

Doctorado en Traducción y Estudios Interculturales
Departament de Traducció i d'Interpretació
Universitat Autònoma de Barcelona

**Estudio estilístico contrastivo de las seis
traducciones al chino de *Platero y yo***

Tesis doctoral

Presentada por Chi-lien Lin

Dirigida por la Dra. Sara Rovira

Barcelona, mayo de 2011

*A mi familia y mis padres,
que han hecho tantos
sacrificios por mí*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
Motivación personal.....	13
Justificación del tema.....	14
Justificación del corpus	15
Objetivos	17
Hipótesis.....	18
Metodología y marco teórico.....	19
Estructuración de la tesis.....	21
Nota sobre la transcripción en pinyin y las abreviaturas.....	24
Agradecimientos.....	25
PRIMERA PARTE MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.....	27
Capítulo I. Marco teórico y modelo de análisis del corpus.....	30
1. El marco teórico.....	31
2. El modelo de análisis del corpus.....	35
2.1 Análisis del texto original.....	37
2.1.1 Factores extratextuales.....	37
2.1.2 Factores textuales.....	39
2.2 Análisis de los textos traducidos.....	39
2.2.1 Factores extratextuales.....	39
2.2.2 Factores textuales.....	43
Capítulo II. Marco teórico y metodología de análisis estilístico.....	45
1. El concepto de estilo.....	47
1.1 Definición de estilo desde el punto de vista lingüístico.....	47
1.1.1 Concepto general del estilo lingüístico.....	47
1.1.2 Algunos conceptos lingüísticos relevantes.....	49
1.1.2.1 Lingüística funcional sistémica de Halliday.....	49
1.1.2.2 Estilo pluralista de Leech y Short	50
1.2 Definición de estilo desde el punto de vista literario.....	51
1.2.1 Concepto general del estilo literario.....	51
1.2.2 Concepto de estilo definido por distintos literatos.....	52
1.2.3 Clases de estilo.....	54
1.3 Estado de la cuestión sobre el análisis del estilo en los	

estudios de traducción.....	55
1.3.1 La visión de Alexander Fraser Tytler	56
1.3.2 Las propuestas de los traductólogos chinos modernos	57
1.3.3 La propuesta de Hatim y Mason.....	61
1.3.4 Las aportaciones de Mona Baker, Alberto Álvarez Lugrís y Renata Kamenická.....	62
1.3.5 La visión de Kirsten Malmkjær	65
1.3.6 Las aportaciones de Jean Boase-Beier	67
1.3.7 La propuesta de Jeremy Munday	69
1.3.7.1 La representación narratológica de traducción.....	69
1.3.7.2 La voz del autor y la presencia discursiva del traductor..	72
1.3.7.3 Parámetros de análisis del estilo en la traducción.....	74
1.3.8 La visión de Tim Parks.....	78
2. Métodos y procedimientos técnicos de traducción.....	81
2.1 Métodos de traducción.....	81
2.1.1 Una polémica histórica y tradicional: traducción literal y traducción libre.....	81
2.1.2 Estilística comparada: traducción directa y traducción oblicua.....	83
2.1.3 Newmark: traducción semántica y traducción comunicativa.....	83
2.1.4 (In)visibilidad del traductor: extranjerización y domesticación.....	84
2.2 Procedimientos de traducción.....	85
2.2.1 Vinay y Darbelnet y la estilística comparada entre el francés y el inglés.....	85
2.2.2 Vázquez-Ayora y el análisis comparativo del inglés y el castellano	87
2.2.3 Zhang Dacong y los procedimientos técnicos de traducción entre el chino y el inglés.....	89
2.2.4 Josep Marco y la gradación de la intervención del traductor.....	92
2.2.5 Eirlys Davies y los motivos de omisión.....	94
2.2.5.1 Intraducibilidad.....	95
2.2.5.2 Inaceptabilidad por la comunidad de la lengua meta ...	96
2.2.5.3 Fórmulas convencionales no equivalentes	97
2.2.5.4 Expresiones redundantes e innecesarias	97
3. El modelo de análisis del estilo de nuestro corpus.....	99

3.1 Clasificación de análisis estilístico de <i>Platero y yo</i>	99
3.2 Procedimientos de traducción para el análisis estilístico de nuestro corpus.....	100
Conclusiones de la primera parte.....	105
 SEGUNDA PARTE EL CONTEXTO DE CREACIÓN Y DE RECEPCIÓN...	109
Capítulo III. Análisis del texto original.....	111
1. Análisis de los factores extratextuales.....	113
1.1 Autor.....	113
1.2 Obra y ediciones.....	114
1.3 Intención.....	115
1.4 Receptores.....	116
1.5 Medio.....	116
1.6 Lugar y época.....	117
1.7 Función y efecto del texto.....	117
1.8 Recepción.....	117
2. Análisis de los factores textuales.....	118
2.1 Estilo de la obra original.....	118
2.1.1 Sinestesia	118
2.1.2 Implicación afectiva.....	119
2.1.3 Retrato de los personajes.....	120
2.1.4 Descripción del paisaje.....	121
2.1.5 Simbolismo.....	121
2.1.6 Variación lingüística: dialecto andaluz y referencia a otras lenguas.....	122
2.2 Referentes culturales de la obra original.....	123
Capítulo IV. Análisis de los textos traducidos.....	125
1. Análisis de los factores extratextuales de los textos traducidos.....	127
1.1 Texto meta 1: Versión de Ambrosio Wang Anbo (王安博).....	127
1.1.1 El traductor.....	127
1.1.2 Lugar y fecha de publicación.....	128
1.1.3 Protraductores y mecenazgo.....	128
1.1.4 Traducción directa/mediada.....	129
1.1.5 Presentación de la traducción.....	129
1.1.6 Los receptores.....	135
1.1.7 Finalidad de la traducción.....	137
1.1.8 Recepción.....	137
1.2 Texto meta 2: Versión de Fu Yishi (傅一石).....	137

1.2.1 El traductor.....	137
1.2.2 Lugar y fecha de publicación.....	138
1.2.3 Protraductores y mecenazgo.....	138
1.2.4 Traducción directa/mediada.....	140
1.2.5 Presentación de la traducción.....	143
1.2.6 Los receptores.....	146
1.2.7 Finalidad de la traducción.....	146
1.2.8 Recepción	146
1.3 Texto meta 3: Versión de Taciana Fisac.....	147
1.3.1 La traductora.....	147
1.3.2 Lugar y fecha de publicación.....	147
1.3.3 Protraductores y mecenazgo.....	149
1.3.4 Traducción directa/mediada.....	150
1.3.5 Presentación de la traducción.....	150
1.3.6 Los receptores.....	152
1.3.7 Finalidad de la traducción.....	152
1.3.8 Recepción.....	153
1.4 Texto meta 4: Versión de Meng Xianchen (孟憲臣).....	153
1.4.1 El traductor.....	153
1.4.2 Lugar y fecha de publicación.....	153
1.4.3 Protraductores y mecenazgo.....	154
1.4.4 Traducción directa/mediada.....	155
1.4.5 Presentación de la traducción.....	156
1.4.6 Los receptores.....	158
1.4.7 Finalidad de la traducción.....	159
1.4.8 Recepción.....	159
1.5 Texto meta 5: Versión de Liang Xiangmei (梁祥美).....	160
1.5.1 La traductora.....	160
1.5.2 Lugar y fecha de publicación.....	160
1.5.3 Protraductores y mecenazgo.....	161
1.5.4 Traducción directa/mediada.....	162
1.5.5 Presentación de la traducción.....	163
1.5.6 Los receptores.....	167
1.5.7 Finalidad de la traducción.....	167
1.5.8 Recepción	168
1.6 Texto meta 6: Versión de Lin Weizheng (林爲正).....	169
1.6.1 El traductor.....	169
1.6.2 Lugar y fecha de publicación.....	169

1.6.3 Protraductores y mecenazgo.....	170
1.6.4 Traducción directa/mediada.....	171
1.6.5 Presentación de la traducción.....	173
1.6.6 Los receptores.....	176
1.6.7 Finalidad de la traducción.....	176
1.6.8 Recepción	177
Conclusiones de la segunda parte.....	178

TERCERA PARTE ANÁLISIS CONTRASTIVO DEL ESTILO DEL
CORPUS Y SU RESULTADO OBTENIDO..... 185

Capítulo V. Análisis contrastivo del estilo del corpus..... 187

1. Introducción.....	189
2. Análisis contrastivo del estilo del corpus.....	192
2.1 Sinestesia.....	192
2.2 Implicación afectiva.....	207
2.3 Retrato de los personajes.....	221
2.4 Descripción del paisaje.....	249
2.5 Simbolismo.....	267
2.6 Variación lingüística: dialecto andaluz y referencia a otras lenguas.....	282

Capítulo VI. Análisis cuantitativo y cualitativo de los procedimientos de
traducción..... 301

1. Análisis global de los procedimientos de traducción.....	303
2. Análisis de los procedimientos utilizados por cada traductor y método adoptado.....	308
2.1 El traductor del TM1: Ambrosio Wang Anbo (王安博).....	308
2.2 El traductor del TM2: Fu Yishi (傅一石).....	310
2.3 La traductora del TM3: Taciana Fisac.....	313
2.4 El traductor del TM4: Meng Xianchen (孟憲臣).....	316
2.5 La traductora del TM5: Liang Xiangmei (梁祥美).....	319
2.6 El traductor del TM6: Lin Weizheng (林爲正).....	322
3. Procedimientos empleados con mayor frecuencia en los textos meta.....	327
4. Análisis de las razones de omisión en los distintos textos meta.....	329
5. Marcas idiolectales de los textos traducidos.....	326
5.1 Características del idiolecto del TM1.....	326
5.2 Características del idiolecto del TM2.....	340
5.3 Características del idiolecto del TM3.....	342

5.4 Características del idiolecto del TM4.....	345
5.5 Características del idiolecto del TM5.....	349
5.6 Características del idiolecto del TM6.....	351
6. Influencia de los factores extratextuales en el idiolecto de los textos meta de nuestro corpus.....	355
6.1 Elementos lingüísticos (sintaxis y fraseología) del texto original en el TM1.....	355
6.2 Invisibilidad del traductor del TM2: domesticación y asimilación.....	356
6.3 Sutilidad verbal de Juan Ramón Jiménez en el TM3.....	357
6.4 Retraducción: referencia a una traducción anterior en nuestro corpus.....	357
6.5 Precisión del léxico en el TM5 (traducción compilada).....	359
6.6 Criterios de Yan Fu en el TM6: expresividad y elegancia.....	360
Conclusiones de la tercera parte.....	363
 CONCLUSIONES FINALES.....	 371
 Índice de figuras.....	 395
 Índice de tablas.....	 397
 BIBLIOGRAFÍA.....	 399
 ANEXOS.....	 419
Anexo 1 Tablas de número de ocurrencias y porcentajes de los procedimientos usados según las categorías del estilo en todos los TMs.....	421
Anexo 2 Tablas de número de ocurrencias de los procedimientos aplicados según las categorías del estilo en cada TM de nuestro corpus.....	424
Anexo 3 Tablas de número de ocurrencias y porcentajes de los procedimientos aplicados según distintos traductores.....	427

INTRODUCCIÓN

Motivación personal

Desde que empecé la carrera de filología hispánica en la Universidad de Tamkang, me atrajeron tanto la lengua española como su literatura. Por este motivo, después de licenciarme en la universidad, tuve la oportunidad de realizar un Master en la Universidad Complutense de Madrid, lo cual me permitió ampliar y profundizar en los conocimientos de la lengua y la cultura española. Además, en los últimos ocho años, he trabajado en el mundo de las lenguas y la traducción, traduciendo del castellano al chino (textos generales y textos técnicos), y enseñando lengua castellana en las academias de Taiwán. La experiencia docente y profesional que he obtenido en este tiempo ha contribuido a ampliar mis conocimientos lingüísticos, a darme una sólida experiencia como traductora y como docente, y a ampliar mis conocimientos culturales.

Mi interés por investigar en el ámbito de la literatura española, en particular con respecto a la percepción de esta cultura a través de las traducciones literarias, surge desde el momento en que leí un artículo escrito por la profesora Zhang Shuying (2002). En el mismo, se menciona que en Taiwán existe un fenómeno muy general que consiste en la traducción mediada (es decir, la traducción de una obra literaria no se realiza directamente, tomando como fuente la obra original, sino a través de la traducción de una lengua intermedia como el inglés). Esta práctica genera problemas, especialmente en relación con el mantenimiento de la fidelidad al estilo de la obra original debido a que el traductor de la versión mediada en general no dispone de los conocimientos de la lengua y de la cultura de la obra original.

No obstante, aunque existe polémica y discusión entre las editoriales y los eruditos académicos sobre el fenómeno de la aceptabilidad de la traducción mediada y los errores generados por esta práctica, en los círculos de traducción chinos no hay muchos estudios en torno al análisis entre la traducción directa y mediada. Por lo tanto, hay un vacío teórico en la investigación de este fenómeno, y este es el motivo principal que me ha impulsado a investigar la traducción directa y mediada en el ámbito literario por medio del análisis estilístico contrastivo entre la obra original y sus

traducciones al chino. Además, pensamos que este trabajo es pionero en el campo de los estudios contrastivos de la traducción directa del español al chino y la traducción mediada tomando la traducción inglesa como lengua intermedia, por lo que puede contribuir a llenar un vacío existente también en España. Además, el modelo de análisis presentado resulta innovador en el sentido de que se han relacionado los factores lingüísticos, literarios y socioculturales con la traducción directa y mediada por medio del análisis del estilo y los procedimientos adoptados por los traductores de nuestro corpus.

Justificación del tema

Nuestro estudio se centra en realizar un análisis contrastivo del estilo que caracterizan *Platero y yo* y sus seis traducciones al chino, porque, en primer lugar, existen muy pocos estudios que hayan investigado sobre el fenómeno de la traducción directa y mediada en relación con la traducción de la literatura extranjera al chino y viceversa. En el libro *Twentieth-Century Chinese Translation Theory*, tanto los traductores como los traductólogos chinos ponen de relieve los tres principios expresados por Yan Fu: *fidelidad*, *expresividad* y *refinamiento*. Otros centran la polémica en la traducción literal y la traducción libre; pero ninguno de ellos menciona el conflicto y los problemas surgidos por la traducción mediada, que ha sido una práctica muy corriente. Tomemos por ejemplo, Lin Shu, quien realizó numerosas traducciones de literatura extranjera al chino sin tener ningún conocimiento de las respectivas lenguas (Tai Yufen, 2003), lo cual debió generar muchos problemas en las traducciones realizadas.

En segundo lugar, aunque en la última década los estudios del estilo reciben un interés cada vez mayor en el campo de la traducción, y autores como Baker (1993, 2000), Boase-Beier (2006), Malmkjaer (2006), Munday (2007) y Parks (1998, 2007) contribuyen en ellos a través de análisis estilísticos entre la obra original y sus traducciones, en ningún caso trabajan con la combinación lingüística español-chino, ya que los pares de lengua objeto de su estudio son el árabe y el inglés, o el español y el inglés. Por otro lado, en el mundo sónico, traductores como Yan Fu o Lu Xun han

abordaron el tema del estilo y propusieron principios para hacer una buena traducción. No obstante, el análisis estilístico de estos autores es de tipo ensayístico más que teórico, por lo que todavía son escasos los estudios destinados al campo del estilo, sobre todo en el caso de la traducción entre la lengua española y la china.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, consideramos que hacen falta más estudios de este tipo para conocer mejor cómo se materializa el estilo en la obra original y en los textos meta, así como el proceso de traducción y los elementos extratextuales de tipo sociológico e ideológico que influyen en el producto final.

Justificación del corpus

El propósito de recurrir a *Platero y yo* como obra original y de sus seis traducciones al chino como textos meta para realizar nuestro estudio de los elementos estilísticos recae en dos aspectos. En primer lugar, al intentar recopilar las informaciones relativas a la literatura hispánica, descubrimos que esta obra no sólo es la primera traducción efectuada directamente del español al chino sino también es el libro más traducido del español al chino en Taiwán (Zhang Shuying, 2005: 42). De las cinco versiones existentes en Taiwán, publicadas en 1959, 1968, 1983, 1999 y 2001, respectivamente, las dos primeras fueron traducidas directamente del español pero no han vuelto a ser reeditadas, mientras que las otras tres traducciones fueron realizadas basándose en la misma versión inglesa y la japonesa. Este fenómeno nos llamó la atención, ya que, de hecho, *Platero y yo* ocupa una posición central dentro del canon de la literatura española, pero de acuerdo con los estereotipos que tenemos los lectores, esta obra no es tan conocida en el mundo sónico en comparación con obras como *Don Quijote de La Mancha*, por lo que es curioso que esta obra sea la más traducida en Taiwán. Asimismo, tal como mencionamos en la motivación personal, la traducción mediada es el fenómeno popular que abunda en el mundo sónico (Xu Jianzhong, 2003; Zhang Shuying, 2008). Por ende, merece la pena indagar las causas de la popularidad de esta práctica, así como averiguar las diferencias en el tratamiento de los elementos estilísticos por parte de los traductores de nuestro corpus.

En segundo lugar, tal como mencionamos antes, para los lectores chinos, *Don Quijote* es la obra más privilegiada de la literatura universal. Por consiguiente, es de esperar que existan en el mundo sínico abundantes estudios acerca de esta obra y sus traducciones en los círculos de traducción,¹ pero no hay ninguno que se dedique a investigar *Platero y yo*, otra obra también sublime que goza de más traducciones en Taiwán. Además, hemos encontrado otras dos traducciones editadas en China continental. Todo esto nos conduce al propósito de trabajar con esta obra maestra junto con sus seis traducciones al chino: las dos que fueron traducidas en China continental (1983, 1999) y las otras cuatro de Taiwán (1968, 1983, 1999, 2001). La abundancia y la variedad del corpus nos permiten realizar un estudio amplio y minucioso sobre los elementos estilísticos que comprenden las traducciones directas y mediadas de esta gran obra de la literatura española. Así pues, el corpus incluye los siguientes textos, ordenados cronológicamente:

- ♦ TO: *Platero y yo* publicado por la Editorial Castalia en 1992, basada en la primera edición completa de 1917.
- ♦ TM1: Traducción directa, publicada en 1968 en Taiwán.
- ♦ TM2: Traducción mediada basada en la versión inglesa, publicada en 1983 en Taiwán.
- ♦ TM3: Traducción directa, pero inversa si se tiene en cuenta la lengua materna de la traductora, publicada en 1984 por una editorial china.
- ♦ TM4: Traducción directa, publicada en 1999 en China.
- ♦ TM5: Traducción mediada basada en las versiones inglesa y japonesa, publicada en 1999 en Taiwán
- ♦ TM6: Traducción mediada basada en la versión inglesa, publicada en 2001 en Taiwán.

¹ Con respecto a los estudios de *Don Quijote* y sus traducciones, nos referimos al tratado del profesor Dong Yansheng (2010) y la tesina de Yao Jinwei (1990), quien se dedica a estudiar las técnicas de traducción español-chino de *El Quijote*.

- ♦ Versión inglesa: Traducción directa, publicada en 1960 por la editorial “The New American Library of World Literature” en Nueva York.²

Cabe añadir que, por una parte, no incluimos la primera traducción realizada por Xu Bin en 1959 en Taiwán, porque se trata de una traducción reducida que sólo consta de 68 capítulos, poco más de la mitad de la obra completa. La información que nos proporciona esta versión para realizar un análisis contrastivo del estilo es relativamente escasa, de manera que no la incluimos en nuestro estudio. Por otra parte, al realizar la búsqueda en las bibliotecas de Taiwán, hemos localizado la versión inglesa en la que se basan las tres traducciones mediadas de nuestro corpus, que nos aportará el material complementario cuando realicemos el análisis contrastivo del estilo. Asimismo, nos hemos esforzado todo lo posible por encontrar la versión japonesa en la que se basa el TM5 de nuestro corpus, pero el resultado de la búsqueda ha sido infructuoso.³ Por tanto, no podemos contrastar del todo la influencia de la versión japonesa en el TM5.

Objetivos

El objetivo principal que se plantea en esta investigación es hacer un análisis contrastivo del estilo que caracterizan *Platero y yo* y sus seis traducciones al chino. Hemos desglosado este objetivo principal en seis objetivos más específicos:

1. Averiguar las razones que han podido fomentar la popularidad y la aceptabilidad de la práctica de la traducción mediada entre los lectores del mundo cultural chino.

² Esta traducción fue realizada por William H. y Mary M. Roberts. William H. Roberts era profesor de la lengua española en la Universidad de Vanderbilt de los Estados Unidos. En las notas preliminares los traductores indicaron que se trataba de una versión reducida de la obra, propuesta por el autor, ya que en 1953 Zenobia Camprubí, esposa del autor original, les escribió una carta explicando que Juan Ramón Jiménez prefería que eligieran los capítulos más representativos de la obra, aproximadamente dos tercios de los 136 capítulos. Por este motivo, los traductores decidieron traducir los 64 capítulos de la primera edición publicada por la editorial La Lectura y extrajeron otros 43 capítulos de la edición completa por la editorial Calleja. Jiménez se mostró conforme con la proposición de los traductores.

³ Esta versión japonesa fue publicada en 1975 en Tokio y en la actualidad está descatalogada, por lo que es imposible encontrar un ejemplar en el mercado. Por otro lado, ni en Taiwán ni en China continental se puede encontrar esta versión y sólo existen dos ejemplares archivados en las bibliotecas públicas de Japón.

2. Analizar las diferencias de estilo entre la obra original y las traducciones así como comparar el estilo entre los distintos textos meta a fin de verificar si los textos de la traducción directa mantienen más fidelidad al estilo original en relación con los textos de la traducción mediada.
3. Analizar los procedimientos adoptados por cada traductor para traducir los elementos estilísticos de la obra original e indagar qué procedimientos son los más empleados para la traducción de estos elementos.
4. Verificar qué tipo de elementos estilísticos suelen ser suprimidos por los traductores y estudiar las causas de omisión en las distintas traducciones de nuestro corpus.
5. Identificar los rasgos idiolectales de los textos meta de nuestro corpus.
6. Identificar los factores extratextuales, tanto de la obra original como de las traducciones de nuestro corpus, que configuran el contexto de creación y de recepción para dilucidar si influyen de alguna manera en el idiolecto que caracteriza cada texto meta y detectar qué factor extratextual puede ser el más influyente en cada una de las traducciones de nuestro corpus.

Hipótesis

En esta investigación hemos planteado las siguientes cinco hipótesis:

1. La imagen de la traducción mediada como práctica está estrechamente vinculada al contexto histórico y sociocultural de un país.
2. En las traducciones mediadas es más difícil mantener la fidelidad al estilo del texto original por la influencia de la traducción de la lengua intermedia.
3. El traductor que es a la vez el protraductor de la traducción, tiende a adoptar preferentemente un método extranjerizante. Por lo contrario, la traducción hecha por iniciativa de la editorial suele recurrir a procedimientos de alta intervención

para domesticar la traducción.

4. Se pueden identificar las marcas idiolectales que caracterizan los textos meta de nuestro corpus.
5. Los factores extratextuales que configuran el contexto de creación y de recepción pueden influir en el idiolecto de las traducciones.

Metodología y marco teórico

Antes de abordar el tema de la metodología y del marco teórico, cabe poner de manifiesto que dado que existe una confusión relacionada con el término *traducción indirecta* que emplea Gutt (1992, 1996) en la teoría de la relevancia, pero que tiene un significado distinto respecto al término que pensamos usar, a lo largo de este estudio optamos por usar el término *traducción mediada* acuñado por Kittel (1991) y Toury (1995) para referirnos a una práctica de traducción basada en otra traducción intermedia.

Este trabajo tiene un carácter interdisciplinario en la medida en que tanto la metodología de investigación como el marco teórico proceden de distintas disciplinas: literaria, lingüística y traductológica. A continuación esbozaremos en qué consisten cada una de ellas.

Para la identificación y clasificación de los factores extratextuales que rodean tanto la obra original como las traducciones nos hemos basado en las teorías propuestas por Peña (1994, 1997), Toury (2004) y Mangirón (2006), elaborando una metodología propia para analizar los factores extratextuales que configuran el contexto de creación y de recepción tanto del TO como de los textos meta. También hemos incorporado la noción de paratextualidad propuesta por Genette (1997) en nuestro análisis del corpus, ya que los elementos paratextuales pueden aportar información útil acerca de la contextualización de las traducciones.

El siguiente paso de la investigación ha consistido en realizar una revisión

teórica acerca del concepto del estilo. Tal como indica Baker (2000), los estudios existentes del estilo en el ámbito traductológico parten esencialmente de doble vertiente: literaria y lingüística, de modo que hemos revisado los estudios antecedentes en relación con el concepto de estilo definido y clasificado por los teóricos de ambas disciplinas. Una vez determinado el marco conceptual, hemos abordado el estado de la cuestión del estilo desde distintas propuestas metodológicas de análisis traductológico a fin de integrar una metodología adecuada para emprender nuestro estudio estilístico. Hemos revisado las teorías del estilo propuestas por distintos traductólogos del mundo occidental como, por ejemplo, Tytler (en Lafarga 1996), Hatim y Mason (1995), Baker (2000), Malmkjær (2003), Boase-Beier (2004), Munday (2007) o Parks (1997, 2007), mientras que hemos incorporado el concepto del estilo definido por los traductores chinos como Yan Fu (en López García, 1996), Lu Xun (1991) o Mao Dun (en Lafarga, 1996). Las aportaciones de estos autores nos ayudan a establecer el marco teórico y las herramientas de análisis a la hora de realizar el estudio contrastivo del estilo.

A continuación, hemos revisado diversos estudios literarios y académicos acerca de la obra original con el propósito de formular un modelo más apropiado para el análisis de los factores textuales, centrándonos especialmente en el ámbito de los elementos estilísticos que forman las características más destacadas de la obra original. Las críticas literarias dirigidas por Ulibarri (1962), Broggin (1963), Palau de Nemes (1974), Predmore (1975), Gómez Yebra (1992) y Bochet (1999) nos han ayudado a establecer una clasificación de los rasgos idiosincrásicos de la obra original. El establecimiento de esta clasificación nos ha permitido escoger las marcas representativas del estilo de la obra original con el fin de contrastar posteriormente los elementos estilísticos de las seis traducciones al chino.

Por otra parte, hemos hecho un repaso en torno a las propuestas teóricas existentes relacionadas con los procedimientos de traducción, así como con el método traductor. Hemos seleccionado entre ellos los más adecuados para elaborar los instrumentos de análisis de los elementos estilísticos. En cuanto a las propuestas del método de traducción, las teorías de Vinay y Darbelnet (1995), Newmark (1991,

2004) y Venuti (1995, 1998a) nos ayudan a determinar la tendencia adoptada por el traductor cuando se enfrenta al conjunto del texto original. Hemos aplicado la denominación de Venuti (1995, 1998a) en nuestro análisis, ya que pensamos que los conceptos de *extranjerización* y *domesticación* son los más adecuados para deducir la tendencia en el método de traducción por parte de cada traductor.

Asimismo, hemos realizado una revisión de las teorías acerca de los procedimientos de traducción. Hemos seguido la terminología propuesta por la estilística comparada de Vinay y Darbelnet (1995) y la de Vázquez Ayora (1997) para establecer la metodología de los procedimientos empleados por diferentes traductores de nuestro corpus. Hemos introducido también el concepto de la gradación de intervención del traductor propuesto por Marco (2004a) y los motivos de omisión de Davies (2007) en los procedimientos aplicados en nuestro corpus con el propósito de concluir cuál es la tendencia dominante adoptada por cada traductor: *extranjerización* o *domesticación*.

Estructuración de la tesis

Esta tesis está estructurada en tres partes con un total de seis capítulos. A grandes rasgos, la primera parte se dedica al marco teórico y la metodología, la segunda parte versa sobre el contexto de creación y de recepción de nuestro corpus y en la tercera y última parte encontramos el análisis contrastivo del estilo del corpus. A continuación, exponemos la estructura de este trabajo más detalladamente.

La primera parte “Marco teórico y metodología” dispone de dos capítulos, donde presentamos las propuestas teóricas que están relacionadas con la metodología de análisis de nuestro corpus, así como las definiciones del concepto de estilo.

El primer capítulo llamado “Marco teórico y modelo de análisis del corpus” se divide en dos apartados: en el primer apartado presentamos una revisión teórica sobre los parámetros extratextuales que configuran el contexto de creación y de recepción de la obra original y sus textos meta. En el segundo apartado del primer capítulo delimitamos un modelo de análisis para el estudio de los factores

extratextuales y los textuales del texto original y sus traducciones.

El segundo capítulo se llama “Marco teórico y metodología de análisis estilístico”. Se divide en tres apartados: el marco teórico del estilo, las propuestas teóricas de métodos y procedimientos de traducción y la elaboración de un modelo de análisis para el estudio estilístico de nuestro corpus. En cuanto al primer apartado, hemos hecho una revisión bibliográfica en relación con el concepto del estilo definido desde las perspectivas literaria y lingüística y hemos repasado las teorías del estilo propuestas por distintos traductólogos para concretar terminología y formular el modelo de análisis de nuestro estudio. Con respecto al segundo apartado, se trata de una revisión de las teorías traductológicas en torno al método traductor y los procedimientos de traducción. Los dos primeros apartados nos sirven para formular el modelo de análisis que pensamos utilizar, que presentamos en el último apartado. Éste modelo de análisis consiste en la clasificación que seguimos para agrupar los ejemplos en distintas categorías del estilo que caracteriza la obra original, así como la terminología que utilizamos para denominar los procedimientos de traducción.

La segunda parte “El contexto de creación y de recepción” cuenta con dos capítulos. En el tercer capítulo llamado “Análisis del texto original” hemos intentado presentar y analizar el contexto de creación y de recepción de la obra original. Basándonos en los tratados que abordan el estilo de la obra original, hemos hecho un recorrido por el estilo de ésta mediante la clasificación de las categorías del estilo que propusimos en el capítulo anterior. Asimismo, hemos realizado una breve presentación acerca de los referentes culturales del texto original.

El cuarto capítulo nombrado “Análisis de los textos meta”, partiendo de las perspectivas histórica y sociocultural, hemos tratado de presentar y analizar los parámetros extratextuales que configuran el contexto de creación y de recepción de los textos meta para ver si estos factores influyen en el estilo de las traducciones.

La tercera parte “Análisis contrastivo del estilo del corpus y su resultado obtenido” consta de dos capítulos en la que llevamos a cabo el estudio estilístico contrastivo de nuestro corpus y analizamos los resultados obtenidos del estudio

anteriormente realizado. En el quinto capítulo llamado “Análisis contrastivo del estilo del corpus”, hemos hecho un breve comentario acerca de los elementos estilísticos seleccionados del texto original y después, hemos tratado de analizar la traducción de estos elementos realizada por los diferentes traductores de nuestro corpus, así como el procedimiento adoptado por éstos para trasladar los elementos estilísticos del texto original.

En el sexto y último capítulo llamado “Análisis cuantitativo y cualitativo de los procedimientos de traducción” hemos estudiado los resultados obtenidos en el análisis anterior. En primer lugar, hemos presentado un análisis cuantitativo mediante un análisis global de los procedimientos de traducción empleados para traducir los elementos estilísticos. En segundo lugar, hemos agrupado los procedimientos que han sido utilizados por cada traductor en tablas y gráficos, mientras que hemos tratado de establecer qué categoría del estilo emplean los traductores con mayor frecuencia en cada determinado procedimiento, así como el método de traducción adoptado. En tercer lugar, hemos indagado qué texto meta ha sido el que utiliza con mayor frecuencia cada procedimiento, porque estos datos cuantitativos podrían contribuir al análisis cualitativo que pensábamos hacer en los siguientes apartados.

En cuarto lugar, intentamos presentar la frecuencia de omisión usada por cada traductor y su porcentaje respectivo. En quinto lugar, nos centramos en el análisis cualitativo e intentamos identificar las marcas idiolectales de las traducciones de nuestro corpus a fin de poder corroborar una de las hipótesis formuladas. Por último, de acuerdo con el análisis de los factores extratextuales y el análisis contrastivo de los elementos estilísticos que realizamos antes, hemos relacionado estos dos para poder llegar a inferir si los factores extratextuales de estas traducciones influyen de alguna manera en el idiolecto que caracteriza cada TM. Por otro lado, esta investigación nos proporciona información útil a la hora de identificar la interrelación entre los aspectos extratextuales y los textuales, así como de averiguar qué factores extratextuales son los más influyentes en cada una de las traducciones de nuestro corpus.

En las conclusiones de este trabajo hemos presentado los resultados obtenidos

de esta investigación y, asimismo, evaluamos la consecución o no de los objetivos planteados y si los mencionados resultados confirman las hipótesis formuladas al inicio. También hemos tratado de poner de relieve las aportaciones de este estudio y las futuras líneas de investigación que abre. Al final, hemos incorporado tres anexos: en el primero incluimos unas tablas con el número de ocurrencias y porcentajes de los procedimientos usados según las categorías del estilo en todos los TMs; en el segundo, las tablas recogen el número de ocurrencias de los procedimientos aplicados según las categorías del estilo en cada TM de nuestro corpus; en el tercer anexo presentamos el número de ocurrencias y porcentajes de los procedimientos empleados según distintos traductores.

Nota sobre la transcripción en pinyin y las abreviaturas

Hemos aplicado el método de transcripción en pinyin en esta investigación, con el propósito de facilitar la comprensión de las palabras chinas que aparecen en la parte del análisis estilístico contrastivo de nuestro corpus. A lo largo de este estudio, hemos seguido las normas de transcripción y hemos mantenido el siguiente orden: en primer lugar, el pinyin, seguido de los caracteres chinos en ortografía tradicional entre paréntesis y, por último, su traducción al español entre comillas. Por otro lado, cabe añadir que la retrotraducción de los textos meta al español, que aparece en los ejemplos del análisis estilístico a lo largo de esta investigación es nuestra.

En este trabajo hemos utilizado algunas abreviaturas para acomodar la escritura de nuestro trabajo. Las abreviaturas que aplicamos a lo largo de esta tesis son:

TO → texto original
TM → texto meta
TMs → textos meta

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis ha sido un largo camino y me ha concedido una abundante cosecha, no sólo a nivel académico, al aprender cómo llevar a cabo una investigación de este tipo, sino también a nivel personal, cada vez que he tenido que enfrentarme a dificultades y buscar soluciones para superarlas, para poder así seguir adelante hasta el final del camino.

En este sentido, quisiera expresar mi gratitud y respeto infinito a la doctora Sara Rovira Esteva, directora de esta tesis, quien no sólo ha alimentado mi formación docente con sus amplios conocimientos y me ha ayudado a mantenerme en el camino recto de la investigación, sino que también me ha guiado cuando perdía la orientación de la vida y me ha dado aliento en todo momento. Sin su apoyo, paciencia y comprensión nunca habría podido llevar a buen puerto esta tesis.

También quisiera agradecer a todos aquellos que, de un modo u otro, me han ayudado a realizar esta tesis, especialmente a la doctora Monserrat Bacardí, por su inestimable apoyo y ayuda para superar los momentos difíciles de este camino, así como por su espíritu investigador, que ha sido para mí un modelo en el que reflejarme. Asimismo, quisiera dar las gracias al profesorado de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universitat Autònoma de Barcelona, por brindarme la oportunidad de conocer mejor los estudios de traductología, y en especial a las profesoras Lucía Molina y Helena Tanqueiro, quienes me hicieron sugerencias de gran valor cuando hice la presentación del trabajo de investigación en el año 2007.

He de agradecer, también, a los traductores de nuestro corpus, Ambrosio Wang Anbo, Fu Yishi, Taciana Fisac, Meng Xianchen, Liang Xiangmei y Lin Weizheng, su dedicación al llevar a cabo la traducción al chino de *Platero y yo*. Sus sublimes contribuciones han proporcionado a los lectores chinos y taiwaneses una opción alternativa para disfrutar de lo bella que es la obra original, así como una variedad de traducciones que nos ha hecho posible realizar un amplio estudio sobre los elementos estilísticos que comprenden la mayoría de traducciones directas y mediadas al chino

de esta gran obra.

Quedo muy agradecida también a los amigos que me han acompañado a lo largo del proceso de investigación, especialmente a Mireia Vargas Urpi, quien ha tenido la buena voluntad de dedicarse a la revisión ortográfica y gramatical de este trabajo, a la vez que me ha dado numerosos consejos de los que he aprendido mucho. Quisiera expresar mi gratitud a Tsai-wen Hsu, Elena Carné, María de las Mercedes Cañavate y a las compañeras del Máster Oficial, quienes me han ayudado a solucionar diferentes problemas a lo largo de la investigación y quienes me han pasado todo tipo de información útil y pertinente en relación con los estudios traductológicos. Igualmente, debo agradecer a Josefina Fang y a su marido Max, todo su apoyo y ánimo incesante.

Por último, he de agradecer a mi marido, Tsai Chih-fang, su comprensión y paciencia, que me ayudó a insistir hasta el final. Gracias por hacer tanto sacrificio por mí sin ninguna queja. Sin su apoyo incondicional nunca habría podido cumplir mi sueño de aprender cómo llevar a cabo una investigación académica. Admiro el valor de mis dos hijas, I-ting e I-hua, para aguantar todos aquellos momentos en que no podía estar a su lado viéndolas crecer. También quisiera manifestar una inmensa gratitud a mis padres, por su amor y apoyo desinteresado a lo largo de toda mi vida.

PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO Y MODELO DE ANÁLISIS DEL CORPUS

Capítulo I. Marco teórico y modelo de análisis del corpus

1. El marco teórico

A continuación presentaremos los fundamentos teóricos en los que se basa nuestro análisis. A fin de realizar un análisis exhaustivo en torno a los factores extratextuales y textuales de nuestro corpus, merece la pena prestar especial atención a los parámetros propuestos por Nord (1997), Mangirón (2006), Peña (1997) y Toury (2004). Partiendo de la perspectiva funcional, Nord (1997: 80-4) propone los parámetros siguientes para el análisis de la traducción de las obras literarias, los cuales abarcan los conceptos de: *autor (sender or author)*, *intención (intention)*, *receptores (receivers)*, *medio (medium)*, *lugar, época y motivo (place, time and motive)*, *mensaje (message)* y *efecto o función (effect or function)* del texto literario.

Carmen Mangirón (2006), en su estudio,¹ modifica la propuesta de Nord para que se ajuste a los parámetros de análisis del corpus establecido. Para esta autora la traducción de una obra literaria está estrechamente relacionada con los siguientes elementos:

1. El TO y los factores extratextuales que lo rodean.
2. Los factores extratextuales que rodean la producción y la recepción de la traducción.
3. Los elementos textuales presentes en la traducción y las posibles causas de las decisiones del traductor.

Según Mangirón (2006: 123-4) los factores extratextuales que rodean un texto influyen en mayor o menor grado en la decisión de traducirlo, en la manera cómo se traduce y cómo se recibe en la comunidad meta. Además, estos factores son elementos dinámicos que interaccionan, puesto que tienen detrás los agentes humanos que intervienen en el proceso de traducción. Uno de los objetivos principales de su estudio consiste en dilucidar si existe alguna relación entre el tratamiento global de las referencias culturales y los factores extratextuales, como la finalidad y el tipo de

¹ Es una tesis que se titula *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuels i extratextuals* y fue leída en el año 2006 en la Universitat Autònoma de Barcelona.

traducción y las normas operativas en las diferentes comunidades. A fin de lograr este objetivo, esta autora propone unos parámetros centrándose en el análisis tanto de los factores extratextuales como de los textuales del corpus.

Tabla 1 Modelo de análisis de las referencias culturales del corpus de Mangirón (2006)

Análisis del texto original	Factores extratextuales	El autor y su obra
		La intención y el motivo de la comunicación
		Los receptores
		El medio
		El lugar y la época
		La recepción
	Elementos textuales	Las referencias culturales
		El estilo del autor
Análisis de los textos meta	Factores extratextuales	El traductor y su obra
		El iniciador y el mecenazgo
		El lugar y la fecha de publicación
		La presentación de la traducción
		Los receptores
		La finalidad de la traducción
		La recepción
		Las normas de traducción
	Elementos textuales	Las referencias culturales
		El estilo de las traducciones

Nos interesan mucho estos parámetros de análisis del corpus propuestos por Mangirón, y, sobre todo, el concepto de los factores extratextuales que rodean tanto el texto original como los traducidos, porque puede aportar información relevante sobre el proceso y el resultado final de la traducción. Asimismo incluiremos otros dos parámetros que nos sirven mucho a la hora de analizar el corpus. El primero es la noción de *protraductor*, el término definido por Peña (1997: 26) en el capítulo de libro “El traductor en su jaula” para hacer referencia a las personas o instituciones que han promovido en última instancia el interés para que se traduzca un texto en concreto. El protraductor no necesariamente efectúa él mismo la traducción sino que o bien

suscita el interés por algún original desde una posición de autoridad o bien, con su propia actividad intelectual, desbroza el terreno para que el contexto del original resulte familiar en la cultura meta. Peña pone de manifiesto que la busca del protraductor puede ser el punto clave para responder a la pregunta de por qué se traduce un texto determinado.

Cabe destacar que el análisis de los factores extratextuales que envuelven tanto el texto original como los textos traducidos, parte principalmente de los elementos paratextuales que pueden aportar datos relevantes para el análisis del texto. De acuerdo con la afirmación de Genette (1997) el paratexto comprende todo lo que no es el texto propiamente dicho; es decir, todo lo que no es contenido de la obra: nombre del autor, título, subtítulo, tapa, lomo, portadilla, contraportada, portada, página de créditos, dedicatoria, epígrafe, prefacio, advertencias, intertítulos, notas, manifestaciones icónicas (ilustraciones), colofón, contratapa o materiales (tipografías, diseño). Todos estos elementos conforman el *paratexto interior*, pero también existe *paratexto exterior* que abarca elementos como entrevistas al autor, notas de prensa sobre el libro, carteles, reseñas o gacetillas.

En cuanto al tercer parámetro que queremos agregar a nuestro análisis, son los términos utilizados por Toury (2004: 25-6), quien habla de la traducción *directa* (*direct*) y *mediada* (*mediated*). Para mayor claridad, este teórico ha optado por seguir la denominación de Kittel (1991: 26) y distingue entre traducciones directas, *intermedias* (*intermediate*) y mediadas. Según este autor, la traducción directa es la versión de primera mano que se traduce directamente de un TO, mientras que la intermedia también es la traducción directa de un TO, pero se utiliza a su vez como fuente para realizar otra traducción a una segunda lengua meta. Respecto a la mediada es una traducción indirecta o de segunda mano, ya que se trata de un texto meta que resulta del traslado de un texto que, a su vez, es una traducción intermedia. Por ejemplo, según Toury (2004: 190), para traducir al hebreo obras literarias inglesas, se utilizaron en los siglos XVIII y XIX, traducciones intermedias de las obras inglesas al alemán. Aparte de las tres actividades traductorales, existe otra que Toury denomina las traducciones *compiladas* (*compilatives*). Según Toury (2004: 188), la traducción

compilada es el resultado de la utilización de diversas traducciones intermedias, hacia una lengua o varias, e incluso una combinación del original último y su(s) traducción(es). No se puede saber a ciencia cierta cuándo un texto traducido lo ha sido directamente del original o de traducciones intermedias hasta que no se acomete algún tipo de análisis comparativo.

Cabe destacar que desde la perspectiva de los estudios descriptivos de traducción (Toury 2004), la existencia de las *normas preliminares* nos permite distinguir entre dos aspectos: la política de traducción y la índole directa o indirecta de las traducciones. Con respecto al segundo aspecto, Toury (2004: 100) formula varias preguntas sugestivas: ¿Se debe permitir la traducción indirecta? ¿De qué lenguas origen es preferible traducir? ¿Cuáles son las lenguas intermedias preferidas? ¿Se suele hacer constar que un texto ha sido traducido de una traducción intermedia, o se ignora? Si se menciona, ¿se ofrece también información respecto a la lengua intermedia? Creemos que estas son las preguntas que merece la pena dilucidar por medio de un análisis exhaustivo.

Otro factor importante que tenemos la intención de incluir en nuestro análisis es el fenómeno de la amplificación de información en las traducciones. Para ello, Peña (1994: 37-8) propone una clasificación de siete tipos de anotaciones de las versiones literarias:

- i) Notas situacionales: ofrecen datos acerca de referencias espacio-temporales.
- ii) Notas etnográficas: amplifican la información sobre referencias a aspectos de la vida cotidiana de la comunidad de partida.
- iii) Notas enciclopédicas: proporcionan información sobre referencias a hechos del mundo exterior, conocidas por los lectores por procedimientos académicos, por los medios de comunicación, etc.
- iv) Notas institucionales: aportan información en torno a las convenciones establecidas en la comunidad de partida, en especial cuando carecen de equivalentes en la de llegada.
- v) Notas metalingüísticas: son las que aclaran distintas dificultades de comprensión cuando el mensaje se elabora sobre la materia formal del código.

vi) Notas intertextuales: proporcionan datos sobre un fragmento del texto traducido que está relacionado con otros textos anteriores de la lengua original.

vii) Notas textológicas: aparecen en traducciones de textos clásicos, de los que existen varias versiones críticas de prestigio, cuando el traductor actúa con precisión filológica.

La clasificación de anotaciones propuesta por Peña es bastante amplia y completa, y nos servirá para observar qué tipo de notas es el que más han empleado los traductores para facilitar la comprensión de lectura. Por eso, las estudiaremos con más detalle a la hora de analizar los textos traducidos. A continuación presentaremos el modelo para realizar el análisis del corpus.

2. El modelo de análisis del corpus

Como ya hemos mencionado antes, el método de análisis del corpus que hemos seguido se basa principalmente en el modelo propuesto por Mangirón (2006), puesto que los parámetros de esta autora nos parecen los más adecuados y relevantes para el análisis de nuestro corpus. A nuestro parecer, la aportación de Mangirón es muy completa, ya que aparte de los parámetros propuestos, ha incluido el concepto de la interacción entre los elementos extratextuales y los textuales, que en su caso se aborda a partir del tratamiento de las referencias culturales, y, por lo cual, nos es de especial ayuda para dilucidar la interacción de ambos factores en nuestro corpus. Sin embargo, en lugar de utilizar el término *iniciador*, emplearemos preferentemente el parámetro del *protraductor* en el modelo del análisis, dado que, según Peña (1997: 26), el concepto de protraductor no sólo comprende el iniciador de la traducción, sino que también abarca la noción del impulsor de los textos traducidos, el que promueve directa o indirectamente la creación de la traducción. A nuestro modo de ver, la gama conceptual que incluye el término del *protraductor* es más amplia que la del término *iniciador*. Asimismo, incluiremos los parámetros de *traducción directa* y *mediada* propuestos por Toury (2004).

Por otra parte, pensamos incluir tanto el paratexto interior como el exterior en nuestro análisis de los factores extratextuales que enmarcan nuestro corpus. Los

paratextos interiores que pensamos analizar en nuestro estudio incluyen todo tipo de información insertadas en el formato, ya sea en los prólogos, las introducciones, los epílogos, las notas, las ilustraciones, o las glosas en el cuerpo del texto. Al mismo tiempo, también observaremos algunos paratextos exteriores, como entrevistas de prensa con los traductores, comentarios de los receptores acerca de las traducciones, reseñas publicadas en los periódicos o ensayos literarios. Prestaremos especial atención a los elementos paratextuales, porque según Hermans (1996: 27) la voz del traductor “breaks through the surface of the text speaking for itself, in its own name, for example in a paratextual Translator’s Note employing an autoreferential first person identifying the speaking subject”. Una opinión semejante ha sustentado Baker (2000: 245), quien vincula la noción del estilo con los elementos paratextuales y señala que algunas estrategias específicas adoptadas por los traductores, tales como prólogo o epílogo del traductor, anotaciones, o ampliación de información en el cuerpo del texto, pueden ayudar a detectar los rasgos estilísticos que contiene cada traducción. A continuación formularemos el modelo del análisis de nuestro corpus y describiremos brevemente en qué consiste cada uno de estos parámetros de análisis. Véase resumen en la tabla siguiente.

Tabla 2. Modelo de análisis del corpus adaptado por la propuesta de Mangirón (2006)

Análisis del texto original	Factores extratextuales	Autor
		Obra y ediciones
		Intención
		Receptores
		Medio
		Lugar y época
		Función y efecto del texto
		Recepción
	Factores textuales	Estilo del texto original
		Referentes culturales
		Traductor
		Lugar y fecha de publicación

Análisis de los textos traducidos	Factores extratextuales	Protraductores de la traducción y mecenazgo
		Traducción directa/mediada
		Presentación de la traducción
		Receptores
		Finalidad de la traducción
		Recepción
	Factores textuales	Estilo de las traducciones

2.1 Análisis del texto original: situar la obra original dentro de su contexto sociocultural para descubrir los factores que han rodeado su creación, su recepción y su posición dentro del canon de la literatura.

2.1.1 Factores extratextuales: se trata de los factores de tipo sociocultural que determinan la creación y la recepción de la obra original. Basándose en los estudios de Predmore (1975), Palau de Nemes (1957), Gullón (1960) y Sanz Manzano (2003) sobre la vida y las obras de Juan Ramón Jiménez, trataremos de analizar los ocho parámetros que se detallan a continuación.

- Autor: consiste en analizar quién es el autor y su apunte biográfico.
- Obra y ediciones: haremos una breve presentación de la obra original y de su papel dentro de los círculos de la literatura, mientras que realizaremos una introducción de las ediciones que han servido, a su vez, como base de las traducciones al chino.
- Intención: tratamos de averiguar la intención que llevaba el autor al escribir la obra. Según Nord (1997: 80), la intención de un autor literario no siempre consiste en describir el mundo real, sino que también intenta motivar su propio punto de vista sobre la realidad mediante la descripción de un mundo ficticio.² Para Newmark (2004: 28), la intención del texto representa la postura del escritor de la lengua

² En palabras de Nord (1997:80): “nevertheless, in contrast to non-literary text-production, a literary author’s intention is usually not to describe the *real world* but to motivate personal insights about reality by describing an alternative or fictional world”.

original con respecto al tema.

