
- BORGES, Jorge Luis (1997). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRET, Patrice (2003). «L'Égypte de Jomard: la construction d'un mythe orientaliste, de Bonaparte à Méhémet-Ali». *Romantisme-Revue du dix-neuvième siècle*, 120, p. 5-14.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (2003). «La novedad entre dos mundos. Hacia una nueva teoría de la otredad en traducción». En: MUÑOZ MARTÍN, Ricardo (ed.). *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e interpretación. Granada 12-14 de febrero de 2003*. Granada: AIETI, p. 379-398. <<http://www.aieti.eu/congresos-aieti/i-congreso-aieti-granada-2003/>> [Consulta: 20/10/2021].
- CASTELLS, Margarida; CINCA, Dolors (2007). *Diccionari àrab-català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- CORRIENTE, Federico; FERRANDO, Ignacio (2005). *Diccionario avanzado: Árabe-Español*. Barcelona: Herder Editorial.
- CORTÉS, Julio (1996). *Diccionario de árabe culto moderno: Árabe-Español*. Madrid: Gredos.
- CHADEFAUD, Catherine (2012). «Edme-François Jomard (1777-1862) et la mission égyptienne dans la première moitié du XIXe siècle». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 49. <<https://journals.openedition.org/dhfls/3409>> [Consulta: 05/12/2021].
- DEPPING, Georges B. (1833). *Qalā'id al-mafājir fī garīb 'awā'id al-awā'il wa-l-awājir* [Collares gloriosos en las costumbres exóticas de los pueblos antiguos y contemporáneos]. Trad. de Rifā'a Rāfi' al-Ṭaḥṭawī. El Cairo: Būlāq.
- DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Trad. de Patricio Peñalver. Barcelona: Editorial Anthropos.
- DORREN, Gaston (2019). *Babel: La vuelta al mundo en 20 idiomas*. Trad. de José C. Vales. Madrid: Turner Publicaciones.
- DOZY, Reinhart (1991 [1881]). *Supplément aux dictionnaires arabes*. Beirut: Librairie du Liban.
- (1981). *Takmilat al-ma'āyim al-'arabiyya IV* [Suplemento a los diccionarios árabes]. Trad. de Muḥammad Saḥīm Al-Ni'aymī. Bagdad: Dār al-Raṣīd li-l-Naṣr.
- Enciclopedia Árabe Universal* (1999). Riad: Mu'assat a'māl al-mawsū'a li-l-naṣr al-tawzī'.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomo XXVIII (1926). Barcelona: Hijos de J. Espasa.
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HASAN 'ABD AL-'AZĪZ, Muḥammad (1990). *Al-Ta'rīb fī al-qadīm wa-l-ḥadīṭ* [La arabización en el periodo clásico y moderno]. El Cairo: Dār al-Fikr al-'Arabī.
- IBN MANẒŪR, Muḥammad Ibn Mukarram (2005). *Lisān al-'arab* [La lengua de los árabes]. Beirut: Dār Ṣādir.

- IBN MUṢṬAFĀ, ‘Abd al-Qādir (1908). *Al-Iṣṭiqāq wa-l-ta ‘rīb* [La derivación y la arabización]. El Cairo: Maṭba‘at al-Hilāl. <<https://archive.org/details/ALeshtekak>> [Consulta: 05/02/2022].
- MOLINER, María (1998). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Gredos.
- MOREH, Shmuel; SADGROVE, Philip (1996). *Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre: Plays from Algeria and Syria a Study and Texts*. Manchester: Oxford University Press.
- MUJTĀR OMAR, Aḥmad (2008). *Mu‘yaṃ al-luġa al-‘arabiyya al-mu‘āšira* [Diccionario de la lengua árabe contemporánea]. El Cairo: ‘Ālam al-Kutub.
- NEWMAN, Daniel L. (2013). «The Arabic Literary Language: The Nahda (and Beyond)». En: OWENS, Jonathan (ed.). *The Oxford Handbook of Arabic Linguistics*. Oxford: University Press, p. 472-494.
- NEWMARK, Peter (1992 [1987]). *Manual de traducción*. Trad. de Virgilio Mora. Madrid: Cátedra.
- NIDA, Eugene (2012). *Sobre la traducción*. Selección y traducción del autor y de M. Elena Fernández-Miranda-Nida. Madrid: Cátedra.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. <[http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUI/LoginNtle](http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUI>LoginNtle)> [Consulta: 15/03/2022].
- PEÑA, Salvador (1997). «El traductor en su jaula. Hacia una pauta de análisis de traducciones». En: MORILLAS, Esther; ARIAS, Juan Pablo (eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, p. 19-57.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1995). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- STEINER, Georges (1980). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica.
- TĀYĪR, Jacques (1945). *Ḥarakat al-tarḡama bimiṣr jilāla al-qarn al-tāsi‘ ‘aṣar* [El movimiento de traducción en Egipto durante el siglo XIX]. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr. *The Oxford Encyclopaedia of Theatre and Performance*. <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-2080?rsk=4Lm7Y9&result=2081>> [Consulta: 20/02/2022].
- YŪNUS, ‘Abd al-Ḥamīd (2005). *Mu‘yaṃ al-fulklūr* [Léxico del folklore]. <<http://books.moswrat.com/moswrat.com-kupd-6483.pdf>> [Consulta: 02/04/2021].
- ZAYDĀN, Yūrūyī (2013 [1911]). *Tārīj ādāb al-luġa al-‘arabiyya* [Historia de la literatura y de la lengua árabes]. El Cairo: Hindāwī. <<https://www.hindawi.org/books/18683951/>> [Consulta: 30/02/2022].

Anexo 1. Glosario de *Tajlīs al-ibrīz*

Francés	Árabe	Página	Transliteración	Traducción al castellano
Les États Unis	الأيّزونيا	25	al-aytazūniyā	Estados Unidos
Londres	لوندرة	26	lūndra	Londres
Institut	الأنستوت	32	al-anstitut	Instituto
Quarantaine	الكرنتينة	51	al-kuranfina	Cuarentena
Passer la quarantaine	كرتن	57	kartana	Pasar la cuarentena
Spectacle	السبكتاكل	63	al-sbiktākl	Espectáculo
Lisbonne	أشبونة	72	ašbūna	Lisboa
Boulevard	البوار	80	al-bilwār	Boulevard
Ballets	البالات	90	al-bālāt	Los balés
Grammaire	غراماتيقي	92	grāmātikī	Gramática
Journaux	الجورنالات	115	al-ŷūrnālāt	Periódicos
Charte	الشربة	105	al-šarṭa	Carta Constitucional
Gazettes	الكازطات	115	al-kāziṭāt	Gacetas
Centimètre	سننيمتر	117	santimitr	Centimetro
Décembre	ديسمبر	117	disambar	Diciembre
Piano	البيانو	120	al-biyānū	Piano
Restaurant	الرسطراطور	126	al-riṣṭurātūr	Restaurante
Théâtre	التياتر	124	al-tiyātr	Teatro
L'opéra	الابيرة	124	al-ūbira	opera
Physiologie	الفسيولوجيا	133	al-fisiyūlūŷiyā	Fisiología
Comique	كوميك	135	kūmik	Cómico
Carnaval	الكرنوال	138	al-kanawāl	Carnaval
L'orthopédie	الأرتوبيدي	145	al-urtūbīdī	Ortopedista
General	الجنرال	166	al-ŷinirāl	El general
Coucou	كوكو	169	kūkū	Cocu
Fiacre	الفياكرا	169	al-fiākra	Coche de punto
Omnibus	الأمنيبوسا	169	al-umnībūsa	Ómnibus
Télégraphe	التليغراف	169	al-tilīgrāf	Telégrafo
Numéro	النمرة	170	al-namra	Número
Académie	أكاديمية	182	akadīma	Academia
L'anémomètre	الأنيمومتر	184	al-anīmūmitr	Anemómetro
Conservatoire	الكنسرواتوار	185	al-kunsirwatwār	Conservatorio
Acdémiques	أكاديميون	185	akadimiyūn	Académicos
Philomathique	الفيلوماتية	187	al-filūmātiyya	Filomática
Collège	الكوليج	189	al-kūlīŷ	Colegio
Polytechnique	بوليتقنيقا	189	būlītīqniqā	Politécnica
L'archéologie	الأرلغوليجي	190	al-arlīgūlīgī	Arqueología
Pension	بنسيون	1991	bansiyūn	Pensión
Baron	البارون	211	al-bārūn	Barón
Département	ديبرطمانة	214	dibartamāna	Departamento
Mythologie	الميثولوجيا	218	al-mīṭulūŷiyā	Mitología
Panorama	بانوراما	218	bānūrāmā	Panorama
Politique	البوليتيقي	220	al-būlītīqa	Política

Cosmografie	قسمغرافيا	227	qismugrāfiyā	Cosmografia
Fabriques	الفبريقات	236	al-fabrīkāt	Fábricas
L'arithmétique	الأرثيماتيفي	287	al-aritmāṭiqī	Aritmética

Anexo 2. Vocablos recogidos de *Qalā'id al-mafājir*

- Página 14: se menciona la palabra (*Amrīka*: أمريكة), con la *tā' marbūṭa*, que antes se transcribía con el fonema /q: (ق) *Amrīqa*: (أمريقة), y que en árabe moderno se transcribe (*Amrīkā*: أمريكا).
- Página 10 y 16: se utiliza la /p/ del persa /پ/ para transcribir respectivamente el fonema /p/ de las palabras «Europa» (*Ūrūpā*: أوروبا) y «Papa» (*Pāpā*: بابا),²⁰ que antigua y actualmente se transcriben (*Ūrūbā*: أوروبا, *Bābā*: بابا). Por lo tanto, este criterio de transcribir la /p/ quedó obsoleto.
- Página 14: se transcribe la ciudad de «Washington» de la siguiente manera: (*Washingtūn*: وسهنغتون). En este topónimo, y con la influencia del francés, al-Ṭaḥṭāwī consideró los fonemas /s/ y /h/ como si fueran dos letras distintas sin darse cuenta de que se trataba de un solo fonema /sh/. En árabe moderno, «Washington» se transcribe: (*Wāšīṭun*: واشنطن).
- Página 50: el fonema /v/ se transcribe con el fonema /و/, como en el caso del topónimo «Scandinavie»: (*Skandināwa*: سكندناوة). En árabe moderno, y como norma general, se transcribe el fonema /v/ con el fonema /ف:f/; con lo cual *Skandināwa* pasa a ser *Iskandināfiyā*.
- Páginas 56 y 89: se transcribe el gentilicio plural «españoles»: (*al-isbanyūl*: الاسبانيول) con la total influencia del francés (*les espagnols*), excepto en el uso del artículo y del fonema /b/ para transcribir la /p/. En árabe moderno, se expresa este gentilicio plural, en su forma fracta, del siguiente modo: (*al-isbān*: الإسبان). Aquí no sabemos por qué no utiliza el fonema /پ/ del persa para transcribir la /p/ de la palabra *espagnols*, como había hecho en los casos de *Ūrūpā* y *Pāpā*. De todas formas, estos criterios de transliteración estaban aún en su fase de iniciación. Por eso, a veces al-Ṭaḥṭāwī dejaba de ser sistemático en este aspecto.
- Página 88: el topónimo «México» se transcribe de la siguiente forma: (*Maksīk*: مكسيك, *Maksīq*: مكسيق o *Massīkā*: مسيكا). En árabe moderno, este topónimo se expresa de la siguiente manera: (*al-Miksīk*: المكسيك o *al-Maksīk*: المكسيك).

20. Se refiere al Papa de la Iglesia católica.

Legibilidad de un texto escrito y velocidad de lectura en subtitulación interlingüística: propuesta metodológica de análisis relacional

José Luis Martí Ferriol

Universitat Jaume I. Departament de Traducció i Comunicació

Avinguda de Vicent Sos Baynat, s/n

12071 Castelló de la Plana

martij@uji.es

ORCID: 0000-0002-2604-9094



Resumen

En este artículo se plantea la posibilidad de establecer una relación conceptual entre la legibilidad de un texto escrito, expresada en forma de valores numéricos por los índices al uso, y la velocidad de lectura en subtitulación interlingüística. La hipótesis planteada enuncia la posibilidad de que exista una relación entre la legibilidad y la velocidad de lectura, si se tratan los subtítulos de acuerdo con la metodología que se presenta. El material audiovisual analizado es la versión original subtitulada de una obra de ficción con contenido de ámbito temático médico. La metodología propuesta se pone en práctica en el caso de un único texto, aunque se sugiere su utilización en un diseño de experimento más amplio en futuras investigaciones, así como en determinadas aplicaciones prácticas.

Palabras clave: legibilidad; velocidad de lectura; subtitulación interlingüística; divulgación médica

Abstract. *Readability of a written text and reading speed in interlinguistic subtitling: Methodological proposal of relationship analysis*

This article raises the possibility of establishing a conceptual relationship between the readability of a written text, expressed in the form of numerical values by the indexes in use, and the reading speed in interlinguistic subtitling. The hypothesis put forward enunciates the possibility of the existence of a relationship between readability and reading speed, if subtitles are treated according to the methodology presented. The audiovisual material analyzed is the subtitled version of a fictional work with medical content. The proposed methodology is implemented in the case of a single text, although its use in a broader experimental design for future research, as well as in some practical applications, are suggested.

Keywords: readability; reading speed; interlinguistic subtitling; medical popularizing genres

Sumario

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1. Antecedentes y justificación | 4. Propuesta de metodología de investigación |
| 2. Idea original | 5. Conclusiones |
| 3. Hipótesis original | Referencias bibliográficas |

1. Antecedentes y justificación

La propuesta de metodología de investigación que se propone a continuación surge con la intención de explorar la posible relación que pueda existir entre los conceptos analizados en dos proyectos diferentes, uno relacionado con la comunicación médica, y otro que tenía como objetivo definir normas profesionales en la modalidad de traducción audiovisual de la subtitulación.

En este sentido, en primer lugar, se trataba del proyecto *Análisis de las necesidades y propuesta de recursos de información escrita para pacientes en el ámbito de la oncología* (FFI2012-34200), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología. En segundo lugar, el proyecto *Estudio empírico y descriptivo de las normas profesionales de la subtitulación de filmes en España* (P1·1B2010-21), financiado por la Fundación Bancaja, en la Universitat Jaume I, uno de cuyos objetivos era la presentación de una herramienta que permitiera determinar cuantitativamente la velocidad de lectura de subtítulos en textos audiovisuales.

Los resultados del primero de los proyectos quedaron reflejados en Martí Ferriol (2016). En dicha publicación se lleva a cabo una revisión bibliográfica donde aparece una lista de referencias que han tratado el tema de la legibilidad en textos divulgativos médicos, entre los que destacan, por ejemplo, los de Barrio y Simón Lorda (2003a, 2003b), Barrio (2007), Barrio, Simón Lorda, March Cerdà *et al.* (2008) y Barrio, Simón Lorda, Melguizo *et al.* (2011). También destacan los trabajos de Gröne (2009) y Szigriszt Pazos (1993), específicamente dedicados estos dos últimos a la propuesta de determinadas herramientas para el cálculo de la legibilidad en textos escritos.

En la mencionada publicación (Martí Ferriol 2016: 111), también se hace referencia a la posible confusión terminológica que puede existir al usar en español el término *legibilidad*, que se suele emplear como única traducción de dos términos diferentes en lengua inglesa: *readability* y *legibility*. Una traducción más específica para ambos conceptos, en lengua española, sería *legibilidad lingüística* y *legibilidad tipográfica*, respectivamente. A lo largo de este estudio nos centraremos en la *readability*, o *legibilidad lingüística*, asociada a la facilidad de comprensión de un texto escrito, aunque también se usará *legibilidad*, el hiperónimo, como sinónimo de dicha legibilidad de tipo lingüístico.

Los principales hallazgos del proyecto mencionado se describen a continuación. Se implementó, en primer lugar, una herramienta validada que permitía evaluar la legibilidad de textos médicos (que en su mayoría pertenecían a géneros

divulgativos, como el folleto para pacientes), recopilados en dos hospitales de la Comunidad Valenciana (el Hospital Clínico de Valencia, HCV, y el Hospital Provincial de Castellón, HPC). Entre los índices de legibilidad propuestos, y que se analizaron y evaluaron en dicho proyecto, en el caso de la lengua española se destacaban los siguientes:¹

- Índice de Flesch-Szigriszt (Szigriszt-Pazos 1993);
- Índice de Fernández-Huerta (1959);
- Correlación de Word (obtenida a partir del Índice de Flesch-Szigriszt que reproduce un valor obtenido por Microsoft Word, 2000).

El estudio llevado a cabo durante este proyecto se realizó con un corpus formado por 27 textos (13 procedentes del HCV y 14 procedentes del HPC). Las conclusiones de dicho estudio (Martí Ferriol 2016: 121-123), se resumen a continuación:

- La Correlación de Word es el índice más sensible de los tres propuestos;
- La Correlación de Word como instrumento de medida queda validada con los valores obtenidos directamente del Word 2000 (eliminando *outliers* y otros pequeños ajustes), ya que el valor de R2 es aceptable (0,822);
- La correlación definitiva obtenida ofrece valores ligeramente por exceso (1,354);
- Se propone una escala de valores ajustados para la dificultad de legibilidad (utilizando los valores de la Correlación de Word), obtenidos en función de los del Índice de Flesch-Szigriszt, y basados en la transformación que relaciona ambas:

$$\text{Correlación Word} = -63,444 + (1,289 \times \text{Índice de Flesch-Szigriszt})$$

- Se propone, en consecuencia, la siguiente clasificación (simplificada) de dificultad para la legibilidad, basada únicamente en tres niveles de valores obtenidos con la Correlación de Word, y que se resume en la tabla 1.

Tabla 1. Clasificación de dificultad para la legibilidad

Grado de dificultad	Índice de Flesch-Szigriszt	Correlación de Word
Difícil	< 55	< 7
Normal	55 – 65	7 – 20
Fácil	65 – 80	20 – 40

Por otro lado, y durante el segundo de los proyectos citados, el autor de este artículo desarrolló y programó una herramienta de cálculo de velocidades de lectura de subtítulos, cuya funcionalidad ha sido descrita en algunas publicaciones (Martí Ferriol 2012, 2013b) para el caso de la descripción funcional general de la

1. Los cálculos de legibilidad de los distintos índices se llevaron a cabo con la herramienta INFLESZ, que se puede descargar en <<https://legibilidad.blogspot.com/2015/01/el-programa-inflesz.html>> [Consulta: 25/07/2022].

herramienta; y en otras (Martí Ferriol 2012b, 2013c) donde se presentaban resultados de investigaciones empíricas relacionadas con velocidades de lectura de subtítulos, para dos estudios de caso.

La herramienta consiste en una macro programada en Visual Basic para Word que permite calcular velocidades de lectura de subtítulos extraídos de textos audiovisuales, y que los expresa en los dos principales parámetros de medida de dicha variable: CPS (Caracteres por segundo) y WPM (*Words per Minute*, o palabras por minuto).²

En general, los valores máximos recomendados para la lectura de subtítulos interlingüísticos en cine y televisión son de 16 CPS, o 190 WPM (Díaz Cintas y Remael 2021), aunque estos valores se han visto incrementados ligeramente en el caso de las plataformas de vídeo bajo demanda: la plataforma Netflix, por ejemplo, especifica un máximo de 17 CPS en sus emisiones subtituladas.

Otras herramientas existentes para el cálculo de velocidades de lectura son Black Box (desarrollada en la USAL por J. David González-Iglesias González), así como el programa de creación de subtítulos Subtitle Workshop 6.0b, uno de los muchos, tanto de acceso libre (Subtitle Edit, por ejemplo), como licenciados (Wincaps, por ejemplo), o de subtitulación en la nube (OOONA, por ejemplo), que se utilizan en el entorno profesional de la subtitulación, y que ofrecen entre sus prestaciones la posibilidad de obtener información sobre las velocidades de lectura de los mismos, ya desde el mismo momento en que se están creando.

Otros asuntos relacionados con la *legibility* (legibilidad tipográfica) de subtítulos, tales como su posición en pantalla, el tipo de letra, su tamaño y color, el número de caracteres por línea o el número de líneas en pantalla son aspectos de tipo espacial y formal, que se tratan con detalle en Díaz Cintas y Remael (2021: 92-100). Sin embargo, para este estudio nos centramos específicamente en la velocidad de lectura, como variable principal asociada al contenido lingüístico que se materializa en forma de subtítulos interlingüísticos, y que puede tener impacto directo en la comprensión de los mismos; es decir, en su *readability*.

Una vez presentados estos antecedentes, materializados en forma de proyectos de investigación, la justificación de la propuesta de metodología que se presenta podría describirse como el intento de explorar la posible relación entre estas dos variables (o conceptos) fundamentales: la legibilidad (lingüística) de un texto escrito (evaluada por alguno de los índices presentados con anterioridad) y la velocidad de lectura de subtítulos, si se asume que estos pueden considerarse como parte de un texto en modo escrito que se presenta de forma fragmentada en pantalla, sincronizada con los diálogos en lengua original, y de los cuales los subtítulos son la traducción.

Durante los trabajos y actividades relacionados con los dos proyectos de investigación, se ha vislumbrado, de forma intuitiva, la posible relación que podría existir entre estos dos conceptos: la legibilidad y la velocidad de lectura. En primera aproximación, podría pensarse que ambos parámetros se sitúan en diferentes

2. Véase la bibliografía mencionada anteriormente, donde se explica detalladamente la funcionalidad de esta macro, y donde su aplicación práctica se pone de manifiesto en diferentes estudios de caso.

planos a la hora de evaluar la capacidad del lector para comprender un texto. Con todo y con eso, la curiosidad por descifrar esta posible correspondencia entre variables, que podrían ser afines, motiva la propuesta metodológica que sigue.

2. Idea original

La idea original de esta investigación surge a partir de la intuición de que podría existir una posible relación entre estos dos conceptos: la legibilidad de un texto escrito y la velocidad de lectura de una serie de subtítulos. Como se ha adelantado, se trata de dos parámetros que, en primera aproximación, podrían situarse en diferentes niveles de análisis a la hora de evaluar la facilidad o dificultad por parte de un destinatario, o espectador, para leer y entender un texto escrito. Dicha *primera aproximación* es la que se cuestiona en esta propuesta, con la intención de establecer una posible relación entre ambos conceptos que, aunque pueden situarse en diferentes niveles, se intuyen próximos entre sí.

Como se explicará con detalle más adelante, el texto que se someterá a la medida de los dos parámetros será el formado por una serie de subtítulos de un determinado material audiovisual en versión original subtitulada (VOS).

Se parte de la idea de que los subtítulos que se preparan para una VOS de un texto audiovisual forman, por su naturaleza, un texto en modo escrito que se presenta fragmentado en pantalla (dicha fragmentación se lleva a cabo por medio del mecanismo denominado *pautado*, o *spotting* en inglés), para que su exhibición se lleve a cabo en sincronía con los diálogos del texto audiovisual, de los cuales los subtítulos son su traducción. Es decir, los espectadores necesitan de una correcta sincronización para asociar los diálogos que escuchan y no entienden (o no en su totalidad), con los subtítulos que aparecen en pantalla, que pueden leer y comprender. Se puede consultar los fundamentos del proceso de *pautado* y sincronización de subtítulos en Torralba Miralles, Tamayo Masero, Mejías Climent *et al.* (2019: 135-146).

Sin embargo, nada impediría que una determinada serie de subtítulos se presenten uno a continuación del otro, para así crear un texto convencional en el que rigen las mismas normas de ortografía y sintaxis aplicables a cualquier texto escrito, como podría ser, por ejemplo, un folleto para un paciente oncológico. La necesidad de presentación de los subtítulos en un formato de texto convencional que se propone en esta metodología surge de forma inevitable, si se pretende someter a dicho texto al cálculo de la legibilidad, que se aplica siempre, y por definición, a la unidad *texto*.

Por otro lado, la velocidad de lectura media de un texto formado por subtítulos independientes se puede obtener calculando la media aritmética de las velocidades de lectura de cada uno de los subtítulos que lo componen. En este sentido, podríamos caracterizar un texto audiovisual completo (un corto, una película, un documental, etc.) por medio de un único valor de velocidad de lectura, obtenido a partir de las velocidades de lectura individuales de cada subtítulo que lo forman. Esto abre la puerta a afirmaciones del tipo: «Los subtítulos de la película X se leen con más facilidad que los de la película Y», si el valor medio calculado de

todas las velocidades de lectura de todos los subtítulos de la película X es sensiblemente inferior al obtenido para la película Y.

En este sentido, el comportamiento de la velocidad de lectura parece ser opuesto al de la legibilidad, a partir de la cual se obtienen valores superiores para textos más fáciles de leer (véase la tabla de la sección anterior). Por lo tanto, si existiera una relación entre estas dos variables, sería inversamente proporcional: a menor velocidad de lectura y mayor valor del índice de legibilidad, la comprensión del texto formado por subtítulos sería más sencilla.

3. Hipótesis original

Si atendemos a las características intrínsecas de los cálculos de legibilidad (Martí Ferriol 2016: 112-113), se comprueba que dichos cálculos se realizan en función del número de párrafos que tiene un texto, el número de oraciones en cada párrafo y el número de palabras en cada oración, básicamente. Según esto, el principal aspecto lingüístico que se valora en el cálculo de la legibilidad es el sintáctico.

En cuanto a los mecanismos al uso en la elaboración de subtítulos interlingüísticos, destaca la necesidad de síntesis e incluso de omisión de información. Se recomienda, asimismo, la utilización de verbos en formas simples y estructuras gramaticales sencillas. Las oraciones subordinadas, por regla general, resultan difíciles de encontrar en subtitulación. Se prefiere la selección de un léxico que pueda retener el sentido original, al mismo tiempo que posea un carácter más sintético, en cuanto al número de caracteres se refiere. Es decir, en esta modalidad de traducción audiovisual, se valoran tanto aspectos sintácticos como léxicos para la obtención de una velocidad de lectura adecuada, aunque parece que predominan los sintácticos (Díaz Cintas y Remael 2021: 145-176).

Desde un punto de vista intuitivo, y como consecuencia únicamente de un análisis general como el expuesto, tal vez se podría postular la existencia de una cierta relación (o correlación, si usamos terminología estadística) entre estas dos variables que se estudian: la legibilidad y la velocidad de lectura. La primera se podría representar por medio de los valores numéricos obtenidos con la Correlación de Word validada en el proyecto de información para pacientes oncológicos. La segunda se puede expresar por medio de CPS, y sus valores se podrían obtener al pasar los subtítulos asociados a un texto audiovisual por la macro de Word que calcula velocidades de lectura, el programa Black Box, o el programa de subtitulación Subtitle Workshop 6.0b, por citar tres de las posibles opciones.

En cualquier caso, la hipótesis que se plantea en esta propuesta de metodología de investigación se podría enunciar de la siguiente manera: «Es posible encontrar una relación entre la velocidad de lectura media de una serie de subtítulos, expresada en forma de CPS, y la legibilidad del texto escrito obtenido por medio de la combinación de dichos subtítulos en forma de texto convencional, y expresada por medio del valor de la correlación de Word».

Dicha hipótesis se pone a prueba en este estudio por medio de un único ejemplo práctico, ya que de momento se pretende simplemente comprobar si la propuesta de metodología de investigación es viable.

4. Propuesta de metodología de investigación

En primer lugar, la cuestión que se debe plantear es cómo se van a crear los textos que se van a someter a los cálculos de legibilidad y de velocidad de lectura. Obviamente, los textos se deben construir a partir de subtítulos interlingüísticos obtenidos de un texto audiovisual, en este caso una VOS en lengua inglesa con subtítulos en español. Esta propuesta de metodología solo puede llevarse a cabo con subtítulos en lengua española, ya que el cálculo de legibilidad expresado por medio de la Correlación de Word solo ha sido validado para esta lengua (Martí Ferriol 2016).

Se elegirán subtítulos de una o dos líneas, pero que correspondan a intervenciones de un único personaje. Esta premisa debe cumplirse para evitar subtítulos de dos líneas donde hay diálogos de dos personajes, con una intervención de cada uno en cada línea, y que deben iniciarse, de acuerdo con las convenciones al uso en subtitulación (Díaz Cintas y Remael 2021: 124-125), con un guion en la segunda línea (aunque también puede aparecer en la primera; es decir, que puede haber guion en la primera y en la segunda).

