

**LA ESTÉTICA COMO FACTOR DETERMINANTE
EN LA TRADUCCIÓN DEL TEXTO LITERARIO DIALECTAL Y
SOCIOLECTALMENTE MARCADO**

Juan Antonio ALBALADEJO MARTÍNEZ
Universidad de Alicante

1.- INTRODUCCIÓN: LA TRADUCCIÓN COMO OPCIÓN O EL MAGISTERIO DE SCHLEIERMACHER

Todo proceso de traducción encierra una serie de problemas para los que el traductor debe encontrar soluciones apropiadas de acuerdo con las convenciones establecidas pero también de acuerdo con sus propios criterios traslativos. A pesar de que, a menudo, se enmascara el carácter individual de toda traducción –ya sea mediante la reivindicación de las normas no escritas que el traductor debe observar, ya sea a través del llamamiento a su autoaniquilación (resultado de la exigencia de su invisibilidad)– la personalidad del traductor, sus lecturas, sus experiencias vitales, sus conocimientos, sus creencias y, por qué no, sus posturas y criterios estéticos condicionan el resultado final. Nunca dos traducciones, realizadas por dos traductores distintos, producen un texto meta idéntico. El traductor como intermediario lingüístico y cultural así como en calidad de lector se ve expuesto, al igual que el resto de lectores, a influencias procedentes de la tradición –que se ha ido formando a través de la historia de la recepción– y de las opiniones expresadas por instituciones y personalidades de autoridad. A ello se suman condicionamientos impuestos por el encargo de traducción.

La individualidad del traductor se hace especialmente patente en la traducción literaria, pues el texto literario cuenta con unas características que requieren un tratamiento traslativo diferente al de otros tipos de texto tales como los que proceden de un campo de especialidad (el jurídico, económico, técnico, médico, etc.). Así, por ejemplo, la cuestión planteada por Schleiermacher de si el texto debe ser domesticado o extranjerizado no se plantea más que en el ámbito de la literatura, pues es ahí donde el traductor no se puede conformar con recuperar esencialmente el contenido del texto sino que, además, ha de dar cuenta de la configuración formal original al igual que del estilo de expresión del autor.

La ya de por sí difícil tarea de recrear un texto literario en otro idioma, situado en un contexto sociocultural distinto, no hace más que complicarse en aquellos casos en los que el autor ha introducido, además de la marca idiolectal, diferentes variedades de la lengua original con el objetivo de crear contrastes intralingüísticos o referencias a contextos locales. Esos contrastes, lejos de ser un mero accesorio, a menudo tienen una importantísima significación dentro del texto, hasta el punto de condicionar la estructura misma de la obra literaria: a través de la caracterización de la extracción social de los personajes, de la estratificación de los mismos, de la asociación de valores socioculturales, diatópicos y diastráticos diferenciados, etc. A pesar de su innegable relevancia, en la mayoría de los

casos los traductores optan por eliminar esa marcación intralingüística, ya sea por su incompetencia más allá de la variedad estándar o por un determinado posicionamiento estético. Como resultado, el texto meta neutralizado pierde las funciones que estas desempeñan y sufre una modificación sustancial que afecta a su carácter de obra artística y produce efectos estéticos distintos y hasta contrarios a los del original.

Antes de entrar en el desarrollo teórico de nuestro tema, permítasenos avanzar algunas ideas sobre la base de un texto marcado. El siguiente ejemplo, procedente de la novela *Las aventuras de Huckleberry Finn*¹, muestra el fuerte efecto normalizador que produce la pérdida de la marca dialectal en la traducción al español frente al original y frente a la versión alemana:

<i>Texto original (inglés)</i>	<i>Versión neutralizadora (español)</i>	<i>Versión recreadora (alemán)</i>
I says: "Hello, Jim!" And skipped out. He bounced up and stared at me wild. Then he <i>drops</i> down on his knees, and <i>puts</i> his hands together and <i>says</i> : "Doan' hurt me – don't! I <i>hain't</i> ever done <i>no</i> harm to a <i>ghos'</i> . I <i>alwuz</i> liked dead people, <i>en</i> done all I could for 'em. You go <i>en git</i> in <i>de</i> river <i>ag'in</i> , <i>whah</i> you <i>b'longs</i> , <i>en</i> <i>doan'</i> do <i>nuffn</i> to Ole Jim, 'at 'uz <i>alwuz</i> yo 'fren'." (Twain 1981: 41).	<i>Dije</i> : "Hola, Jim!" Y <i>salí</i> de un brinco. Él se <i>puso</i> de pie de un salto y me <i>miró</i> con ojos de loco. Luego <i>cayó</i> de rodillas y <i>juntó</i> las manos y <i>dijo</i> : "¡No me hagas daño, no! Nunca he hecho daño a un fantasma. Siempre me gustaban los muertos, y les he hecho todo el bien que pude. Vete y métete en el río otra vez, donde debes estar, y no le hagas nada al viejo Jim, que siempre fue amigo." (Twain 1995: 70).	Ich <i>sag</i> : "Hallo, Jim!" Und <i>komm raus</i> . Er <i>springt auf</i> und <i>glotzt</i> mich wild <i>an</i> . Dann <i>fallt</i> er auf die Knie, <i>legt</i> die Hände <i>zusammen</i> und <i>sagt</i> : "Tu mir <i>nix</i> – bitte tu mir <i>nix</i> ! Ich <i>hab</i> noch nie <i>n</i> Geist <i>was</i> getan. Ich <i>hab</i> tote Menschen <i>immah gemögt</i> und <i>hab</i> für sie gemacht, <i>wasnur</i> geht. Geh wieder rein <i>innen</i> Fluß, <i>wost</i> hingehörst, und tu <i>n alte</i> Jim <i>nix</i> , <i>was is immah</i> dein Freund <i>gewesn</i> ." (Twain 2008: 122).

El fragmento muestra que en el texto meta español se pierde la caracterización lingüística de los dos personajes y con ella la estratificación sociocultural de las figuras de la novela: se eliminan los contrastes entre sí, entre ellos y los demás hablantes así como entre el discurso del narrador y los personajes marcados. También se lleva a cabo la normalización del texto a nivel gramatical: se elimina la marcación del tiempo verbal que en el texto original no coincide con el convencional uso del pretérito para el relato. Junto a la pérdida de la función de caracterización naturalista se suprimen las marcas diatópicas, diastráticas y diaculturales y se producen "ganancias"² a través de las nuevas asociaciones producto de la radical transformación del habla de los personajes. Obviamente, en el hablante estándar se establecen asociaciones bien diferentes a las que se producen en un hablante en dialecto (Ammon 1983: 1501). Como consecuencia de la supresión de todos los elementos marcados, se priva a los receptores españoles del efecto de extrañamiento que experimentan los lectores ingleses así como los lectores de la citada versión alemana.

1 La novela procede de la pluma de Mark Twain, alias Samuel Langhorne Clemens (1835-1910). Desde su publicación en 1884 ha contado con el favor del gran público, dentro y fuera de su país. Un signo inequívoco del enorme reconocimiento del que goza la obra es el apodo de "gran novela americana" que se le ha conferido. La opinión de una parte de la crítica literaria, sin embargo, ha sido menos benevolente al considerar el texto como poco edificante, sobre todo debido al uso de variedades dialectales y de un registro subestándar así como de estereotipos raciales.

2 Las ganancias en traducción no deben interpretarse como algo positivo, pues resultan igual de problemáticas que las pérdidas. Dadas las diferencias del contexto lingüístico-cultural entre el original y el texto meta es inevitable que se produzcan ciertas ganancias. Sin embargo, algunas pueden resultar mucho más perjudiciales que otras. Es, en nuestra opinión, el caso de las ganancias que se producen como resultado de la neutralización de los contrastes intralingüísticos.

Twain logra ese efecto de extrañamiento a través de la introducción de numerosos elementos marcados. Estos se identifican, mayoritariamente, con el nivel fonético-articulatorio (se explica por el carácter predominantemente oral de las variedades no estándar). No son las únicas marcas pero sí las más llamativas y las que mejor caracterizan esas variedades de la lengua. Así se observan apócopes, por ejemplo, en <doan', ghos', en', yo', fren'>, síncopas en <ag'in, b'longs>, aféresis en <'em, 'at, 'uz>. Frente a las marcas de carácter más superficial (las mencionadas elisiones), se encuentran otras mucho más profundas. Es el caso de las marcas morfológicas y los cambios fonológicos (provocan una menor comprensibilidad suprarregional): el negador no estándar <hain't>, la diptongación en <doan'>, la monoptongación en <alwuz> o el cambio vocálico en <git>. La variación intralingüística se completa a través de marcas gramaticales (en <fren'>) y gramaticales (el tiempo verbal del relato del narrador o la doble negación <hain't ever done no harm>).

En la versión recreadora alemana, de la pluma de Wolf Harranth, se percibe una marcación intralingüística similar (que no idéntica) a la del original. Así, por ejemplo, el traductor recupera la marca en relación con el tiempo verbal del relato del narrador (los verbos del relato deberían estar en pretérito, sin embargo varios de ellos están en presente), hay apócopes (en <hab, sag, is>), síncopas (en <gewesn>), aféresis (en <n geist>, el artículo sólo preserva la desinencia “n”; en estándar, la desinencia sería una “m”), contracciones (en <wasnur, innen>) y marcas morfológicas (<nix, fallt>).