- Receptores: se trata de los receptores ideales, es decir, el público a quien va dirigida la obra y en el cual pensaba el autor al escribirla. Cabe añadir que a menudo los receptores finales de un texto no son aquéllos que el autor ha previsto al principio.
- Medio: se refiere a la tipología y al género textual. La mayoría de los textos literarios son textos escritos para ser leídos.
- Lugar y época: para conocer el contexto sociocultural de la obra literaria, es necesario saber en qué lugar y cuándo se ha escrito y publicado esa obra, dado que los dos factores pueden aportar información relevante en lo relativo a nuestro análisis.
- Función y efecto del texto: según Nord (1997: 84) la función de los textos literarios es producir un efecto estético en los lectores, aunque es muy difícil medir este efecto, ya que cada lector hace una lectura personal condicionada por su ideología, sus valores y su experiencia vital. Por este motivo es posible que los receptores experimenten un efecto que no se corresponda con la intención comunicativa del autor. Para Mangirón (2006: 151) este parámetro está vinculado con el de recepción, ya que si una obra gozar de una buena acogida en una comunidad posiblemente es porque ha proporcionado el efecto deseado, es decir, placer estético a los receptores.
- Recepción: se refiere principalmente a la acogida que tiene una obra literaria en la comunidad del TO. Incluye tanto el grupo de lectores meta que leen la obra, y que pueden ser o no los receptores originales de la obra, como los críticos y los académicos. En nuestro caso, la metodología que pensamos aplicar en el análisis de la recepción del TO consiste en citar algunos estudios relativos a *Platero y yo*, realizados por literatos como Campoamor González (1999) y Palau de Nemes (1974), que nos proporcionan información útil sobre la popularidad que goza el

TO en el mundo de habla hispana.

2.1.2 Factores textuales

- Estilo de la obra original: empleamos el término *estilo de la obra original*, en oposición a estilo del autor, porque el análisis de una sola obra del autor no es suficiente para determinar con exactitud qué características estilísticas presenta el autor.

En este parámetro, intentamos distinguir los rasgos lingüísticos y literarios presentados en la obra original y que la caracterizan, como el lenguaje y el estilo de dicha obra. Analizaremos el estilo del texto original para averiguar si dicho estilo se refleja o no en las traducciones al respecto. A fin de completar nuestro análisis, incluiremos varios estudios pertinentes al estilo de la obra original como los de Brogini (1963), Predmore (1975), Palau de Nemes (1974) y Gómez Yebra (1992), entre otros.

- Referentes culturales de la obra original: haremos una presentación panorámica sobre los referentes culturales que contiene la obra original, puesto que, aparte de la transmisión de los rasgos estilísticos, el tratamiento de los referentes culturales de la lengua de partida también es parte del desafío a la hora de realizar la traducción a la de llegada.

2.2 Análisis de los textos traducidos: analizaremos el contexto sociocultural de las obras traducidas, e intentaremos descubrir factores como quién ha realizado la traducción, dónde y en qué fecha; quién ha promovido la traducción y con qué finalidad; la forma en qué se ha presentado la traducción; a qué tipo de lectores va dirigida y cómo ha sido el recibimiento en la cultura meta.

2.2.1 Factores extratextuales: igual que en el caso de las obras originales, los factores extratextuales son elementos de tipo sociocultural que determinan la creación y la recepción de una traducción, así como su posición dentro del canon literario de la cultura meta. Nos centraremos principalmente en los factores que se detallan a continuación.

- Traductor: el estudio analítico por parte del traductor puede ser abordado desde diferentes perspectivas. Unos traductólogos lo formulan desde el punto de vista más global (Hatim y Mason, 1995, 1997; Peña, 1997; Newmarks, 2004), mientras que otros hacen una propuesta desde una perspectiva más específica, tales como la personalidad del traductor (Barboni, 1999; Reiss, 2000; Hubscher-Davidson, 2009), las estrategias adoptadas (Venuti, 1998b; Camps, 2004), o la ideología (Munday, 2007b). Este parámetro está inspirado en la propuesta de Peña (1997: 35-7), quien habla de las variables relativas al traductor, que pueden influir en el proceso y el método de traducción, así como de las condiciones en las cuales trabaja dicho traductor. Las variables tienen en cuenta: el nombre que ha elegido el traductor (si es el uso de seudónimo), la lengua nativa y lenguas de trabajo que domina, su especialización y si se trata de una realización individual o de un trabajo en grupo. También nos fijaremos en las obras más representativas que ha hecho el traductor y si traduce directamente de la lengua de partida. Todos estos datos representan una información muy valiosa, ya que nos ayudan a esbozar el perfil del traductor: personalidad, formación profesional, conocimientos y nacionalidad.
- Lugar y fecha de publicación: se refiere a dónde y cuándo se publica la obra traducida. Estos dos elementos proporcionan información útil y relevante para entender el contexto social que rodea los textos traducidos, por ejemplo, ¿se publica en la República Popular China o en Taiwán?, pregunta que está estrechamente vinculada con los caracteres chinos que se emplean en la obra traducida; así como ¿en qué año se publica?, pregunta para discernir si se trata de la primera versión o es una retraducción.
- Protraductores de la traducción y mecenazgo: como ya hemos mencionado el protraductor es la persona o institución que encomienda o promueve la creación de la traducción con una finalidad determinada

y que puede pertenecer a la comunidad original o a la comunidad meta. Situar el protraductor nos puede aportar la información de por qué se traduce un texto determinado. En cuanto al mecenazgo, se trata de la subvención proporcionada por alguna(s) persona(s) o instituciones para estimular las traducciones. Normalmente contar con un mecenazgo juega un papel importante en la traducción de obras literarias, ya que nunca es posible seguir adelante con la publicación en caso de que una obra traducida no disponga de ningún soporte económico ni de ningún tipo de mecenazgo.³

- Traducción directa/mediada: estos conceptos abordan una de las normas preliminares de Toury (2004) sobre la índole directa o indirecta de las traducciones, es decir, intentaremos averiguar si los traductores de nuestro corpus realizan su labor a partir de la obra original o de una traducción intermedia. Asimismo, si se trata de una obra de traducción mediada o indirecta, trataremos de contestar las siguientes preguntas: ¿es permisible la traducción mediada? ¿Cuáles son las lenguas intermedias preferidas? ¿Se hace constar que el texto ha sido traducido de una traducción intermedia? ¿Se ofrece información respecto a la lengua intermedia? Debido a que uno de los objetivos de este trabajo se centra en identificar los rasgos diferentes entre las traducciones directas y mediadas de nuestro corpus, este parámetro nos aportará información útil para el análisis de las traducciones.
- Presentación de la traducción: según Peña (1997: 21-2), el hecho de si una versión se presenta o no de forma convencional es un parámetro relevante a la hora de analizar las traducciones. En el género narrativo, por ejemplo, las traducciones publicadas en chino acostumbran a presentarse en un formato fijo, con el nombre del traductor en la portada, con un prólogo del traductor o de la editorial y con anotaciones de

³ Según Mangirón (2006: 131) estos dos parámetros están estrechamente vinculados tanto con la finalidad de la traducción como con la recepción de ésta, dado que los protraductores y los mecenas pueden desempeñar un papel clave en la promoción de una obra traducida.

traducción, los cuales son indicios de la visibilidad del traductor.⁴ En este trabajo nos ocuparemos del estudio de algunos elementos textuales y paratextuales tales como los títulos, la ubicación del nombre del traductor, los prólogos, o los epílogos, ya que nos aportarán información pertinente y útil acerca de la (in)visibilidad del traductor (Venuti, 1995: 1), el proceso y la finalidad de la traducción. Por otro lado, en este apartado nos centraremos también en el análisis de las anotaciones adoptadas por cada traductor a fin de observar qué tipo de información se ha añadido en la traducción.

- **Receptores:** se refiere a los lectores ideales a los que el traductor o el editor dirige su traducción. Nord (1997: 80) afirma que un texto literario siempre es para los lectores que tienen una expectativa determinada bajo la condición de su propia experiencia literaria. Peña (1997: 25) menciona que el lector de la versión está estrechamente vinculado con la función de la traducción, dado que antes de empezar a traducir, hay que pensar a qué tipo de lector dirigirá su traducción, qué grado de formación y qué clase social puede tener, e incluso qué edad tendrá. Una vez evaluados estos factores, el traductor decidirá qué tipo de traducción quiere hacer, qué método de traducción utilizará y qué procedimientos adoptará para atraer la atención de los lectores.
- **Finalidad de la traducción:** este parámetro está estrechamente relacionado con la intención de promover la traducción, es decir, con el motivo del protraductor. Si se trata de un protraductor con una expectativa comercial, su finalidad suele ser vender ejemplares de una traducción y conseguir beneficios, mientras que si el motivo del protraductor es difundir la obra original a otra cultura, su finalidad no se centrará en las expectativas de beneficios sino en la fidelidad al estilo de la obra original. Por consiguiente, en este trabajo nos ocuparemos de analizar la finalidad de cada traducción basándonos principalmente en el

⁴ Peña (1997: 44-7) señala que el prólogo o epílogo, las notas a pie de página, el glosario y las frases entre corchetes son aspectos que pueden marcar las intervenciones explícitas del traductor.

prólogo, ya sea del traductor, ya sea del editor, e incluiremos algunas entrevistas de prensa con el traductor o con el protraductor, que nos aportarán información relevante relativa a la finalidad de su traducción.

- **Recepción:** se trata del grado de difusión y aceptación que recibe una traducción en la comunidad meta. Incluimos este parámetro en nuestro análisis debido a que la recepción de la traducción puede reflejar el gusto del público de la comunidad meta. Los esfuerzos para promover las ventas por parte de la editorial o el protraductor son también un punto clave en relación con la acogida que recibe la obra traducida.

2.2.2. Factores textuales: en este trabajo nos concentraremos principalmente en contrastar y analizar el estilo entre la obra original y sus seis traducciones al chino. Realizaremos un análisis más exhaustivo con respecto a este aspecto en la tercera parte.

- **Estilo de las traducciones:** debido a que el objetivo principal de este trabajo es analizar el estilo de las traducciones al chino de *Platero y yo*, nos interesa averiguar si en estas traducciones se puede detectar el propio idiolecto que caracteriza a los traductores respectivos en las traducciones de nuestro corpus.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Capítulo II Marco teórico y metodología de análisis estilístico

1. El concepto de estilo

El concepto de estilo puede ser abordado desde diferentes perspectivas, y parece que no hay consenso académico con respecto a su definición. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001: 675) el estilo es la “manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador, por ejemplo, el estilo de Cervantes”. Entre los traductólogos que procuran formular una definición encontramos a Baker (2000: 245), quien describe estilo como “las huellas dactilares que han sido plasmadas por los rasgos tanto lingüísticos como no lingüísticos”.¹ Esta autora destaca que “little or no attention has been paid so far to the possibility of describing the *style* of a translator or group of translators in terms of what might be distinctive about the language they produce” (2000: 241; énfasis de la autora).

Baker (2000: 243) recalca también que los estudios de estilo provienen esencialmente de dos disciplinas: estudios literarios y lingüísticos. Por ello, antes de entrar en las teorías en torno al estilo establecidas por distintos traductólogos, primero miraremos el concepto de estilo definido y clasificado desde las perspectivas literaria y lingüística, ya que ambas han influido en los estudios de traducción.

1.1. Definición de estilo desde el punto de vista lingüístico

1.1.1 Concepto general del estilo lingüístico

La *estilística* es un concepto relativamente nuevo, construido entre finales del siglo XIX y principios del XX. Originalmente, estilística y estilo no eran dos nociones equivalentes, sino que la estilística era heredera directa de la retórica. La primera *estilística* apareció en 1905 propuesta por Charles Bally, quien propone estilística de la lengua, no de las obras literarias. Partiendo de la idea de que el lenguaje expresa el pensamiento y los sentimientos, considera que la expresión de los sentimientos constituye el objeto propio de la estilística, lo cual equivale a decir que el interés de la estilística no es el enunciado, sino la introducción de la enunciación en el enunciado.

¹ El texto original es : “a kind of thumb-print that is expressed in a range of linguistic— as well as non-linguistic— features”.

Lewandowski (1982: 118-9) describe el estilo como la forma de escribir, el tipo de expresión oral y escrita, una variante lingüística distintiva y un subsistema lingüístico con léxico y fraseología peculiares. Es decir, el estilo es el conjunto de peculiaridades más o menos llamativas de la expresión lingüística, que también puede llamarse *estilo lingüístico* o *estilo de la lengua*.

Para Riesel (1954: 7) el estilo lingüístico es “la forma funcional específica de utilización de los medios lingüísticos a disposición general”. A su parecer, “el estilo es el uso del lenguaje, cambiante históricamente, funcional y condicionado expresivamente, en un determinado campo de la actividad humana, realizado objetivamente por un conjunto de medios léxicos, gramaticales y fonéticos elegido”. El criterio de la clasificación de los tipos de estilo es “la ordenación según la función específica que cumple en el intercambio social (escrito o hablado) el correspondiente sistema expresivo” (1954: 9).

Para Winter (1967: 223) el estilo está “caracterizado por selecciones interpretadas de forma determinada y repetitiva entre los fenómenos no obligatorios de la lengua”. Los conceptos fundamentales del estilo son la repetitividad de la selección y la opcionalidad de los elementos.

Según Ducrot y Todorov (1974: 344-8), estilo es “la elección que debe hacer todo texto entre cierto número de disponibilidades contenidas en la lengua”. El estilo así entendido equivale a los registros de la lengua, a sus subcódigos; a éstos se refieren expresiones tales como *estilo figurado*, *discurso emotivo*, etc. Estos dos autores declaran que “el estilo es un desvío con relación a la norma”. Esta desviación de la norma va a permitir el que aparezca en una obra o en un autor, una serie de rasgos que lo diferenciarán de los demás, y se convertirán en el estilo particular de dicho autor. Para analizar estos rasgos la estilística estudiará el mensaje poético, distinto en buena medida del discurso enunciativo. El discurso poético en función de una perfecta conjunción de los elementos formales conmovirá al receptor y permitirá que el mensaje sea captado con toda su belleza y expresividad.

Para las obras de la perspectiva lingüística mencionadas, el estilo puede analizarse desde el plano del enunciado, es decir los aspectos verbales de tipo

sintáctico y semántico, así como desde el plano de la enunciación, que estudiará la relación que se establece entre los protagonistas del discurso (locutor/receptor/referente); a este plano corresponde el análisis del estilo directo y el estilo indirecto y, en relación con la actitud del locutor, el estilo puede ser emotivo, valorativo, modalizante, etc. Para presentar la relevancia de los estudios lingüísticos sobre el análisis del estilo aplicado a la traducción, es preciso introducir de manera más detallada algunos aspectos de las teorías lingüísticas de base.

1.1.2 Algunos conceptos lingüísticos relevantes

1.1.2.1 Lingüística funcional sistémica de Halliday

Halliday (1982: 46) afirma que el lenguaje no sólo es el medio fundamental para transmitir la cultura de una generación a otra sino también un tipo del potencial de conducta asociado a determinado contexto social. En su tratado posterior declara que lo que un hablante puede decir o puede expresar opera como realización del sistema semántico, lo que él denomina el “*potencial de significado*” (*meaning potential*). Según Halliday (1978: 39), el lenguaje es esencialmente un sistema de potencial de significado.

La noción de registro, tal como indica Halliday (1978: 31-2), se refiere al hecho de que la lengua que escribimos o hablamos varía de acuerdo con el tipo de situación. En este sentido, él propone una caracterización del registro en base a tres variables: campo (lo que realmente ocurre), tenor (quienes participan) y modo (las funciones que desempeña el lenguaje). Estas tres variables constituyen el contexto de situación de un texto (Halliday, 1978: 143).

Aparte de la noción del registro, para Halliday (1978: 128), existen también los tres estratos que constituyen el sistema lingüístico: el sistema semántico (el significado), el lexicogramatical (la expresión, la sintaxis, la morfología y el léxico) y por último, el fonológico (el sonido). Este autor aboga que el sistema semántico consiste en tres componentes funcionales: la función *ideacional* (para vehicular el contenido de aquello que se quiere expresar), *la interpersonal* (que regula el acto comunicativo como intercambio entre participantes) y *la textual* (que es instrumental

respecto a los dos anteriores y que sirve para establecer relaciones entre el lenguaje y el contexto). A su parecer (1978: 143), existe una relación sistemática entre las tres variables del registro y las tres funciones del sistema semántico. En términos generales, el campo está vinculado a la función experiencial,² el tenor a la función interpersonal y el modo a la función textual. La relación entre las tres variables del registro y los componentes funcionales de Halliday se muestran en la siguiente tabla.

Tabla 3. Parámetros del análisis de registro según Halliday (1978, 1985)

Variables del registro	Campo	Tenor	Modo
Sistema semántico	función ideacional	función interpersonal	función textual
Realización lexicogramática	transitividad, terminología, denotación	modalidad, uso de pronombres, epítetos	cohesión, tema, información

1.1.2.2 Estilo pluralista de Leech y Short

Para Leech y Short (1981: 10-11), el sentido del estilo es indiscutible porque “se refiere a la manera en que el lenguaje está utilizado en un contexto determinado, mediante una persona determinada, para un objetivo determinado, etc.”. A pesar de hacer una definición bastante global, estos autores señalan unos aspectos cruciales en lo concerniente al estilo. Partiendo del punto de vista de la lengua literaria, consideran el estilo como “una característica de hábito lingüístico de autores determinados, así como de la aplicación del lenguaje en unos géneros, períodos, e incluso en unos textos determinados”.

Estos dos autores (1981: 19-38) comparan la concepción de estilo desde los puntos de vista dualista y monista, a los que añaden una nueva concepción que denominan *pluralista*. Con respecto a las funciones, la perspectiva dualista sostiene

² En el capítulo de “La naturaleza sociosemántica del discurso”, Halliday (1978: 128) revela que el sistema semántico consiste en cuatro componentes funcionales: el experiencial, el lógico, el interpersonal y el textual. Los dos primeros se encuentran vinculados estrechamente, más que otros pares, y pueden combinarse bajo el nombre de componente “ideacional”.

que puede haber diferentes maneras de transmitir el mismo contenido (contenido—selecciones de contenido; forma—selecciones de expresión/estilo). La perspectiva monista, en cambio, sostiene que esto es un error, y que cualquier alteración de forma transmite un cambio de contenido (elecciones de expresión son iguales a elecciones de contenido).³

Su propuesta es el *estilo pluralista (stylistic pluralism)*, basado no sólo en las distintas funciones que realiza la lengua (conceptual, interpersonal, textual), sino también en los distintos niveles (semántico, sintáctico, grafológico) en los que se hacen las selecciones estilísticas. Según Leech y Short (1981: 136-8), existe una cierta correspondencia no exacta⁴ entre funciones y niveles (función conceptual/nivel semántico; función interpersonal/nivel sintáctico; función textual/nivel grafológico). La lengua ejecuta un número de funciones diferentes, y cualquier pieza de la lengua es probable que sea el resultado de selecciones hechas en diferentes niveles funcionales. De aquí que el estilo pluralista no esté conforme con la división dualista entre “expresión” y “contenido”, sino que quiera distinguir varias hebras de significado de acuerdo con las diferentes funciones.

1.2. Definición de estilo desde el punto de vista literario

1.2.1 Concepto general del estilo literario

Como afirma Baker, el estilo es el punto de encuentro entre la lingüística y los estudios literarios. Los estudios de traducción son herederos de los estudios literarios, cuya preocupación se concentra más en el estilo creativo de cada escritor. Según el *Dictionary of Literary Terms* (Shaw, 1972), existen tres significados en relación con el concepto de estilo:

- 1) La manera de expresar los pensamientos en palabras.
- 2) Un modelo característico de construcción y expresión tanto de escribir como de hablar.

³ Véase el diagrama propuesto por Leech y Short (1981: 19-20) en torno a la perspectiva dualista y monista.

⁴ Leech y Short (1981: 136) declaran que “there is no one-to-one correspondence between levels and functions (although we shall find some strong associations between them)”.

3) Las características con relación a la selección literaria que pone de relieve la forma de expresión más que la idea transmitida.

Shaw (1972: 360) concluye que el estilo es un componente integral de peculiaridad y el método que caracteriza a cada escritor como, por ejemplo, el estilo conciso de Hemingway. Es decir, el estilo es el reflejo de la personalidad de cada escritor hacia sus propias obras.

1.2.2 Concepto de estilo definido por distintos literatos

Son varias las definiciones que han dado distintos literatos, unas en sentido muy específico para referirse a la obra de un autor y otras en sentido más general para hablar del estilo de una época. Para Segre (1985: 77), el estilo es:

- 1) El conjunto de los rasgos formales que caracterizan (en su totalidad o en un momento determinado) el modo de expresarse de una persona, el modo de escribir de un autor, o el modo en que está escrita una obra suya.
- 2) El conjunto de rasgos formales que caracteriza un grupo de obras, constituido sobre bases tipológicas o históricas.

Retomando la célebre fórmula de Buffon—el estilo es el hombre mismo—,⁵ Miguel de Unamuno la amplía y la explica de acuerdo con sus ideas filosóficas:

- 1) El estilo es el hombre; el hombre es la persona; el estilo es la persona.
- 2) Persona es el que representa un papel; quien descubre su papel en la tragicomedia de la historia, se descubre a sí mismo; el que se descubre a sí mismo halla su estilo.
- 3) El estilo es el *si mismo*; el estilo es el papel que se representa en la historia.

⁵ Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788) fue un naturalista, botánico, matemático, biólogo, cosmólogo y escritor francés. Buffon fue escogido miembro de la Academia de Ciencias Francesa en 1753, donde pronunció su célebre *Discours sur le style* diciendo “Le style c’est l’homme même” (el estilo es el hombre mismo). En este mismo discurso también mencionó “le style n’est que l’ordre et le mouvement qu’on met dans ses pensées” (el estilo es el orden y el movimiento que se imprime a los pensamientos). Desde entonces la noción de estilo comienza a relacionarse con la adecuación de la expresión a los contenidos intelectuales del discurso (Estébanez Calderón, 1996: 380).

4) El estilo es camino, y es a la vez lo que camina como es un río. No un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva. (1962: 178-181; énfasis del autor)

Al final Unamuno concluye que el único estilo calificable es el que “pone de manifiesto la personalidad de su autor”; es decir, que el estilo es simultáneamente un camino que nos lleva y un esfuerzo del escritor por particularizarse a sí mismo.

Otra definición de estilo adaptado a los estudios literarios la propone Ortega y Gasset (1956: 156-7), para quien el estilo es “la peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas”. Este gran literato y traductólogo declara que “el estilo procede de la individualidad del *yo*, pero se verifica en las cosas”.

Dámaso Alonso incluye en la definición del estilo toda la gama de perspectivas imaginables. Aquí resumimos la noción de estilo propuesta por este autor:

- 1) El estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a una época, a una literatura.
- 2) El estilo es la única realidad literaria. El estilo es la obra literaria, es decir, con nuestra terminología, el signo, en cuanto único, la misteriosa manifestación concreta, el misterioso fenómeno, en el que se ligan significado y significante, forma interior y forma exterior: un cosmos de realidades espirituales, intuitivamente seleccionadas y ahormadas, y un complejo de realidades físicas concretas que ahora ya cubre, representa y mágicamente evoca aquel cosmos.
- 3) Cuando en el signo consideramos su invencible peculiaridad lo llamamos *estilo* (1966: 482; énfasis del autor).

De aquí llegamos a la conclusión de que el estilo se caracteriza por su unicidad y es la manera peculiar de expresarse un escritor. El estilo hace referencia siempre a la expresión lingüística peculiar de una obra literaria, es decir, a lo que tradicionalmente se ha llamado *forma*, concibiendo ésta como una manifestación del fondo y de la actitud personal del artista en un momento dado. El modo de ser, la psicología, el sentido de los valores, los conocimientos, la educación recibida y el mundo

circundante forman un conjunto único que habrá de manifestarse en la expresión individual, en el estilo.

1.2.3 Clases de estilo

Durante la Edad Media, siguiendo a la retórica clásica, se distinguía tres tipos de estilos: sublime o *gravis*, mediano o *mediocris* y bajo o *humilis*. El estilo sublime era patrimonio de los nobles, por ello el rey utilizaba siempre el estilo *gravis*, mientras que el villano utilizaba el estilo *mediocris* o *humilis*. Por otro lado, el estilo *gravis* se utilizaba en aquellas obras que por el tema lo requirieran, como la tragedia, mientras que el estilo *humilis* se utilizaba en las obras realistas o cómicas (Ayuso de Vicente, 1990: 139).

No obstante, desde el siglo XVIII, y, sobre todo, a partir del Romanticismo, el estudio del estilo se centraba, más que en rasgos de género, en las peculiaridades expresivas del escritor individual. En nuestros días el concepto literario es muy amplio y las clases de estilo pueden ser variables, de modo que puede referirse al estilo individual de un autor, como homérico, cervantino, unamunesco, etc., así como a la escuela y la época artística: neoclásico, romántico, modernista, impresionista, etc. También se puede referir a los géneros literarios, tales como el novelesco, el poético, el dramático, el oratorio, etc.

Wellek y Warren (1959: 213) distinguen el estilo en cuatro clasificaciones:

1) Según las relaciones entre palabras y el objeto, los estilos pueden dividirse en conceptual y sensorial, conciso y prolijo, preciso y vago, tranquilo y agitado, bajo y elevado, sencillo y exornado.

2) Según las relaciones entre las palabras, en tenso y flojo, plástico y musical, suave y áspero, desvaído y vistoso.

3) Según las relaciones de las palabras con el sistema lingüístico total, se pueden dividir en hablado y escrito, estereotipado y personal.

4) Según la relación de las palabras con el autor, en objetivo y subjetivo.

1.3. Estado de la cuestión sobre el análisis del estilo en los estudios de traducción

Desde que los estudios de traducción tomaron un enfoque literario, cada vez hay más interés en comparar los aspectos estilísticos entre la obra original y sus traducciones. Esto se refleja en el número creciente de estudios traductológicos que tratan de definir la noción de estilo. Como es habitual en el mundo de la traductología, parece que no hay mucho consenso con respecto a la noción de estilo y, como indica Wales (1989: 435), “the notion of style is very difficult to define even in established disciplines such as literary criticism and stylistics”. Como hemos mencionado antes, para Baker (2000: 245) el estilo es como un tipo de huellas dactilares que contienen los rasgos tanto lingüísticos como no-lingüísticos. A su parecer (2000: 245), el estudio del estilo de un traductor, más allá de fijarse sólo en ejemplos de su visible intervención, debe centrarse en la forma de expresión que caracteriza dicho traductor.⁶ Para lograr ese objeto, hay que esforzarse para entender “the translator’s characteristic use of language, his or her individual profile of linguistic habits, compared to other translators”.

Basándose en la teoría de Cassirer (1986: 122), que define el estilo como la relación entre la forma y el contenido y la unión indisociable de estos dos componentes, Shiyab y Lynch (2006: 263-4) proponen la siguiente noción de estilo:

If content is what we communicate, then *style* is how we communicate that content, that is, the form of the work. (...) Style is part of the unique value that writers add to the product. (...) In the literary world, style is judged in part on artistic grounds, which may be highly subjective (2006: 263-4; énfasis de los autores).

Acerca de la noción de estilo de la traducción, estos dos autores mencionan que “recently, style has again become an object of interest for literary and linguistic studies, but there is no general consensus on what constitutes it or how it should be defined”; asimismo como queda patente en la cita siguiente enfatizan la traducibilidad

⁶ En el texto original Baker (2000: 245) afirma: “more crucially, a study of a translator’s style must focus on the manner of expression that is typical of a translator, rather than simply instances of open intervention”.

del estilo y las capacidades que ha de tener un traductor (2006: 262).

Style is translatable if and only if the translator possesses the theoretical knowledge, practical skills, and the ability to carefully appreciate the tone and spirit of the original work. In translating literary style, understanding paralinguistic features is important, and translators should possess the capability of adeptly appreciating and analyzing the artistic representations and images present.

Baker se concentra en el concepto de estilo entendido como las costumbres lingüísticas de autor y traductor, en tanto que Shiyab y Lynch se centran más en el aspecto artístico que se puede representar en una obra. Cabe destacar que tanto Shiyab y Lynch como Baker y Cassirer han mencionado que no hay un asentimiento general referente a la noción de estilo hasta la actualidad. Por consiguiente, trataremos de hacer un breve repaso en lo concerniente a las teorías del estilo establecidas por distintos traductólogos, con el fin de que podamos elegir, entre ellas, las más acertadas para la aplicación de nuestro análisis.

1.3.1. La visión de Alexander Fraser Tytler

En Inglaterra, el primer tratado sistemático sobre traducción después de Dryden⁷ es *Essay on the Principles of Translation* de Tytler, el cual se opuso a la influencia de Dryden, al uso exagerado de la paráfrasis e indicó otro método donde el énfasis se pone sobre el lector de la lengua de llegada (TL- *reader-oriented*) y sobre la necesidad de informarlo eficazmente. Él define una buena traducción como:

Aquella que transmite por completo el mérito de la obra original a otra lengua, de forma que sus hablantes nativos lo perciben con la misma claridad y lo sienten con idéntica fuerza que los que hablan la lengua de la obra original (Tytler, en Lafarga 1996: 293; énfasis en el original).

⁷ John Dryden (1631-1700), poeta y traductor de Inglaterra, con una influencia inmensa hasta hoy en día. Tanto su poesía como las obras que tradujo fueron tomadas como modelo por Alexander Pope y Samuel Johnson. El Prefacio de Dryden a su traducción de las *Epístolas de Ovidio* es el tratado fundamental de la teoría traductora, donde critica la *metáfrasis* (la traducción palabra por palabra, verso por verso), la *imitación* (la variación de las palabras y el sentido), y defiende la *paráfrasis*, el ciceroniano sentido por sentido. Véase *El discurso sobre la traducción en la historia: antología bilingüe*, de Francisco Lafarga (1996: 182-196).

Este autor (Tytler, en Lafarga 1996: 295) propone tres leyes por las que se debe regir la traducción:

- I. La traducción debe reproducir completamente las ideas de la obra original.
- II. El estilo y la forma de escribir deben ser de la misma naturaleza que los del origen.
- III. La traducción debe poseer la naturalidad propia de las composiciones originales.

Tytler (citado en Lafarga 1996: 299) aboga que el orden de las tres leyes generales de la traducción es jerárquico y que será preciso tener en cuenta su categoría y su importancia relativa siempre que resulte necesario sacrificar una de estas leyes en favor de otra. Tytler opina que el diferente genio de las lenguas del original y de la traducción obliga al alejamiento de la forma del original para poder transmitir una imagen fiel del sentido, pero en ningún caso está justificado alejarse del sentido para imitar la forma. Tampoco es apropiado sacrificar el sentido o la forma del original (si estos se pueden preservar de forma consistente con la pureza de la expresión) para lograr una supuesta naturalidad o una mayor belleza en la composición.

1.3.2. Las propuestas de los traductólogos chinos modernos

Después de que Yan Fu (嚴復, 1854-1921) abogara por las tres dificultades en torno a la traducción: *fidelidad* al texto original (*Xin*, 信), *expresividad* para el lector (*Da*, 達), y *refinamiento* del texto (*Ya*, 雅),⁸ muchos traductólogos chinos posteriores se han inspirado en estos tres principios para formular su propio planteamiento, considerando que el último de los tres está estrechamente relacionado con la traducción del estilo. No obstante, tal como ocurre también en el mundo de la traductología occidental, en el mundo chino tampoco se llega a un consenso en torno a la traducibilidad e intraducibilidad del estilo, aunque sí que la mayoría de los traductólogos chinos están de acuerdo con que el estilo es traducible y que la esencia estética de la traducción consiste en traducir fielmente el estilo del texto original. Tomando por ejemplo a Lu Xun (魯迅, 1881-1936), en el “Borrador sin título”

⁸ Utilizamos la versión de Dámaso López García (1996: 326) para la traducción al español de los tres términos relativos a la triple dificultad de Yan Fu.

(“Tiweiding cao”, 〈題未定草〉)⁹ revela sus propias ideas en torno a la traducción del estilo: “cuando hablamos de traducción, tenemos que cuidar dos aspectos a la vez: uno es la facilidad de comprensión y el otro es conservar fielmente el valor estilístico del texto de partida” (Lu Xun 1991: 352).¹⁰

Para este autor, al traducir la literatura extranjera al chino lo más importante es hacer una traducción fluida y mantener fielmente el estilo del texto original. No obstante, al contestar a la carta de Qu Qiubai (瞿秋白), Lu Xun considera que es preferible mantener la fidelidad del texto original a traducir fluidamente para el texto meta (*ningxin er bu shun*, 寧信而不順). A su modo de ver, los mejores traductores han de hacer la *traducción dura o forzada* (*yingyi*, 硬譯),¹¹ que equivale al concepto de la traducción literal, porque considera necesario que los lectores chinos aprendan y conozcan terminología y sintaxis nuevos provenientes de las lenguas extranjeras. Al traducir las obras literarias lo ideal sería, para él, una traducción directa y literal. Lu Xun afirma que “siempre abogo por la traducción literal. Por ejemplo, no opto por *el sol se pone detrás de la montaña* sino que lo traduzco por *la montaña da por detrás al sol que se pone*. La traducción suena forzada; no obstante, como la montaña es el sujeto en el TO, no debe ser reemplazada por el sol” (1991: 383; énfasis del autor).¹²

Mao Dun (茅盾, 1896-1981) es otro partidario de la traducibilidad del estilo. En el artículo “Discusión en torno a los métodos de la traducción literaria” (“Yi wenxue shu fangfa de taolun”, 〈譯文學書方法的討論〉)¹³ este autor destaca dos principios primordiales a la hora de traducir la obra literaria: el primero es la precisión de las palabras traducidas, en tanto que el segundo, la similitud del espíritu de las

⁹ Este artículo apareció por primera vez en *Literatura* (*Wenxue*, 《文學》) Tomo V, n.º1, en julio de 1935.

¹⁰ El texto original es “凡是翻譯，必須兼顧著兩面，一當然力求其易解，一則保存著原作的丰姿” y actualmente está recopilado en la *Colección de las Obras maestras de Lu Xun*. Tomo. VI. P.352.

¹¹ Ramírez Bellerín, Laureano (1999: 41-43) traduce el término 硬譯 por la *traducción dura* o *literal*.

¹² El texto original es “我是也主張直譯的。我自己的譯法，是譬如山背後太陽落下去了，雖然不順，也決不改作日落山陰，因為原意以山為主，改了就變成太陽爲主了”。El artículo se encuentra originalmente en *Dos corazones* (*Erxin ji*, 《二心集》) y posteriormente está recopilado en la *Colección de las Obras maestras de Lu Xun*. Tomo. IV. Pp.379-388.

¹³ Ese artículo se publicó por primera vez en *Informe mensual de Novela* («Xiaoshuo yuebao», 《小說月報》) Tomo XII, No. 4 en abril de 1921.

frases.¹⁴

Mao Dun fue el pionero en la historia moderna de China que se planteó la teoría sobre el *espíritu estilístico de frases* (*judiao shenyun shuo*, 句調神韻說), que se utiliza para formular el paradigma de la aplicación lingüística referente a la traducción literaria. Para él, los dos métodos mencionados más arriba contribuyen a conservar bien el valor estilístico del texto de partida. A su modo de ver, lo ideal es que se conserve el espíritu estilístico de las frases y, si el espíritu de las frases originales es eufemístico y vago, es inadecuado que se convierta a uno rotundo y preciso en la traducción.

A su parecer, “es muy difícil traducir el estilo, porque se necesita el uso de un lenguaje literario análogo, para que se corresponda con el estilo original; por ejemplo, la expresión correcta del contenido y forma del texto original. Es preciso poseer ese estilo, además de la fidelidad y la expresividad. Para esta clase de traducción es necesario, por una parte, que el traductor sea imaginativo; y, por otra, es imprescindible la total fidelidad al texto original. Esta es la exigencia suprema de la traducción literaria” (Mao Dun, en Lafarga 1996: 585; traducción de López García).¹⁵

En otro artículo suyo, “Casamentera y virgen” (“Meipo yu chunü” , <媒婆與處女>),¹⁶ Mao Dun opina que traducir una obra es mucho más difícil que la creación misma por las siguientes razones:

Al traducir una obra, primero, es necesario entender completamente los pensamientos del autor, e incluso debe uno adentrarse en la obra original con el fin de acercarse a los sentimientos de los protagonistas. Una vez que se obtenga la percepción completa del texto original, lo ideal sería que los traductores tuvieran el talento para expresar el estilo de la obra original. Esto último es realmente lo más difícil al traducir una obra.¹⁷

¹⁴ En el texto original Mao Dun pone de manifiesto que 1. 單字的翻譯正確 y 2. 句調的精神相仿這兩件是翻譯文學書時首先的基本功夫 (Mao Dun, en Luo Xinzhang 1984: 338).

¹⁵ Mao Dun en 1980 escribió un “prólogo” para la publicación de *Antología de traducciones de Mao Dun* (*Mao Dun yiwén xuanji xu*, 《茅盾譯文選集序》). El párrafo proviene de este prólogo.

¹⁶ Dicho artículo se publicó por primera vez en *Literatura* (*Wenxue*, 《文學》) Tomo 2, número 3, marzo de 1934.

¹⁷ El texto original de dicho artículo es 第一：要翻譯一部作品，必須明瞭作者的思想；還不夠，

Lao She (老舍, 1899-1966) opina igual que Mao Dun, considerando que el traductor debe conservar el estilo de la obra original.

En cuanto al estilo, lo mejor es que el traductor sea capaz de mantener el estilo de la obra original. Eso no es nada fácil. No obstante, existen siempre algunas particularidades en la escritura de un autor: unos se caracterizan por frases largas y, otros, por frases cortas; abstrusas o comunes; explícitas o implícitas. Se debe reconocer la idiosincrasia estilística del texto original y conservarla.¹⁸

Para Lin Yutang (林語堂, 1895-1976), lo más importante de la traducción literaria es tomar en consideración tanto el estilo como el contenido del TO. Lin declara el concepto del estilo de una forma más concreta que otros:

La belleza de un texto no radica en la calidad sino en el estilo. El problema del estilo es el problema principal de la estética. (...) Al traducir las obras literarias, el traductor ha de reconocer las características estilísticas y espirituales del autor. Se hace el mayor esfuerzo posible por desarrollarlas, entonces se podrá decir que dicho traductor habrá cumplido su obligación.¹⁹

Estos traductólogos chinos comparten un punto de vista bastante similar en torno al estilo. Lu Xun pone de relieve el concepto de estilo en cómo traducir fielmente el texto de partida, mientras que Mao Dun se basa en mantener el espíritu estilístico en el nivel fraseológico del texto original y Lao She en conservar las características estilísticas del texto del origen. Para Lin Yutang, el estilo radica en la obtención de la belleza.

A nuestro parecer, todos ellos están de acuerdo en la traducibilidad del estilo,

更需自己走入原作中，和書中人物一同哭，一同笑。已經這樣徹底咀嚼了原作了，於是第二，尚須譯者自己具有表達原作風格的一副筆墨。這第二點，就是翻譯之所以真正不易為 (Mao Dun en Luo Xinzhang 1984: 349).

¹⁸ Este párrafo está extraído del artículo “De los ensayos sobre la traducción” (“Tan fanyi”, 〈談翻譯〉) que apareció en el *Periódico Literario* (*Wenyi bao*, 《文藝報》), n.º 8, en mayo de 1957. En el texto original Lao She menciona 談到風格，最好是譯者能夠保持原著者的風格。這極不易作到。可是大概地說，一個作家的文章總有他的特點：有的喜造長句，有的喜為短句有的喜用僻字，有的文字通俗；有的文笔豪放，有的力求簡練。我們看出特点所在，就應下苦工夫，爭取保持 (Lao She, 1957). URL: http://neie.stu.edu.cn/englishonline/zhxl/fyjg/garden/Tbv2bgarden_2801.asp? [Consulta: 28 de noviembre de 2009]

¹⁹ Lin Yutang dilucida el criterio de belleza diciendo que 故文章之美，不在質而在體。體之問題即藝術之中心問題。(…) 凡譯藝術文的人，必先把其所譯作者之風度神韻預先認出，於譯時復極力發揮，才是盡譯藝術文之義務 (Lin Yutang, en Luo Xinzhang 1984: 431).

lo cual ponen de manifiesto a través de su insistencia en mantener fielmente los rasgos estilísticos del texto original. Debido a que este trabajo se basa en analizar el estilo de las traducciones al chino de *Platero y yo*, partiremos de una noción general y amplia de traducción, que incluye tanto las tres dificultades de Yan Fu, como el mantenimiento de la fidelidad al estilo propuesto por otros traductólogos chinos mencionados, con el fin de verificar si los traductores de nuestro corpus mantienen fielmente el valor estilístico del TO.

1.3.3. La propuesta de Hatim y Mason

En la *Teoría de la traducción*, Hatim y Mason (1995: 304) definen el estilo como “variación en el uso lingüístico debida a la elección consciente entre toda la gama de recursos gramaticales y léxicos para alcanzar algún efecto”. Además, para ambos traductólogos (1995: 21) el estilo es “el resultado de las opciones motivadas que efectúan los escritores, de modo que se puede distinguir el estilo del idiolecto o hábitos lingüísticos inconscientes de un usuario individual del lenguaje”. De acuerdo con la afirmación de estos teóricos, los efectos estilísticos se pueden remontar a las intenciones del escritor del TO, y son éstas las que el traductor ha de transmitir.

Hatim y Mason (1995: 61) abordan el concepto del idiolecto indicando que el idiolecto de un traductor tiene que ver con las maneras personales de usar el lenguaje e incluye expresiones preferidas, pronunciaciones diferentes para determinadas palabras o tendencia a emplear en exceso algunas estructuras sintácticas. Partiendo de la distinción entre el estilo y el idiolecto propuesta por O’Donell y Todd (1980), Hatim y Mason (1995: 62) al final logran hacer una distinción entre el estilo y el idiolecto y definen el estilo como la clase de variedad que tiene lugar en el seno de un idiolecto. A nuestro parecer, las nociones de estilo y de idiolecto propuestas por ambos traductólogos pueden ser relevantes y útiles a la hora de analizar el estilo de nuestro corpus, así como para examinar si existen marcas idiolectales en cada texto meta.

1.3.4 Las aportaciones de Mona Baker, Alberto Álvarez Lugrís y Renata Kamenická

Desde la década de los ochenta, la búsqueda de regularidades y normas de traducción ha despertado un gran interés entre aquellos estudiosos de la traducción que basan su investigación en el uso de corpus electrónico. Baker (1993, 2000) será sin duda, la precursora al proponer y adaptar este enfoque basado en corpus a los propósitos de los estudios empíricos y descriptivos de la investigación en traducción.

Esta autora aplica el concepto de estilo del traductor y reivindica su utilidad metodológica para el análisis de la traducción. Como explica Baker, el reto de mantener el estilo del autor original supone uno de los principales problemas de la traducción literaria. La noción de estilo en traducción, para Baker (2000: 245), puede incluir “la elección por parte del traductor literario del tipo de material que quiere traducir cuando es posible elegir y su uso consistente de estrategias específicas, incluyendo prólogo o epílogos, notas a pie de página, glosas en el cuerpo del texto, etc.”.²⁰ A su parecer, el estudio del estilo consiste en el análisis de estructuras y usos particulares del lenguaje y, a la vez, del uso de formas de paratexto.

En lugar de estudiar el estilo del TO, Baker centra su investigación en el estilo de un grupo de traductores, basándose en el uso de corpus electrónico y *estilística forense* (*forensic stylistic*). A su modo de ver, la estilística forense es más acertada que la estilística literaria a la hora de analizar el estilo, puesto que la estilística literaria se centra más en las elecciones lingüísticas que el autor o traductor hace conscientemente. En cambio, la estilística forense se concentra en las elecciones o decisiones lingüísticas que se hacen de manera inconsciente (2000: 246).²¹ Esta autora recalca la necesidad de buscar una serie de patrones que se repiten en un gran número de traducciones mediante distintas herramientas de gestión de corpus para

²⁰ El texto original dice así: “the notion of style might include the literary translator’s choice of the type of material to translate, where applicable, and his consistent use of specific strategies. Including the use of prefaces or afterwards, footnotes, glossing in the body of the text, etc” (2000: 245).

²¹ La diferencia respecto a Toury (1995) es que a Baker le interesa más la autora estilística forense. Para esta autora, “literary stylisticians are ultimately interested in the relationship between linguistic features and artistic function, in how a given writer achieves certain artistic effects. Forensic stylistics, on the other hand, tends to focus on quite subtle, unobtrusive linguistic habits which are largely beyond the conscious control of the writer and which we, as receivers, register mostly subliminally” (Baker 2000: 246).

distinguir entre las características estilísticas propias del traductor y las que vienen determinadas por el original. Al analizar algunas obras de dos traductores de Gran Bretaña, uno del español y del portugués (Peter Bush) y otro del árabe (Peter Clark), Baker afirma que “si la traducción es una operación creativa, como creo que lo es, entonces los traductores no pueden simplemente *reproducir* lo que encuentran en el texto original —en algún lugar, entre las líneas, cada traductor debe haber dejado su huella personal en el nuevo texto” (2000: 262; énfasis de la autora).²² Pone de relieve la necesidad de relacionar los datos obtenidos con la posición social y cultural del traductor, e incluso su punto de vista en relación con las culturas implicadas y con las opiniones del lector implícito (2000: 261). También destaca el papel del traductor como creador, manipulador y presencia implícita que marca de alguna manera los textos literarios y señala que muchas de las decisiones finales que afectan el proceso de traducción y el producto traducido han sido manipuladas por los traductores. Además, los traductores son individuos con sus propios conocimientos, hábito lingüístico e ideología y con un punto de vista determinado de la cultura, lo cual inevitablemente deben reflejarse, en mayor o menor grado, en sus traducciones (2000: 258-260).

Su línea de estudio es seguida por otros autores, como, por ejemplo, Álvarez Lugerís (2001), Bosseaux (2004, 2007) y Kamenická (2007), que con sus estudios han demostrado que el idiolecto de los traductores aflora en sus obras. Álvarez Lugerís se inspira en las fuentes teóricas de Baker (1993, 1995), Vinay y Darbelnet (1958), Holmes (1988) y, sobre todo, en los estudios descriptivos de Toury (1995, 1999), donde presenta unas investigaciones con TECTRA (Textos para Estilística Comparada en Traducción), un corpus paralelo inglés-gallego de catorce novelas con un total de 1.127.044 palabras que sirve al autor para insistir sobre una serie de puntos teóricos y prácticos dentro del ámbito de los estudios de traducción y la estilística comparada. El objetivo principal de su trabajo es intentar analizar el lugar de la lingüística en los estudios de traducción y crear una metodología que permita identificar el posible lugar de los estudios estilísticos, sobre todo de la estilística comparada, en el marco

²² El texto original es el siguiente “if translation is a creative activity, as I believe it is, then translators cannot simply be *reproducing* what they find in the source text —somewhere along the line each translator must be leaving a personal imprint on the new text” (Baker 2000: 262).

general de los estudios descriptivos de traducción. En su tratado, tras un completo estudio del estado de la cuestión y de los fundamentos teóricos del trabajo, Lugrís (2001) pasa a describir los criterios de construcción y explotación del corpus, los resultados obtenidos y su aplicación al estudio de dos fenómenos: la verbalización de los sustantivos abstractos en las traducciones del inglés al gallego y la traducción de las preposiciones *in* y *on*. El trabajo de Lugrís se presenta como un nuevo enfoque académico dentro de la rama empírico-descriptiva de los estudios de traducción.

Kamenická (2007: 118) se inspira principalmente en la investigación en torno al corpus paralelo de Baker (2000) para formular su planteamiento en lo referente al *perfil de explicitación (explicitation profile)*, que ella misma define como un conjunto de características que describen el comportamiento del traductor en relación con la explicitación en un determinado texto.²³ Centrándose en el análisis del corpus paralelo por medio del estudio de las distintas novelas inglesas traducidas al checo por dos traductores checos, Přidal y Nenadál, el objetivo de Kamenická es proponer la posibilidad de vincular los patrones de explicitación de las decisiones a parámetros tales como la identidad de un texto literario, el estilo del traductor y la fase en la carrera profesional del traductor.²⁴ Basándose en las metafunciones del lenguaje propuestas por Halliday (1973, 1978) y Halliday y Hasan (1989) que contienen cuatro criterios: experimental, lógico, interpersonal y textual, Kamenická propone una tipología en torno a la explicitación y la implícitación derivada de la traducción, y descubre que en los fragmentos atribuibles al discurso del narrador y de los personajes principales, los dos traductores checos demuestran una tendencia opuesta tanto en el uso de explicitación experimental e interpersonal como en el de implícitación experimental e interpersonal.²⁵ Para esta autora, el análisis de explicitación e implícitación mediante el corpus paralelo así como una tipología basada en las metafunciones del lenguaje de Halliday son las bases para la formación de una idea en

²³ Kamenická aclara que “a set of characteristics describing the translator’s behavior in terms of explicitation with respect to a certain text ” (2007: 118).

²⁴ El texto original es “with the possibility of linking patterns of explicitation choices to parameters such as the identity of a specific literary text, the translator’s style, and the stage of the translator’s professional career” (Kamenická 2007: 120).

²⁵ Kamenická dice “the two translators were found to differ in their use of experiential and interpersonal explicitation and implícitation in textual segments attributable to narrator's and character's discourse, exhibiting opposing tendencies” (2007: 128).

torno al estilo del traductor.