Al descartar la selección de estos subtítulos, los que incluyen diálogos entre personajes y guiones al principio de cada línea, se pretende generar un texto convencional con un aspecto similar al que podría tener un texto médico de género divulgativo, como un folleto para pacientes en el ámbito de las ciencias de la salud. Dicho género, para el que se ha validado la correlación de Word del cálculo de la legibilidad, suele estar formado por textos descriptivos e informativos que carecen de diálogos. Es decir, que el criterio propuesto para la selección de los subtítulos está orientado a producir un texto similar, en forma, al género folleto para pacientes médicos.

En cuanto a la agrupación de los subtítulos en párrafos dentro del texto, se podría seguir el criterio de que se cree un nuevo párrafo solo en caso de cambios de escena o de cambios en la narración audiovisual, o después de pausas largas sin diálogos. Si no se sigue este criterio, la división en párrafos podría resultar artificial.

En cualquier caso, se puede intentar seleccionar fragmentos que correspondan a monólogos de un único personaje, sin cambios de escena ni en la narración, con lo que se generarían textos de un único párrafo, de forma natural o intuitiva. En cuanto a la extensión, y dadas las restricciones impuestas, podrían ser textos cortos, de entre unas 50 y 100 palabras (de unas 5 a 10 líneas).

Por lo que se refiere a la cantidad de textos que sería necesario utilizar si se desea poner en práctica esta propuesta de metodología de investigación de forma rigurosa, y así comprobar la hipótesis enunciada, se podría crear una serie de unos cinco textos, valor que se puede considerar mínimo para realizar estadística descriptiva y plantear un test de hipótesis o un intento de correlación (por ejemplo, Martí Ferriol 2013).

Una vez especificadas todas estas consideraciones previas, el método de trabajo que se propone seguir para implementar esta propuesta de metodología de investigación se podría resumir en la siguiente lista de cinco pasos. Se trata únicamente de una propuesta inicial, que se ofrece como posible opción:

1. Visualización de material audiovisual;
2. Creación de una población de cinco textos por combinación de subtítulos (idealmente, subtítulos que se encuentren a lo largo de todo el material audiovisual) y con las restricciones anteriormente citadas para su elaboración;
3. Medida de los valores de legibilidad para cada uno de los cinco textos, para obtener cinco datos numéricos de legibilidad;
4. Medida de valores de velocidad de lectura. Para ello, sería necesario calcular en primer lugar la velocidad de lectura individual de cada subtítulo que forma parte de cada uno de los textos (se podría usar para ello alguna de las herramientas mencionadas), y luego obtener la media aritmética de las velocidades de lectura de los subtítulos individuales que han dado lugar a cada texto, para así disponer de cinco valores de velocidad de lectura media, uno para cada uno de los cinco textos;
5. Análisis cuantitativo de los datos obtenidos: los dos valores, el de legibilidad y el de velocidad de lectura, para cada uno de los cinco textos, se podrían someter a cálculos básicos de estadística descriptiva, donde se intentaría comprobar el comportamiento inversamente proporcional mencionado anteriormente, por medio de una representación gráfica o un intento de correlación entre ambas series. A partir de este análisis estadístico sencillo se podría proceder a la obtención de posibles conclusiones y a la comprobación de la hipótesis enunciada, con datos empíricos.

A continuación, se describe el material audiovisual que se ha analizado en este estudio previo.

4.1. *Material audiovisual*

Conviene destacar que la selección del texto audiovisual de estudio supone uno de los retos más importantes en la redacción de esta propuesta de diseño de investigación. Por un lado, resulta evidente que el material audiovisual subtítulo debería pertenecer a un género de divulgación (en el ámbito de la medicina), ya que los textos usados en el proyecto de investigación de mejora de redacción y cálculo de legibilidad, referencia de esta propuesta, eran en su mayoría folletos para pacientes oncológicos.

Ante la dificultad de obtener material divulgativo de ámbito temático médico subtítulo y de acceso libre, se propone en este estudio la utilización de una obra de ficción del mismo ámbito temático. La película en cuestión es *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Válele 2013), que se pudo visionar en VOS en su día (2013) en salas comerciales. En esta historia, situada en 1985, se describe la irrupción del virus del SIDA en la sociedad estadounidense, y se relata cómo se utilizó la primera medicación contra el virus del VIH (el conocido AZT), así como la realización de los ensayos clínicos asociados.

4.2. Ejemplo de aplicación práctica de la metodología de investigación

Se presenta a continuación un ejemplo práctico de aplicación de algunos de los pasos que se siguen en la metodología de investigación que se propone en este artículo. El proceso debería llevarse a cabo en su totalidad para la obtención de los cinco textos que se someterían al análisis metodológico y que podría dar lugar a la obtención de conclusiones.

Para este ejemplo en concreto, se han seleccionado una serie de subtítulos de la versión en DVD de película descrita como material audiovisual, con la intención de generar un texto escrito en el que se pueda calcular tanto la velocidad de lectura media como su legibilidad. Los criterios empleados para la selección de este fragmento concreto ya han sido mencionados. Los subtítulos seleccionados son:

971
01:19:56,541 --> 01:20:00,753
<i>La FDA está proponiendo un cambio permanente en sus regulaciones.</i>
972
01:20:01,213 --> 01:20:03,923
<i>Estas nuevas regulaciones tendrán...</i>
973
01:20:04,007 --> 01:20:09,720
<i>...criterios especiales para males que amenazan vidas de inmediato...</i>
974
01:20:09,805 --> 01:20:15,309
<i>...reconociendo que esos pacientes están dispuestos a aceptar un riesgo mayor...</i>
975
01:20:15,393 --> 01:20:17,478
<i>...que el que normalmente aceptarían.</i>
976
01:20:17,854 --> 01:20:20,648
<i>La droga solo puede ser comprada por individuos...</i>
977
01:20:20,732 --> 01:20:23,818
<i>...a quienes un médico se la haya recetado.</i>

Esta serie de siete subtítulos corresponde a un monólogo de un noticiero que se escuchan en televisión en el desarrollo de la película (de ahí que los subtítulos aparezcan marcados en cursiva). Los códigos de tiempo de cada subtítulo aparecen a continuación de la numeración de estos.

Si ahora extraemos únicamente la información lingüística de estos subtítulos, obtendríamos:

La FDA está proponiendo un cambio
permanente en sus regulaciones.
Estas nuevas regulaciones tendrán
criterios especiales para males
que amenazan vidas de inmediato
reconociendo que esos pacientes están
dispuestos a aceptar un riesgo mayor
que el que
normalmente aceptarían.
La droga solo puede ser
comprada por individuos
a quienes un médico
se la haya recetado.

Este contenido lingüístico también podría presentarse en forma de texto corrido, en un único párrafo: «La FDA está proponiendo un cambio permanente en sus regulaciones. Estas nuevas regulaciones tendrán criterios especiales para males que amenazan vidas de inmediato reconociendo que esos pacientes están dispuestos a aceptar un riesgo mayor que el que normalmente aceptarían. La droga solo puede ser comprada por individuos a quienes un médico se la haya recetado.»

Esta forma de presentación podría dar la impresión de ser una transcripción de los diálogos que se escuchan en pantalla, una transcripción que podría ser *verbatim* o no. Sin embargo, el texto generado se obtiene a partir de la agrupación de subtítulos interlingüísticos (provenientes de una VOS), que no tienen por qué ser literales, ya que en su proceso de elaboración y traducción se puede haber hecho uso de las estrategias típicas de esta modalidad de traducción audiovisual, como son la omisión, la síntesis o la reformulación de información (paráfrasis).

Mediante el uso del Subtitle Workshop 6.0b se han obtenido las velocidades de lectura individuales de cada uno de los siete subtítulos de la serie, y a partir de dichos valores numéricos es posible calcular su velocidad de lectura media del párrafo:

$$(16 + 14 + 12 + 15 + 18 + 18 + 14) / 7 = 15,3 \text{ CPS (media)}$$

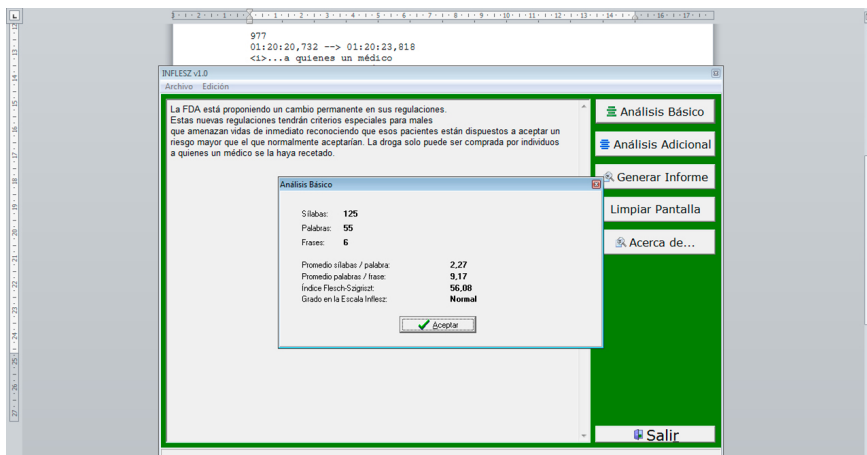
Como se puede observar, el valor es alto, aunque inferior al límite establecido habitualmente por la práctica profesional, que sería de 16 CPS.

A continuación, vamos a someter el texto formado por los siete subtítulos al cálculo del Índice de Flesch-Szigriszt por medio de la herramienta INFLESZ v1.0.³

3. Se puede descargar en <<https://legibilidad.blogspot.com/2015/01/el-programa-inflesz.html>> [Consulta: 23/05/2022].

En la captura de pantalla siguiente se muestra el valor de legibilidad obtenida para este párrafo, donde se puede comprobar que el valor obtenido del Índice de Flesch-Szigriszt para el texto es de 56,08.

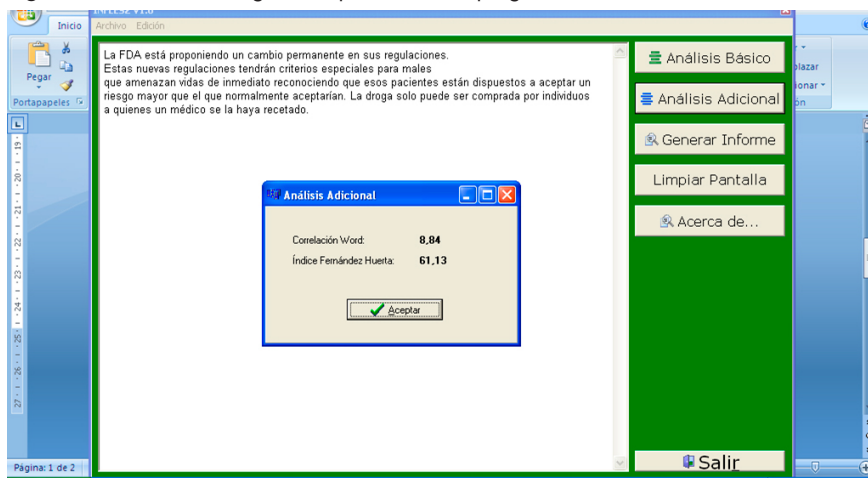
Figura 1. Captura de pantalla del cálculo de legibilidad para el texto estudiado



Llegados a este punto, debemos recordar que el instrumento de medida validado para el cálculo de la legibilidad (Martí Ferriol 2016) es la Correlación de Word, que se obtiene por medio de la fórmula se ha destacado en la primera sección de este artículo. Es decir:

$$\begin{aligned}\text{Correlación Word} &= -63,444 + (1,289 \times \text{Índice de Flesch-Szigriszt}) = \\ &= -63,44 + (1,289 * 56,08) = \\ &= -63,444 + (72,287) = 8,843\end{aligned}$$

Además, dicho valor también se puede obtener directamente por medio del programa INFLEZ, tal y como se muestra en la siguiente captura de pantalla:

Figura 2. Cálculo de la legibilidad por medio del programa INFLESZ

El valor obtenido es, obviamente, de 8,8. Se trata, entonces, de un texto que se podría considerar *normal*, aunque su legibilidad está muy próxima al valor de 7, que, según la tabla mostrada en la primera sección de este artículo, es el valor que determina el cambio a textos con una legibilidad difícil.

Podemos concluir, entonces, que los dos resultados obtenidos (el de la velocidad de lectura media y el de legibilidad) para este texto parecen estar en línea con los supuestos de los que se ha partido en este estudio, y que se han usado para enunciar la hipótesis propuesta:

- Valor de velocidad de lectura media de 15,3 CPS (próximo a 16): normal, pero cerca del límite superior;
- Valor de legibilidad expresado por medio de la Correlación de Word de 8,8 (próximo a 7): normal, pero cerca de ser «difícil».

5. Conclusiones

En este trabajo se realiza una propuesta de metodología de investigación para intentar relacionar conceptos en principio conceptualmente cercanos, como son la legibilidad y la velocidad de lectura, que no se han tratado ni han sido analizados hasta la fecha de forma conjunta. Ambos conceptos presentan, de forma intuitiva, aspectos en común, en el sentido de que nos indican la facilidad o dificultad a la hora de leer y comprender un texto escrito, basándose en criterios principalmente sintácticos.

El hecho de que los subtítulos, por su propia idiosincrasia, mantienen todas las características fundamentales de un texto escrito (presentado, eso sí, de forma fragmentada), ha motivado el diseño de la investigación propuesta. Para poder llevar a cabo esta propuesta de diseño de forma rigurosa, ha sido imprescindible

definir previamente un procedimiento de transformación del texto subtítulado, para así analizarlo en las mismas condiciones que un texto escrito convencional, como podría ser un folleto de información para pacientes.

La propuesta de diseño de investigación aquí presentada se apoya en herramientas al uso (de acceso libre) que permiten la obtención de valores numéricos que caracterizan a los textos escritos, en función de su legibilidad y de su velocidad de lectura; textos escritos que se construyen a partir de subtítulos interlingüísticos. La posibilidad de obtener valores numéricos de ambas variables abre la puerta a análisis cuantitativos con rigor descriptivo y estadístico, lo que sin duda facilitaría una descripción más detallada y exhaustiva de una supuesta relación entre ambas aproximaciones a la comprensión de textos escritos.

La presente propuesta de diseño de investigación queda a la disposición de los investigadores que puedan considerarla pertinente para futuros trabajos que sigan esta orientación, con la intención de comprobar con datos empíricos la hipótesis enunciada. El ejemplo de aplicación práctica que se documenta en este artículo demuestra la viabilidad de la metodología de investigación.

Como posible aplicación práctica de esta propuesta, se sugiere su utilización con material audiovisual de ámbito temático médico que se ofrezca al destinatario en formato subtítulado, como aquellos textos audiovisuales de género documental o divulgativo en Internet donde se describen operaciones o procedimientos médicos (*tutorials*), aunque no suelen ser materiales de libre acceso.

Otro posible ejemplo de aplicación práctica serían las series de ficción de ámbito médico disponibles en las plataformas en VOS, como el caso de *The Good Doctor*, una serie que suele incluir en cada capítulo escenas de intervenciones quirúrgicas con cierta especialización terminológica, aunque con propósito retórico de índole descriptiva.

Para el caso concreto de estas aplicaciones prácticas, la posibilidad de realizar los cálculos de legibilidad por medio de la Correlación de Word, además de obtener los valores medios de las velocidades de lectura de los subtítulos, ofrecería una información adicional sobre la facilidad de comprensión de estos textos, generados a partir de la subtitulación interlingüística.

Se trataría, entonces, de una información que podría ser de utilidad para profesionales que traduzcan, en versión subtitulada, materiales audiovisuales de contenido temático médico y divulgativo. Los resultados de los cálculos de legibilidad podrían ayudar a ajustar y revisar las velocidades de lecturas de sus propuestas de subtitulación.

Referencias bibliográficas

- (2015). *Black Box, software app for the analysis of subtitles*. SourceForge. <<http://sourceforge.net/projects/usalblackbox/>> [Consulta: 23/07/2022].
- (2015). *Inflszs*. Legibilidad.com <<https://legibilidad.blogspot.com/2015/01/el-programa-inflszs.html>> [Consulta: 23/07/2022].
- BARRIO, Inés María (2007). *Legibilidad y salud. Los métodos de medición de la legibilidad y su aplicación al diseño de folletos educativos sobre salud*. Tesis doctoral.

- Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/2488>>. [Consulta: 23/07/2022]
- BARRIO, Inés María; SIMÓN LORDA, Pablo (2003a). «¿Pueden leer los pacientes lo que pretendemos que lean? Un análisis de la legibilidad de materiales escritos de educación para la salud». *Atención Primaria*, 31(7), p. 409-414. <[http://dx.doi.org/10.1016/S0212-6567\(03\)79199-9](http://dx.doi.org/10.1016/S0212-6567(03)79199-9)>
- (2003b). «Medición de la legibilidad de textos escritos. Correlación entre método manual de Flesch y métodos informáticos». *Atención Primaria*, 31(2), p. 104-108. <[http://dx.doi.org/10.1016/S0212-6567\(03\)79146-X](http://dx.doi.org/10.1016/S0212-6567(03)79146-X)>
- BARRIO, Inés María; SIMÓN LORDA, Pablo; MARCH CERDÁ, Joan Carles, *et al.* (2008). «Legibilidad gramatical de los prospectos de los medicamentos de más consumo y facturación en España en 2005». *Revista Española de Salud Pública*, 82, p. 559-566. <<http://dx.doi.org/10.1590/S1135-572720080005000010>>
- BARRIO, Inés María; SIMÓN LORDA, Pablo; MELGUIZO, M., *et al.* (2008). «Validación de la Escala INFLESZ para evaluar la legibilidad de los textos dirigidos a pacientes». *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 31(2), p. 135-152. <<http://dx.doi.org/10.4321/S1137-66272008000300004>>
- (2011). «Consenso sobre los criterios de legibilidad de los folletos de educación para la salud». *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 34(2), p. 153-165. <<http://dx.doi.org/10.4321/S1137-66272011000200003>>
- DÍAZ CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline (2021). *Subtitling. Concepts and Practices*. Londres: Routledge.
- GRÖNE, Oana (2009). *Inventario de instrumentos para medir la legibilidad de un texto*. Barcelona: Xarxa Catalana d'Hospitals Promotors de la Salut.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis (2012). «Nueva aproximación al cálculo de velocidades de lectura de subtítulos (Estimating reading speed for subtitles: a new approach)». *Trans. Revista de Traductología*, 16, p. 39-48.
- (2012b). «Velocidades de lectura de subtítulos en alemán y español de películas norteamericanas: estudio de caso». *Estudios de Traducción*, 2, p. 47-60.
- (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón: Universitat Jaume I.
- (2013b). «Subtitle reading speed. A new tool for its estimation». *Babel*, 59(4), p. 406-419.
- (2013c). «Subtitle reading speeds in different languages: the case of *Lethal Weapon*». *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 201-210.
- (2016). «Selection and validation of a measurement instrument for readability calculations in patient information leaflets for oncological patients in Spain». *Journal of Research Design and Statistics in Linguistics and Communication Science*, 1(3), p. 110-125.
- SZIGRISZT PAZOS, Francisco (1993). *Sistemas Predictivos de Legibilidad del mensaje escrito: fórmula de perspicuidad*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3019601.pdf>> [Consulta: 23/07/2022].
- TORRALBA MIRALLES, Gloria; TAMAYO MASERO, Ana; MEJÍAS CLIMENT, Laura, *et al.* (2019). *La traducción para la subtitulación en España. Mapa de convenciones*. Castellón: Universitat Jaume I.

La competencia profesional en la formación de traductores: estrategia clave para la empleabilidad

María Claudia Geraldine Chaia

Universidad Nacional del Comahue. Facultad de Lenguas

Mendoza, 2151

R8332 General Roca (Argentina)

geraldine.chaia@fadel.uncoma.edu.ar

ORCID: 0000-0001-9819-1244



Resumen

En este artículo indagamos en la problemática de empleabilidad de los graduados de traducción de universidades argentinas y profundizamos en la noción y componentes de la competencia profesional. La revisión bibliográfica que realizamos para este estudio muestra que el mercado laboral de la traducción latinoamericano es activo, joven y en constante crecimiento, y que la problemática de empleabilidad no es privativa de nuestro país. Con el propósito de documentar la perspectiva de los graduados respecto de su inserción en el mercado laboral, llevamos adelante una encuesta. Aunque participaron solo 73 graduados, los datos que surgen del análisis de los planes de estudios parecen confirmar, al menos de manera preliminar, la opinión de los encuestados. Los resultados de este estudio muestran que, a pesar de sus limitaciones en cuanto al volumen de la muestra y a las posibilidades de conocer en profundidad lo que ocurre en el aula en la que se desarrolla el proceso de enseñanza-aprendizaje de la traducción, es necesario buscar estrategias para fortalecer las habilidades y conocimientos ligados a la competencia profesional a fin de contribuir a remediar el problema de empleabilidad de nuestros graduados.

Palabras clave: empleabilidad; competencia profesional; formación de traductores; mercado laboral; plan de estudios

Abstract. *Professional competence in translators training: Key strategy for employability*

In this article we investigate the problem of the employability of translation graduates from Argentine universities and delve into the notion and components of professional competence. The literature review we conducted for this study shows that the Latin American translation labor market is active, young, and constantly growing, and that the problem of employability is not exclusive to our country. To document the perspective of graduates regarding their insertion in the labor market, we conducted a survey. Although only 73 graduates participated, the data that emerged from the analysis of the curricula seem to confirm, at least preliminarily, the opinion of the respondents. The results of this study show that, despite its limitations in terms of the size of the sample and the possibilities of knowing in depth what happens in the classroom where the teaching-learning process of translation takes place, it is necessary to seek strategies

to strengthen the skills and knowledge linked to professional competence to contribute to remedy the problem of employability of our graduates.

Keywords: employability; professional competence; translator training; labor market; translation programs

Sumario

- | | |
|---|---|
| 1. Introducción | 4. Las competencias para la empleabilidad: su presencia en los planes de estudios y la perspectiva de los graduados |
| 2. El mercado laboral del traductor e intérprete en Latinoamérica | 5. Consideraciones finales |
| 3. La noción de empleabilidad y las competencias para acceder al mercado laboral de la traducción | Referencias bibliográficas |

1. Introducción

En este artículo nos proponemos estudiar y profundizar en el entendimiento y conceptualización de las habilidades y conocimientos ligados a la noción de empleabilidad, en el ámbito de la traducción en particular. La recomendación 159 de la OIT (Organización Internacional del Trabajo) define la empleabilidad como el conjunto de «competencias y cualificaciones transferibles que refuerzan la capacidad de las personas para aprovechar las oportunidades de educación y de formación que se les presenten con miras a encontrar y conservar un trabajo decente, progresar en la empresa o al cambiar de empleo y adaptarse a la evolución de la tecnología y de las condiciones del mercado de trabajo». Como plantea Rodríguez de Céspedes (2017), el concepto de empleabilidad no solo refiere a conseguir un puesto de trabajo, sino que alude también al desarrollo de competencias y habilidades que permitan el acceso a un mundo laboral en constante cambio. La definición ofrecida por la OIT sugiere, además, como ya lo han observado otros autores del ámbito de la traducción, la necesaria articulación entre educación y trabajo (Álvarez-Álvarez 2020), es decir, entre formación académica y mercado laboral. En este sentido, la OIT (2015: 5) sostiene que «el mejor lugar para adquirir competencias de empleabilidad es en el trabajo. Sin embargo, muchos empleadores ya no están dispuestos a emplear aspirantes que no demuestren capacidad en estas competencias. Es así como tanto las personas como los sistemas educativos y de formación deben esforzarse más para obtener y suministrar estas competencias transferibles».

Intentaremos identificar las competencias (habilidades y conocimientos) necesarias para lograr la empleabilidad de los graduados de las carreras de traducción. Para este fin, haremos una revisión de los conceptos estrechamente relacionados con la noción de empleabilidad, en el ámbito laboral en general y, en particular, en la industria de la traducción. En segundo lugar, analizaremos las

capacidades de inserción laboral de una muestra de la población de graduados de universidades públicas argentinas. En tercer lugar, dada la interrelación entre educación y trabajo, intentaremos identificar, en los planes de estudios de las carreras de traducción que ofrecen estas instituciones, las asignaturas dedicadas al desarrollo y fortalecimiento de estas habilidades y conocimientos.

En los párrafos que siguen, presentamos una revisión bibliográfica que nos permite observar que el mercado laboral del traductor e intérprete latinoamericano se encuentra en constante crecimiento y que, además, puede caracterizarse como una industria joven y activa. Los estudios que reseñamos a continuación ponen en evidencia también las dificultades para la inserción laboral de los recién graduados, las competencias que se develan como centrales en el momento de conseguir un puesto y algunos indicadores que revelan un posible desfase entre la formación recibida y las competencias que requiere la industria de la traducción.

2. El mercado laboral del traductor e intérprete en Latinoamérica

La problemática de empleabilidad de los graduados de las carreras de traducción en Argentina suele dar origen a discusiones e interrogantes respecto del grado de actividad del mercado en este sector, entre otras cuestiones. Por esto, un artículo en el que se propone indagar en la inserción laboral de los traductores necesariamente deberá tomar como punto de partida una panorámica del estado de situación de la industria de la traducción en el contexto geográfico en el que se lleva adelante el estudio. Si bien son escasas las publicaciones académicas actualizadas que informan sobre el mercado de trabajo del traductor e intérprete o sobre la inserción laboral en Latinoamérica, los estudios a los que logramos acceder dan cuenta de un mercado activo, joven y en crecimiento. Diéguez Morales *et al.* (2014) describen y comparan el perfil académico y profesional de los traductores que residen en Argentina, Chile y España. Aunque han transcurrido ocho años desde su publicación, la información que nos proporcionan las autoras es relevante para el tema que nos ocupa. Su investigación muestra la enorme importancia de la industria de la traducción en los dos países latinoamericanos estudiados, incluso en el momento en el que se recogieron los datos (año 2012). Esto se hace evidente no solo en el número de profesionales que respondieron la encuesta, sino también en la enorme variedad de áreas temáticas y géneros textuales que el mercado demanda. Los datos informados por Franco (2011), Escobedo Quintana y Garvich Claux (2016) para Colombia y Perú, respectivamente, demuestran también el ingente desarrollo de la profesión. Las encuestas realizadas en los últimos cinco años (de 2017 a 2021) por la agencia Rosario Traducciones, radicada en la provincia de Santa Fe (Argentina), ofrecen un panorama actualizado de la industria de la traducción en Argentina. El análisis comparativo de las respuestas, que llevó adelante la agencia misma, de las distintas ediciones en las que se aplicó la encuesta confirma el crecimiento del sector de la traducción (de un 38 % a 54 %) y, en particular, de la inserción laboral joven, que pasó de un 11 % a un 29 % (Rosario Traducciones 2021).

A pesar de este contexto, de una industria que crece y que acoge a cada vez más jóvenes, un porcentaje importante no consigue ingresar al mercado de trabajo de la traducción y muchos de quienes lo hacen no ejercen la profesión a tiempo completo. Evidencia de las dificultades para lograrlo se presenta en Jara *et al.* (2017), quienes exploran el proceso de inserción laboral de intérpretes peruanos con formación universitaria. Con este propósito, las autoras llevan adelante entrevistas en las que participan 18 profesionales y se centran en las nuevas necesidades formativas y de capacitación de los intérpretes. Observan, a partir de los datos recogidos, que además de las habilidades técnicas, las habilidades blandas, tales como el manejo de una red de contactos (personal y virtual), las habilidades de gestión empresarial y las relaciones interpersonales con clientes y colegas son determinantes para el desempeño y desarrollo profesional. Las investigadoras concluyen que «una inserción laboral exitosa en el mercado de la interpretación se consigue a través de la buena gestión de las habilidades blandas, como el uso efectivo de las redes de contactos, las habilidades técnicas y de gestión empresarial» (Jara *et al.* 2017: 74). Estos datos coinciden con los analizados por Escobedo Quintana y Garvich Claux, recogidos a través de entrevistas aplicadas a traductores de planta de Lima. Los entrevistados por estas autoras reconocieron haber logrado el ingreso a su puesto de trabajo a través de «sugerencias de terceros como familiares o amigos y por medio de anuncios en los periódicos que solicitaban traductores» (Escobedo Quintana y Garvich Claux 2016: 171). Chávez Meza *et al.* (2016) nos informan la perspectiva de los empleadores, los PST (proveedores de servicios de traducción), respecto de las habilidades ideales y reales de los traductores que residen en el Perú. Las autoras contabilizan un total de 68 empresas PST formales, localizadas en Lima. Aunque los resultados de su estudio se basan solo en 30 de ellas, aportan información sumamente valiosa sobre el perfil del traductor ideal y el perfil del traductor real del contexto peruano, en cuanto a las habilidades más valoradas por sus empleadores (situación ideal) y aquellas habilidades con las que efectivamente cuentan estos profesionales (situación real). Los resultados de este estudio muestran que las habilidades blandas (puntualidad, ética, compromiso) y la totalidad de las habilidades duras específicas son las más valoradas por los PST, y no así las habilidades duras generales. Sin embargo, respecto de las habilidades duras específicas, los datos que surgen de las entrevistas ponen en evidencia que en ningún caso la situación real fue superior a la ideal, con lo cual las habilidades duras específicas con las que cuentan los profesionales no cumplen con las expectativas del mercado. Aunque los estudios reseñados en este párrafo corresponden solo a los profesionales de la traducción y de la interpretación de Perú, nos permiten tener una primera aproximación al conocimiento sobre las habilidades requeridas para entrar y permanecer en el mercado laboral de la traducción y de la interpretación.