El traductor alemán se hace eco de la práctica traslativa habitual (respecto de esta novela), caracterizada por la “mutilación y deformación” del texto original, y justifica su intento de recrear la marcación con el deseo de recuperar fielmente la variación lingüística pretendida por el autor:

Das grundlegend Neue am *Huckleberry Finn* war, daß hier nicht ein vorbildlicher Held erzählt, sondern ein Junge aus den untersten Gesellschaftsschichten, noch dazu ziemlich unverblümt aus seiner eigenen Weltsicht und in der ihm eigenen Umgangssprache. Das hat vor hundertzehn Jahren wie ein Schock gewirkt [...]. Andere Kritiker bringen in letzter Zeit vor allem das Argument vor, *Huckleberry Finn* sei rassistisch und verunglimpfe die schwarze Bevölkerung als unwürdige “Nigger”. Dabei wird freilich übersehen, daß in dem Buch eben die tatsächlichen Zustände vor hundertfünfzig Jahren und die damals vorherrschenden Ansichten wiedergegeben werden – und genau so sollte man den *Huck* auch lesen. Kein Wunder, daß von diesen Einwänden auch die vielen Übersetzungen und Bearbeitungen beeinflusst wurden. Die Folge waren massive Kürzungen und entsprechende Änderungen des ursprünglichen Textes. Die vorliegende Übersetzung gibt das vollständige Original wieder und ist darum bemüht, die vielen Dialekte und anderen sprachlichen Eigenheiten möglichst getreu so zu übernehmen, wie sie Mark Twain den handelnden Personen in den Mund gelegt hat (Harranth, 1995: 461).

Por su parte, el editor de la versión española, Juan José Coy (2008: 52-53), aun reconociendo la especial relevancia que desempeña la marcación intralingüística para la obra en cuestión (el propio autor la resalta en el prólogo del texto), justifica la total eliminación de cualquier tipo de contraste diciendo que la complejidad a la que se enfrentan los traductores, cualquier traductor, de esta obra singular, es inmensa. El mismo Mark Twain pretende, mediante su fino oído lingüístico, darle más verosimilitud a su relato: “in this book, a number of dialects are used, to wit.” Fidelidad al habla popular, a las variantes dialectales de los personajes, como mecanismo literario de primera magnitud en su caracterización: dime cómo hablas y te diré quién eres, cuál es tu edad, cuál tu grado de cultura, cuál tu procedencia geográfica, cuál tu clase social, cuál tu profesión... Así, indefinidamente. Mark Twain complejiza inmensamente su narración. Muchos de esos matices se pierden, indefectiblemente, al traducirlos. Tampoco es posible ensayar, lo que algunos a veces ensayan, de [sic] trasladar al castellano, mediante pintorescos y con frecuencia absurdos recursos, esas diferencias dialectales y esos

matices del original. Pero una traducción sobria, completa y suficientemente fiel a la esencia misma del relato, si es posible.

La opinión de Coy es, sin duda, expresión de una concepción estética completamente tradicional, anclada en el purismo lingüístico y en una visión convencional de la traducción. La solución que ofrece el traductor de la versión alemana ni resulta pintoresca ni absurda, pues introduce unas marcas intralingüísticas que mantienen la total inteligibilidad del texto sin producir asociaciones problemáticas (tal y como ocurre en el neutralizado texto español). La versión alemana resulta mucho más fiel al original, tanto en relación con el estilo como con el contenido, mantiene las funciones textuales y las marcas permiten reproducir el efecto de extrañamiento que también experimenta el lector del texto inglés. En consecuencia, se constata una mayor fidelidad estética.

Además de ejemplos procedentes de otros ámbitos lingüísticos, también se pueden citar textos meta en lengua española que contradicen la tesis de Coy. Es el caso, por ejemplo, de *La ronda* de Arthur Schnitzler en la versión de Miguel Ángel Vega. En esta pieza de teatro, Vega ha optado por recuperar los contrastes diastráticos mediante una marcación que recuerda a los sainetes de Arniches:

<p>SOLDAT <i>kommt pfeifend, will nach Hause.</i> DIRNE Komm, mein schöner Engel. SOLDAT <i>wendet sich um und geht wieder weiter.</i> DIRNE Willst du nicht mit mir kommen? SOLDAT Ah, ich bin der schöne Engel? DIRNE <i>Freilich</i>, wer denn? <i>Geh</i>, komm zu mir. Ich wohn' gleich in der Näh'. SOLDAT Ich hab' keine Zeit. Ich muß in die Kasern'! DIRNE In die Kasern' kommst immer noch zurecht. Bei mir is besser. SOLDAT <i>ihr nahe</i> Das ist schon möglich. DIRNE Pst. Jeden Moment kann ein Wachmann kommen. SOLDAT Lächerlich! Wachmann! Ich hab' auch mein seiteng'wehr! DIRNE <i>Geh</i>, komm mit. SOLDAT Laß mich in Ruh'. Geld hab' ich eh keins. DIRNE Ich brauch' kein Geld. SOLDAT <i>bleibt stehen. Sie sind bei einer Laterne</i> Du brauchst kein Geld? Wer bist denn du nachher? DIRNE Zahlen <i>tun</i> mir die Zivilisten. So einer wie du kann's immer umsonst bei mir haben. SOLDAT Du bist am End' die, von der mir der Huber erzählt hat.- DIRNE Ich kenn' kein' Huber nicht. SOLDAT Du wirst schon die sein. Weißt –in dem Kaffeehaus in der Schiffgassen– von dort ist er mit dir z' Haus gegangen (Schnitzler 2004: 25).</p>	<p>EL SOLDADO <i>se acerca silbando, camino del cuartel.</i> LA PROSTITUTA Ven aquí, ángel mío. EL SOLDADO <i>se gira un momento y luego sigue caminando.</i> LA PROSTITUTA ¿No te quíes venir conmigo? EL SOLDADO ¡Ah! ¿soy yo el ángel? LA PROSTITUTA ¿Quién, si no? Anda, vente conmigo, que vivo aquí al lao. EL SOLDADO No tengo tiempo. Me voy <i>zumbando</i> al cuartel. LA PROSTITUTA ¡Ya tendrás tiempo para ir al cuartel! Conmigo vas a pasarlo mejor. EL SOLDADO <i>acercándose a ella</i> ¡Eso, seguro! LA PROSTITUTA ¡Chist! ¡Que pué venir un guardia! EL SOLDADO ¡Qué gracia! ¿Un guardia a mí? ¡Yo también tengo mi arma! LA PROSTITUTA Anda...ven conmigo. EL SOLDADO No, déjame en paz, que no tengo dinero. LA PROSTITUTA ¡No te estoy pidiendo dinero! EL SOLDADO <i>se detiene y se queda junto a una farola</i> ¿Que no me pides dinero? A ver si vas a ser tú la... LA PROSTITUTA Yo sólo cobro a los civiles. Pero a los <i>tíos</i> como tú no les cobro. EL SOLDADO No, si va a resultar que eres ésa de la que me ha hablado el Huber. LA PROSTITUTA No conozco a ningún Huber. EL SOLDADO Tíes que serlo. ¿T'acuerdas? del café de la Schiffgasse, os habéis marchado juntos (Schnitzler 2004: 105-106).</p>
---	---

El análisis contrastivo de los dos fragmentos revela una gran similitud en relación con la tipología de las marcas (equivalencia cualitativa parcial) utilizadas por el autor y el traductor respectivamente. Predominan en el texto alemán los fenómenos articulatorios tales como la síncopa (por ejemplo, en <Seiteng'wehr, keins>), la aféresis (por ejemplo, en <kann's>) y la apócope (por ejemplo, en <wohn', Näh', hab', Kasern', is>), junto con marcas léxicas (freilich, geh) y sintácticas (la doble negación, presente en las variedades coloquiales y dialectales del alemán, es agramatical en lengua estándar: <kein' Huber nicht>; otro rasgo coloquial-dialectal es el uso de "tun" en calidad de verbo auxiliar). Como resultado de algunas elisiones se producen contracciones (fonética combinatoria) tales como <z'Haus, kann's>. En la versión española se emplea la síncopa en <quiés, lao, tiés>, la apócope en <pue, t'acuerdas> y marcas léxicas (<zumbando, tíos>. La elisión en <t'acuerdas> da lugar a una contracción.

Los recursos que utiliza el traductor –se inspira en ejemplos de la literatura española (al parecer, a Ramón de la Cruz, Arniches, Galdós, los Hermanos Quintero, Pereda, Mesonero Romanos o Juan Goytisolo, entre otros, no les parecieron tan absurdos)–, evocan la atmósfera global³ del original sin dar cuenta de cada una de las marcas y sin comprometer la comprensión del texto. Una reexpresión de la marcación que fuese cuantitativamente idéntica convertiría la traducción en un ejercicio matemático-estadístico (además de ser harto difícil dadas las diferencias formales entre el alemán y el español). Sin embargo, con este procedimiento sí se evita la sensación de allanamiento del nivel expresivo que se observa en la versión española de *Huckleberry Finn*.

En nuestra opinión, este procedimiento, minoritario por supuesto y generalmente poco apreciado por la crítica, recrea el texto original con una fidelidad (estilística y estética) muy superior a la que se experimenta en el texto español de la novela de Twain.

Los condicionamientos estéticos, que el traductor se impone a sí mismo o que se le imponen desde fuera, desempeñan una función esencial a la hora de determinar la estrategia traslativa y con ello la configuración final del texto meta. Esto se hace aún más patente, como se ha podido comprobar en los ejemplos anteriores, en el caso de la literatura intralingüísticamente marcada. Esta problemática ha recibido, hasta el día de hoy, una escasa atención por parte de la traductología⁴, a pesar de la considerable incidencia de la que goza la literatura marcada (no sólo dentro de algunas literaturas nacionales como, por ejemplo, la alemana sino también en la literatura universal). Por ello, nos proponemos analizar a continuación las razones que motivan las decisiones de los traductores desde el punto de vista estético.