A nuestro parecer, los estudios pioneros de Baker y sus partidarios nos ofrecen una nueva perspectiva para esbozar cuáles son los rasgos distintivos que caracterizan a la lengua traducida con el fin de poder explicar y, posteriormente predecir, si los traductores hacen visible su presencia y de qué manera lo hacen. La aplicación del corpus electrónico a la traducción es una disciplina relativamente nueva y poco estudiada a partir de la cual podremos realizar el análisis de nuestro corpus.

1.3.5 La visión de Kirsten Malmkjær

Malmkjær (2003: 39) utilizan el término *estilística traductora* (*translational stylistics*), cuyo objetivo es explicar por qué, a partir del texto original, la traducción se ha formado de una determinada manera para significar lo que significa.

A stylistician may seek to explain, not only how the text means what it does, but also *why* a writer may have chosen to shape the text in a particular way to make it mean in the way that it does (Malmkjær 2004: 14; énfasis de la autora).

A su modo de ver, el análisis estilístico de una traducción no puede ser suficiente para encontrar una respuesta satisfactoria sobre el por qué una traducción ha sido realizada de una manera determinada. Por ende, preconiza que es necesario situar el texto traducido en el contexto del original y confrontar su estructura y estilo. Es acertada la observación de esta autora cuando afirma que hace falta tener en cuenta los factores que influyen sobre el proceso de traducción, a los que ella denomina *parámetros*, como los siguientes (Malmkjær 2004: 16):

- La interpretación del texto original realizado por el mediador (el traductor) afecta el texto meta.
- Siempre existe una intención durante la mediación como el proceso de traducción.
- La intención de la traducción puede ser distinta de la del texto original.
- El público al que se dirige la traducción a menudo es diferente del

público al que se dirige el texto original.

Para ella, además de la comparación entre el TO y el TM, los cuatro parámetros de la estilística traductora son especialmente útiles a la hora de solventar el problema de la traducción en torno a la estilística del autor. Malmkjær (2003: 52-4) compara el léxico danés de los cuentos infantiles de Hans Christian Andersen con su versión inglesa traducida por Henry William Dulcken, y descubre que este traductor tiene la intención de distanciar el mundo secular y el divino y que, además, adopta una actitud de resistencia a traducir la terminología religiosa con respecto a la deidad. Dulcken evita recurrir al nombre de deidad en el texto meta, adoptando “the regions where there is peace and joy” en substitución a “God’s heaven”, así como la simple omisión de “God”. Malmkjær indica que el traductor manipula conscientemente los textos. El intento de Dulcken de alejar el mundo secular del divino tiene que ver, por una parte, con la diferencia de la historia personal entre el autor y traductor; y, por otra parte, con la diferencia entre los aspectos socio-culturales de las dos sociedades respectivas; es decir, las diferencias en las actitudes religiosas durante la época victoriana de Gran Bretaña y en el panteísmo de Andersen. Malmkjær concluye que parece que las traducciones de Dulcken mantengan la fidelidad al texto original; no obstante, el traductor tiene la intención de modificar la naturaleza del texto para ajustarlo a su propio punto de vista sobre la relación secular y divina.

En el estudio de la estilística traductora de Malmkjær se destaca la comparación entre el TO y el TM, que lo distingue de otros estudios que concentran la atención en el estilo del traductor y que prestan una atención secundaria a la influencia de las características lingüísticas del texto original.²⁶ La estilística traductora pone de manifiesto la importancia del texto original que está a distinción del concepto de la voz propuesto por Hermans (1996) cuya teoría se centra en que los traductores demuestran la presencia de su voz en las traducciones mediante el paratexto. La noción de la estilística traductora resulta útil a la hora de comparar el estilo del TO y el TM, ya que como lo resume Malmkjær (2004: 22) “writer motivation may not arise in the case of translated texts unless the texts are seen in the

²⁶ Cf. Mona Baker (2000) y Renata Kamenická (2007).

context of their source texts, and they can be answered only on the basis of a study in translational stylistics, which looks for current patterns in the relationships between the source text and the translation”.

1.3.6 Las aportaciones de Jean Boase-Beier

Al analizar principalmente el estilo de las obras poéticas, Boase-Beier (2004: 28) aboga que el traductor ha de ser fiel al estilo del TO, puesto que el estilo siempre cuenta con la *actitud* (*attitude*) del autor como el reflejo de la intencionalidad derivada de éste. En este sentido, el traductor debe seguir “the way in which something was said, because attitude, in literature, is a far more likely repository for the author’s meaning than is the (fictional) propositional content”.

En el libro *Stylistic Approaches to Translation* (2006), Boase-Beier viene a desarrollar la significación relativa a la estilística de la traducción y, en particular, la manera cómo las distintas disciplinas (la lingüística, la estilística cognitiva y la crítica literaria) contribuyen a la práctica de traducción. Partiendo de los estudios del estilo y su pertinencia a la traducción, esta autora (2006: 5) define el concepto del estilo de la traducción desde cuatro puntos de vistas diferentes:

- 1) El estilo del TO en tanto que expresión de las opciones tomadas por parte del autor.
- 2) El estilo del TO y de sus efectos sobre el receptor del texto (y sobre el traductor como lector).
- 3) El estilo del TM en tanto que expresión de las opciones tomadas por parte del traductor.
- 4) El estilo del TM y sus efectos sobre el lector.

La autora indica que su análisis se centra en los dos agentes intermedios, directamente relacionados con la actividad traductora, es decir, la recepción del TO y la producción del TM por parte del traductor, porque quiere descubrir cómo el traductor percibe el estilo del TO y en qué medida puede ese traductor recrearlo en la traducción. Como ya hemos mencionado más arriba, según Boase-Beier (2006: 17-19)

el estilo refleja las opciones tomadas por la actitud del autor/traductor, lo cual cuenta con los componentes históricos, sociológicos y culturales. Ella considera la estilística como una interpretación tanto social como cognitiva puesto que siempre existe la interacción entre lo social y lo psicológico.

Basándose en la teoría de la recepción propuesta por Ingarden (1973) e Iser (1979) y la de la relevancia de Gutt (1991), Boase-Beier utiliza los términos complementarios *explicaturas* (*explicatures*) e *implicaturas* (*implicatures*): las primeras corresponden a los significados de primer orden que residen en el léxico y la sintaxis, mientras que las segundas, y, sobre todo, las llamadas *implicaturas débiles* (*weak implicatures*), hacen referencia a los significados que residen en aspectos más ocultos como la ambigüedad, la alusión, los patrones formales, etc. Boase-Beie (2006: 41) considera que los aspectos de las implicaturas se identifican con el estilo, aquello que no es estrictamente racional y a veces se capta subconscientemente. Existe otra manera de referirse a estas características del estilo, en términos de la teoría de la relevancia: las llamadas *pistas comunicativas* (*communicative clues*: Gutt, 1991), que nos revelan la intención comunicativa del autor. El traductor intenta recrear un *estado cognitivo* (*cognitive state*) al cual sólo se puede llegar a través de las implicaturas débiles, que cumplen la función de pistas comunicativas. Recrear dichas pistas, que vienen a construir el estilo en el texto meta, provocará un mayor esfuerzo de procesamiento en el lector meta, que intenta captar los efectos deseados por la recompensa que ello supone. Esta autora (2006: 77) sugiere que si el traductor de la traducción literaria no es capaz de recrear el *estilo mental* (*mind style*) del autor, el texto meta va a tener menos efecto en la mente de los lectores.

Basándose en las denominadas *categorías de la literariedad* (*categories of literariness*) propuestas por Kiparsky (1987), Boase-Beier considera que existen cuatro aspectos del estilo: la *ambigüedad* (*ambiguity*), los *patrones patentes* (*foregrounding*), la *metáfora* (*metaphor*) y la *iconicidad* (*iconicity*) (2006: 82-108; 2004: 31-33). Estas cuatro categorías de la literariedad tienen correlación cognitiva, por lo que se podría postular que se asientan sobre una base universal así como un contexto cognitivo, si bien sus manifestaciones obedecen también a condiciones

culturales e incluso individuales (Boase-Beier 2006: 113).

A lo largo de su obra, Boase-Beier (2006: 147) tiene en mente la traducción de textos literarios y, especialmente, poéticos, donde naturalmente el estilo tiene un peso infinitamente mayor en la constitución del sentido que en los textos de uso. Ella destaca, en la conclusión del libro, que el *conocimiento teórico de estilo* (*knowledge of stylistic approaches*) no sólo puede facilitar la práctica de la traducción literaria por el hecho de despertar el estado cognitivo del traductor, sino que también nos da el acceso a encontrar la base universal y la peculiaridad desde la perspectiva cultural del estilo. El conocimiento teórico de estilo, para la autora, no sólo nos facilita la comprensión de los efectos tanto ideológicos como socio-históricos en relación con el estilo, sino que también evita que el traductor sólo vea las palabras denotativas del TO y, por ello, ignore los sentidos connotativos.

1.3.7 La propuesta de Jeremy Munday

1.3.7.1 La representación narratológica de traducción

Booth (1974) es pionero al emplear el concepto *autor implícito* (*implied author*) con objeto de identificar en la inmanencia textual de las obras de ficción un responsable distinto del autor real al que atribuir el contenido de los enunciados verbales. Se trata de la imagen y la creencia del autor esbozados por los lectores de su novela. El autor implícito, para Booth (1974: 70), “elige consciente o inconscientemente, lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal, del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones”. Basándose en el concepto de autor implícito, Chatman (1990) y Rimmon-Kenan (2002) formulan un concepto general de la representación del proceso narrativo que es:

Texto narrativo

Autor real—autor implícito—(narrador)—(narratario)—lector implícito—lector real

Figura 1. Diagrama de la situación de toda comunicación narrativa (Chatman 1990: 162)

El autor real puede asumir las normas de la narración que quiera a través del autor implícito. El narrador es el que cuenta la narración, que a veces se dirige a un

*narratario*²⁷ específico en el texto. El personaje narratario²⁸ es solamente uno de los recursos por los que el autor implícito informa al lector real de cómo comportarse como *lector implícito*.²⁹ El lector implícito, el elemento inmanente a la narración, es el lector imaginario e ideal que el autor tiene en mente. Es decir, el lector implícito es el público presupuesto por la misma narración que es el componente homólogo del autor implícito. En cambio, el lector real es un elemento extrínseco y accidental para la narración, el cual realiza la lectura del texto.

El recuadro indica que sólo el autor implícito y el lector implícito son inmanentes y presentes a la narración. En cambio, el narrador y el narratario son opcionales. El autor real y el lector real están fuera de la transacción narrativa en sí misma, aunque le son indispensables en un sentido práctico esencial (Chatman 1990: 161-162).

Schiavi (1996:14) modifica el proceso narrativo propuesto por Rimmon-Kenan (2002) añadiendo el concepto de *voz del traductor* y utiliza la expresión *traductor implícito (implied translator)*, que es una analogía para el concepto de autor implícito y que hace referencia a la presencia discursiva patente en el texto traducido.

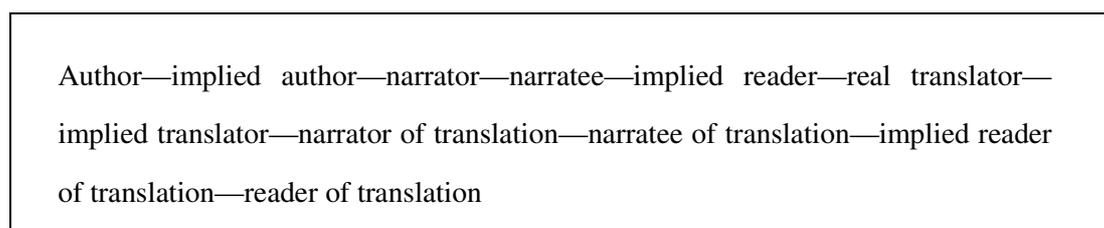


Figura 2. Diagrama de la representación de una narración traducida propuesto por Schiavi (1996)

²⁷ Según *Diccionario de narratología* (1996: 162) el narratario es el término y concepto correlativo del término y concepto de narrador, el narratario constituye en este momento una figura de contornos bien definidos en el dominio de la narratología. Tal como en la diada autor/narrador, también la definición del narratario exige la distinción inequívoca con relación al lector real de la narrativa, y también con relación al lector ideal y al lector virtual.

²⁸ Según Chatman (1990: 161-2), el narratario es el interlocutor del narrador representado o ausente, respectivamente. A fin de comprobar la ausencia o la presencia del narratario, hay que tomar en consideración su función receptora.

²⁹ El lector implícito es una categoría de la tipología del receptor inmanente en la novela que fue propuesta por el teórico de la literatura Wolfgang Iser (1983) en su estudio *The Implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*.

El traductor implícito establece una serie de presuposiciones de traducción según el texto que piensa traducir y los lectores a quienes va destinada la traducción. Es decir, el traductor implícito actúa como mediador entre el autor original y los lectores implícitos. Al llevar a cabo su tarea, inevitablemente tiene que recurrir a la modificación del original a fin de que la traducción se ajuste a las normas de comunicación, literarias o traductológicas imperantes en la comunidad de los lectores (Schiavi 1996: 15).

Al incluir los dos diagramas tanto de Chatman como de Schiavi, Munday propone dos líneas paralelas en torno a la traducción narratológica³⁰ para clarificar la conexión entre el autor implícito y el traductor implícito así como el enlace entre el autor real y el traductor real.

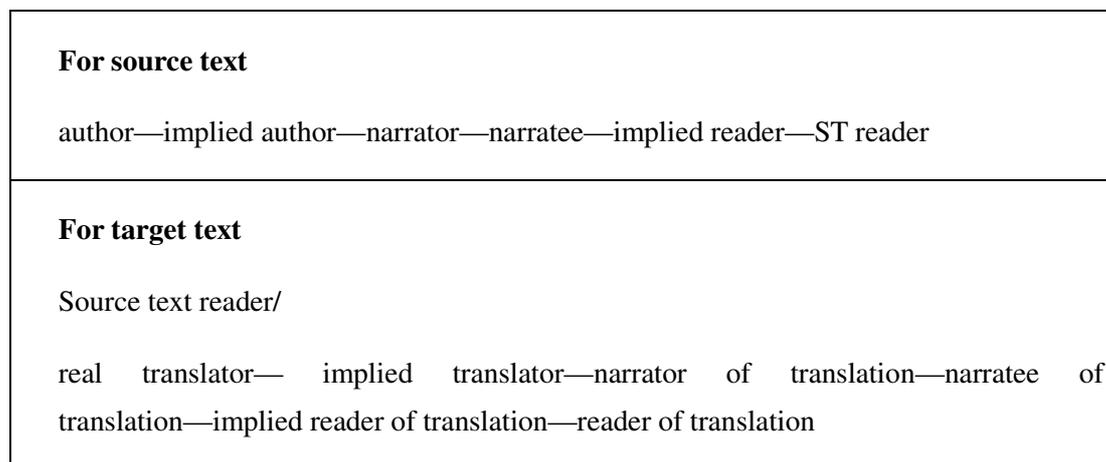


Figura 3. Líneas paralelas en torno a la traducción narratológica según Munday (2007)

Para Munday el traductor implícito y el traductor en cierto modo reemplazan el papel del autor implícito y del autor durante el proceso de creación. Los lectores del TM reciben el mensaje remitido de dos procedencias distintas: uno deriva del autor, cuya idea está elaborada y manipulada por el traductor, mientras que el otro deriva directamente del traductor. El texto traducido, para este autor, es un producto híbrido del original y del meta, una amalgama del autor y del traductor como si el mosaico

³⁰ En el *Diccionario de narratología*, se explica el término *narratología* como “un área de reflexión teórico-metodológica autónoma, centrada en la narrativa como modo de representación literaria” (Reis 1996: 172). La narratología, para Bal, es “la ciencia que procura formular la teoría de las relaciones entre texto narrativo, narrativa e historia” (1987: 5).

(texto original) estuviera cubierto por la tesela (texto traducido), y todo eso es el resultado de la decisión tomada por el traductor consciente e inconscientemente. Aunque las palabras del texto original constriñen la selección lexicológica del TM, el traductor puede optar por subvertir deliberadamente e incluso deformar inconscientemente algunos modelos de opción lexicológica (Munday 2007: 13). Si bien un traductor “poco fiable” puede manipular el mensaje, lo mismo puede ocurrir con un traductor “fiable”, que manipule consciente o inconscientemente el estilo del texto original. En estos casos, no es posible descubrir la alteración, la exageración, la ambigüedad y la distorsión de la voz del autor hasta que se comparan el texto traducido y el original (Munday 2007: 14).

1.3.7.2 La voz del autor y la presencia discursiva del traductor

En narratología, *voz* se refiere a la voz narrativa, es decir que se relaciona con la voz del autor porque “el autor está presente en todo discurso pronunciado por cualquier personaje que ha recibido sobre sí, de cualquier forma, el distintivo de veracidad” (Booth 1974: 17).³¹ Para Booth (1974: 18), la voz del autor son “signos de la presencia maniobrante del autor”. Al final este autor concluye que “el juicio del autor está siempre presente y es siempre evidente para cualquiera que sepa cómo buscarlo”. Y si el juicio del autor está siempre presente, se puede deducir que lo mismo les pasa a los traductores en las traducciones.

El término *voz*, según la definición de Munday, es el concepto de la *voz del autor unificada (unified authorial voice)* que se convierte en la clave imperante en el texto traducido. Basándose en un artículo realizado por Peden (2002), Munday (2007: 17) recalca que la voz es el reflejo de las expresiones consistentes del autor y el valor auditivo de las palabras del TO.³² En los estudios de traducción, Hermans (1996) es el primer autor que utiliza el concepto de *voz del traductor*. Según Hermans, este

³¹ En el tratado Booth (1974: 17) dilucida el concepto de voz diciendo “cuando sabemos que Dios es Dios en Job, cuando sabemos que Monna dice la verdad en El halcón, los autores hablan cuando Dios y Monna hablan”.

³² Munday afirma que “*voice* is generally used in the singular, to reflect the consistent form of expression of an author and aural value of the source words. Thus, for Margaret “Petch” Peden, the renowned translator of Latin American literature, voice defines the translator’s task:

How do I begin a translation? To me the overall most important key to the translation is to find its voice. Who is telling? Who is narrating? Who is singing?” (Peden 2002: 76, citado en Munday 2007: 17).

concepto es homólogo de la presencia discursiva del traductor. Tal presencia puede ser evidente, en el caso de las notas a pie de página o el prefacio hecho por el traductor, pero lo más común es que se realice en las palabras del texto traducido y buena parte de su presencia se manifiesta en las palabras del texto original no transmitidas en la traducción. La voz del autor, para Hermans, debe confrontarse con la voz del traductor, que se considera la referencia de la presencia discursiva del traductor. Este traductólogo (1996: 28-30) afirma que la voz del traductor se pone de manifiesto en uno de los tres modos:

1. cases where the text's orientation towards an Implied Reader and hence its ability to function as a medium of communication is directly at issue;
2. cases of self-reflexiveness and self-referentiality involving the medium of communication itself;
3. certain cases of what, for want of a better term, I will refer to as 'contextual overdetermination'.

En el primer caso la voz del traductor se manifiesta ineludiblemente por el hecho de tener que traducir peculiaridades históricas o referencias culturales del texto original. Al traducir estas peculiaridades, el traductor suele adoptar la táctica de adaptación o una explicación en torno a la alusión cultural. En el segundo, la *auto-referencia (self-referentiality)* se refiere al modelo del lenguaje del texto original, enfatizado por juegos de palabra o comentarios específicos. En el tercero, Hermans (1996: 28-30) habla de la *excesiva determinación del contexto (contextual overdetermination)* que se refiere a la intraducibilidad del contexto. Los tres casos, en mayor o menor grado, hacen que la voz del traductor aflore en la superficie textual y la visibilidad de la presencia del traductor dependerá de la estrategia de traducción adoptada.

Lo que menciona Hermans coincide con la noción de visibilidad del traductor propuesta por Venuti (1995), según el cual cuanto más alta se pone la voz de traductor, más visible es éste. Para Munday (2007: 15-7), las estrategias que dejan asomar la presencia del traductor son la omisión, el reescrito o condensación y la variación en el

estilo lingüístico. El traductor reconstruye las palabras originales del autor con nuevas palabras en la lengua meta que, seguramente, mostrarán la huella del idiolecto del traductor o de sus estrategias de traducción preferidas.

1.3.7.3 Parámetros de análisis del estilo en la traducción

Munday trata a fondo el tema del análisis del estilo, considerando que el estilo es una muestra lingüística presentada en el texto, ya que el texto es la parte más visible en una narración. Recalca que la única manera de identificar el estilo del autor y del traductor es estudiar y analizar los rasgos lingüísticos del texto, de modo que la voz que está presentada en el discurso quede accesible y determinada (2007: 19).³³

Munday (2007: 23-27) propone un paradigma compuesto por distintos puntos de vista para analizar el estilo de traducción, basado principalmente en las teorías lingüísticas y estilísticas de Halliday (1978, 1985), Simpson (1993), Uspensky (1973) y Fowler (1977). Este autor utiliza el término *punto de vista* (*point of view*) para referirse a las distintas posiciones del autor desde las cuales dirige la narración o descripción.³⁴ El punto de vista generalmente se refiere a la perspectiva psicológica mediante lo cual se narra una historia.³⁵ Distingue cuatro niveles de punto de vista (psicológico, ideológico, espacio-temporal y fraseológico) y cada nivel está vinculado, a su vez, con las tres funciones propuestas por Halliday³⁶ y otros factores lingüísticos pertinentes.

A continuación, vamos a introducir tabla que abarca estos cuatro niveles de punto de vista y los factores lingüísticos pertinentes. Asimismo intentamos tratar cada uno de estos puntos de vista con más detalle.

³³ Munday (2007: 19) afirma: we consider style to be the linguistic manifestation of that presence in the text. Since the text is the only immediately visible part of the narrative, it is only by studying the language of the text that the style of the author or translator might really be identified and hence the voice(s) present in the discourse be determined. Voice is therefore to be approached through the analysis of style”.

³⁴ En el estudio de Munday, la definición en torno al *punto de vista* se basa a la teoría de Uspensky, el que menciona que “the structure of the artistic text may be described by investigating various *points of view* (*different authorial positions from which the narration or description is conducted*)” (1973: 5; énfasis del autor).

³⁵ Esta definición fue enunciada por el famoso estilista Paul Simpson (1993: 4-5). Él mismo considera que “in the context of narrative fiction, point of view refers generally to the psychological perspective through which a story is told. Narrative point of view is arguably the very essence of a story’s style”.

³⁶ Véase el apartado 1.1.2.1. de este capítulo.

Tabla 4. Cuatro niveles de punto de vista según Munday (2007: 24)

Punto de vista	Factores lingüísticos
Psicológico	Función ideacional , transitividad, léxico denotativo y expresiones fijas, uso de la voz pasiva, cohesión (que también pertenece a la función textual)
Ideológico	Función interpersonal , modalidad, epítetos, vínculo entre la voz del autor y el autor implícito
Espacio-temporal	Función textual , tiempo verbal, elementos deícticos, progresión temática
Fraseológico	Tratamiento personal, uso de pronombre personales, modos de representación del discurso, variación lingüística

El punto de vista psicológico. Por medio de la realización de la denotación del léxico y la estructura transitiva, la función ideacional ayuda a configurar *el estilo mental (mind style)* de un texto. El tipo del estilo mental en la narrativa es el índice del punto de vista psicológico, puesto que dicho índice revela la manera cómo el autor-narrador percibe e interpreta la realidad. Munday adopta un ejemplo expuesto por Trew (1979, citado en Munday 2007: 25) para demostrar cómo la prensa recurre a la voz activa (*Police shoot 11 dead in Salisbury riot*) para enfatizar la acción condenatoria de la policía. En este mismo caso, si la prensa adopta la voz pasiva (*Rioting Blacks shot dead by police*), la acción de la policía resulta menos condenatoria.

El punto de vista ideológico. Este concepto se vincula íntimamente con la función interpersonal del lenguaje, aquella que regula el acto de habla como intercambio comunicativo entre participantes. Según Munday (2007:25), este punto de vista se lleva a cabo principalmente por las estructuras de modalidad, que abarcan cinco elementos:

En primer lugar, los verbos auxiliares modales, como *can, must, should, etc.*, que indican diversos grados de posibilidad, obligación, deseo, necesidad, y que pueden tener significados diferentes en contextos diferentes.

En segundo lugar, los *verba sentiendi*,³⁷ verbos de sentimiento, convicción y opinión: como *afraid, believe, understand, dislike, etc.*

En tercer lugar, los adverbios evaluativos, como *apparently, surely, unfortunately, luckily etc.*

En cuarto lugar, los adjetivos evaluativos o epítetos, como *beautiful, best, fortunate.*

En quinto lugar, las oraciones genéricas:³⁸ oraciones que se presentan como un hecho real, pero que en realidad son una mera opinión (por ejemplo, *There is no doubt that the government is correct in going to war*).

El punto de vista espacio-temporal. Según Munday (2007: 26), el punto de vista espacio-temporal se refiere a la ubicación de un acontecimiento en la narrativa junto con la secuencia pertinente. La realización lingüística en torno a la función textual es quizás el indicador más evidente referente al punto de vista espacio-temporal.

El punto de vista espacio-temporal, abarca tres elementos principales. El primero es el tiempo verbal elegido por el autor, en tanto que el segundo es la deixis que se refiere a las características de orientación espacial y temporal del lenguaje que posicionan al lector respecto del contenido del texto. Las herramientas más frecuentes para realizar la deixis son:

- Deixis de lugar: uso de demostrativos, adverbios de lugar y localizadores espaciales.

³⁷ Fowler (1986: 136), partiendo del estudio del ruso Boris Uspensky (1973), denomina y define *verba sentiendi* como “words denoting feelings, thoughts, and perceptions, primary signals of an subjective point of view”.

³⁸ Fowler (1986: 132) define oraciones genéricas de manera general en los términos siguientes: “these are generalized propositions claiming universal truth and usually cast in a syntax reminiscent of proverbs of scientific laws”.

- Deixis de tiempo: adverbios de tiempo y marcadores temporales.
- Verbos de movimiento, como *bring* y *take*.

El tercero es la progresión temática que, desde la perspectiva espacial se refiere al hecho de que los lectores de lenguas indoeuropeas perciben los eventos siguiendo la convención de lectura, es decir, desde la parte inicial (la parte izquierda) hasta la final (la parte derecha) del libro.³⁹ Desde la perspectiva temporal, los lectores normalmente esperan el desarrollo de los eventos por orden cronológico.

El punto de vista fraseológico. Cuenta con tres elementos: el tratamiento y el nombre de los protagonistas, la representación del discurso y el uso de la variación lingüística. Munday pone de relieve la añadidura del tratamiento ante los nombres en la traducción, como en el ejemplo siguiente:

“Prince Vassily, who still filled the same important position, (...). He used to visit *ma bonne amie* Anna Pavolvna and was also seen *dans le salon diplomatique de ma fille*” (Uspensky 1973: 37; citado en Munday 2007: 27).

El tratamiento de *Prince Vassily* en vez de traducir simplemente *Vassily* denota la distancia y el respeto. La parte cursiva que indica el uso del francés pone de relieve el carácter del Prince Vassily. La manipulación de la variación lingüística, para Munday, hace más llamativo el nivel fraseológico a la hora de analizar las traducciones.

“Non-standard and foreign forms are part of phraseological point of view. These have direct relevance for a translator working between a foreign and a native tongue. Finally, the most importantly, the concept of speech and thought representation may arguably include the very work of translator, where the TT is reporting the discourse of ST. (...) Shifts of point of view at the phraseological level may therefore occur very frequently in translation, making the foreign, and the translator, more or less visible” (Munday 2007: 27-28).

Munday (2007: 28) considera que el estilo es como una serie de elecciones

³⁹ Munday (2007: 234) declara que: “It would be interesting to test out some of these concept on non Western languages such as Chinese and Arabic. That those languages are written from right to left should not invalidate the spatial point of view, (...)”.

léxicas y también puede ser el indicador de la voz de autor. La elección del léxico es sumamente significativa puesto que dicha selección no sólo está heredada del sistema lingüístico del texto sino también está clasificada según la representación de la narrativa. A su modo de ver, los elementos primordiales en torno al análisis estilístico se centran en identificar el estilo individual que se caracteriza por la elección del léxico. Por consiguiente, el elemento del estilo individual, existe tanto en los rasgos lingüísticos del autor como en los del traductor.

1.3.8 La visión de Tim Parks

En el tratado *Translating Style*, Parks (1997: vi; 2007: 14) ofrece el análisis de traducciones al italiano de autores de lengua inglesa como D. H. Lawrence, James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett, Barbara Pym y Henry Green. El método de análisis adoptado por este autor es la comparación minuciosa entre el original y la traducción a pesar de que todo eso no esté presentado dentro de un esquema de teoría amplio, a causa de la oposición de este autor a las actuales teorías de la traducción y a su encendida defensa de la práctica de la traducción literaria. El objetivo de su libro consiste en identificar *núcleos conflictivos* o *de pérdida* (*loss*) en los textos traducidos que es donde reside la esencia estilística del original. El otro objetivo es demostrar que es posible emitir los *juicios de valor* (*value judgement*) sobre traducciones concretas. Es decir, Parks, como novelista británico y traductor al inglés, evalúa el impacto de los elementos lingüísticos de las traducciones italianas tales como la elección de léxico, la connotación, las colocaciones, la estructura sintáctica, etc., y demuestra que la traducción puede ser perfeccionada por medio de la crítica textual o los juicios de valor.

Al comparar *Women in Love* de Lawrence con su traducción, Parks (2007: 55-6) pone de manifiesto el problema que ocurre constantemente en la traducción: en caso de que las palabras adoptadas por el traductor no transmitan el mismo concepto que tiene el autor, se pierde el estilo del TO y resulta menos cohesivo en el TM. En cuanto a las obras de Joyce, se pierden en el TM el uso de la aliteración y las frases invertidas, que son, en definitiva, la idiosincracia de este autor. Parks (2007: 89-91) expone que el efecto de confusión e incertidumbre creado por Joyce en *A Portrait of*

the Artist, se pierde en su traducción, ya que Pavese, el traductor de esa obra, tiene la intención de evitar el uso de las palabras confusas. La intención por la parte del traductor de aclarar las palabras ambiguas vuelve a ocurrir en la traducción de *Mrs. Dalloway*, en la que Woolf emplea la ambigüedad de referencia para crear una sensación de desorientación. No obstante, el traductor tiende a explicitar el léxico ambiguo recreando un texto que ya no es idéntico al de Woolf (Parks 2007: 120).

Otro caso es el de *A Few Green Leaves*, obra de Barbara Pym, cuya característica principal es precisamente crear la ironía a través del uso de las comillas (“”) y expresar el contraste entre el lenguaje convencional y el del narrador. Según Parks (2007: 178-184), existe en la obra de Pym algo raro e *insólito* (*quaintness*) y que resulta únicamente perceptible a los lectores cultos británicos, de modo que la mayor parte de los lectores anglosajones lo pasan por alto. Los párrafos dedicados a explicar este rasgo inefable y destacable de Pym, ausente en la traducción, son significativos, y de nuevo ponen de manifiesto la sensación de pérdida en el TM provocada por Pym cuya intraducibilidad reside en su decidida ambigüedad y en su peculiar estilo.

Al principio de este libro, Parks (2007: 5) indica que para un hablante extranjero, es realmente difícil juzgar “the appropriateness or otherwise of a departure from ordinary forms of discourse”. Creemos que esto es el punto clave del libro. El traductor siempre ha de enfrentarse al dilema en torno a la credibilidad: si una traducción refleja fielmente un original caracterizado por la desviación de la lengua estándar, es muy probable que el texto traducido sea calificado como mala traducción, dado que generalmente los críticos se esfuerzan por atacar cualquier estructura de la lengua insólita. Por consiguiente, el traductor tiende a normalizar el TM: la ambigüedad queda clarificada, las frases retorcidas, enderezadas, y la confusión, está dilucidada. Eso es lo que Parks destaca: “the translator strives to domesticate its content in order to arrive at the text’s desired end (to sell the book). In this sense one might object that from a certain point of view, with the elimination of *great* and *hate*, the text has not been *translated* at all” (2007: 8; énfasis del autor). Según Parks la intención del traductor tanto de estandarizar como de domesticar el texto, da lugar a

ciertas pérdidas en el proceso de traducción: pérdida de aliteración, asonancia, coherencia semántica, juegos de palabras y complejidad.

Al final de su obra, Parks propone que el traductor ha de analizar todas las características del estilo del TO, “how important it is to understand the strategy of the work *as a whole*, its rhythms, its imagery, its stylistic techniques; only then can we reconstruct it as a coherent whole” (2007: 248; énfasis del autor). El traductor debe comprobar también que el estilo del TO se ha mantenido en el TM, y que el efecto en el lector meta es el mismo. Para alcanzar esta meta, Parks propone que “the translator must read with sensibility of the very best literary critic to have any chance at all of capturing the essential traits of a complex text” (2007: 248).

2. Métodos y procedimientos técnicos de traducción

A continuación presentaremos la fundamentación teórica en torno a los métodos y los procedimientos de traducción. En el apartado **Métodos de traducción** ofreceremos una breve presentación sobre la dicotomía de traducción literal y traducción libre. En el apartado **Procedimientos de traducción** nos adentramos en las distintas teorías propuestas por Vinay y Darbelnet, Vázquez-Ayora y Zhang Dacong; asimismo prestaremos especial atención en la gradación de la intervención del autor y en los motivos de omisión.

2.1. Métodos de traducción

Newmark (2004: 117) establece una distinción entre métodos y procedimientos de traducción. A su modo de ver, los métodos de traducción están relacionados con textos completos, mientras que los procedimientos de traducción se refieren a oraciones y unidades lingüísticas más pequeñas. Hurtado Albir (1996: 42-9; 2004: 241-256) también hace dicha distinción. Según esta autora el método de traducción es la manera en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios. A su parecer, el método tiene un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y se trata de una opción global que recorre todo el texto.

En las teorías tradicionales de la traducción se divide la cuestión del método traductor en las nociones dicotómicas de *traducción literal* y *traducción libre*. En cambio, en las teorías modernas se aborda los métodos de traducción desde diversas perspectivas, proponiendo distintas clasificaciones.

2.1.1. Una polémica histórica y tradicional: traducción literal y traducción libre

En el mundo occidental, Cicerón (en Vega, 2004: 81) indica en *De optimo genere oratorum* (46 a. C.) que no se debe traducir *verbum pro verbo* (palabra por palabra) sino que hay que conservar el género entero de las palabras y la fuerza de éstas. La propuesta de Cicerón inaugura un debate entre traducción literal y traducción libre. Más tarde Horacio, siguiendo la tradición ciceroniana y opinando sobre la

traducción en la *Epistola ad Pisones* (13 a. C.), señala que no debe traducir palabra por palabra e introduce la noción de “fidelidad” en el debate. San Jerónimo, traductor de Biblia al latín, en *De optimi genere interpretandi*, introduce el término “sentido” en la discusión, exponiendo que no se debe traducir palabra por palabra, sino sentido por sentido.

A principios del siglo XIX, el filósofo y teólogo Schleiermacher va más allá de la simple división entre traducción literal y traducción libre. En el artículo “Sobre los diferentes métodos de traducir”,⁴⁰ este autor (en Vega, 2004: 251) define dos *métodos* o *caminos* de traducir: o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor. Schleiermacher está a favor del primer método y comenta que, para conseguirlo, el traductor ha de adoptar un método de traducción exótica, orientándose a través del lenguaje y el contenido del TO. El traductor debe valorar lo extraño y transferirlo al TM. Esta dualidad entre naturalización y exotización que establece Schleiermacher se va repitiendo, aunque con otras denominaciones, a lo largo del tiempo, en muchas de las teorías formuladas por otros traductólogos.

En cuanto a los círculos traductológicos chinos, durante la época de la traducción de las escrituras budistas (desde el siglo I), algunos autores expresan diversas opiniones más o menos teóricas con respecto al hecho traductivo. Dao An (道安, 312-385 d.C.) recalca que “para lograr una buena traducción, el traductor tiene que adherirse a la esencia del original y no perjudicar ni una palabra de éste”.⁴¹

Mientras que Dao An defiende la más estricta obediencia a lo esencial del original y fue categorizado por los eruditos posteriores como el partidario de la traducción literal o la *traducción de esencia* (*zhiyi*, 質譯), Kumarajiva (鳩摩羅什, 344-413 d. C.) es partidario de la traducción libre o la *traducción de adornos* (*wenyi*, 文譯), cuyo postulado se centra en la mayor esplendidez en base a la realidad (*yishi*

⁴⁰ El título original alemán es “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (1813).

⁴¹ Extraemos el texto original: 案本而傳，不令有損言遊字, de la *Antología de ensayos chinos en torno a la traducción* recopilada por Luo Xinzhang (1984: 26).

chuhua, 依實出華). Para Kumarajiva, lo imprescindible es transmitir el sentido global del texto original expresándolo a través de un lenguaje estilísticamente elegante y adecuado. Desde entonces, en China la traducción literal y la traducción libre van convirtiéndose en una dicotomía, como también sucede en el mundo occidental, e influyen profundamente la teoría de la traducción hasta hoy en día.⁴²

2.1.2. Estilística comparada: traducción directa y traducción oblicua

Vinay y Darbelnet (1995: 31), en su libro *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*, definen dos métodos de traducción: *traducción directa* (*direct translation*) y *traducción oblicua* (*oblique translation*). La traducción directa es el mensaje de la lengua de origen que puede transportarse perfectamente a la lengua de llegada, ya sea porque existe un paralelismo estructural o porque existe un paralelismo extralingüístico. Es decir, el concepto de la traducción directa consiste en una correspondencia exacta entre las dos lenguas en cuanto al léxico y a la estructura y, sólo es posible entre lenguas y culturas muy cercanas. Por otro lado, debido a la distinción metalingüística, ciertos efectos estilísticos del texto de origen no pueden transportarse sin modificar el orden morfosintáctico o el léxico del texto de llegada. En este caso, según Vinay y Darbelnet (1995: 31), lo que realmente se necesita es un método más complejo, que ellas denominan *traducción oblicua*. A su juicio, el traductor deberá recurrir a la traducción oblicua cuando encuentre lagunas en la lengua de llegada que necesita cubrir con medios equivalentes para obtener un efecto similar.

2.1.3. Newmark: traducción semántica y traducción comunicativa

Newmark (1991: 10), en su tratado *About translation*, define los conceptos de traducción semántica y traducción comunicativa, y admite que “the concepts of communicative and semantic translation represent my main contribution to general translation theory”. La traducción semántica, para Newmark (2004: 72-3), es personal e individual y está centrada en el nivel lingüístico del autor, mientras que la

⁴² En el tratado escrito por Wang Xiangyuan y Che Yan (2006: 84-101) se ve con más detalle la polémica de la traducción literaria en China.

traducción comunicativa es social y está centrada en el del lector. El traductor de la traducción comunicativa está al servicio de los lectores supuestamente numerosos y no bien definidos. Es decir, la traducción semántica hace referencia a la exotización, en tanto que la traducción comunicativa equivale a la naturalización.

2.1.4. (In)visibilidad del traductor: extranjerización y domesticación

Venuti (1995, 1998a) utiliza el término *invisibilidad del traductor* para describir la situación y la actividad del traductor en la cultura anglosajona contemporánea. Este concepto es motivado por dos causas:

1) Ilusión de transparencia: un texto traducido sólo se considera aceptable por los editores, críticos o lectores cuando es “transparente”, es decir, cuando se lee fácilmente, dando la impresión de que refleja el estilo y el significado esencial del texto extranjero. Esta forma de traducir exige la inteligibilidad inmediata del texto.

2) Presión ejercida sobre el traductor por la práctica traductora: es decir, el traductor recibe una remuneración baja que no recompensa por su trabajo. La única misión es producir el discurso transparente que de él se espera. Para Venuti (1995: 8-9), la invisibilidad del traductor es una especie de *auto-aniquilación* (*self-annihilation*) ya que el reconocimiento social y económico que se merece por su trabajo es mínimo y su labor nunca se protege tanto como la del autor.

Venuti relaciona la invisibilidad del traductor con dos métodos de traducción: la *extranjerización* y la *domesticación*. Dicha distinción recoge los dos caminos de Schleiermacher (1813): hacia el autor o hacia el lector. Venuti (1995: 20) define el método *domesticación* como una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua de llegada, llevando el autor a esta cultura, mientras que el método *extranjerización* es una desviación de esos valores para establecer las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero, llevando al lector a la otra cultura. También afirma que el método *domesticación* es lo que predomina en la cultura anglosajona, aunque Venuti (1995: 20) defiende el método *extranjerización*

como la única forma para resistir la hegemonía cultural de los países anglosajones, dado que la traducción extranjerizada puede servir como forma de resistencia contra el etnocentrismo, el racismo y el narcisismo de la propia cultura.

2.2. Procedimientos de traducción

En primer lugar, recordemos que Newmark (2004: 117) considera que los procedimientos de traducción se utilizan con oraciones y unidades lingüísticas más pequeñas. En segundo, basándose en la teoría de la estilística comparada, Hurtado Albir (1996: 41) revela que los procedimientos son soluciones visibles en el resultado, que responden a diferentes maneras de funcionar las lenguas. Además esta autora recalca que los procedimientos de traducción no son un método, ni una estrategia, sino más bien una técnica para lograr soluciones traductoras.

2.2.1. Vinay y Darbelnet y la estilística comparada entre el francés y el inglés

La estilística comparada de Vinay y Darbelnet (1995: 27-30) hace un análisis comparativo por medio de abundantes ejemplos, centrándose en el proceso de traducción entre las dos lenguas: francés e inglés. La aportación de la estilística comparada consiste en clasificar los procedimientos de traducción, que se supone que operan en los tres niveles estilísticos fundamentales: el nivel léxico, el sintáctico y el del mensaje. Estos tres planos, que se sitúan en la frontera de la estilística, hablan de la existencia de diversos fenómenos que pueden situarse por encima de esta frontera, en un nivel metalingüístico o por debajo de la misma, en un nivel microlingüístico.

Como hemos mencionado más arriba, Vinay y Darbelnet dividen los métodos de traducción en dos categorías: traducción literal y traducción oblicua. Estos dos métodos constan de siete procedimientos esenciales. Los primeros tres procedimientos pertenecen a la traducción literal, mientras que los cuatro restantes, a la traducción oblicua.

- 1) **Préstamo:** consiste en transferir la palabra de la lengua original directamente a la lengua meta, con el fin de introducir el sabor o el color local de la lengua original en la traducción.

p. ej.: el nombre de comidas mexicanas “tequila” y “tortillas” que se utiliza en inglés u otras lenguas para llenar la laguna semántica de la lengua meta.

- 2) **Calco:** se recurre a él cuando la expresión traducida no existe en la lengua de llegada. Es un tipo de traducción literal que guarda la estructura de la lengua original, pero la expresión se acomoda en cierto modo a las normas de la lengua meta.

p. ej.: *thérapie occupationnelle* (fr.) → *occupational therapy* (ing.)

- 3) **Traducción literal:** consiste en transformar directa e idiomáticamente las expresiones del TO en las del TM.

p. ej.: *This train arrives at Union Station at ten?* (ing.) → *Ce train à la gare Centrale à 10 heures?* (fr.)

No obstante, el traductor puede considerar que la traducción literal es inaceptable debido a que: (a) da otro sentido; (b) no tiene sentido; (c) es imposible traducir por diferencias estructurales; (d) carece de correspondencia alguna en la metalingüística de la lengua meta; (e) tiene alguna correspondencia en la lengua meta, pero no en el mismo nivel de lenguaje. En este caso, el traductor ha de recurrir a los siguientes procedimientos relacionados con la traducción oblicua.

- 4) **Transposición:** es básicamente la conversión de las partes de la oración entre dos lenguas sin que modifique el significado de la expresión de la lengua original, como por ejemplo, cambiar un grupo nominal por un grupo verbal. Según Vinay y Darbelnet (1995: 36), en traducción hay dos tipos de transposición:

- transposición obligatoria:

p. ej.: *Dès son lever* (fr.) → *As soon as he gets up* (ing.)

- transposición opcional:

p. ej.: *As soon as he gets up* (ing.) → *Dès son lever* (fr.) o *Dès qu’il se lève* (fr.)

5) **Modulación:** consiste en el cambio del punto de vista y en la reestructuración del enunciado. Para Vinay y Darbelnet (1995: 36), se opta por la modulación cuando la traducción literal o la transposición resultan inapropiadas o extrañas en la lengua meta, a pesar de lo correcta que sea su gramática. La modulación puede ser:

- obligatoria: p. ej.: the time when (ing.) → le moment où (fr.)
- opcional: se relaciona con las estructuras favorables de las dos lenguas, por ejemplo, el cambio de la negación de la lengua original por la oración afirmativa de la meta.

p. ej.: It's not difficult to show (ing.) → Il est facile de démontrer (fr.)

6) **Equivalencia:** se refiere a que la situación de la lengua meta es la misma a la de la lengua original pero la estructura gramatical o estilística es distinta. Es utilizada sobre todo para traducir proverbios, frases hechas o modismos.

p. ej.: Like a bull in a china shop (ing.) → Comme un chien dans un jeu de quilles (fr.)

7) **Adaptación:** se emplea cuando la realidad designada no existe en la lengua meta, por lo cual el traductor ha de crear una nueva situación apropiada de modo que el efecto al lector sea el mismo que el de la lengua original.

p. ej.: baseball (ing.) → cyclisme (fr.)

2.2.2. Vázquez-Ayora y el análisis comparativo del inglés y el castellano

En su tratado *Introducción a la Traductología*, Vázquez-Ayora (1977) se dedica al análisis de los *procedimientos técnicos de ejecución*, y es aquí donde aborda el análisis contrastivo propiamente de algunos de los procedimientos propuestos por Vinay y Darbelnet (1995): la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación. Aparte de explicitar con detalle los cuatro procedimientos relacionados con la traducción oblicua, Vázquez-Ayora (1977: 334-349) también aporta otros cuatro procedimientos: la amplificación, la explicitación, la omisión, y la

compensación.

- 1) **Amplificación:** consiste en utilizar más elementos lingüísticos en la lengua meta a fin de expresar la misma idea que en la lengua original.

p. ej.: I told her that life *here* is not interesting. (ing.) → Le dije que la vida *en esta ciudad* carece de interés. (esp.)

- 2) **Explicitación:** consiste en explicitarse en la lengua meta lo que está implícito en el contexto de la lengua original. Según Vázquez-Ayora (1977: 351), es necesario explicitar elementos que el original puede llevar implícitos con tal de que el traductor haya transmitido fielmente el mensaje sin dar lugar a la pérdida de contenido del TO, puesto que hay que respetar las reticencias, los suspensos, la opacidad y todos los recursos efectistas del TO. A diferencia de la amplificación, la explicitación puede reducir los elementos lingüísticos del mensaje del TO según el contexto o la situación.

p. ej.: *Internal and external* auditors (ing.) → Auditores de la *institución* y de *firmas contratadas* (esp.)

- 3) **Omisión:** consiste en la supresión de elementos superfluos en la conformación del mensaje. Según Vázquez-Ayora (1977: 361), la omisión obedece al principio lingüístico de la *economía* y al requisito de *naturalidad* de la equivalencia que ha de encontrarse en la lengua meta, de modo que pueda evitar el fenómeno de la *sobretraducción*.

p. ej.: The discussion was of a violent and sensitive *character*. (ing.) → La discusión fue violenta y sensible. (esp.)

- 4) **Compensación:** se refiere a que la pérdida de significado que se produzca en un segmento o unidad de traducción debe compensarse en otro punto del texto (Vázquez-Ayora 1977: 376). Es este procedimiento el que ayuda a mantener el equilibrio entre pérdidas y ganancias semánticas, así como a lograr la equivalencia estilística por medio de una adecuada gradación de matices y tonalidades.

p. ej.: The atmosphere in the big gambling room had changed. It was

now *much* quieter. (ing.) → El ambiente había cambiado *por completo* en la gran sala de juego, que ahora se encontraba más tranquila. (esp.)⁴³

2.2.3. Zhang Dacong (張達聰) y los procedimientos técnicos de traducción entre el chino y el inglés

En consonancia con su propio estudio lingüístico y experiencia de traducción entre el chino y el inglés, Zhang (1989: 258), distingue los procedimientos técnicos en tres aspectos: adición, deducción y alteración. Entre ellos, la adición abarca amplificación y repetición; la deducción comprende omisión y simplificación, mientras que la alteración engloba conversión, inversión, negación, y racionalización. Según este autor, los ocho procedimientos propuestos están relacionados con variables cualitativas y cuantitativas.

1) **Amplificación:** suplementar los elementos lingüísticos ausentes en el texto original a fin de que les facilite a los lectores la legibilidad y la comprensibilidad del texto meta. Este procedimiento abarca dos categorías: la amplificación sintáctica y la semántica.

a) amplificación sintáctica:

p. ej.: Success is often just an idea away. (ing.) → 成功與盞，往往只是一念之差。 (ch.) [Tener éxito *o no* a menudo solo depende de una decisión puntual.]

b) amplificación semántica:

p. ej.: She is driving a Ford. (ing.) → 她正在駕駛一輛福特汽車。 (ch.)
[Ella está conduciendo *un coche* de la marca Ford.]

2) **Repetición:** recuperar lo omitido en el texto original y en repetir los elementos sintácticos y semánticos para que los lectores del texto meta

⁴³ También se puede traducir de forma literal: “el ambiente había cambiado en la gran sala de juego. Se encontraba ahora mucho más tranquila”. No obstante, según Vázquez-Ayora (1977: 378), la traducción resulta demasiado floja debido a que sin la vinculación de las frases ni el desplazamiento de un rasgo semántico, la versión perdería su cohesión.

lleguen a comprender mejor el texto original.

p. ej.: She cannot dance or swim. (ing.) → 她既不會跳舞，也不會游泳。 (ch.) [Ella no sabe bailar ni tampoco sabe nadar.]

Aquí es inapropiado traducir literalmente al chino 她既不會跳舞或游泳 [Ella no sabe bailar o nadar.] porque la conjunción 或 (huo) siempre se usa en oraciones afirmativas.