Los intereses de perfeccionamiento y capacitación podrían dar indicios de las necesidades reales para el ejercicio de la profesión, pero también ser indicadores de las debilidades y fortalezas en la formación que han recibido los profesionales de la traducción. Sobre estos aspectos, la encuesta administrada por Diéguez

Morales *et al.* (2014) reveló que además de las clásicas áreas de interés (como la traducción especializada o la especialización temática), los profesionales se refirieron a la necesidad de formación en herramientas informáticas, contabilidad y finanzas. También, la cuarta edición (año 2020) de la encuesta realizada por Rosario Traducciones reveló que el principal interés de capacitación está en las herramientas de traducción, el control de calidad, la normativa de la lengua española, la traducción audiovisual y la traducción automática y posesición.

A partir de las necesidades de formación y de las dificultades para conseguir empleo en el ámbito de la traducción que informaron los participantes de estos estudios, se podría deducir que las claves para el acceso al mercado no solo residen en el manejo de las nuevas tecnologías, sino también en haber adquirido las competencias interpersonales (Kelly 2002; Gile 2009), las competencias psicofisiológicas (PACTE 2000; Kelly 2002) y lo que PACTE (2019) define como competencia para la provisión de servicios profesionales, descrita como la capacidad para gestionar cuestiones relacionadas con el funcionamiento del mercado laboral y el ejercicio de la profesión.

Aunque nos hemos centrado, en los párrafos anteriores, especialmente en el contexto latinoamericano, el problema de la empleabilidad no es privativo de los países mencionados. Por ejemplo, Galán-Mañas y López García (2020), en referencia al contexto europeo, concluyen que se debe adaptar la formación académica a las exigencias del mercado con el fin de «no solo propiciar la empleabilidad de los graduados —tanto para trabajar por cuenta ajena como por cuenta propia— sino para que el empleo que consigan sea de calidad» (Galán-Mañas y López García 2020: 39). Un estudio realizado por King (2017) en dos universidades australianas y una española revela que solo un pequeño porcentaje de los estudiantes tiene expectativas de ingresar al mercado laboral de la traducción o de hacerlo a tiempo completo. La autora señala que estos resultados indican la necesidad de que se incorpore a los programas de formación de traductores habilidades para la empleabilidad que sean flexibles y de relevancia para un mercado variado. Por otra parte, Álvarez-Álvarez (2020: 49) observa que «a pesar de los esfuerzos europeos por incluir el emprendimiento y las competencias profesionales para mejorar la empleabilidad de los egresados en todos los planes y niveles formativos, no se observa en el caso de los Estudios de Traducción e Interpretación una repercusión clara de este hecho».

3. La noción de empleabilidad y las competencias para acceder al mercado laboral de la traducción

En el apartado anterior introdujimos algunos conceptos clave en torno a la noción de empleabilidad. Adelantamos la definición que propone la OIT y nos informamos, a través de algunas publicaciones, sobre las diversas habilidades que se posicionan como esenciales para acceder al mercado de trabajo del ámbito de la traducción y de la interpretación en algunos países de Latinoamérica. En esta sección presentaremos algunas clasificaciones de habilidades y competencias para la empleabilidad, con el propósito de esclarecer y de situar en el marco

de la competencia traductora estas diferentes propuestas. Adoptamos aquella cuya génesis se sitúa en el seno de la investigación empírica de los estudios de traducción.

Como anticipamos en la primera sección de este artículo, la OIT define las competencias para la empleabilidad como aquellas que permiten a las personas adquirir y aplicar nuevos conocimientos y competencias en forma continua. Si bien reciben diferentes denominaciones (tales como competencias blandas, competencias transferibles, competencias esenciales), la OIT utiliza los términos competencias clave o competencias para la empleabilidad y las agrupa en cuatro categorías: «aprender a aprender», «comunicación», «trabajo en equipo» y «resolución de problemas» (OIT 2015: 3). Un análisis detallado de las habilidades y conocimientos que incluye cada categoría permite observar que en varios casos se solapan, como ocurre con las relacionadas con la gestión de la información (organizar, procesar y retener información, interpretar y comunicarla), presentes en la categoría «aprender a aprender»; y las competencias de leer, comprender de manera competente, listadas en la categoría «comunicación». En la categoría «resolución de problemas» se pueden identificar algunas que son específicas de la competencia traductora y que las hallamos en la subcompetencia estratégica (PACTE 2000, 2003, 2005, 2015; Kelly 2002; Göpferich 2009). En la categoría «trabajo en equipo» se distinguen habilidades que integran la competencia para la provisión de servicios profesionales, en la propuesta de PACTE (2019) y en la competencia interpersonal en el modelo de Kelly (2002).

Para el estudio sobre las habilidades más valoradas por los PST, Chávez Meza *et al.* (2016) definieron el perfil profesional del traductor a partir de una serie de habilidades y competencias que, según las autoras, le permiten al profesional realizar tareas y funciones de una determinada área. Las autoras consideran las habilidades como de tipo físico y motor, mientras que entienden por competencia a aquella integrada por conocimientos, habilidades y aptitudes. Estas nociones se enmarcan en el máquetin de servicios y en traducción, para lo cual equiparan los conceptos de competencias no cognitivas al de habilidades blandas y las competencias cognitivas a las habilidades duras. Dentro de estas últimas, distinguen entre habilidades duras generales y habilidades duras específicas. Basándose en otros autores, las investigadoras incluyen en el grupo de las habilidades blandas a aquellas que cumplen un rol esencial en el momento de la contratación de profesionales, «ya que se trata del conjunto de atributos y competencias positivas y personales que mejoran el desenvolvimiento laboral» (2016: 4): la ética, la puntualidad, la motivación, la adaptabilidad, el compromiso, la flexibilidad, la comunicación efectiva, el trabajo en equipo, el trabajo bajo presión, el liderazgo y la creatividad. Las habilidades duras generales, según las autoras, son aquellas «destrezas técnicas adquiridas que le dan valor al perfil profesional» (p. 4), adquiribles a través de cursos de especialización, aunque factibles de que las tengan aquellos que han seguido una carrera profesional o técnica: el dominio de una lengua extranjera adicional, la experiencia laboral, la experiencia laboral en el extranjero, los estudios universitarios y de posgrado, los estudios en el extranjero y el dominio de procesos informáticos, entre otras. Finalmente, las

habilidades duras específicas son, para las autoras, las comprendidas en la competencia traductora que menciona Hurtado (2013).

La variedad de propuestas de clasificación de las habilidades y competencias necesarias para la empleabilidad queda demostrada en la exhaustiva revisión que realizan Galán-Mañas y López García (2020). Las autoras hacen referencia a las competencias transversales, que definen como «combinaciones de conocimientos, habilidades y actitudes que se desarrollan a partir de experiencias de aprendizaje integradoras» (Galán-Mañas y López García 2020: 28) e interactúan para responder de manera eficiente a una tarea. Según las autoras, estas competencias son necesarias para cualquier empleo y son consideradas un «elemento estratégico, ya que el buen funcionamiento de cualquier empresa depende de las competencias transversales de su personal» (Galán-Mañas y López García 2020: 28). Reciben, según las autoras, distintas denominaciones: «competencias del siglo XXI, genéricas, clave, transferibles, blandas, básicas, generales, instrumentales, laborales, profesionales, etc.» (Galán-Mañas y López García 2020: 29). Luego de presentar las clasificaciones de competencias transversales del Foro Económico Mundial, de la Comisión Europea, del Marco Europeo de la Competencia Emprendedora, las autoras se dedican a las propuestas realizadas en el ámbito de la traducción. Respecto de la del Libro Blanco sobre el Título de Grado en Traducción e Interpretación, que comprende las instrumentales, las personales y las sistémicas, las autoras señalan que varias de las competencias transversales en esta propuesta se mezclan con las específicas de traducción, o bien se traslapan. Según las investigadoras, algo similar sucede con el modelo de la European Master's in Translation (2017) en cuanto a que las nuevas competencias que incluye son específicas de la traducción, excepto por la personal e interpersonal, consideradas como «genéricas que promueven la capacidad de adaptación y la empleabilidad de los individuos» (Galán-Mañas y López García 2020: 32). Finalmente, las autoras identifican los factores psicofisiológicos del modelo de PACTE (2003, 2017) como competencias transversales. No obstante, las autoras echan en falta, en este modelo, «otras competencias transversales esenciales para el mercado de la traducción actual, como el trabajo en equipo, la identificación de oportunidades o la planificación y la gestión» (PACTE 2017: 33).

En una publicación más reciente, PACTE (2019) incorpora a su modelo de competencia traductora la competencia para la provisión de servicios de traducción. La define como «la capacidad de gestionar cuestiones relacionadas con el funcionamiento del mercado laboral y el ejercicio de la profesión en el ámbito profesional de especialización de que se trate» (PACTE 2019: 22). Es decir, las características de esta competencia varían según el ámbito profesional y el tipo de empleabilidad. PACTE agrupa las subcompetencias que esta comprende en cuatro niveles de adquisición, e incluye: cumplir con los estándares de calidad que requiere el mercado laboral para cada texto que traduce, revisa y posedita; cumplir con los requerimientos deontológicos al realizar la tarea y al interactuar con los demás agentes; utilizar estrategias de mercadotecnia para captar y mantener clientes y para conseguir encargos profesionales; negociar con los demás agentes (los plazos de entrega, la tarifa, el método de facturación, las condiciones

laborales, el tipo de contrato, los derechos y las responsabilidades, las especificaciones del encargo, etc.) y cumplir con las condiciones acordadas; trabajar en equipo para mantener un flujo de trabajo eficaz; determinar la rentabilidad de un encargo en función del tiempo que demanda, la tarifa y el tiempo de entrega acordado; elaborar presupuestos y facturas; gestionar obligaciones fiscales básicas, tareas administrativas relacionadas con el flujo de trabajo y el entorno de trabajo físico y virtual; reconocer los distintos ámbitos de especialidad del traductor y posibilidades de empleabilidad; distinguir las distintas tareas que puede realizar; identificar los textos que puede traducir adecuadamente y las competencias profesionales que se requieren en la labor profesional; conocer las instituciones implicadas en el ejercicio de la profesión; identificar tipos de encargos y finalidades de traducción.

Esta revisión conceptual y de algunas clasificaciones, que dista en gran medida de ser exhaustiva, revela la necesaria vinculación entre el mercado laboral y la formación a la que hicimos referencia en las secciones anteriores.

4. Las competencias para la empleabilidad: su presencia en los planes de estudios y la perspectiva de los graduados

Con el propósito de dar fundamento empírico a lo que veníamos planteando respecto de las dificultades para acceder al mercado de la traducción (pese a ser un sector industrial activo y en crecimiento) y de la necesidad de fortalecimiento de la formación de los futuros profesionales respecto de las asignaturas destinadas al desarrollo de las habilidades específicas de la CT, llevamos adelante el análisis de los planes de estudios de carreras de grado de traducción de las universidades públicas argentinas y aplicamos una encuesta a una muestra de graduados.

4.1. La presencia de las competencias para la empleabilidad en la formación de traductores

La escasa presencia de contenidos destinados al desarrollo de habilidades profesionales y para la empleabilidad en los planes de estudios de las carreras de grado marcan una brecha entre la academia y los requerimientos de los empleadores. Este dato concuerda con los informados para otros contextos geográficos y educativos (Álvarez-Álvarez y Arnáiz-Uzquiza 2017; Galán-Mañas y López García 2020).

Según los datos recogidos en el marco del proyecto de investigación *La formación en traducción e interpretación en Argentina - PIN J025* (2014-2018), existen en el país veinte universidades que ofrecen la carrera de traductor (10 públicas y 10 privadas), en las que se dicta un total de 39 carreras de Traducción e Interpretación del nivel de grado (Chaia 2014, 2017). A partir de los modelos de competencia traductora (PACTE 2003, 2005; Kelly 2002; Gile 2009; Göpferich y Jääskeläinen 2009; Göpferich 2011) y de la descripción de la traducción como una actividad cognitiva, ejecutiva y social, identificamos, en los planes de estudios, las asignaturas específicas de traducción, es decir aquellas que incluyen

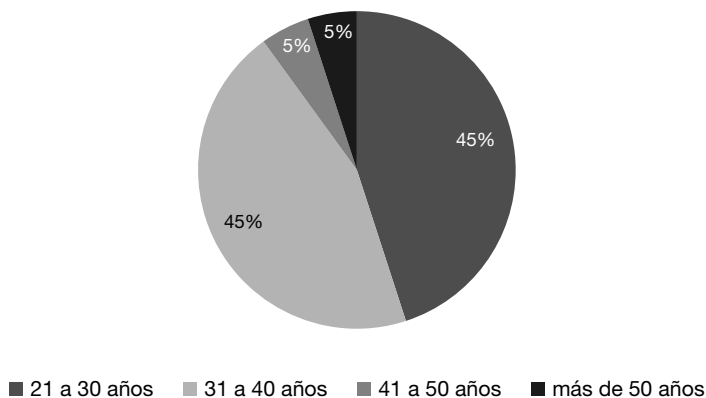
contenidos declarativos y procedimentales abocados a desarrollar las habilidades y conocimientos necesarios para llevar adelante la actividad traductora. Del análisis cuantitativo de los datos, resultó que entre un 21 % y un 37 % de las asignaturas de los planes de estudios son específicas de traducción. Este porcentaje está representado del 22 % a un poco más del 45 % de la carga horaria total. Sobre la base del análisis cualitativo de los datos, agrupamos las asignaturas específicas que identificamos en los planes de estudios en cuatro categorías: *a)* las asignaturas de práctica de traducción, tales como Traducción Jurídica, Traducción Comercial, Traducción Literaria; *b)* las materias de herramientas informáticas aplicadas a la traducción, como el Taller de Herramientas para la Traducción; *c)* las de investigación documental y terminológica, como Terminología y Documentación, *d)* las asignaturas de teoría de la traducción, como Teoría y Metodología de la Traducción, Traducción y Traductología, Introducción a la Traductología, Traductología y Traducción. Las grandes ausentes en el ámbito de las asignaturas específicas son las destinadas al desarrollo de la competencia profesional, específicamente los conocimientos sobre el mercado, el ingreso y permanencia en el mismo.

4.2. *La perspectiva de los graduados*

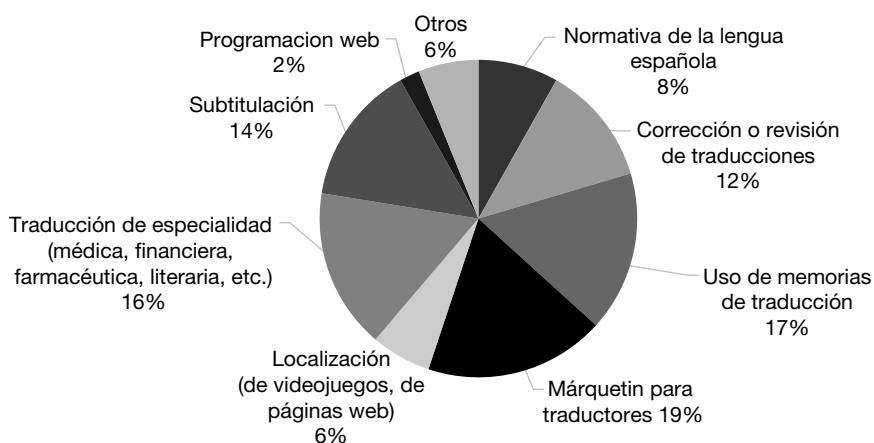
Con la finalidad de conocer la situación de los graduados de carreras universitarias de traducción e interpretación argentinas, elaboramos una encuesta de preguntas cerradas, a las que les incorporamos un espacio para que los encuestados pudieran ampliar sus respuestas. Indagamos sobre las áreas de conocimiento en las que los encuestados buscaron capacitación luego de graduados, las estrategias empleadas para ingresar al mercado laboral, los sectores en los que ofrecieron sus servicios de traducción, los motivos atribuidos a las dificultades para ingresar al mercado, su jornada laboral (en el ámbito de la traducción), las otras actividades laborales con las que combinan su actividad profesional, las competencias más valoradas en el mercado de la traducción y las áreas de conocimiento en las que recibieron formación más sólida. La encuesta se administró en forma anónima y se difundió vía correo electrónico a direcciones a las que pudimos acceder gracias a la colaboración de docentes de carreras de traducción de universidades argentinas. Respondieron a la encuesta un total de 73 traductores que se graduaron entre 2014 y 2021. Aunque la encuesta no alcanzó a la totalidad de la población ni todos los graduados a los que se les envió la respondieron, este instrumento nos permitió tener una idea aproximada acerca de la situación y opinión de los encuestados respecto de los aspectos sobre los que interrogamos.

La gran mayoría de los encuestados (90 %) es una población joven o relativamente joven, de no más de 40 años (fig. 1).

Respecto de su capacitación en los últimos cuatro años después de graduados o en paralelo a su formación universitaria, según la encuesta, el 85 % asistió a cursos, charlas y talleres de temáticas relacionadas con la traducción. Las áreas más demandadas para capacitarse son el máquetin para traductores (19 %), el uso de memorias de traducción (17 %) y la traducción de especialidad (16 %). Tal

Figura 1. Franja etaria de los profesionales encuestados

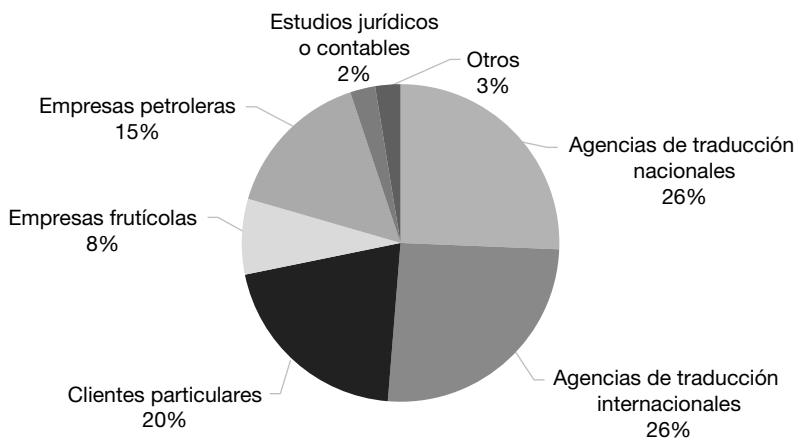
como lo hicimos en la revisión de antecedentes, respecto de las encuestas realizadas por Diéguez Morales *et al.* (2014) y por la agencia Rosario Traducciones, se podría deducir que estas respuestas evidencian, además, las áreas en las que los graduados manifiestan necesidad de fortalecer la formación que han recibido en su carrera de grado: las tradicionales áreas de especialización de la traducción (como la traducción médica, financiera, etc., o la actualización en aspectos relacionados con la normativa de la lengua española), pero también en otras modalidades y roles (como la localización, la subtitulación, la revisión de traducciones y la programación web), en tecnologías (uso de memorias) y, fundamentalmente, en conocimientos necesarios para ingresar al mercado de trabajo (márquetin). Este último dato puede comprenderse en el marco de las dificultades para la

Figura 2. Áreas de conocimiento en las que se han capacitado los encuestados

inserción laboral de los profesionales de la traducción y que se evidencian también en los estudios que reseñamos en la segunda sección.

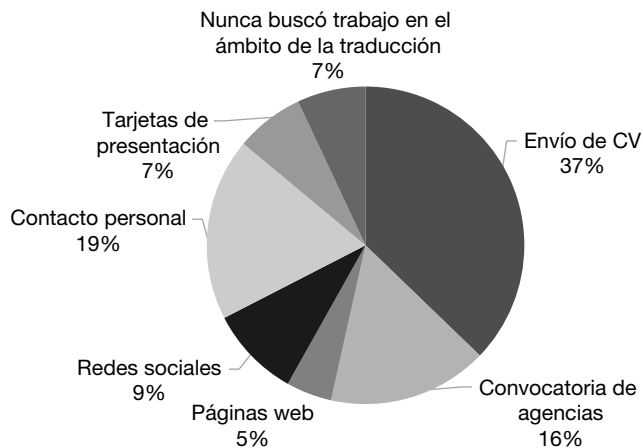
En cuanto al interés por ingresar al mercado de la traducción, el 85 % de los encuestados informó haber ofrecido sus servicios en por lo menos dos de los sectores que se indican en la figura 3; en particular, en agencias de traducción nacionales (26 %) e internacionales (26 %) y a particulares (20 %). El 15 % restante respondió que en el momento de finalizar su formación universitaria tenía un empleo estable en otros ámbitos, por lo cual no estaban interesados en dedicarse a la traducción profesionalmente. Este dato es de relevancia para los objetivos de este artículo. Sería erróneo hacer generalizaciones respecto del porcentaje de graduados que no ejerce la profesión, sin considerar que en muchos casos no hubo interés o intención de hacerlo. Nos queda pendiente saber si el motivo por el cual decidieron no dedicarse a la profesión una vez graduados se debe a que tenían un trabajo estable en otro sector o si la decisión se basó en alguna situación como las que menciona King (2017): escasas perspectivas durante su formación de poder vivir de la traducción, idea generalizada acerca de las dificultades para acceder a un trabajo a tiempo completo en el ámbito o las pobres condiciones laborales en el ámbito de la traducción.

Figura 3. Sectores del mercado en los que los encuestados ofrecieron sus servicios de traducción



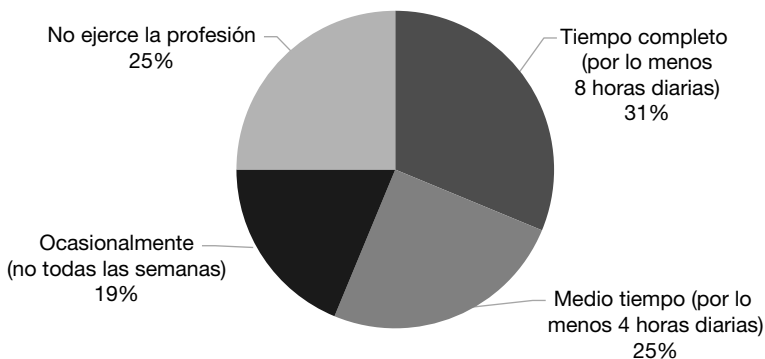
Ante el interrogante acerca de las estrategias empleadas para lograr ingresar al mercado, el mayor porcentaje (41 %) indicó que aplicó por lo menos a dos de las listadas entre las opciones (figura 4) y un 36 %, a más de dos. Si bien se trató de una población joven o relativamente joven (menor de 40 años), las estrategias más utilizadas son las que podrían encuadrarse dentro de las tradicionales, como el envío de CV o el contacto personal.

Figura 4. Estrategias empleadas por los graduados para conseguir empleo en el sector de la traducción

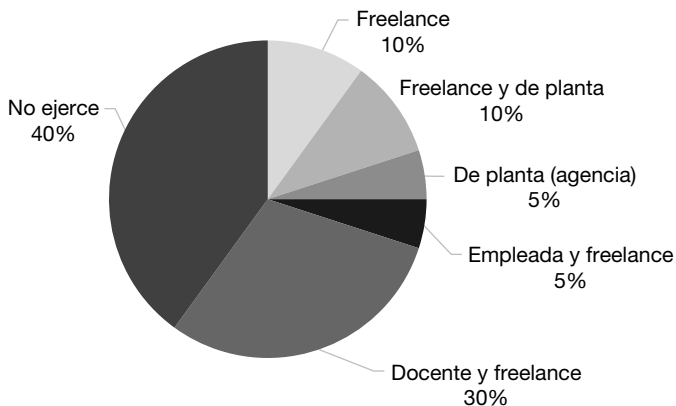


El 80 % indicó que las estrategias empleadas resultaron efectivas. No obstante, solo el 56 % ejerce la profesión: a tiempo completo (31 %), es decir, al menos 8 horas diarias; o a medio tiempo (25 %), es decir, al menos 4 horas diarias. El resto (19 %) traduce ocasionalmente. De este análisis surge que el 39 % de los profesionales que intentó ingresar al mercado laboral no lo logró.

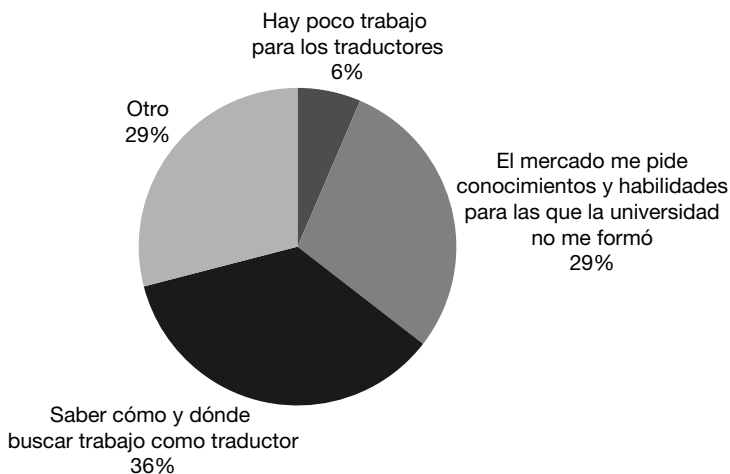
Figura 5. Jornada laboral en el ámbito de la traducción de los graduados entrevistados



El mayor porcentaje (55 %) de los graduados que ejercen la profesión, a tiempo completo u ocasionalmente, lo hace de manera independiente, aunque todos combinan estas tareas con otros empleos: docencia (30 %), actividades administrativas en un organismo público o privado (5 %).

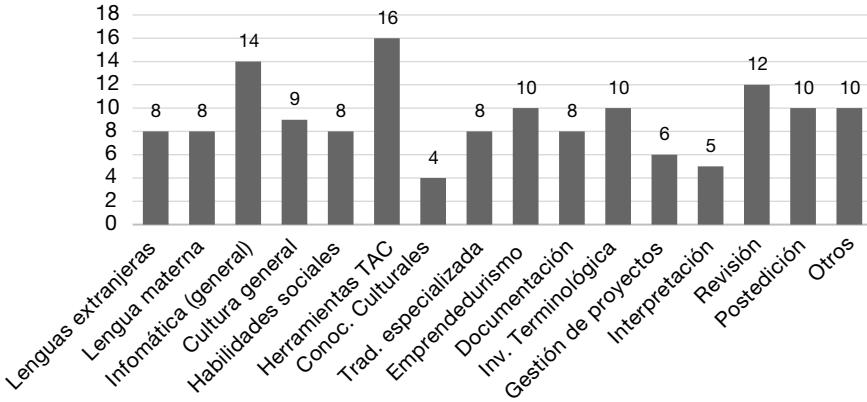
Figura 6. Otras actividades que los graduados combinan con su labor de traducción

En cuanto a las dificultades para acceder al mercado laboral de la traducción, los encuestados mencionaron múltiples motivos. Sobresalen el desconocimiento de estrategias de márketing efectivas (36%), el requerimiento de conocimientos y habilidades que no obtuvo a través de su formación (29%) y, entre otros motivos (29%), al requerimiento de un mínimo de experiencia, a las bajas tarifas, a la necesidad de estar especializados en alguna variedad de traducción y al manejo de herramientas TAC.