3 Mayoral Asensio (1999: 86): “En la traducción se debe reflejar la atmósfera global del texto original que caracteriza a los personajes y situaciones con los medios propios de la lengua a la que se traduce. Hay que evitar la traducción de marcador por marcador”.

4 El estudio de Roberto Mayoral, *La traducción de la variación lingüística*, constituye una importante excepción. Aborda, desde una perspectiva teórica, la cuestión de la variación (intra)lingüística y presenta una visión panorámica de los estudios lingüísticos, sociolingüísticos y traductológicos al respecto. En relación con el tratamiento traslativo de los dialectos, Mayoral (1999: 87) se muestra contrario a su recuperación mediante dialectos funcionalmente equivalentes (debido a los problemas idiosincrásicos que esta estrategia puede conllevar).

2.- ¿QUÉ ES UN TEXTO LITERARIO MARCADO?⁵

A pesar de que hoy en día ya no se cuestiona la complejidad de los sistemas lingüísticos –el hecho de que una lengua esté compuesta por un conjunto de variedades más o menos diferenciadas–, en los planes de estudios de filología así como de traducción e interpretación se sigue manteniendo, de facto, la ficción de la monodialectalidad, pues tanto en la enseñanza de lenguas extranjeras como en la enseñanza de traducción e interpretación se recurre única y exclusivamente a la variedad estándar. Esta se identifica con la lengua en su conjunto, obviando así la existencia y trascendencia de otras variedades relevantes como los dialectos. Por tanto, el futuro traductor literario, generalmente, sólo está familiarizado con una de las variedades de la lengua: la estándar.

Si bien es verdad que la variación intralingüística resultante de la presencia de distintas variedades de una misma lengua no tiene prácticamente incidencia en los textos especializados, en literatura se presenta un panorama completamente diferente. Las características y funciones de los lenguajes especializados se oponen diametralmente a la idea de la variación intralingüística. Así, por ejemplo, la pretendida univocidad de estos lenguajes contrasta con la variabilidad formal de los dialectos y sociolectos; y la rápida y total inteligibilidad que se trata de lograr en los textos especializados se vería seriamente comprometida por la presencia de voces y rasgos lingüísticos cuya comprensibilidad se circunscribe a un reducido ámbito geográfico y/o social.

Por otra parte, la utilización de contrastes entre distintas variedades de la lengua con fines estilísticos, estéticos, cómicos o ideológicos es una práctica muy extendida en los textos literarios, sobre todo en aquellas literaturas que cuentan con lenguas muy dialectalizadas como la alemana o italiana (también se observa en numerosos textos escritos en inglés, francés y otros idiomas). La característica misma del lenguaje literario se presta al empleo de contrastes intralingüísticos como recurso para llevar a cabo la “desautomatización” –en el sentido šklovskiano que a continuación especificamos– del material procedente de la lengua común. Al igual que cualquier otro subcódigo de la lengua, el lenguaje literario se nutre esencialmente del material lingüístico de la lengua común. Sin embargo, los autores literarios no adoptan sin más ese material sino que operan sobre él una serie de modificaciones que suponen un proceso (singularización) inverso al que se observa en la lengua común (generalización). Como resultado, la significación de una parte de esa “materia prima” se ve potenciada, dando lugar a la plurivalencia del texto literario y a su poliinterpretabilidad.

Los formalistas rusos consideran que la desautomatización es un rasgo constitutivo del lenguaje literario y por tanto del texto literario. Esta se consigue con el desplazamiento del sentido “normal” o “cotidiano” de las palabras y expresiones o, por ejemplo, con la inversión del orden sintagmático habitual (lo que, a veces, da lugar a estructuras consideradas agramaticales en el lenguaje normado). Se podría decir que el lenguaje literario tiende a la individualización del material lingüístico, a través del idiolecto autorial, frente a la generalización del lenguaje cotidiano. Los dialectos, tecnolectos o incluso el lenguaje cotidiano son, según Šklovski (1971: 16), recursos que le permiten al autor desautomatizar el lenguaje del texto literario mediante el empleo de subcódigos no propios del lenguaje culto típico de la literatura:

La introducción en el lenguaje literario del idioma habitual, del idioma regional o del término científico puede ser ya, sobre el fondo del lenguaje literario, un medio de modificar el sistema de señales; por así

5 Los trabajos de Ramiro Valderrama respecto de la variación intralingüística y su traducción (ha acuñado el término de la traducción interlectal) son de especial interés para el estudio de la literatura marcada y las posibilidades de reexpresión interlingüística de la misma.

decirlo, una renovación de la señal que altera el estereotipo y obliga a esforzarse para comprender los hechos. (Šklovski 1971: 16).

Entre esos lenguajes improprios de la literatura destacan sin duda los dialectos. Hay varias razones que explican su no pertenencia al texto literario. En primer lugar, los dialectos son variedades propias de la lengua hablada mientras que la literatura generalmente se considera una manifestación de la lengua escrita, pues hasta las obras de teatro disponen de un texto escrito previo (Schenker 1977: 38). Además, dado que entre los rasgos característicos de los dialectos destacan, como acabamos de indicar, la oralidad y coloquialidad, se plantea la cuestión de si su inclusión en un texto literario produce o no una transformación de los mismos, opinión que comparten algunos investigadores (Straßner 1983: 1509-1525), dando lugar a unos lenguajes que determinados estudiosos ya no consideran como dialectos. La ausencia de una codificación de los dialectos y, en consecuencia, de unas convenciones de transcripción gráfica, no hacen más que incrementar la sensación de su impropiedad en el texto escrito.

Puesto que no existen unas normas que regulen el uso de los dialectos en la lengua escrita, los autores literarios que emplean estas variedades en sus obras tienden a recurrir a una transcripción más o menos cercana a la pronunciación real. Para ello introducen marcas –en su mayoría de tipo fonético-articulatorio (pues son las que mejor sirven para caracterizar a los dialectos), aunque también suelen echar mano de rasgos sintácticos, morfológicos y léxicos– dentro de un texto transcrito mediante el único código gráfico existente: el de la lengua estándar.

Si, como venimos indicando, los dialectos son unos lenguajes no propios de la literatura y se transcriben gráficamente a través de la marcación de sus rasgos sobre la base de la lengua estándar escrita, entonces se pueden calificar de variedades marcadas dentro de un contexto literario. Por ese motivo empleamos a efectos del presente trabajo el término de “texto marcado” para referirnos a las obras literarias en las que se introducen estas variedades de la lengua. Si bien existen textos literarios redactados única y exclusivamente en un dialecto, la mayoría de las obras que emplean variedades no estándar suelen mezclar estos lenguajes con la variedad normalizada de la lengua. De esta forma generan contrastes intralingüísticos dentro del mismo texto.

El fenómeno de la literatura marcada generalmente despierta un escaso interés por parte de los investigadores, ya se trate de expertos en literatura, en lingüística o en traducción. Esto explica la escasez de estudios dedicados a este tema.

Uno de los aspectos más interesantes en relación con los textos marcados es precisamente el tratamiento traductivo de los contrastes intralingüísticos. Lo primero que llama fuertemente la atención es la menor representatividad de los textos marcados dentro de la literatura traducida, un hecho que sin duda responde tanto a razones económicas como a determinados posicionamientos estéticos por parte de editores, traductores y quizá incluso de los lectores. Frecuentemente, los textos marcados también se ven marginados en el medio original debido a que no responden a los parámetros estéticos tradicionales. Su estatus periférico los condena al ostracismo interlingüístico:

Da das (Mono-)System in der Praxis ausschließlich mit der zentralen Schicht identifiziert wurde (d. h. der offiziellen Kultur, die u. a. in der Standardsprache, der kanonisierten Literatur und den Verhaltensmustern der dominierenden Klassen zum Ausdruck kommt), wurden Peripherien (wenn überhaupt) als kategorisch außersystemisch betrachtet [...] (Even-Zohar 2009: 44).

Tampoco hay que olvidar la dificultad que encierra la comprensión y, sobre todo, la reexpresión de estos textos para los traductores. En segundo lugar, a la hora de revisar las versiones meta se observa la tendencia mayoritaria entre los traductores a recurrir a la traducción neutralizadora que tiende a eliminar los contrastes fruto de la presencia de distintas variedades.

Como motivo para tal elisión de los contrastes intralingüísticos se suele alegar la imposibilidad⁶ o inconveniencia⁷ de la recreación de la variación de códigos de una misma lengua. No obstante, también existe una opinión contraria –ciertamente minoritaria– que aboga por la recreación de los contrastes para evitar las importantes pérdidas que la neutralización inflige al texto. Entre esas voces se encuentra la de Miguel Ángel Vega (2004b: 98):

Especial dificultad hemos encontrado en la traducción de los rasgos dialectales en *La ronda*, significativos sobre todo en las dos primeras escenas, pues caracterizan lingüísticamente la extracción social y cultural de los interlocutores que no se puede perder en la reproducción del texto. Al no poder reproducir, so pena de infidelidad a la fenomenología de la obra, ese nivel de lengua de manera neutral, hemos optado por echar mano de un registro dialectal equivalente al que podemos registrar en unas obras españolas que recogen, en la misma época –salvamos así el factor diacrónico–, el mismo estrato social: los sainetes de Arniches, por ejemplo.

Las opiniones que en algunas ediciones críticas expresan los traductores reflejan, en parte, su posicionamiento estético, el cual favorece la adopción de una u otra estrategia traductiva en relación con los textos marcados. La decisión de neutralizar o recrear los contrastes está, por tanto, estrechamente ligada a los criterios estéticos que el traductor aplica en su labor.