- 3) **Omisión:** suprimir tanto los elementos léxicos como los sintácticos del texto original que no se necesitan en la comprensión. Al traducir del inglés al chino, es corriente omitir artículos (*the, a...*), pronombres (*it...*), conjunciones (*and, when...*), verbos copulativos (*to be*), y sujetos (*he, she...*).

p. ej.: Some flowers *are* quite fragrant. (ing.) → 有些花很香。 (ch.)
[Algunas flores (son) muy fragantes]

En este caso se trata de la omisión del verbo copulativo 是 (shi). Para ajustar la frase a la gramática del chino no se traduce a 有些花是很香 [Algunas flores son muy fragantes.] dado que normalmente el predicado adjetival que pospone al nombre no va antepuesto la cópula *shi* a no ser que el autor quiera enfatizar el tono (Lü, 2008: 496-8).

- 4) **Simplificación:** sintetizar toda la frase o el sintagma que resulta redundante en el texto traducido.

p. ej.: The effects of *quick and easy money are very dramatic*. (ing.) → 橫財，引人注目。 (ch.) [Riqueza inesperada es llamativa.]

La traducción literal del inglés al chino sería 快而容易得到的錢，很具有戲劇性 [La fortuna repentina y fácil es dramática.], cuya expresión resulta demasiado redundante y suena a anglicismo para los lectores chinos. Es más aconsejable que se sintetice el sintagma *quick and easy money* a 橫財 que no sólo mantiene el significado de la frase original sino también se condensa las cuatro palabras inglesas en dos caracteres chinos (Zhang Dacong, 1989: 285).

- 5) **Conversión:** cambio de la categoría morfosintáctica entre dos lenguas, por ejemplo, cambiar un grupo nominal por un grupo verbal. La noción de la conversión corresponde a la de la transposición propuesta por Vinay y Darbelnet.

p. ej.: A lesson *to* all. (ing.) → 給大家一個教訓。(ch.) [Da una lección a todos.]

Aquí se trata de convertir la preposición *to* en el verbo 給.

- 6) **Inversión:** permutar el orden de frases según las estructuras favorables de cada lengua.

p. ej.: It is wrong to *tell a lie*. (ing.) → 撒謊是錯誤的(行爲)。(ch.)
[Decir mentiras es un comportamiento incorrecto.]

- 7) **Negación:** traducir la negación de una oración con una frase afirmativa. Igual que en los casos de inglés al español, suelen surgir problemas cuando se trata de traducir sintagmas u oraciones de *la doble negación* del inglés al chino (Zhang Dacong, 1989: 302-4)..

p. ej.: a not too clean necktie (ing.) → 髒領帶 (ch.) [una corbata sucia]

p. ej.: Two plus three equals five. *There is no one but knows*. (ing.) →
二加三等於五。每個人都知道。(ch.) [Todo el mundo lo sabe.]

- 8) **Racionalización:** es apropiada para traducir fórmulas convencionales que no se pueden traducir literalmente, como los modismos y los proverbios. En el caso de lenguas lejanas, en las cuales no existe una equivalencia, el traductor no puede traducir estas fórmulas literalmente sino que debe hacer algún tipo de racionalización, según el contexto y la finalidad de la traducción (Zhang Dacong, 1989: 309).

p. ej.: It is a good horse that never stumbles, and a good wife that never grumbles. (ing.) → 馬再好也會跌；妻再賢也會怨。(ch.) [Un buen caballo también se tropieza; una esposa virtuosa también se queja.]

No es indicado traducir literalmente este refrán inglés al chino como 良馬不蹶，賢妻不怨 cuyo sentido está completamente opuesto al del original. Lo que quiere decir es que todo el mundo comete errores, lo cual se corresponde a los refranes españoles “quien tiene boca se equivoca” y “de los hombres es errar y de los burros rebuznar”.

2.2.4. Josep Marco y la gradación de la intervención del traductor

La clasificación de las técnicas de traducción de los referentes culturales que hace Marco en su tratado *El fil d'Adriadna. Anàlisi estilística i traducció literaria* (2002), se basa principalmente en la teoría propuesta por distintos autores como Newmark (1988/2004), Florin (1993), Hervey, Higgins y Haywood (1995), Katan (1999) y Moyoral (1999/2000). Marco esboza un planteamiento sobre la gradación de las técnicas según el grado de intervención del traductor y de acercamiento al lector meta. En su opinión, cuanto más intervención del traductor, más se acerca el texto al lector de la lengua meta, como se observa en la figura siguiente:

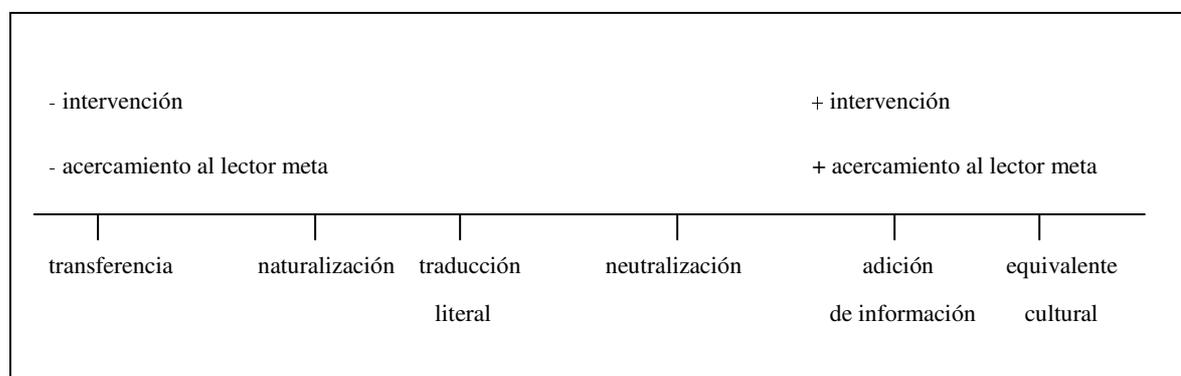


Figura 4. Técnicas de traducción de los referentes culturales y gradación de intervención del traductor según Marco (2002: 210)

Dos años más tarde este autor rectifica la teoría de 2002 proponiendo una clasificación revisada de las técnicas de traducción, según el criterio de intervención del traductor y acercamiento al lector meta. Recoge una parte de la terminología propuesta por Molina y Hurtado (2002), excepto el caso de la elisión, que Marco

denomina omisión y el caso de la neutralización, que incluye las técnicas de la descripción, la generalización y la particularización de Molina y Hurtado. Además, añade dos categorías nuevas que no están incluidas en su teoría formulada en el 2002: la primera es la *adaptación intracultural* y se refiere al referente cultural original que es sustituido por otro referente de la cultura original que resulta más conocido en la comunidad meta; mientras que la segunda es el *equivalente acuñado*, que él define como una especie de traducción previsible de un referente cultural.⁴⁴ A su juicio (Marco, 2004a: 138), el equivalente acuñado, igual que la omisión, no forma parte de la gradación de técnicas de traducción, puesto que puede abarcar más de una técnica, como el préstamo, la traducción literal, la adaptación, etc. Con respecto a los otros cambios efectuados en la nueva propuesta, Marco unifica las técnicas de transferencia y naturalización, que se convierten en préstamo. La adición de información pasa a ser amplificación/compresión de información. El equivalente cultural se convierte en la adaptación intercultural, en oposición a la adaptación intracultural mencionada más arriba. Por lo tanto, su propuesta revisada de clasificación de técnicas se puede observar en la figura siguiente:

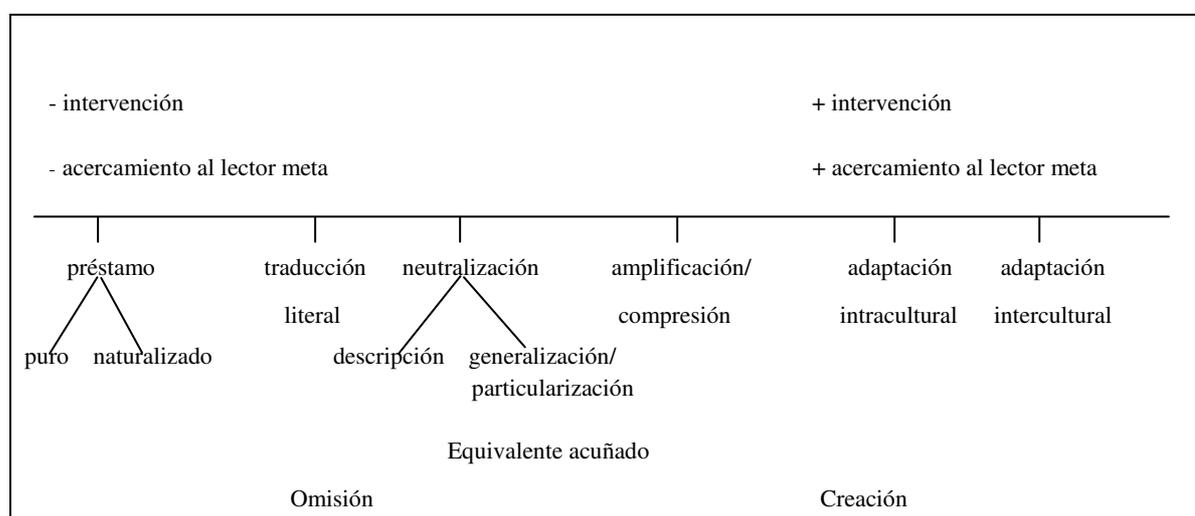


Figura 5. Técnicas de traducción (revisadas) y gradación de la intervención del traductor según Marco (2004a: 138)

⁴⁴ Marco (2004a: 137-138) define *equivalente acuñado* como “una mena de traducció per defecte, és a dir, com la mena de traducció més previsible d’un referent cultural, la que es produirà en tots aquells casos en què no hi haja cap factor que aconselle una solució diferent”.

Estas variables de análisis son significantes, puesto que el uso de un elevado número de préstamos o de una traducción literal en una traducción puede significar menos intervención del traductor y menos acercamiento al lector meta. En cambio, un mayor uso de ampliaciones, compresiones y adaptaciones implica una mayor intervención del traductor y un mayor acercamiento al lector meta.

Según Marco (2004a: 143), existen correspondencias bastante evidentes entre el método de traducción y la dicotomía extranjerización/domesticación de Venuti. Las traducciones extranjerizadas tienen un menor grado de intervención del traductor y el traductor tiende a adoptar el estilo particular del autor o incluso dejará los términos en su forma original. Está claro que el traductor está más presente y visible en el texto meta por dotar de rasgos extranjeros al nivel morfosintáctico. En cambio, cuando un traductor se inclina por domesticar el texto, es más probable que opte por una traducción que nivele el lenguaje y favorezca la variedad estándar, o que incluso elimine los elementos exóticos del texto original que resulten extraños para los lectores meta. Es decir, la intervención del traductor es mayor para una traducción domesticada.

Cabe añadir que Marco no profundiza en algunas técnicas, como por ejemplo, la omisión, que tampoco incluye en su gradación de la intervención del traductor. Como la omisión es uno de los procedimientos más utilizados en las traducciones al chino de *Platero y yo*, nos interesa profundizar en ella en el siguiente apartado.

2.2.5. Eirlys Davies y los motivos de omisión

La omisión es un fenómeno de traducción presente en la mayoría de los textos traducidos y se considera un universal de la traducción, tal como se refleja en la afirmación de Franco (1996: 66) en el sentido de que la omisión “is used much more than many prescriptive translation scholars would like to acknowledge”. Como es habitual en los estudios de la traducción, aún no hay consenso con respecto a la terminología que debe usarse para describir esta técnica. Entre los términos más usados encontramos *supresión* (Franco, 1996); (Newmark, 2004), *elisión* (Molina y Hurtado, 2002), *economía* (Vinay y Darbelnet, 1995), *deducción* (Zhang Dacong, 1989) y *omisión* (Vázquez-Ayora, 1977); (Marco, 2002); (Davies, 2007).

Davies (2007: 56) considera la omisión como un defecto evidente, dado que al revisar con cautela los tratados traductológicos, la omisión siempre es clasificada como uno de los tres defectos de traducción junto con otros dos: los errores y las ambigüedades. Es un procedimiento que perjudica mucho la credibilidad de la traducción. Por consiguiente, el empleo de la omisión en la traducción a veces induce a una protesta feroz, porque “the translators are accused of dishonesty and deliberate distortion of the original”. El objetivo principal de Davies es estudiar el fenómeno de la omisión, desde la perspectiva sociolingüística, con el fin de averiguar los posibles factores que pueden justificar la presencia de omisión, así como qué motivos tienen los traductores para recurrir a este procedimiento.

Con respecto a omitir la información en una traducción, Davies distingue cuatro motivos posibles: intraducibilidad, inaceptabilidad por los lectores meta, fórmulas convencionales no equivalentes y expresiones redundantes e innecesarias.

2.2.5.1. Intraducibilidad

La intraducibilidad, para Davies, es la razón más evidente a la hora de adoptar la omisión. Basándose en los tres aspectos sociosemióticos de la intraducibilidad propuestos por Ke Ping (1999), los cuales son los aspectos referencial, pragmático e intralingüístico, Davies (2007: 58-63) distingue cuatro factores en torno a la intraducibilidad:

- a) *Referencias metalingüísticas*: la intraducibilidad es debida a algunos comentarios hechos por el autor que resultan imposibles traducirlos o pierden el sentido en el texto meta. Las referencias metalingüísticas abarcan chistes y juegos de palabras, que no se pueden transmitir con lealtad a la lengua meta.
- b) *Alusión intertextual*: por un lado, las alusiones pueden resultar intraducibles porque el traductor, por carencia de competencia enciclopédica, es incapaz de identificar las alusiones o los símbolos del texto original. Por otro, aunque el traductor transmita las referencias alusivas al texto meta, es muy probable que los lectores del texto meta no

puedan comprender ni lograr el efecto deseado de dicha alusión porque no les es tan familiar como a los lectores del texto original.

- c) *Referencias léxicas específicas según contexto*: al trasladar los elementos lingüísticos específicos al texto meta, sobre todo las deixis, se requiere un esfuerzo demasiado grande por parte del traductor o del receptor y, encima, los elementos léxicos trasladados pueden no proporcionar el efecto equivalente a los lectores del texto meta al que perciben los del original.
- d) *Referencias de la unicidad cultural*: porque la referencia cultural es desconocida por los lectores de la cultura meta. Franco (1996) al comparar las tres traducciones de la novela *The Maltese Falcon*, descubre que el traductor de la versión popular adopta más veces la omisión que los de las otras dos versiones, que consideran la obra como parte del canón literario.

2.2.5.2. Inaceptabilidad por la comunidad de la lengua meta

Se trata esencialmente del filtro censor desempeñado por parte del traductor y de las autoridades competentes. El motivo principal del filtro censor suele provenir de la ideología del traductor. Es decir, normalmente los traductores saben muy bien a qué público lector van destinados los textos meta y también cuáles son los intereses del editor. Si los traductores piensan que las descripciones del TO pueden resultar ofensivas o pueden sorprender negativamente a los lectores meta, la omisión de los elementos ofensivos será una de las mejores soluciones que pueden optar para satisfacer las expectativas de los lectores meta.

Otro aspecto de la censura por parte del traductor o por las autoridades se encuentra en la traducción de obras infantiles. Davies afirma que la traducción de literatura infantil siempre recibe más restricciones derivadas de la política censora, incluso en las comunidades donde se goza de una gran libertad en traducción. El traductor no considera conveniente presentar al lector menor de edad formas negativas, como las palabrotas, los insultos y las referencias sexuales, así que es preferible eliminar tales referencias.

2.2.5.3. Fórmulas convencionales no equivalentes

Al traducir las fórmulas convencionales como los refranes, las frases hechas y las expresiones de cortesía, que son imposibles de traducir literalmente, el traductor puede optar por suprimir dicha referencia problemática como la solución ideal. La razón es simple en el caso de lenguas alejadas, en las cuales no existe un equivalente, y, por ello, la referencia podría suscitar confusión o incongruencia en el efecto global de la traducción. Normalmente se emplean más las fórmulas de cortesía en las lenguas orientales que en las occidentales, por lo cual el traductor a una lengua occidental suele eliminar estas fórmulas para conseguir una mejor legibilidad del TM.

Cabe destacar que, para Davies (2007: 69), la omisión es un procedimiento de domesticación del texto, porque la omisión concede el privilegio a “the acceptability of the translation for its target audience rather than to its accuracy as a representation of the source text”. La supresión de las expresiones problemáticas puede producir un efecto más natural en el TM.

2.2.5.4. Expresiones redundantes e innecesarias

Como afirma Vázquez-Ayora (1977: 182) “en el estudio de la estilística comparada, no se puede pasar por alto el tema de la redundancia”. Para Davies, la causa de la omisión puede ser de tipo pragmático. Es decir, la omisión ocurre en cuanto la función de referencia no es clave para la comprensión del pasaje donde se encuentra y para que los lectores comprendieran dicha referencia habría que añadir mucha información poco relevante para el contexto general del texto. La distinción entre si los elementos lingüísticos son útiles o son redundantes siempre depende de las perspectivas por parte del autor y de los lectores, así como del contexto del TM. La razón es que una expresión que un autor cree que es relevante en su obra, puede resultar imperceptible para los lectores de lengua meta. Por tanto, según Davies (2007: 72), muchos manuales de traducción aconsejan que se supriman las expresiones que explican algo demasiado evidente en la traducción, con lo cual se evita que el TM parezca superfluo y pesado.

Al final, Davies (2007: 74) concluye que antes de optar por la omisión, el traductor debe juzgar bien el efecto y el resultado posible para averiguar si dicho procedimiento provoca una pérdida imperdonable en el TM. Un buen traductor, a su juicio, debe considerar que la omisión es como una solución constructiva en lugar de un hecho de evasión.

3. El modelo de análisis del estilo de nuestro corpus

Después de revisar las teorías existentes en lo pertinente al análisis estilístico de traducciones, expondremos el modelo de análisis del estilo de las traducciones chinas en que se basa nuestro estudio, en el cual se combinarán dos componentes: por una parte, basándose en los estudios acerca de *Platero y yo*, elaboramos un modelo propio de la clasificación de análisis estilístico de esta gran obra, y, por la otra, los conceptos expresados en el apartado anterior sobre los procedimientos de traducción adoptados por cada traductor. La razón es que uno de los objetivos de este estudio consiste en indagar si los traductores pueden mantener la fidelidad al original traduciendo los rasgos idiosincráticos que caracterizan a Juan Ramón Jiménez en *Platero y yo*; o si, por lo contrario, tienen sus propios idiolectos en las traducciones de nuestro corpus, tal como algunas preferencias léxicas o morfosintácticas que se muestran a la hora de trasladar los elementos estilísticos de esta gran obra al chino. Por otra parte, no sólo intentaremos averiguar qué tipo de procedimiento de traducción ha sido adoptado por los traductores para resolver determinados elementos lingüísticos de gran relevancia en el estilo de *Platero y yo*, sino que también procuraremos investigar el método utilizado por cada traductor, para ver si el traductor tiende a adoptar el punto de vista de la extranjerización, o bien se inclina hacia el punto de vista de la domesticación.

Cabe añadir que pensamos aplicar el término *elemento estilístico* en nuestro análisis del estilo. El concepto de este término fue introducido por Munday (2007a: 7-8; 45-9, *element of style*), que lo define como la elección del léxico y la expresión que se caracterizan en el TO y el TM. Además, este autor señala que el concepto de elemento estilístico cuenta con cierto grado de sentido ideológico, ya que puede reflejar la intención, los conocimientos o el contexto sociocultural tanto del autor original como del traductor. Por este motivo, creemos que este término puede ser pertinente y útil a la hora de realizar un estudio contrastivo de los elementos lingüísticos de nuestro corpus.

3.1 Clasificación de análisis estilístico de *Platero y yo*

Tal como se indica en el título de este trabajo, la propuesta metodológica de este capítulo comprende una parte de análisis y una parte de comparación. Respecto a la primera, intentaremos analizar las marcas estilísticas de *Platero y yo*, inspirándonos principalmente en los tratados realizados por los críticos literarios como Ulibarri (1962), Brogini (1963), Palau de Nemes (1974), Predmore (1975), Gómez Yebra (1992) y Bochet (1999), en los que podemos clasificar los rasgos idiosincrásicos de *Platero y yo* en seis temáticas: sinestesia (especialmente las sensaciones visuales), implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variación lingüística de forma no estándar (dialecto andaluz y referencia a otras lenguas). Esta es la clasificación de análisis del estilo en la que se sitúa este estudio contrastivo tanto del TO como de los TMs. En el capítulo tres, “Análisis del texto original”, de este trabajo vamos a profundizar en el tema de estos aspectos estilísticos y explicaremos por qué son especialmente significativos para nuestro análisis.

3.2. Procedimientos de traducción para el análisis estilístico de nuestro corpus

Con respecto a los procedimientos utilizados por cada traductor a la hora de traducir los aspectos estilísticos de *Platero y yo* al chino, seguiremos principalmente la terminología utilizada por la estilística comparada de Vinay y Darbelnet (1995) y la de Vázquez Ayora (1977), ya que según Munday (2007a: 30), dicha terminología es pertinente y útil a la hora de hacer un estudio comparativo de TO y TM. Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, para Vinay y Darbelnet (1995: 27-30), los procedimientos de traducción operan en tres niveles estilísticos fundamentales: el nivel léxico, el sintáctico y el del mensaje. Una opinión semejante ha sustentado Munday en su tratado *Style and ideology in Translation* (2007a: 47), quien menciona que “the stylistic expressions associated with this level (micro-level) represent the fingerprint of the individual author or translator”. A su parecer, en el nivel microlingüístico podemos detectar alguna huella o marca del traductor mediante un análisis de los elementos lingüísticos empleados por éstos, como algunas preferencias léxicas o fraseológicas.

De este modo, trataremos de contrastar los elementos lingüísticos del TO con sus correspondientes en los TMs, centrándonos en el nivel léxico-semántico y morfosintáctico,⁴⁵ para, al final, analizar los procedimientos adoptados por cada traductor. Al tratar los aspectos estilísticos y las variantes lingüísticas del texto original, los traductores han de recurrir a procedimientos variados para resolver el problema emergente ya que se trata de dos lenguas completamente distintas. Asimismo, introduciremos el concepto de la gradación de intervención del traductor propuesto por Marco (2004a) en los procedimientos aplicados en nuestro corpus a fin de justificar el método adoptado por cada traductor. A continuación se describirán con más detalle los procedimientos de traducción que pensamos emplear en el análisis estilístico de los TMs.

En cuanto a la terminología seleccionada, primero escogeremos los procedimientos propuestos por Vinay y Darbelnet que son *préstamo*, *traducción literal*, *transposición*, *modulación*, *equivalencia* y *adaptación*. Siguiendo la terminología establecida por Vinay y Darbelnet, Vázquez Ayora (1977) propone otros procedimientos: *amplificación* y *omisión*, que, a nuestro parecer, pueden ser relevantes y útiles a la hora de analizar el estilo de las traducciones al chino, de modo que los incluiremos en los procedimientos de traducción que pensamos aplicar a nuestro análisis. A continuación intentaremos definir los procedimientos junto con unos ejemplos expuestos.

- **Préstamo:** consiste en utilizar una palabra o expresión propia perteneciente al léxico común de otra lengua. Por ejemplo, utilizar el término inglés “dollars” en el texto traducido al francés (Vinay y Darbelnet, 1995: 32) o conservar la frase francesa “Ce n’est rien” en el texto traducido al chino,⁴⁶ lo cual implica que el traductor tiende a conservar el léxico de la lengua original e interviene menos en el texto meta.

⁴⁵ Nuestra teoría lingüística referente a la lengua de partida, se basa principalmente en los tratados *Fundamentos de gramática estructural del español* (1986) de Juan Luis Onieva y *Gramática esencial del español* (1991) de Manuel Seco, asimismo, hemos consultado algunos diccionarios de términos lingüísticos que pueden verse en la bibliografía adjunta de nuestro trabajo.

⁴⁶ El ejemplo procede del TM2 de nuestro corpus. El traductor opta por conservar la frase francesa que Juan Ramón Jiménez utiliza en el texto original para poner de manifiesto la condición social del doctor francés en contraste con el habla de los cazadores furtivos.

- Traducción literal: se trata de conservar las particularidades formales del TO a fin de producir un TM gramaticalmente correcto y acorde con los usos de la lengua meta. Por ejemplo, traducir la frase del inglés “This train arrives at Union Station at ten” por “Ce train arrive à la gare Centrale à 10 heures”(Vinay y Darbelnet, 1995: 34), o en nuestro caso, traducir “Platero tiembla aún, de vez en cuando, mirándome” como (灰毛驢仍在顫抖，不時，看著我) “Platero aún tiembla, a veces, mirándome”. El traductor adopta un punto de vista extranjerizante y reproduce el TO apegándose al máximo a su forma original, por lo cual, igual que el préstamo, la traducción literal es un procedimiento que tiende a la conservación de la lengua original y se aleja de la comunidad meta.
- Transposición: es básicamente la conversión de la categoría morfosintáctica entre dos lenguas sin que se modifique el significado de la expresión de la lengua original, como por ejemplo, cambiar un grupo nominal por un grupo verbal. Un ejemplo de la transposición es traducir “las uvas moscateles, todas de ámbar”, por (琥珀色的麝香葡萄) “las uvas moscateles ambarinas”. Este procedimiento implica un cierto grado de manipulación por parte del traductor y de acercamiento hacia los lectores meta.
- Modulación: consiste en el cambio del punto de vista y en la reestructuración del enunciado, empleando por ejemplo la voz activa en vez de la voz pasiva o la negación de una oración en lugar de la frase afirmativa original. El ejemplo de nuestro corpus es traducir “debo cobrar un extraño aspecto” por (我的樣子怎不使人感到奇怪?) “¿Cómo no va a extrañarse la gente de mi aspecto?”, mostrando la intervención del traductor porque opta por reestructurar el enunciado para ajustarse a la expresión convencional de la lengua meta, puesto que la frase original es afirmativa, pero la traducida se convierte en una interrogación retórica.
- Equivalencia: se refiere a que la situación de la lengua meta es la misma a la de la lengua original pero la estructura gramatical o estilística es distinta. Es utilizada sobre todo para traducir frases hechas o modismos y, así, como

señala Vázquez Ayora (1977: 317), la equivalencia de “every cloud has a silver lining” puede ser “no hay mal que por bien no venga”. En el caso del chino, traducir “borricuelo.” por *xiaoliu* (小驢) “borricuelo”, es un ejemplo de la equivalencia. En nuestro análisis, la aplicación de la equivalencia puede reflejar en cierto grado la lealtad a la peculiaridad lingüística de la obra original, por lo que, se trata de un procedimiento que se inclina hacia el autor original.

- Adaptación: se emplea cuando la realidad designada no existe en la lengua meta, por lo cual el traductor ha de crear una nueva situación apropiada de modo que el efecto al lector sea el mismo como en la lengua original. Por ejemplo, traduce “mal viento negro” por (造成災害的狂風) “viento furioso dañino que causa calamidades”. Este procedimiento implica un alto grado de intervención por parte del traductor y un alto grado de acercamiento hacia el lector meta.
- Amplificación: se trata de añadir elementos lingüísticos ausentes en el texto original a fin de facilitar la legibilidad y la comprensión por parte de los lectores meta. Este procedimiento implica un cierto grado de intervención por parte del traductor, ya que ha de decidir qué información añadir y cómo ampliarla. Un ejemplo de amplificación sintáctica es traducir “el Castillo” como (卡斯蒂約的酒庫) “la bodega del Castillo” y otro ejemplo de amplificación semántica es traducir “vestido de luto” por (穿黑色喪服) “vestido de luto de color negro”.⁴⁷
- Omisión: consiste en eliminar o los elementos léxicos o sintácticos del texto original que no se necesitan en la comprensión. Al traducir del español al chino, es corriente omitir los componentes léxicos como artículos (el, las...), pronombres (lo, la...), conjunciones (cuando, y...), verbos copulativos (ser y estar), y sujetos (él, ella...) (Pan 1996: 88); por lo cual, en nuestro análisis, más bien nos referiremos a eliminar elementos sintácticos o sintagmas de

⁴⁷ Se trata de una amplificación porque en la cultura china el color del luto es el blanco, por lo que el traductor proporciona la información adicional para explicitar esta diferencia intercultural.

una oración. En la introducción hemos indicado que uno de los objetivos de este trabajo es estudiar el fenómeno de la omisión en los textos meta, con el fin de observar qué tipo de información se ha suprimido, y por qué posibles motivos. Por eso analizaremos este procedimiento con más detalle en el siguiente apartado. Un ejemplo de omisión lo encontramos cuando se traduce el antropónimo “Pájaro Verde”. De acuerdo con la afirmación de Peña (1997: 49) y la de Davies (2007: 69), la omisión puede implicar un alto grado de intervención del traductor y una *manipulación domesticadora*.

A continuación haremos una tabla que contiene todos los ocho procedimientos junto con los ejemplos al respecto que pensamos aplicar a nuestro análisis del estilo, con objeto de facilitar su comprensión.

Tabla 4. Adaptación de las propuestas de Vinay y Darbelnet (1995) y de Vázquez Ayora (1977) sobre los procedimientos de traducción del análisis estilístico

Procedimientos de traducción	Ejemplos
Préstamo	“Ce n’est rien” → “Ce n’est rien”
Traducción literal	“Platero tiembla aún, de vez en cuando, mirándome” → (灰毛驢仍在顫抖，不時，畏縮地看著我) “Platero aún tiembla, a veces, mirándome”
Transposición	“las uvas moscateles, todas de ámbar” → (琥珀色的麝香葡萄) “las uvas moscateles ambarinas”
Modulación	“debo cobrar un extraño aspecto” → (我的樣子怎不使人感到奇怪?) “¿Cómo no va a extrañarse la gente de mi aspecto?”
Equivalencia	“borricuelo” → (小驢) “borricuelo”
Adaptación	“mal viento negro” → (造成災害的狂風) “viento furioso dañino que causa calamidades”
Amplificación	“vestido de luto” → (穿黑色喪服) “vestido de luto del color negro”
Omisión	“Pájaro Verde” → ∅

Conclusiones de la primera parte

En esta primera parte de la tesis hemos realizado una revisión de las teorías que se pueden dividir en dos ámbitos: el marco teórico que nos sirve para establecer la metodología de análisis en relación con los parámetros extratextuales de nuestro corpus (capítulo 1) y otro para elaborar otro modelo de análisis acerca del estudio estilístico contrastando la obra original con los textos meta (capítulo 2).

En el primer capítulo hemos presentado los fundamentos teóricos en los que se basa nuestro análisis de los factores extratextuales que configuran el contexto de creación y de recepción de nuestro corpus. A partir de los parámetros extratextuales propuestos por Nord (1997) y Mangirón (2006) hemos elaborado un modelo de análisis haciendo algunas modificaciones a fin de que éste se ajuste mejor a la peculiaridad que caracteriza nuestro corpus. En este sentido, hemos incorporado otros dos parámetros que nos sirven de pautas para nuestro análisis. El primero se trata de la noción de protraductor definida por Peña (1997) y en el segundo hemos incluido los términos utilizados por Toury (2004) en relación con el concepto de la traducción directa, mediada e intermedia.

Hemos agregado, también, la teoría acerca de los elementos paratextuales propuesta por Genette (1997), ya que los paratextos que acompañan al cuerpo textual pueden proporcionar datos relevantes con respecto a los factores extratextuales que envuelven tanto la obra original como los textos traducidos. En definitiva, en el primer capítulo hemos establecido la metodología para analizar los elementos extratextuales que incluye los siguientes parámetros: autor, obra y edición, intención, receptores, medio, lugar y época de publicación, función y efecto del texto, recepción para el estudio de la obra original, traductor, lugar y fecha de publicación, protraductores de la traducción y mecenazgo, traducción directa/mediada, presentación de la traducción, receptores, finalidad de la traducción y recepción para las traducciones.

En el segundo capítulo hemos presentado cuatro herramientas de análisis que pensamos aplicar en el estudio estilístico contrastivo entre la obra original y los textos meta. En primer lugar, hemos hecho una revisión de los estudios relacionados con el

concepto de estilo desde distintas perspectivas (lingüística, literaria y traductológica). Hemos tratado de aproximarnos a las teorías propuestas por distintos lingüistas y literatos acerca del concepto del estilo porque según Baker (2000) los estudios de estilo emprendidos por los traductólogos provienen primordialmente de estas dos disciplinas. Por otro lado, hemos abordado el estado de la cuestión acerca de los estudios del estilo desde el punto de vista traductológico. Hemos revisado los postulados de Yan Fu (en López García, 1996), Lu Xun (1991), Hatim y Mason (1995), Baker (1993, 2000), Parks (2007) y Munday (2007), entre otros. A nuestro parecer, la propuesta teórica de Munday es especialmente pertinente para establecer nuestro modelo de análisis, ya que en su tratado este autor utiliza el término “elemento estilístico” para describir la noción de la elección del léxico y la expresión que caracterizan en el texto original y el meta y, además, consta de cierto grado de sentido ideológico, de modo que su noción propuesta servirá como base para el análisis estilístico que pensamos hacer en el capítulo cinco. Por otra parte, a su juicio, en el nivel microlingüístico se pueden detectar algunas marcas del traductor mediante un análisis de los elementos estilísticos adoptados por éstos, como preferencias léxicas o sintácticas. Como la detección de las marcas idiolectales presentes en los textos meta es uno de nuestros objetivos, creemos que la propuesta de Munday es útil para delimitar nuestro análisis estilístico en el ámbito microlingüístico.

En segundo lugar, hemos hecho un repaso de las teorías en relación con los métodos de traducción. Primero, hemos abordado la polémica que ha tenido lugar a lo largo de la historia de la traductología, es decir, la discusión entre la traducción literal y la libre. Asimismo, hemos presentado el concepto de métodos de traducción propuesto por Newmark (1991), Vinay y Darbelnet (1995) y Venuti (1995, 1998a). Hemos optado por recurrir a los términos de Venuti, ya que tanto el concepto tanto de extranjerización como de domesticación cuentan con cierto sentido socio-cultural e ideológico que son los más apropiados para detectar qué método de traducción tiene tendencia a usar cada traductor de nuestro corpus.

En tercer lugar, hemos revisado las teorías acerca de los procedimientos de traducción que están relacionadas especialmente con el estudio contrastivo del estilo.

Pensamos seguir la propuesta de los procedimientos de Vázquez Ayora (1977) así como de Vinay y Darbelnet (1995), que nos servirán de esqueleto con el fin de analizar los procedimientos adoptados por cada traductor de nuestro corpus a la hora de tratar los elementos estilísticos del texto original. Asimismo, hemos presentado el concepto de la gradación de intervención del traductor propuesto por Marco (2004a) y pensamos aplicarlo en el análisis de los procedimientos a fin de justificar posteriormente el método adoptado por cada traductor. Hemos incorporado, también, la teoría de Davies (2007), quien indica las razones posibles de omisión, ya que su teoría nos sirve para alcanzar uno de nuestros objetivos, que consiste en estudiar los motivos de omisión en los distintos textos meta.

Por último, aunque nuestro análisis estilístico se limita al nivel microlingüístico, tal como mencionamos antes, somos conscientes de que no podemos separarnos del ámbito literario, que también ha ocupado un papel crucial en los estudios sobre el análisis del estilo. Por este motivo, hemos repasado los estudios que abordan los rasgos idiosincrásicos de *Platero y yo*, realizados por distintos críticos literarios como Ulibarri (1962), Brogini (1963), Palau de Nemes (1974), Predmore (1975), Gómez Yebra (1992) y Bochet (1999). A partir de dichos estudios hemos clasificado los elementos estilísticos de la obra original en seis: sinestesia (especialmente las sensaciones visuales), implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variación lingüística (dialecto andaluz y referencia a otras lenguas no castellana). Procuraremos profundizar más a fondo en estas categorías en el siguiente capítulo en el que realizamos el análisis del texto original.

SEGUNDA PARTE

EL CONTEXTO DE CREACIÓN

Y

DE RECEPCIÓN

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL TEXTO ORIGINAL

Capítulo III Análisis del texto original

1. Análisis de los factores extratextuales

El esquema de este análisis del corpus está basado en el modelo de la comunicación literaria que propone Nord (1997), los parámetros de análisis del texto original de Mangirón (2006) y los conceptos establecidos por Peña (1997) para el análisis de traducciones.

1.1 Autor

Juan Ramón Jiménez Mantecón, el “andaluz universal”, nació en Moguer (Huelva) en 1881. Tras estudiar Bachillerato con los jesuitas en el Puerto de Santa María, comenzó la carrera de Derecho impuesta por su padre en la Universidad de Sevilla, aunque no finalizó sus estudios. Los poemas de Rubén Darío, el miembro más destacado del Modernismo en la poesía hispánica, le conmovieron especialmente en su juventud.

En 1900 publicó sus dos primeros libros de textos. La muerte de su padre en este mismo año y la ruina familiar le causaron una intensa crisis, y en 1901 fue ingresado en un sanatorio mental en Francia. Dos años después, convaleció en otro de Madrid, donde entró en contacto con la Institución Libre de Enseñanza, y se hizo discípulo de Francisco Giner y Cossío. La institución y la dirección de éstos tendrían una influencia decisiva en la formación intelectual del poeta. En 1905 regresó a su pueblo natal, Moguer. Allí permaneció retirado durante seis años. Fue la época en la que su actividad diaria se dedicaba a la rutina de escribir y pasear por el campo. El contacto con su tierra natal tuvo un efecto inspirador, ya que escribió la mayor parte de *Platero y yo* durante esa época. En 1911 se trasladó a Madrid. Hizo varios viajes a Francia y luego a Estados Unidos, donde en 1916 se casó con Zenobia Camprubí Aymar, de origen hindú (con ella había traducido las obras de Tagore). Acerca del año 1920, después de morir Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez se puso al frente del parnaso de los poetas españoles, logrando una gran influencia en la Generación del 27.

En 1936 se vio obligado a abandonar España al estallar la Guerra Civil Española. Desde entonces, nunca volvió a su madre patria hasta la muerte. En 1956 la Academia Sueca le otorgó el Premio Nobel de Literatura en Puerto Rico, donde vivió gran parte de su vida en el exilio y donde trabajaba como profesor en la Universidad. La noticia coincidió con la muerte de Zenobia y el autor jamás se recuperó de esta pérdida. Jiménez, deshecho, murió dos años después en Puerto Rico. Sus restos, junto con los de Zenobia, reposan en el cementerio de Jesús en Moguer.¹

Juan Ramón Jiménez ocupa un lugar privilegiado en el canon de literatura española, y es considerado como poeta de excepcional sensibilidad, así como maestro de la generación del 27. Las palabras de Alberti (1975: 35) lo confirman: “por aquellos apasionantes años madrileños, Juan Ramón Jiménez era para nosotros, más aún que Antonio Machado, el hombre que había elevado a religión la poesía viviendo exclusivamente por y para ella, alucinándonos con su ejemplo”.

1.2 Obra y ediciones

Platero y yo destaca por su unidad y coherencia interior, lograda por el ambiente constante de Moguer, por sus dos protagonistas principales (el burro y su amo) y por su elaboración especial de las estaciones del año. Se estructura de acuerdo con el ciclo natural del año (de primavera a primavera). Este periodo temporal sirve de marco para la breve vida de Platero, que aparece en el libro a principios de la primavera y muere al año siguiente en la misma época.

Los círculos literarios suelen dividir su trayectoria poética en tres etapas: sensitiva, intelectual, y verdadera. *Platero y yo* pertenece a la primera etapa que está marcada por la influencia de Bécquer, el simbolismo francés (Charles Baudelaire, Paul Verlaine), un modernismo de formas tenues y el decadentismo anglofrancés (Walter Pater). Se trata de una obra emotiva y sentimental donde trasluce la sensibilidad del poeta a través de una estructura formal perfecta. Dentro de las obras de Juan Ramón Jiménez, cabe resaltar que *Platero y yo* no es el comienzo, sino la culminación de la obra en prosa de la primera etapa, como el mismo autor indica: “entre las obras

¹ Para más información sobre la vida y época del poeta consúltese su biografía, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez* (Graciela Palau de Nemes, 1974).

características de mi prosa considero a Platero la más representativa de la primera época” (citado en Gullón, 1958: 120).

1.2.1. Ediciones en castellano

La primera edición, llamada *menor*, fue publicada por la editorial La Lectura, de Madrid, en la Navidad de 1914. El autor nos advierte que esta primera “no era sino una selección hecha por los editores y que luego ha servido de modelo para las ediciones menores del libro completo”.² De hecho, los editores escogieron sólo 64 capítulos de los 136 que Juan Ramón ya tenía escritos, para su colección Biblioteca Juventud. Este hecho, junto con el prólogo titulado “Advertencia a los hombres que lean este libro para niños”, dio lugar a que la obra fuera erróneamente encasillada en el género de la literatura infantil.

En 1917 se publicó la primera edición completa en la Biblioteca Calleja, de Madrid, que constó de los 136 capítulos mencionados más dos nuevos últimos capítulos.³ Es también la primera que refleja en su estructura la intención artística del autor. Es ésta la edición que ha servido de base para todas las ediciones sucesivas. Incluso las ediciones que han sido publicadas por las editoriales Cátedra y Castalia, han seguido fielmente la edición de Calleja de 1917, corrigiendo sólo unas pocas erratas de este espléndido texto preparado por Juan Ramón Jiménez.

1.3 Intención

En el caso de *Platero y yo*, la intención del autor no sólo es intentar buscar las esencias y deleitar con las sensaciones, sino también centrar su interés en la interacción del hombre con el medio natural, cuando el narrador encuentra significado y valor en la naturaleza. Además, las escenas líricas y las descripciones de la naturaleza, en las que el autor ejercita su fantasía o busca las bellezas y los misterios de la vida comprenden una gran parte del libro. Aparte de la descripción poética, el autor tiene la intención de reflejar la amplia vena de crueldad y desgracia del mundo

² Las palabras del Juan Ramón Jiménez provienen de “Platero español de Francia”, que fue el prologo de la edición española de *Platero y yo*, publicada en París, por la Librairie des Éditions Espagnoles en 1953.

³ Los dos últimos capítulos son CXXXVII, “Platero de cartón”, y CXXXVIII, “A Platero, en su tierra”, fechados, respectivamente, en Madrid, 1915, y Moguer, 1916.

real. Nord (1997: 80) indica que los textos literarios acostumbran a caracterizarse por una marcada expresividad y por su función estética. A menudo la intención de los autores literarios no es hacer una simple descripción de la realidad, sino que pretenden motivar reflexiones sobre la realidad describiendo una realidad alternativa o ficticia. En *Platero* nos enfrentamos con una visión del mundo muy profunda, que refleja un contacto más íntimo y detenido del autor con el mundo objetivo que le rodea. Ya sea describiendo exactamente los aspectos negativos de la realidad social de Moguer, o embelleciendo el mundo natural en alta y lírica unidad, ha agudizado grandemente sus poderes descriptivos, y ha logrado un mayor dominio de sus materiales.

1.4 Receptores

Queda claro que *Platero* es un texto adulto, aunque por su sencillez y transparencia se apropie perfectamente a la imaginación y al gusto de los niños. Algunos capítulos encierran cierta crítica social, revelando una dimensión del autor que muchos tardan en advertir. El propio Juan Ramón Jiménez, en el prólogo a la edición aclara: “Yo nunca he escrito ni escribiré nada para niños, porque creo que el niño puede leer los libros que lee el hombre, con determinadas excepciones que a todos se le ocurren”.⁴

1.5 Medio

Gómez Yebra (1992: 41-2) clasifica *Platero y yo* como “prosa poética” mientras que Predmore (2003: 13) lo denomina “poemas en prosa”. Existe algún principio de organización, alguna base para su unidad y totalidad poética. El libro también puede considerarse como una narración lírica que recrea poéticamente la vida y muerte del burro Platero. En la introducción de su antología de la literatura española contemporánea, Gullón y Schade (1965: xxxii) señalan la multiplicidad en *Platero*, indicando que el libro puede ser considerado como “colección de estampas líricas, narración novelesca, elegía andaluza y autobiografía”. El autor de la *elegía andaluza* ha llegado a la madurez artística y pone fin al primer período de su prosa poética

⁴ La frase citada proviene originalmente del “Prólogo a la nueva edición” que era un texto inédito, tomado por don Francisco Hernández-Pinzón Jiménez de un borrador existente en la Sala Zenobia-Juan Ramón, de la Universidad de Puerto Rico. Actualmente se puede encontrar el prólogo mencionado en la mayoría de las ediciones castellanas.

creando una obra maestra.

1.6 Lugar y época

La inspiración y el material del libro se derivan de los años comprendidos entre 1905 y 1911, época en que el poeta residió en Moguer, después de dos años en casa del doctor Simarro. De hecho, existen dos tiempos en *Platero y yo*, el “recuerdo de otro Moguer” y la “presencia del nuevo”, es decir los recuerdos de la niñez y la nueva conciencia del adulto. Como afirma el poeta:⁵

El recuerdo de otro Moguer unido a la presencia del nuevo y mi nuevo conocimiento de campo y jente, determinó el libro.

Hay una constante superposición de dos actitudes, la del niño y la del hombre, la del mundo ingenuo e inconsciente, y la del mundo adulto, consciente del dolor, el sufrimiento y la muerte.

1.7 Función y efecto del texto

Elegía andaluza, autobiografía lírica, inmortalización de Moguer, bello poema en prosa, *Platero* es todo esto. Como expresión cultural de principios del siglo pasado, tiene aspectos históricos y sociales. Gaos (1975: 43) hace una observación muy acertada:

Este libro... es justamente... a la vez que una grácil *elegía andaluza*, la aportación del autor al examen de lo que a fines del siglo pasado se llamó el problema de España.

Conscientes de esta posibilidad de significado que sugiere Gaos, merece prestar especial atención a las expresiones artísticas y críticas del poeta, con el fin de ver si se produce un efecto equivalente en las traducciones al chino.

1.8 Recepción

Platero y yo se sitúa como una obra maestra en la larga y notable producción de Juan Ramón Jiménez. Al aparecer *Platero y yo*, en 1914, incluso al mismo poeta le cogió de improviso que se recibiera con gran entusiasmo y cariño tanto en España

⁵ Tal como la cita anterior, la frase del poeta proviene originalmente del “Prólogo a la nueva edición”.

como en los países latinoamericanos, muchos de los cuales lo designan para la lectura en los primeros niveles educativos. Desde entonces hasta hoy día esta *elegía andaluza* sigue siendo leída por los pueblos de todo el mundo. Partiendo del tratado realizado por Campoamor González (1999) acerca del estudio bibliográfico de Juan Ramón Jiménez, existen más de setenta ediciones de *Platero y yo* publicadas por distintas editoriales españolas y latinoamericanas, mientras que esta obra maestra dispone de más de ochenta versiones de las variadas lenguas de llegada. Traducciones a muchos idiomas y más de un millón de ejemplares testimonian su vitalidad. Siempre ha sido popular, aun especialmente entre sus críticos, que consideraron unánimemente las cualidades artísticas de la obra.⁶

2. Análisis de los factores textuales

2.1 Estilo de la obra original

Partiendo de los estudios de Ulibarri (1962), Brogini (1963), Palau de Nemes (1974), Predmore (1975), Gómez Yebra (1992) y Bochet (1999), podemos clasificar los caracteres estilísticos de *Platero y yo* en seis: sinestesia (especialmente las sensaciones visuales), implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variación lingüística de forma no estándar. A continuación haremos una breve presentación acerca de cada uno de estos aspectos que caracterizan el estilo.

2.1.1 Sinestesia

Según Ullmann (1977: 102-5) la sinestesia es un *recurso estilístico* que consiste en la combinación sintética de sensaciones distintas, por ejemplo, visual, auditiva, olfativa, gustativa, o táctil. Asocia elementos que proceden de los sentidos corporales con sensaciones internas y sentimientos. Aunque esta figura era utilizada en la literatura grecolatina, su mayor auge lo adquiere en el Simbolismo y sobre todo es Juan Ramón Jiménez, quien la aplica con frecuencia y exquisitez en sus obras. Relativo a este aspecto, la estudiosa Palau de Nemes (1974: 551) afirma que las

⁶ Buenas bibliografías de la obra de Jiménez, que contienen una considerable colección de comentarios críticos acerca de *Platero*, pueden encontrarse en *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez* (Graciela Palau de Nemes, 1974).

sensaciones táctiles, auditivas y olfativas en *Platero* encarecen los atributos de pureza y bienestar que emanan del ambiente moguerense. Una opinión semejante ha sustentado Predmore (1975: 117-8), para quien las sensaciones en *Platero* sufren una elaboración estética y juegan un papel importante. A propósito de este tema, este autor opina que en la obra las sensaciones visuales aparecen con una mayor abundancia y que se encuentran en todo el libro. El color y el sonido forman una de sus asociaciones favoritas, seguido por la unión del color y olor. La combinación de estas sensaciones refleja el contacto más íntimo con el mundo tangible, real. Como se trata de un recurso que está presente constantemente y forma parte de las características del estilo de esta gran obra, merece la pena fijarnos en si los traductores se han esforzado por traducir este recurso en los TMs.

2.1.2 Implicación afectiva

Se trata de una prosa lírica porque hay una implicación emocional que afecta a los elementos léxicos y estilísticos. George Mounin (1965: 87) afirma que en cada lengua hay valores afectivos, elementos afectivos del pensamiento, un carácter afectivo de los sentidos de expresión y una sintaxis de afectividad. De hecho la carga afectiva del narrador por la naturaleza y por los personajes es el sentimiento que tiñe todo el libro: es afectividad la que se siente en cada fragmento, a pesar de que quizás no se la nombre nunca. La amistad y ternura del narrador, mejor dicho, del poeta, por *Platero*, determinan la temática del libro. Esta íntima cohesión afectiva es un hálito de simpatía y de ternura, que envuelve el mundo poético de *Platero y yo*, en el que el poeta y el asno fraternizan con los niños, con los elementos del paisaje, con los animales, en un anhelo de vida simple. La afectividad en forma de amistad, ternura, comprensión, compasión, o fraternidad, está siempre presente en el libro y justifica un mensaje lírico que trasciende la simple expresión humana.