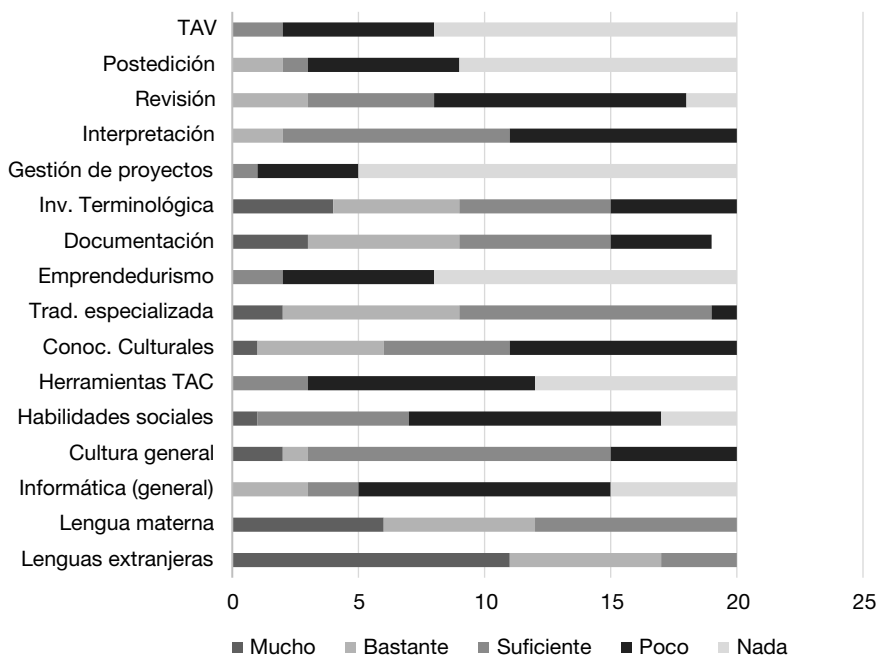
Figura 7. Motivos atribuidos a las dificultades para conseguir empleo en el ámbito de la traducción

Ligada al interrogante anterior, se les planteó la pregunta acerca de las competencias, conocimientos y habilidades que, a su entender, son las más valoradas actualmente en la industria. Se destacan, entre las respuestas, el manejo de herramientas TAC, los conocimientos informáticos generales, y las competencias para la revisión, la posesición, la investigación terminológica y el emprendimiento. La mención de esta última competencia es entendible si la relacionamos con los datos de las figuras 3 y 6, sobre el mercado al que apuntan y la dependencia laboral que predomina (55 % de los encuestados es traductor *freelance*). Sin embargo, el emprendimiento debe entenderse en un sentido amplio, es decir, no solo como la capacidad para diseñar, lanzar y administrar un negocio propio, sino también como el conjunto de «competencias transversales para actuar sobre oportunidades e ideas, transformándolas en valor para los otros» (Galán-Mañas *et al.* 2020).

Figura 8. Competencias más valoradas en la industria de la traducción según la experiencia de los graduados



Si comparamos estos resultados con la percepción de los graduados respecto de la formación recibida en estas y otras habilidades y competencias, justamente las que, según la opinión de los encuestados, son las menos indispensables a la hora de buscar acceder al mercado laboral de la traducción (los conocimientos lingüísticos y los conocimientos culturales), son, a su vez, en las que han recibido una formación más sólida. Mientras que las más valoradas en el mercado actual (la traducción audiovisual, las herramientas TAC, el emprendimiento, la posesición y la informática general) han estado presentes poco o nada en la formación de los estudiantes.

Figura 9. Áreas de conocimiento más sólidas en la formación recibida

5. Consideraciones finales

Las respuestas de los encuestados permiten documentar las dificultades para ingresar al mercado laboral de la traducción y son coherentes con los resultados del análisis de los planes de estudios respecto de la ausencia de asignaturas destinadas al desarrollo de competencias profesionales y para la empleabilidad. Entender la competencia traductora como una macrocompetencia que comprende habilidades y conocimientos que exceden los necesarios para comprender y producir textos debería conducir a las instituciones formadoras de traductores a revisar, adecuar y actualizar los contenidos de los planes de estudios. Como ya señalamos en otros análisis (Chaia 2014, 2017), y como queda demostrado también en este estudio a través de la opinión de los graduados, el énfasis no debería situarse solamente en los aspectos lingüísticos y temáticos de la CT, sino en las habilidades específicas (PACTE 2002) que preparen a los futuros profesionales para realizar el amplio abanico de tareas de un proyecto de traducción, tales como las que describe, por ejemplo, Gouadec (2007: 15-17) en su modelo del macroproceso traductor. Para esto, sin duda, será necesario llevar adelante más investigaciones en torno a este aspecto de la profesión del traductor en el contexto social y geográfico que nos ocupa. No podemos dejar de reconocer las limitaciones de nuestra investigación, dado el reducido volumen de la muestra y profundidad en el tratamiento de temas puntuales que han ido surgiendo en este artículo y que

merecen un estudio individualizado y pormenorizado, tales como las competencias relacionadas con el uso de las tecnologías (Bianchini 2018). No obstante, creemos que nuestra reflexión y análisis puede ser un punto de partida para otras investigaciones relacionadas con las competencias profesionales y a las habilidades blandas en la formación de traductores argentinos, ya que, tal como señalan Chávez Meza *et al.* (2016: 5), «[g]ran parte de la investigación en traducción se centra en las habilidades duras, mientras que las habilidades blandas aún son parte de un campo inexplorado». La importancia de que estas investigaciones abarquen aspectos específicos del contexto en el que se llevan adelante es primordial. En palabras de Galán-Mañas y López García (2020: 28), «dado que la universidad debe garantizar que los graduados adquieran las competencias transversales pertinentes, necesitamos conocer las necesidades del mercado laboral para ajustar nuestros planes de estudios cuanto antes».

Massey y Ehrensberger-Dow (2014) y Álvarez-Álvarez y Arnáiz-Uzquiza (2017) proponen promover la integración de habilidades para la empleabilidad mediante la inclusión de módulos específicos con contenidos profesionales en asignaturas de traducción de los planes de estudios, el diseño de esquemas de prácticas obligatorias en empresas o la inclusión de asignaturas con contenidos y metodologías dirigidos al desarrollo de las habilidades profesionales. Estas propuestas se enmarcan en los principios del enfoque socioconstructivista de la didáctica de la traducción y de la interpretación (Király 2000), que concibe el aprendizaje como un proceso cognitivo interno, externo, colaborativo y cooperativo, como parte de un fenómeno social. Respecto de las prácticas profesionales en empresas, casos ilustrativos que evidencian su efectividad para el contexto latinoamericano son los publicados por Escobedo Quintana y Garvich Claux (2016) y por Pávez Gamboa *et al.* (2017). En efecto, los traductores de planta entrevistados por Escobedo Quintana y Garvich Claux (2016) informaron que ingresaron a las empresas como practicantes, es decir, que el primer contacto con el entorno o ámbito laboral fue a través de las prácticas en empresas. Los relatos de estudiantes de interpretación que tuvieron experiencias formativas en empresas durante su formación, recogidos por Pávez Gamboa *et al.* (2017), demuestran la efectividad de la experiencia profesional previa a la graduación, que permite la incorporación de nuevos conocimientos, acciones, técnicas y actitudes y facilitan la resignificación del aprendizaje y enseñanza. Las prácticas en empresas y agencias de traducción permitirían fortalecer las habilidades de gestión, relaciones sociales e interpersonales, trabajo en equipo y habilidades comunicacionales puestas en práctica en el contexto áulico. Sin embargo, no desconocemos la dificultad y tiempo que requieren los cambios o modificaciones de planes de estudios para que se implemente de manera formal este tipo de perfil formativo en nuestro país. Como medida paliativa, la integración de contenidos, nuevas metodologías y dinámicas en las asignaturas existentes puede contribuir a mitigar los efectos de la visible ausencia de los contenidos y competencias profesionales en los planes de estudios de las carreras de traducción de grado. En resumen, tal como concluye Arealillo Doval (2020: 24): «resulta conveniente incluir en los programas formativos no solo los aspectos meramente relacionados con la traducción en sí, sino

también los aspectos profesionales, destrezas interpersonales y tecnología, ya que serían necesarios en el mundo real y pueden ser un recurso de diferenciación muy importante». El autor no se limita a las competencias profesional y tecnológica, sino que propone también la inclusión de nuevos perfiles en la formación de los profesionales de la traducción, como la gestión de proyectos y la posesición.

No ignoramos, sin embargo, que la mejora de la empleabilidad no se reduce a una sólida base de competencias o a las posibilidades de acceso a la capacitación constante, sino también a la igualdad de oportunidades para obtener un puesto de trabajo, a la capacidad productiva de las empresas y de integración al sistema económico. Queda de nuestra parte, como docentes universitarios, pensar en modos para integrar las competencias para la empleabilidad a la formación de los futuros profesionales.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ-ÁLVAREZ, Susana (2020). «Empleabilidad y emprendimiento en la formación de traductores e intérpretes: Nuevas competencias, nuevas estrategias». En: ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Susana; ORTEGO ANTÓN, María Teresa (eds.). *Perfiles estratégicos de traductores e intérpretes en la transmisión de la información experta multilingüe en la sociedad del conocimiento del siglo XXI*. Granada: Editorial Comares.
- ÁLVAREZ-ÁLVAREZ, Susana; ARNÁIZ-UZQUIZA, Verónica (2017). «Translation and interpreting graduates under construction: do Spanish translation and interpreting studies curricula answer the challenges of employability?». *The Interpreter and Translator Trainer*, 11(2), p. 139-159.
<<https://doi.org/10.1080/1750399X.2017.1344812>>
- AREVALILLO DOVAL, Juan José (2020). «El perfil del traductor especializado desde los ámbitos profesional y académico: retos, expectativas y el proyecto ETRANSFAIR». En: ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Susana; ORTEGO ANTÓN, María Teresa (eds.). *Perfiles estratégicos de traductores e intérpretes en la transmisión de la información experta multilingüe en la sociedad del conocimiento del siglo XXI*. Granada: Editorial Comares.
- ARGANDOÑA JARA, Andrea; MARTÍNEZ MORALES, Zoila; SILUPU LARRONDA, Dayana (2017). «Exploración sobre la inserción laboral de los intérpretes en el mercado peruano». *Mutatis Mutandis*, 10(2), p. 74-101.
<<https://doi.org/10.17533/udea.mut.v10n2a03>>
- BIANCHINI, Martha Inés (2018). «La informática aplicada en la formación de grado en Traducción en las universidades públicas de Argentina». *Revista Digital de Investigación en Docencia Universitaria*, 12(1), p. 232-252.
<<https://doi.org/10.19083/ridu.12.577>>
- CHAIÁ, María Claudia Geraldine (2014). «Los traductorados en Argentina: una aproximación al estado de la cuestión». II Ateneo Interuniversitario de Traductología. *La formación para la traducción*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de la Plata (Arg.), 25 y 26 de agosto.
- (2017). «La formación de traductores en las universidades públicas argentinas». *Synergies Argentina*, 5, p. 93-108.
- CHÁVEZ MEZA, Gabriela; MONTEAGUDO MEDINA, Mary Ann; GARVICH Mijail; MIRANDA TUPPIA, Gressia (2016). *El perfil profesional que los PST buscan en los traductores en Perú: un estudio exploratorio*. Tesis doctoral. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

- DIÉGUEZ MORALES, María Isabel; LAZO RODRÍGUEZ, Rosa María; QUEZADA GAPONOV, Camilo (2014). «Estudio de mercado de la traducción en Argentina, Chile y España: Perfil académico y profesional de los traductores». *Onomázein*, 30(2), p. 70-89.
- ESCOBEDO QUINTANA, Sharon; GARVICH CLAUX, Mijail (2017). «El mercado de la traducción de planta en Lima (Perú)». *Comunicación, Cultura y Política*, 7, p. 159-190.
- GALÁN-MAÑAS, Anabel; LÓPEZ-GARCÍA, Patricia (2020). «Las competencias transversales en el mercado de la traducción». En: ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Susana; ORTEGO ANTÓN, María Teresa (eds.). *Perfiles estratégicos de traductores e intérpretes en la transmisión de la información experta multilingüe en la sociedad del conocimiento del siglo XXI*. Granada: Editorial Comares.
- GALÁN-MAÑAS, Anabel; KUZNIK, Anna; OLALLA SOLER, Christian (2020). «Entrepreneurship in translator and interpreter training». *Hermes. Journal of Language and Communication in Business*, 60, p. 7-11.
- GILE, Daniel (2009). *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- GÖPFERICH, Susanne (2009). «Towards a model of translation competence and its acquisition: the longitudinal study TransComp». En: GÖPFERICH, Susanne; JAKOBSEN, Arnt Lykke; MEES, Inger (eds.). *Behind the Mind: Methods, Models and Results in Translation Process Research. Copenhagen Studies in Language*, 37. Copenhagen: Samfundslitteratur Press, p. 11-37.
- GÖPFERICH, Susanne; JÄÄSKELÄINEN, Riitta (2009). «Process research into the development of translation competence: Where are we, and where do we need to go?». *Across Languages and Cultures*, 10(2), p. 169-191.
- GOUADEC, Daniel (2007). *Translation as a Profession*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- KELLY, Dorothy (2002). «Un modelo de competencia traductora: bases para el diseño curricular». *Puente*, 1, p. 9-20.
- KING, Hayley (2017). «Translator education programs & the translation labour market: Linear career progression or a touch of chaos?». *T and I Review*, 7, p. 133-151.
- KIRALY, Donald (2000). *A Social Constructivist Approach to Translator Education: Empowerment from Theory to Practice*. Manchester (RU); Northampton (EUA): St. Jerome Publishing.
- MASSEY, Gary; EHRENSBERGER-DOW, Maureen (2014). «Looking beyond text: the usefulness of translation process data». En: KNORR, Dagmar; HEINE, Carmen; ENGBERG, Jan (eds.). *Methods in Writing Process Research*. Berna: Peter Lang, p. 81-98.
- OIT (2004). *Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos* (Recomendación 195) Ginebra: OIT.
- (2015). «Competencias para el empleo. Orientaciones de política: Mejorar la empleabilidad de los jóvenes: la importancia de las competencias clave». En: *Mejorar la empleabilidad de los jóvenes: ¿Qué? ¿Por qué? y ¿Cómo? Guía sobre competencias clave*. Ginebra: OIT.
- PACTE (2000). «Acquiring translation competence: Hypothesis and methodological problems in a research project». En: BEEBY, Allison; ENSINGER, Doris; PRESAS, Marisa (eds.). *Investigating Translation*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins, p. 99-106.
- (2002). «Exploratory tests in a study of translation competence». *Conference Interpretation and Translation*, 4(2), p. 41-69.
- (2003). «Building a translation competence model». En: ALVES, Fabio (ed.). *Triangulating Translation: Perspectives in Process-Oriented Research*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins, p. 43-66.

- (2005). «Investigating Translation Competence: Conceptual and Methodological Issues». *Meta: Journal Des Traducteurs*, 50(2), p. 609-619.
- (2015). «Results of PACTE's Experimental Research on the Acquisition of Translation Competence: The Acquisition of Declarative and Procedural Knowledge in Translation. The Dynamic Translation Index». *Translation Spaces*, 4(1), p. 29-53.
- (2017). «Researching Translation Competence by PACTE Group». Ámsterdam: John Benjamins.
- (2019). «Establecimiento de niveles de competencias en traducción. Primeros resultados del proyecto NACT». *Onomázein*, 43, p. 1-25.
- PÁVEZ-GAMBOA, Pedro; URRÁ-URTUBIA, Ámbar; CARVAJAL-PALLACÁN, Carol (2017). «Las experiencias profesionales de los estudiantes de interpretación como fuente de mejora en los programas de formación de intérpretes en Chile». *Mutatis Mutandis*, 12(1), p. 230-249.
- QUIROZ HERRERA, Gabriel; FRANCO URIBE, Lilina Patricia (2011). «Hacia un perfil profesional del traductor en Colombia». *Revista Escuela de Administración de Negocios*, 70, p. 42-57.
- RODRÍGUEZ DE CÉSPEDES, Begoña (2017). «Addressing employability and enterprise responsibilities in the translation curriculum». *The Interpreter and Translator Trainer*, 11(2), p. 107-122.
<<https://doi.org/10.1080/1750399X.2017.1344816>>
- ROSARIO TRADUCCIONES (2021). «La industria de la traducción en Argentina: cambios y permanencia en los últimos cinco años». <<https://bit.ly/3PQ1kmc>> [Consulta: 29/11/2022].

EXPERIÈNCIES

Humor, cultura y cómics: transgresiones en la traducción subordinada en el aula

Paola Carrión González

Universitat d'Alacant. Departament de Traducció i Interpretació
Carretera Sant Vicenç del Raspeig, s/n
03690 Sant Vicent del Raspeig
p.carrion.gonzalez@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8081-1089



Resumen

Este breve trabajo pretende analizar en contexto docente universitario la importancia del elemento cultural durante el proceso traductológico, poniendo como ejemplo la traducción del humor en una tipología literaria única: el cómic. A través de la traducción FR-ES de la obra *Ab Absurdo*, del autor belga Marc Dubuisson, se observarán las peculiaridades presentadas por este formato literario, así como las necesidades adaptativas de los elementos lingüístico-culturales enmarcadas en un contexto de traducción subordinada. La clasificación de tales dificultades, así como la frecuencia de uso de las técnicas empleadas para solventarlas, arrojarán luz sobre la pertinencia de procedimientos más cercanos al método interpretativo-comunicativo, en detrimento de una literalidad que se aleja de la función principal del texto: el humor.

Palabras clave: técnicas de traducción; cómic; culturema; humor; traducción subordinada

Abstract. *Humour, culture, and comics. Transgression in subordinate translation in the classroom*

This short paper aims to analyse the importance of the cultural element during the translation process in a university teaching context, using as an example the translation of humour in a unique literary typology: the comic. Translating *Ab Absurdo* from French to Spanish, by the Belgian author Marc Dubuisson, will reveal the special features of this literary format, as well as the adaptive needs of the linguistic-cultural elements framed in a context of subordinate translation. In this case, classify these difficulties and parse the frequency of use in terms of translation techniques employed to solve them will shed light on the relevance of procedures closer to the interpretative-communicative method, to the detriment of a literality that moves away from the main objective of this text: the humour.

Keywords: translation techniques; comic; cultureme; humour; subordinate translation

Sumario

- | | |
|---|----------------------------|
| 1. «Traducir la función, no las palabras»
en la comunicación intercultural | 3. Resultados del análisis |
| 2. Traducción literaria e innovación
docente: un proyecto de traducción
colectiva | 4. Conclusiones |
| | Referencias bibliográficas |

1. «Traducir la función, no las palabras» en la comunicación intercultural

Si bien pudiera parecer que el objetivo primordial de este proyecto es la publicación de la traducción colectiva de una obra literaria, no es tan relevante la finalidad sino el proceso que nos conduce hasta la misma. Teniendo en cuenta que la sempiterna duda del traductor es si el fin justifica los medios, resulta de gran interés conocer los procesos cognitivos que nos encauzan hacia específicas soluciones de traducción y que, por tanto, nos acercarán más a un método literal o interpretativo-comunicativo (Hurtado 2001) según la singularidad de contexto comunicativo. De esta manera, las variables de cada realidad situacional serán las responsables de nuestras decisiones traductológicas, subordinadas a su vez al factor cultural:

El lenguaje empleado para comunicarse es considerado como parte de la cultura, y la forma de la comunicación está condicionada por las restricciones de la *situación-en-cultura*. (Nord 2009: 210)

Ese «traducir la función, no las palabras» que prona el funcionalismo es la manera en que el traductor deja de ser mediador lingüístico para convertirse en mediador cultural, y para ello la práctica docente invita a la reflexión y no solo a la consecución del objetivo ulterior.

Ante el ejemplo de comunicación intercultural mediada que nos ocupa, habríamos de tener en cuenta que para conseguir la acción traslativa pretendida es absolutamente necesario establecer como objetivo la clara intencionalidad del texto estudiado, esto es, recrear una crítica satírica social hilarante, por lo que toda decisión traductológica tendría que estar encaminada a tal fin. O lo que es lo mismo, traducir en clave de humor, manteniéndonos en esa frontera tan sutil entre la traducción y la creación, con una metodología más cercana a esta última.

La traducción del humor abre un debate en torno a la fidelidad que en esta ocasión choca a su vez con las limitaciones impuestas por el elemento pictórico. Traducir un cómic humorístico tendría todas las restricciones concernientes a los culturemas de corte lingüístico, tales como los juegos de palabras o chistes —abre incluso un debate sobre la posibilidad de la traducibilidad en relación con su capacidad de transferencia intercultural (Tolosa 2005: 1080)—, las dificultades relacionadas con los rasgos propios del formato de este tipo de traducción literaria y, por último, las cortapisas de la traducción condicionada o subordinada

a la imagen. La naturaleza textual se encuentra, por tanto, a caballo entre la traducción literaria y la TAV, y por ello interpela a la consideración de las dificultades planteadas por sendos ámbitos.

En resumen, traducir el humor implica «entender bien la intención, el efecto que se busca, qué clase de risa, de sonrisa o, simplemente, de seducción artera se persigue» (Mayor 2018: 68). ¿Quiere esto decir que el fin justifica los medios? En este trabajo, analizamos la traducción —tanto en su proceso como en su resultado— del cómic humorístico francófono *Ab Absurdo*, con el fin de demostrar que las técnicas de traducción en torno al humor implican una tendencia hacia la búsqueda de la adaptación cultural o domesticación y, por tanto, de la equivalencia —preestablecida o dinámica— del elemento cultural, en detrimento de un método traductor literal.

2. Traducción literaria e innovación docente: un proyecto de traducción colectiva

En este apartado, se describen tanto las condiciones —contexto, participantes y etapas— de desarrollo de un proyecto de innovación docente en torno a la traducción FR-ES de un cómic de naturaleza humorística, así como las principales dificultades de traducción encontradas y las técnicas empleadas.

2.1. Descripción del contexto: participantes, instrumentos, fases y elección de la obra

Para el desarrollo de este proyecto, se ha elegido al alumnado de la asignatura optativa «Traducción Literaria Avanzada» (código 32752) del último año de grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Alicante.¹ A esta veintena de estudiantes, que ya han cursado una asignatura obligatoria previa de traducción literaria, se les plantea la posibilidad de realizar una traducción colectiva en el marco de sus estudios, a modo de carta de presentación en su currículum, pero también con el fin de posicionarlos en una situación real de encargo de traducción y enfrentarlos a unas dificultades de traducción específicas. En este sentido, la elección de la obra para su traducción ha estado directamente relacionada con el tipo de escollos y exigencias requeridas por la publicación, dado que el alumnado implicado ya posee competencia lingüística y traductora suficiente para enfrentarse a textos que precisan de soluciones traductológicas que van más allá de la mera consulta de recursos lexicográficos. Así, la traducción literaria les invita a desplegar su creatividad ante una veintena de temas sociales controvertidos —entre los que destacan los fanatismos religiosos, la política, la violencia

1. A este respecto, cabe mencionar que este proyecto se enmarca en una red de innovación docente llamada TradLit, que no solo cuenta con varias ediciones, sino también con el respaldo del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Alicante, así como del Departamento de Traducción e Interpretación de esta misma universidad. Así pues, esta red de investigación cuenta ya con varias experiencias de traducción colectiva en el aula (Carrión y Belotto 2021; Carrión 2020; Masseur y Belotto 2013).

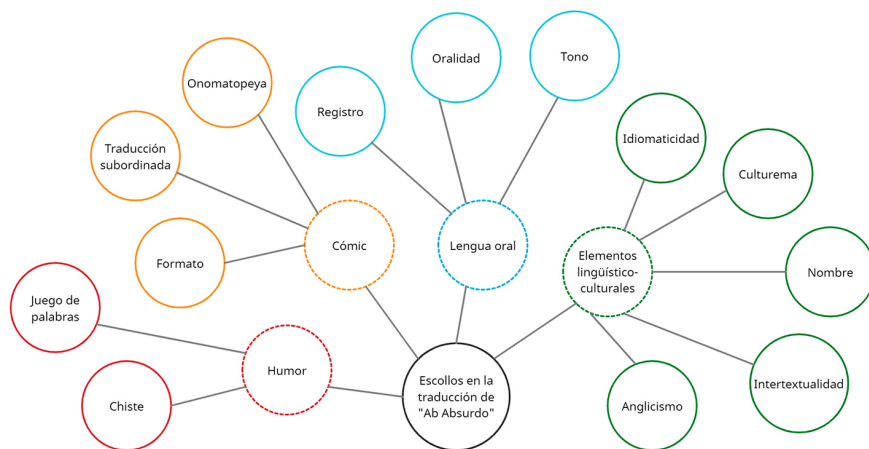
machista, la pobreza, el racismo, las redes sociales y el papel de los medios de difusión, entre otros— y aplicar su intelecto en situaciones límite entre la fidelidad y la creación, que a su vez abren un debate colectivo fundamentado en bases teóricas sólidas adquiridas. De manera simultánea, la naturaleza satírica del texto y el componente amargo que baña los principales ejes temáticos que toca, vienen a acompañar y en ocasiones incluso transfiguran la cuestión traductológica, desafiando así la labor traductora.

A través de la experiencia colectiva de la traducción y con la inestimable ayuda del autor original —que en todo momento ha respondido a las curiosidades del mundo del cómic— hemos podido desarrollar este proyecto, establecido en varias fases claramente diferenciadas: lectura, traducción colectiva de las primeras páginas para establecer un método traductor común, traducción por binomios, puesta en común (lluvia de ideas), revisiones por parte del profesorado especialista en traducción literaria y aplicación del formato requerido. Dichas fases se han complementado con sesiones teórico-prácticas, así como charlas organizadas con profesionales de la traducción literaria.

2.2. *Análisis de los escollos en la traducción de Ab Absurdo*

Ab Absurdo representa un claro ejemplo de autocrítica, en apariencia dirigida a la realidad social hexagonal, pero aplicable —en lo concerniente a su temática social— a cualquier comunidad occidental actual, por lo que la concepción del humor que presenta y la función principal de su mensaje bien podrían ser acogidos por el público destinatario de la traducción. No obstante, los elementos culturales presentes en la obra no siempre son conocidos por el lector final, o bien se transforman en juegos de palabras cuyo componente lingüístico no permite una traslación directa del francés al español. Al plano cultural han de añadirse, asimismo, las restricciones propias del formato del cómic —algunas de ellas muy reiteradas, como las limitaciones de espacio en los bocadillos—, así como un registro coloquial que marca el tono irónico de la publicación y que, por tanto, habría de mantenerse con el fin de conservar los rasgos principales de la obra. De esta manera, durante el proceso de traducción nos hemos encontrado con dificultades tales como la presencia de secuencias idiomáticas, nombres propios, referencias culturales —culturemas— compartidas y específicas, alusiones intertextuales, irrupción de anglicismos, juegos de palabras, chistes, onomatopeyas, interjecciones, claros casos de traducción subordinada al componente pictórico, restricciones impuestas por el formato, un marcado registro coloquial o vulgar, un tono irónico o una oralidad muy marcada. De este modo, hemos querido clasificar estas dificultades más representativas del proceso de traducción en cuatro grandes bloques: la traducción de la lengua oral, la traducción de elementos lingüístico-culturales, la traducción del humor y la traducción del cómic.

Para la resolución de la problemática traslativa general se han seguido las técnicas de traducción de Molina y Hurtado (2002), integradas y ampliamente utilizadas por el alumnado en el marco de enseñanza-aprendizaje de los estudios de traducción. Ahora bien, la especificidad de algunos tipos de dificultades —espe-

Figura 1. Tipos de dificultades de traducción en *Ab Absurdo*

cialmente las que están íntimamente ligadas al ámbito cultural— invita a un tratamiento más concreto y, por ende, al uso de clasificaciones propias a cada tipología o subtipología de dificultad. Por este motivo, se han añadido las técnicas de traducción del registro y/o variedades de la lengua (Gregory y Carroll 1978), las técnicas asociadas a los elementos culturales (Venuti 1986) o las que están relacionadas con la traducción de nombres propios (Franco 2015). De esta manera, encontraremos técnicas como la *traducción semántica* para el tratamiento del registro, la *extranjerización* y *domesticación* para los elementos culturales, y un amplio abanico de procedimientos para los nombres propios, basados en métodos de conservación o de sustitución, como la *repetición*, la *adaptación ortográfica*, la *traducción semántica*, la *glosa intratextual*, la *neutralización limitada*, la *neutralización absoluta*, la *naturalización* o la *traducción exógena*, respectivamente. A continuación, veremos asociadas dichas técnicas a las dificultades anteriormente evocadas a través de algunos de los ejemplos más significativos.