3.- LA TRADUCCIÓN, ENTRE EL GUSTO Y LA OPINIÓN

Puede que la escasa consideración de la que gozan los traductores en la actualidad tenga que ver precisamente con el tipo de traducción (literaria) –decimos literaria porque es la única que puede proporcionar al traductor cierta notoriedad– que se suele demandar hoy en día. Una de las premisas fundamentales de esa traducción “normalizada” es que el traductor permanezca oculto, invisible ante los lectores de la lengua de destino. Una de las falacias de la que parten aquellos que abogan por la traducción fluida, y que Venuti (1995: 1-2) denuncia acertadamente, es que con ella se percibe, supuestamente, mejor al autor original con su estilo peculiar y los rasgos característicos de su literatura, cuando, en realidad, se produce exactamente el fenómeno opuesto:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or

6 En relación con la traducción de *La araña negra* (Jeremias Gotthelf), Isabel Hernández (2002: 89) se refiere así al tratamiento del elemento dialectal: “Este intento de fidelidad al original se ha visto truncado ante la imposibilidad de reproducir el elemento dialectal, para el cual no puede haber nunca equivalente alguno en otra lengua”.

7 José Luis Cerezo (1993: 81-82) explica por qué no reproduce el elemento dialectal presente en *Woyzeck* (Georg Büchner): “La dificultad que encierra la traducción de *Woyzeck* no es ajena, además, a otras evidencias allegadas por el debate en torno a la transcripción del original, particularmente la depuración del realismo büchneriano mediante el recurso a un dialecto hésico. La presente traducción ha renunciado al discutible procedimiento de sugerir la presencia de tales rasgos recurriendo a dialectalismos españoles, aunque se ha esmerado por reflejar el registro lingüístico a que corresponden en un mapa lingüístico tan sumamente diferenciado como el alemán”.

intention or the essential meaning of the foreign text –the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original” (Venuti 1995: 1).

Lo que, en realidad, hace el traductor que se decide por este procedimiento traductivo es desnaturalizar el texto original, pues para generar esa “ilusión de transparencia” de la que habla Venuti “meterá al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal, es decir, que le traicionará” (Ortega y Gasset 1964: 434). Esa normalización –diametralmente opuesta a la desautomatización propia del lenguaje literario– implica la pérdida de importantes valores estéticos asociados al tratamiento específico que el autor le da al material lingüístico. Además, resulta como mínimo llamativo que a un texto literario traducido se le deba aplicar el criterio de la aceptabilidad, como si el autor tuviera que tener en cuenta el gusto del público a la hora de escribir sus obras (esto suele darse más bien en la paraliteratura). Esa idea de la aceptabilidad como criterio determinante para justificar la adopción de la estrategia neutralizadora en relación con los textos marcados se defiende, por ejemplo, por parte de Rosa Rabadán (1991: 97).

Este tipo de traducción también supone que el único acto de creación que se considera como tal es aquel que dio lugar al texto original. El acto de recreación, que lleva a cabo el traductor –en primer lugar en calidad de protolector⁸ y en segundo lugar como traductor propiamente dicho– se reduce, desde este punto de vista, a un mero proceso mecánico de transferencia de la obra de la lengua de origen a la lengua de destino⁹. Para que el traductor resultara invisible sería necesario que su intervención en el proceso traductor no dejara huella alguna. Sin embargo, no hay duda de que cada traductor, al igual que cada autor e incluso cada hablante, tiene su propio estilo de escritura (Wilpert 1989: 888-889). Consiguientemente, a la hora de traducir el texto marcado, la mencionada opcionalidad dependería, en definitiva, de los convencimientos y de las decisiones personales que vendrán determinadas por el estilo del traductor.

La célebre frase que el conde de Buffon pronunció con ocasión de su ingreso en la Académie Française, “El estilo es el hombre mismo”, resalta de forma excepcional la relevancia que adquiere el estilo, sobre todo, en la literatura. Wittgenstein (1984: 561) comentó la frase de Buffon en el siguiente sentido: “‘Le style c’est l’homme’, ‘Le style c’est l’homme même’, Der erste Ausdruck hat eine billige epigrammatische Kürze. Der zweite, richtige, eröffnet eine ganz andere Perspektive. Er sagt, dass der Stil das *Bild* des Menschen sei”. Con ello, Wittgenstein viene a decir que el estilo es la imagen de aquello que es el hombre.

De no ser así no sería necesario encargar la traducción de un texto a un único traductor. Precisamente para mantener la unidad del texto –la unidad estilística expresada a través, por ejemplo, del empleo de determinadas unidades léxicas y estructuras sintácticas, pero también a través de determinadas estrategias y técnicas traductivas– se evita la división del mismo entre varios traductores.

Un segundo argumento que contradice la tesis de que el traductor pueda permanecer invisible es que la traducción, a menudo, plantea problemas para los que no hay soluciones preestablecidas. Ahora bien, si no existen soluciones *a priori* para determinados problemas traductivos, quien tiene que

8 Gadamer (1993: 366): “El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre. Por eso la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo, sino que es a su vez siempre productivo”.

9 Hurtado Albir (2001: 617-618): “La invisibilidad del traductor se pone de relieve, por una parte, en la falta de reconocimiento de la figura del traductor (su falta de consideración legal y en el mundo editorial); de este modo, traducir se convierte en un acto de autodestrucción, ya que, siendo como es un acto creativo, se le niega al traductor la autoría”.

aportarlas es precisamente el traductor como persona individual. Aquí tiene que alejarse de su idioma y hacerse visible, ser original.

Cuando un traductor se enfrenta, por ejemplo, a elementos idiolectales (rasgos individuales del autor del original) presentes en el texto no le queda más remedio que tomar decisiones individuales que otro traductor distinto no necesariamente compartiría. La generación de soluciones divergentes por parte de distintos traductores es expresión del carácter parcialmente individual de toda traducción. Cada traducción cuenta, por supuesto, con rasgos colectivos –al fin y al cabo se utiliza un código lingüístico compartido por una comunidad de hablantes y además los traductores observan ciertas reglas, más o menos interiorizadas por la mayoría de ellos, en el proceso traductivo– pero también con rasgos individuales que responden a la personalidad, formación, socialización y valoraciones estilístico-estéticas divergentes. Todo elemento cognitivo que afecta y modifica la situación del traductor en el polisistema modifica necesariamente la traducción.

Las distintas posturas respecto al tratamiento de los dialectalismos en la traducción subrayan la idea de que no se puede ver la traducción como un proceso mecánico, puesto que cada traductor tiene sus propios criterios y propuestas a la hora de solucionar los problemas que se le plantean. Donde sí se puede hablar de un mayor grado de automatización del proceso traductivo es en relación con los textos especializados. La pretendida univocidad que caracteriza a los términos y a la fraseología terminológica, que constituyen el rasgo caracterizador de los textos especializados, sirve (al menos en teoría) para eliminar el problema de la ambigüedad, un problema (y un valor estético característico) de principal magnitud en los textos literarios y que no permite las mismas soluciones en los dos casos¹⁰.

La reivindicación de que la traducción se lea como un original, por otra parte, trata de ocultar (neutralizar) el hiato o *décalage* lingüístico y cultural que siempre va a existir entre el texto de partida y el texto meta¹¹. Con ello se crea una impresión falsa que puede contribuir a pensar que el autor se hubiera expresado de esa misma manera de haber escrito el texto originariamente en la lengua de destino de la traducción. Este aserto resulta más que cuestionable, por no decir que parece absurdo, pues parte de un supuesto completamente especulativo. Así lo subrayan, desde el ámbito de la literatura, las palabras del autor Pere Gimferrer al decir que “[...] con frecuencia los traductores, tanto en verso como en prosa, hacen algo distinto de lo que haría yo pero que yo sería incapaz de hacer sobre mi propio cañamazo” (Gimferrer, citado según Conde 2002: 23). Desde la traductología también se ha aludido a esta problemática a través de la impecable argumentación de Friedrich Schleiermacher (2000: 83):

“[...] puede decirse que la meta de traducir tal como el autor mismo habría escrito originalmente en la lengua de la traducción no sólo es inasequible, sino también nula y sin valor en sí misma; pues quien reconozca la fuerza modeladora de la lengua y cómo se identifica con la idiosincrasia del pueblo, tendrá que confesar que precisamente en los más insignes es donde más contribuye la lengua a configurar todo

10 Mientras que la poliinterpretabilidad es un valor pretendido en literatura (hasta el punto de considerarla un signo de calidad, un criterio para determinar su valor estético), el texto “especializado” (jurídico, económico, etc.) debería carecer del más mínimo atisbo de ambigüedad (esta idea se refleja en la aspiración de univocidad terminológica, algo que, sin embargo, no se consigue del todo).

11 Vega (2004a: 567): “A la hora de determinar la estética de las traducciones españolas en la época que presentamos, poco se puede decir. Si consideramos como polos posibles de esta estética lo que Schleiermacher llamaba el “acercamiento al lector” o el “acercamiento al autor” [...], entre fidelidad y belleza, poco podremos decir de la estética traductiva española, ya que casi toda la traductografía española se ha hecho y se ha juzgado desde la estética de lo que Venuti llama la “fluidez”, es decir, desde la estética ortodoxa que exige la transparencia del traductor, que desaparece del campo de visión del lector y que produce la ilusión de que se tiene entre las manos una obra redactada en el idioma de llegada”.

su saber, y también la posibilidad de exponerlo, y que, por tanto, a nadie le está unida su lengua sólo mecánica y externamente como con correas, de suerte que, con la misma facilidad con que se suelta un tronco de un carruaje y se engancha otro, también en el pensamiento pudiera uno a su capricho engancharse otra lengua, sino que, más bien, cada uno produce originalmente sólo en su lengua materna, y, por consiguiente, ni siquiera puede plantearse la cuestión de cómo habría escrito sus obras en otra lengua”.