Cabe mencionar que en las páginas de *Platero y yo* aparecen muchas formas procedentes de aumentativos y diminutivos con objeto de expresar afectividad. Brogini (1963: 141) afirma que siempre que Jiménez hace referencia descriptiva a *Platero*, prefiere adoptar aumentativos, como “cabezota peluda”, “bocata”, u “ojazos”, que son derivaciones que aplica a *Platero* volcando en ellas el cariño que

siente por él. Los aumentativos son patrimonio de Platero, mientras que los diminutivos los usa siempre referidos a niños y a animales, a los seres que despiertan su afecto. En el texto original abundan estas formas de expresión afectiva, que caracterizan la idiosincrasia del poeta. Según Reiss (2000: 83-4) en el español se recurre bastante a las formas de diminutivo para expresar la implicación afectiva, pero al traducirlo al alemán, las posibilidades de encontrar equivalencias son limitadas. Esta autora (Reiss, 2000: 86) recalca que un buen traductor ha de fijarse bien en si las implicaciones afectivas del texto de partida se reflejan apropiadamente y se han traducido de forma correcta en la lengua de llegada. En los textos centrados en las implicaciones afectivas, sobre todo, estos determinantes requieren una mayor atención. En nuestro caso, es interesante prestar atención a los traductores de nuestro corpus e intentar discernir si transfieren con cautela esta forma tan propia de la lengua hispánica a la china.

2.1.3 Retrato de los personajes

Al tratar los rasgos estilísticos de *Platero y yo*, es necesario analizar la galería de personajes, dado que los seres humanos en esta obra son los que ocupan la atención del poeta, que describe a los niños adoptando la técnica de los trazos pintorescos y esenciales, empastados en colores fuertes y vitales, tan vivamente que parece acariciar afectuosamente a los chiquillos y compadecerse al mismo momento de su pobreza. La descripción de los niños en esta obra siempre está cargada de ternura. Según Brogini (1963: 110-5) pobreza y enfermedad son los temas que atraen a Juan Ramón Jiménez a la hora de realizar los retratos de niños, mientras que los seres adultos que aparecen en las páginas de dicha obra están descritos con detalles exteriores. Es decir, el poeta no ha realizado un estudio psicológico de la vejez sino que los describe por su permanente persecución de belleza y de vida y, además, por compasión ante los seres que han perdido estos valores líricos. Todos los personajes que presenta Jiménez en su obra aparecen en descripciones impresionistas; apenas hablan o actúan. No cabe ninguna duda de que la estrecha unión con el poeta da a estos personajes un carácter lírico.

2.1.4 Descripción del paisaje

Dentro de los rasgos estilísticos que comprende *Platero y yo*, cabe resaltar la descripción del paisaje. Lugares y momentos de un mundo pequeño pero querido, todo son visiones de su Moguer natal. La descripción del paisaje es como un reflejo del alma del poeta, un paisaje que a veces no es natural, sino sometido al estatismo de un jardín interior, al intimismo de un orden. Predominan los sentimientos vagos, la melancolía, la musicalidad y la policromía. Hay en esta obra una profunda humanización del paisaje y es el poeta mismo, quien proyecta en él una abundancia de afectividad y sentimiento por medio de la emoción que se siente.

Otro rasgo destacable en torno al paisaje de esta obra consiste en el constante procedimiento impresionista que utiliza Juan Ramón Jiménez, que se vincula directamente con la vitalización de los elementos lingüísticos adoptados: la esencia del sustantivo, seguida de los adjetivos. En su descripción impresionista, plena de color y, en particular, de colores violentos, el poeta presenta y pinta el paisaje moguerño con adjetivos, con sustantivos y con verbos, captándolo por todos los sentidos y, fundamentalmente por sensaciones visuales, pero a veces alternando con la sinestesia, la combinación de distintas sensaciones, que refuerza la tensión expresiva de la idea.

2.1.5 Simbolismo

Hemos mencionado en el pasaje anterior 1.2 que las obras de la primera etapa de Juan Ramón Jiménez están marcadas por la influencia del simbolismo francés (Charles Baudelaire, Paul Verlaine), cuyo concepto fundamental es que existen capas profundas de la realidad que no pueden ser percibidas mediante los sentidos, sino a través de la intuición poética que se produce en el lenguaje simbólico (Estébanez Calderón, 1996: 992). Partiendo de esta idea, Juan Ramón Jiménez (1962: 228-9) opina que el poeta simbolista expresa “sentimientos profundos que no se pueden captar por completo sino por alusión, por rodeos, como en la vida misma”. Es decir, el simbolismo, a su parecer, es “la forma precisa pero no espera una precisión objetiva, sino una impresión objetiva”. A partir de su formulación filosófico-estética, el poeta nos introduce en el fondo de *Platero y yo*

unos temas simbólicos tales como la *vida* y la *muerte*, que son dos elementos que envuelven constantemente a Jiménez, quien siente y adora vehementemente la vida, de modo que su concepción de la muerte es también vital. La *soledad* y la *eternidad* son los otros dos elementos simbólicos que no podemos ignorar. En el famoso capítulo “El loco”, la soledad del narrador y su figura aislada en el paisaje resalta con el contraste de la vida bulliciosa de los hombres, mientras que la eternidad, la desaparición del tiempo, caracterizan todo el libro. El tiempo se eterniza en la belleza pura del paisaje. Para Juan Ramón Jiménez sólo es bello lo puro y sólo es eterna la belleza pura (Broggini, 1963: 44).

2.1.6 Variación lingüística: dialecto andaluz y referencia a otras lenguas

El uso de dialecto en *Platero y yo* marca una clara diferencia entre conversaciones de la gente del pueblo y diálogos fingidos entre el mismo poeta y su borrico. De hecho, el poeta usa un lenguaje literario, pero los aldeanos de Moguer hablan con su propio acento andaluz. Juan Ramón Jiménez intenta reflejar gráficamente peculiaridades de la fonética propia de la zona de la Baja Andalucía. Este uso del dialecto ayuda a identificar el mundo de Moguer, a darle una raíz humana. En el artículo de “Hablas meridionales”, Alvar (1980: 1884), al abordar el tema de la literatura dialectal andaluza, hace una reflexión sobre la obra de Jiménez:

Cualquier lector de *Platero* sería capaz de recordar algunas voces de un castellano desusado, algunas significaciones deferentes, cierto agreste regusto. Junto todo ello, explicable por la naturaleza del libro. Más extraño parecería encontrar *dialectalismo* en la obra poética del andaluz universal. Sin embargo, existen. Existen y su caracterización es difícil de hacer, si no se tiene un conocimiento directo de la realidad local. Por eso el dialecto de Juan Ramón aparece atenuado, borrado casi, por su íntima estructura moguerena.

Muchos traductólogos consideran que el dialecto geográfico es traducible aunque se debe traducir bajo la condición de mantener la equivalencia dialectal. Así, Reiss (2000: 86) afirma que es posible usar el dialecto de la lengua de llegada para traducir el acento regional de la lengua de partida, siempre que la anterior pueda conseguir la equivalencia traductora. Hatim y Mason (1995: 58), en su estudio sobre

Teoría de la traducción opinan que si uno traduce el dialecto del texto original por la norma culta estándar de la lengua de llegada se perderán los específicos efectos pretendidos en el original, mientras que si opta por traducir un dialecto por otro, corre el riesgo de crear efectos distintos de los pretendidos. A nuestro parecer, merece la pena prestar atención a los traductores de nuestra obra y observar si recurren a un lenguaje no estándar para obtener el mismo efecto del original, o tienden a estandarizar los dialectos en las traducciones a fin de no correr el riesgo de crear efectos distintos.

Todos estos factores estilísticos son fundamentales a la hora de realizar cualquier traducción de *Platero y yo*. Los traductores tienen que valorar su importancia y decidir si los reflejan o no en sus obras traducidas.

2.2 Referentes culturales de la obra original

Las aportaciones literarias que hace Juan Ramón Jiménez contienen los siguientes aspectos: construcción de largos periodos melódicos, abundantes en símbolos e impregnados de una narración impresionista y, sobre todo, la primacía que se da en los referentes culturales. En las ediciones de la obra original encontramos muchas anotaciones⁷ para aclarar los referentes culturales más oscuros a los lectores de hoy. Sin éstas, se pueden derivar problemas de transferencia o comprensión al traducir las frases a la lengua de llegada, por lo cual será muy importante intentar entender la interpretación en torno a los referentes culturales realizada por los traductores a fin de averiguar si los han transmitido con precisión a los textos traducidos, o por lo contrario, quizás haya ocurrido alguna desviación de interpretación debido a la falta de conciencia acerca de la cultura de la comunidad de partida. Todo esto son cuestiones que nos proponemos estudiar mediante un análisis contrastivo.

⁷ En la versión original de la edición de Cátedra editada por Predmore (2003), se pueden encontrar en total 113 notas de pie, mientras que la de Castalia abarca unas 249 anotaciones apuntadas por Gómez Yebra (1992).

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LOS TEXTOS TRADUCIDOS

Capítulo IV Análisis de los textos traducidos

1. Análisis de los factores extratextuales de los textos traducidos

A continuación analizaremos los factores extratextuales de las traducciones al chino de *Platero y yo*, por orden cronológico según la fecha de publicación. En cuanto al análisis de los elementos textuales, los presentaremos en la tercera parte dedicada al análisis estilístico contrastivo de los textos traducidos.

1.1 Texto meta 1: Versión de Ambrosio Wang Anbo (王安博)

1.1.1 El traductor

La primera traducción de nuestro corpus fue encargada a Wang Anbo (王安博) o Ambrosio Wang; este último, su nombre más conocido en los círculos literarios en España. Aunque este traductor nació en Anhui, una provincia al sureste de China, vive en Madrid desde el año 1949. Según una entrevista a este traductor,¹ Ambrosio Wang estudió derecho en la Universidad de Madrid, pero no llegó a terminar la carrera. También estuvo matriculado en el Conservatorio, dado que le interesaban mucho la poesía y el teatro, como creador y como traductor. Trabajaba en la Embajada de la República Popular China en España y era profesor del idioma chino en la Escuela Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores.² Actualmente dedica su tiempo a la actividad traductora.

Ambrosio Wang ha traducido diez obras del castellano al chino³ y es considerado un hispanista apasionado, profundo conocedor de los autores españoles modernos, sobre todo los literatos de la Generación del 98. Normalmente realiza las

¹ Dicha entrevista a Ambrosio Wang, fue publicada en el periódico *ABC* el 23 de octubre del 1969 y fue redactada por Marino Gómez-Santos. En el siguiente análisis de este apartado, cuando mencionamos la entrevista, nos referimos a la parte en la que se esboza el perfil de Wang.

² Información extraída de:

http://www.maec.es/es/MenuPpal/Ministerio/EscuelaDiplomatica/Publicaciones/Documents/b69eb62bfe4344b28c854951f99bcaaeMemoria_2000_2001pdf.pdf [Última consulta: noviembre de 2009].

³ Ambrosio Wang ha traducido las siguientes obras literarias: *Platero y yo* (1967) y *Antología poética* (1969) de Juan Ramón Jiménez; *Abel Sánchez. Una historia de pasión* (1968) y *El otro* (1969) y *Niebla* (2009) de Miguel de Unamuno; *Las Rimas* (1992) de Gustavo Adolfo Bécquer; *En la ardiente oscuridad* (1993) de Antonio Buero Vallejo; *1000 Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna (1994); *Don Juan Tenorio* (1996) de José Zorrilla y *Marcelino Pan y Vino* (1996) de José María Sánchez Silva. Algunas de estas obras traducidas están publicadas en versión bilingüe (castellano-chino).

traducciones solo, salvo la traducción de las obras de Bécquer, la cual elaboraron conjuntamente el traductor y su mujer. Para este hispanista, traducir una obra es una tarea deliciosa porque “las obras que traduzco tienen que gustarme previamente”.⁴ (ABC, 1969) Cabe añadir que en los círculos literarios de Taiwán, Ambrosio Wang es conocido por traducir las obras literarias castellanas, mientras que en España es más famoso por haber realizado la traducción inversa, de *El Cercado* (*Weiqi*, 圍棋) en 1970 y por ser, así, introductor de este juego de mesa chino en el mundo hispánico.⁵

1.1.2) Lugar y fecha de publicación

La traducción de Ambrosio Wang se realizó a partir de la tercera edición de Aguilar del 1957 y fue publicada por primera vez en Taiwán el año 1967 por la editorial Caves Book, pero no volvió a ser reeditada. En la actualidad esta versión ya no circula en el mercado y es muy difícil encontrar un ejemplar.⁶ Cabe destacar que en Taiwán esta traducción es la primera edición completa de la obra, con ciento treinta y ocho capítulos igual que los de la edición de Aguilar. Según las notas preliminares del traductor, es la única traducción china autorizada por Juan Ramón Jiménez y, reconocida por sus herederos en dicha lengua.⁷

1.1.3) Protraductores y mecenazgo

En nuestro caso la figura del protraductor coincide con el papel del traductor; es decir, Ambrosio Wang es la persona que manifiesta el vivo interés por materializar su proyecto de traducción. En el prólogo, este traductor afirma que al principio tradujo los capítulos que a él le gustaban, que *Platero y yo* fue traducido en sus ratos de ocio y que era su primera obra traducida.

Por otro lado, las editoriales de ambas comunidades desempeñaban un papel muy importante en la promoción de esta traducción, ya que en el prólogo Ambrosio

⁴ Véase la entrevista de ABC.

⁵ Para más información, consúltese: <http://www.elcercado.org/cercado.htm>. [Última consulta: noviembre de 2009].

⁶ Con exclusión de colecciones privadas, sólo se pueden encontrar dos ejemplares archivados en las bibliotecas universitarias de Taiwán.

⁷ Tanto Taiwán como China no figuraban entre los países de la Convención Internacional de Derechos de Autor de Berna hasta la década de los 90, de modo que antes de esa fecha, se podía traducir cualquier obra extranjera sin la necesidad de obtener la autorización de los autores ni tampoco pagar los derechos de autor. Para más información, puede consultarse el artículo de Zhang Shuying (2002, 2008).

Wang señala que llevó a cabo la traducción durante unos cuatro meses desde la primera vez que leyó *Platero y yo* el año 1958. No obstante, dejó esa traducción china en un cajón de su mesa durante nueve años, al no encontrar una editorial interesada en publicarla. Al final, gracias a las ayudas y los esfuerzos desinteresados de la editorial Aguilar, la editorial Caves Book y Hernández-Pinzón Jiménez,⁸ esta edición consiguió salir a la luz del público. Es decir, la publicación de esta versión es una colaboración cultural entre la editorial española y la taiwanesa, de manera que ambas desempeñan el papel de protraductores.

1.1.4) Traducción directa/mediada

El mismo traductor afirma que la versión se basa en la tercera edición de *Platero y yo* que Aguilar publicó en 1957. Aparte de la aclaración acerca de la fuente de traducción, Ambrosio Wang destaca que él procura conservar los elementos lingüísticos del texto original, de eso se infiere que se trata de una traducción directa.

1.1.5) Presentación de la traducción

En la cubierta encontramos el título de la obra *Hui maoli he wo* (《灰毛驢和我》) que literalmente significa “el asno gris y yo”. En comparación con el título de la traducción anterior *Xiao bailü yu wo* (《小白驢與我》, *Burrito blanco y yo*),⁹ el color gris refleja mejor la imagen de un burro de color plata más que el color blanco, de manera que desde la perspectiva de los referentes culturales, el título del TM1 es más preciso para reflejar los rasgos específicos del burro andaluz. Cabe resaltar que en la cubierta el título chino se dispone de derecha a izquierda siguiendo la convención de lectura del chino tradicional, lo que equivale a decir que en términos occidentales se lee al revés. Es decir, el título del TM1 aparece escrito como *Wo he lümao hui* (《我和驢毛灰》, *Yo y el asno gris*). Debajo del título chino hay los nombres del autor y del traductor, cuyo orden de escritura es idéntico al del título. No obstante, desde la página siguiente, la portadilla, hasta la cubierta posterior, el sentido de la escritura

⁸ Francisco Hernández-Pinzón Jiménez es el sobrino de Juan Ramón Jiménez, asimismo es gerente de la Comunidad de Herederos del poeta.

⁹ Esta versión fue realizada por Xu Bin (徐斌) en 1959, ocho años antes de la publicación del TM1. Se trata de una traducción reducida que sólo consta de 68 capítulos, por lo cual no la incluimos en nuestro corpus.

sigue la convención de lectura occidental (de izquierda a derecha), por lo cual existe diferente criterio de impresión entre la portada y el resto, que puede verse como un inconveniente para su lectura ya que puede inducir a error. Según el estudio realizado por Xu Yuyan (2006: 150) los descuidos en la impresión influyeron en cierto modo en la acogida que recibió esta edición.



Figura 6. Cubierta del TM1

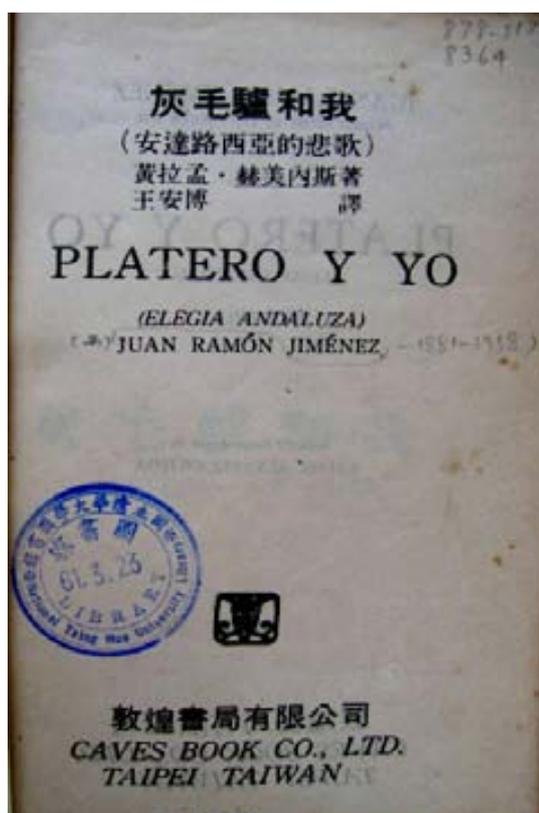


Figura 7. Portadilla del TM1



Figura 8. Contraportada del TM1

En el libro podemos encontrar las notas previas del traductor, en las que describe nueve normas en torno al proceso de traducción. Las normas más destacadas son las siguientes:

- El traductor ha procurado respetar, en la medida de lo posible, el léxico y la sintaxis del texto original.
- El traductor ha conservado todas las citas en lengua extranjera y dialectos españoles del texto original y ha puesto sus correspondientes traducciones a continuación de las mismas entre paréntesis.
- El traductor ha hecho algunas anotaciones al final de los capítulos en los que aparecen nombres y lugares que el traductor ha creído necesario clarificar al lector chino.

A la vista de la información que nos aporta, el traductor tiende a conservar la idiosincrasia del autor. Nos llama la atención lo que menciona este traductor sobre su intención de conservar tanto los elementos sintácticos y fraseológicos como el dialecto andaluz del texto original. En la parte siguiente de este trabajo intentaremos comprobar si el traductor cumple lo que manifiesta.

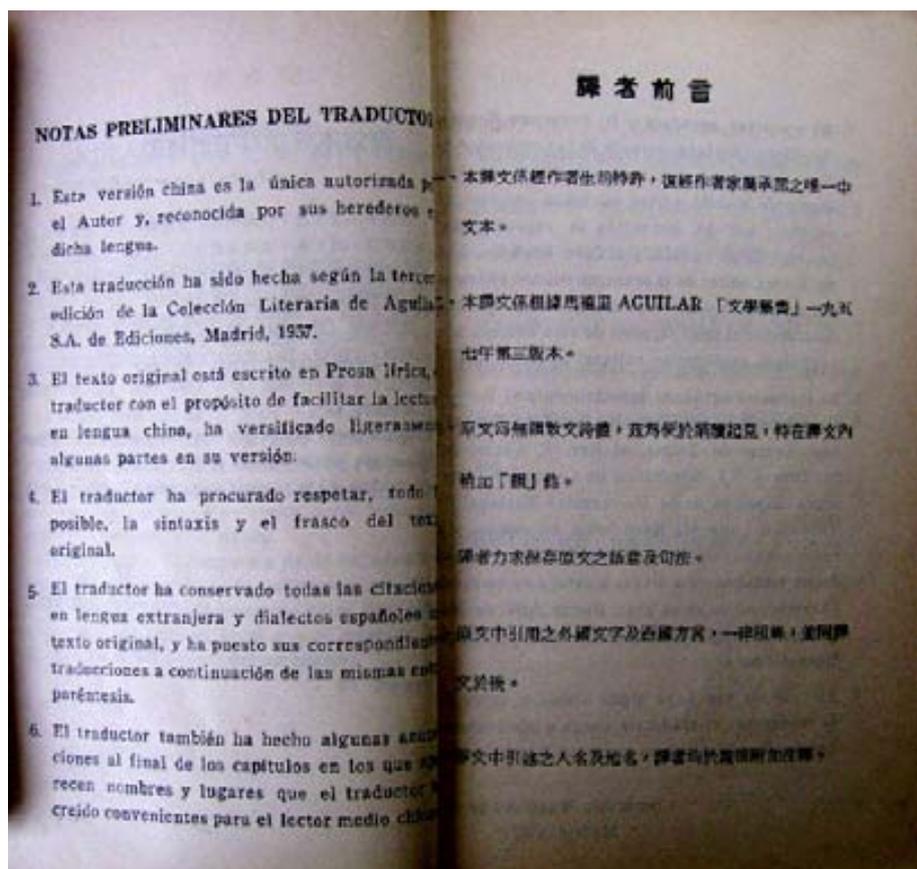


Figura 9. Notas previas de Ambrosio Wang Anbo

A continuación de la nota previa encontramos un prólogo del traductor, en el cual proporciona información sobre los datos biográficos del poeta y su obra. Después del prólogo, viene la parte textual de la obra. Cabe resaltar que esta versión es una edición bilingüe en castellano y en chino, que es bastante infrecuente tanto en su fecha de publicación, en 1967 como hoy en día. Más adelante nos ocuparemos de este tema más a fondo.

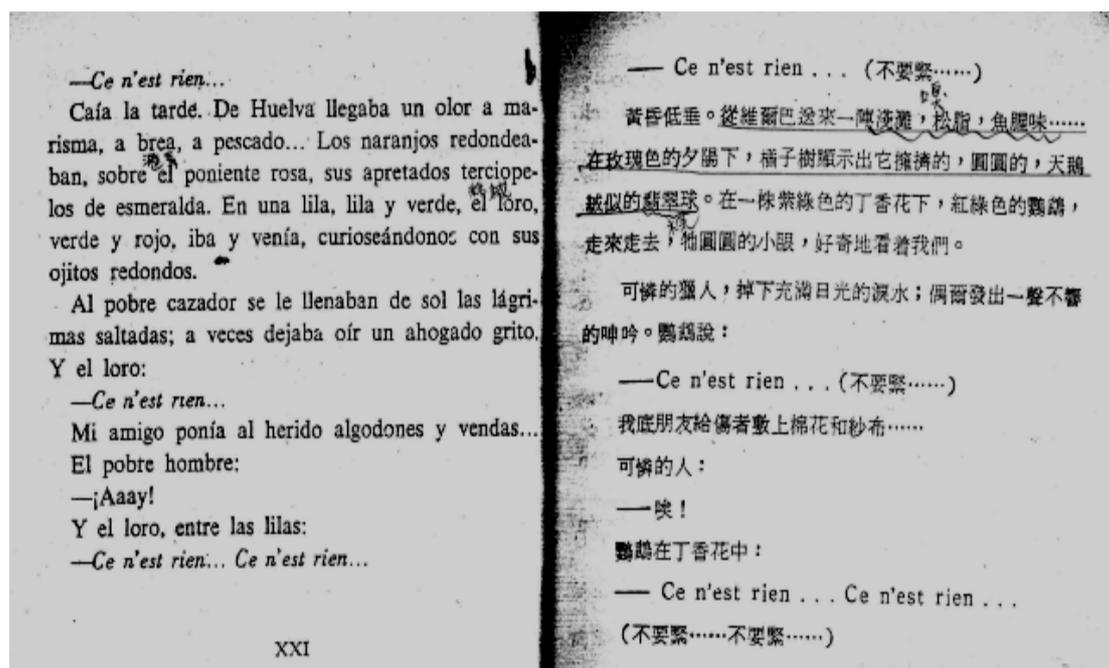


Figura 10. Citas de otras lenguas en el TM1

Otro fenómeno curioso consiste en la frecuente aparición del nombre del traductor, que se halla en seis lugares distintos: la cubierta, la portadilla, las notas preliminares del traductor, el prólogo, la página de créditos y la contraportada, mientras que el nombre del autor sólo aparece cuatro veces en esta versión, que está ubicada en la cubierta, la portadilla, la página de créditos y la contraportada. La presencia del traductor es, por tanto, patente. Eso denota, según Venuti (1995),¹⁰ que la presencia del traductor es bastante visible y evidente en esta obra traducida, de manera que nos interesa averiguar si éste da prioridad a la *forma de resistencia* (*form of resistance*) durante el proceso de traducción, para así poder verificar si se tiende a recurrir al método extranjerizante. En los términos de Venuti (1995: 20), la traducción extranjerizante es una forma de resistencia contra el etnocentrismo, el racismo y el narcisismo e imperialismo de la propia cultura.

¹⁰ Para Venuti (1995: 8-9) uno de los fenómenos de *la invisibilidad del traductor* consiste en que la figura del traductor no recibe el reconocimiento legal del que goza el autor de obra original.

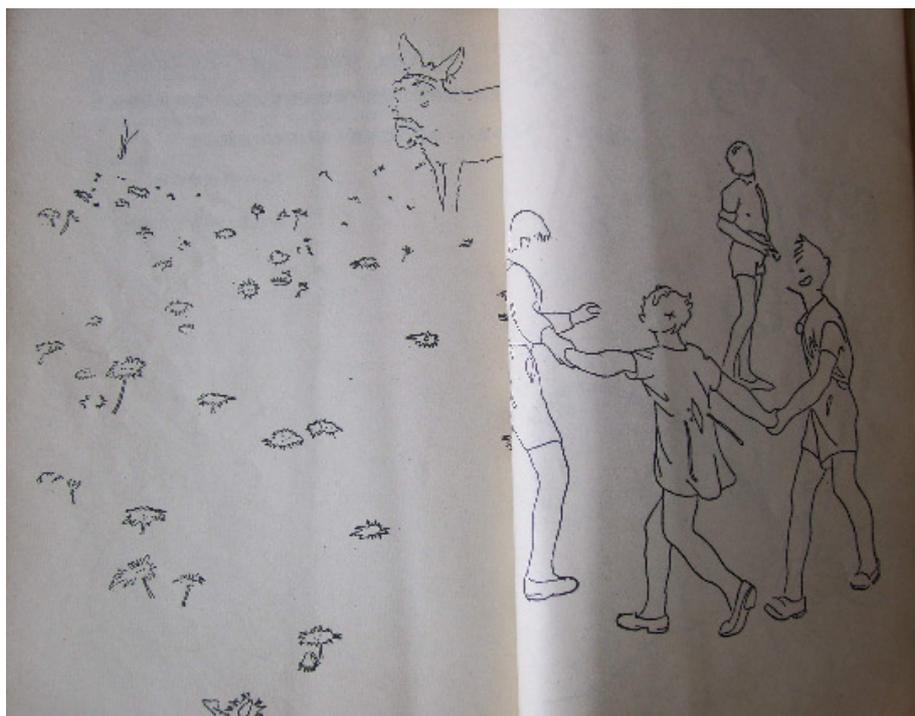


Figura 11. Ilustración de Rafael Álvarez Ortega en el TM1

Con respecto a las notas a pie de página, Ambrosio Wang recurre a 23 anotaciones para amplificar información fuera del texto. Diecinueve de estas notas (un 83%) sirven para explicitar las referencias de los personajes históricos que es lo que Peña (1994) denomina *notas enciclopédicas*. Por último, en el apéndice, podemos encontrar 50 ilustraciones reproducidas de la edición española de Aguilar, que fueron realizadas por el ilustrador Rafael Álvarez Ortega. Se trata de una forma de amplificación de la información, ya que los dibujos ayudan a los lectores meta a entender mejor el entorno textual. No obstante, la adjunción de ilustraciones en el apéndice puede ser poco práctica a la hora de leer el texto, e incluso puede interrumpir el ritmo de lectura, de manera que hoy en día no se suele utilizar este recurso en las traducciones literarias, ya que se insertan más frecuentemente en el texto.

1.1.6) Los receptores

Antes de entrar en el tema de los receptores de esta traducción, haremos un inciso para describir brevemente el entorno de traducción durante los años sesenta y setenta en el mundo chino. Como hemos mencionado antes, esta traducción es una

edición bilingüe en castellano y en chino, lo cual era bastante inusual en la década de los sesenta, dado que en aquella época no había mucha interrelación entre el mundo chino y el hispano tanto desde la perspectiva intercultural como desde la de las lenguas. Por tanto, se trataba de una edición que produciría pocos beneficios, por lo que sería difícil captar el interés de una editorial. Eso puede explicar la razón por la cual al terminar la traducción, Ambrosio Wang la guardó en un rincón de su mesa durante nueve años. Pasó lo mismo con la traducción al chino de *Antología poética de Juan Ramón Jiménez* de Wang, que salió a la luz en 1969 y que era también una edición bilingüe en castellano y en chino.¹¹ La explicación más razonable de que las editoriales publicaran estas dos traducciones, es quizá por el premio Nobel. Sobre este tema, Zhang Shuying (2008: 81) afirma que antes de los años ochenta del siglo XX, la traducción de las obras galardonadas con el premio Nobel de Literatura era siempre una espuela para las editoriales de cara al mercado, ya que conseguía cierto éxito en las ventas. Sin embargo, esta misma autora menciona que la lectura de la literatura española se limitaba al mundo académico, debido a que en aquella época ésta formaba parte del curso obligatorio para los estudiantes, que se especializaban en filología hispánica y, por ello, este tipo de traducciones circulaban dentro del campus sin salir fuera para darse a conocer al gran público. Eso denota que la mayoría de los receptores de esta versión se corresponden con un cliente determinado: los estudiantes de filología española, los académicos y los investigadores interesados. En el prólogo de la traducción de *Antología poética de Juan Ramón Jiménez*, Zhong Dingwen (1969) aborda el tema de los receptores ideales de estas versiones bilingües señalando que “Ambrosio Wang recurre a la edición bilingüe, cotejando el texto original y el meta en la misma página, igual que en el caso de *Platero y yo*, a fin de servir de referencia para los lectores que sepan castellano”.¹²

¹¹ La editorial Chun Wenxue publicó la traducción china de *Antología poética de Juan Ramón Jiménez*.

¹² El prólogo de la traducción china de *Antología poética de Juan Ramón Jiménez* no fue realizado por el traductor (Ambrosio Wang) sino por el renombrado literato, Zhong Dingwen (鍾鼎文), quien mencionó que “他希望能像《灰毛驢和我》那本書一樣，用中西合璧的方式，將譯文和原文對照排印，以利懂得西班牙文的讀者參考閱讀。” (Zhong Dingwen, 1969: prólogo de *Antología poética*; énfasis propio).

1.1.7) Finalidad de la traducción

La finalidad de la traducción, según lo que indica el traductor en el prólogo, consiste en dar a conocer a los lectores taiwaneses la obra de Juan Ramón Jiménez y brindarles la oportunidad de establecer amistad con Platero. Por otro lado, en la entrevista de *ABC*, Ambrosio Wang mencionó que las traducciones realizadas eran para expresar amor a la literatura española y su proyecto futuro sería presentar al mundo chino las obras de Azorín, de Baroja, y de toda la “generación del 98”.

1.1.8) Recepción

Como se trata de una edición que circulaba dentro de los campus universitarios y el lector procedente del público en general era ajeno a esta traducción, es lógico deducir que no tuvo tanta acogida como la obra original. Aun así, es una edición que goza de prestigio entre los círculos académicos de lengua española en Taiwán. Eso mismo afirma el traductor en la mencionada entrevista, comentando que sus obras traducidas de Juan Ramón Jiménez fueron elegidas por el padre Carlos del Saz-Orozco, catedrático de Lengua y Literatura Española de la Universidad Nacional de Taiwán, como texto para sus clases. Por otra parte, en Taiwán encontramos en total dos estudios académicos que están relacionados con el tema de *Platero y yo*.¹³ El hecho de que ambos estudios no se basen en las últimas traducciones de la obra sino que tomen la traducción de Ambrosio Wang como base de referencia, hace evidente que se trata de una edición muy influyente en los círculos de lengua hispánica en Taiwán.

1.2 Texto meta 2: Versión de Fu Yishi (傅一石)

1.2.1) El traductor

Fu Yishi (傅一石), seudónimo de Gu Cangwu (古蒼梧), es profesor honorario de la Universidad China de Hong Kong; asimismo, es editor de diversas

¹³ El primer estudio fue realizado por Zeng Jinyuan en 1989 y era una tesina cuyo título fue *Análisis de los elementos visuales en Platero y yo. (Huimaolu yu wo zhi shijue jingyan chanxi 《灰毛驢與我之視覺經驗闡析》)*. El otro fue escrito por Xu Yuyan en 2006 y era una monografía sobre el análisis de la estética y la afectividad a los niños en torno a *Platero y yo* “Lun Xibanya xiandai zhuyi wenxue dashi Jimenez yu qi mingzuo *Huimaolu yu wo zhi meixue chengxian yu ertong guanhuai*” 〈論西班牙現代主義文學大師希梅涅斯與其名作《灰毛驢與我》之美學呈現與兒童關懷〉.

revistas¹⁴ y ha traducido varias obras de literatura extranjera al chino.¹⁵ Llevaba un año participando en un curso de formación para escritores (1970-1971) en la Universidad de Iowa y a principios de los años ochenta se especializó en literatura moderna francesa y filosofía en la Universidad de París. Este traductor, por lo visto, además de las lenguas maternas (chino y cantonés), domina bien tanto el inglés como el francés. Cabe añadir que Fu Yishi no sólo traduce sino que también se dedica a la creación literaria. Ha publicado varias obras de poesía y prosa, por ejemplo, *Antología de poesía de Gu Cangwu* (《古蒼梧詩選》), *Lotos de cobre* (《銅蓮》) o *La mansión del abuelo* (《祖父的大宅》).¹⁶ Es un poeta y prosista muy conocido y activo en el mundo literario chino.

1.2.2) Lugar y fecha de publicación

Esta traducción perteneció a la colección del premio Nobel de Literatura que se publicó en Taiwán el año 1983 en la editorial Yuanjing y, posteriormente fue reeditada. Lamentablemente, debido a la crisis financiera de dicha editorial, en la actualidad esta colección está descatalogada.

1.2.3) Protraductores y mecenazgo

En este caso la editorial Yuanjing fue la promotora de traducir *Platero y yo*. De hecho, el director de la editorial, Shen Deng'en (沈登恩) fue el que tuvo la idea de recopilar todas las obras traducidas al chino de los premios Nobel de Literatura. En aquella época, fue una decisión innovadora y osada debido a que hasta los años ochenta en Taiwán no había ninguna colección completa de las obras literarias galardonadas con el premio Nobel. Por otro lado, el contexto político de Taiwán no estaba muy a favor de la publicación de obras literarias, ni de escritores nativos ni de extranjeros, y llevó a cabo una censura bastante rígida hasta la abolición de la ley

¹⁴ Según la página web de Oxford University Press, Fu Yishi es editor de publicaciones como la *Revista Hansheng* (《漢聲雜誌》) y *Revista mensual Mingbao* (《明報月刊》). Véase <http://www.oupchina.com.hk/at/archives2006.asp> [Última consulta: diciembre de 2009].

¹⁵ Aparte de la obra *Platero y yo*, Fu Yishi ha traducido *L'Homme atlantique* (1982) y *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) de la escritora francesa Marguerite Duras, así como *American Child: A Sonnet Sequence* (1956) del poeta norteamericano Paul Engle.

¹⁶ Para obtener información más detallada sobre los libros publicados de Fu Yishi, puede consultarse la página web http://www.santage.com/artists/2009/0913/article_120193.html [Última consulta: diciembre de 2009].

marcial en 1987. Shen Deng'en invirtió la mayor parte de su capital (unos sesenta millones de dólares taiwaneses)¹⁷ en la publicación de dicha colección, sin el patrocinio financiero de ninguna otra institución, es decir, no recibió ningún mecenazgo. Lo que pasó fue que al año siguiente de su publicación, otra editorial también publicó una colección de premios Nobel de Literatura, que contaba con menos volúmenes, de modo que costaba menos. Desde entonces, empezó una dura competencia entre estas dos editoriales. Para ocupar una posición predominante, la editorial Yuanjing invirtió fondos considerables en mercadotecnia: reseñas literarias en la prensa, propaganda publicitaria o encuadernación de lujo para la portada.

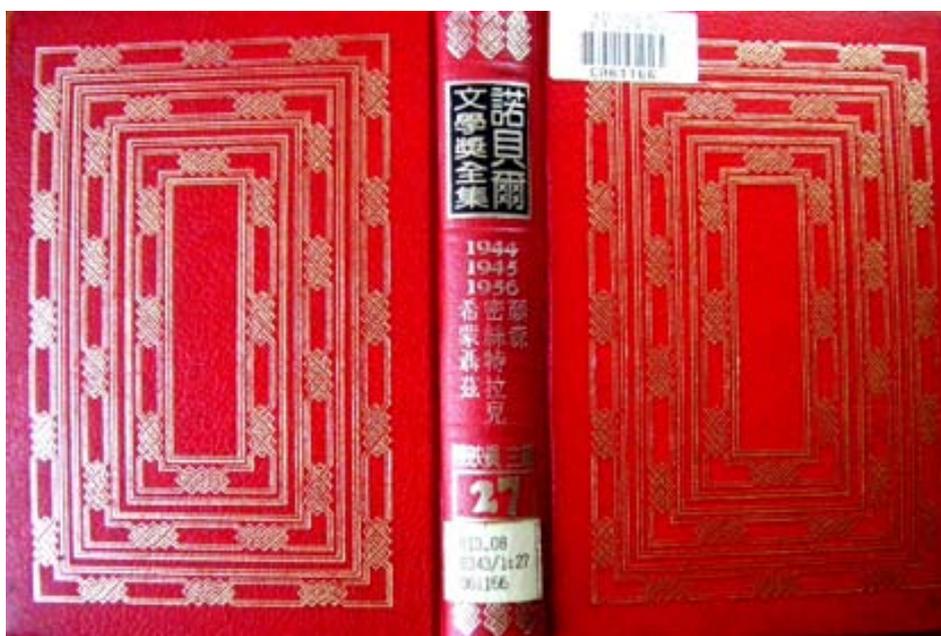


Figura 12. Portada del TM2

Sin embargo, la estrategia de promoción no funcionó tan bien como esperaba Shen Deng'en y, por estar cargada de deudas, dicha editorial perdió la posición hegemónica dentro del mundo editorial en Taiwán.¹⁸

¹⁷ Sesenta millones de dólares taiwaneses equivalen a un millón trescientos treinta mil euros. La suma de inversión fue enorme para una editorial pequeña en los años ochenta.

¹⁸ Para más información sobre Shen Deng'en y su afán para publicar las obras literarias galardonadas con el premio Nobel, puede consultarse: <http://www.bardon.com.tw/news%20at%20home%20page/letter-20.doc>. [Última consulta: diciembre de 2009].

1.2.4) Traducción directa/mediada

Pese a no haber ninguna declaración del traductor sobre la fuente en que se basa esta versión, creemos que se trata de una traducción mediada porque antes del texto traducido, se puede encontrar una nota previa y un prólogo procedentes de la versión inglesa realizada por los traductores William y Mary Roberts en 1960. Además, el hecho de que los ciento siete capítulos de esta traducción sean idénticos a los de la inglesa, nos hace inferir que el TM2 ha sido una traducción de la traducción intermedia en inglés. Cabe resaltar que esta traducción fue la primera traducción mediada de *Platero y yo*.

Según Xu Jianzhong (2003: 196-7) la traducción mediada es una práctica corriente no sólo en China sino también en otros países del mundo. Aquí merece la pena prestar especial atención a este polémico fenómeno. Partiendo de la teoría de Walter Benjamin, autor de “La tarea del traductor” (citado en Vega, 2004: 313), la traducción mediada es una práctica irrealizable, debido a que la traducción trasplanta el original a una esfera lingüística más definitiva, en tanto que de ahí ya no es transferible por ninguna traducción. A su juicio, las traducciones resultan intraducibles, no por su dificultad, sino por la excesiva superficialidad del contacto que mantienen con el sentido. En cambio, para Lu Xun (1981: 504-5) la traducción mediada es factible básicamente porque, en primer lugar, si no estuviera permitida la traducción mediada, China no habría tenido las traducciones de obras literarias realizadas desde la época grecolatina hasta la contemporánea y posiblemente sólo se habrían traducido obras anglosajonas y japonesas. En segundo lugar, a su parecer, traducir una traducción es más fácil que la traducción directa del original y, a veces, se encuentran errores en la traducción directa, pero no los hay en la traducción mediada. Por último, Lu Xun (1981: 505) señala que las traducciones mediadas hechas por personas que conocen bien su fuente (las traducciones intermedias) son mejores que los textos traducidos directamente por traductores fieles que no conocen correctamente la lengua de partida. Al final, este autor destaca que lo más crucial no consiste en el modo empleado, directo o indirecto, sino en saber si la traducción es buena o mala. Cuando aparezcan traducciones directas será el momento de descartar la traducción mediada,

pero a condición de que dichas traducciones directas sean mejores que la traducción anterior.

Una opinión semejante ha sustentado Mao Dun (1981), para quien “el punto clave al traducir una obra no reside en el carácter directo o mediado de las traducciones sino en el nivel de dominio de las lenguas china y extranjera del traductor”. A su juicio, hay obras escritas en lenguas minoritarias que conoce poca gente y, para leerlas, hay que recurrir a la traducción mediada. Como ambos traductores de prestigio son partidarios de la práctica de la traducción mediada, no resulta nada extraño que dicha práctica se haya hecho tan popular en el mundo sónico y que, según la monografía realizada por Zhang Shuying (1999), exista un alto porcentaje de obras hispánicas traducidas al chino desde el inglés como lengua intermedia.¹⁹ Merece la pena profundizar en el estudio de este fenómeno tan corriente que existió desde la época de la traducción de los cánones del budismo.²⁰ Al indagar las causas de la expansión de la traducción mediada en el mundo sónico, podemos sintetizarlas en tres aspectos.²¹ En primer lugar, se debe a la escasez de especialistas en este campo; en segundo, a la estrategia adoptada por las editoriales chinas al publicar las traducciones de obras de la literatura hispánica y, en tercero, por la falta de incentivos para la promoción dentro de la carrera académica. En cuanto al primer aspecto, es evidente que Taiwán no dispone de muchos especialistas en filología hispánica ni mucho menos que tengan experiencia traductora. Partiendo de una monografía basada en una encuesta en el campo de la traducción en Taiwán, dentro de las diez principales empresas de traducción sólo encontramos a dos traductores especializados en español, mientras que los de la lengua inglesa ocupan treinta y dos plazas (Zhou Tianzhong, 2004: 3-32). Además, debido a la escasez de traductores del

¹⁹ Según Zhang Shuying de un setenta hasta un ochenta por ciento de las obras españolas han sido traducidas desde las versiones inglesas. Para información más detallada puede consultarse la página web de esta profesora: <http://homepage.ntu.edu.tw/~luisa/project/project.htm> [Última consulta: diciembre de 2009].

²⁰ La traducción de las escrituras budistas empezó a finales de la dinastía Han (siglo II) y ha continuado a lo largo de toda la historia china. La traducción de los textos del budismo fue posible gracias a la colaboración de traductores extranjeros de origen indoescita (reinos medios de la India) o de Kucha, los cuales, sin conocer la lengua china, explicaban verbalmente el contenido de los textos a los traductores chinos, que luego se encargaban de ponerlos por escrito.

²¹ La práctica de la traducción mediada es más corriente en Taiwán que en China, ya que esta última cuenta con más traductores que conocen la lengua hispánica y que son capaces de llevar a cabo la traducción directa.

español, traducir de esta lengua es más costoso que hacerlo, por ejemplo, del inglés.²² Como consecuencia, las empresas de traducción prefieren contratar traductores de inglés para reducir los costos de la labor traductora. El segundo aspecto proviene de la entrada en vigor de la ley sobre derechos de autor y propiedad intelectual en 1994, momento a partir del cual las obras de literatura extranjera se han introducido por vía legítima por medio de agencias literarias y de negociaciones sobre los derechos de autor en las Ferias del Libro. No obstante, a causa de las peculiaridades del contexto histórico y sociocultural en el que se encuentra Taiwán,²³ las editoriales están más familiarizadas con los procedimientos para negociar los derechos de autor con agencias literarias norteamericanas, de manera que estimulan, así, la difusión de la traducción mediada basada en la versión inglesa. En lo que respecta a la falta de incentivos para los estudiosos, se trata de que según el Decreto vigente de la Educación Superior de Taiwán, las traducciones no cuentan como méritos para la evaluación del profesorado universitario, por lo cual los especialistas en este campo tienden a sumirse en la investigación traductológica y en el estudio analítico más que en la labor de traducción, ya que ésta última no tiene relación directa con su promoción académica. En el caso de la traducción de obras de la literatura hispánica, no sólo los traductores para esta lengua son escasos, sino que, además, los especialistas no tienen ningún estímulo para dedicarse a la traducción. En su interés por dar a conocer la literatura hispánica a los lectores taiwaneses y ante esta doble dificultad, a las editoriales taiwanesas no les queda otro remedio que contratar a traductores de otros idiomas (la mayor parte del inglés). Todo esto son los factores principales de la popularidad y la aceptación de la práctica de la traducción mediada en los círculos de traducción en Taiwán, de modo que se demuestra, así, la primera hipótesis formulada en nuestro estudio: la imagen de la traducción mediada está estrechamente vinculada al contexto histórico y sociocultural de un país.

²² Según la encuesta procedente de la monografía mencionada (Zhou Tianzhong, 2004: 3-89), el costo de los especialistas en lengua hispánica requiere 704 dólares taiwaneses (unos 15,6 €) por mil caracteres chinos, mientras que el de los traductores del inglés es sólo de 593 dólares (unos 13,1 €).

²³ Teniendo en cuenta que después de estallar la Guerra de Corea en 1950 y hasta el año 1965 Taiwán recibió la ayuda económica y militar del gobierno estadounidense, la influencia de la cultura norteamericana en ciertos aspectos ha arraigado fuertemente en la mente del pueblo taiwanés. Acerca de esta etapa de la historia de Taiwán, puede consultarse el tratado de Lin Pingyan (2004) o la página web: <http://tw-history.educities.edu.tw/c0703.htm> [Última consulta: enero de 2010].

1.2.5) Presentación de la traducción

Esta traducción está situada en el volumen veintisiete de la colección de premios Nobel y dentro del mismo volumen, las obras traducidas de Juan Ramón Jiménez²⁴ se encuentran en la tercera parte, después de las obras de Johannes Vilhelm Jensen²⁵ y de Gabriela Mistral.²⁶ En cuanto al título de la obra, el traductor ha optado por transcribir *Platero y yo* como *Polateluo yu wo* (《柏拉特羅與我》) cuya razón puede ser la estrategia tomada por el editor o la editorial, ya que el título de la obra de Jensen, *Historias de Himmerland*, también fue transcrito como *Ximalan duanpian xiaoshuo ji* (《西瑪蘭短篇小說集》). Por otro lado, la transcripción de *Platero* se ajusta mucho más al carácter majestuoso de las obras literarias del premio Nobel, que los títulos de otras traducciones como *Xiaoyin* (小銀, Platerito), *Xiaomaoli* (小毛驢, Burrito) o *Xiaohuilü* (小灰驢, Burrito gris), que nos remiten, de inmediato, al cariño del burrito. No obstante, en esta edición no encontramos ninguna ilustración ni en la cubierta ni en el texto, de modo que a partir de la transcripción del título no se puede comprender que se trata de la relación íntima entre el poeta y el burro.

²⁴ En este volumen se incluyen la traducción de *Platero y yo* y la de *Antología de poemas de Juan Ramón Jiménez*.

²⁵ Johannes Vilhelm Jensen (1873-1950) era escritor danés y recibió el premio Nobel de Literatura en 1944. Una de sus obras más representativas son las tres series de cuentos *Himmerlandshistorier* (*Historias de Himmerland*), incluida en la colección de Yuanjing.

²⁶ Gabriela Mistral (1889-1957) fue poetisa chilena, galardonada con el premio Nobel en 1945. Su obra traducida en la colección de Yuanjing es *Antología poética de Mistral*.