2.2.1. La traducción de la lengua oral

La traducción de la oralidad supone un desafío para el traductor en tanto en cuanto supone un proceso doble de traslación: del sentido en lengua A al sentido en lengua B, y del sentido en lengua B a la particularidad oral de la lengua B. De esta guisa, los elementos propios de la oralidad de una lengua pueden no tener un equivalente perfecto en otra lengua, y en consecuencia los mecanismos lingüísticos que implican fluidez en una —tales como idiomatismos, coletillas o supresiones— podrían verse alterados, compensados o incluso omitidos en otra.

Tabla 1. Traducción de la oralidad

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) Haaaa... Mais fallait le dire tout de suite !	6	¡Aaaaaanda! ¡Haberlo dicho antes!	Equivalencia semántica
(b) C'est pas pasque tu vis chez nous que t'es comme nous (...) Ingrat.	20	Que vivas aquí no quiere decir que seas como nosotros (...) Desagradecio.	Compensación
(c) Mais ch'était un 'ompliment !...	201	¡Eho me paha po'hablar!...	Domesticación

Si bien prevalece el uso de la equivalencia semántica, esto es, una fórmula que reproduzca tanto la variedad como el registro del TO además del sentido, lo que garantiza una traducción en términos de texto y no solo de oración (a), vemos ejemplos en que las pérdidas de la oralidad tienen que compensarse por inexistencia de mecanismos idénticos en la lengua de llegada —mediante la técnica de la compensación, consistente en la introducción de un elemento o efecto estilístico en otro lugar del texto ante la imposibilidad de hacerlo en la misma ubicación del texto original— (b) o incluso *domesticar* su formulación aplicando, por ejemplo, una fonética que muestre el resultado de la acción (c). En este último caso, se reproduce la forma de hablar de una persona que ha perdido varios dientes al recibir un fuerte golpe en la boca. Se hace uso así de la técnica de la domesticación, consistente en eliminar cualquier huella extranjera mediante la utilización de expresiones, estructuras o términos bien conocidos en la lengua de llegada, provocando en el destinatario una sensación de transparencia.

A ello se añaden otras dificultades como la traducción del registro o la consecución connotativa del tono empleado en cada caso, por lo que la búsqueda de una solución adecuada para la naturaleza coloquial del texto residiría en el uso de la *equivalencia semántica*, siendo esta necesariamente global y, por tanto, alejada de los individualismos estructurales:

La traducción no es simplemente una cuestión de equivalencia entre elementos, ni entre grupos de elementos, ni entre estructuras, sino una cuestión de equivalencia entre textos que implica consideraciones de variedad y de registro. (Gregory y Carroll 1978: 95)

Siguiendo esta tendencia, la traducción del plano coloquial —familiar y/o vulgar— encontraría un margen más amplio —a la par que arriesgado— de actuación.

Tabla 2. Traducción del registro

	TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a)	Bien fait pour sa gueule !	16	¡Chúpate esa!	Equivalencia semántica
(b)	¡¡¡Nik ta race, le thon !!!	77	¡¡¡Me cago en tu raza, orco!!!	Equivalencia semántica
(c)	...c'était super chelou!	84	...¡Ha sido súper random!	Equivalencia dinámica
(d)	Chére profaiseur, Koman con fé les bébé ? Théó	121	Querido porfesor, ¿Cómo sacen los bebés? Théó	Equivalencia semántica
(e)	...Un petit peu trop de casseurs.	136	...me tienen hasta la baguette.	Creación discursiva

La traducción del registro —que en muchas ocasiones presenta una relación directa con la presencia de la idiomatización (a)— implica la conservación del tono —en este caso, vulgar— del discurso (b) y puede encerrar una clara descripción de los rasgos del personaje en cuestión (d), como pudiera ser la edad. En algunos momentos requiere de otras técnicas, como la creación discursiva —equivalencia efímera con sentido únicamente en un contexto determinado— (e) a modo de compensación o consecución del efecto humorístico, o bien de la equivalencia dinámica —o equivalencia funcional, técnica para comunicar la idea contenida en el original, en detrimento de la literalidad de este— (c) en caso de no haber de una referencia lingüístico-cultural similar en la lengua de llegada, como es el caso del *verlan*.

Por su parte, reproducir en formato escrito el tono oral, ya sea sarcástico (a), *chic* (b) o virulento (c), implica la puesta en marcha de mecanismos audaces y creativos basados en nuestra experiencia lingüística.

Tabla 3. Traducción del tono

	TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a)	Céçuiidikié!	19	¿Y quin dici isi?	Domesticación
(b)	Ouaaiiis... c'était SU-PER...	32	Yesss... fue ¡DI-VI-NO!...	Equivalencia semántica
(c)	Quand est-ce qu'on mange ?	100	¿Cuándo se come en esta casa?	Creación discursiva

2.2.2. La traducción de elementos lingüístico-culturales

Sin lugar a duda, el tratamiento del universo cultural de una comunidad nos introduce en los aspectos más interesantes y complejos de la traducción, ligando el elemento lingüístico al plano cultural y desarrollando mecanismos de traslación mucho más enrevesados para tal fin. La noción de *culturema*, ampliamente debatida y estudiada por los grandes teóricos de la traducción —Nida, Newmark, Vermeer, Nord, Luque Durán, Oksaar o Molina, entre otros— implica la imbricación del factor lingüístico y cultural como un único ente. Los culturemas son «unidades de comunicación», «naciones específico-culturales de un país o de un ámbito cultural» y «poseen una estructura semántica y pragmática compleja» (Luque Nadal 2009: 94). La solución de traducción para cada culturema depende del

grado de *aceptabilidad* de este en cada situación comunicativa específica en el TM, a su vez relacionado con el concepto de *invisibilidad*. Así, el grado de *aceptabilidad* de una traducción es inversamente proporcional al grado de visibilidad del autor: «the more “successful” the translation, the more invisible the translator, and the more visible the author or meaning of the original text» (Venuti 1986: 179). Surgen así los conceptos de *domesticación* —anteriormente definida— y *extranjerización*, dos técnicas clave para la traducción de culturemas, situadas en los extremos de fidelidad y adaptación, respectivamente, siendo esta última definida como una técnica que ayuda a mostrar la culturalidad del texto original, en detrimento de una traducción más fluida o natural, pero en aras de un resultado más auténtico. A ellas se une la *neutralización* como procedimiento intermedio —consistente en la eliminación total de la referencia cultural original— y la posible combinación con la técnica de la *creación discursiva* con el objetivo de acercar la referencia cultural al público de llegada.

Tabla 4. Traducción de culturemas

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) ...Et c'est pourquoi, mes chers compatriotes, les journées de travail seront dorénavant allongées de 6 heures !	18	...por ello, me llena de orgullo y satisfacción comunicarles que las jornadas laborales tendrán a partir de ahora ¡6 horas más!	Domesticación + Creación discursiva
(b) Il faudrait peut-être changer tes méthodes, Manuel...	44	A lo mejor sería bueno que cambiaras tus métodos, Presi...	Neutralización
(c) Tiens ils disent dans le journal que la soirée des enfoirés a fait un carton...	54	Mira, dicen en el periódico que la gala de «Les Enfoirés» ha sido todo un éxito...	Extranjerización
(d) Auuux champs elysééééés... pala papapa	72	La puerta de Al-Kalá, mírala, mírala, mírala...	Domesticación
(e) Super comique troupier (...) L'a crocheté. Mains à ma taille. Pooour pas que la chenille dérraille	128	Esta es una misión para... ¡Súper Coplero! (...) Mi carrooooo... Me lo robaaaaaarooooon... ¡¡¡Anoooocheeee cuando dormíaaaaa!!!	Domesticación
(f) ...Et là, le type sort du vieux-port et me dit...	159	...y de pronto, el tipo sale de l'Alcasaba y me dice...	Domesticación
(g) #ONENAMARRE #SIJESERAISUNEMEUF #PONEY #TOPCHEF #LEGENSKICROIVE #TWEETECOMMEHANOUNA	168	#ESTAMOSHARTOS #8M #UNICORNIO #MASTERCHEF #SINOLOTUITEONOLOCRO #DEMAYORQUIEROSER INFLUENCER	Domesticación

Dentro de esta *traducción cultural* no podemos obviar la cristalización lingüística que supone la presencia de una idiomática inherente a la visión de ver y nombrar la realidad referencial de una determinada forma. Así, hemos indaga-

do en esas fórmulas más o menos normalizadas en una y otra lengua, con el fin de dotar al discurso de la misma naturalidad del TO, en mayor medida a través de equivalentes aceptados —acuñados, esto es, términos o expresiones reconocidos como equivalentes en la lengua de destino— (b, c, e), pero también a equivalencias dinámicas derivadas de los requisitos de cada situación comunicacional (d, f) o incluso creaciones discursivas que añadieran fluidez al TM (a).

Tabla 5. Traducción de la idiomaticidad

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) J'vais vous apprendre moi, à dessiner des croix gammés sur les murs !	24	¡Vais a ver cómo se dibuja una esvástica como Dios manda!	Creación discursiva
(b) Mais dépêchez-vous, putain, on va crever comme des rats !!!	29	¡¡¡Pero date prisa, joder, vamos a caer como moscas!!!	Equivalente acuñado
(c) Tout est bien qui finit bien !	49	¡Bien está lo que bien acaba!	Equivalente acuñado
(d) C'était y a tellement longtemps, faut pas voire le mal partout...	90	Eso pasó hace ya mucho tiempo, no me seas tiquismiquis...	Equivalencia dinámica
(e) LES FEMMES ET LES ENFANTS D'ABORD !!!	119	¡¡¡LAS MUJERES Y LOS NIÑOS PRIMERO!!!	Equivalente acuñado
(f) En même temps, on le sent un tout petit peu venir, quand même...	181	Además, si lo piensas bien, ya se le veía el plumero...	Equivalencia dinámica

Por su parte, el tratamiento de los nombres propios —una dificultad habitual en los procesos traslativos— ha sido objeto de controversia, pues aunque la tónica general ha tendido hacia la fidelidad de la unidad de origen (d) en su forma original o traducción establecida (b), ha habido ocasiones en que la opacidad imperante del elemento inicial ha reclamado el uso de otras técnicas de traducción, como la neutralización (c, g) —a modo de adaptación cultural, y con la consiguiente pérdida de referencias culturales en detrimento de una mayor transparencia— e incluso la traducción exógena —técnica de creación discursiva aplicada a los nombres propios— (e, f), en aras de integrar la descripción del personaje dentro del nombre o bien de recrear un efecto humorístico. La traducción semántica, como forma de traducción del sentido, lingüística, denotativa o incluso literal, ha sido asimismo un recurso muy recurrente, al ofrecer en el TM una solución cercana y fiel al original en cuanto a sentido (a).

Tabla 6. Traducción de nombres

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) L'A.N.N.E.H. (...) C'était L'Association des Néo-Nazis Exclusivement Homosexuels	5	La A.N.N.S.P.H. (...) Hasta aquí la Asociación de Neo-Nazis Solo Para Homosexuales	Traducción semántica
(b) Salut ! Moi, c'est Épicure ! Et moi, c'est Socrate !	15	¡Hola! ¡Soy Epicuro! ¡Y yo soy Sócrates!	Naturalización
(c) Coucou Marine!	17	¡Holi Sra. Le Pen!	Neutralización limitada
(d) Maxence est de ces gens qui tentent à bâtir des ponts entre cultures	131	Maxence es de esas personas que tienden puentes entre culturas...	Repetición
(e) Parle Carlito !	150	¡Confiesa Armando Guerra!	Traducción exógena
(f) Ce qui est drôle car, de son côté, Abou Al Titebit avait pris exactement la même résolution...	155	Lo que tiene gracia, porque por otro lado, Abu Al Pilpil se había hecho el mismo propósito...	Traducción exógena
(g) #TWEETCOMMEHANOUNA	168	#DEMAYORQUIEROSER INFLUENCER	Neutralización absoluta

En caso de referencia intertextual, se ha optado por mantener la traducción establecida.

Tabla 7. Traducción de la intertextualidad

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) Comme disait Voltaire... « Je ne suis pas d'accord avec ce que vous dites (...) »	37	Como diría Voltaire... «No estoy de acuerdo con lo que dice (...)»	Equivalente acuñado
(b) Miroir, mon beau miroir...	79	Espejito, espejito mágico...	Equivalente acuñado
(c) J'ai fait un rêve !...	84	¡He tenido un sueño!...	Equivalente acuñado

Y, por último, el uso de anglicismos ha estado sujeto a su frecuencia de aparición en lengua meta y nivel de aceptabilidad, por lo que unas ocasiones se han desdibujado o transformado en expresiones más cercanas al TM (a, d), otras se han mantenido (b) y otras han sufrido modificaciones (c, e).

Tabla 8. Traducción de anglicismos

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) D'ailleurs, il en est sûr : ils finissent tous dealers de drogue...	16	Y además, lo tiene claro: acaban todos siendo camellos...	Neutralización
(b) You're fired!!!	31	You're fired!!!	Préstamo
(c) Alors dans la boîte, on a beaucoup brainstormé après que vous avez sollicité nos conseils pour redorer l'image du pays...	48	Después de haberos puesto en contacto con nosotros para lavarle la imagen del país y tras mucho brainstorming...	Transposición
(d) Je t'ai déjà dit motherfucker...	150	Ya se lo dije pinche pendejo...	Equivalencia dinámica
(e) Damned	174	Shit	Equivalencia dinámica

2.2.3. La traducción del humor

Si hubiera que escoger de entre todas las definiciones de *humor* dos únicas palabras que lo describieran, estas serían «culturalmente específico» (Botella 2017: 84). Entre las características más relevantes que esta autora nombra en torno al humor, cabe citar la importancia del papel de la cultura de una comunidad específica en establecer qué es y qué no es *humorístico*. Al plano cultural complementa el inmanente plano lingüístico como fuente de humor, condicionado por el contexto y finalidad de la situación comunicacional, determinantes en el enfoque funcionalista, así como la ruptura de las máximas conversacionales, que en el marco de esta obra quedan ampliamente reflejadas a través de un humor aparentemente absurdo y que da título a todo un repertorio de mordacidad y elocuencia.

En este marco, las principales dificultades giran en torno al elemento lingüístico, ya sea mediante juegos de palabras —donde la imposibilidad de la traducción literal deja paso a una marcada domesticación del texto resultante—, mediante cuestiones ortográficas (a), juegos fonéticos (b, c, e) o errores intencionados de naturaleza humorística (d).

Tabla 9. Traducción de juegos de palabras

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) Et sinon, on s'est dit qu'on allait écrire « urgensse » avec deux « s »...	13	Y bueno también dijimos lo de escribir «eSStado» con dos «S»...	Domesticación
(b) Faut pas prendre les gens pour des contes	79	Y colorín colorado, a la reina se la han colado	Domesticación
(c) Tu veux dire, des « Qu'en dira-t-on » ? ...	104	¿Quieres decir que sí ma'pachionan?	Domesticación
(d) Au secours, je fais un infactus ! (...) Autant... pour... moi...	191	¡Ayuda! ¡Me está dando un infanto! (...) Mean... culpas...	Domesticación
(e) On n'a qu'à faire comme les chats ! / ...d'Iran ?	198	¡Hay que hacer como el vídeo de chat! ...¿de Irán?	Domesticación

O bien a través de la aparición de chistes, donde dicho proceso de domesticación reclama la creatividad de la figura del traductor, verbalizada en técnicas como la creación discursiva.

Tabla 10. Traducción del chiste

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) J'ai un gros défaut / Chérie / Mmmgn quoi ? / La petite prison dans la maire / Je contrepète au lit	47	Se abre el telón... / Psst, churri... / ¿Qué quieeerres? / «No es lo mismo estar en Escocia que estar escocia» / ...se cierra el telón.	Domesticación + Creación discursiva
(b) Hé ! Tu connais la blague du con qui dit «non»?!	95	Si tú eres tú, y yo soy yo, yo, ¿quién es más tonto de los dos?	Domesticación

2.2.4. La traducción del cómic

Por último, no podemos olvidar los problemas asociados al formato del cómic, como pudieran ser las limitaciones en cuanto a espacio en los bocadillos o el tratamiento de las distintas tipologías de texto que encierra, tales como títulos, metatextos, diversas formas de bocadillos con diálogos o pensamientos —incrustados o no en la imagen—, bocadillos con diálogos, anotaciones o narraciones o paratextos. No obstante, la dificultad más relevante es aquella que deriva de la presencia de elementos pictóricos que *condicionan* o *subordinan* la traducción.

Tabla 11. Traducción subordinada

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) Je ne parlerai qu'en la présence de mon avocat... / (...) mais je ne comprends toujours pas pourquoi c'est si important pour toi... / C'est mon avocat porte-bonheur, pardi !	150	No diré una palabra hasta que no llegue mi abogado... / (...) ¿Podrías decirme de quién es este cogollo de marihuana? / ¡De tu hermana la marrana!	Creación discursiva
(b) Eh bien, puisque c'est comme ça, la prochaine fois, je viendrai avec mon avocat ! / bonne idée ! j'amènerai un citron vert... / ...on fera un guacamole !	151	Pues llegados a este punto, ¡la próxima vez vendré con mi letrado! / ¡Buena idea! Yo traeré a mi abogado... / ...¡el que tengo aquí colgado!	Creación discursiva

En estos dos ejemplos, la imagen del *aguacate* condiciona o subordina la traducción, pues se juega con el doble sentido de la palabra en francés *avocat* (*aguacate* o *abogado*), polisemia imposible de trasladar en la traducción, y que, por tanto, precisa de una creación discursiva creativa que incluya tal elemento en el diálogo. La traducción, por tanto, se guía por la imagen y no tanto por el elemento lingüístico.

Para finalizar, para la traducción de onomatopeyas e interjecciones se han utilizado equivalentes acuñados que pudieran transmitir en español el sentimiento, estado o sonido expresado en el texto de origen, esto es: pensamiento (a), sorpresa (b), sonidos de armas (c) o llamadas telefónicas (f), dolor (d), risa (e), abucheo (g), graznido (h), estallido de un líquido (i) o alivio (j).

Tabla 12. Traducción de onomatopeyas e interjecciones

TO	Pág.	Traducción	Técnica de traducción
(a) Hmmmm...	22	Mmmm...	Equivalente acuñado
(b) ka-tching !	30	¡TA-CHÁÁÁÁÁN!	Equivalente acuñado
(c) Bang !	35	¡BANG!	Equivalente acuñado
(d) Aïeuh !	44	¡Auch!	Equivalente acuñado
(e) HAHAHAHA! Vous, alors	48	¡JAJAJA! ¡Adjudicado!...	Equivalente acuñado
(f) *Tibidibidip*	75	*Ring-ring-ring*	Equivalente acuñado
(g) Hooooooooo	82	¡BUUUUUUUUUU!	Equivalente acuñado
(h) Coin, coin, coin	83	¡Cuac cuac cuac!	Equivalente acuñado
(i) SPROTCH	183	CHOF	Equivalente acuñado
(j) Fiou...	196	Ufff...	Equivalente acuñado

3. Resultados del análisis

Una vez analizada la frecuencia de utilización de las principales veinte técnicas de traducción —generalistas o específicas según la dificultad estudiada— en la traducción al español de *Ab Absurdo*, podemos observar que aquellas que están ligadas a la búsqueda de la equivalencia, ya sea mediante equivalentes más o menos preestablecidos, traducción semántica o creación discursiva, prevalecen sobre las técnicas más próximas a la literalidad. Así pues, la tendencia a la domesticación prima sobre la traducción literal, tal y como vemos en la siguiente nube de palabras:

Figura 2. Frecuencia de utilización de las técnicas de traducción



Si analizamos el uso de dichas técnicas en el marco de las cuatro tipologías de dificultades estudiadas, observamos una clara tendencia hacia el método interpretativo-comunicativo, en detrimento de la traducción literal, y que tales mecanismos tienen una mayor incidencia cuanto más cultural es la carga referencial del texto, por lo que se aplican en mayor medida en presencia de elementos lingüístico-culturales.

Tabla 13. Frecuencia global de utilización de las técnicas de traducción y porcentaje por tipología de dificultad

	Porcentaje de uso en cada tipología de dificultad				
	% total	Lengua oral	lingüístico-culturales	Humor	Cómic
Equivalencia semántica	20,7	94,8	3,9	1,3	-
Repetición	20,2	100	-	-	-
Equivalente acuñado	15	-	67,9	32,1	-
Domesticación	9,5	7,9	50	31,6	10,5
Equivalencia dinámica	7,4	13,8	79,3	3,45	3,45
Creación discursiva	5,5	13	47,8	17,4	21,8
Adaptación ortográfica	3,8	-	100	-	-
Naturalización	3,5	-	100	-	-
Neutralización	3	-	100	-	-
Traducción semántica	2,5	-	100	-	-
Extranjerización	1,9	-	85,7	-	14,3
Préstamo	1,6	-	100	-	-
Neutralización absoluta	1,4	-	100	-	-
Traducción exógena	1,1	-	100	-	-
Compensación	0,8	100	-	-	-
Modulación	0,5	50	50	-	-
Traducción literal	0,5	-	-	100	-
Transposición	0,5	-	100	-	-
Glosa intratextual	0,3	-	100	-	-
Neutralización limitada	0,3	-	100	-	-

4. Conclusiones

El estudio del proceso de traducción del cómic humorístico *Ab Absurdo* nos ha permitido abrir un intenso debate sobre los límites de la adaptación y de la traducción, qué se puede y qué no se puede hacer, sin perder de vista el objetivo principal de la publicación, esto es, una crítica social mordaz e hilarante sobre temas de rigurosa actualidad a través de un humor negro y absurdo en apariencia. El alumnado del grado de traducción e interpretación de la Universidad de Alicante ha podido profundizar así en el análisis de los límites del proceso traslativo y su necesaria consideración como un único ente de dos planos profundamente imbricados, esto es, el lingüístico y el cultural. De entre las casi cuatrocientas dificultades de traducción repartidas en más de doscientas historietas, las técnicas

de traducción utilizadas se han inclinado hacia la domesticación del texto, especialmente en casos de mayor culturalidad, por lo que los procedimientos llevados a cabo durante la traducción: *a*) se encuentran más próximos al método interpretativo-comunicativo, *b*) buscan distintos grados de adaptación-equivalencia (58,1 % de los casos) y *c*) se combinan con la fórmula de la creación discursiva. El humor, por lo tanto, requiere un tratamiento específico en su trasvase lingüístico y, por ende, su función ulterior apela al talento traductor.

Referencias bibliográficas

- BOTELLA TEJERA, Carla (2017). «La traducción del humor intertextual audiovisual. Que la fuerza os acompañe». *La traducción del humor*. *MonTI*, 9, p. 77-100. <<https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.3>>
- CARRIÓN GONZÁLEZ, Paola (2020). «Estrategias de traducción y elementos de inequivalencia interlingüística: la traducción teatral en el aula y los contrastes lingüísticos y culturales». En: ROIG-VILA, Rosabel (coord.). *Redes de Investigación e Innovación en Docencia Universitaria. Volumen 2020*. Alicante: Universidad de Alicante: Instituto de Ciencias de la Educación (ICE), p. 185-197. <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/110027>> [Consulta: 24/08/2022].
- CARRIÓN GONZÁLEZ, Paola; BELOTTO MARTÍNEZ, Jesús (2021). «La traducción como perversion en la creación-recreación de la obra de teatro En Marge! - ¡Al Margen!». *El teatro del siglo XXI. Revista Caracol*, 22, p. 286-307. <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i22p286-307>>
- DUBUISSON, Marc (2016). *Ab Absurdo*. Villeurbanne: Éditions Lapin.
- (2021). *Ab Absurdo. VIII Taller de Traducción Literaria Colectiva*. Traducción en español de Carrión González, Paola; Masseur, Paola; Navarro-Brotons, Lucía (eds.). Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- FERRIS, José Luis (2013). *Gazelle d'amour et de neige*. Taller de Traducción Literaria Colectiva. Traducción de Paola Masseur y Jesús Belotto. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- FRANCO AIXELÁ, Javier (2015). «La traducción de los nombres propios». En: *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación*. AIETI. <https://www.aieti.eu/enti/names_SPA/> [Consulta: 24/08/2022].
- GREGOY, Michael; CARROLL, Susanne (1978). *Language and Situation: Language varieties and their social contexts*. Londres; Henley; Boston: Routledge & Kegan Paul.
- HURTADO, Amparo (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- LUQUE NADAL, Lucía (2009). «Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?» *Language Design*, 11, p. 93-120. <http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf> [Consulta: 24/08/2022].
- MAYOR ORTEGA, Carlos (2019). «Traducir cómics cómicos». En: RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Francisco; ESPAÑA PÉREZ, Sergio (eds.). *La traducción del cómic*. Sevilla: ACyT Ediciones, p. 67-105. <<https://lektu.com/l/tebeosfera/la-traducion-del-comic/12325>> [Consulta: 24/08/2022].
- MOLINA, Lucía; HURTADO, Amparo (2002). «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach». *Meta*, 47(4), p. 498-512. <<http://doi.org/10.7202/008033ar>>

- NORD, Christiane (2009). «El funcionalismo en la enseñanza de la traducción». *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 2(2), p. 209-243. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3089531.pdf>> [Consulta: 24/08/2022].
- TOLOSA IGUALADA, Miguel (2005). «De la traducibilidad del chiste: más allá de los factores perceptibles». *Interlingüística*, 16(2), p. 1079-1089. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2514926.pdf>> [Consulta: 24/08/2022].
- VENUTI, Lawrence (1986). «The Translator's Invisibility». *Criticism*, 28(2), p. 179-212. <<http://www.jstor.org/stable/23110425>> [Consulta: 24/08/2022].

Entrevista a Georges L. Bastin

Carmen Expósito Castro

Universidad de Córdoba. Facultad de Filosofía y Letras

Plaza del Cardenal Salazar, s/n

14075 Córdoba

lr1excac@uco.es

ORCID: 0000-0001-6747-9229



Resumen

Georges L. Bastin es profesor titular en la Universidad de Montreal (Canadá) en el área de Traducción, dentro del Departamento de Lingüística y Traducción. Es un experto en historia de la traducción en América Latina, un pedagogo muy implicado en la transmisión del conocimiento al alumnado y un investigador incansable. El profesor Bastin dirige la prestigiosa revista científica *META*. En esta entrevista se recoge su punto de vista respecto a las preguntas planteadas que giran en torno a la formación del estudiantado de traducción y los contenidos y mejoras que podrían implementarse.

Palabras clave: Georges L. Bastin; pedagogía de la traducción; historia de la traducción; auto-evaluación

Abstract. *Interview with Georges L. Bastin*

Georges L. Bastin is a full professor at the University of Montreal (Canada) in the Department of Linguistics and Translation. He is an expert in the history of translation in Latin America, a pedagogue deeply involved in the transmission of knowledge to students and a tireless researcher. He is the editor of the prestigious scientific journal *META*. In this interview, he gives his point of view on the questions raised, which revolve around the training of translation students and the content and improvements that could be implemented.

Keywords: Georges L. Bastin; translation pedagogy; history of translation; self-assessment

Georges L. Bastin es profesor titular en la Universidad de Montreal (Canadá) en el área de Traducción, dentro del Departamento de Lingüística y Traducción. Trabajó previamente en la Universidad Central de Venezuela durante 19 años. Posee un doctorado en Ciencias de la Traducción y de la Interpretación de la Universidad de París III Sorbonne Nouvelle (ESIT). Ha publicado numerosas obras, capítulos de monografías, entradas en enciclopedias y artículos en revistas espe-

cializadas como *META*, *The Translator*, *The Interpreter's Newsletter*, *TTR* y *La Linguistique*, así como en *Hermeneus*, *Sendeban* y *Trans*.

Sus líneas de investigación son la pedagogía y la historia de la traducción. Es director del Groupe de Recherche en Histoire de la Traduction en Amérique latine, grupo de investigación sobre historia de la traducción en América Latina. Ha sido presidente de la Asociación canadiense de traductología (ACT/CATS) de 2006 a 2010, desde 2014 es director de la revista *META* y ha sido presidente de la Association canadienne des écoles de traduction (Asociación canadiense de escuelas de traducción) de 2014 a 2022 (ACET). Por último, también es miembro del Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec (OTTIAQ), el Colegio de traductores, terminólogos e intérpretes profesionales.

¿Cómo percibe usted el concepto de traductología?