Finalmente Wilhelm von Humboldt (1994: 241-242), coincidiendo con las tesis de Schleiermacher y resaltando la función de enriquecimiento de la lengua meta que desempeña la traducción, reivindicaba precisamente la recuperación de lo “extraño” en el texto de llegada.

Numerosos ejemplos de autores que se mueven en distintos ámbitos lingüísticos y que practican la autotraducción muestran que un autor no necesariamente se decidiría por la misma forma (o una forma similar) de expresión en una lengua y en otra. La autora Liselotte Marshall (1997: 47) formula una interesantísima cuestión en relación con la identificación de lengua e identidad: “Ist unsere Identität von der Sprache geprägt, in der wir sprechen, der Sprache, in der wir denken? Bin ich im Deutschen dieselbe Person, die ich im Französischen, im Englischen bin?”. Schleiermacher (2000: 85) se adelanta a esta idea expresada por Marshall al afirmar que: “Grocio y Leibnitz no podían, o al menos no sin ser totalmente diversos de lo que fueron, filosofar en alemán u holandés”.

La pregunta que Marshall formula podría parecer absurda, al menos a muchas personas. Sin embargo, si se plantea esta misma cuestión a personas que se mueven en distintas lenguas y culturas la respuesta puede ser bien distinta. Miguel Gallego Roca (2002: 33), en su artículo sobre la labor traductora de Nabokov, afirma que la historia del estilo de Nabokov es también la de sus traducciones, las cuales a menudo resultan ser auténticas reescrituras. Se podría establecer un paralelismo entre la idea de Marshall de la multiidentidad marcada por el plurilingüismo y el desdoblamiento autorial marcado por las diferencias de estilo del que habla Gallego: “Como si Nabokov hubiera sido dos o tres escritores distintos: el novelista ruso [...], el novelista americano y el novelista ruso autotraducido al inglés”.

El autor checo Jan Faktor, residente en Berlín, hizo un experimento que consistió en traducir al checo un texto que él había escrito originariamente en alemán. Luego volvió a traducir el texto checo al alemán. El resultado de esta retrotraducción fue que el nuevo texto alemán era tres veces más largo que el original. El propio autor lo explica diciendo que en checo las fresas le resultaban demasiado “desnudas” y que la propia lengua pedía esa ampliación. Es como si al escribir el texto en una lengua distinta aparecieran determinados aspectos que implican la utilización de un sistema referencial y connotativo diferente y que muestran la falta de correspondencia total de los sistemas lingüísticos y culturales. La investigadora Christine Tresch (1998: 56) parafrasea a Faktor diciendo: “[es] drängen sich Details in den Text, an die der Autor beim Schreiben der Originalversion nie gedacht hat”. Tresch (1998: 56) termina formulando la siguiente pregunta: “Lassen sich in der einen Sprache also Sachverhalte sagen und in der anderen nicht?”.

Si bien, en un principio, podría considerarse una postura demasiado radical no es menos verdad que las diferencias en el desarrollo de los distintos países y culturas se reflejan en una variación de la riqueza léxica y fraseológica de sus respectivas lenguas. La transferencia de determinados asuntos a otras lenguas puede verse entorpecida por las carencias que resultan de la evolución diferenciada de las distintas sociedades e incluso de cada una de las lenguas en contraste. El papel de la traducción a la hora de superar carencias y lagunas en una lengua concreta ha sido fundamental. Así lo atestigua la

función esencial que desempeñó en el desarrollo del alemán como lengua cultural: la traducción era una labor fundamental entre los miembros de las *Sprachgesellschaften* o *Sociedades de la lengua*¹² que trataban de enriquecer y fomentar la lengua alemana frente al predominio del latín y del francés.

Bien es sabido que muchos grandes autores literarios (Goethe, Cortázar, Rilke, Tieck, Samuel Beckett por nombrar algunos de los más conocidos) también practicaron la traducción y que esa labor traslativa ejerció una clara influencia sobre su estilo de escritura. Otro caso muy conocido es el de Nabokov:

Quando en 1970 la periodista Allene Tamley, de la revista Vogue, le preguntó a Vladimir Nabokov sobre las diversas peripecias de su biografía [...] respondió que la mejor biografía de un escritor no es el relato de sus aventuras sino la historia de su estilo. Lo cierto es que el estilo de Nabokov se fue construyendo a golpes de biografía, de tentativas en diversos géneros y de traducciones. [...]. Si centramos nuestra atención en las traducciones, sabemos que a través de ellas, con independencia de la calidad y la fiabilidad, fueron construyendo su estilo poetas como Ezra Pound, Jorge Guillén u Octavio Paz, quienes entendían la traducción como variación, desvío que conducía al lenguaje artístico de sus obras originales (Gallego Roca 2002: 33).

Las diferencias contextuales, capaces de generar asociaciones divergentes, son otro factor esencial a tener en cuenta que separan un texto escrito en una lengua de su versión traducida a otra lengua. Determinados asuntos que pueden resultar perfectamente comprensibles en un contexto cultural y situacional pueden no serlo en otro ámbito lingüístico-cultural. Un ejemplo ilustrativo es la traducción al inglés de la novela *Mashenka* de Nabokov a cargo del propio autor en colaboración con Michael Glenny: “*Mashenka*, publicada por primera vez en Berlín en 1926, no había sido traducida durante 45 años, a excepción de una versión alemana del año 1928. A Glenny se le exigió la máxima fidelidad al original ruso, mientras que el trabajo de reescritura de Nabokov consistió en introducir algunas frases explicativas de peculiaridades rusas ‘clarísimas para otros emigrados, pero incomprensibles para los lectores extranjeros’, y transformar en fechas del calendario gregoriano las del calendario juliano” (Gallego Roca 2002: 36).

Las diferencias entre dos sistemas lingüísticos (por ejemplo, la mayor o menor diferenciación en subsistemas, ya se trate de variedades diatópicas, diastráticas o distintos lenguajes especializados), las lagunas que tiene una lengua respecto de otra (por ejemplo, debido a un estado de desarrollo social, cultural o técnico distinto) plantean múltiples problemas a los traductores. Estos requieren muchas veces soluciones no preestablecidas y, por lo tanto, individuales (por ejemplo, la ampliación del inventario de la lengua meta a través de préstamos y calcos o incluso de neologismos). Hablar entonces de la invisibilidad del traductor es llamarse a engaño, pues del traductor se esperan soluciones apropiadas en cada caso (y suele ser el propio traductor quien juzga su adecuación). La no correspondencia de las lenguas y ámbitos culturales¹³ –producto de la manera diferenciada de dividir, clasificar, denominar y connotar la realidad– que producen los correspondientes textos literarios obligan al traductor a aportar soluciones que, en ocasiones, necesariamente implican un acto creativo, como cuando el traductor debe acuñar nuevos términos y expresiones. Pero incluso si el traductor recurre a un elemento preexistente en la lengua meta, la decisión de aportar esa solución y no otra es un

12 Se trata de unas sociedades que surgen en el siglo XVII y que pretendían fomentar el cultivo de la lengua alemana, de su cultura y literatura. Entre los objetivos destaca la labor de purificación (en el barroco, el alemán se había visto inundado por préstamos de otras lenguas) y enriquecimiento del idioma (por ejemplo, a través de la traducción de grandes obras extranjeras al alemán). Las más importantes son la *Fruchtbringende Gesellschaft* (lat. Societas Fructifera) y el *Pegnesischer Blumenorden* (lat. Societas Florigeræ ad Pegnesum).

13 Paz (1990: 12): “[...] cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo”.

acto de voluntad que refleja un rasgo de su personalidad, refleja su manera de pensar, de sentir, de valorar las cosas. El traductor emite un juicio estético con su decisión de elegir una y no otra solución para un problema concreto de traducción.

Cuando el traductor se aleja del original, violando con ello el principio de que en la traducción de textos de carácter expresivo hay que mantener la mayor cercanía posible (Newmark 1994: 34), y corrige al autor –“Übersetzer haben das angeborene Bestreben, das Original zu berichtigen und zu verzieren” (Levy 1969: 71)– está haciendo prevalecer sus propios principios estéticos en contra de los del autor. Es esta una práctica bastante más extendida de lo que podría parecer y, por supuesto, de lo que los traductores generalmente están dispuestos a reconocer. Pero incluso cuando el traductor pretende “hacer hablar” al propio autor a través del estilo adoptado en el texto meta y trata de borrar la huella de su intervención como intermediario en el proceso traductivo, este siempre estará presente.

El factor estético, pues, debe ser un aspecto central en el proceso de traducción de los textos de los que aquí se trata. Esto se percibe con especial intensidad en el caso de la literatura marcada. Por una parte, estos textos plantean grandes problemas al traductor y, por otra, no existe unanimidad en relación con las posibles soluciones: ante la falta de uniformidad en la opinión se debe abandonar el tema o la solución del mismo al gusto personal del sujeto traductor y de su posicionamiento ante el texto.

4.- APLICACIÓN DE LOS PRINCIPIOS GENERALES A LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS MARCADOS

Los problemas inherentes a los textos marcados, que no hacen más que aumentar las dificultades que todo proceso de traducción ya de por sí implica, provocan una cierta predisposición negativa por parte de no pocos traductores. El poder y la influencia que ejercen la crítica literaria y la historia de la literatura¹⁴ sin duda han contribuido, en buena medida, a conformar prejuicios, generalmente negativos, respecto de los lenguajes periféricos en el lector y en el traductor (este último tanto en calidad de protolector así como de transmisor lingüístico y cultural). Se trataría de aquellos lenguajes que se apartan de la lengua estándar en calidad de variedad central de la lengua. Entre esos lenguajes no centrales y, por tanto, periféricos destacan los dialectos como variedades generalmente poco apreciadas, sobre todo en el contexto literario.