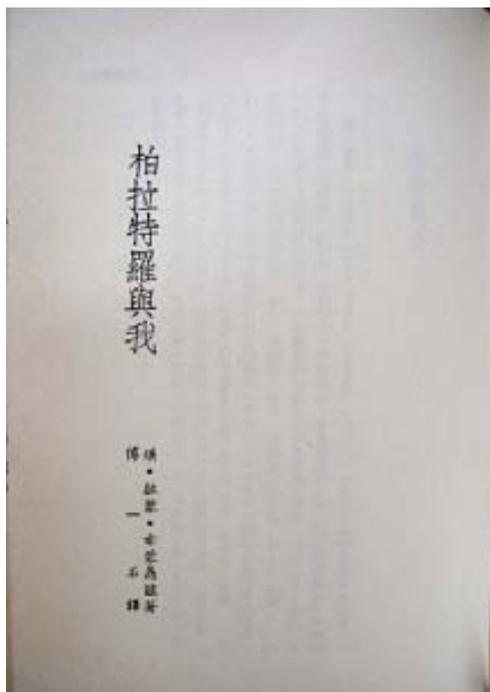


Figura 13. Título del TM2

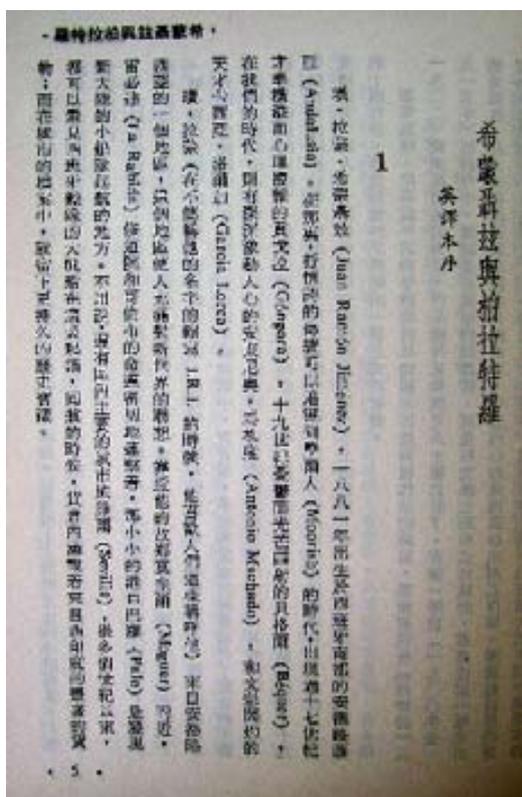


Figura 14. Prólogo de los traductores de la versión inglesa

Otro fenómeno destacado de esta traducción es que el nombre del traductor, Fu Yishi, sólo aparece en dos lugares: debajo del título (pero no en la cubierta sino al comienzo del texto traducido) y en la página de créditos, cuya aparición es menos frecuente que el nombre del autor. En la traducción, además de las dos obras traducidas de Juan Ramón Jiménez, aparece el texto de la motivación para la concesión del premio por parte de la Academia Sueca, el discurso de aceptación del Nobel y una minuciosa descripción en torno a la recepción del premio. La traducción también consta del prólogo de los traductores de la versión inglesa y de un epílogo basado en un ensayo escrito por Jean Giono²⁷ en el que desarrolla las escenas que aparecen en *Platero y yo* partiendo de su propia visión e imaginación sobre Moguer. Todo esto nos aporta información útil y relevante para percibir el contexto de creación del poeta y sus obras. No obstante, parece que el traductor está oculto detrás de sus traducciones, puesto que no podemos encontrar ninguna aclaración ni prólogo con su firma. En contraste con el traductor del TM1, Fu Yishi es más invisible en sus obras traducidas. Según Venuti (1995: 5) cuanto más invisible se hace el traductor, más natural y fluida será su traducción, de modo que nos interesa comprobar si Fu Yishi tiende a adoptar el método de domesticación para crear un efecto transparente y fluido en el texto traducido.

Cabe mencionar que esta edición no sólo está escrita con caracteres tradicionales sino que también adopta las convenciones de lectura del chino tradicional, que los caracteres se leen de arriba abajo, empezando por la columna de la derecha y hacia la izquierda, acomodándose, así, a las normas de lectura de los receptores de la comunidad meta. A nuestro parecer, es un indicio emergente de que el traductor o, mejor dicho, la editorial, tienden a adoptar el método domesticante. Este aspecto será objeto de nuestro estudio en el capítulo siguiente.

Con respecto a las anotaciones, el traductor recurre a once notas para amplificar la información y cinco de éstas consisten en notas enciclopédicas, lo equivalente a un porcentaje del 45%. Cabe destacar que esta traducción es la que

²⁷ Jean Giono (1895-1970) fue un novelista francés, cuya obra se desarrolla en gran parte en la condición humana frente a los problemas de la moral y la metafísica. En 1954 fue admitido en la Academia Goncourt.

adopta menos notas al pie de página de todas, lo cual implica que este traductor tiende a hacer menos intervenciones que otros.

1.2.6) Los receptores

El hecho de que esta traducción pertenezca a la colección de los premios Nobel de Literatura que se vende principalmente en Taiwán, Hong Kong y Singapur nos hace pensar que se trata de una obra dirigida a los lectores interesados en la literatura universal galardonada con el premio Nobel. Como es una recopilación completa con sesenta y tres volúmenes que no se permite comprar por separado, se restringe bastante la variedad de los receptores: o se trata de lectores de elite, capaces de comprar una colección de tales dimensiones, o son estudiantes universitarios, que pueden consultarla en las bibliotecas. En la entrevista con el director de la editorial citada (Sun Xiuling, 1983), Shen Deng'en afirma que la publicación de la editorial Yuanjing va dirigida principalmente a los receptores intelectuales de alto vuelo y la estrategia de ésta quiere acentuar no sólo la mejor calidad de las obras creativas sino también la de las traducidas. Por lo que indica Shen Deng'en, podemos deducir que esta traducción se centra en los lectores cultos con interés por conocer las obras traducidas de los premios Nobel.

1.2.7) Finalidad de la traducción

La finalidad de esta colección es presentar a los lectores taiwaneses las obras más representativas o más prestigiosas de los autores laureados con el premio Nobel de Literatura.

1.2.8) Recepción

Hemos mencionado en el apartado de los receptores que esta colección de obras traducidas abarca sesenta y tres volúmenes que no se pueden comprar por separado, lo cual implica que dicha colección tiene una divulgación limitada y no es tan accesible al gran público en comparación con otras versiones. Además, según las *Memorias de Shen Deng'en* (Ying, 2005), las publicaciones de la Colección del premio Nobel y la Colección de la Literatura Universal causan pérdidas económicas irremediables, por lo que dicha editorial se encuentra en una crisis por insolvencia. No

obstante, gracias al esplendor del premio Nobel, dicha colección goza de una difusión muy extendida en las bibliotecas de Taiwán y aún se trata de una de las mejores colecciones de las obras del Nobel de literatura, la más completa y rigurosa, que existe en Taiwán.

1.3 Texto meta 3: Versión de Taciana Fisac

1.3.1) La traductora

La tercera traducción de nuestro corpus fue encargada por Taciana Fisac, sinóloga muy activa en los círculos académicos españoles y, actualmente, directora del Centro de Estudios de Asia Oriental de la Universidad Autónoma de Madrid, además de catedrática honoraria de la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing. Además del español, su lengua materna, domina otros idiomas, como el mandarín, el francés, el inglés y el italiano.

Fisac ha traducido siete novelas del chino al castellano. Las más destacadas son: *La fortaleza asediada*, de Qian Zhongshu; *La blusa roja sin botones* de Tie Ning y *La familia Kao*, de Ba Jin, de la cual se han hecho ya tres ediciones. Del castellano al chino, es autora de tres ediciones de la traducción de *Xiao Yin he wo* (《小銀和我》, *Platero y yo*), de Juan Ramón Jiménez, que es la única traducción inversa de esta traductora.

1.3.2) Lugar y fecha de publicación

Esta traducción fue publicada por primera vez en Beijing el año 1984 en la editorial Renmin Wenxue²⁸ y, fue reeditada por otra editorial, Zhongguo Hepin, también de Beijing en el año 2005. La tercera edición de esta traducción salió a la luz en abril del 2009, en la editorial Zhejiang Wenyi, veinticinco años después de la primera edición. Hay que añadir que las tres publicaciones están escritas en caracteres simplificados y que circulan principalmente en China. Es la primera traducción completa que apareció en este país.

²⁸ Renmin Wenxue (Literatura del Pueblo) es una editorial que pertenece al Estado chino y no sólo se especializa en la publicación de obras literarias sino que también es la que más edita traducciones de obras de literatura universal en China, de manera que se considera la más importante en la publicación de obras literarias en China durante la segunda mitad del siglo XX (Cha y Xie, 2007: 799).



Figura 15. Portada del TM3 (1984)

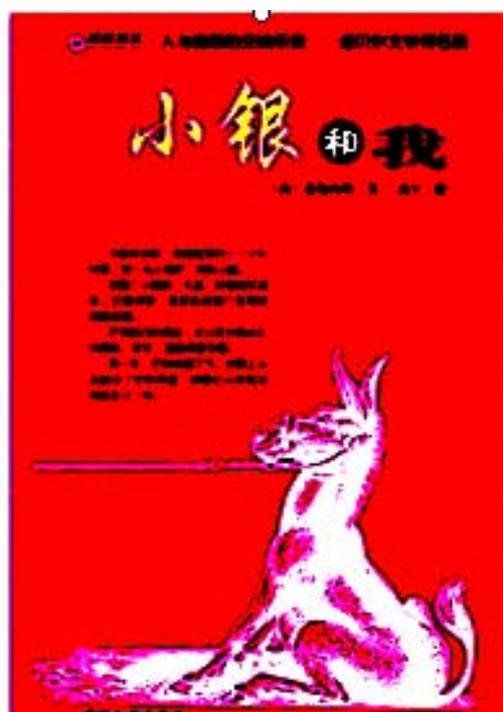


Figura 16. Portada del TM3 (2005)



Figura 17. Portada del TM3 (2009)

No podemos hallar ninguna información relevante sobre qué edición del texto original fue la base para esta traducción. El ejemplar que vamos a analizar está basado en la impresión de la editorial Zhongguo Hepin del año 2005 y consta de ciento treinta y ocho capítulos.

1.3.3) Protraductores y mecenazgo

Según una entrevista con Fisac publicada en *Ya Dominical* (1981),²⁹ los protraductores de esta versión incluyen la propia traductora, el Ministerio de Cultura de España, el Rey Jaun Carlos I de Borbón, el jefe de redacción de *El Diario del Pueblo* de China, la editorial Renmin Wenxue, Miguel Delibes, Camilo José Cela y Carmen Conde. La razón es que la iniciativa de traducir *Platero y yo* al chino fue tomada por Taciana Fisac con motivo de ganar el premio para una obra de Juan Ramón Jiménez traducida a otro idioma otorgado por el Ministerio de Cultura del Estado español. Durante el proceso de traducción, fue a consultar escritores de prestigio tales como Miguel Delibes, Camilo José Cela y Carmen Conde a fin de que cada uno de ellos le ayudara con un capítulo y le descifrara la riqueza de vocabulario

²⁹ En la entrevista de *Ya Dominical* (1981), Fisac habla de sus proyectos para realizar traducciones del chino al español así como sus comentarios sobre la traducción recién hecha de *Platero y yo*.

que posee esta gran obra. Con los comentarios de estos escritores españoles, Fisac llegó a acabar la traducción. Por casualidad, conoció al jefe de redacción de *El Diario del Pueblo*, a quien Fisac le presentó la obra traducida y éste mostró un alto interés en publicarla. Al principio, este redactor eligió algunos capítulos traducidos para publicarlos en el periódico. La acogida por parte de los lectores de dicho periódico resultó un éxito, así que la editorial Renmin Wenxue decidió publicar el libro. Por otra parte, el Rey de España también forma parte de los protraductores de esta traducción, debido a que Fisac a los diecisiete años hizo su primer viaje a China como traductora acompañante del Rey y la Reina. Este viaje oficial no sólo le dio la oportunidad de conocer China sino que además, después de regresar a España, el Rey le comunicó que quería que Fisac le llevara personalmente un ejemplar de la traducción de *Platero y yo*, lo cual le animó mucho a seguir la carrera profesional como traductora.

1.3.4) Traducción directa/mediada

En este caso, no cabe ninguna duda de que se trata de una traducción directa, puesto que en la entrevista *Ya Dominical* la misma traductora afirma que por parte de la lengua china no había acudido a nadie a la hora de traducir; la única colaboración que pidió fue la consulta de opiniones a los grandes escritores españoles como mencionamos antes, lo cual nos indica que el texto es traducido directamente de la obra original.

1.3.5) Presentación de la traducción

Fisac opta por traducir el título a *Xiaoyin he wo* (《小銀和我》), que significa *Platerito y yo*, porque *yin* (銀), en chino, equivale a *plata*, en español. La palabra *xiao* (小) generalmente se utiliza para expresar el cariño y la afectividad, como el uso del diminutivo en castellano. Aquí *Xiaoyin* (小銀) se refiere al apodo del asno que tiene el pelo de color plata. En el epílogo, la traductora menciona que la intención de introducir este asno andaluz a China es dar a conocer al pueblo chino lo poético y lo amistoso que es el burrito de Juan Ramón Jiménez, de modo que no nos extraña que adopte un nombre diminutivo para que los lectores chinos puedan sentir cariño por este animal.

Otro fenómeno destacado de esta versión es que en la cubierta, en lugar de aparecer el nombre de la traductora, encontramos el de la ilustradora, Gao Ping (高平). La razón puede ser que esta edición es la que cuenta con más ilustraciones de nuestro corpus: además de unas ciento tres ilustraciones en color, las páginas que no llevan ilustraciones están decoradas con pinturas del estilo de *Lang Shining* (郎世寧)³⁰ debajo de los caracteres chinos. Aparte de las ilustraciones, podemos hallar un prólogo realizado por Yan Wenjing (嚴文井), famoso autor de cuentos infantiles. Todo esto denota que la editorial Zhongguo Hepin intenta formar una impresión a sus lectores de que se trata de una obra traducida para niños. No obstante, durante la entrevista, Fisac explica con toda claridad que *Platero y yo* no es un libro para niños, lo cual pone de manifiesto una divergencia entre la editorial y la traductora sobre el público a quien se dirige esta traducción. Cabe añadir que al final de la obra traducida podemos encontrar un epílogo de la traductora, en el cual proporciona información sobre los datos biográficos del poeta y su obra.



Figura 18. Ilustración del TM3 (2005)

³⁰ Giuseppe Castiglione, S. J. (1698-1768), pintor italiano, célebre al servicio del emperador Qianlong. Durante su período en China, Castiglione usó el nombre *Lang Shining* como seudónimo. Su estilo de pintura era el uso del arte europeo para pintar a los sujetos y temas chinos tradicionales.

Por último, Taciana Fisac emplea veinticuatro anotaciones para amplificar la información relevante, dentro de las cuales, diecinueve pertenecen a notas enciclopédicas, que sirven para dilucidar detalles de los personajes históricos. El porcentaje de las notas enciclopédicas (80%) es, por lo tanto, una suma bastante alta y significativa en comparación con las otras. Las notas restantes de esta traducción son: dos notas etnográficas (8%), dos notas intertextuales (8%) y una nota situacional (4%). De todo esto podemos inducir que, para esta traductora, los personajes históricos eran los referentes culturales españoles más ocultos para los lectores chinos y que, por ello, debía explicarlos mejor.

1.3.6) Los receptores

Como hemos mencionado en el apartado anterior, para Fisac *Platero* y yo nunca fue un libro sólo para niños ya que, después de consultar a escritores de prestigio, llegó a comprender que se trataba de “un libro tremendamente difícil de leer y entender”. Al final del epílogo de la traducción, Fisac resalta su intención de presentar *Platero* al pueblo chino para que les traiga amistad y cariño. Por lo que indica la traductora, podemos deducir que la traducción está dirigida a los lectores de habla china con interés por la literatura española.

1.3.7) Finalidad de la traducción

Para Fisac, la actividad traductora siempre es un trabajo agradable, porque “es bonito, como una pequeña obra de arte a la que debes dar forma y fondo”. Es, por lo tanto, a través de una ímproba traducción, que esta traductora intenta traspasar a caracteres chinos la ahondada sutilidad verbal de Juan Ramón Jiménez. Otra finalidad de esta traducción es proporcionar a los lectores chinos la posibilidad de disfrutar de esta obra, tal y como Fisac indica en el epílogo: “espero que *Platero* pueda gozar de buena acogida en China igual que en España”. Esta traductora volvió a señalar la finalidad de la traducción durante la entrevista, mencionando que se puso a traducir la inmortal obra de Juan Ramón Jiménez porque tenía interés en que el libro se difundiera en China.

1.3.8) Recepción

Durante la entrevista, Fisac informó a Cardenas Urosa, el periodista de *Ya Dominical* (1981), que los capítulos de *Platero y yo* que se publicaron en *El Diario del Pueblo* recibieron una acogida estupenda por parte de los lectores. De hecho, la obra gozó de gran popularidad en China y la publicación resultó bastante lucrativa, ya que once años después de la primera edición, la editorial Zhongguo Hepin decidió publicar la reedición de esta misma obra y, cuatro años después de esta reedición, salió a la luz la tercera edición. Además, se pueden encontrar en Internet unos 1.010 comentarios y discusiones acerca de esta traducción,³¹ lo cual hace pensar que tuvo una buena acogida.

1.4 Texto meta 4: Versión de Meng Xianchen (孟憲臣)

1.4.1) El traductor

Meng Xianchen (孟憲臣) fue profesor de lengua española en la Universidad de Lenguas Extranjeras de Beijing y actualmente se dedica a traducir obras literarias del castellano al mandarín. Ha publicado muchas traducciones como *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós e *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa. Asimismo, editó un breve diccionario chino-español, por lo cual podemos observar que las lenguas de trabajo que domina este traductor son el chino y el español.

1.4.2) Lugar y fecha de publicación

La traducción de Meng Xianchen fue publicada por primera vez en Guangxi (China) el año 1999 por la editorial Lijiang y, dos años después, salió la segunda impresión. Esta misma traducción fue reeditada en 2006 por la editorial Beijing Shiyue Wenyi. Ambas ediciones están escritas en caracteres simplificados, así que el libro se distribuye principalmente en China. Cabe destacar que se trata de una retraducción³² en

³¹ Si tecleamos el título del TM3 *Xiaoyin he wo* (《小銀和我》, *Platero y yo*) como palabra clave en la página web de Baidu (百度), el motor de búsqueda más potente en China, podemos encontrar unos 15.200 resultados acerca de este libro traducido. Por otra parte, en caso de que tecleemos “*Xiaoyin he wo shuping*” (《小銀和我》書評, comentario de *Platero y yo*) en Baidu, hallaremos unos 1.010 resultados relativos a la traducción china realizada por Fisac.

³² En el tratado *Retraducir: una nueva mirada: la retraducción de textos literarios y visuales*, Zaro Vera (2007: 21) define el término *retraducción* como: la traducción total o parcial de un texto traducido previamente. Es decir, a diferencia de la *traducción mediada* o *indirecta*, la retraducción se refiere a

China, con quince años de diferencia con respecto a la primera impresión de la versión de Fisac.

Los estudiosos Cha y Xie (2007: 809-813) señalan tres fenómenos problemáticos en China acerca de la traducción de la literatura extranjera durante la década de los noventa. El primero consiste en la retraducción excesiva de las obras clásicas debido a que China entró a formar parte de los países de la Convención Internacional de Derechos de Autor de Berna en 1992 y, desde entonces, las editoriales chinas preferían traducir obras clásicas más que contemporáneas, mientras que la segunda polémica reside en que existe una cantidad considerable de retraducciones que toman las traducciones anteriores como referencia, es decir, que las frases de las retraducciones son idénticas a las de la traducción anterior. Xu Jianzhong (2003: 194) aborda este tema en el artículo “Retranslation: necessary or unnecessary” cuyo punto de vista esencial consiste en que la retraducción no debe ser una simple repetición de la traducción anterior, sino que es una recreación artística, de modo que la retraducción nunca es una labor fácil, ya que los lectores son capaces de valorarla comparándola con las traducciones existentes. La retraducción merece una crítica severa siempre que ésta no posea mejor calidad que la(s) anterior(es). El último fenómeno es la lucha entre las editoriales por traducir y publicar los *best-seller*, sobre todo novelas de popularidad de mercado lucrativo, que de este modo siempre conforman la elección prioritaria para las editoriales chinas. Nos interesa fijarnos en el segundo fenómeno polémico debido a que queremos averiguar si efectivamente algunas de las frases de la retraducción realizada por Meng Xianchen son idénticas a las de la traducción anterior.

1.4.3) Protraductores y mecenazgo

En este caso, el jefe de redacción de la editorial Lijiang, Liu Shuoliang (劉碩良), es uno de los protraductores principales de esta traducción. Esta editorial es especialista en la publicación de obras literarias galardonadas con el premio Nobel y sus publicaciones están disponibles en la mayor parte de China. Liu Shuoliang indica en el

“una nueva traducción de un texto ya traducido” a misma lengua meta. Pensamos aplicar el concepto de retraducción propuesto por Zaro Vera a lo largo de nuestro estudio.

prólogo que la intención de publicar esta colección de obras traducidas es la de introducir amplia y esquemáticamente obras de la literatura extranjera del premio Nobel para que los lectores chinos puedan obtener más conocimientos acerca de la cultura de otros países. Otro protraductor es Zhao Zhenjiang (趙振江), que encomendó a especialistas en lengua española la traducción de las obras más representativas de Juan Ramón Jiménez y que, además, las supervisó para garantizar una homogeneidad entre los textos finales.

Cabe resaltar que en la portadilla podemos encontrar una nota mencionando que esta edición fue patrocinada por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura de España. Es el único caso dentro de nuestro corpus que la traducción recibe algún tipo de mecenazgo. Cha y Xie (2007: 1254) indican que durante la década de los ochenta y noventa, el Ministerio de Educación y Cultura de Estado español patrocinó traducciones de obras de literatura española moderna al chino para promocionar la cultura y, concretamente, la literatura española en China. Esto denota que a veces la cultura de partida también influye en el proceso de traducción, puesto que en nuestro caso el protraductor de la traducción no sólo es la editorial china sino también el Gobierno español.

1.4.4) Traducción directa/mediada

En el prólogo, Liu Shuoliang (1999, prólogo: 6) señala que dicha colección de obras traducidas requiere una traducción directa de la lengua de partida con el fin de mantener la fidelidad a la obra original; además, la traducción debe ser reciente. En caso de que se quiera hacer referencia a una edición anterior traducida por otro traductor, se debe hacer alguna corrección y modificación, quitando las palabras obsoletas e inadecuadas, con el fin de que la traducción mantenga la originalidad. A la vista de las lenguas de trabajo del traductor y de los requerimientos del jefe de redacción, podemos deducir que se trata de una práctica de traducción directa. Lamentamos, sin embargo, que en el libro no se mencione en ninguna parte en qué versión del texto original se basa esta traducción, lo cual nos causa cierto grado de dificultad a la hora de hacer el estudio comparativo.

1.4.5) Presentación de la traducción

En la cubierta del libro se indica como título *Bei'ai de yongtan diao* (《悲哀的詠嘆調》) que significa *Arias tristes*, el nombre de una obra de poesía escrita por Jiménez en 1903. El libro es una antología de Juan Ramón Jiménez y pertenece a la colección de las obras maestras escritas por autores ganadores del premio Nobel de Literatura. El libro contiene poesías escogidas, treinta y cuatro cartas de Jiménez a sus amigos y *Platero y yo*. En total, hay siete traductores encargados de la traducción de esta antología: cuatro se encargan de traducir las poesías, Meng Xianchen de *Platero y yo*, otro de las cartas y el último, del discurso de agradecimiento al recibir el premio Nobel. Por tanto, se trata de una traducción en grupo aunque cada traductor se encarga de su propia parte de la traducción. Cabe añadir que, aunque existe un supervisor en esta traducción, los traductores gozan de bastante libertad en su labor, por ejemplo, en *Pastorales* (Juan Ramón Jiménez, 1911) Zhao Zhenjiang opta por traducir “grillo” por *xishuai* (蟋蟀) “grillo”, mientras que en *Platero y yo* Meng Xianchen prefiere emplear *ququ* (蚰蚰) “grillo”, el término dialectal que se utiliza sobre todo en el norte de China para referirse al mismo insecto.

Otro fenómeno infrecuente consiste en que Meng Xianchen adopte dos traducciones distintas para el título de *Platero y yo* al chino en las dos ediciones: el título de 1999 es *Pulateluo he wo* (《普拉特羅和我》) y el de 2006, *Xiaomaolü zhi ge* (《小毛驢之歌》) “*Canción del burrito*”. La única razón que podemos encontrar para este hecho es la estrategia adoptada por el traductor: por un lado, Meng recurre a la transliteración del nombre *Platero* a *Pulateluo* (普拉特羅) porque tiene que ver con el trasfondo histórico de China, ya que en la década de los noventa, los traductores chinos solían transliterar el título de las obras extranjeras. Este es el caso de ejemplos como: *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel que se translitera a *Lucanuo bojue* (《魯卡諾伯爵》), *La Tía Tula* de Miguel de Unamuno a *Tula yima* (《圖拉姨媽》) o *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós a *Tangna Peifeiketa* (《堂娜裴菲克塔》). Por otro lado, igual que el título del TM2, la transliteración de *Platero* suena más majestuosa al ajustarse mejor al rasgo de dignidad que caracteriza al premio Nobel, mientras que la edición de 2006 está dirigida a los lectores en general y pertenece a la

colección de lecturas relajantes, motivo por el que el traductor opta por traducir el sentido de *Platero y yo* por *Xiaomaolü zhi ge* (*Canción del burrito*).

La cubierta del libro se divide en dos partes principales: la parte de arriba, en la que se lee “NOBEL, LITERARY PRIZE WINNERS’ SERIES” (“Nobel, ganadores del premio de Literatura”), con un tamaño mayor que la parte inferior donde se sitúa el título en chino y los nombres del editor, el autor original y el supervisor,³³ lo cual indica que dicha editorial da prioridad al premio Nobel más que a lo que realmente contienen los textos traducidos. A continuación de la cubierta, podemos encontrar dos prólogos: uno es del jefe de redacción y el otro está escrito por el supervisor de las traducciones; en este último, Zhao Zhenjiang describe a grandes rasgos la vida de Juan Ramón Jiménez con una reseña de las obras del poeta.

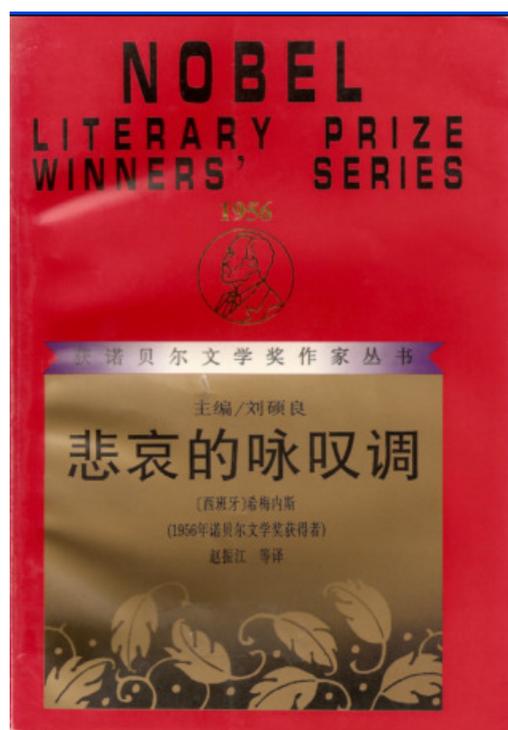


Figura 19. Portada del TM4 (1999)

³³ Las letras de NOBEL son del tamaño 48 del editor de textos WORD, mientras que las del título chino sólo son de 36. Se nota en cierto modo una jerarquía de importancia entre estos dos elementos.



Figura 20. Portada del TM4 (2006)

Esta traducción consta de ciento treinta y seis capítulos junto con treinta y cinco anotaciones. Meng Xianchen recurre a la mayor parte de las notas para amplificar la información acerca de los personajes históricos; lo que equivale a decir que de las treinta y cinco notas, este traductor emplea veintiséis notas enciclopédicas, un porcentaje del 74%, bastante similar al del TM3.

1.4.6) Los receptores

Los receptores de la versión de 1999 son principalmente los lectores chinos interesados en las obras literarias del premio Nobel. En el prólogo, el jefe de redacción menciona que en caso de que se trate de una retraducción, la calidad de ésta debe ser mejor que la de las versiones anteriores, de modo que los lectores siempre puedan mantener un vivo interés por leer una nueva traducción, aun cuando ellos hayan leído la(s) antigua(s) en una colección parecida. Por tanto, para el jefe de redacción de esta colección, la traducción está dirigida a los lectores interesados por los ganadores del Nobel, mientras que para Zhao Zhenjiang esta traducción va dirigida a los lectores chinos que deseen conocer más sobre literatura española moderna, especialmente acerca de las obras de Juan Ramón Jiménez, por lo que

vemos que existe una diferencia entre Zhao y Liu acerca de los lectores ideales a los que va dirigida esta traducción.

1.4.7) Finalidad de la traducción

En el apartado anterior hemos mencionado que, para el jefe de redacción, la finalidad de esta colección no sólo es dar a conocer al público chino las obras traducidas del premio Nobel, sino también servir de canon para las obras de la literatura universal traducidas al chino. No obstante, para el supervisor de esta traducción, la finalidad de la traducción no se centra específicamente en los intereses del premio Nobel, sino que quiere proporcionar a los lectores chinos la posibilidad de disfrutar de la fuerza expresiva de las obras de Juan Ramón Jiménez.

Merece la pena mencionar que se trata de una colección enorme que cuenta con más de noventa volúmenes, sin embargo, a diferencia del TM2 (una recopilación parecida publicada en Taiwán), ésta no es inseparable, es decir, los lectores chinos pueden conseguir una sola obra traducida sin tener que comprar toda la serie, lo cual denota que los lectores del TM4 son más numerosos que los del TM2.

1.4.8) Recepción

En el prólogo escrito por Liu Shuoliang podemos encontrar muestras de la gran popularidad de esta colección:

- En el primer Concurso de Literatura Extranjera (1980-1990) convocado por el Gobierno Chino, esta Colección ganó el primer premio.
- En la Feria del Libro de Hong Kong, esta recopilación de obras traducidas formaba parte del grupo de libros exhibidos.
- Los grandes medios de comunicación hicieron la presentación de esta serie tanto a lectores chinos como a los de países extranjeros.
- Los literatos y los aficionados a la literatura prestan mucha atención y apoyo a esta colección; siendo los principales divulgadores de las obras.
- La biblioteca de la Academia Sueca guarda copia íntegra de la misma.

Podemos comprobar, por lo tanto, que esta colección de obras literarias traducidas ha disfrutado de un gran éxito de acogida.

1.5 Texto meta 5: Versión de Liang Xiangmei (梁祥美)

1.5.1) La traductora

Liang Xiangmei fue licenciada por la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Taiwán. Actualmente, se dedica a traducir obras literarias y filosóficas. Se trata de una traductora que cuenta con mucha experiencia y competencia traductora. Ha traducido más de quince obras de inglés al chino. Las más representativas son: *Out of My Life and Thought: an Autobiography by Albert Schweitzer*, *Philosophical Essays* de Bertrand Russell, *A Calendar of Wisdom* de Leo Tolstoy, *The Red and the Black* de Stendhal o *Songs of Kabir* de Tagore. Todas estas traducciones fueron encomendadas por la editorial Zhiwen, por lo cual es una traductora de prestigio para esta editorial. Asimismo, realizó algunas traducciones del japonés al chino, tal como *Existencialismo* (『実存主義』) de Shinzaburo Matsunami (まつなみ しんざぶろう, 松浪信三郎). Por lo visto, además de su lengua materna, Liang domina bien tanto el inglés como el japonés.

1.5.2) Lugar y Fecha de publicación

La traducción fue publicada en Taiwán por la editorial Zhiwen en noviembre de 1999, treinta y un años después de que se publicara la traducción de Ambrosio Wang Anbo. Esta obra se incluye en la Colección de Literatura Contemporánea (新潮文庫), una colección de obras traducidas de la literatura universal. Es una traducción escrita con caracteres tradicionales, así que el libro se distribuye principalmente en Taiwán.

La motivación de realizar una retraducción en Taiwán es simple: las dos primeras traducciones (TM1, TM2) no volvían a ser reeditadas, por lo que en el mercado de Taiwán no se podía encontrar ninguna traducción de la edición completa de *Platero y yo*. Además, las obras traducidas en Taiwán evolucionan muy rápido. Eso mismo afirma Zhang Shuying (2008: 84), que habla de “dinastía de reinos combatientes” para referirse a la dura competencia entre las empresas editoras de

Taiwán durante el decenio de 1994 a 2004. A su parecer (Zhang, 2008: 92-3), la traducción de las obras literarias tiene una vida corta en el mercado. A pesar de que la obra original se haya publicado hace años, la estrategia de las editoriales es presentar y traducir continuamente nuevas obras para satisfacer la curiosidad de los lectores y provocar su ansia de compra, dado que el gusto y el interés de los lectores van cambiando en Taiwán, y no es fácil que un escritor o una obra permanezca en el recuerdo de los lectores. El premio Nobel de Literatura también es un estímulo a hacer una retraducción para las editoriales. Todo esto nos da una explicación de por qué las editoriales han decidido hacer retraducciones más modernas de *Platero y yo*. Cabe señalar que no estamos de acuerdo con la observación de Zhang Shuying (2008: 93), cuando menciona que no es fácil que una obra o un escritor permanezca en el recuerdo de los lectores, ya que, en nuestro caso, la aparición de retraducciones de esta obra maestra no encaja con la observación de dicha estudiosa. Estamos convencidos de que como *Platero y yo* es un libro que forma parte de la literatura canónica que, además, recibió la influencia del premio Nobel, puede resistir el avance del tiempo así como perdurar en la memoria de los lectores.

1.5.3) Protraductores y mecenazgo

La iniciativa de traducir la obra surgió de Zhang Qingji (張清吉), el director de la editorial Zhiwen, que encomendó la traducción a Liang Xiangmei. En una entrevista con el propietario de esa editorial,³⁴ éste afirma que su intención de retraducir esta obra es porque “por mucho tiempo que pase, las grandes obras maestras siempre podían reaparecer en distintos lugares y traducidas a distintas lenguas, e influenciar, así, lectores de distintas generaciones”. Por este motivo, Zhang Qingji se mueve mucho por el mundo, sobre todo va a Japón (tres o cuatro veces al año), a fin de conseguir distintas traducciones de la misma obra original. Para este director, además del contenido de la traducción, la aportación de información acerca de la vida y las obras del autor e incluso las ilustraciones, ocupan un lugar significativo en la traducción. Por tanto, él es capaz de recopilar hasta diez versiones

³⁴ Entrevista con Zhang Qingji publicada en la *Prensa Semanal de Nuevo Taiwán* (《新台灣新聞週刊》) en el septiembre de 2004. Se puede encontrar este artículo en la página web: <http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=19444> [Última consulta: enero de 2010].

de varias lenguas que les puedan servir de referencia a la hora de efectuar una traducción. Lin Hengzhe (林衡哲) es otro protraductor de esta traducción, ya que fue quien incitó a Zhang Qingji a publicar la colección citada, a la vez que se encargó de las primeras traducciones de dicha colección en 1967.³⁵ Si Lin Hengzhe no le hubiera estimulado con las traducciones, nunca habría salido a luz esta colección de literatura moderna e incluso Zhang Qingji no habría fundado la editorial Zhiwen, una de las más importantes en Taiwán, con el objetivo de dar a conocer al público los clásicos más representativos del pensamiento occidental. Según un estudio hecho por Dong Huiru (2008: 46), hasta 2008 esta editorial había publicado 1.535 traducciones, lo que significa un porcentaje del 4,78% entre el total de publicaciones hechas por todas las editoriales. Según esta autora, hasta ahora la editorial Zhiwen es la que publica más traducciones de obras de la literatura universal en Taiwán.

1.5.4) Traducción directa/mediada

En el prólogo el editor de esta colección afirma que la traducción procede de la versión japonesa realizada por el traductor Minoru Chonan (ちょうなんみのる, 長南實), de la versión inglesa de William H. Roberts and Mary M. Roberts y de unos documentos de consulta relativos a la obra,³⁶ por lo cual se trata de una traducción mediada o, mejor dicho, según lo denomina Toury (2004: 188), es una *traducción compilada*, porque dos traducciones intermedias de distintos idiomas confluyen en este texto meta. Cabe añadir que según el estudio de Campoamor González (1999: 77) la versión japonesa de Minoru Chonan está basada originalmente en la edición de Aguilar publicada en 1955, es decir, el TM1 y la versión japonesa citada comparten la misma edición del texto original.

³⁵ En 1967 Lin Hengzhe era estudiante de medicina y Zhang Qingji era propietario de una librería en la que vendía libros usados. Lin Hengzhe incitó a Zhang Qingji a que publicara la traducción al chino de *Portraits from Memory and Other Essays (Retratos de Memoria y Otros Ensayos)* de Bertrand Russell (1956). Contra todo pronóstico, esta traducción recibió una acogida tan extensa entre el público lector que al cabo de pocos meses se agotaron cinco mil copias, lo cual animó a Zhang Qingji a continuar con la publicación de traducciones de obras de la literatura universal moderna hasta hoy día.

³⁶ En cuanto a los documentos de consulta, nos referimos a “El espíritu del misterio, la sencillez, la melancolía y la tristeza” (〈神秘・樸質・憂鬱而凄美の心靈〉), el estudio realizado por el Dr. Zhuyan, el epílogo de la traducción japonesa y el ensayo escrito por Jean Giono.

1.5.5) Presentación de la traducción

En la cubierta podemos encontrar el título al chino *Xiaohuilü yu wo* (《小灰驢與我》), que significa “El burrito gris y yo”. La traductora ha elegido este título porque en la nota al pie del primer capítulo explica que el asno se llama Platero debido a que se caracteriza por el pelaje de color gris plateado y, al mismo tiempo, recalca que Platero también puede significar persona que vende objetos labrados de plata. Cabe añadir que la razón por la que Liang no opta por traducir el nombre del asno a Xiaoyinlü (小銀驢), es que la utilización del término Xiaoyinlü nos hace recordar de inmediato a un burrito hecho de plata y de esta manera, no provoca tanto afecto cariñoso y mimoso como Xiaohuilü (el burrito gris). Otro punto destacado es la aparición del título del inglés después de la traducción del título en chino en la cubierta, a diferencia de los otros textos meta mencionados. El hecho de que en este TM la traductora o, quizás, la editorial, haya decidido enfatizar el título de la versión inglesa es porque para la editorial Zhiwen lo más importante es que la traductora proporcione suficiente información acerca de la base de referencia de esta traducción, mientras que no les importa que la traducción no sea desde el texto original. Es decir, si tratamos de contestar las preguntas formuladas por Toury (2004: 100), para esta casa editora no sólo es permitida la traducción mediada sino que además, hace saber a los lectores públicos cuáles son las traducciones intermedias en las que se basa. Además, exige a los traductores que, antes de entrar en el texto traducido, aporten información minuciosa acerca del texto original. Debajo del título inglés sale un subtítulo chino, *Andaluxiya wange* (《安達魯西亞輓歌》), que significa la “Elegía de Andalucía”. Este subtítulo procede de la versión inglesa cuyo subtítulo es *An Andalusian Elegy*, que seguramente proviene del subtítulo de la primera edición castellana de *Platero y yo* de 1914, en la que dicho subtítulo sólo aparece en la portadilla. Los traductores norteamericanos optan por trasladar el subtítulo a la cubierta de la traducción, aunque originalmente no existe en la tapa de la obra original, a fin de dar un exotismo acerca de la cultura del sur de España. La inclusión del subtítulo en la cubierta nos hace reflexionar sobre la influencia de las traducciones intermedias en la mediada. No obstante, no es posible comprobar si Juan Ramón Jiménez estaba conforme en la trasposición de dicho subtítulo.

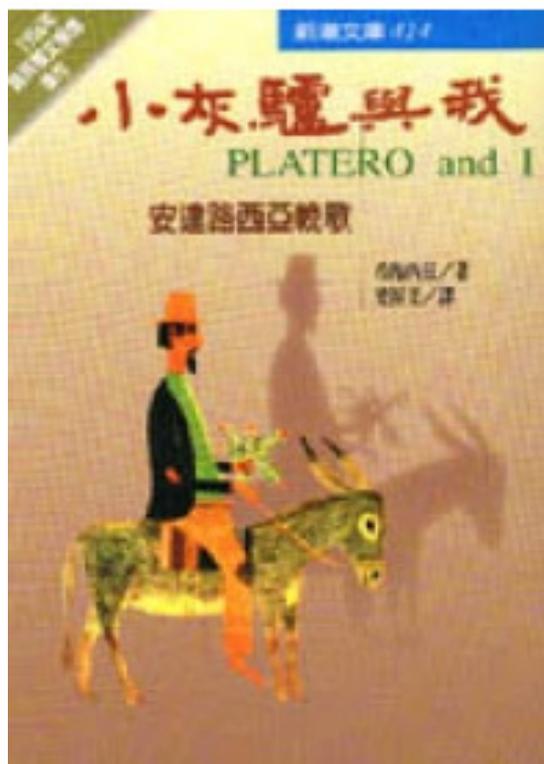


Figura 21. Portada del TM5

Igual que en otras traducciones, podemos encontrar un prólogo describiendo a grandes rasgos la vida de Juan Ramón Jiménez y el trasfondo de la obra. En la contraportada del libro salen cuatro fotografías del autor, una de Zenobia, una de Platero y una de la cubierta de la versión inglesa. Cabe mencionar que antes de empezar los textos traducidos, se puede encontrar un plano de Moguer en chino, en el que se aporta información sobre los lugares mencionados en la obra.



Figura 22. Plano de Moguer en el TM5

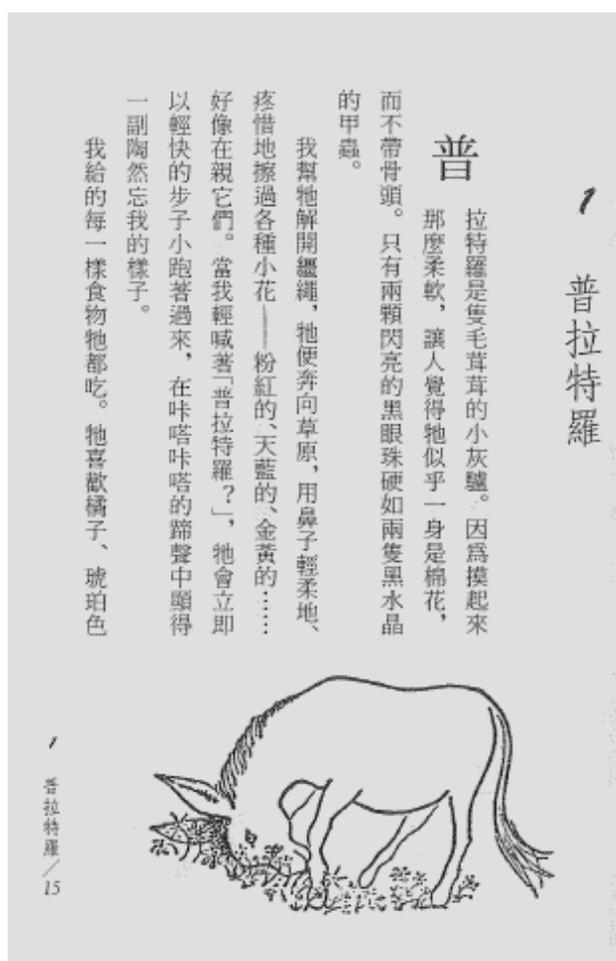


Figura 23. Ilustración de Baltasar Lobo en el TM5

Igual que el TM2 esta traducción no sólo está escrita en caracteres tradicionales sino que también adopta las convenciones de lectura del chino, es decir los caracteres se leen verticalmente, de arriba abajo, empezando por el lado derecho de la página hacia el izquierdo, para acomodarse así a la costumbre de lectura de los lectores taiwaneses. Otros aspectos destacables son que en esta traducción encontramos 49 ilustraciones de Baltasar Lobo, ilustrador de la versión inglesa y, que al final del libro, hay una cronología sobre Juan Ramón Jiménez, lo cual nos da la impresión de que el TM5 se basa fielmente en la edición inglesa. No obstante, a diferencia de la versión inglesa,³⁷ en la traducción de Liang se abarcan ciento treinta y ocho capítulos junto con ochenta y tres notas al pie de página, evidentemente procedentes de la versión japonesa. Tal como hemos mencionado antes, en ésta se

³⁷ Recordamos que la versión inglesa de William y Mary Roberts sólo consta de ciento siete capítulos y no se halla ninguna anotación para proporcionar información adicional.

emplea en gran medida las consultas bibliográficas, más que en otras traducciones, por lo que también se pueden encontrar más notas adicionales. Entre ellas, Liang Xiangmei recurre a treinta y ocho notas enciclopédicas para aportar información acerca de los personajes históricos, equivalentes a un 45% del total. Cabe añadir que se emplean diecisiete notas etnográficas (20%) para amplificar los aspectos de la vida cotidiana de la comunidad de partida. Es muy probable que para esta traductora los textos traducidos dispongan de muchos puntos ocultos relativos a la cultura etnográfica española, de modo que ve necesario emplear la amplificación de notas para facilitar la comprensión de los lectores.

1.5.6) Los receptores

La traductora dirige su traducción al público más amplio posible, en especial al de los jóvenes e intelectuales. Además, como durante las décadas de los setenta y ochenta, la libertad de pensamiento y de expresión estaba limitada y controlada por las fuerzas políticas, esta colección de pensamiento occidental moderno gozó de gran popularidad entre la juventud taiwanesa e influyó profundamente en el pensamiento tanto de los jóvenes estudiantes como de los eruditos. Durante la entrevista, Zhang Qingji afirma que las grandes obras maestras pueden tener una influencia significativa sobre distintas generaciones de receptores mediante sus traducciones, ya que los libros e incluso una sola frase procedente de un escritor prestigioso pueden guiarles en su futura planificación de carreras. Como el texto original disfruta de gran difusión entre el mundo hispano, es lógico suponer que el TM5 esté dirigido a los que tienen el interés no sólo en conocer la literatura hispánica sino también el pensamiento del mundo occidental.

1.5.7) Finalidad de la traducción

La finalidad de esta traducción o, mejor dicho, de esta colección, es doble. Por una parte, para Zhang Qingji la finalidad principal de esta colección es difundir la literatura universal y el pensamiento del mundo occidental entre los lectores taiwaneses y hacer accesible esta obra maestra de la literatura española en lengua china. Partiendo de esta finalidad, ha publicado muchas obras canónicas de los grandes pensadores, tales como *L'Étranger* de Albert Camus, *Utopía* de Tomás Moro,

Faust de Goethe o *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway, y, por poco lucro y beneficio que resultara de la publicación, si se trataba de una obra prestigiosa e influyente, la imprimiría. Por otra parte, cabe destacar la cita siguiente que encontramos en el prólogo del editor (1999, prólogo: 11-2) para dilucidar la finalidad de la traductora.

Al aceptar el reto de traducir esta obra, la traductora, Liang Xiangmei, dejó aparte la escritura de su propio libro: *Ensayos de la vida en las montañas*. Se dedicó a traducir capítulo tras capítulo de esta obra con el fin de reflejar fielmente los pensamientos de Jiménez.

Según lo que se indica en dicho prólogo, podemos decir que la finalidad de esta traducción es, principalmente, dar a conocer esta obra maestra a los lectores taiwaneses y, sobre todo conmovérles con la afectividad que existe entre el poeta y el asno.

1.5.8) Recepción

Como ya hemos mencionado en el apartado de los protraductores, dicha colección ha disfrutado de gran popularidad en Taiwán. A distinción de las dos versiones antiguas (los TM1 y TM2) que no circulaban en el mercado, esta traducción tiene bastante difusión en Taiwán ya que en 2001 salió la séptima edición ampliada, lo que equivale a decir que ha vendido unas siete mil copias, siendo así la traducción más extendida entre los textos meta. Cabe mencionar que en El Festival Internacional del Parnaso que se celebró en 2008 en Taipei, la organización de esta actividad invitó a un poeta conocido, Li Jinwen (李進文), para hacer una lista de diez libros recomendados.³⁸ Dentro de la lista, aparecía la traducción de Liang Xiangmei, por lo cual podemos observar que esta traducción (o esta colección) no sólo afecta a los lectores jóvenes sino que también juega un papel influyente en los círculos literarios.

³⁸ Para tener una información más detallada sobre el Festival Internacional del Parnaso, puede consultarse la página web: <http://www.taipeipoetry.org/Program/ProgramContent.aspx?id=4244&PType=1&curPage=3> [Última consulta: diciembre de 2009].

1.6 Texto meta 6: Versión de Lin Weizheng (林爲正)

1.6.1) El traductor

La última traducción de nuestro corpus fue realizada por Lin Weizheng (林爲正), que se licenció en la Facultad de Filología Inglesa, y que actualmente trabaja como profesor titular de lenguas extranjeras de la Universidad de Jinan enseñando Traducción de poesía y Literatura inglesa. Ha publicado unos veinte libros traducidos del inglés al chino, entre los que destacan: *A Haunted House: An Anthology of Short Stories* de Virginia Woolf, *Passages of Prose* de D. H. Lawrence o *Murphy's law* de Arthur Bloch. Por lo visto, este traductor domina bastante bien tanto su lengua materna (el mandarín) como su lengua de trabajo (el inglés).

1.6.2) Lugar y fecha de publicación

El último TM de nuestro corpus es la primera edición del año 2001 publicada por la editorial Bookman, con sede en Taipei, y pertenece a la Colección Aprender Inglés. Está escrita con caracteres tradicionales, así que el libro circula principalmente en Taiwán. La misma edición pero con caracteres simplificados fue introducida en China continental por la editorial Tuanjie en Beijing, cuatro años después de que la editorial Bookman la publicara. La disponibilidad de la misma versión en las distintas entidades políticas coincide con la afirmación de Zhang Shuying (2008: 84) cuando comenta que bajo la influencia de la globalización, el intercambio de traductores es cada vez más frecuente, y que, asimismo, se intensifica la colaboración entre las editoriales de China y Taiwán, por lo que se publican a la vez la versión de caracteres tradicionales y simplificados de las obras.