Yo diría que depende del idioma en el que se utilice el término, porque es distinto hablar de *traductologie*, de lo que es la Traductología y de los *Translation Studies*. Es decir, los anglohablantes tienen su concepto y los franceses tienen el suyo, como los hispanohablantes. En español, si no me equivoco, el primero en sentar el término fue Vázquez Ayora (1977), seguido de Hurtado Albir. No me extendería en esas diferencias. Yo diría más bien que es sencillamente el conjunto de estudios que se relacionan con la traducción y el traductor, es decir, que ahí entran muchos tipos de estudios: históricos, teóricos, profesionales, prácticos. La terminología, que se ha vuelto una disciplina autónoma, para mí forma parte de la traductología, a pesar de lo que pueden pensar los terminólogos. Asimismo, la interpretación, ya sea la de conferencias o en los servicios públicos, podría considerarse como parte de la familia traductológica aun cuando se haya constituido como disciplina aparte.

¿Cree que la teoría de la traducción permite alcanzar mejores resultados de traducción?

Sí, creo que la teoría sí sirve para ser un mejor traductor. Yo soy partidario de un curso teórico lo antes posible en la carrera. No hay que aturdir al estudiante con eso, pero sí proponerle cosas sencillas, cosas que incluso siendo teoría estén vinculadas a la práctica. Unas teorías racionales, digamos como el *skopos* o la misma interpretativa de Seleskovitch. No hace falta ahondar en Berman o Venuti. Es bueno que sepan algo de los principales conceptos, pero lo imprescindible es tratar de vincular la teoría a la práctica. El futuro traductor debe estar consciente de que pertenece a una verdadera profesión y cualquier profesión tiene su bagaje de teoría y de historia. Al sentirse miembro de esto, se hará más crítico. La teoría ayuda a la reflexión, a la toma de decisiones y a ser crítico.

La pedagogía de la traducción ¿entraría dentro de ese concepto de traductología?

Claro. Yo creo que la pedagogía es el pariente pobre, porque, al fin y al cabo, son mucho más numerosos los que hablan de teoría, literatura, sociología, historia, etc., que los que se interesan por la pedagogía. Alguna vez se les llamó los «pedagotrats». Es una lástima porque estamos formando a las futuras generaciones de traductores y muchos aspectos de esta formación necesitan profundizarse.

Estoy muy de acuerdo con lo que ya le he oído antes sobre los dos momentos importantes de la traducción o la interpretación: el momento de la comprensión en lengua origen y el de la expresión en lengua meta, es decir, la semasiología y la onomasiología. ¿Podría recordarnos en qué consisten esas dos operaciones?

En realidad, significan «comprensión» y «expresión». La semasiología es el proceso que parte de la lengua para llegar al sentido: «sema» (significado) y «logos» (estudio); consiste en descodificar la lengua. De ahí, según el famoso triángulo de Danica Seleskovicth, a esos conocimientos puramente lingüísticos, se les añaden complementos cognitivos. Es decir, una vez que se ha entendido la lengua fuente, uno debe preguntarse: quién habla, a quién/es, de qué, dónde, cuándo, por qué, para qué. Una vez respondidas estas preguntas, y con la ayuda de su propio bagaje, es decir, nuestro propio conocimiento, podemos abstraer, desverbalizar, llegar a ese sentido, que en realidad es una imagen mental, algo abstracto, conceptual, etéreo. La otra etapa, la onomasiología, consiste en pasar de ese sentido no verbal a la lengua meta. Es el camino inverso. Yo tengo la idea, el sentir, y ahora me pregunto ¿quién habla? Ya no soy el autor, sino que soy traductor y tengo voz. ¿A quién? El público es distinto. ¿Cuándo? Es posible que sea siglos después. ¿Dónde? La ubicación geográfica tiene su importancia. ¿Para qué? ¿Tengo el mismo objetivo, el mismo *skopos* que el original? Sí o no. Paso por esas preguntas, las respondo y lo expongo de forma clara en la otra lengua. Y eso es la onomasiología, pero sabemos que, según la escuela de París, hay una etapa intermedia que es la de la desverbalización, que me parece todavía válida, aunque hay muchas críticas respecto a ella.

El hecho de que el traductor, cuando trabaja y lee su texto, logre cerrar los ojos y asuma que entendió para poder reexpresar, me parece muy importante. A veces esta toma de conciencia es muy rápida, no es algo automático, aunque puede ser intuitiva, pero es importante para evitar el psitacismo, es decir, repetir como un loro y caer en las interferencias.

De esas dos etapas, la onomasiológica es la más difícil, porque comprender es siempre factible: si se tienen todas las herramientas necesarias se termina por entender. Si entiendo la lengua, si sé quién habla, si tengo documentación... Voy a lograr entender. Pero una vez que entendí, ¿cómo pongo lo entendido en el papel o en el teclado? Ahí sí que no hay muchas respuestas y pocas investigaciones. Considero que esa es la fase más difícil de realizar y de explicar. De dos

personas que entienden lo mismo, una lo va a redactar bien, con cierta soltura, y otra, no. Una lo va a hacer fácilmente y la otra con mucha dificultad. Entonces, para mí, la pedagogía se centra en esa segunda etapa.

Sabemos que los elementos que constituyen la reexpresión: léxico, sintaxis, corrección gramatical y ortográfica, organización del discurso..., son elementos de base de la competencia traductora; sabemos igualmente que no todas las personas, incluso dominando esos elementos lingüísticos, van a elaborar un texto con una correcta calidad traductológica. ¿Cuál sería la «fórmula mágica» para enseñar una correcta traducción que, en definitiva, es una correcta redacción? Y esto está relacionado con lo que acaba de responder en la anterior pregunta.

Es difícil responder a esto. Lo primero es no esperar de un traductor que sea un escritor. Él es un redactor, no un escritor. Le vamos a pedir un manejo correcto, funcional, comunicacional de su lengua materna. En muchos casos, con nuestros estudiantes hay que reforzar la lengua materna; es imprescindible, dado el papel social de guardián de la lengua que tenemos los traductores. En la universidad de Montreal tenemos cuatro asignaturas de refuerzo de la lengua materna: *Difficultés du français*, *Interférences linguistiques* (con respecto al inglés), *Techniques de rédaction* y *Rédaction professionnelle*. Cuatro cursos obligatorios dedicados exclusivamente a reforzar la lengua materna.

Uno de los mejores ejercicios de redacción es la reseña, el *compte rendu critique*, donde el estudiante toma las ideas de algo que leyó, pero las tiene que reformular, a veces en la misma lengua, teniendo en cuenta que en ese tipo de ejercicio no se retoman las formulaciones del original. Por un lado, hay que reformular y, por otro lado, aportar la opinión, es decir, la parte relacionada directamente con el aspecto crítico. Y eso no es fácil. Hay que dar ejemplos. Yo soy partidario de la pedagogía con el ejemplo, darle modelos. Si les quiero enseñar a redactar, tengo que enseñarles cómo redacto yo y otros, qué hago yo cuando redacto. Son muchos los manuales de redacción que ayudan al docente.

Otro aspecto que me parece importante es la autoevaluación. Yo he dado un taller de autorrevisión, en el Colegio de traductores de Quebec, a traductores profesionales que, por lo general, no tenían idea de la utilidad del ejercicio. No es fácil echar una mirada crítica a sus propios textos, pero una vez que el estudiante tiene los principios básicos de lo que es revisar —mono o bilingüe no importa, porque es prácticamente lo mismo—, entonces empieza a tomar conciencia de sus errores o de los errores de los demás y esto le ayuda a escribir mejor. Le da un sentido muy crítico. Este método, además, es metacognitivo. Es decir, al autoevaluarse se da cuenta de cuáles son sus cualidades y sus deficiencias. Es fundamental saber lo que se sabe y saber lo que no se sabe. Pero el estudiante podrá evaluarse cuando previamente haya sido evaluado, y evaluado correctamente. Es preciso decirle por qué un gerundio está mal utilizado, por qué hay un falso sentido, por qué no es lógico o coherente su discurso...

Por mi experiencia docente y profesional, y muy de acuerdo con aportaciones como las de Hurtado Albir, las competencias y subcompetencias se adquieren a lo largo de toda la formación de grado para continuar en posgrado y a partir de ahí en la vida profesional. ¿Cómo considera que podrían organizarse los contenidos en una formación de grado de cuatro años para una adecuada adquisición progresiva de las subcompetencias traductoras?

¡Me está pidiendo un plan de estudios ideal! Lo primero es trabajar la lengua materna, porque un traductor trabaja hacia su lengua materna, a menos de ser un perfecto bilingüe, si es que esto existe... Trabajar la redacción en lengua materna; es decir, lógica, claridad y concisión. Respecto a la lengua extranjera, yo considero que se debe medir el nivel de comprensión de esa lengua mediante un examen de ingreso; esto, para evitar que las clases de traducción se conviertan en clases de lengua y lingüística. Porque ese no es el objetivo de una escuela o departamento de traducción. Es evidente que, si no se entiende lo que se lee, no se puede traducir. Enseñamos traducción, no lengua, a menos que esta sea la política de la institución.

Cuando enseñaba en Venezuela, el nivel del alumnado en lengua extranjera no era en la mayoría de los casos el deseado; había muchos alumnos que no tenían el nivel suficiente. Por una formación demasiado corta, el método comunicativo o el difícil acceso al francés. Cuando llegué a Montreal, me encontré con un problema distinto: la mayoría de los alumnos tenía un nivel excelente de inglés, incluso mejor que el mío en algunos casos, pero tenían los mismos problemas de redacción. Es decir, que una persona que entiende y otra que no entiende tienen los mismos problemas en la etapa onomasiológica. En un caso no se entiende bien el original y se expresa mal, y en el otro hay interferencias, se redacta mal.

El estudiante de traducción debe tomar conciencia de que escribe para alguien que lo va a leer. Cuando lee un error en un enunciado, por ejemplo, se horroriza, por lo que debería pensar en lo que va a pasar con sus traducciones. En un país como Quebec, donde la lengua está tan maltratada por la presencia abrumante del inglés, hay que pelear mucho por mantener un francés de alto nivel, y aquí el traductor tiene un papel social, al igual que en España, junto con los periodistas o los comunicadores sociales. Los traductores somos comunicadores sociales, por lo que escribir bien es un compromiso social.

Entonces, retomando ese currículo ideal, estaría lo que he comentado, pero también hay que darle al estudiante un curso de terminología, porque eso le ayuda a centrarse en el lenguaje especializado, puesto que tarde o temprano va a tener que enfrentarse a este tipo de lenguaje. La terminología le va a dar herramientas para solucionar muchos problemas, y es un buen ejercicio mental. Junto a la terminología está la documentación, aprender a documentarse, porque, si bien nacieron con el Internet, muchos no saben buscar y documentarse adecuadamente.

Otro curso indispensable: herramientas de traducción. Ahora ya no se puede enseñar como antes. Si le doy una tarea a un estudiante, se va directamente a Google, a DeepL o a cualquier otra herramienta. Le tengo que enseñar primero

cómo funciona ese «traductor» automático, cómo funcionan los bitextos, los alineadores, las memorias de traducción. Hay que hacerles ver también los errores que comete la máquina, que si bien ha progresado mucho sigue siendo bastante deficiente. Para utilizar estos recursos con eficacia, hay que ser traductor. Ya se sabe que aquí en Canadá, en el *Bureau de la traduction* de Ottawa, donde hay centenares de traductores, nadie traduce, sino que todos los traductores poseen. Pero para ser poseedor hay que ser antes traductor. Así que nuestra tarea es formarles como traductores, enseñarles todavía con papel y lápiz. Es un poco exagerado, pero esta es la idea. Hay que prohibir el uso de esas herramientas en los inicios de la formación, y luego enseñarles a usarlas.

Y también, por supuesto, tiene que haber contenidos de traducción especializada. Aquí tenemos un curso maravilloso que se llama *Langues et notions*, que se imparte en segundo curso. Se divide por especialidad: *Langues et notions commerciales et économiques*, *Langues et notions médicales et pharmaceutiques*, *Langues et notions scientifiques et techniques*, *Langue et notions juridiques et administratives*, donde se enseñan nociones básicas de la especialidad. Hay que enseñarles conceptos básicos, nociones, pero también cómo funcionan las lenguas —el francés y el inglés en nuestro caso—, para que sepan cómo se utilizan en la especialidad. Ese curso se da antes de llegar a la traducción médica, económica, técnica, etc., asignaturas que se imparten en tercer curso.

Antes nos impartían economía, derecho civil, derecho penal o internacional, pero esos profesores no sabían nada de traducción ni de lengua: conocían su campo únicamente. Eso no funciona; hay que relacionar el campo de especialización con la traducción, con la expresión escrita. De lo contrario, no sirve.

Para un currículo ideal es difícil seleccionar contenidos, porque hay muchos elementos que cambian en función de las universidades. Dorothy Kelly, de la Universidad de Granada, ya ha aportado muy buena información sobre este aspecto, y aquí en Québec hay una tesis doctoral muy interesante de Egan Valentine que examina todos los planes de estudios de Canadá y propone uno ideal. Es muy interesante porque permite ver los distintos componentes. En la actualidad habría que añadir componentes sobre herramientas y sobre postedición.

Además, siempre se debe tener en cuenta la universidad, el país o ciudad en que se encuentra, el estudiantado, el mercado, la política de la universidad, etc. No somos todos iguales y en España tampoco.

La formación en traducción e interpretación está esencialmente orientada al ejercicio profesional. Por consiguiente, dentro del aula debería formarse al aprendiz con este objetivo final. ¿Cómo considera que debería distribuirse la enseñanza-aprendizaje de esa visión profesional sin perder de vista los conocimientos teóricos?

Lo primero es tener claro que en grado se forma a profesionales. En Canadá es evidente. Lo que equivale al grado, el *baccalauréat* de tres años de formación, es profesionalizante a diferencia de un máster, que puede tener, además, una vertiente investigadora. Entonces, desde el primer curso tiene que estar presente esa

visión de formación profesional: el profesor que es o ha sido traductor y les habla de lo que sufrió o disfrutó con la traducción, y todo el profesorado debería hacer lo mismo. Por otro lado, hay que trabajar con textos reales y no sacados de la literatura, por ejemplo, porque esto no sirve. Hay que utilizar folletos de banco, publicidad, cosas auténticas, sin que requieran conocimientos especializados, pero difíciles de reformular. Esto hay que hacerlo en cada clase y no hay secretos. La dificultad aparece cuando el profesor no tiene experiencia traductora, cosa lamentablemente frecuente. Claro, al contratar al profesorado no se le pregunta si ha trabajado como traductor o no; ni siquiera si esa persona está vinculada al mundo profesional, cosa que a veces se vuelve un inconveniente, porque se considera que el nuevo profesor va a involucrarse más en la traducción profesional y dejar de lado el ámbito académico. Tenemos la figura del *chargé de cours*, que justamente es un profesional que trae su experiencia al aula y que colabora por horas, por asignaturas. Eso es muy bueno para el estudiantado.

En el aula, intento transmitir al alumnado un interés por su propio aprendizaje. A veces, el aprendiz no es consciente de que es actor de ese autoaprendizaje. ¿Es posible despertar en el alumnado ese interés por aprender, esa motivación?

Es que tenemos alumnado que nunca se va a motivar y va a conseguir su título, va a terminar el grado y tal vez va a ser traductor, pero sin ganas, sin motivación, y frente a eso no podemos hacer mucho. Esa es la especialidad de mi compañero Álvaro Echeverri: el constructivismo y la metacognición. Yo creo que hay que hacerles tomar conciencia de lo bonita que es esta profesión, despertar en ellos el amor por la traducción, lo difícil que es, pero lo bonito cuando uno lo logra. O sea, despertar esa pasión por su oficio, en el que quizá va a pasar toda su vida. Imagine qué aburrido si no nos gusta lo que hacemos. Por ello, hay que hacerlo con el ejemplo de uno mismo. Me gusta, por ejemplo, cuando los alumnos evalúan y ponen comentarios del tipo «se ve que el profesor es un apasionado». Y es que a veces, me paso de apasionado, pero es que debe ser así.

Un método que puede servir es el trabajo de grupo, porque en grupo los alumnos se autocorrigen, se ponen a pensar por qué el otro estudiante sabe lo que sabe o qué es lo que yo sé. Así, en grupo, se pueden aportar mutuamente.

En el mismo sentido de la pregunta anterior, considero que cuando en mis clases pido al alumnado que, tras la corrección de una traducción, realicen una autoevaluación, esta actividad autoevaluativa formaría también parte de esa metacognición. Pero, ¿cómo hacer para que se autoevalúen correctamente y de forma objetiva?

Por supuesto, ya lo hemos comentado, hay que darle criterios de revisión. Para eso, hay un libro buenísimo de Brian Mossop, que presenta los criterios de evaluación. Hay otro en francés, muy bueno también, de Paul Horguelin et Michelle Pharand, *Pratique de la révision*, publicado en *Linguatex* en Montreal. Es un clásico. Es importante darle al estudiante los criterios de revisión, que son crite-

rios de evaluación; eso debe tenerlo muy claro para saber en qué aspectos se va a autoevaluar. Porque cuando yo hago una traducción, algo que explico siempre en mi taller, si me llega un encargo para una semana, los dos primeros días estoy plenamente volcado en la traducción y muy motivado. Al tercer día, me surgen otras tareas que hacer a la vez que la traducción, y los dos últimos días antes de la entrega, no he tenido mucho tiempo para documentarme porque tenía menos tiempo y otras tareas de docencia. Entonces, ¿voy a revisar todo el resultado de mi traducción de la misma manera? No, la primera parte del trabajo está mucho mejor realizada que el resto, con mucha más responsabilidad; sé que la otra mitad no debe de estar tan bien y he debido de cometer más errores que al principio. Por lo que voy a dedicar el esfuerzo de revisión a la parte de la que estoy seguro de que no realicé con tanto ahínco. Por otro lado, si sé que tengo un problema de comprensión, tendré que revisar con el original y hacer una revisión bilingüe, pero si estoy seguro de haberlo entendido todo, no tocaré el texto original, sino que solamente tendré que hacer una revisión monolingüe de mi texto de llegada, en mi lengua materna, y así evalúo lógica, coherencia, vocabulario especializado.

En el caso del estudiante, que en el momento de autoevaluarse no es consciente de esos distintos resultados, tenemos que preguntarle: ¿Cómo lo hiciste? ¿Te sentiste bien? ¿Lo entendiste todo o tenías que detenerte en cada oración para hacer una búsqueda? ¿Conseguiste tres versiones distintas según DeepL, Google o el bilingüe? ¿Cómo fue tu proceso? Cuando le planteemos esas preguntas, empezará a pensar: cierto, es verdad, esa frase solo la escribí, es verdad que no volví a leer el texto. Es decir, involucrarlo en su propio proceso; eso es la metacognición, es saber cómo lo hizo. Y en función de esto vamos a ser más efectivos y mejorar lo que no se hace bien. Pero por supuesto, como ya he dicho antes, el estudiantado tiene que ser evaluado por el profesor o por un profesional. Hay que decirle al alumno que guarde cada cosa que se le corrige, y que vuelva a ello para ver si sigue cometiendo los mismos errores o ya los ha superado, lo que significaría el avance lógico en el aprendizaje. A esto hay que añadir el número de personas en las aulas y si tenemos recursos para dividir a los grupos cuando son numerosos. Claro, idealmente, debemos corregir y evaluar al alumnado, pero en aulas de más de 40 y 50 personas, la docencia no se imparte igual que en grupos de menos de 30. Y en el caso de esos grupos tan numerosos, es evidente que el profesor no puede corregir a fondo el trabajo de cada alumno.

¿Cuáles son los contenidos de grado y posgrado de la formación en el ámbito de la traducción e interpretación en Quebec y en general en Canadá?

No hay grandes diferencias entre Quebec y el resto de Canadá. Tenemos el grado, es decir el *baccalauréat*, que se prepara en tres años, y dos tipos de maestría: el equivalente al máster europeo (2 años de posgrado), maestría profesional donde se especializa lo que se hizo en el grado, se profundiza todo...; y la maestría de investigación, con muchos más cursos teóricos y metodología de la investigación, que prepara al doctorado, que es la última etapa. Esos son los tres niveles.

En algunas universidades tenemos el DESS, *Diplôme d'études supérieures spécialisées*, para aquellas personas que no han cursado un *baccalauréat*, que no han hecho traducción porque vienen de periodismo, de psicología, de historia u otra disciplina. El DESS dura un año académico, 30 créditos, y es una iniciación a la traducción, pero con personas ya maduras, que ya tienen un *bac* en otra disciplina, lo que lo cambia todo. Con ese diploma pueden acceder directamente a la maestría, pero no al Colegio (OTTIAQ).

En cuanto a los contenidos, hay universidades que tienen más teoría que otras. Nosotros, en el grado, tenemos un curso de *Théorie contemporaine de la traduction* y un curso de historia, *Histoire de la traduction*. Yo considero fundamental que haya una asignatura de historia. ¿Cómo puede ser que un profesional no sepa de la historia de su profesión? Los médicos, los abogados, los ingenieros, los arquitectos tienen cursos de historia. ¿Por qué nosotros no? Y tengo entendido que en España son pocos los cursos de historia, lo que me resulta paradójico, porque el país que más publicaciones tiene en historia de la traducción es España. Es impresionante la producción de trabajos históricos de la traducción en España, si bien es cierto que la gran mayoría de ellos se relacionan con la traducción literaria; pero hay muchos expertos, muy buenos, en historia de la traducción en España.

Un curso de historia me parece obligatorio y uno de teoría, también. Y luego todo lo que hemos dicho: las asignaturas de refuerzo de la lengua materna, traducción práctica con 1, 2 o 3 niveles, terminología, herramientas de traducción. Y claro, hay cursos especializados, como *traduction scientifique et technique, médicale-pharmaceutique, économique et commerciale et juridique-administrative*, cuatro vertientes para que el estudiante pueda elegir especializarse en una de ellas tanto en el *bac* como en la *maîtrise*. E igualmente hay un curso de traducción audiovisual y uno de traducción literaria, entre otros, que no son obligatorios. La duración de cada cuatrimestre es de 45 horas: 5 asignaturas de 3 créditos. El *bac* tiene 90 créditos —30 por año—, pero nuestro crédito es distinto al ETCS de Europa. Esos son los contenidos, más o menos iguales en todas las universidades.

Y en las formaciones del baccalauréat, equivalente al grado, de traducción, ¿no hay ningún contenido de interpretación?

Aquí en Montreal tenemos un curso, que no es obligatorio, de introducción a la interpretación, pero es muy general. Esta asignatura centra la formación en la reexpresión, la consecutiva y la toma de notas. Pero en otras universidades no hay ni siquiera esta opción de formación. También la hay en la Universidad Laval de Quebec.

Para la formación de posgrado, hay dos programas de interpretación en Canadá, una *maîtrise*, en Glendon College de Toronto, que es bastante reciente y funciona con varias lenguas distintas. El primer año es de interpretación en ámbito social y el segundo año está orientado a la interpretación de conferencias con simultánea y consecutiva. En Ottawa, existe una maestría de interpretación

inglés-francés solamente, dictada por intérpretes profesionales del *Bureau de la Traduction*, pero solo se trabajan textos del parlamento canadiense. La formación es de un año, y la selección es muy rigurosa por el alto nivel exigido en cada una de las lenguas. Fuera de esos dos programas, nada.

Observo de lo que está exponiendo que hay una diferencia entre las formaciones en España y en Canadá, porque en Quebec, la especialización es mucho mayor y empieza antes.

Sí, es cierto, es mejor que el alumno elija pronto si quiere centrarse en el ámbito del derecho, en lo médico, lo técnico... El objetivo nuestro es que al salir del *bac* el alumnado sea un profesional funcional, listo para ir a trabajar al *Bureau de la traduction* o a otro sitio, incorporarse al mercado laboral sin problema, porque en el grado ya han elegido una relativa especialización. Y hay otra cosa muy importante, las prácticas. Tenemos a una persona contratada a tiempo completo que busca prácticas en todo el mercado. En este país hay muchas necesidades en el mercado laboral, pero no es tan fácil ofertar prácticas a todos los alumnos. Una práctica (*stage*) dura un cuatrimestre a tiempo completo. Tenemos un sistema, que se llama *coop*, cooperativo, en el que se registra el alumnado con mejor expediente al final del primer año. Hacen una práctica real en una agencia u oficina de traducción, bajo la supervisión de un profesional reconocido. A continuación, vuelve el alumno al segundo año de formación en el aula y al término de este, hace otra práctica y así hasta terminar el *bac*. Significa que el alumnado tiene tres prácticas de un cuatrimestre cada una y que se gradúan altamente preparados: son realmente traductores; además, hemos comprobado que, al finalizar la segunda práctica, consiguen un empleo.

¿Cuáles son los requisitos para formar parte del Ottiaq?

Para ser miembro del Colegio, es preciso someter una expediente profesional (determinado número de palabras traducidas según los idiomas) o docente (experiencia como profesor de traducción). Otra forma es realizar una mentoría supervisada por el Colegio.

Recientemente, el *Office québécois des professions*, que rige todas las profesiones, acaba de aprobar la membresía al Colegio de traductores con el diploma de *bac* o *de maestría profesional*. Significa que ahora, solo con el diploma y unas prácticas o mentoría, obligatorias durante el programa, los egresados pueden acceder. El Ottiaq reconoce las prácticas organizadas por las universidades y ofrece las mentorías que nuestro alumnado necesita, ya que no hay prácticas para todo el mundo. No obstante, todo el mundo puede traducir en Canadá: el título de *traducteur agréé* que otorga el Colegio no es exclusivo. Pero el hecho de pertenecer al Colegio es una garantía de calidad y ética para el público.

Usted conoce bien la formación en Traducción e Interpretación de las Universidades españolas. ¿Qué piensa que podría mejorarse en la formación de los traductores?

Conozco las universidades españolas más bien a través de la investigación, de máster y doctorado, y las publicaciones, las revistas, los colegas... Aparte de que necesitaría incluirse un curso de historia, como ya he dicho anteriormente, uno de los problemas, a mi entender, es no tener filtro en la admisión con respecto al manejo de los idiomas. Se debería seleccionar de forma más rigurosa el alumnado que se va a formar.

Las prácticas deben estar bien organizadas: no hay que hacer prácticas en cualquier sitio donde no se va a aprender la traducción. En nuestro caso, en las prácticas tiene que haber un traductor profesional reconocido que tutorice.

No conozco el nivel de los egresados en España. Lo que sí puedo afirmar es que el valor de un currículum lo da el graduado. Hace años escuché una ponencia en la que el investigador de una universidad, creo que de Granada, había estudiado el mercado e informaba de unos resultados del 70 % de egresados que no encuentran trabajo de traducción propiamente dicha. Ese dato es de hace tiempo, ahora debe ser peor. En España, la formación de grado de traducción creo que podría compararse a la de LEA (Langues étrangères appliquées) en Francia, donde la formación es más general para que el alumno sea polivalente a la hora de buscar un empleo. En Canadá, la formación de traducción está dirigida exclusivamente a un futuro profesional como traductor o terminólogo. De cualquier manera, no se puede comparar con Canadá. Este país es ideal para los traductores, dada la obligación por ley de traducirlo prácticamente todo a las dos lenguas nacionales. En las universidades se trabaja con solamente un idioma extranjero, únicamente el inglés (o el francés), y la gran mayoría de los alumnos dominan ambos idiomas antes de empezar. El mercado sigue pidiendo a gritos traductores; hay trabajo para casi todo el mundo. Sin embargo, en interpretación es diferente, al disponer de solo dos programas, los intérpretes o se han formado solos o vienen con formaciones de Europa.

RESSENYES

GIMENO UGALDE, Esther; PACHECO PINTO, Marta; FERNANDES, Ângela (ed.)
Iberian and translation studies. Literary contact zones
 Liverpool: Liverpool University Press, 2021, 374 p.
 ISBN 978-1-80085-690-5

¿Cómo es posible que los Estudios Ibéricos hayan tardado tanto en ocuparse en profundidad de la traducción, un fenómeno crucial y absolutamente clave para comprender las relaciones entre las diferentes culturas peninsulares?

Esta es, sin duda, la pregunta asombrada que deja tras de sí la lectura de este volumen colectivo, editado por Esther Gimeno Ugalde, Marta Pacheco Pinto y Ângela Fernandes, y que es fruto del simposio internacional celebrado por el grupo de investigación IberTranslatio en el Centro de Estudios Comparatistas de la Universidade de Lisboa en 2019.