Los prejuicios lingüísticos adquieren un importante valor estético: la lengua estándar culta se considera la variedad propia de la literatura a diferencia de lo que ocurre con los lenguajes periféricos. Los prejuicios estéticos negativos frente a los lenguajes periféricos¹⁵ –los cuales pueden implicar o servir de medio de expresión de cierto grado de vulgaridad– llevan, habitualmente, a los traductores a renunciar a ellos a la hora de resolver problemas de reexpresión de la variación lingüística del texto original. Obviamente no es el único motivo que lleva a esta eliminación de la marca lingüística, pues a

14 Las instituciones educativas y la sociedad en general también contribuyen a la imagen y valoración más bien negativa de los dialectos.

15 En el diccionario lingüístico de Enrique Alcaraz (1997: 177), por ejemplo, se indica que los dialectos muestran “aberraciones” respecto de la lengua oficial.

Heinrich Löffler (2003: 109) habla de “degeneración” en relación con el dialecto escrito (resaltando su impropiedad en el ámbito literario): “Zur Definition von Dialekt gehört das Merkmal gesprochen als ein proprium (Eigentümlichkeit). Geschriebener Dialekt ist entweder eine intellektuelle “Entartung” im strengen Sinn oder der Versuch einer schriftlichen Konservierung (Transkription) aus Gründen der wissenschaftlichen Bearbeitung oder zu musealen Zwecken”.

esto hay que añadir la normal y evidente incompetencia dialectal del traductor estándar, a lo que hay que sumar, por supuesto, las imposiciones habituales de las editoriales. A estas les interesa que el texto meta muestre una total inteligibilidad para asegurar así el mayor mercado de receptores potenciales posible. En estos casos, generalmente se impone el interés económico a cualquier consideración artística o científica.

Pues bien, el uso de los lenguajes periféricos en literatura responde, en nuestra opinión, a una concepción estética diferente de la tradicional. En el Romanticismo se observa, en cuanto al contenido, un cambio respecto del ideal estético anterior a través de la introducción de lo siniestro y lúgubre. Sin embargo, son el Realismo, y sobre todo el Naturalismo y Expresionismo, los movimientos artísticos que potencian la estética feísta en lo expresivo (además del contenido). Los lenguajes periféricos se convierten en uno de los recursos estilísticos de esa nueva concepción estética (por ejemplo, en los textos de Gerhart Hauptmann). Esta supone una ruptura radical con la concepción idealista que en lo expresivo se había manifestado, por ejemplo, a través de la estilización (estetización) del lenguaje literario, algo que resultaba especialmente llamativo en las obras de teatro (se observa con especial intensidad, por ejemplo, en las piezas de teatro de Friedrich Schiller como el *Wallenstein*).

Esta idea, de que los lenguajes periféricos forman parte de otra concepción estética, ya se encuentra en la obra de Rosenkranz titulada *Die Ästhetik des Häßlichen (La estética de lo feo)*. Hablando de la incorrección como factor que puede producir lo feo en el arte, se menciona el dialecto como recurso para producir contrastes, sobre todo, con función cómica:

Der Dialekt, obwohl an sich korrekt, kann einer gebildeten Schriftsprache gegenüber als inkorrekt erscheinen; die Komiker benutzen ihn daher zur Kontrastierung, wie Aristophanes, Shakespeare, Molière. Wie köstlich sind nicht der Kapitän Fluellen und der Pastor Evans von Shakespeare in ihren Dialekten gezeichnet! Das Schäferlied des letzten macht noch in Tiecks Übersetzung lachen (Rosenkranz 2007: 155).

Rosenkranz (2007: 13) limita la operatividad del dialecto en literatura básicamente a la función cómica, pues considera “[...] dass das Schöne durch das Häßliche zum Komischen übergeht”. De hecho, este autor considera que para producir comicidad ha de introducirse lo feo irremediadamente.

Dado los conceptos que estamos implicando en nuestro discurso, nos resulta perentoria una pequeña exposición de las dos estéticas polares de la literatura moderna que también pueden tener y de hecho han tenido influencia en la traducción.

4.1.- LA ESTÉTICA FEÍSTA¹⁶

Para las estéticas anteriores al siglo XVIII, los factores esenciales a la hora de definir lo bello eran la armonía y la justa proporción de las partes y, por tanto, la medida y la limitación. Lo bello se oponía a la desproporción y a la infinitud: “De hecho, limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad era sinónimo de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo” (Trías 1992: 19).

¹⁶ Cuando hablamos de feísmo no estamos infiriendo un valor negativo, al igual que tampoco sugerimos una valoración positiva respecto del concepto de bellismo. Simplemente se trata de dos opciones estéticas opuestas, una que se adapta a los parámetros del canon de belleza tradicional (la del bellismo) y la otra (más bien minoritaria) que se rige por otros parámetros estéticos diferentes (la del feísmo).

Es a partir del Romanticismo cuando se va adoptando una concepción estética distinta. La estética feísta se introduce a partir del Romanticismo en la literatura a través del gusto por los ambientes y lugares lúgubres: así la tercera fase del Romanticismo alemán, donde se acentúan elementos feístas como lo diabólico y lo irracional, se denomina con el término de *Schwarze Romantik* (*Romanticismo negro*)¹⁷.

La sensibilidad estética de la mayoría suele rechazar determinadas formas al igual que determinados contenidos. En lo que se refiere al contenido, existe, por ejemplo, frente a todo lo escatológico o enfermo, una clara predisposición negativa. Así lo expresa Rosenkranz (2007: 46), quien en 1853 publicó su *Estética de lo feo* y se mostraba contrario al empleo aislado de lo feo: “Nur in der Kombination mit dem Schönen erlaubt die Kunst dem Häßlichen das Dasein; in dieser Verbindung aber kann es große Wirkungen hervorbringen”. Según él, lo feo sólo podía introducirse en el arte en combinación con lo bello. En consecuencia rechazaba la *Poesie von Kot und Blut* (la poesía de excrementos y sangre):

So haben auch alle Werke der Poesie, die sich einen schlechthin häßlichen Gegenstand genommen haben, bei allem Aufwand von Geist nie die geringste Popularität gewinnen können. Niemand kann an dergleichen rechte Freude haben. Die Franzosen besitzen Lehrgedichte über die Pornographie und sogar über die Syphilis; die Holländer über die Blähungen usw., allein die Eigentümer solcher Gedichte schämen sich sogar, wenn man sie bei ihnen trifft. (Rosenkranz 2007: 46).

Es interesante que Rosenkranz defina la propiedad o no propiedad de determinados contenidos a partir de la aceptabilidad por parte de los receptores. La extraña conclusión que se desprende de las palabras de Rosenkranz es que esos contenidos no son aceptables en literatura porque no gustan a la mayoría (un razonamiento similar al que realiza Rosa Rabadán respecto de la aceptabilidad de las soluciones traductivas en relación con el tratamiento de la variación intralingüística). Manuel Ramiro (2007: 58), defensor de la recreación de la variación intralingüística, identifica, acertadamente, la “hipotética mejor recepción del texto meta” como uno de los factores determinantes que conduce a los traductores, equivocadamente, a “neutralizar las diferencias lectales”.

A este respecto, el expresionismo supone una drástica ruptura con la concepción estética tradicional que se desprende de las palabras de Rosenkranz. Los poemas de las dos primeras colecciones de Gottfried Benn, *Morgue* y *Fleisch* (*Carne*), son ejemplos paradigmáticos del desplazamiento que las vanguardias operan en la sensibilidad estética al convertir en materia poética determinados asuntos y elementos considerados “feos”¹⁸. Bien es verdad que ya Rosenkranz habla de lo feo como lo *Negativschöne* (lo negativamente bello) y, por tanto, parte de la estética: “Wird aber die idee des Schönen auseinandergesetzt, so ist die Untersuchung des Häßlichen davon unzertrennlich. Der Begriff des Häßlichen als des Negativschönen macht also einen Teil der Ästhetik aus” (Rosenkranz 2007: 5). Umberto Eco (2007: 16), por su parte, relativiza esa limitación de lo feo a la cara opuesta de lo bello:

17 Eco (2007: 278): “Schlegel [...] lamenta la irrupción moderna de lo feo como ‘desagradable forma sensible de lo que es malo’”.

18 Parada (2003: 20): “Desde el punto de vista de la historia literaria, la importancia de la innovación estilístico-poética de los primeros libros de poemas de Benn radica en que quedan rotas posibilidades asociativas y connotaciones temáticas y semánticas que hasta ahora habían formado parte del inventario poético occidental, de manera que conceptos, imágenes y representaciones como el de paz, serenidad o el de una hermosa juventud pueden aparecer ligados a elementos comúnmente repugnantes para el sentir humano: intestinos en putrefacción, cadáveres, ratas. La atracción que, con todo, ejercen los versos de Benn procede de la capacidad del poeta de crear con un material hasta ahora no poético por su ‘fealdad’ versos armoniosos, bellos en sí mismos, en lo cual la rima coadyuva de manera importante [...]”.

Rosenkranz retoma la idea tradicional de que lo feo es lo contrario de lo bello, una especie de posible error que lo bello contiene en sí, de modo que cualquier estética, como ciencia de la belleza, está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Pero justamente cuando pasa de las definiciones abstractas a una fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo es cuando nos deja entrever una especie de “autonomía de lo feo”, que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza. (Umberto Eco 2007: 16)

De las palabras de Eco se puede concluir que lo feo constituye una concepción estética propia, ciertamente diferente de la estética de lo bello, sin ser simplemente la cara opuesta de la misma moneda. La existencia de una fenomenología propia y peculiar subraya la idea de autonomía de la estética feísta. Esta se define por oposición al igual que la literatura marcada se define por oposición a la literatura no marcada.