Cabe destacar que en el año 2007 salió la edición corregida publicada por la editorial Bookman, cuya única diferencia se halla en la cubierta y contraportada del libro, siendo el contenido de los textos traducidos idéntico, con lo cual otra vez se confirma el fenómeno que menciona Zhang (2008: 92-3) sobre las estrategias adoptadas por las editoriales taiwanesas, cuyo objeto es presentar y traducir continuamente “nuevas” obras para provocar a los lectores su ansia por comprar. Por consiguiente, aunque se agotara la primera impresión, no se volvería a imprimir más.

Después de seis años, el momento en que está cambiando la generación de los lectores potenciales, la editorial ha optado por modificar el diseño de la cubierta del libro para atraer la curiosidad de los lectores. Hay que reconocer que no es nada fácil el mantenimiento de una editorial pequeña como Bookman, especializada en publicar libros de alta calidad pero con un mercado limitado tal como el de la traducción de literatura pura. Los gustos de los lectores taiwaneses van cambiando y nunca se puede asegurar hasta qué punto van a gustar los libros, de manera que la estrategia adoptada por ésta es el punto clave para la venta de obras. Por lo visto, dicha editorial ha adoptado una estrategia de venta más activa y ambiciosa que la de la editorial anterior.

1.6.3) Protraductores y mecenazgo

Igual que el TM3, esta traducción dispone de los siguientes protraductores: el director de la editorial Bookman, el tutor del traductor, el editor ejecutivo de la editorial Tuanjie y el director de la Asociación Intercultural de Huatong. La iniciativa de traducir esta obra partió de Su Zhenglong (蘇正隆), director de la editorial Bookman, que a la vez es supervisor de esta traducción y profesor asociado de traducción literaria de la Universidad de Ciencias de la Educación. El motivo que lo guió fue, principalmente, que diez años atrás quedó impresionado de que la traducción inglesa realizada por los Roberts resultara tan fluida, bella y elegante. Desde entonces, este director quería dar a conocer a los lectores del mundo chino tanto la obra de Jiménez como esta traducción inglesa. Aquí merece la pena mencionar las palabras citadas en el prólogo de este supervisor: (Su Zhenglong, 2001: ix)

Tengo la firme convicción de que la traducción literaria debe procurar no ser traidora al original y el léxico tiene que ser refinado. (...) En total, como el texto original es una obra literaria, al traducirlo al chino, debe llegar al criterio de elegancia que comparten las obras literaria chinas.

El concepto de traducción que refleja en el prólogo tiende a adoptar el método de domesticación, ya que según este supervisor, el mérito de una traducción literaria no sólo consiste en la fidelidad a la obra original sino que ha de exigir un alto nivel en la lengua de llegada. Teniendo en cuenta la insistencia de Su Zhenglong en la

traducción literaria, no resulta extraño que se tardara en publicar unos diez años la citada traducción, lo cual demuestra que a veces las preferencias de la editorial influyen en el proceso de traducción, dado que en este caso algunas frases traducidas han sido modificadas por la actitud rigurosa de éste.

Otro protraductor de esta traducción es Yu Guangzhong (余光中), poeta y traductor prestigioso en los círculos literarios de Taiwán, y asimismo, tutor de Lin Weizheng cuando éste estudiaba el máster en la universidad. Debido a la recomendación de Yu Guangzhong, Su Zhenglong consintió que Lin se encargara de la traducción de *Platero and I*. Este poeta también escribe un prólogo deshaciéndose en elogios hacia los méritos del traductor, como vemos en la cita siguiente (Yu Guangzhong, 2001, prólogo: v).

Les recomiendo esta traducción que es fiel, de gustos refinados y que siempre procura mantener la equivalencia traductora a la versión inglesa.

Al observar las palabras elogiosas de este literato tan prestigioso, los lectores deben de sentir curiosidad por esta traducción.

En cuanto a la edición en caracteres simplificados, gracias al director de la Asociación Intercultural de Huatong, que introdujo la versión original de Bookman al editor ejecutivo de la editorial Tuanjie, se pudo llegar a la colaboración entre las dos editoriales de China y Taiwán.

1.6.4) Traducción directa/mediada

A pesar de que ni el prologuista ni el supervisor de esta traducción afirmen con claridad en qué versión se basa dicha traducción, no cabe ninguna duda de que se trata de una práctica de traducción mediada tomando la versión inglesa realizada por William y Mary Roberts como base de referencia. Nuestro argumento se fundamenta en las siguientes evidencias: en primer lugar, el TM6 es una versión bilingüe entre el inglés y el chino. El contenido de los textos ingleses que forman parte de esta versión coincide con el de la versión de los Roberts realizada en 1960.



Figura 24. Versión bilingüe e ilustración de Baltasar Lobo en el TM6

En segundo lugar, en la página de créditos sale una línea de palabras reducidas que clarifica que esta edición toma *Platero and I: An Andalusian Elegy*³⁹ como traducción intermedia. En tercer lugar, esta traducción consta de ciento siete capítulos con las ilustraciones de Baltasar Lobo, idénticos a la versión citada. Por último, al final del prólogo, Yu Guangzhong suplica a Lin Weizheng, el traductor del TM6, que en un futuro sea capaz de llevar a cabo una traducción al chino de *Platero y yo* basándose directamente en la edición castellana. Con esto se reconoce que el TM6 es una traducción mediada y la tercera retraducción de la versión inglesa de los Roberts que existe en Taiwán.⁴⁰

³⁹ *Platero and I: An Andalusian Elegy* es el título de la traducción de William H. Roberts y Mary Roberts.

⁴⁰ El TM2 de nuestro corpus, realizado por Fu Yishi, es la primera retraducción que toma la versión

1.6.5) Presentación de la traducción

Esta traducción abarca ciento siete capítulos con ilustraciones en blanco y negro. Igual que en el TM5, en la cubierta encontramos el título inglés de la obra *Platero and I*, seguido de la traducción del título al chino *Xiaomaolü yu wo* (《小毛驢與我》) cuyo significado es “El burrito y yo”. El motivo porque el traductor elige *Xiaomaolü* (burrito) como el título del libro nos lo insinúa Yu Guangzhong en el prólogo, cuando explica que el asno es el animal más representativo en Andalucía y se puede observar que los campesinos andaluces cabalgan sobre este animal. Por lo tanto, opta por traducir *Platero* por *burrito* porque este título no sólo dilucida al público de qué animal se trata *Platero* sino que también da un cierto grado de sabor rural. Debajo del título inglés se halla un subtítulo, *An Andalusian Elegy*, que procede de la versión inglesa, pero no se halla ningún subtítulo al chino, de modo que da la impresión de que se trata de una edición dirigida a los lectores con el nivel medio-alto de inglés. Encima del título chino se halla una indicación señalando que es una edición bilingüe entre el inglés y el chino.

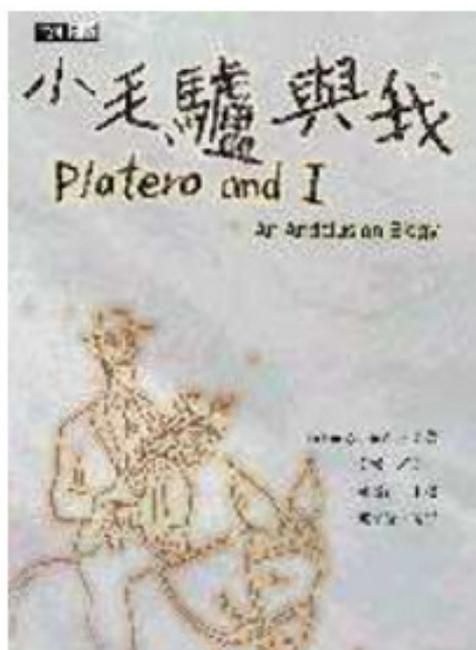


Figura 25. Portada del TM6 (2001)

inglesa como traducción intermedia, mientras que el TM5, hecho por Liang Xiangmei también se basa en esta misma versión inglesa, aunque también toma la traducción al japonés como referencia, por lo cual afirmamos que el TM5 es la segunda retraducción al chino de esta versión inglesa en Taiwán. Lo que equivale a decir que tanto el TM2 como los TM5 y TM6 son traducciones mediadas que toman la edición inglesa de William Roberts y Mary Roberts como lengua intermedia.

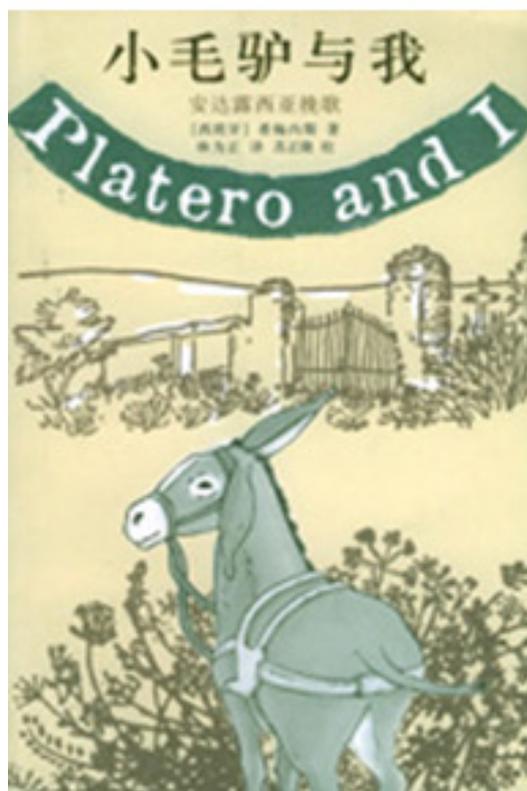


Figura 26. Portada del TM6 (2005)

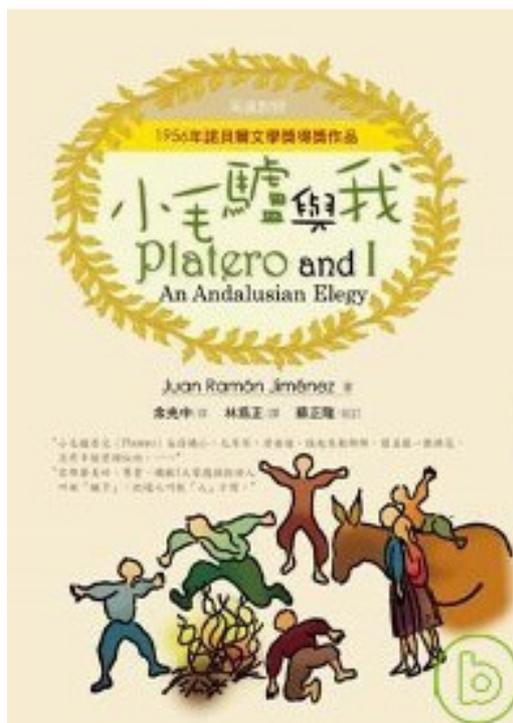


Figura 27. Portada del TM6 (2007)

Se trata de una retraducción, cuya polémica hemos comentado en el análisis

del TM4. No obstante, como el TM6 es la tercera retraducción de la práctica indirecta que aparece en los círculos de traducción de Taiwán, merece prestar especial atención en este fenómeno. Aunque Zhang Shuying (2008: 87) señala que, en este nuevo siglo, las agencias españolas empiezan a pedir que las traducciones sean directas del español y no a través de otros idiomas, en el mercado de las obras traducidas de Taiwán, el inglés sigue siendo la lengua dominante y la versión bilingüe con frecuencia recibe buena acogida. La razón principal consiste en que por la influencia de la globalización tanto en Taiwán como en China, saber inglés se ha convertido en una condición imprescindible para formar parte de la Aldea Global. Como la edición bilingüe siempre va dirigida a un público que está aprendiendo inglés, le ayuda a mejorar el nivel de este idioma. Por este motivo, en el prólogo Yu Guangzhong (2001, prólogo: viii) afirma que “los lectores de esta edición pueden adquirir nuevos conocimientos al leer detalladamente comparando las dos lenguas”. Por otra parte, al leer una edición bilingüe de las obras literarias, los lectores chinos son capaces de percibir lo bello que es la obra “original”, de modo que para las editoriales, la edición bilingüe tiene más potencial de mercadeo y resulta bastante lucrativa. La estudiosa Dong Huiru (2008: 41-2) indica que las traducciones literarias de obras de los países anglosajones son bastante predominantes y que ocupan un 60% entre el total de las traducciones publicadas en el mercado editorial de Taiwán (las obras estadounidenses, un 31,94%; las británicas, un 29%), mientras que las traducciones de literatura española ocupan un 1,12% del total. Es lamentable que las traducciones de la literatura latinoamericana no estén incluidas en dicho análisis, de modo que no podemos saber qué porcentaje ocupan las traducciones literarias de habla hispanoamericana.

Otro fenómeno destacable es que hay un prólogo escrito por Yu Guangzhong y una nota previa procedente de Su Zhenglong, pero no se encuentra ni una palabra del traductor acerca de su concepto de la obra y del proceso de traducción. Parece que Lin Weizheng busca ser invisible y desempeña un papel pasivo en esta traducción. En cambio, el supervisor es visible, dado que señala en la nota previa que la mejor traducción debe reflejar al máximo el estilo del original y, en este caso, la fluidez y el encanto de la versión inglesa, de manera que hizo algunas sugerencias para traducir ciertas frases de modo que alcanzaran los tres criterios de Yan Fu.

Según señala Pajares (1994: 388-390), el editor, como soberano del texto traducido, a menudo puede modificar la traducción a su antojo o encargarse de la corrección de estilo a fin de acomodarla a unos objetivos concretos. Todo ello dificulta sobremanera la fidelidad al original. En nuestro caso, resulta difícil comprobar hasta qué punto la ideología adoptada por este supervisor influyó en la decisión tomada por el traductor durante el proceso de traducción. Sin embargo, nos interesa prestar atención en el análisis del estilo de esta traducción para comprobar si el traductor ha mantenido la fidelidad, la expresividad y la elegancia en la obra traducida.

Por último, este traductor ha adoptado en total doce anotaciones. Igual que los otros TMs, las notas enciclopédicas son las que más se emplean en esta traducción. Ha recurrido a ocho de éstas para amplificar informaciones sobre los personajes históricos, cuyo porcentaje es un 67% del total. Cabe mencionar que es la segunda traducción con menos anotaciones, sólo una más que el TM2 de nuestro corpus. La razón puede ser que la versión inglesa en la que se basan estas dos traducciones no consta de ninguna nota al pie de página.

1.6.6) Los receptores

Según el prólogo, esta traducción tiene dos tipos de receptores bien diferentes. Por un lado, se trata de una edición bilingüe, por lo cual va dirigida a los lectores del mundo chino que tienen interés en aprender inglés o que tienen la intención de mejorar el nivel de este idioma. Por otro, la traducción puede ir dirigida a un público chino interesado en conocer la literatura española o la obra de Juan Ramón Jiménez.

1.6.7) Finalidad de la traducción

La finalidad de esta traducción es bastante simple. Según una reseña sobre la estrategia de publicación de la editorial Bookman,⁴¹ cuando Su Zhenglong leyó por primera vez la versión inglesa de *Platero y yo*, le impresionó lo bello y lo fluido que caracterizaba su lenguaje, de modo que se convirtió en lector devoto de dicha traducción. A partir de su afición a ésta, encomienda la traducción al chino a Lin Weizheng a fin de dar a conocer a los lectores chinos lo galán y lo expresivo que

⁴¹ Para más información, puede consultarse la página web de Bookman: <http://www.bookman.com.tw/aboutbookman7.aspx>. [Última consulta: diciembre de 2009].

caracterizan las dos versiones de *Platero y yo*. De eso se infiere que en determinadas partes de esta obra traducida, el traductor tiende a presentar un lenguaje idiomático y fluido para que se lea como un original.

1.6.8) Recepción

Esta traducción ha tenido una difusión más amplia que las otras traducciones taiwanesas, puesto que ésta fue publicada no sólo en Taiwán sino también en China continental. En estas dos entidades políticas, aprender inglés está muy de moda, hasta llegar a convertirse en una “práctica nacional” (全民運動), lo que hace pensar que esta edición bilingüe ha disfrutado de cierta popularidad. Esto mismo confirma el editor ejecutivo de la editorial Tuanjie, señalando que dicha traducción “ha tenido una gran acogida entre los lectores chinos”.⁴² Asimismo, encontramos un comentario breve procedente de un lector chino, que opina que “leer esta traducción es una experiencia extraordinaria, porque me hace sentir el cariño que tiene el narrador a su asno y, a la vez, me impresiona el lenguaje preciso de ambas traducciones”.⁴³

⁴² Véase la página web de Xinhuanet: http://www.spanish.xinhuanet.com/spanish/2005-03/01/content_85203.htm [Última consulta: diciembre de 2009].

⁴³ Para más información, consúltese la página web de Baidu: <http://hi.baidu.com/lanlanworkbolg/blog/item/39c0a955578ed5c3b645aef5.html> [Última consulta: diciembre de 2009].

Conclusiones de la segunda parte

En esta parte hemos analizado el contexto de creación y de recepción del corpus, centrándonos en los factores extratextuales y los textuales tanto de la obra original como de las traducidas. Partiendo de las teorías propuestas por Nord (1997), Mangirón (2006), Peña (1997), Genette (1997) y Toury (2004), hemos hecho un estudio analítico tanto del texto original como de los traducidos desde la perspectiva de los factores extratextuales y textuales. Estamos convencidos de que desde el punto de vista histórico, socio-cultural e ideológico, los factores extratextuales desempeñan un papel muy importante en la creación y la recepción de las traducciones, por el hecho de que los textos meta no se pueden separar de los contextos en que se producen, como el papel del traductor, el lugar y fecha de publicación, los receptores, la finalidad de la traducción, etc. Por consiguiente, hemos hecho un análisis de los factores extratextuales mediante los paratextos relacionados con nuestro corpus, a fin de averiguar si estos factores extratextuales son capaces de influir de algún modo en el idiolecto de los textos traducidos.

En esta parte hemos estudiado, en primer lugar, los factores extratextuales de *Platero y yo*, analizando los datos biográficos de Juan Ramón Jiménez, así como la intención, el lugar y la época de creación de la obra original. También hemos hecho una investigación de la recepción de la obra citada. En segundo lugar, hemos explorado los factores textuales de la obra original centrándonos en dos aspectos: el estilo y los referentes culturales del texto de partida. Por lo que respecta al estilo de la susodicha obra, hemos efectuado una clasificación en seis aspectos: sinestesia, implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variaciones lingüísticas no estándares.

Hemos tratado de analizar de manera meticulosa los factores extratextuales de los textos traducidos, centrándonos en aspectos como el traductor y sus obras traducidas, cuyos detalles abarcan el lugar y la fecha de publicación, los protraductores, los receptores, la finalidad y la recepción de dicha traducción. Asimismo, debido a que uno de nuestros objetivos en este estudio consiste en verificar las posibles razones que han estimulado la popularidad de la traducción mediada en

Taiwán, hemos incluido el carácter directo o indirecto de la traducción, analizando si las obras traducidas se basan directamente en la edición en la lengua original o en la de la lengua intermedia. Al final, el resultado obtenido del análisis ha demostrado nuestra hipótesis, revelando que la imagen de la traducción mediada está relacionada íntimamente con el contexto histórico y sociocultural de Taiwán. Por otro lado, como los TM1, TM3 y TM4 son prácticas de traducción directa, mientras que los TM2, TM5 y TM6 son traducciones mediadas, es oportuno averiguar si la traducción es intraducible como afirma Benjamin o, por lo contrario, si la traducción de una traducción es realizable y fiable como señala Lu Xun. También merece la pena fijarse, en el estudio analítico siguiente, que si las traducciones mediadas han logrado mantener la fidelidad al estilo del texto original, bajo la influencia de la traducción interpuesta.

Por último, las principales características de los seis textos meta de nuestro corpus quedan recogidas en la tabla siguiente:

Tabla 6. Comparación de las principales características de los textos meta de nuestro corpus

	TM1	TM2	TM3	TM4	TM5	TM6
Traductor(a)	Wang, Anpo	Fu, Yishi	Taciana Fisac	Meng, Xianchen	Liang, Xiangmei	Lin, Weizheng
Título traducido	Huimaolü he wo 灰毛驢和我	Bolateluo yu wo 柏拉特羅與我	Xiaoyin he wo 小銀和我	Pulateluo he wo 普拉特羅和我	Xiaohuilu yu wo 小灰驢與我 Subtítulo: Andaluxiya wange 安達魯西亞輓歌	Xiaomaolu yu wo 小毛驢與我 Subtítulo: An Andalusian Elegy
Fecha y lugar de publicación	1ª edición: 1967, por la editorial Caves Book Taipei, Taiwán	1ª edición: 1983, por la editorial Yuanjing Taipei, Taiwán	1ª edición: 1984, por la editorial Renmin Wenxue Beijing, China 2ª edición: 2005, por la editorial Zhongguo Hepin. Beijing, China	1ª edición: abril de 1999, por la editorial Lijiang Guanxi, China 2ª edición: 2006, por la editorial Beijing Shiyue Wenyi Beijing, China	1ª edición: noviembre de 1999, por la editorial Zhiwen Taipei, Taiwán	1ª edición: noviembre de 2001, por la editorial Bookman Taipei, Taiwán 2ª edición: 2005, por la editorial Tuanjie

			3ª edición: 2009, por la editorial Zhejiang Wenyi Zhejiang, China			Beijing, China
Traducción directa/ mediada	Directa	Mediada hecha a partir de la versión inglesa	Directa	Directa	Mediada y compilada, realizada a partir de la versión inglesa y de la japonesa	Mediada hecha a partir de la versión inglesa
Capítulos	138	107	138	136	138	107
Número de anotaciones	23	11	24	35	83	12
Porcentaje de notas enciclopédicas	83%	45%	80%	74%	45%	67%
Elementos paratextuales	*50 ilustraciones de Rafael Álvarez Ortega *Notas preliminares del traductor *Prólogo del traductor	*Sin ilustraciones *Prólogo de los traductores de la versión inglesa	*103 ilustraciones en color de Gao Ping * Prólogo de Yan Wenjing, famoso autor de cuentos infantiles. *Epílogo de la traductora	*Sin ilustraciones *Prólogo del jefe de redacción y otro del supervisor de las traducciones	*49 ilustraciones de Baltasar Lobo *Prólogo del editor y 4 fotos del autor *Plano de Moguer	*49 ilustraciones de Baltasar Lobo *Prólogo de Yu Guangzhong (poeta y traductor prestigioso en Taiwán) y nota previa del director de la Editorial Bookman
Protraductores (Personas)	Ambrosio Wang y Hernández -Pinzón Jiménez		Taciana Fisac, el Rey Jaun Carlos, el redactor jefe de <i>El Diario del Pueblo</i> de China, Delibes, Cela	Liu Shuoliang y Zhao Zhenjiang	Zhang Quingji y Lin Hengzhe	Su Zhenglong, Yu Guangzhong, el editor ejecutivo de la editorial Tuanjie y el director de la Asociación Intercultural de

			y Carmen Conde			Huatong
Protraductores (Instituciones)	La Editorial Aguilar y la Editorial Caves Book	La Editorial Yuanjing	Ministerio de Cultura de España y la Editorial Renmin Wenxue	La Editorial Lijiang	La Editorial Zhiwen	La Editorial Bookman
Receptores	Académicos y estudiantes que sepan la lengua castellana	Eruditos y estudiantes taiwaneses, con interés por la literatura galardonada con el premio Nobel	Lectores chinos con interés por la literatura española	Lectores chinos con interés por la literatura galardonada con el premio Nobel	Lectores jóvenes y estudiantes taiwaneses	Lectores chinos que estudian inglés
Características destacadas del texto meta	*Primera traducción completa en Taiwán *Versión bilingüe español-chino	*Primera retraducción en Taiwán. *Pertenece a la colección del premio Nobel de Literatura en Taiwán.	*Primera traducción que aparece en China. *Traducción inversa para la traductora	*Única traducción que recibe mecenazgo *Primera retraducción en China. * Pertenece a una colección del premio Nobel de Literatura en China.	*Abundancia de consultas bibliográficas *Abundancia de notas al pie *Segunda retraducción en Taiwán.	*Versión bilingüe inglés-chino. *Tercera retraducción en Taiwán.

Tal como hemos mencionado antes, los traductores de nuestro corpus son del mundo sínico salvo la traductora del TM3, que es una sinóloga española, lo cual significa que para ella la traducción de *Platero y yo* al chino es una traducción inversa. Cabe resaltar que el traductor del TM1 es un “hispanista apasionado” que insistió en

el cotejo del español y el chino, de modo que el TM1 es una versión bilingüe del castellano-chino; igual que el supervisor del TM6, que es el lector devoto de la traducción inglesa de *Platero y yo*, por lo cual insistió en que la traducción debiera ser una versión bilingüe del inglés-chino.

En cuanto al título traducido, curiosamente los traductores de los seis textos meta optan por traducirlos en distintas formas. Los traductores del TM1, TM3, TM5 y TM6 tienden a traducir el sentido de *Platero* que nos remite, de inmediato, al cariño del burrito. Asimismo, los traductores del TM2 y del TM4 recurren a la transcripción del nombre del asno puesto que tal forma de traducción suena más majestuosa al ajustarse mejor al carácter de dignidad de las obras literarias del premio Nobel. Vemos, pues, que el título elegido por cada traductor o editor, está estrechamente vinculado con la estrategia adoptada por éstos.

El TM2 salió a la luz en 1983, quince años después de la publicación del TM1 y ambos están descatalogados. El TM4, la tercera traducción, que es, a su vez, la segunda retraducción fue publicado en 1999 en Taiwán, unos siete años después de que Taiwán figurara entre los países de la Convención Internacional de Derechos de Autor de Berna. Dos años más tarde, en 2001, salió a la luz la tercera retraducción en Taiwán, el TM6 de nuestro corpus. Las cuatro traducciones mencionadas están todas escritas en caracteres tradicionales y se distribuyeron (TM1, TM2) o se distribuyen (TM5, TM6) principalmente en Taiwán, salvo el TM6, que también dispone de la versión en caracteres simplificados y que fue publicada en 2005, siendo así la única edición de nuestro corpus que cuenta con ambas ortografías (tradicionales y simplificados) a la vez. El TM3 fue publicado en 1984 por la editorial Renmin Wenxue, una de las editoriales más representativa en China. Dicha edición es la primera traducción completa que apareció en China, mientras que el TM4 salió a la luz en 1999, con quince años de diferencia respecto a la primera impresión del TM3. Tanto el TM3 como el TM4 están escritos en caracteres simplificados, de modo que se distribuyen principalmente en China continental.

Basándose en la información proporcionada por el traductor o el editor, hemos deducido que dentro de las seis traducciones al chino de *Platero y yo*, la mitad

de éstas son traducciones directas, mientras que la otra mitad están hechas a partir de la versión inglesa de William y Mary Roberts, es decir, se tratan de traducciones mediadas. Cabe añadir que además de la traducción inglesa, el TM5 también toma la versión japonesa como referencia, de manera que en el mismo momento es una traducción compilada (Toury, 2004).

En cuanto a la presentación de la traducción, los puntos más destacables son, en primer lugar, los capítulos de los que constan los TMs: el TM1, el TM3 y el TM5 cuentan con 138 capítulos en total, iguales que los del TO, mientras que el TM2 y el TM6 disponen de 107 capítulos que son idénticos a los de la correspondiente versión inglesa. Hay que añadir que el TM4 sólo contiene 136 capítulos, porque los dos últimos capítulos “Platero de cartón” y “A Platero, en su tierra” están excluidos en su traducción. Por otro lado, el TM5 es el que recurre a más anotaciones, ya que su traductora emplea en total 83 notas al pie, una suma bastante elevada puesto que dicha traducción toma tanto la versión inglesa como la japonesa para servirse de referencia. El TM2 y el TM6 son los que utilizan menos anotaciones: respectivamente, 11 y 12. La razón puede ser que ambas traducciones proceden de la misma versión inglesa en la cual los dos traductores estadounidenses no proporcionan ninguna nota al pie. Cabe destacar que el tipo de anotaciones más empleado por los traductores es la nota enciclopédica (Peña, 1994: 37-8). Todos los traductores de nuestro corpus utilizan este tipo de anotaciones para explicitar la información acerca de los personajes históricos. Entre este tipo de anotaciones, el porcentaje del TM1 y del TM3 es más significativo, que llega a ser un 83% y 80%, respectivamente, lo cual denota que, para estos traductores, los personajes históricos son los referentes culturales españoles más ocultos para los lectores chinos y que, por ello, deben ampliar la información adicional. En cuanto a las ilustraciones, tanto los TM1 y TM3 como los TM5 y TM6 recurren a este tipo de paratexto a fin de ayudar a los lectores meta a entender mejor el entorno textual.

Con respecto a los protraductores, en nuestro caso, las editoriales tanto de Taiwán como de China continental desempeñan un papel activo en promover la traducción de esta gran obra. En cambio, los traductores de nuestro corpus juegan un

papel bastante pasivo, excepto el traductor del TM1 y la traductora del TM3, quienes tomaron la iniciativa de realizar su traducción. Por otra parte, el TM1 y el TM3 son los dos casos que constan del prólogo o epílogo realizado por el (la) traductor(a). En cambio, el prólogo del resto de los TMs procede o bien del editor, o bien del supervisor, o de los traductores de la versión inglesa. Según Peña (1997: 44-7) tanto el prólogo o epílogo como las anotaciones son aspectos que pueden marcar las intervenciones explícitas del traductor. Todo esto nos lleva a que ambos traductores (TM1, TM3) pueden disfrutar de más autonomía en el proceso de la traducción. En cuanto al mecenazgo, el TM4 era la única edición que fue patrocinada por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura de España.

Por último, al fijarnos en los receptores de cada traducción, hay que tener en cuenta que en Taiwán, a fin de evitar duras competencias en el mercado, normalmente las editoriales taiwanesas optan por una estrategia muy peculiar en la que cada traducción va dirigida a un determinado tipo de clientes, claramente diferenciados. Por ejemplo, en nuestro caso, el TM1 va dirigido a los académicos y estudiantes que entiendan la lengua castellana, mientras que el TM2 se centra principalmente a los eruditos y estudiantes con interés por las obras del premio Nobel de Literatura. El TM5, por lo contrario, va dirigido especialmente a los lectores jóvenes y a los estudiantes universitarios, mientras que el TM6 presta mayor atención a los lectores que estudian inglés. En cambio, las editoriales de China prefieren presentar su traducción a los lectores en general en vez de centrarse en un determinado cliente como en el caso del TM3, que va dirigido a los lectores con interés por la literatura española, o del TM4, que se centra en los que están interesados por la literatura galardonada con el premio Nobel.

TERCERA PARTE

ANÁLISIS CONTRASTIVO DEL ESTILO DEL CORPUS Y SU RESULTADO OBTENIDO

CAPÍTULO V

ANÁLISIS CONTRASTIVO DEL ESTILO DEL CORPUS

Capítulo V Análisis contrastivo del estilo del corpus

1. Introducción

En este capítulo trataremos de realizar el análisis de los elementos textuales del corpus, centrándonos especialmente en los rasgos estilísticos que caracterizan *Platero y yo*. Basándonos en los estudios de Brogini (1963), Predmore (1975), Palau de Nemes (1974), Gómez Yebra (1992), Bochet (1999) y Ulibarri (1962), nuestro modelo de la clasificación de los rasgos estilísticos de esta gran obra abordará los siguientes aspectos: sinestesia, implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variación lingüística.

En primer lugar, escogeremos un fragmento o una frase entera del TO que sea representativo de cada tema, después lo introduciremos en una tabla individual y haremos un breve análisis de los elementos lingüísticos seleccionados. A menudo, en una misma tabla pueden aparecer varios elementos estilísticos (pueden ser del nivel léxico o del sintáctico) que también analizaremos separándolos y enumerándolos según el orden de palabras del TO, para poder, así, realizar el estudio contrastivo de nuestro corpus.

Por otro lado, analizaremos detalladamente los elementos estilísticos correspondientes que aparecen en las seis traducciones en chino de *Platero y yo*, agrupándolos en una tabla de distintas filas. Según los elementos lingüísticos extraídos de los textos meta, trataremos de analizar los procedimientos de traducción empleados por los traductores a fin de llegar a la conclusión sobre cuál es el método predilecto de cada traductor de nuestro corpus: extranjerización o domesticación. Cabe añadir que es inevitable que, en ocasiones, en un mismo fragmento puedan aparecer elementos lingüísticos que pertenecen a distintas temáticas, por ejemplo, simbolismo junto con retrato de los personajes. En este caso, procuraremos clasificarlo en la temática más pertinente para no duplicar el ejemplo.

A continuación presentaremos la estructura de la tabla para el análisis del estilo:

a) Número de ejemplo: indicará el número del ejemplo que queremos analizar, seguido del número y el nombre del capítulo del TO para indicar la referencia de los elementos estilísticos extraídos de éste.

b) Presentación del texto original (TO): proporcionaremos en cada caso la página donde se sitúa el fragmento correspondiente en el TO, que extraeremos principalmente de la edición a cargo de Antonio Gómez Yebra (1992). Según él mismo indica, la edición mencionada se basa en la primera impresión completa de la obra (1917). Subrayaremos los elementos analizados a fin de facilitar su identificación.

c) Presentación de los textos meta: expondremos las seis traducciones chinas de *Platero y yo*, agrupadas por orden cronológico y también indicaremos en cada caso la página de la cual extraeremos la referencia estilística. A continuación de cada traducción china, presentaremos tanto su transcripción en *pinyin* como la *retrotraducción* (*back-translation*) más literal posible hecha por nosotros, para facilitar la comparación entre los textos meta.¹ También subrayaremos los elementos analizados (en los caracteres tradicionales en chino, en el *pinyin* y en la retrotraducción), enumerándolos siguiendo la numeración correspondiente al TO a fin de facilitar la comparación de los enunciados del TO y de los TMs y marcaremos con cursiva el *pinyin*.

d) Procedimientos: indicaremos el procedimiento o los procedimientos empleados por cada traductor para resolver los elementos lingüísticos y estilísticos del texto original de acuerdo con la clasificación de Vinay y Darbelnet (1995) así como la de Vázquez Ayora (1977).

Nuestro análisis del estilo en la parte de lengua castellana se basará principalmente en las definiciones del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real

¹ En la nota previa de *Translating style*, Parks (2007, nota de autor: ix) menciona que la retrotraducción es útil y pertinente a la hora de comparar el TO con los TMs, ya que por medio de la prueba de retrotraducción, los lectores pueden distinguir a primera vista la desviación del contenido o de imagen que aparece en los textos traducidos, motivo por el cual este autor hizo la retrotraducción de la versión italiana (TM) al inglés en su tratado. Al analizar y comparar los elementos lingüísticos entre las obras originales de literatura latinoamericana y su traducción al inglés, Munday (2007) también emplea la retrotraducción para dar a conocer la información percibida por los lectores del TM.

Academia Española (1992) y del *Diccionario fraseológico documentado del español actual* de Seco (2004). Los tratados tanto de los *Fundamentos de gramática estructural del español* de Onieva Morales (1986) como de la *Gramática esencial del español* de Seco (1991) nos servirán para aclarar las dudas acerca de la gramática de la lengua castellana.

Por otro lado, para la definición del término chino, nos basaremos principalmente en el *Diccionario de lengua china* (《國語活用辭典》) de Zhou He (2009) así como el *Diccionario de la lengua china* (《漢典》),² que nos proporcionan las alusiones literarias del léxico chino. Emplearemos la *Gramática China Moderna* (《實用現代漢語語法》) de Liu Yuehua (2007) y las *Ochocientas palabras del chino moderno* (《現代漢語八百詞》) de Lü Shuxiang (2008) para nuestras consultas sobre la gramática china.

Por último, para obtener una explicación detallada acerca de los elementos simbólicos tanto de la lengua original como de la meta, acudiremos al *Diccionario de símbolos tradicionales* de Cirlot (2004), así como el *Diccionario de Símbolos y Mitos* de Pérez-Rioja (2004) para los símbolos españoles, mientras que para los chinos, consultaremos principalmente los dos diccionarios ingleses: *A Dictionary of Chinese Symbols* de Eberhard (1986) y *Chinese symbolism and art motifs* de Williams (1988). En caso de que el elemento estilístico esté caracterizado por un matiz intercultural, adoptaremos especialmente *Gran Enciclopedia LAROUSSE* (Albet Vila et. al., 1975) para nuestra consulta de la cultura hispánica, asimismo para la cultura meta, acudiremos a la *Gran Enciclopedia China* (《中國大百科全書》, 1991).

² 《漢典》 (*Diccionario de la lengua china*) es el diccionario digital más popular en China continental. Disponible en línea en <http://www.zdic.net/>. [Última consulta: 3 de marzo de 2010]

2. Análisis contrastivo del estilo del corpus

En este estudio contrastivo analizaremos los siguientes aspectos característicos en *Platero y yo*: sinestesia (especialmente las sensaciones visuales), implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variación lingüística.

2.1 Sinestesia

En este apartado escogeremos los ejemplos más representativos de la sinestesia basada en la transposición de sensaciones, figura frecuentemente adoptada por Juan Ramón Jiménez (Estebanez Calderón, 1996; Palau de Nemes, 1974; Predmore, 1975). Se trata de un rasgo idiosincrásico del poeta que puede provocar un efecto extraño no sólo en la lengua original sino también en la de llegada, de modo que nos interesa indagar si los traductores de nuestro corpus han transmitido fielmente estas *frases insólitas (oddity of phrase)*³ del TO en su traducción.

Ejemplo1 (Cap. CVII Idilio de noviembre)

TO: 222 Una fría dulzura malva lo nimba todo.
(1) (2) (3)

Según Gómez Yebra (1992: 222) este fragmento es un ejemplo magnífico de sinestesia porque ha agrupado sensaciones percibidas por el tacto —fría—, el gusto —dulzura— y la vista —malva. Para Millán Chivite (1982: 116) ambos elementos estilísticos “malva” y “frío” son dos calificativos de dulzura, dado que este matiz sugiere frescor. A continuación veamos cómo tratan estos elementos lingüísticos los traductores de nuestro corpus.

TM1: 118 一種陰寒豔紫的甜蜜籠罩著一切。
(1) (3) (2)

Yi zhong yinhan yanzi de tianmi longzhaozhe yiqie.

³ Según Jacques Barzun (1957: 10), el mérito de una traducción consiste en que nunca pierda “an oddity of phrase, to place it in the scale of vocabularies and intentions, and to find or fashion its equivalent.” Por otro lado, Young (1958: 289) afirma que las frases insólitas están por todas partes en las obras de Jiménez.

[Una nublada, fría y malva dulzura lo nimba todo].

- (1) nublada y fría: amplificación (2) dulzura: traducción literal
 (3) malva: traducción literal

TM2: 131 冰冷靛紫的甜蜜籠罩著一切。

(1) (3) (2)

Bingleng dianzi de tianmi longzhaozhe yiqie.

[Una fría y añil-violeta dulzura lo nimba todo].

- (1) fría: traducción literal (2) dulzura: traducción literal
 (3) añil-violeta: amplificación

TM3: 161 一種輕柔的紫色的寒氣，給周圍的一切都戴上了光輪。

(2) (3) (1)

Yi zhong qingrou de zise de hanqi, gei zhouwei de yiqie dou daishangle guanglun.

[Una suave y malva frialidad nimba al derredor].

- (1) frialdad: transposición (2) suave: adaptación
 (3) malva: traducción literal

TM4: 234 一陣寒氣帶著松脂香隨風吹來，一片淒涼的感覺。

(1) (2) (3)

Yi zhen hanqi daizhe songzhixiang suifeng chuilai, yi pian qiliang de ganjue.

[El viento trae la frialidad con fragancia de pino, provocando la sensación triste].

- (1) frialdad: transposición (2) fragancia de pino: adaptación
 (3) triste: adaptación

TM5: 226 帶著寒意卻可愛的紫紅為一切圍上光環。

(1) (2) (3)

Daizhe hanyi que ke'ai de zihong wei yiqie weishang guanghuan.

[Una sensación del frío y la mona malva nimban todo].

- (1) sensación del frío: transposición (2) mona: adaptación
 (3) malva: traducción literal

TM6: 211 冷冽淡紫的甜味籠罩大地。

(1) (3) (2)

Lenglie danzi de tianwei longzhao dadi.

[Una fría y malva dulzura nimba la tierra].

(1) fría: traducción literal

(2) dulzura: traducción literal

(3) malva: traducción literal

En nuestro primer ejemplo del corpus encontramos el elemento léxico “fría”, que los traductores de TM2 y TM6 optan por traducir literalmente, manteniendo la misma categoría gramatical del TO, mientras que los traductores de TM3, TM4 y TM5 deciden cambiar por los sustantivos *hanqi* (寒氣) “frialidad” y *hanyi* (寒意) “sensación del frío”, empleando, así, una transposición. El traductor del TM1 opta por añadir un elemento léxico ausente en el texto original con *yin* (陰) “nublada”, es decir, utiliza una palabra compuesta *yinhan* (陰寒) “nublada y fría” que implica que no sólo hace frío sino que también hay nubes, de modo que es una amplificación de información.

En cuanto a la sensación gustativa —dulzura— los traductores de TM1, TM2 y TM6 optan por traducir a los sustantivos sinónimos *tianmi* (甜蜜) o *tianwei* (甜味) “dulzura”, de tal manera que han conservado las particularidades formales del TO. La traductora del TM3 recurre a una adaptación al traducir como *qingrou* (輕柔) “suave” que transmite una sensación táctil, por lo que ya no se trata de la sensación gustativa que quiere expresar el poeta. Lo mismo ocurre en el TM4 que adapta la “dulzura” con la *songzhixiang* (松脂香) “fragancia de pino”, que es una sensación olfativa, mientras que el TM5 utiliza *ke'ai* (可愛) “mono” que es una sensación visual. Por tanto, los últimos tres TMs no reflejan bien las particularidades formales del texto original.

La referencia estilística de “malva” no comporta tanta desviación como la anterior, de tal manera que los traductores de TM1, TM3, TM5 y TM6 recurren a la traducción literal. Aparte del color violeta, el TM2 añade el *añil* en su traducción, un elemento ausente en el TO, lo cual es una amplificación. Lo más curioso es que el TM4 emplee *qiliang* (淒涼) “triste” para la traducción de “malva”. A nuestro parecer,

se trata de un caso que pone de manifiesto la diferencia cultural entre el mundo occidental y el oriental, ya que en el mundo sónico el color violeta está relacionado con los ambientes misteriosos y melancólicos (Bao, 2001: 142). De este modo, este traductor recurre a la adaptación del término aunque esta categoría ya no transmita una sensación visual sino un estado de ánimo.

Ejemplo 2 (Cap. CXX Noche pura)

TO: 239 ..., por la pureza de esta alta noche de enero, sola, clara y dura!

(1) (2) (3)

Otro ejemplo de sinestesia se halla en esta combinación de las sensaciones de la vista —clara—, del tacto —dura— y otras de tipo psicológico —sola. Merece la pena fijarnos en cómo los traductores de nuestro corpus resuelven estos tres adjetivos descriptivos consecutivos y qué tipo de procedimiento emplean en su traducción.

TM1: 132 來換取這獨一，清澈，嚴酷，高爽的冬夜的純淨。

(1) (2) (3)

Lai huanqu zhe duyi, qingche, yanku, gaoshuang de dongye de chunjing.

[Por la pureza de esta noche invernal, alta, sola, clara y dura.]

(1) sola: traducción literal (2) clara: traducción literal

(3) dura: traducción literal

TM2: 143 爲這崇高的元月之夜的純淨——那種孤寂、燦爛與清新。

(1) (2) (3)

Wei zhe chonggao de yuanyue zhi ye de chunjing——nazhong guji, canlan yu qingxin.

[Por la pureza de esta alta noche de enero——tan sola, deslumbrante y fresca.]

(1) sola: traducción literal (2) deslumbrante: adaptación

(3) fresca: adaptación

TM3: 181 奉獻給唯一的清冷純潔而孤高的正月之夜。

(1) (3)

Fengxian gei weiyi de qingleng chunjie er gugao de zheng yue zhi ye.

[Por la pureza de esta alta noche de enero, sola y dura.]

(1) sola: traducción literal (2) (clara): omisión

(3) dura: traducción literal

TM4: 245-6 這夜多麼純潔啊！

Zhe ye duome chunjie a!

[¡Qué noche tan pura!]

(1) (2) (3) (sola, clara y dura): omisión

TM5: 252 爲了那孤寂、明亮、清新而崇高的夜空。

(1) (2) (3)

Wei le na guji, mingliang, qingxin er chonggao de yekong.

[Por esta alta noche de enero, sola, brillante y fresca.]

(1) sola: traducción literal (2) brillante: adaptación

(3) fresca: adaptación

TM6: 233 正月裡崇高夜晚的純潔——孤獨、明亮、寒冷。

(1) (2) (3)

Zhengyue li chonggao yewan de chunjie——gudu, mingliang, hanleng.

[Por la pureza de esta alta noche de enero, sola, brillante y fría.]

(1) sola: traducción literal (2) brillante: adaptación

(3) fría: traducción literal

En este ejemplo podemos observar que existe una gran variedad en el léxico chino utilizado en las traducciones directas y mediadas. Los traductores de TM1 y TM3 optan por traducir literalmente con *duyi* (獨一) y *weiyi* (唯一) “solo” para expresar el rasgo distintivo que caracteriza la noche de enero, mientras que los de TM2, TM5 y TM6 recurren a otras palabras *guji* (孤寂) y *gudu* (孤獨) “solo” para

describir la soledad que siente el narrador en una noche de invierno. Con respecto al adjetivo “clara”, el traductor del TM1 emplea *qingche* (清澈) “clara” aunque en chino este adjetivo no suele aplicarse en describir las cualidades de la noche, sino que se usa más en la descripción del agua, como *qingche de xiliu* (清澈的溪流) “un arroyo claro”; de modo que el término utilizado por este traductor lleva un color exótico y se aleja de la expresión convencional de las comunidades meta. Por otro lado, el TM3 opta por la omisión de este elemento lingüístico, quizás porque se trate de una expresión poco frecuente y repetitiva para los lectores de la lengua meta, ya que desde el punto de vista de la gramática china, el empleo de los cinco adjetivos consecutivos para describir la cualidad de una noche es inusual y, por ello, la traductora decide que es innecesario reproducirlos todos. Otro fenómeno curioso es que todas las traducciones mediadas (TM2, TM5 y TM6) de nuestro corpus optan por traducir “clara” por *canlan* (燦爛) “deslumbrante” y *mingliang* (明亮) “brillante” cuyo significado es distinto del lo del léxico original, puesto que según el *Diccionario de la lengua china* la definición de *canlan* (燦爛) es el exceso de luz que ofusca la vista (Zhou, 2004: 1317), mientras que *mingliang* (明亮) se refiere a algo que brilla (2004: 991). Al indagar la posible causa de la desviación, descubrimos que en la traducción de la lengua intermedia, es decir, la versión inglesa en nuestro caso, los traductores utilizaron “bright”⁴ para transmitir la idea de “clara”. Los traductores escogen uno de los significados más prominentes de “bright” y así lo transmiten en su traducción en chino.

En cuanto al tercer elemento estilístico, los traductores de TM1, TM3 y TM6 traducen literalmente la palabra “dura” por “fría”. Hay que resaltar que el término *qingleng* (清冷) “fría” adoptado por la traductora del TM3 no es el uso corriente hoy en día sino que se trata de una palabra en desuso, cuya etimología puede remontarse hasta las “Preguntas básicas” de *Huangdi Neijing* (《黃帝內經》, *Canon de medicina interna de Huangdi*),⁵ convertida en la actualidad en una expresión arcaica. En

⁴ Según *Oxford Dictionary Thesaurus* (2001: 101) el término inglés “bright” consta de los siguientes significados: 1. living out or filled with light. 2. vivid and bold. 3. intelligent and quick-witted. 4. cheerfully lively. 5. (of prospects) good.

⁵ El *Canon de medicina interna de Huangdi* (*Huangdi Neijing*, 《黃帝內經》) es el primer tratado sobre medicina china tradicional. La mayoría de los historiadores creen que esta recopilación de las recetas médicas se llevó a cabo durante la dinastía Han del Oeste (202 a.C.-9 d.C.). En la primera parte del

cambio, los TM2 y TM5 optan por adaptar el término a *qingxin* (清新) “fresca” ya que, según la traducción inglesa en que se basan ambos TMs, los traductores norteamericanos utilizan el término “crisp” cuyo significado principal se utiliza para describir la frescura de frutas o verduras.⁶ No obstante, al traducirlo al chino en el término *qingxin* (清新) “fresca”, que se emplea especialmente para referirse al *qingxin de kongqi* (清新的空氣) “aire fresco”, indica que el aire es puro pero no necesariamente frío, por lo cual su sentido no se corresponde al del TO. Es, por tanto, un caso significativo que nos demuestra la influencia de la traducción de lengua intermedia en la traducción mediada.

Cabe resaltar que el traductor del TM4 ha suprimido no sólo estos tres elementos estilísticos sino también otro enunciado (esta alta noche de enero), simplificando la frase original en una oración exclamativa. Para mantener el tono exclamativo del TM, es evidente que los tres adjetivos seguidos del TO resultan redundantes, de modo que los suprime para producir un efecto emocionante o asombroso en el TM. Otro fenómeno destacado es que si nos fijamos en la estructura del TM1, nos sorprende que el traductor no sólo intente traducir literalmente el TO, sino que también procure calcar los signos de puntuación del TO. Aquí nos referimos al uso de las comas para enumerar los tres adjetivos consecutivos. En el caso de la lengua china hay que adoptar otro tipo de puntuación, que se denomina “el signo de pausa” (頓號) o “、”, que sirve para indicar una pausa breve entre palabras o frases coordinadas dentro de una oración (Casas Tost, *et. al.*, 2007: 64). El traductor recurre a cinco adjetivos consecutivos (sola, clara, dura, alta, invernal) y emplea tres comas para la conjunción de los adjetivos que es un uso infrecuente desde punto de vista de la escritura convencional del chino.

libro “Su Wen” (《素問》, “Preguntas básicas”) se anota que *chengche qingleng jie shuyu han* (澄澈清冷皆屬於寒) “La claridad y la frialdad pertenecen a la cualidad del frío”. Puede consultarse más información sobre la etimología de la palabra “清冷” (fría) en línea en <http://www.zdic.net/cd/ci/11/ZdicE6ZdicB8Zdic85324971.htm> [Última consulta: abril de 2010]

⁶ El *Oxford Dictionary Thesaurus* (2001: 202) señala que el término “crisp” puede tener los siguientes significados 1. describes fruit or vegetables that are fresh and firm. 2. (of the weather) cool and fresh. 3. brisk and decisive.