Hay dos nociones ligadas sobre las que pivotan todos los trabajos aquí reunidos: la «zona de contacto», acuñada por Mary Louise Pratt, define aquellos espacios sociales donde las culturas se encuentran, chocan y luchan entre sí en contextos de relaciones de poder asimétricas; partiendo de este concepto, Emily Apter definirá, a su vez, como «zona de traducción» aquel espacio híbrido y multicultural caracterizado por una intensa actividad translacional. Tal y como indican los autores de este

volumen, el ámbito peninsular, caracterizado por su larga historia de multilingüismo y tensión identitaria aparece, sin duda, como un lugar privilegiado para el análisis de este tipo de mediación cultural.

Esta asunción del espacio ibérico como zona de traducción supone un salto epistemológico, por cuanto implica un diálogo interdisciplinar entre los estudios de traducción, la literatura comparada y los Estudios Ibéricos, algo que pone en cuestión muchos de los marcos conceptuales en los que hasta ahora nos movíamos.

Como señalan las editoras de este volumen, es posible identificar varias tendencias actuales en el estudio de la traducción en el ámbito peninsular. Por una parte, se detecta la tendencia a privilegiar perspectivas bidireccionales que dan cuenta bien de los dos sistemas centrales, el portugués y el español, bien de la relación centro-periferia con el análisis de las relaciones entre la literatura gallega, catalana y vasca con el sistema dominante de expresión castellana. En este sentido, despierta también el ámbito de estudio de la autotraducción como un fenómeno propio

del bilingüismo endógeno de las culturas estatales.

Otra de las tendencias claras es la que lleva a centrarse en las múltiples conexiones del «polisistema español», dejando al margen la relación con Portugal.

Pues bien, precisamente contra estas dos tendencias reacciona esta iniciativa liderada por los Estudios Ibéricos. El giro transnacional busca ahondar en perspectivas más inclusivas, dinámicas y multidireccionales. Y es que, al enfocar el espacio ibérico en su conjunto como una zona de traducción, se procede a problematizar el concepto espacial y las nociones tradicionales de país, nación o comunidad lingüística.

El presente trabajo, concebido como un volumen interdisciplinario y multilingüe de especialistas en literatura comparada, estudios ibéricos y traducción, aparece dividido en tres partes: *Zonas de contacto teóricas*, *Zonas de contacto fluido* y *Zonas de contacto ibéricas*.

El primer bloque se centrará, desde un punto de vista sistémico, en la especificidad de los flujos traductores en la literatura catalana, gallega y portuguesa.

En su estudio sobre las novelas catalanas traducidas en el Portugal del siglo XXI, Esther Gimeno Ugalde da cuenta de fenómenos como la bilingüidad literaria, la autotraducción (opaca) y la traducción indirecta. Así, llega a la conclusión de la existencia de múltiples «trampas» de mediación que se derivan de un hecho principal: el predominio del español, y no del inglés, como lengua puente invisibiliza en la práctica la especificidad de la literatura catalana en el espacio portugués. En el mismo sentido, Pere Comellas, quien analiza el modo de acceso al mercado internacional de la literatura catalana, indica la clara prevalencia de la traducción al castellano como lengua intermediaria. Este hecho pone de relieve la pertenencia de la literatura catalana al sistema gravitatorio del español, una posición subordinada que comparte con otras culturas periféricas, como el gallego y el vasco. Esta situación

dibuja únicamente dos polos lingüísticos en la Península, el portugués y el español, que no se orbitan entre sí. Es interesante destacar también cómo Comellas percibe como una anomalía el paralelismo entre las distintas literaturas periféricas del Estado, puesto que, en su opinión, la diferencia cuantitativa y cualitativa de la literatura catalana respecto a las demás no encuentra un correlato en su posición dentro del sistema global. Estas disfunciones, observadas desde el caso catalán, se complementan con la visión de Isaac Lourido, quien nos acerca al sistema gallego ofreciendo algunas características diferenciales.

Al centrarse en las traducciones de la poesía gallega actual en el sistema español, Lourido advierte un relativo desajuste entre las funciones esperadas, el aumento del reconocimiento internacional, y las funciones reales que cumple el trasvase en esta zona de contacto especial. De hecho, el autor concluye que este procedimiento puede incluso reforzar los problemas que han impedido la proyección exterior de la literatura gallega. La vivencia conflictiva de la identidad nacional en este espacio facilita la superposición de la identidad cultural española sobre la gallega, a lo que se suma la continua producción de ambigüedades en cuanto a la lengua original de creación y el sistema literario al que pertenecen los autores y las obras traducidas. El peligro de cooptación y de naturalización, con la selección de repertorios fácilmente asimilables y dejando de lado aquellas obras que muestran de manera más explícita la diferencia cultural y política gallega, amenaza, pues, con invisibilizar la cultura de origen. En ese sentido, parece que el propio modo de presentación de una nueva literatura española, más plural e integradora, el que acaba suponiendo un desafío para la autonomía de la literatura minorizada.

Desde la literatura portuguesa encontramos también en esta sección dos trabajos que buscan caracterizar teóricamente las tensiones peninsulares. Ana Belén Cao propone una interesante panorámica del giro

transnacional en los estudios ibéricos y pone el foco en la importancia del cambio de paradigma a la hora de abordar la historia literaria de los intercambios peninsulares. Así, nos acerca al estudio del diálogo interliterario entre los sistemas portugués y español en el siglo XIX. La elección de este período viene motivada por ser esta la época en la que las relaciones entre Portugal y España se intensificaron en un doble proceso de construcción de la identidad nacional e ibérica. Puesto que la identidad nacional portuguesa se construye con España y también contra España, Cao considera relevante el estudio de las traducciones de la literatura española a la portuguesa. El análisis de la zona de contacto devolverá con especial nitidez las imágenes culturales del otro que subyacen o se crean en este período, corrigiendo preconceptos que se habían aceptado acríticamente.

También sobre la configuración de la identidad ibérica gira la contribución de Miguel Felipe Mochila. En este caso, se analiza la traducción al castellano de la obra de Eugenio de Castro como un instrumento que servirá para conformar la identidad literaria moderna de Iberia. Mochila pone en valor el contexto semiperiférico y posimperial de la España del momento como elemento crucial para explicar el aprecio de una obra caracterizada por la ambigüedad en relación con la modernidad. Así mismo, destaca en el proceso de recepción la relación fundamental del espacio ibérico con Francia y América Latina.

La segunda parte del volumen, que lleva por título: *Zonas de contacto fluido: traducción indirecta, autotraducción y traducción intersemiótica*, se centra en estudios de caso que desbordan los sistemas nacionales. Así, Rita Bueno Maia propone leer las novelas picarescas —ya sean españolas, francesas o portuguesas— de los siglos XVII al XIX como traducciones eclécticas, cuyos intertextos, producto en algunos casos de traducciones indirectas, jugarán un papel fundamental en la heteroglosia de la novela moderna.

Ariadne Nunes y Marta Pacheco Pinto, por su parte, ofrecen un novedoso estudio de traducción genética centrado en el caso del cuadernillo de poesía española *Otoño en Pequín*, del escritor portugués Alberto Estima de Oliveira. Mediante la recopilación de testimonios se reconstruye el proceso creativo del autor, confirmando que *Otoño en Pequín* está integrado por traducciones de textos portugueses preexistentes, que luego fueron parcialmente reescritos para su publicación en *Mesopotâmia*. Los objetos textuales no contienen ningún tipo de información peritextual sobre una supuesta mediación entre ellos, dando así ambos la apariencia de obras originales. El concepto de «pseudo original» se vuelve relevante en este contexto, puesto que al tiempo que destaca la centralidad que el español tiene en relación con el portugués en el espacio ibérico, hace pensar en la invisibilidad de la traducción como inherente, en cierta medida, a esta zona de contacto.

Robert Patrick Newcomb nos enfrenta en su trabajo a las ambigüedades que los territorios de bilingüismo endógeno producen, a través del análisis de la actividad abiertamente bilingüe del autor catalán Joan Maragall. La incoherencia entre su postura a favor del monolingüismo en catalán y su práctica real, que incluye el castellano, ilustra la problemática misma del concepto «lengua materna» en estos contextos, al tiempo que pone en cuestión la aplicación del nacionalismo de traducción como una simplificación que no da cuenta de la complejidad realmente existente.

Esta segunda parte se cierra con el trabajo de Elizabete Manterola, quien se adentra en la especificidad de las adaptaciones teatrales y cinematográficas desde el punto de vista de la autotraducción o cotraducción. Al mismo tiempo, este estudio llama nuestra atención sobre la importancia de las manifestaciones heterolingües en las literaturas no estatales, como es el caso de la vasca. Así, podemos observar cómo el análisis de las versiones de la

novela *Soinujolearen semea*, de Bernardo Atxaga, muestra diferencias sustanciales en el manejo del multilingüismo. En general, puede apreciarse una tendencia a la neutralización en las adaptaciones al español, limitando la presencia del euskera o eliminando directamente las escenas bilingües euskera-español del original. Desde el punto de vista epistemológico, Manterola formula también cuestiones que atañen al estatus mismo de la traducción en las adaptaciones teatrales y cinematográficas de obras que surgen en zonas de contacto. ¿El hecho de que tanto el autor de la novela como su traductor al español hayan participado en el desarrollo de las versiones hace de ese proceso/producto una autotraducción teatral colaborativa?

La tercera y última parte de este volumen lleva por título *Zonas de contacto ibéricas* y es la más heterogénea, tanto en cuanto a los géneros examinados, como al alcance cronológico. Los dos primeros trabajos se centran en la traducción de Fernando Pessoa, el autor portugués con mayor número de obras publicadas en español. Antonio Sáez Delgado analiza la recepción de Pessoa en España, deteniéndose en las primeras décadas del franquismo. Tal y como indica Sáenz Delgado, a través de numerosos intermediarios culturales se fue construyendo en esta época un discurso de acercamiento ibérico, una estrategia de diálogo entre dos regímenes que demostraban una voluntad de desarrollar una zona de contacto. Desde el gobierno franquista se vio la modernidad poética de Pessoa como una útil máscara encubridora del deficiente panorama de la cultura española del momento.

Sara Rodrigues de Sousa se acercará también a Pessoa a través de la especificidad de la guía turística como género discursivo. En su estudio de la traducción al español de la guía de Lisboa para el turista inglés, escrita por Pessoa hacia 1920, Sousa advierte la reconfiguración de la zona de contacto original portugués-inglés añadiendo un nuevo horizonte de referen-

cia, el del turista hispanohablante. El hecho de sacar un texto de contexto comunicativo entraña serios peligros. Sin embargo, tal y como se advierte en este trabajo, la propia expresión del orgullo nacional de Pessoa contra los «británicos» generó zonas de contacto aparentemente no previstas por el autor. Así, aunque esta traducción al español no muestra la memoria textual del destinatario anterior, parece capaz de lograr el objetivo pretendido de difundir el conocimiento sobre el patrimonio y la cultura portuguesa.

Las dos siguientes contribuciones versarán sobre la traducción del género de la novela. Maria Dasca Batalla se centra en las versiones a cuatro idiomas ibéricos: portugués, catalán, gallego y vasco, de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. Realizadas en un contexto de desarrollo y modernización de las respectivas tradiciones literarias, estas traducciones dan testimonio, según Dasca, del fértil entramado de relaciones peninsulares establecido por Cela y de su capacidad, y la de los mediadores, para superar las dificultades culturales y políticas. Con todo, la particularidad de los distintos contextos influirá de modo determinante en el modo de traducción y recepción de la obra. Así, como argumenta la investigadora, mientras que en los sistemas catalán, gallego y vasco, la traducción cumplió una función legitimadora, al tiempo que promovió la diversificación de las modalidades discursivas en sus respectivas lenguas, en el caso portugués debe ser analizada más bien como muestra de acercamiento entre los dos regímenes dictatoriales.

Centrada también en la novela, Isabel Araújo Branco pone el foco en dos proyectos editoriales dedicados a promover la literatura española actual en Portugal. Este perfil, inédito, indica, según la estudiosa, hasta qué punto la frontera luso-española está dejando de ser en el siglo XXI un muro de separación entre estados e imaginarios colectivos. Tanto *Minotauro* como *Confluências* presentan un «repertorio alterna-

tivo» delineando un espacio para la literatura española traducida en Portugal. Los editores, ligados en el caso de *Mino-tauro* al ámbito del hispanismo en Portugal, y en el caso de *Confluências*, a la editorial gallega *Kalandraka*, jugarán activamente un papel de intermediación entre los sistemas literarios.

Los últimos capítulos de la obra se ocupan en la relación entre la traducción teatral y las zonas de contacto. Así, José Pedro Sousa y Andresa Fresta Marques buscan examinar la influencia tanto de la lengua como de los modelos teatrales españoles en Portugal centrándose en el estudio de caso de un género menor en el teatro ibérico del Siglo de Oro, el entremés. Ambos estudiosos argumentan que el entremés portugués es un texto producto de la transculturación, uno de los fenómenos de la zona de contacto, en la que se procede a la apropiación y manipulación del modelo español de acuerdo con los propios intereses nacionales. Curiosamente, los investigadores señalan que este proceso atestigua no una relación de asimetría, sino de equilibrio de poder entre las dos culturas. Así, será la rivalidad luso-española la que promueva la domesticación, apropiación y manipulación de un producto cultural para afirmar la identidad propia.

Enric Gallén y Miquel M. Gibert se detienen en un período marcado por una inusual existencia de intercambios mutuos entre el teatro catalán y el español. Esta zona de contacto teatral, que se interrumpirá con la Guerra Civil y la dictadura franquista, tiene como punto de partida el nacimiento con Àngel Guimerà de la dramaturgia catalana moderna y de la dramaturgia española contemporánea con Benito Pérez Galdós y Jacinto Benavente. Tal y como se nos indica, serán unas pocas compañías y ciertos autores, como Guimerà, Rusiñol e Iglésias, los que posibiliten que el teatro catalán sea acogido en este período en la escena y la industria editorial

madrileña. Además, se nos proporciona un análisis minucioso del papel desempeñado por parte de promotores culturales, dramaturgos, traductores y críticos, como María Guerrero, Adrià Gual y Jacinto Benavente (quienes llegan a presentar una coincidencia argumental en sus obras), Enric Borràs, Gregorio y María Martínez Sierra, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol.

En el último trabajo, Àngela Fernandes aborda la edición de obras ibéricas traducidas al portugués durante el siglo XXI. Tras presentar la serie «Livrinhos de Teatro», editada en Lisboa por la compañía de teatro *Artistas Unidos* y la editorial *Cotovia*, Fernandes se detiene en el análisis de la traducción portuguesa de la obra *Últimas Palabras de Copito de Nieve*, del dramaturgo español Juan Mayorga. La relevancia de este texto estriba para la autora en la decisión explícita por parte del traductor portugués de reflejar el heterolingüismo del texto fuente, que plasma la situación sociolingüística de la Cataluña contemporánea. Para Fernandes, el recurso a una tercera lengua como el catalán en el texto meta demuestra también la tendencia que la traducción teatral como zona de contacto ibérica manifiesta en las últimas décadas.

Tal y como podemos comprobar tras la lectura de este volumen, estudiar el espacio ibérico como una zona de traducción dinamita el marco restrictivo de estandarización, al tiempo que cuestiona binarismos convencionales como lengua /cultura de origen vs. lengua /cultura meta, creación vs. traducción o autor vs. traductor, lo que abre un futuro prometedor a este campo de investigación.

Rexina Rodríguez Vega
Universidade de Vigo

Departamento de Lingua Española
<https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.112>



JULIO, Teresa

Maria Carratalà: música, escriptura i traducció

Lleida: Punctum, 2021, 244 p.

ISBN 978-84-123303-5-9

Maria Carratalà (1899-1984) va ser una pianista, escriptora i traductora catalana que despuntà en els cercles intel·lectuals de Barcelona al primer terç del segle xx i que desaparegué sense deixar rastre havent-se instaurat el règim de Franco, com tantes altres dones lletraferides que tot just s'incorporaven a la vida pública. Teresa Julio rescata de l'oblit els primers quaranta anys de la trajectòria artística i professional d'aquesta personalitat distingida, per mitjà d'un estudi intensiu de fonts primàries: notícies que es fan ressò de la carrera musical i la participació en la vida cultural, social i política catalana; correspondència conservada en fons personals de músics, compositors, artistes i literats de renom amb qui es relacionà des de ben jove; crítiques musicals; columnes d'opinió; cròniques i ressenyes literàries que publicà a la premsa catalana, espanyola i francesa; notes manuscrites; poesies; traduccions parcials, algunes de les quals són inèdites, i fotografies, entre altres documents.

La investigació d'arxiu, minuciosa i fidedigna, permet a la biògrafa compondre un relat apassionant, vertebrat a partir de set epígrafs —ultra la introducció i l'índex bibliogràfic de la producció literària i traductològica de Carratalà—, els quals integren, cronològicament, les diferents arestes de la figura polifacètica de l'autora. A «Primeres passes en la música i l'escriptura» la biògrafa recorre la formació intel·lectual i musical de la pianista, els primers concerts i l'inici precoç en la crítica musical, a disset anys, amb un article sobre la figura del compositor alemany Felix Mendelssohn. El seu do prodigiós com a intèrpret s'examina amb més deteniment a «De professió, pianista». L'apartat ressegueix els concerts i recitals protagonitzats a Catalunya i França i la recepció crítica a la

premsa, la qual li augura un futur prometedor en el panorama musical, fins a l'hivern del 1937, l'any en què algunes institucions dedicades a la promoció de la música van haver de tancar les portes o bé adaptar-se a les noves condicions imposades pel bàndol republicà, de vegades sota el control de la censura.

El vessant d'escriptora es desenvolupa a «Una corda nova en el nostre petit concert de dames intel·lectuals (1926-1936)». El títol esmentat representa un elogi que l'escriptor i traductor Carles Soldevila dedica a Carratalà en un article en què aborda el potencial professional de l'autora com a escriptora. La pianista enceta la seva trajectòria literària el juny de 1926 amb la publicació d'articles de crítica musical com a col·laboradora, habitual o esporàdica, en revistes heterogènies, com ara *La Nova Revista*, *Art Novell* i *Vibracions*, o en els rotatius *El Dia* i *El Matí*. Defensora aferrissada del catalanisme cultural, promou la música catalana contemporània, sense descuidar-ne l'espanyola i l'estrangera, per mitjà d'escrits de divulgació musical —articles, crítiques i assaigs— consagrats a compositors i intèrprets. A més, la seva passió per la literatura la du a escriure ressenyes literàries, retrats, assaigs, proses, relats breus i descripcions literàries, entre altres textos de creació, alguns dels quals dedica a autors moderns als quals admira, com ara Josep M. López-Picó. Els fragments diversos de les crítiques escrites per Carratalà que Julio incorpora al relat il·lustren l'aplom de la pianista en desenvolupar una professió aleshores exercida gairebé exclusivament per homes, i per rebatre els punts de vista d'altres crítics amb una fermesa i contundència incontestables, gràcies a la seva sòlida formació.

Vinculada amb el feminisme progressista català, publica semblances consagra-des a compositores i intèrprets i pronuncia conferències literàries amb un ànim divulgatiu, sovint sota l'enseny de societats femenines i feministes com el Club Femení i d'Esports de Barcelona o el Lyceum Club de Barcelona, que presideix entre el 1933 i el 1935. A recer de l'epígraf «Compromís social», Julio narra les activitats que Carratalà lidera en el marc de la seva militància en les esmentades institucions destinades a la formació intel·lectual de les dones: organitza cursos, xerrades, conferències, concerts i vetllades musicals i sessions literàries i teatrals, entre altres esdeveniments. L'autora també traça la cartografia dels contactes i intercanvis amb altres intel·lectuals modernes involucrades en la defensa dels drets de les dones, com María Luz Morales, Aurora Bertrana, Enriqueta Sèculi, Anna Murià i Anna María Martínez Sagi.

Gràcies al seu domini del francès, que aprèn a l'escola, tradueix les primeres obres teatrals als anys trenta, com a resultat de la col·laboració amb l'escenògraf Artur Carbonell, que més endavant esdevé director escènic i catedràtic de l'Institut del Teatre de Barcelona. A «Enrigui-se'n de la facilitat...», Julio examina les circumstàncies que motivaren l'anostrament de cinc obres de teatre internacional contemporani que representaren per primera vegada, i de vegades única, companyies amateurs catalanes entre el 1930 i el 1936: *Orfeu* (1930), de Jean de Cocteau; *Caps de recanvi* (1931), de Jean-Victor Pellerin; *Antonieta o la tornada del marquès* (1934), de Tristan Bernard; *Davant la mort*, d'August Strindberg (1934), i *La innocent* (1936), d'Henri-René Lenormand. D'altra banda, explora l'excel·lent recepció a la premsa dels anostraments, considerats obres de gran qualitat literària, i discuteix la implicació de Carratalà en una versió anònima de *L'Egmont* (1932), de Wolfgang von Goethe, anteriorment atribuïda a Marià Manent, Jaume Bofill i

Ferro, Anna Maria de Saavedra, Maria Carratalà i Carles Ribà. Al final d'aquest epígraf, la biògrafa recupera i comenta amb perícia fragments anostrats del castellà, del francès i de l'anglès, alguns dels quals són inèdits i altres havien estat publicats en diversos articles sobre música que aparegueren a la premsa periòdica entre el 1927 i el 1937.

Amb la llibertat de la Segona República, l'activitat política de Carratalà s'intensifica. L'apartat «Compromís polític» engloba la seva tasca com a membre del consell directiu del Font Únic Femení Esquerrista de Catalunya, abanderat de la causa patriòtica, republicana i obrerista, i la seva afiliació al Partit Catalanista Republicà i, després, a Acció Catalana Republicana. Un cop esclata la guerra, escriu articles combatius d'opinió, filosòfics o polítics, assaigs i escrits literaris que tenen com a rerefons el conflicte bèl·lic per a les revistes *Ràdio Barcelona*, *Meridià* i *La Publicitat*. Per acabar, l'epígraf «I el silenci...», inclou les darreres aparicions de l'escriptora a la vida pública, la seva vellesa, de la qual només es coneix l'ingrés en la unitat geriàtrica municipal d'una residència de l'Ajuntament de Barcelona i, finalment, la seva «mort silenciada» (Julio, 2021: 14).

A pesar de l'escassa informació biogràfica de Carratalà conservada, Julio recupera documents que ofereixen un testimoni valuós del tarannà de l'autora, del panorama d'activitats, de les rutines de treball i del paper com a música, escriptora, agent cultural i traductora. La quantitat i heterogeneïtat de les fonts citades indiquen un buidatge minuciós d'hemeroteques, arxius, fons personals i monografies. Sense ànim de ser exhaustiva, consigno un document excepcional: un parlament publicat a *La Publicitat* el 12 de març de 1929, en què l'autora reflexiona sobre les implicacions i limitacions de la tasca traductològica en l'àmbit de la música i la literatura. Allà on no hi ha testimonis directes, la biògrafa estableix hipòtesis amb dades signifi-

catives del context històric i cultural que va emmarcar la trajectòria de Carratalà, i les entreteixeix orgànicament amb la referida miriada de documents de primera mà.

L'autora de *Maria Carratalà: música, escriptura i traducció* descriu el seu llibre com una biografia «parcial», perquè ressegueix el períple vital de la biografada mentre era un personatge públic i amb activitat visible. Certament, la narrativa s'es tronca amb la dictadura de Franco, després que el rastre de l'escriptora s'esvaís, però aquesta circumstància completa, en certa manera, el relat biogràfic, atès que testimonia el silenci que el règim imposà als homes i dones que es dedicaren a la traducció i a l'escriptura en la llengua prohibida, així com la sepultura del model de dona republicana que representà Maria Carrata-

là. Altrament, la llacuna irremeiable i el commovedor desenllaç de la vida de l'escriptora ens interpel·len: com s'explica que, havent esdevingut una autoritat en la vida social, política i literària barcelonina cap al tombant dels anys vint, se n'esfumés la seva empremta quan van ocupar Barcelona? Un interrogant prou poderós per espeironar, novament, l'excavació de les històries enterrades, amb nom de dona.

Keren Manzano

Universitat de Vic

Facultat d'Educació, Traducció
i Ciències Humanes

<https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.113>



Safo de Lesbos

I desitjo i cremo. Poesies incompletes

Edició i traducció d'Eloi Creus. Epíleg de Maria Callís

Barcelona: Proa, 2022, 344 p.

ISBN 978-84-7588-948-1

La traducció rítmica com a criteri de traducció

Entre aquells qui defensen que la traducció d'una obra en vers ha de ser rítmica, segurament Eloi Creus és, ara com ara, qui més destaca, tant per l'aferrissament amb què manté aquesta posició com per la qualitat de les traduccions a què l'aplica.

Creus ha argumentat aquesta idea en moltes ocasions, en què ha assenyalat les mancances de la traducció en prosa en el cas dels textos grecollatins en vers. Un dels treballs en què més clarament exposa la seva visió és l'article de 2018 «Traduir Horaci: traduir el ritme. Consideracions sobre la traducció poètica d'Horaci en català». ¹ Creus hi argumenta encertadament que la lírica antiga, com que generalment té molt poc caràcter narratiu, s'ha de valorar especialment per la «conjunció entre forma i contingut» (p. 261). Una traducció que no reflecteixi els elements formals del text fa perdre tot el component poètic que pugui tenir i, doncs, la seva bellesa i significació literària.

Es desprèn d'aquest article —i ho tornem a veure en el pròleg de la traducció de Safo (p. 35)— que, a l'hora de respectar el ritme (que és quan comencen els problemes), Creus és partidari d'una simbiosi entre la traducció mimètica (la que pretén mantenir exactament la forma de l'original) i la traducció analògica (la que considera que la millor opció és triar una forma que ja estigui instal·lada en la tradició del traductor).

Creus ja ha aplicat la seva teoria en diverses ocasions, i el seu ritme de treball fa pensar que l'aplicarà a moltes altres. De

moment, ens ha donat la traducció d'*El malcarat*, de Menandre (Adesiara, 2020), i de diverses comèdies d'Aristòfanes (*Els núvols*, *La pau* i *Els ocells*, que es publicaran a Edicions de 1984), que reflecteixen idees defensades a la seva tesi doctoral, *Riure en vers: cap a una traducció poètica d'Aristòfanes*. Les traduccions de *I desitjo i cremo* s'inscriuen en aquesta línia, aplicada ara (entre altres) a una estrofa totalment diferent, l'estrofa sàfica.

Traduir el ritme de Safo

Al pròleg de la traducció que comentem, Creus (p. 33-34) explica els criteris de traducció. Ens diu que originàriament va intentar respectar l'accentuació de l'estrofa sàfica (tres versos decasil·labs femenins amb accents en primera, tercera, cinquena, vuitena i desena posició i un quart vers tetrasil·làbic femení amb accents en primera i quarta seu) però que aquesta opció li encarcerava massa el vers, de manera que:

Vaig deixar córrer [...] l'adaptació accentual de l'estrofa sàfica i, seguint en certa manera la llibertat amb què havia treballat Pau Sabaté amb els seus hexàmetres de la nova *Iliada* (Bernat Metge Universal, 2019), vaig decidir mantenir l'adònic del quart vers, però servint-me de decasil·labs catalans tant masculins com femenins, amb tota la variació accentual que permeten. Esquivava així un esquema excessivament rigorista i exactament igual per als tres primers versos que només tenia sentit mantenir si aquestes peces s'havien de cantar, com les de l'original. (p. 35)

1. *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 8, 2018, p. 258-280.

És interessant de destacar que aquesta opció ja apareixia *in nuce* a l'article que hem esmentat més amunt (p. 277), en què s'afirmava que:

L'opció que em sembla més factible és la de traduir els hendecasil·labs sàfics com a decasil·labs catalans, amb totes les variacions que permeten, preferentment femenins, però acceptant, també masculins, especialment seguits de partícules àtones, per encavalcar més fàcilment amb els adònics. La introducció de la rima, especialment l'assonant, no em sembla que s'hagi de descartar.

D'aquesta manera, Creus ofereix i consolida una manera de traduir l'estrofa sàfica (que, certament, ja havia assajat Manel Balasch) que esberla una tradició força llarga en el nostre país, on l'estrofa sàfica sempre s'havia intentat de reproduir a partir d'una determinada distribució dels accents. Recordem, per exemple, la imitació d'aquesta estrofa a les *Horacianes* de Costa i Llobera (1906) o els assajos de Jeroni Zanné.