En *Schöne Jugend* (del poemario *Morgue*, 1912) se observa la cosificación del cuerpo humano: el cuerpo sin vida de una joven sirve de espacio vital y base de alimentación de unas jóvenes ratas:

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löchrig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten! (Benn 2005: 11)

En *Fleisch*, poema homónimo de la colección de poesía de Benn del año 1917, su autor recurre a una estética “feísta” no sólo en lo referente al contenido sino también en lo formal-expresivo: por una parte, debido a la crudeza en la expresión del contenido y, por otra parte, por la introducción del lenguaje periférico del dialecto berlinés:

Leichen.
Eine legt die Hand ans Ohr:
Wat bibberste? Uff meinen heizbaren Sektionstisch?
Von wegen Fettschwund und biblisches Alter??
'ne Kinderleiche *kriegste* ins Gesicht!
Gichtknoten und ausgefranste Zähne
ziehn hier nicht!!
Bleibt *man* ruhig *aufs* Eis liegen! –
Es entsteht Streit.
Eine Schwangere blökt. Der Mann schreit:
Weil dir jetzt der Nabel so weit nach vorne steht?
Weil *ick* dir mal die Ritze verkleistert habe??
Mensch, *wat* geht *mir* mein Geschlechtsorgan an!
Jeder macht seins. (Benn 2005: 28-30)

4.2.- LITERATURA MARCADA Y ESTÉTICA FEÍSTA: PREJUICIOS TRADUCTIVOS

Ya la selección de los textos que son objeto de traducción refleja (pre)juicios estéticos por parte de las editoriales y los traductores y determinan también el gusto de los lectores por ciertas obras literarias frente a otras que no se ofrecen al público. Los editores y/o traductores, como lectores críticos que son, contribuyen en gran medida a establecer un horizonte estético-literario. Acosta (1989: 19) indica que “[...] el surgimiento de la obra literaria, de igual manera que su recepción, tiene lugar dentro de un determinado contexto y horizonte histórico configurados por el autor, los lectores y los lectores críticos. El lector histórico colabora con el acto de recepción de la obra o con los actos de recepción de otras obras en la fijación de un horizonte estético-literario; con sus experiencias de lectura y, dado el caso, con su actividad crítica, está emitiendo juicios, de una manera implícita, en el primer caso, o de una manera explícita, en el segundo. Sólo con el hecho de haberse decidido, dentro de las posibilidades que se le ofrecen, por la lectura de una u otra obra, y en consecuencia hasta cierto punto haber rechazado otras, ha puesto en evidencia sus apetencias y gustos literarios específicos; lo que significa que ha emitido un juicio de una manera implícita [...]”.

Toury (1995) habla de “normas preliminares” en relación con la política traductora: se trataría, sobre todo, de los factores que influyen en la elección de las obras que van a ser traducidas. La escasez de obras traducidas de carácter marcado se debe, sin duda, a la preponderancia de intereses económicos (mayor potencial de venta), así como a la dificultad traslativa que su comprensión y reexpresión suponen, pero también a determinadas valoraciones estéticas poco favorables acerca de la literatura lingüísticamente marcada, por no hablar de actitudes culturales frente a expresiones marginales del sistema (como las que expresa Rosenkranz).

Como ya se ha indicado, la estética lingüística que profesa el traductor es determinante a la hora de adoptar una estrategia traductiva u otra en relación con el tratamiento de los lenguajes periféricos. Este, como todos los demás hablantes, es un usuario más de la lengua y como tal se forma sus propias valoraciones de los distintos lenguajes. Estos “prejuicios” estéticos (el término no siempre se ha interpretado de forma negativa, tal y como ocurre hoy en día)¹⁹ que se han ido formando los traductores, condicionan la adopción de determinadas estrategias traductivas y el rechazo de otras. De la misma forma que las poéticas del clasicismo reinterpretaron la poética aristotélica (que era de carácter descriptivo) en un sentido estrictamente prescriptivo, se elevan determinados juicios estéticos (producto de determinados gustos) a rango de norma²⁰. Sin embargo, es preciso subrayar que esas posturas estéticas no son y nunca serán inamovibles debido a que están sujetas a posibles cambios en consonancia con las transformaciones socioculturales que se van produciendo en el devenir histórico. Eco (2007: 10) expresa bien la historicidad y dependencia sociocultural de la concepción estética al

19 “Un análisis de la historia del concepto muestra que sólo en la Ilustración adquiere *el concepto de prejuicio* el matiz negativo que ahora tiene. En sí mismo ‘prejuicio’ quiere decir un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes. [...] ‘Prejuicio’ no significa pues en modo alguno juicio falso, sino que está en su concepto el que pueda ser valorado positivamente o negativamente” (Gadamer 1993: 337).

20 Por otra parte, la norma no deja de ser una convención social asociada a una interpretación específica y propia de una sociedad histórica concreta. Como muestra la historia de la humanidad, las normas suelen cambiar constantemente. El hecho de basarse en convenciones más o menos generalizadas a la hora de adoptar determinadas soluciones traductorales no debe confundirse con una fundamentación en verdades científicas inamovibles. Las *Bellas Infieles* son un buen ejemplo de cómo pueden cambiar las soluciones traductorales de acuerdo con valoraciones estéticas divergentes. El gusto mayoritario (expresado a través del concepto de la aceptabilidad) puede que sea un buen criterio para establecer soluciones traductorales entre los lenguajes automatizados (tecnolectos), pero el lenguaje literario quizá requiera una actitud más libre, individual y original.

afirmar que: “Los conceptos de bello y de feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas [...]”.

El traductor de textos literarios que se encuentra con lenguajes y registros periféricos y decide neutralizarlos está emitiendo un juicio estético distinto del que expresa el traductor que, a diferencia de aquel, se inclina por recrear los contrastes lingüísticos presentes en el original: tanto en uno como en el otro caso se toma una decisión a partir de la opinión y/o el gusto. Miguel Sáenz, por ejemplo, no se imagina al protagonista de *Berlin Alexanderplatz* expresarse como un personaje de Galdós o Cela y con esta razón justifica la neutralización de los lenguajes periféricos mediante la lengua estándar:

No es fácil traducir *Berlin Alexanderplatz*. Y las dificultades no son tanto de comprensión [...] como de lenguaje o, mejor dicho, de lenguajes. Döblin utiliza diferentes jergas especializadas y, sobre todo, con gran profusión, el dialecto berlinés. [...] el reproche de Anke Detken (la renuncia a utilizar un dialecto, real o inventado, como sustitutivo del berlinés) sigue siendo válido. La razón es que siempre he estimado que el problema de los dialectos no tiene solución o, lo que es peor, tiene varias, pero todas pésimas. Considerar que Berlín es una gran ciudad y que su lenguaje específico podría sustituirse por el de otra gran ciudad de habla española (Madrid, México DF o Buenos Aires) no me parece aceptable. No puedo imaginarme a Franz Biberkopf hablando como un personaje de Galdós o de Cela. Por eso he tratado de reflejar el berlinés utilizando un lenguaje “familiar”, geográficamente no muy marcado, pero sí, en lo posible, propio de la época y del ambiente social” (Sáenz 2002: 29-30).

Miguel Ángel Vega, por el contrario, considera que no se puede perder en el texto meta la marcación de la extracción social y cultural de los interlocutores de *La ronda* y, en consecuencia, adopta la estrategia traductiva opuesta a la de Sáenz. A este respecto, Gadamer (1993: 68) tiene mucha razón al decir que: “Cuando en cuestiones de gusto algo resulta negativo no se puede decir por qué; sin embargo se experimenta con la mayor seguridad”. Con su opinión, Sáenz no aporta más que un juicio estético a partir de su gusto personal, modelado dentro de una convención sociocultural. Sin embargo, el gusto puede experimentar cambios tal y como Gadamer (1993: 69) indica al analizar la conexión entre el gusto y la moda. El radical cambio de la estética que se desprende del contraste entre la poesía expresionista de Benn y las tesis defendidas por Rosenkranz –les separa un lapso de tiempo de solamente sesenta años– subraya la idea de la historicidad y dependencia sociocultural de la concepción estética.

4.3.- ESTÉTICA BELLISTA EN LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS CON ESTÉTICA FEÍSTA

Dado que entre los traductores predomina una estética del bellismo del lenguaje se entiende que hagan todo lo posible para que sus textos suenen lo mejor posible en la lengua meta, que resulten agradables y armoniosos, muchas veces sin considerar que el texto original no resulta tan bien sonante en la lengua de partida. El hecho de mantener ciertos aspectos feístas –desde la perspectiva bellista– que pueda presentar el original (por ejemplo expresiones coloquiales o malsonantes) no suele anular esta tendencia. Dentro de ese bellismo también hay que incluir la obsesión por la normatividad del lenguaje en el texto meta, algo que resulta comprensible si se tienen en cuenta las críticas potenciales a las que el traductor se vería expuesto si decidiera optar por la vía contraria:

¿Quién admitirá de buena gana que le consideren torpe, mientras se esfuerza por conservar frente a la lengua extraña toda la proximidad que tolera la propia, y que se le censure como a los padres que entregan hijos a los volatineros, porque, en vez de ejercitar a su lengua materna en una gimnasia apropiada, trata de acostumbrarla a contorsiones extrañas y antinaturales? (Schleiermacher 2000: 69).

Desde esta perspectiva se entiende el miedo a ser censurado, aunque no deja de ser menos verdad que este apocamiento lleva irremediablemente a la archiconocida traición del traductor. En el caso de los textos marcados se produce incluso un segundo momento de traición, pues al ya de por sí generalizado falseamiento del texto literario, producto de la normalización del lenguaje²¹, se suma la neutralización de la variación intralingüística y, por tanto, el allanamiento de la obra.

Como indica Malingret (2002: 189) en relación con la literatura hispanoamericana traducida al francés, la aplicación de la concepción estilísticoestética de la cultura meta al texto literario traducido conlleva un proceso de homogeneización y estandarización de las obras ajenas al propio medio:

Tant au niveau de la représentation que de la forme, la réorganisation opérée par la traduction française est guidée par les impératifs de la raison ce qui ne peut que favoriser l'intégration d'un texte dont les aspérités, irrationnelles, souvent effets de surprise, sont polies au profit d'une logique caractéristique de l'écriture et de l'esprit français. De même, le traducteur est réticent à reproduire l'hétérogénéité (des tons, des niveaux de langue, des genres par exemple), qui caractérise principalement de nombreuses œuvres en prose de la littérature latino-américaine, et tend à l'homogénéisation du texte.

De la misma manera que no se deberían aplicar a los textos literarios los mismos parámetros que se utilizan en la traducción de textos de un campo de especialidad (transparencia²² y normatividad), tampoco se deberían emplear en la traducción de la literatura marcada los mismos principios rectores de la traducción de un texto literario que se mueve dentro del canon estético tradicional. Tomando un ejemplo del ámbito de la pintura podríamos concluir que de poco serviría analizar y evaluar con los mismos criterios estéticos una representación pictórica de carácter figurativo con otra de carácter abstracto. Ambas pueden ser “bellas” (en el sentido de producir un efecto placentero en el receptor) si se les aplican los criterios estéticos apropiados.

La postura estética que se esconde detrás del argumento favorable a la neutralización refleja un purismo lingüístico anclado en los cánones de la literatura convencional y no tiene en cuenta las diferencias fenomenológicas de la literatura marcada. Los rasgos divergentes, los contrastes estilístico-expresivos y los valores estéticos opuestos requieren una aproximación distinta a la literatura tradicional y, por tanto, planteamientos traslativos diferentes.

5.- CONCLUSIONES

A partir del análisis del tratamiento traductivo del texto literario marcado se pueden extraer las siguientes conclusiones:

A toda obra literaria, también a la marcada dialectal y sociológicamente, se le aplica, además del principio de la total inteligibilidad y comprensibilidad –tomado por analogía de la traducción

21 Frente a los rasgos de agramaticalidad del original el traductor opta, casi siempre, por el estricto cumplimiento de las normas lingüísticas de la lengua meta. Todos los elementos que producen extrañamiento, que no resultan del todo claros y completamente comprensibles, se ven “aclarados” por el traductor que, de esta forma, proporciona al lector su visión e interpretación particular del texto. De un texto con múltiples valencias interpretativas se pasa, habitualmente, a un texto con esa interpretabilidad. De ahí que a menudo resulta más fácil entender un texto a través de su versión traducida (eso sí, en un sentido concreto y no en los sentidos que potencialmente encierra el original).

22 Steiner (2001: 401): “La traducción puede iluminar el original y, si se quiere, obligarlo a adquirir una claridad a la que el texto original es renuente”.

especializada–, también la no reproductibilidad de los elementos marcados. En consecuencia, estos textos no sólo adolecen de la habitual “desactivación” de los elementos plurivalentes –a través de la interpretación personal del traductor– sino también de una reexpresión formal-estilística que modifica gravemente el carácter del texto.

La estrategia traslativa predominante –que consistente en producir un texto fluido– inflige al texto literario marcado pérdidas irrecuperables y mucho más serias que a la literatura no marcada, pues a la fluidez que, en general, se observa en toda literatura traducida –producto de la naturalización y eliminación de los elementos que evocan efectos de extrañamiento y de la reducción monovalente del signo literario polivalente– se suma, en el texto literario marcado, aquella que resulta de la neutralización de la marcación intralingüística. Dado que la reautomatización del material lingüístico –debido a la normalización del lenguaje– afecta en el texto literario marcado a un plano adicional al de la literatura no marcada, resulta obvio que el grado de pérdida de literariedad sea superior. Lo mismo cabe destacar de las “ganancias” que contribuyen a modificar el carácter y estilo del texto. Estas son más trascendentales y, por tanto, mucho más problemáticas en el texto literario marcado.

Las normas a las que hace referencia Toury provocan una menor incidencia del texto literario marcado en comparación con su representatividad en el medio original. En consecuencia, estas obras sufren una marginalización que condiciona apriorísticamente las posibles soluciones traslativas.

La estrategia traductiva más aceptada en relación con la literatura marcada –la estrategia neutralizadora– es prisionera de una concepción estética basada en la idea de belleza tradicional, pues se mueve dentro de los parámetros convencionales de la literatura canónica. Sin embargo, la traducción de unos textos que responden a una concepción estética opuesta requeriría un planteamiento estratégico diferente, en consonancia con sus propios parámetros estéticos.

Por otra parte, la estrategia recreadora –muy criticada por la mayoría de los traductores y traductólogos, defensores de la norma lingüística como criterio absoluto– permite, en nuestra opinión, reexpresar el texto con mayor fidelidad formal y significativa así como estilística y estética.

Así, pues, consideramos que el traductor, a la hora de enfrentarse a la literatura marcada, debería liberarse de las estrechas concepciones estéticas tradicionales y ofrecer soluciones, ciertamente, más “arriesgadas” que, no obstante, harían más justicia al texto original.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, Luis. *El lector y la obra*. Madrid: Gredos, 1989.
- Alcaraz, Enrique, y María Antonia Martínez. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Ammon, Ulrich. “Soziale Bewertung des Dialektsprechers: Vor- und Nachteile in Schule, Beruf und Gesellschaft”. *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Ed. Walter Besch. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1983. 1499-1509.
- Benn, Gottfried. *Sämtliche Gedichte*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.

- Cerezo, José Luis. "Esta edición". *La muerte de Danton / Woyzeck*. Georg Büchner. Madrid: Cátedra, 1993. 81-82.
- Conde, Alfredo. "La autotraducción como creación". *Quimera* 210 (2002): 20-26.
- Coy, Juan José. "Introducción". *Las Aventuras de Huckleberry Finn*. Mark Twain. Madrid: Cátedra, 2008. 7-71.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystemtheorie". *Deskriptive Übersetzungsforschung*. Ed. Susanne Hagemann. Berlin: Saxa Verlag, 2009. 39-61.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.
- Gallego Roca, Miguel. "Nabokov. Traductor de Набоков". *Quimera* 210 (2002): 33-38.
- Harranth, Wolf. "Nachwort". *Die Abenteuer des Huckleberry Finn*. Mark Twain. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag, 1995. 456-461.
- Hernández, Isabel. "Sobre la traducción". *La araña negra*. Jeremias Gotthelf. Madrid: Cátedra, 2002. 88-90.
- Humboldt, Wilhelm von. "Introducción a la traducción del *Agamenón* de Esquilo". *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra, 1994. 241-242.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main / Bonn, Athenäum Verlag, 1969.
- Löffler, Heinrich. *Dialektologie. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.
- Malingret, Laurence. *Stratégies de traduction: les Lettres hispaniques en langue française*. Arras Cedex: Artois Presses Université, 2002.
- Mayoral Asensio, Roberto. *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Uertere, 1999.
- Marshall, Liselotte. *Die verlorene Sprache*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- Newmark, Peter. "A Correlative Approach to Translation". *V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Ed. Rafael Martín-Gaitero. Madrid: Editorial Complutense, 1995. 33-41.
- Ortega y Gasset, José. "Miseria y esplendor de la traducción". *Obras completas. Tomo V*. José Ortega y Gasset. Madrid: Ediciones Castilla, 1964. 431-452.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Parada, Arturo. "Introducción". *Antología poética*. Gottfried Benn. Madrid: Cátedra, 2003. 7-67.
- Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León, 1991.

- Ramiro Valderrama, Manuel. "La traducción interlectal en lenguas transnacionales: esbozo de una teoría para el español". *Escribas IV* (2007): 57-81.
- Rosenkranz, Karl. *Ästhetik des Häßlichen*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Sáenz, Miguel. "Esta edición". *Berlin Alexanderplatz*. Alfred Döblin. Madrid: Cátedra, 2002. 29-30.
- Schenker, Walter. "Dialekt und Literatur". *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 96 (1977): 34-48.
- Schleiermacher, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos, 2000.
- Schnitzler, Arthur. *La ronda. Anatol. Ensayos y aforismos*. Madrid: Cátedra, 2004.
— *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.
- Šklovski, Victor. *Sobre la prosa literaria*. Barcelona: Planeta, 1971.
- Steiner, George. *Después de Babel*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Straßner, Erich. "Rolle und Ausmaß dialektalen Sprachgebrauchs in den Massenmedien und in der Werbung". *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Ed. Walter Besch et. al. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1983. 1509-1525.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins, 1995.
- Tresch, Christine. "Fortwährend Duos singen ist schwierig. Vom Leben und Schreiben zwischen Mutter- und fremder Sprache". *Küsse und eilige Rosen. Die fremdsprachige Schweizer Literatur. Ein Lesebuch*. Eds. Chudi Bürgi et. al. Zürich: Limmat Verlag, 1998. 51-56.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Twain, Mark. *Die Abenteuer des Huckleberry Finn*. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag, 1995.
— *Las Aventuras de Huckleberry Finn*. Madrid: Cátedra, 2008.
— *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York: Bentam Books, 1981.
- Vega, Miguel Ángel. "De la Guerra Civil al Pasado Inmediato". *Historia de la Traducción en España*. Eds. Lafarga, Francisco, y Luis Pegenaute. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 2004a, 527-578.
— "Esta edición". *La ronda – Anatol – Ensayos y aforismos*. Arthur Schnitzler. Madrid: Cátedra, 2004b, 97-98.
— *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig. *Werkausgabe Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.