Podem comparar, en aquest sentit, la traducció de la primera estrofa de l'«Oda a Afrodita» de Cornudella (que, tot i ser una bona traducció, segueix l'esquema accentual)² amb la de Creus:

Tronesplendent immortal Afrodita,
filla de Zeus, trenanganyans, t'ho suplico;
amb sofriments i pesars no em derrotis
l'ànim, Senyora. (Cornudella)

Afrodita immortal, de tron magnífic,
filla de Zeus, trenanganyans, t'ho suplico,
no em vulguis esclafar el cor, sobirana, amb
penes i angoixes. (Creus)

Als tres primers versos de cada estrofa, Cornudella accentua sistemàticament les síl·labes 4, 7³ i 10, però al llarg del poema ha de crear hipèrbats, encavallaments o a recórrer a lèxic poc habitual. Com es pot intuir en la comparació d'aquestes dues estrofes, la traducció de Creus resulta molt més aïrosa.⁴

I desitjo i cremo com a edició de Safo

Diu Creus al pròleg (p. 29) que la seva obra no vol ser acadèmica, encara que parteix del rigor filològic. Certament, hi ha un gran esforç per crear un llibre de poesia, és a dir, de «donar una traducció catalana que tingui un valor literari autònom respecte a l'original, això és, que es pugui llegir com una poesia en català: una poesia grega, no catalana, però en la nostra llengua» (p. 31). Ja hem comentat la feinada que comporta reproduir el ritme grec (i Safo, evidentment, no només té estrofes sàfiques!), que sens dubte respon a la idea de crear un text català bell i musical.

Ara bé, una obra que presenti la poesia de Safo, una autora que conservem d'una manera tan fragmentària, reconstruïda per tradició indirecta i per fragments papiraris, amb tantes glosses i tants testimonis, ha de ser, forçosament, una edició filològica. I és per això que la traducció de Creus té un to molt més filològic que no tindria la traducció d'un autor més modern o, fins i tot entre els grecollatins, un autor que s'hagués conservat més bé.

Per aquest motiu, el llibre presenta l'estructura pròpia d'una edició amb caràcter i rigor filològic: introducció (un estudi

2. *Revista de Girona*, 182, juny 1997, p. 108.
3. L'estrofa sàfica de Costa i Llobera té l'accent a la vuitena i no pas a la setena. La traducció de Cornudella segueix un esquema «de gaita gallega» una mica peculiar.
4. Un element que comparteix Creus amb Cornudella és l'ús de mots compostos per traslladar els compostos grecs. Així, trobem formes com *trenaenganyans* (p. 45), *çaçacèrvols* (p. 93) o *heurabònic* i *flamaformosa* (p. 257). És interessant que es recuperi el procediment de la composició, que ha estat molt important en català i que ara, en la llengua de cada dia, sembla una mica fossilitzat. I que, per descomptat, és bàsic en la poesia grega.

molt aclaridor sobre la significació de Safo), fragments (amb text grec i traducció acarada), glosses, testimonis, comentaris de fragments i aparat crític. També hi ha, al final, un postfaci de Maria Callís («Perquè hi hagi cançons per a les dones a néixer»).

Creus ens diu (p. 28) que, per establir el text de Safo, es basa en el treball de Camillo Neri, l'edició del qual segueix (llevat d'alguns versos que consigna a l'aparat crític). Comparant el seu text amb el d'aquesta edició, Creus n'elimina l'alta erudició, com ara els aparats crítics prolixos (hi ha un apartat abreujat a les pàgines 321-331) o els fragments que només consisten de poques lletres, o que són d'atribució dubtosa. Això no significa, tanmateix, que la seva edició no sigui també, essencialment, filològica. D'aquesta manera —amb l'excepció, tal vegada, d'algú que hagi dedicat tota la vida a l'estudi de Safo i necessiti l'estudi de Neri, de 1.140 pàgines— un públic força ampli, també el que es dedica a la Filologia grega, es podrà sentir satisfet amb el llibre que comentem.

En aquest sentit, em semblen particularment encertats dos apartats. En primer lloc, l'apartat de Testimonis, que ens permeten fer-nos una idea força significativa de com era vista la figura de Safo —i com era blasmada pels pares de l'Església, precisament pel seu safisme o lesbianisme. Com que en el cas de Safo interessa tant l'obra poètica com la figura mateixa de la poetessa, aquests testimonis són essencials, i completen molt bé tota la informació que es forneix en el pròleg. Destaquem que, en el cas dels testimonis en vers, també estan traduïts rítmicament, assajant en aquest cas noves formes, com el díctic elegíac.

En segon lloc, l'apartat de comentari dels fragments (pàgines 283-317), que ens permet entendre i contextualitzar els més significatius, i que recull les interpreta-

cions dels filòlegs més importants que s'han dedicat a l'estudi de Safo. No s'hi comenten tots els poemes: només els més llargs i complets.

La traducció de Creus i les altres traduccions

A part d'algunes traduccions escadusseres (com l'esmentada de Jordi Cornudella), Safo ha estat traslladada al català per Carles Riba, Manel Balasch i Maria Rosa Llabrés.

La traducció de Riba, malgrat el valor del traductor, no és gaire significativa, perquè és parcial, és en prosa i pertany a una etapa primerenca de la seva evolució literària. Ha estat editada, en forma d'article, per Ramon Torné.⁵

La traducció de Manel Balasch és bilingüe i en versos catalans. No sembla una mala traducció, però el llibre té algunes mancances superades per l'edició de Creus.

En primer lloc, el text que segueix és el de Lobel-Page, de 1955. Forçosament, doncs, desconeix fragments que s'han descobert posteriorment. Cal destacar, en aquest sentit, que l'edició de Creus incorpora per primer cop al català els fragments del papir de Colònia, descobert el 2004 (essencialment, fragments 58b, c Creus), i els de Londres i Oklahoma City, de 2014 (poemes 5 a 10 de l'edició de Creus). Aquests darrers són especialment importants, perquè recullen una composició llarga sobre els germans de Safo.

En segon lloc, filològicament és una edició molt menys ambiciosa: a part del text i la traducció, només incorpora unes breus «Notes a la versió de Safo».

En tercer lloc, la traducció es ressent de castos prejudicis que queden reflectits en el pròleg, on mossèn Balasch afirma que «Safo nuava amb les donzelles, que

5. TORNÉ TEIXIDÓ, Ramon (1996). «Una traducció primerenca de Safo per Carles Riba (I)». A: *Actes de l'XI Simposi d'Estudis Clàssics* (Andorra-La Seu, 20-23 d'octubre de 1993). Andorra, p. 671-676. TORNÉ TEIXIDÓ, Ramon. «Una traducció primerenca de Safo per Carles Riba (II)». (1997). *Faventia*, 19(1), p. 109-119.

considerava simplement amigues, llaços d'amistat indestructible que els seus poemes traspuen» (p. 11). Compareu, per exemple, el poema 114:

(Núvia)
 Donzellesa! Donzellesa! On te'n vas, que
 ara em deixes?
 (Donzellesa)
 El que és a tu, mai més no haig de tornar-
 hi. (Balasch)

Núvia:
 Virginitat, virginitat, on vas ara que em
 deixes?
 Virginitat:
 Núvia, mai més tornaré amb tu, mai més
 tornaré amb tu. (Creus)

O el 126:

Si reposar poguessis blanament en el pit de
 la tendra companya! (Balasch)

Sobre el pit tendre d'una amiga m'arraulia
 (Creus)

Des del punt de vista de la versificació, Balasch també rebutja l'adaptació accentual de l'estrofa sàfica, i tradueix els tres primers versos de l'estrofa sàfica per decasíl·labs, com fa Creus. Tanmateix, Balasch no respecta sempre la variabilitat mètrica de l'original, per la qual cosa la seva traducció és molt més analògica (i menys sistemàtica) que la de Creus. Els

poemes 47 a 52, per exemple, que a l'original són glicònics amb doble expansió dactílica, són traduïts per Creus mimèticament per versos de 14 síl·labes (seguint bàsicament els criteris de Parramon),⁵ mentre que Balasch fa servir versos decasíl·labs (51) i alexandrins (48).

La traducció de Maria Rosa Llabrés és en prosa i sense el text grec. D'aquesta manera, parteix d'uns objectius força diferents dels que hem comentat aquí.

En definitiva, per l'ambició de l'edició, per la completeness dels fragments i, sobretot, per la bellesa de les traduccions, la Safo de Creus serà la Safo catalana del segle XXI.

Edicions esmentades

- SAFO (1973). *Obra completa*. Traducció, pròleg i notes de Manuel Balasch. Barcelona: Edicions 62.
- (2006). *Cants*. Traducció, introducció i notes de Maria Rosa Llabrés Ripoll. Barcelona: La Magrana.

Martí Duran

IES Joanot Martorell
 Esplugues de Llobregat

<https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.114>



VILLARINO PARDO, M. Carmen; GALANES SANTOS, Iolanda; LUNA ALONSO, Ana (ed.)

Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor

Berna: Peter Lang, 2021, 290 p.

ISBN 9783034342100

Tal com ja s'endevina al títol, l'objectiu principal d'aquest volum és, d'una banda, abordar des de diferents perspectives disciplinàries i partint de l'exemple de sistemes literaris ben diferenciats la manera com s'articula la promoció cultural en la nostra societat globalitzada, i incidir molt especialment en el pes que hi té l'activitat traductora; i, de l'altra, analitzar el paper que les Fires Internacionals del Llibre (FIL), i concretament la figura de convidat d'honor, tenen en aquest procés. El present manual reuneix els treballs interdisciplinaris dels investigadors del projecte de recerca CULTURFIL, vinculat a les universitats de Santiago de Compostel·la i Vigo, i les aportacions de col·laboradors i especialistes internacionals de renom, procedents dels àmbits dels estudis culturals, de la sociologia de la traducció i de l'economia cultural.

Les editores, i autores de sengles articles, Villarino, Galanes i Luna, han agrupat els articles del volum en tres seccions. Els primers treballs parteixen d'un enfocament més global del fenomen i acaben amb alguns estudis de cas. A la part central es presenten les metodologies emprades per tal d'abordar-lo. Així, al primer bloc es defineix un marc conceptual d'anàlisi del mercat i de les fires del llibre, i s'ofereix una panoràmica històrica i una interpretació política de la seva evolució en el món contemporani, i s'estableix una diferència clara de dinàmiques entre el món anglosaxó i la resta. Els articles del segon bloc ens presenten eines per a l'anàlisi específica i sistemàtica de les fires del llibre en la dimensió econòmica, organitzativa, ideològica i simbòlica. El tercer bloc, finalment, se centra en un conjunt d'estudis de cas que il·lustren de manera molt diversa de quina

manera s'han arribat a materialitzar alguns dels principals reptes i dilemes amb què s'acaren els organitzadors de les fires i aquells que hi participen en qualitat de convidats d'honor. El llibre pren com a referència d'estudi les FIL de Frankfurt, Bolonya, Buenos Aires i Guadalajara, el Llibre (de Barcelona i Madrid) i el Saló del Llibre de París. Els convidats d'honor que s'hi estudien amb detall són Llatinoamèrica, Portugal, Espanya, el Brasil i el Quebec. També s'analitza la presència institucional de Catalunya, el País Basc, Galícia i el País Valencià a la Fira de Frankfurt.

Totes les contribucions del volum parteixen de l'assumpció que les fires són estructures de naturalesa doble: econòmica i cultural, i que atès el seu impacte social, tenen un indubtable component polític. La idea de centre i perifèria, tant pel que fa a la producció literària com pel que fa a la promoció cultural, també és present a la majoria d'articles, i el següent interrogant al voltant de la presència de l'autoria literària en aquests esdeveniments plana per damunt d'alguns dels treballs: fins a quin punt les fires serveixen per difondre sistemes culturals determinats o més aviat per consolidar carreres literàries individuals?

En l'article inicial, Gisèle Sapiro parteix justament de la consideració dels festivals literaris com a espais de legitimació d'autories literàries que afavoreixen la difusió transnacional de la seva obra. La presència de l'autor literari als festivals serveix a la sociòloga francesa per plantejar la desigualtat entre autories literàries en funció de la llengua en què escriuen i de la centralitat o marginalitat del seu sistema cultural, factors que incideixen en la seva capacitat de difusió. Sapiro destaca alhora

la importància creixent que en les darreres dècades ha anat adquirint la traducció en la promoció cultural a les fires del llibre, cada vegada més internacionals. L'autora francesa distingeix, en aquest sentit, entre aquells festivals literaris (i aquelles fires) que tendeixen a consolidar les relacions de poder existents entre sistemes culturals i aquells altres festivals que neixen amb la vocació de compensar aquestes desigualtats i donar un espai a la diferència, al disseny, a la crítica, per mitjà dels convidats d'honor. Per a Sapero, aquesta darrera tipologia de festivals ha esdevingut l'única plataforma de debat crític en un panorama cultural contemporani en què l'intel·lectual ha perdut la seva incidència en la societat.

L'antropòleg Gustavo Sorá fa tot seguit un repàs de la trajectòria en el món editorial de Peter Weidhaas, un dels directors més emblemàtics que ha tingut la Fira del Llibre de Frankfurt, i en destaca la iniciativa d'instaurar-hi l'any 1976 la figura del convidat d'honor, en què van convidar Llatinoamèrica, amb una clara intenció política. D'aquesta manera, l'autor argentí reivindica el paper de les iniciatives individuals en la transformació d'institucions aparentment inamovibles com la de la fira internacional del llibre més important del món, i destaca així la necessitat d'incorporar elements dinàmics i dinamitzadors en estructures que es defineixen per l'estabilitat.

M. Carmen Villarino planteja en el seu treball la importància de disposar de paràmetres i indicadors adequats que ens ajudin a determinar qüestions centrals de la presència d'un convidat d'honor en una FIL, com ara la rendibilitat econòmica, les característiques dels agents que hi participen i la naturalesa de les relacions que estableixen entre si. Amb l'ajuda de les eines que CULTURFIL ha desenvolupat i que Villarino descriu amb detall, cada vegada és més factible fixar aquests aspectes i respondre a la pregunta de la pertinència o no de participar en aquests esdeveniments i d'optimitzar els recursos

invertits. Iolanda Galanes se centra en la presència creixent de traduccions a les FIL i destaca la importància que tenen per a les cultures perifèriques com a vehicle d'entrada a mercats literaris sistemàticament més centrals. Galanes, que aborda la participació de Portugal a la Fira de Guadalajara, subratlla la importància de fixar estratègies intel·ligents de promoció cultural que tinguin en compte la bibliodiversitat (i no la concentració exclusiva en certs gèneres literaris), i qüestions de gènere i etnicitat en les autoritats que representen un sistema literari. Áurea Fernández analitza les característiques dels premis literaris que es concedeixen en el si de les fires i també subratlla la importància de trobar un equilibri entre la viabilitat comercial i la qualitat literària d'aquests premis.

El segon bloc del volum aborda qüestions de caràcter metodològic. Sanja Otero i Núñez Alonso incideixen en la importància de desenvolupar eines per mesurar l'impacte econòmic de la participació en fires internacionals del llibre que tinguin en compte qüestions més difícilment mesurables, com ara el capital simbòlic que generen. Souza Muniz destaca els avantatges de definir de manera comparativa els agents humans responsables d'organitzar i protagonitzar una fira en qualitat de convidats d'honor a partir de criteris com l'edat, el gènere, l'origen geogràfic més o menys central dins el propi sistema, el grau de consolidació de la carrera literària pròpia, el gènere literari que s'hi representa, etc. Aquests elements contribueixen a oferir una determinada imatge d'un sistema cultural i són els responsables de la naturalesa de la seva recepció. Tanca el bloc un treball de Pereira da Silva en què s'exposen les eines informàtiques de recopilació i gestió de dades de què s'ha valgut CULTURFIL per dur a terme el seu projecte i que faciliten enormement l'obtenció de dades rellevants per a l'anàlisi del tema del convidat d'honor a les FIL.

Al tercer bloc s'hi aborden estudis de cas ben diferenciats. Fernández Mora ana-

litza el procés d'internacionalització de les editorials espanyoles al llarg del segle xx, que seguia les petjades de les editorials europees, i el rol que en aquest procés han tingut les FIL. L'autora destaca també que, malgrat els indubtables guanys que ha representat la digitalització del món editorial, les fires no han perdut l'atractiu com a espais de trobada entre agents internacionals, en els quals se signen milers de contractes. Ni el correu electrònic ni la sessió telemàtica han pogut substituir l'eficàcia de la presencialitat en aquest tipus d'esdeveniments. Queiroz da Silva descriu la carrera professional de tres autors brasilers, consolidades en part gràcies a la seva participació en fires internacionals del llibre en què el Brasil fou el convidat d'honor. Luna Alonso se centra en la presència del Quebec com a convidat d'honor al Lfber de Barcelona del 2008 i com aquesta presència es traduí en un intercanvi molt fructífer de traduccions i relacions culturals bilaterals entre el Quebec i Catalunya, molt especialment, però també entre el Quebec i Espanya. Bosshard aprofita la presència d'Espanya a Frankfurt com a convidat d'honor l'any 1991 per analitzar, partint de l'espai arquitectònic creat *ad hoc* per a l'ocasió, la manera com les institucions espanyoles es van voler mostrar al món i les decisions que va prendre el comitè organitzador: un aspecte clau va ser la prioritització gairebé exclusiva de la presència d'autories d'expressió castellana a la fira en detriment d'una presència gairebé nul·la o testimonial de les altres llengües de

l'Estat: català, basc i gallec. Castro, també referint-se a la Fira de Frankfurt, parla de les diferents estratègies de promoció cultural dutes a terme per l'Institut Ramon Llull, l'Ettxepare Instituta, la Xunta de Galícia i la Generalitat Valenciana, i fixa les diferències en l'eficàcia de les polítiques respectives. Finalment, Guijarro descriu la fórmula híbrida de la Fira de Bolonya, en què es combina el format de fira amb el de festival literari, amb la concessió de premis importants pel que fa a la literatura infantil i juvenil.

Els articles aquí aplegats aborden les fires i els festivals literaris com a macroestructures de la promoció cultural contemporània i dediquen una atenció especial a la significació que tenen per a les realitats culturals perifèriques amb capacitat d'actuació limitada. Al capdavant, tal com assenyalen els autors, les FIL no deixen de ser un reflex en miniatura de les relacions de poder que s'estableixen en el mercat global del llibre i entre els sistemes culturals del món. És per això que aquest volum, que té un interès indubtable per a tot públic, resulta especial destacable per al lector català.

Jordi Jané-Lligé

Universitat Autònoma de Barcelona
 Departament de Filologia Anglesa
 i de Germanística

<https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.115>



Normes per a la presentació d'originals

S'admetran originals en català, castellà, anglès i francès, que s'hauran d'enviar a la redacció de la revista:

Quaderns. Revista de Traducció
 Departament de Traducció i d'Interpretació
 Universitat Autònoma de Barcelona
 Edifici K. 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
 montserrat.bacardi@uab.cat

L'extensió dels articles serà d'entre 10 i 15 planes o d'entre 20.000 i 30.000 espais aproximadament. En el cas de les ressenyes, d'entre 3 i 4 planes o 6.000/8.000 espais aproximadament. Els articles aniran acompanyats d'un **resum** de 10 línies, així com entre 3 i 6 **paraules clau** en la llengua de l'article i en anglès.

El **títol del manuscrit** s'indicarà al començament del text i anirà seguit del nom complet de l'autor i de la institució a la qual pertany, si escau, o bé de la seva activitat professional. Cal incloure al final del text l'adreça completa i el **número d'ORCID** de l'autor.

Les **il·lustracions, els gràfics o les taules** s'inclouran dins el text, al lloc adient, o bé es dibuixaran amb nitidesa en fulls a part, clarament numerats i amb indicació del lloc del text on han de figurar.

Les **notes a peu de pàgina** hauran de ser les mínimes imprescindibles i s'inclouran a peu de pàgina. Els números volats que facin referència a les notes aniran després dels signes de puntuació.

Les **expressions estrangeres o que es vulguin destacar** aniran en format de cursiva. Feu servir cometes baixes o llatines (« ») per a les citacions, i cometes altes o angleses (“ ”) en cas que calgui fer ús de cometes dintre d'una citació.

Les **citacions** de més de dues línies d'extensió s'han de fer en paràgraf sagnat i en un cos més petit que la resta del text, deixant una línia blanca abans i després de la citació.

Les **referències bibliogràfiques** s'indicaran per mitjà del nom de l'autor o editor de l'obra citada, seguit de l'any de publicació i, en cas de citacions, s'hi afegirà la pàgina corresponent de l'original, tot això entre parèntesis. Ex.: (MORRIS 1993b: 154-155).

La bibliografia contindrà les obres citades al text, en ordre alfabètic i pel sistema d'autor i data, és a dir, indicant, per aquest ordre, el nom de l'autor o editor, l'any de publicació, el títol complet (en cursiva si es tracta d'un llibre o publicació periòdica i entre cometes si es tracta d'un article), el lloc de publicació i l'editorial. Ex.:

LEFEVERE, André (1992). *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nova York: The Modern Language Association of America.

VERMEER, Hans-J. (1978). «Sprache und Kulturanthropologie». *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 4, p. 1-21.

MOUNIN, Georges (1963). «La notion de qualité en matière de traduction littéraire». A: CARY, Edmon; JUMPELT, Rudolph (ed.). *Quality in Translation*. Nova York: Macmillan.

Drets de publicació

- Quaderns. Revista de Traducció* es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat «Reconeixement (cc-by): sempre que es reconegui l'autoria de l'obra, aquesta pot ser reproduïda, distribuïda i comunicada públicament».
- Així, quan l'autor/a envia la seva col·laboració accepta explícitament aquesta cessió de drets d'edició i publicació. També autoritza *Quaderns. Revista de Traducció* a incloure el seu treball en un fascicle de la revista per a la seva distribució i venda. Aquesta cessió sobre el treball es duu a terme a fi que sigui publicat a *Quaderns. Revista de Traducció* en un termini màxim de dos anys.
- Amb l'objectiu d'afavorir la difusió del coneixement, *Quaderns. Revista de Traducció* s'adhereix al moviment de revistes d'Open Access, i lliura la totalitat dels seus continguts a diferents repositoris sota aquest protocol; per tant, la remissió d'un treball perquè sigui publicat a la revista pressuposa l'acceptació explícita, per part de l'autor/a, d'aquest mètode de distribució.

Guidelines for contributors

Contributions should be submitted in Catalan, Spanish, English or French, and should be sent to the editor of the journal:

Quaderns. Revista de Traducció
Departament de Traducció i d'Interpretació
Universitat Autònoma de Barcelona
Edifici K. 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
montserrat.bacardi@uab.cat

Articles should be between 10 and 15 pages long (approximately 20,000-30,000 spaces). Reviews should be between 3 and 4 pages long (approximately 6,000-8,000 spaces). Articles should be accompanied by a 10-line **summary** and 3-6 **key words**, both in the language in which the article is written and in English.

The **title of the manuscript** should be given at the beginning of the text, followed by the full name of the author and the institution to which he or she belongs, or the author's profession, as appropriate. The full address and the **ORCID number** author's should be included at the end of the text.

Illustrations, graphs and tables should either be included in the appropriate place within the text or drawn clearly on separate sheets and numbered clearly, with a corresponding indication in the text at the point where they should appear.

Footnotes should be kept to a minimum and should appear at the end of the text or on a separate sheet. Numbers in the text corresponding to the footnotes should be placed after the punctuation.

Foreign words or phrases, or those that the author wishes to emphasise should be in italics. Double inverted commas (“ ”) should be used for quotations, while single inverted commas (‘ ’) should be used whenever inverted commas are required within a quotation.

Quotations longer than two lines should be indented and in a smaller type than the surrounding text. A space of one line should be inserted both before and after the quotation.

Bibliographical references should consist of the name of the author or editor of the work concerned, followed by the year of publication and, in the case of quotations, the original page number, all of which should be written in brackets, as in the following example: (MORRIS 1993b: 154-155).

The bibliography should contain the works quoted in the text, in alphabetical order, according to author and date, that is, indicating, in this order, the name of the author or editor, the year of publication, the full title (in italics in the case of a book or periodical, and between commas in the case of an article), the place of publication and the publisher. Example:

LEFEVERE, André (1992). *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America.

VERMEER, Hans-J. (1978). «Sprache und Kulturanthropologie». *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 4, p. 1-21.

MOUNIN, Georges (1963). «La notion de qualité en matière de traduction littéraire». In: CARY, Edmon; JUMPELT, Rudolph (eds.). *Quality in Translation*. New York: Macmillan.

Publication rights

1. *Quaderns. Revista de Traducció* is published under the licence system Creative Commons, according to the modality «Attribution(cc-by): you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use».
2. Therefore, everyone who sends a manuscript is explicitly accepting this publication and edition cession. In the same way, he/she is authorizing *Quaderns. Revista de Traducció* to include his/her work in a journal's issue for its distribution and sale. The cession allows *Quaderns. Revista de Traducció* to publish the work in a maximum period of two years.
3. With the aim of favouring the diffusion of knowledge, *Quaderns. Revista de Traducció* joins the Open Access journal movement, and delivers all its contents to different repositories under this protocol; therefore, sending a manuscript to the journal also entails the explicit acceptance by its author/s of this distribution method.



BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Apartat postal 20. 08193 Bellaterra (Barcelona). Espanya
Tel. 93 581 10 22. Fax 93 581 32 39. sp@uab.cat

Nom i cognoms

Institució

Direcció

Població Província CP

Telèfon Fax NIF

Vull subscriure'm a la revista QUADERNS. REVISTA DE TRADUCCIÓ a partir del número

PVP exemplar: 12 €

Despeses d'enviament: tots els enviaments incrementaran el seu preu d'acord amb les tarifes de correus.

FORMA DE PAGAMENT

Contra reembors

Domiciliació bancària

VISA

Data de caducitat: __ / __ / __

MASTERCARD

Data de caducitat: __ / __ / __

Data

Signatura

DOMICILIACIÓ BANCÀRIA

Senyors,

Els agrairé que, a partir d'aquesta data, i fins a nova ordre, vulguin atendre amb càrrec al meu compte els rebuts que a nom meu presenti la revista QUADERNS. REVISTA DE TRADUCCIÓ del Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona

Nom del titular

Banc/Caixa Codi

Agència Codi

Número del compte corrent o de la llibreta (tots els dígits)

Adreça de l'agència

Població Província CP

Data

Signatura

QUADERNS

REVISTA DE TRADUCCIÓ

Núm. 30, 2023, p. 1-257
ISSN 1138-5790 (paper), ISSN 2014-9735 (digital)
<https://revistes.uab.cat/quaderns>

Dossier. Afectes mutus i camins diversos. La traducció literària entre el català i el castellà

Presentació. **Pep Sanz Datzira**

Traducció, tradició, traïció: al·lòtrops (o quasi) confluents. **Josep Murgades**

La traducció en castellà de narrativa catalana als anys setanta (i algunes claus d'una relació intercultural al canvi de segle). **Jordi Julià**

Carme Riera, l'autotraducció com a oportunitat de reescriptura. **Carme Gregori Soldevila**

Conversa amb Joan Riambau. **Francesc Parcerisas**

S'obre el teló: relacions entre l'escena catalana i la hispànica. **Maria Moreno i Domènech**

Quan el marquès de pestanya fa cagar el tíó. **Pau Joan Hernández de Fuenmayor**

La traducció de la poesia contemporània en castellano y catalán: ausencias y presencias. **Eduardo Moga**

Tan lluny i tan a prop: balanç i reptes de la traducció entre el català i el castellà. **Izaskun Arretxe**

Traduir del castellà al català: dificultats, patiments i alegries. **Núria Parés**

Articles

«La clôche fêlée» i «Élévation», de Charles Baudelaire. Quatre propostes de traducció al català. **Marta Pasqual i Llorenç**

De la invisibilidad a la subversió: la nota del traductor en «Nota al pie», de Rodolfo Walsh. **Esther Gimeno Ugalde**

Reflexión sobre el euskera como lengua minoritaria en videojuegos y estudio de recepción. **Itziar Zorrakin-Goikoetxea**

Entre traducción y arabización: la transmisión de textos europeos al árabe durante la *nahḍa*. El caso de al-Ṭaḥṭāwī. **Abdallah Tagourramt El Kbaich**

Legibilidad de un texto escrito y velocidad de lectura en subtitulación interlingüística: propuesta metodológica de análisis relacional. **José Luis Martí Ferriol**

La competencia profesional en la formación de traductores: estrategia clave para la empleabilidad. **María Claudia Geraldine Chaia**

Experiències

Humor, cultura y cómics: transgresiones en la traducción subordinada en el aula. **Paola Carrión González**

Entrevista a Georges L. Bastin. **Carmen Expósito Castro**