Ejemplo 3 (Cap. XVIII La fantasma)

TO: 86 De pronto, un espantoso ruido seco, como la sombra de un grito de luz,
(1)
que nos dejó ciegos, conmovió la casa.

En este ejemplo, merece la pena fijarnos en la expresión peculiar del poeta que nos deja “ver” las voces de la naturaleza. Esta vez se trata de la combinación de lo auditivo —grito— y lo visual —luz. Es interesante verificar si los traductores de nuestro corpus han logrado transmitir fielmente los dos efectos mezclados, ya que se desvían de las normas convencionales de expresión tanto en la lengua original (castellano) como en la lengua meta (chino).

TM1: 19 忽然，一聲可怕而乾脆的巨響，像一道光亮呼喊的陰影，震撼著屋
(1)

宇，使我們看不見。

Huran, yi sheng kepa er gancui de juxiang, xiang yi dao guangliang huhan de yinying, zhenhanzhe wuyu, shi women kan bu jian.

[De pronto, un espantoso ruido seco, como la sombra de un grito de luz, conmovió la casa, que nos dejó sin poder ver.]

(1) un grito de luz: traducción literal

TM2: 35 猝然一聲嚇人的轟響，像一抹使人目盲的光影，搖撼著屋子。
(1)

Curan yi sheng xiaren de hongxiang, xiang yi mo shiren mumang de guang ying, yaohanzhe wuzi.

[De pronto, un espantoso ruido, como la sombra de luz, que nos dejó ciegos, conmovió la casa.]

(1) (un grito de) luz: omisión

TM3: 34 突然，一陣可怕的悶啞的轟響，一道帶著裂帛嘶叫的光影耀的我們
(1)

雙眼昏眩，房屋也在搖晃。

Turan, yi zhen kepa de menya de hongxiang, yi dao daizhe liebo sijiao de guang ying yao de women shuangyan hunxuan, fangwu ye zai yaohuang.

[De pronto, un espantoso ruido seco, junto con un ruido de luz procedente de seda desgarrándose, que nos dejó ciegos, conmovió la casa.]

(1) un ruido de luz procedente de seda desgarrándose: amplificación

TM4: 152 突然，一道閃光划破夜空，刺的我們雙眼昏眩，繼而一陣令人毛骨
(1)

悚然的悶雷震得樹木、房屋搖搖晃晃。

Turan, yi dao shanguang huapo yekong, ci de women shuangyan hunxuan, ji er yi zhen lingren maogu-songran de menlei zhen de shumu, fangwu yaoyao huanghuang.

[De pronto, un rayo disparó del cielo de la noche, que nos dejó ciegos, y después, un miedoso trueno sofocante, conmovió los árboles y la casa.]

(1) (un grito de) rayo: omisión

TM5: 50 突然間，一道閃電讓我們目眩，隨閃電而來的可怕雷聲轟然撼動房
(1)

屋。

Turan jian, yi dao shangdian rang women muxuan, sui shangdian er lai de kepa leisheng hongran handong fangwu.

[De pronto, un relámpago nos dejó ciegos, y después, un espantoso trueno conmovió la casa.]

(1) (un grito de) relámpago: omisión

TM6: 37 一聲可怕的巨響，像教人眼盲的強烈光線後的黑影，突然震撼了屋子。
(1)

Yi sheng kepa de juxiang, xiang jiaoren yanmang de qianglie guangxian hou de heying, turan zhenhanle wuzi.

[De pronto, un espantoso ruido, como la sombra detrás de una luz concentrada que nos dejó ciegos, conmovió la casa.]

(1) (un grito de) luz concentrada: omisión + amplificación (concentrada)

Los procedimientos adoptados por los traductores van desde la traducción literal en el TM1 y el empleo de una amplificación en el TM3, hasta la omisión de la sensación auditiva, como encontramos en los TM2, TM4, TM5 y TM6. Igual que en los dos ejemplos anteriores, el traductor del TM1 recurre a traducir literalmente este elemento estilístico del TO que es un *complemento preposicional*⁷ muy extraño en la lengua meta. Los lectores que no conozcan bien la idiosincrasia de Juan Ramón Jiménez no percibirán el sentido literario de la expresión *guangliang huhan de yinying* (光亮呼喊的陰影) “la sombra de un grito de luz”, ya que ni la sombra ni la luz pueden lanzar gritos, lo cual provoca una expresión exótica y que, según la denominación de Lu Xun, puede llevar a una *yinyi* (硬譯) “traducción forzada”. En cambio, la traductora del TM3 decide racionalizar dicha expresión amplificando la información *liebo sijiao* (裂帛嘶叫) “un ruido como si la seda se desgarrara”. En contraste con el simple enunciado *huhan* (呼喊) “grito” del TM1, el TM3 proporciona una imagen más vívida de que se trata de una luz muy concentrada. Cabe destacar que igual que en el ejemplo anterior, la expresión *liebo* (裂帛) “seda desgarrándose” es un término de uso poco corriente hoy en día y la etimología de estas palabras puede remontarse al poema escrito por Bai Juyi (白居易).⁸ Mediante estos dos ejemplos podemos observar indicios de la predilección de la traductora del TM3 por utilizar léxico arcaico en su traducción.

Tal como mencionamos antes, la combinación de las dos sensaciones no se corresponde a las normas convencionales de expresión ni para la lengua original ni para la lengua meta, pero sí que forma una parte de la característica estilística o idiosincrásica de Juan Ramón Jiménez. Tanto el traductor del TM4 como los de las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) dejan a un lado la peculiaridad del estilo del TO y optan por omitir la traducción de la sensación auditiva (un grito). Cabe añadir que esta vez no lo atribuimos a la influencia de la traducción inglesa, ya que

⁷ La construcción de un *complemento preposicional* del nombre siempre está compuesta por un sintagma nominal seguido de otro sustantivo precedido de preposición, tal como “tabaco de Cuba” (Onieva Morales, 1986: 154).

⁸ Bai Juyi (白居易, 772-846 DC) poeta chino de la dinastía Tang, escribió el famoso poema *Pipa Xing* (《琵琶行》, *Lírica de Pipa*). La palabra *liebo* (裂帛) “desgarrar la seda” proviene de uno de los versos, *si xuan yi sheng ru liebo* (四絃一声如裂帛), que significa “el sonido de tocar las cuatro cuerdas del instrumento Pipa es como si se desgarrara la tela”.

ambos traductores norteamericanos optaban por traducir literalmente este elemento estilístico con “a shriek of light” (Roberts, 1960: 36). La razón de la omisión puede residir en lo que Davies (2007: 69) denomina “fórmulas convencionales no equivalentes” entre el TO y el TM. Es decir, traducir esta referencia estilística puede causar confusión en el efecto global del TM, por lo que los traductores prefieren suprimir estas palabras extrañas para reproducir un efecto más natural y razonable en el TM. Todo esto nos hace pensar que los traductores de TM2, TM4, TM5 y TM6 tienden a normalizar su traducción enderezando las frases “retorcidas” del TO, es decir, que éstos tienen preferencia por adoptar un lenguaje fluido e idiomático en su traducción para ajustarse a la sintaxis de la lengua meta. Lo que equivale a decir que “la sombra de luz” (TM2), “el rayo” (TM4), “el relámpago” (TM5) y “la luz concentrada” (TM6) son expedientes seleccionados por estos traductores para explicitar la expresión extraña del TO. No obstante, la mutilación del original ha causado efectivamente la pérdida del valor estilístico así como el recurso de sinestesia que caracteriza *Platero*. En este sentido, el caso coincide con la afirmación de Parks (2007: 8): la estandarización del texto da lugar a ciertas pérdidas desde la perspectiva del valor estilístico del TO y de los TMs.

Ejemplo 4 (Cap. LXXIII Nocturno)

TO: 169	La torre se ve, <u>cerrada</u> ,	<u>lívida</u> ,	<u>muda</u> y	<u>dura</u> ,	en un errante limbo
	(1)	(2)	(3)	(4)	
	violeta, azulado, pajizo...				

En esta descripción nominal abundan los adjetivos que captan variadas sensaciones, tales como la visual —cerrada y lívida—, la auditiva —muda— y la táctil —dura. Estos adjetivos de sinestesia dan, por pinceladas, la descripción que se concreta en una visión impresionista y que forma parte integral de la idiosincrasia de Juan Ramón Jiménez. Ahora veamos cómo los traductores transmiten el recurso de sinestesia a su traducción.

TM1: 81	昏暗，紫黑，	靜默和	堅實的鐘塔，	看起來像漂浮在隱隱約約的紫紅，
	(1)	(2)	(3)	(4)

天藍，草黃的邊緣.....

Hun'an, ziheli, jingmo he jianshi de zhongta, kanqilai xiang piaofu zai yinyin yueyue de zihong, tianlan, caohuang de bianyuan.....

[La torre se ve, oscura, amoratada, muda y dura, como si estuviera flotando en un limbo violeta, azulado, pajizo...]

- (1) oscura: traducción literal (2) amoratada: traducción literal
(3) muda: traducción literal (4) dura: traducción literal

TM2: 99 鐘塔在一團游離的紫色、天藍和稻草黃的光環中，顯得灰白、黯啞
而僵硬。
(2) (3)
(4)

Zhongta zai yi tuan youli de zise, tianlan he daocaohuang de guanghuan zhong, xiande huibai, anya er jiangying.

[La torre, en un errante limbo violeta, azulado o pajizo, se ve lívida, oscura, muda y dura.]

- (1) (cerrada): omisión (2) lívida: traducción literal
(3) oscura y muda: amplificación (4) dura: traducción literal

TM3: 118 關閉的教堂，僵硬慘白地沉默著，似乎在深藍、土黃和紫羅蘭的幻
(1) (4) (2) (3)
想般的色彩之中徘徊.....

Guanbi de jiaotang, jiangying canbai de chenmozhe, sihu zai shenlan, tuhuang he ziluolan de huanxiang ban de secai zhi zhong paihuai.....

[La iglesia cerrada se calla, dura y lívidamente, como si errara en una imaginación de los colores violeta, azulado, pajizo...]

- (1) cerrada: traducción literal (2) lívidamente: transposición
(3) se calla: transposición (4) duramente: transposición

TM4: 205 教堂的鐘樓屹然不動，直插雲端。鐘樓此時染上了紫色，紫中透綠，
(3)
像是麥稈的顏色一樣.....

Jiaotang de zhonglou, yiran budong, zhicha yunduan. Zhonglou cishi ranshangle

zise, zi zhong tou li, xiang shi maigan de yanse yiyang.....

[La torre de la iglesia está inmóvil, y se erige hacia las nubes. La torre se tiñe del color violeta, con un toque verde como el de la paja...]

- (1) (cerrada): omisión (2) (lívida): omisión
(3) (muda): omisión (4) está inmóvil: modulación

TM5: 164 教堂的鐘樓在淡紫、淡藍與淡黃搖晃不定的光圈裏，顯得蒼白、默
(2) (3)

然、冷峻.....
(4)

Jiaotang de zhonglou zai danzi, danlan yu danhuang yaohuang buding de guangquan li, xiande canbai, Moran, lengjun.....

[La torre de iglesia, en un errante limbo violeta, azulado y amarillo, se ve lívida, muda, fría...]

- (1) (cerrada): omisión (2) lívida: traducción literal
(3) muda: traducción literal (4) fría: adaptación

TM6: 153 在漫遊的姹紫、天藍與麥黃的光暈裡，鐘樓顯得灰白、沉默、堅硬。
(2) (3) (4)

Zai manyou de chazi, tianlan yu maihuang de guangyun li, zhonglou xiande huibai, chenmo, jianyin.

[En un errante limbo violeta, azulado y pajizo, la torre se ve lívida, muda y dura.]

- (1) (cerrada): omisión (2) lívida: traducción literal
(3) muda: traducción literal (4) dura: traducción literal

En nuestro primer elemento estilístico sólo dos de los seis traductores han logrado traducir esta referencia. El traductor del TM1 escoge uno de los sentidos denotativos del adjetivo “cerrada”⁹ y lo traduce literalmente como *hun’an* (昏暗) “oscura”, mientras que la traductora del TM3 optan por otro sentido denotativo *guanbi* (關閉) “cerrada”, tratándose también de una traducción literal. Los traductores

⁹ Las definiciones más relevantes que da la Real Academia Española (RAE) sobre *cerrado* (*cerrada*) son: “1. Efecto de cerrar. 7. Se dice del cielo o de la atmósfera cuando se presentan muy cerrados de nubes.”

de TM2, TM5 y TM6 han suprimido este elemento estilístico dado que la traducción inglesa en que se basan también eliminó esta referencia, de modo que la omisión es debida simplemente a la influencia de la traducción inglesa.

En cuanto al segundo adjetivo “lívida”, la mitad de los traductores (TM2, TM5 y TM6) han empleado la traducción literal para transmitir el concepto de la palabra “pálido”.¹⁰ A diferencia de otros TMs, el TM1 utiliza la traducción literal pero adopta otro color casi opuesto —amoratada. Como este traductor opta por traducir el primer adjetivo “cerrada” como *hun'an* (昏暗) “oscura”, a nuestro juicio, es ajustado traducir a continuación “lívida” por *zihei* (紫黑) “amoratada”, ya que ambos dan la sensación de oscurecimiento y así llegan a la unificación del estilo. Cabe añadir que la traductora del TM3 modifica la categoría gramatical del léxico. Es decir, los adjetivos del TO (lívida y dura) se han convertido en adverbios yuxtapuestos (lívida y duramente) en el TM3 para describir el verbo “callarse”, lo cual se trata de una transposición.

Igual que en casos anteriores, la traductora del TM3 recurre a la transposición para traducir el adjetivo “muda” al verbo *chenmozhe* (沉默著) “callarse” que, a nuestro modo de ver, es un intento bastante osado, dado que en el TO son tres adjetivos yuxtapuestos paralelos (lívida, muda y dura) pero en el TM ya no son paralelos sino que se trata de tres elementos lingüísticos estrechamente vinculados (dos adverbios con un verbo), por lo que es evidentemente una modificación de una estructura gramatical. En cambio, los traductores de los TM1, TM5 y TM6 optan por traducir literalmente la palabra “muda” manteniendo la misma categoría gramatical del TO. Es interesante mencionar que el término adoptado por el TM2 *anya* (黯啞) “oscura y muda”, es una palabra compuesta inventada por el traductor, porque según los diccionarios consultados, en ninguno aparece la explicación de dicho elemento léxico. A nuestro parecer, se trata de una combinación de dos expresiones *anran* (黯然) “oscura” con *yanran* (啞然) “muda” que, obviamente, es una amplificación de la gama semántica.

¹⁰ Los dos significados de la palabra “lívido” que da la RAE son: “1. amorado. 2. Intensamente pálido.”

Por último, tal como mencionamos antes, el TM3 recurre a la transposición para cambiar el adjetivo (dura) del TO por el adverbio *jiangying de* (僵硬地) “duramente” en el TM, mientras que los traductores de los TM1, TM2 y TM6 han optado por traducir literalmente esta palabra manteniendo la misma categoría gramatical. En cuanto al TM5, la traductora utiliza *lengjun* (冷峻) “fría” para la traducción de “dura”. Según el *Diccionario de las palabras chinas* del Ministerio de Educación de Taiwán,¹¹ la palabra *lengjun* (冷峻) “fría” suele ser utilizada para describir la cualidad de frialdad en una persona, de modo que la traductora ha adaptado el término “dura” por otro que tiene un sentido distinto y da al sustantivo (la torre) un cierto matiz de personificación.

Hay que mencionar que igual que en el ejemplo 2 de nuestro análisis, en este ejemplo el traductor del TM1 no sólo traduce literalmente todos los elementos estilísticos sino que también procura calcar el sistema de puntuación de la lengua española a la traducción china. Nos referimos al hecho de conservar las comas entre los adjetivos consecutivos, en vez de utilizar el signo de pausa (、), uso adoptado por la mayoría de los traductores (TM2, TM5 y TM6). Por tanto, en comparación con otros TMs, la frase traducida del TM1 resulta más exótica y sorprendente en relación con la expresión convencional de la lengua de llegada.

Otro fenómeno destacable es que el traductor del TM4 ha omitido casi todos los elementos estilísticos (cerrada, lívida y muda), excepto el último (dura) que éste traduce como *yiran budong* (屹然不動) “está inmóvil”. A nuestro juicio, se trata de una modulación, puesto que la palabra afirmativa se convierte a un sintagma de negación en el TM. Cabe añadir que este traductor no sólo ha suprimido los tres elementos de sinestesia, que ya es realmente una pérdida del valor estilístico del TO, sino que también ha modificado tremendamente la semántica del enunciado original. No somos capaces de explicar qué léxico del TO le da impresión de que la expresión del TO indique la imagen de *zhicha yunduan* (直插雲端) “la torre se erige hacia las nubes”. Se ve que en este caso el cambio semántico entre el TO y el TM es radical.

¹¹ *Jiaoyubu guoyu cidian* (《教育部國語辭典》) “Diccionario de las palabras chinas del Ministerio de Educación” es el diccionario digital popular en Taiwán. Disponible en línea en <http://dict.revised.moe.edu.tw/>. [Última consulta: 5 de abril de 2010]

2.2. Implicación afectiva

En esta temática prestaremos especial atención a la riqueza morfológica del castellano, centrándonos en la manera cómo los traductores tratan los diminutivos y los aumentativos del TO que, según Brogini (1963: 141), son formas esenciales de los valores afectivos que caracterizan esta gran obra. Además, tal como mencionamos en la parte anterior, según Reiss (2000: 83), en el español se recurre bastante a las formas de diminutivo para expresar la afectividad, pero al traducirlo al alemán, las posibilidades de encontrar equivalencias son limitadas y es necesario fijarse bien en si se reflejan adecuadamente los elementos afectivos en las traducciones. Partiendo de la opinión de esta traductóloga, es necesario prestar atención a los traductores de nuestro corpus e intentar averiguar si transfieren con cautela esta forma tan propia de la lengua castellana a la china.

Ejemplo 5 (Cap. LXXXI La niña chica)

TO: 180 En cuanto la veía venir hacia él, entre las lilas, con su vestidito blanco y su sombrero de arroz, llamándolo dengosa: —— ¡Platero, Plateriillo!
 (1) (2)

En este ejemplo aparecen dos formas del nombre propio del asno: tanto “Platero” como “Plateriillo” son los sobrenombres afectuosos que la niña chica utiliza para llamar al burro. En la lengua de llegada también existe un prefijo “小” (pequeño) para denotar normalmente el tamaño reducido como “小床” (camilla) que también se puede anteponer al nombre propio como “小明” (Pequeño Ming), sirviendo este último como el apodo de una persona (Lü, 2008: 580). Otra forma en chino, parecida al diminutivo de la lengua castellana, es el uso del sufijo “兒” (chiquillo, crío) que, de acuerdo con Lü (2008: 191-2), tiene la función de aportar al vocablo la idea de afectividad o del interés del hablante. A continuación reproducimos las traducciones chinas de esta frase para ilustrar el tratamiento de estos términos adoptados por cada traductor.

TM1: 89 只要看見她朝牠走來，身穿小白衣，頭戴稻草帽，纖弱地喊著牠：「灰毛驢，小小小毛驢！」

(1) (2)

Zhiyao kanjian ta chao ta zhoulai, shenchuan xiao baiyi, toudai daocaomao, xianroude hanzhe ta: 「Huimaoli, Xiaoxiao xiaomaoli! 」

[En cuanto la veía venir hacia él, con su vestido blanco y su sombrero de arroz, llamándolo dengosa: — ¡Burro gris, Pequeño burrito!]

(1) Burro gris: equivalencia (2) Pequeño burrito : equivalencia

TM2: 107 一旦他看見她穿著小白裙子，戴著稻草帽，親熱地叫著「柏拉特羅，

(1)

柏拉特里羅」……

(2)

Yidan ta kanjian ta chuanzhe xiao baiqunzi, daizhe daocaomao, qinrede jiaozhe 「Bolateluo, Bolateliluo」……

[En cuanto la veía venir con su vestido blanco y su sombrero de arroz, llamándolo dengosa:—Platero, Plateriillo...]

(1) Platero: préstamo (2) Platerillo: préstamo

TM3: 128 每當看見她從丁香花叢中向它走來，穿著白色的小衣服，戴著草帽，用嬌滴滴的聲音叫著：「小銀，小小銀！」

(1) (2)

Meidang kanjian ta cong dingxiang huacong zhong xiang ta zhoulai, chuanzhe baise de xiaoyifu, daizhe caomao, yong jiaodidi de shengyin jiaozhe: “Xiaoyin, Xiaoxiaoyin!”

[En cuanto la veía venir hacia él, entre las lilas, con su vestido blanco y su sombrero de arroz, llamándolo dengosa: — ¡Platero, Platerillo!]

(1) Platero: equivalencia (2) Platerillo: equivalencia

TM4: 211 有一個小姑娘穿著潔白的連衣裙，戴著草帽，常來和普拉特羅玩，它為有她這樣的朋友自豪和驕傲。每當她踏著佈滿紫丁香的草地朝普拉特羅走來的時候，總是嬌聲嬌氣地喊著：「普拉特羅！普拉特羅！」

(1) (2)

You yi ge xiao guniang chuanzhe jiebaide lianyiqun, daizhe caomao, chang lai he Pulateluo wan, ta weiyou ta zheyang de pengyou zihao he jiao'ao. Meidang ta tazhe buman zidingxiang de caodi chao Pulateluo zoulai de shihou, zongshi jiaosheng jiaoqi de hanzhe: “Pulateluo! Pulateluo!”

[Una niña que llevaba un vestido blanco y un sombrero de paja, a menudo venía a jugar con Platero, que se sentía satisfecho y orgulloso por esa amistad. Cada vez cuando venía hacia él, entre las lilas, lo llamaba dengosa: —¡Platero, Platero!]

(1) Pulateluo: préstamo (2) Pulateluo: préstamo + omisión (del diminutivo)

TM5: 178 一看到她身穿可愛的白衣，頭戴草帽，嬌媚地叫著「普拉特羅，普

(1)

拉特里羅」……

(2)

Yi kandao ta shenchuan ke'ai de baiyi, toudai caomao, jiaomai de jiaozhe 「Pulateluo, Pulateliluo」……

[En cuanto la veía, con su vestidito blanco y su sombrero de arroz, llamándolo dengosa: — Platero, Plateriillo...]

(1) Platero: préstamo (2) Plateriillo: préstamo

TM6: 167 只要看到她從紫丁香花叢間朝牠走來，身穿潔白洋裝，頭戴稻草帽，愛憐地叫喚牠「普兒！小普兒！」…

(1) (2)

Zhiyao kandao ta cong zidingxiang huacong jian chao ta zoulai, shenchuan jiebai yangzhuang, toudai daocaomao, ailiande jiaohuan ta 「Pu'er! Xiaopu'er！」…

[En cuanto la veía venir hacia él, entre las lilas, con su vestidito blanco y su sombrero de arroz, llamándolo dengosa: — ¡Platero, Plateriillo!...]

(1) Platero: equivalencia (2) Plateriillo: equivalencia

Los traductores de TM1, TM3 y TM6 han traducido los nombres propios del burro con una equivalencia, logrando transmitir el cariño y la implicación afectiva que tiene la niña chica. El TM1 ha traducido el nombre propio extranjero del burro “Platero” al nombre común *Huimaolü* (灰毛驢) “Burro gris”, igual que el título de su obra traducida, mientras que para el segundo nombre diminutivo este traductor decide

agregar tres *xiao* (小) “pequeño”, prefijo para intensificar el efecto afectivo de la muchacha. Los tres *xiao* (小) “pequeño” consecutivos antepuestos al nombre no se corresponden a un uso corriente; no obstante, según la gramática china (Lü, 2008: 580), la repetición de este término es permisible, ya que sirve para enfatizar la expresividad del hablante. Igual que el TM1, el TM3 antepone el prefijo *xiao* (小) “pequeño” al sobrenombre del asno, dejando resonar la simpatía y el cariño de los lectores meta. El traductor del TM6 es el único que emplea dos afijos a la vez, por medio de la combinación del prefijo *xiao* (小) “pequeño” más el sonido de la primera consonante de Platero (Pu) con un sufijo *-er* (兒) “crío”, de modo que también transfiere el afecto de la muchacha a Platero. Cabe destacar que a diferencia de las otras dos traducciones mediadas, el TM6 utiliza dos signos de exclamación para la traducción de los apodos del burro, aunque originalmente los traductores de la versión inglesa utilizaban comas en vez de signos de exclamación.¹² A nuestro parecer, es razonable suponer que, aparte de la traducción inglesa, el traductor del TM6 haya tomado las traducciones chinas anteriores como referencia y que, en este caso, el TM1 es su versión de consulta más probable.

Por otro lado, los traductores de TM2, TM4 y TM5 simplemente transliteran el nombre propio del burro sin proporcionar ninguna indicación sobre la acepción del vocativo, de manera que los lectores meta no serán capaces de asimilar las implicaciones afectivas como lo harían los lectores del TO. Es comprensible que los traductores de las traducciones mediadas transliteren el nombre propio del asno, ya que los traductores norteamericanos calcaban estos dos términos en su traducción y como los traductores del TM2 y del TM5 desconocen la función de la morfología lingüística del castellano, es natural que ambos opten por transliterar los dos sobrenombres del burro sin reflejar la afectividad que comprende el TO. En cambio, es curioso que el traductor del TM4 recurra a la transliteración del nombre, ya que según los datos que hemos estudiado en la segunda parte de este trabajo sobre este traductor, se trata de un hispanista y un profesor de lengua española, por lo cual debería tener en cuenta que con la transliteración de apodos no es posible transmitir

¹² La traducción inglesa de este fragmento es: “As soon as he saw her coming toward him between the lilacs, with her little white dress and her rice-straw hat, calling to him lovingly, ‘Platero, Platerillo,’ ...”. (Roberts, 1960: 89; énfasis propio)

los efectos afectivos a los lectores. Las explicaciones que podemos encontrar son que, tal como mencionamos, en la década de los noventa, los traductores chinos solían transcribir los nombres propios extranjeros; por otra parte, la transcripción de Platero suena más majestuosa y sirve para ajustarse al rasgo de dignidad que caracterizan las obras literarias galardonadas con el premio Nobel. Cabe añadir que en el TM4 hallamos dos sobrenombres de forma idéntica “Platero”. Es decir, este traductor ha omitido el sentido diminutivo de la segunda referencia “Plateriillo”. Por consiguiente, deducimos que éste adopta el *doblete (couplet)*¹³ transliterando el nombre del asno que es un préstamo y, al mismo tiempo, suprimiendo la forma diminutiva del dicho apodo y, así pues, para sus receptores no es posible captar el valor morfológico del TO.

Ejemplo 6 (Cap. LXXXI La niña chica)

TO: 180 ..., lo llamaba con todas las variaciones mimosas de su nombre: —
¡Platero! ¡Platerón! ¡Platerillo! ¡Platerete! ¡Platerucho!
(1) (2) (3)

Este ejemplo es muy significativo porque como indica el autor del TO, en este fragmento enumera las “variaciones mimosas” de los nombres propios del burro andaluz, y podemos encontrar distintos sufijos apreciativos: un aumentativo y otros diminutivos. Todos ellos forman una parte peculiar y propia que caracterizan las obras del poeta a la hora de expresar los valores afectivos. Veamos, ahora, si los traductores de nuestro corpus han captado los sentidos afectivos del TO y si han logrado transferir estos valores de ternura a sus lectores.

TM1: 89 用各種不同的方式，親親熱熱地，喊出牠底名字：「灰毛驢！大灰毛驢！
驢！小灰毛驢！小小灰毛驢！老灰毛驢！」
(2) (3)

*Yong gezhong butong de fangshi, qinqin-rere de, hanchu ta de mingzi: 「Huimaoli!
Dahuimaoli! Xiaohuimaoli! Xiaoxiaohuimaoli! Laohuimaoli!」*

¹³ Según Newmark (2004: 127 y 129) en el doblote se combinan dos procedimientos para, sobre todo, la traducción de palabras culturales. En nuestro caso, los traductores de nuestro corpus combinan el préstamo con la omisión (del diminutivo), dando lugar, por lo tanto, a un doblote.

[Lo llamaba con todas las variaciones mimosas de su nombre: — ¡Burro gris!
¡Burro grande gris! ¡Burrito gris! ¡Burrito pequeño gris! ¡Burro viejo gris!]

- (1) Burro grande gris: equivalencia (2) Burrito pequeño gris : equivalencia
(3) Burro viejo gris: equivalencia

TM2: 107 她會溫柔地有變化地呼喚他的名字：「柏拉特羅！柏拉特隆！柏拉
(1)
特里羅！柏拉特力特！」
(2)

*Ta hui wenrou de you bianhua de huhuan ta de mingzi: 「Bolateluo! Bolatelong!
Bolateliluo! Bolatelite!」*

[Lo llamaba con todas las variaciones tiernas de su nombre: — ¡Platero!
¡Platerón! ¡Platerillo! ¡Platerete!]

- (1) Platerón: préstamo (2) Platerete: préstamo
(3) (Platerucho): omisión

TM3: 128 她用各種各樣的親切稱呼來叫它：“小銀！太銀！小銀銀！好小
(1) (2)
銀！壞小銀！”
(3)

*Ta yong gezhong geyang de qinqie chenghu lai jiaota: “Xiaoyin! Dayin!
Xiaoyinyin! Haoxiaoyin! Huaxiaoyin!”*

[Lo llamaba con todas las variaciones cariñosas de su nombre: — ¡Platero!
¡Platerón! ¡Platerillo! ¡Platero bueno! ¡Platero malo!]

- (1) Platerón: equivalencia (2) Platero bueno : equivalencia
(3) Platero malo: equivalencia

TM4: 212 她還一個勁兒地變換著對它的愛稱：“小毛驢，太毛驢，小銀驢子，
(1)
小銀驢兒……”
(2)

*Ta hai yi ge jin'er de bianhuan zhe dui tade aicheng: “Xiaomaolü, Damaolü,
Xiaoyinluzi, Xiaoyinlüer...”*

[Ella variaba a menudo los nombres mimosos del burro: — ¡Burrito!
¡Burro grande! ¡Platerillo! ¡Platerete!!...]

- (1) Burro grande: equivalencia (2) Platerete : equivalencia
(3) (Platerucho): omisión

TM5: 178 她便親熱地用各種由普拉特羅變化而來的暱名叫牠：「普拉特羅！普拉特隆！普拉特里羅！普拉特雷特！普拉特魯喬！」

(1)

(2)

(3)

Ta bian qinrede yong gezhong you Pulateluo bianhua er lai de niming jiao ta:
「*Pulateluo! Pulatelong! Pulateliluo! Pulateleite! Pulatelugiao!*」

[Lo llamaba cariñosamente con todas las derivaciones del sobrenombre de Platero:
— ¡Platero! ¡Platerón! ¡Platerillo! ¡Platerete! ¡Platerucho!]

(1) Platerón: préstamo

(2) Platerete: préstamo

(3) Platerucho: préstamo

TM6: 167 她使用牠的名字變化出百般暱稱叫牠：「普兒！太普兒！小普兒！

(1)

老普兒！」

(3)

Ta bian yong ta de mingzi bianhuachu bai ban nicheng jiao ta: 「*Pu'er! Dapu'er!*
Xiaopu'er! Laopu'er!」

[Entonces, con todas las variaciones mimosas de su nombre lo llamaba: —
¡Platero! ¡Platerón! ¡Platerillo! ¡Platero viejo!]

(1) Platerón: equivalencia

(2) (Platerete): omisión

(3) Platero viejo: equivalencia

Con respecto al primer elemento estilístico encontramos el sobrenombre del asno del tipo aumentativo que, según Manuel Seco (1991: 213), puede denotar gran tamaño o burla hacia lo mencionado. Los traductores de TM1, TM3, TM4 y TM6 han recurrido al prefijo chino *da* (大) “grande” antepuesto al apodo del asno para transferir el concepto del aumentativo de la lengua castellana, lo cual se trata de una equivalencia. El segundo elemento estilístico al que nos enfrentamos es un diminutivo que denota tamaño pequeño y, en algunas ocasiones, cariño. El traductor del TM1 reduplica el prefijo *xiaoxiao* (小小) “pequeño”, mientras que el del TM4 adopta el prefijo *xiao* “小” (pequeño) y el sufijo *er* (兒) “crío” para intensificar la afectividad, siendo también una equivalencia. Por otro lado, la traductora del TM3 aplica el adjetivo *hao* (好) “bueno” ante el nombre de Platero, que en chino no sólo denota una persona de buen carácter sino que también contiene un sentido connotativo de implicación afectiva, como en el caso de *hao guniang* (好姑娘) que puede significar

una “muchacha de buen corazón” o simplemente, la “nena”, dependiendo en qué contexto se emplea esta palabra (Lü, 2008: 256). En el caso de *Ha Xiaoyin* (好小銀) “Platero bueno” podemos percibir el efecto de ternura igual que en el TO, de modo que se trata de otro caso de la equivalencia.

Relativo a la tercera referencia del estilo, en “Platerucho” encontramos un sufijo diminutivo con sentido despectivo.¹⁴ Los traductores del TM1 y del TM6 emplean el prefijo *lao* (老) “viejo” antepuesto al sobrenombre del asno, que en la lengua china, igual que *hao* (好) “bueno”, tiene muchas acepciones y no sólo puede denotar la “vejez”, sino que también puede servir como vocativo cariñoso como *Lao Wang* (老王) “Viejo Wang” (Zhou, 2009: 1610). Es evidente que la traducción china del sobrenombre del asno adoptado por ambos traductores no tiene sentido de “vejez” sino que es una forma de expresar la ternura y el afecto que tiene la niña chica a Platero, lo cual provoca la sensación afectiva equivalente al del TO. Por otra parte, es curioso que la traductora del TM3 utilice el morfema *huai* (壞) “malo” para transferir el sentido peyorativo de este diminutivo a sus lectores. Este término se usa habitualmente para reprochar la malicia de una persona en la lengua china, no obstante, igual que los otros dos morfemas mencionados, *hao* (好) “bueno” y *lao* “老” “viejo”, la palabra *huai* (壞) “malo” también posee el sentido connotativo que puede significar una persona mala o traviesa pero con un tono cariñoso. Así, la expresión de *huaidan* (壞蛋) “papanatas” en chino coloquial puede connotar la implicación afectiva hacia lo mencionado, dependiendo del contexto de uso. Por consiguiente, a nuestro juicio, el léxico adoptado por la traductora del TM3 no sólo transmite fielmente el sentido despectivo de este diminutivo castellano sino que también nos hace percibir de inmediato el valor afectivo comprendido en su traducción.

Igual que en el ejemplo anterior, los traductores del TM2 y del TM5 simplemente transcriben los nombres propios del asno sin proporcionar ninguna información sobre la implicación afectiva de estos elementos estilísticos. A nuestro parecer, es muy probable que ambos traductores no capten esta riqueza morfológica de la lengua castellana, sobre todo, porque la traducción inglesa, en la que se basan

¹⁴ En su tratado Manuel Seco (1991: 213) señala que el diminutivo con el sufijo -ucho puede denotar desprecio hacia lo mencionado.

estas dos traducciones chinas, conservaba la forma original de estos nombres propios del castellano sin ninguna explicación.¹⁵ Consecuentemente si los traductores chinos desconocen la función de la lengua de partida, en este caso, el castellano, naturalmente no son capaces de transferir el vigor de esta referencia. Eso confirma las palabras mencionadas por Benjamin (citado en Vega, 2004: 313), quien señala que las traducciones resultan intraducibles, no por su dificultad, sino por la excesiva superficialidad del contacto que mantienen con el sentido. Aplicando su teoría en nuestro caso, consideramos que quizás los lectores norteamericanos sean capaces de captar esa “superficialidad del sentido” ya que ambos idiomas (castellano e inglés) son parecidos y pertenecen a la familia de lenguas indoeuropeas. Sin embargo, traducir dicha “superficialidad del sentido” a otra lengua completamente distinta como el mandarín, utilizando la transcripción de las unidades fonéticas, seguro que es una práctica irrealizable porque así pierde por completo el vigor morfológico y el valor estilístico del TO. Así pues, para resumir, al leer la simple transcripción de los apodos del asno, los lectores chinos (incluso los traductores propios) no pueden percibir los valores afectivos que quiere expresar el autor original. Mediante estos ejemplos vamos comprobando nuestra hipótesis, en el sentido de que en la traducción mediada, por no disponer de los conocimientos de la lengua y la cultura de partida, se pierde el valor estilístico de la obra original más que en la traducción directa.

Otro fenómeno destacable consiste en que el traductor del TM4 ha recurrido a un procedimiento diferente de los que utilizaba en el ejemplo anterior. En el ejemplo anterior, dicho traductor adoptaba la transcripción, mientras que en este ejemplo ha traducido el sentido connotativo de los nombres. Además, en este ejemplo las traducciones de “Platerillo” y “Platerete” en el TM4 son, respectivamente, *Xiaoyinlizi* (小銀驢子) y *Xiaoyinlü'er* (小銀驢兒) que coinciden con el nombre propio *Xiaoyin* (小銀) “Platero” adoptado por el TM3. Por tanto, nos da la impresión de que el traductor del TM4 toma el TM3 como traducción de referencia. Asimismo, el traductor del TM6, quien no dispone de los conocimientos de la lengua castellana, ha

¹⁵ La traducción inglesa del fragmento es: “... she would call him by all the tender variations of his name: ‘Platero! **Platerón!** Platerillo! **Platerete!**’” (Roberts, 1960: 90; énfasis propio). Hay que fijarse en que los traductores norteamericanos calcaban la forma original de las variaciones del nombre, asimismo, omitían uno de los diminutivos “Platerucho” en su texto traducido.

traducido “Platerón” y “Platerucho” a *Dapu’er* (大普兒) “Platero grande” y *Laopu’er* (老普兒) “Platero viejo”, que coinciden en algunas partes (grande y viejo) con la traducción del TM1, cuya traducción correspondiente es *Dahuimaolü* (大灰毛驢) “Burro grande gris” y *Laohuimaolü* (老灰毛驢) “Burro viejo gris”. Por ello, aunque no lo menciona con toda claridad ni en el prólogo ni en la nota previa del revisor, es posible que el traductor del TM6 tome el TM1 como traducción de referencia.

Por último, merece la pena prestar atención a la traducción de los términos traducidos en el TM3. En las figuras retóricas de la lengua china existe un recurso que consiste en colocar dos palabras o sintagmas contrapuestos en la misma oración para intensificar su efecto expresivo, tal como “bueno y malo” o “negro y blanco”, lo que se denomina *duibifa* (對比法) “figura de contraste” o “antítesis” (Wang Liyan, 1998: 129). La traductora del TM3 emplea este recurso estilístico contrastando el nombre propio *Xiaoyin* (小銀) “Platero pequeño” con el *Dayin* (大銀) “Platero grande”, así como *Ha Xiaoyin* (好小銀) “Platero bueno” con el *Huaixiaoyin* (壞小銀) “Platero malo”. A nuestro juicio, el fragmento de esta traducción no sólo transmite con equivalencia el tono afectivo del TO sino que también logra el embellecimiento de la lengua de llegada. Podemos decir que es un buen ejemplo que llega a los tres criterios propuestos por Yan Fu: fidelidad, expresividad y refinamiento.

Ejemplo 7 (Cap. XXXVII La carretilla)

TO: 117 ...queriendo ayudar con el empuje de su pechillo en flor al borricuelo.
(1)

Después de estudiar dos ejemplos referentes al nombre propio de asno, vamos a ver el diminutivo del nombre genérico para examinar si los traductores de nuestro corpus adoptan distintos procedimientos para el tratamiento de esta referencia. En este elemento estilístico el poeta recurre al diminutivo para describir lo flaco y lo pequeño que es el borrico, por lo cual necesita ayuda por parte de su ama.

TM1: 41 ...以她那如花似的胸膛推動她底小驢。
(1)

<p>...<i>yi ta na ruhua side xiongtang tuidong ta de xiaoli.</i></p> <p>[...por medio de su pecho en flor empujando al <u>borricuelo</u>]</p> <p>(1) borricuelo: equivalencia</p>
<p>TM2: 56 ...用盡胸中全部的力氣試著幫驢子推車。</p> <p>(1)</p> <p>...<i>yongjin xiongzhong quanbu de liqi shizhe bang lüzi tui che.</i></p> <p>[...utiliza toda la fuerza de su pecho empujando al <u>borrico</u>.]</p> <p>(1) borrico: modulación</p>
<p>TM3: 62 ...花蕾似的小小胸膛，推動輪子幫助小驢。</p> <p>(1)</p> <p>...<i>hualei side xiaoxiao xiongtang, tuidong lunzi bangzhu xiaoli.</i></p> <p>[...con su pechillo en flor empuja la rueda para ayudar al <u>borricuelo</u>.]</p> <p>(1) borricuelo: equivalencia</p>
<p>TM4: 171 ...用肩膀扛那頭拉車的毛驢。</p> <p>(1)</p> <p>...<i>yong jianbang kang natou la che de maoli.</i></p> <p>[...levantando el <u>borrico</u> con el hombro.]</p> <p>(1) borrico: modulación</p>
<p>TM5: 88 ...以她小胸膛的全部力氣試著幫驢子推車。</p> <p>(1)</p> <p>...<i>yi ta xiao xiongtang de quanbu liqi shizhe bang lüzi tui che.</i></p> <p>[...utiliza toda la fuerza de su pechillo empujando al <u>borrico</u>.]</p> <p>(1) borrico: modulación</p>
<p>TM6: 75 ...用盡幼小胸膛裡所有的力氣幫驢子推車。</p> <p>(1)</p> <p>...<i>yongjin youxiao xiongtang li suoyou de liqi bang lüzi tui che.</i></p> <p>[...utiliza toda la fuerza de su pechillo empujando al <u>borrico</u>.]</p> <p>(1) borrico: modulación</p>

En este ejemplo, algunos de los traductores recurren a un procedimiento diferente del que han empleado en el ejemplo anterior. Estos son los casos de las traducciones mediadas (TM2, TM5 y TM6), que simplemente traducen el diminutivo “borricuelo” por *lūzi* (驢子) “borrico”, por lo que se trata de una modulación, ya que una de las variedades de la modulación es traducir lo general por lo particular (Vázquez Ayora, 1977: 294). No resulta extraño que todas las traducciones mediadas opten por generalizar este nombre común, ya que la traducción inglesa en que se basan sólo traducía por “donkey” que, en este caso, no transfería la imagen flaca y pequeña del borrico y perdía los rasgos estilísticos del TO. Pasa igual con el traductor del TM4, que ha optado por la modulación del diminutivo “borricuelo” a *maolü* (毛驢) “borrico”, que tampoco refleja las peculiaridades morfológicas de la lengua castellana. En cambio, podemos ver que las dos traducciones directas del TM1 y del TM3 se han fijado en este rasgo idiosincrásico del poeta y recurren al término *xiaolü* (小驢) “borricuelo” que logra el efecto equivalente al del TO.

Ejemplo 8 (Cap. XXIX Idilio de abril)

TO: 104 Las campanillas, níveas y gualdas, le cuelgan, un momento, entre el blanco babear verduoso y luego se le van a la barrigota cinchada.

(1)

En este ejemplo podemos observar el uso del aumentativo con el que Juan Ramón Jiménez hace referencia para describir a Platero. Según Brogini (1963: 142) los aumentativos son patrimonio exclusivo de Platero y están fundamentalmente cargados del cariño y de la ternura del poeta. Es interesante indagar si los traductores de nuestro corpus han transmitido fielmente esta idiosincrasia del autor a su traducción y cómo lo hacen.

TM1: 32 黃白色的牽牛花，先在牠白綠色的唾液中牽掛片刻，然後就滾進牠那腫脹的肚皮中。

(1)

Huangbaise de qianniuhua, xianzai ta bailüse de tuoye zhong qiangua pianke, ranhou jiu gunjin ta na zhongzhang de dupi zhong.

[Las campanillas, gualdas y níveas, le cuelgan, un momento, entre el blanco babear

verdoso y luego se le van a la barriga hinchada.]

(1) barriga: modulación

TM2: 47 雪白、金黃的鈴花在他綠裏透白的口涎中掛了一陣子便落入他穿著馬肚帶的腹部。

(1)

Xuebai jinhuang de linghua zai ta lü li tou bai de kouyan zhong guale yizhenzi bian luoru ta chuanzhe madudai de fubu.

[Las campanillas, níveas y gualdas, le cuelgan, un momento, entre el blanco babear verdoso y luego se le van al abdomen cinchado.]

(1) abdomen: modulación

TM3: 49 那些黃的、白的喇叭花，在嘴邊掛掛拉拉，彷彿在淌著白色和綠色的口水。過了一會，就全進到那繫著鞍子的大肚皮裏去了。

(1)

Naxie huang de bai de labahua, zai zuibian guagua-lala, fangfu zai tangzhe baise he lüse de koushui. Guole yihui, jiu quanjin dao na xizhe anzi de dadupi li qu le.

[Las campanillas, gualdas y níveas, le cuelgan entre la boca como si se le cayera la blanca y verdosa baba, y luego se le van a la barrigota cinchada.]

(1) barrigota: equivalencia

TM4: 163 它身上那些又白又黃的水珠珠一閃一閃地往肚子底下滑動，繼而

(1)

又一滴一滴地落到地上。

Ta shenshang na xie you bai you huang de shuizhuzhu yishan yishan de wang duzi dixia huadong, ji'er you yidi yidi de luodao dishang.

[Las gotitas de agua, blancas y gualdas, de su cuerpo brillan y se deslizan por el vientre, y luego caen gota a gota hacia el suelo.]

(1) vientre: modulación

TM5: 73 風鈴草鮮麗可愛的花朵，在牠微微發綠的白色唾液閒晃蕩幾下，就被吞進繫著肚帶的小肚子裏去。

(1)

Fenglingcao xianli ke'ai de huaduo, zai ta weiwei fa lü de baise tuoye xian huangdang jixia, jiu bei tunjin xizhe dudai de xiaoduzi li qu.

[Las campanillas hermosas y preciosas, le cuelgan, unas veces, entre el blanco babear verdoso y luego se le van a la barriguita cinchada.]

(1) barriguita: modulación

TM6: 61 雪白、金黃的吊鐘花，先在他白中帶綠的唾沫間逗留，接著吞進了繫著肚帶的小肚子。

(1)

Xuebai jinhuang de diaozhonghua, xianzai ta bai zhong dai lü de tuomo jian douliu, jiezhe tunjinle xizhe dudai de xiaoduzi.

[Las campanillas, níveas y gualdas, le cuelgan, primero, entre el blanco babear verdoso y luego se le van a la barriguita cinchada.]

(1) barriguita: modulación

Los traductores han recurrido a soluciones distintas para resolver el problema morfológico del TO. El TM1 ha optado por la expresión *dupi* (肚皮) “barriga” que transmite el rasgo coloquial en la lengua de llegada y refleja en cierto modo el cariño que tiene el narrador, pese a que no haya reflejado el sentido del aumentativo del TO. Igual que el TM1, el TM2 acude al término *fubu* (腹部) “abdomen”, que normalmente se utiliza en documentos especializados tales como en el campo de la medicina, de modo que resulta imposible provocar la misma afectividad a los lectores meta que a los del TO. El TM4 ha empleado *duzi* (肚子) “vientre” que es un término bastante similar al del TM2, lo que equivale a decir que se trata de una expresión con carácter serio, al contrario de lo que quiere expresar la palabra del TO. No obstante, tal como mencionamos en la parte anterior, estas dos traducciones forman parte de colecciones del premio de Nobel de Literatura, por lo cual es lógico que ambos sientan predilección por los términos de carácter majestuoso para ajustarse a las características de las colecciones. Esto se puede observar en las preferencias léxicas por parte de los traductores, ya que los traductores tienden a escoger en cada caso la palabra más apropiada para el contexto de publicación en que aparece.

Contrastando con el TM2, las otras traducciones mediadas del TM5 y del TM6 han decidido seguir la traducción inglesa¹⁶ empleando *xiaoduzi* (小肚子) “barriguita” para esta referencia que nos transmite de inmediato el cariño del burro, aunque se trata de una expresión del diminutivo que no encaja con el aspecto morfológico del TO ni

¹⁶ La traducción inglesa que corresponde al TO es: “Snowy and golden, the bellflowers hang for a moment amid his greenish-white saliva and then go down to his **little** cinched **belly**”. (Roberts, 1960: 45-6; énfasis propio)

con la referencia descriptiva a Platero que Juan Ramón Jiménez suele usar, de modo que también es una modulación. Hay que mencionar que el TM3 es el único que adopta el aumentativo *dadupi* (大肚皮) “barrigota” en la traducción, por lo que el sentido connotativo que extraen los lectores meta ante este término chino es el mismo que los lectores hispanos ante el aumentativo de la palabra “barriga”.

2.3. Retrato de los personajes

En este apartado nos fijaremos en las descripciones gráficas y vívidas de los personajes, la mayor parte de las cuales está llena de la simpatía y ternura de Juan Ramón Jiménez. Por medio del retrato de los personajes el poeta da al pueblo y a la obra su gran dimensión humana y lírica. Puede ser interesante observar estos rasgos humanos y líricos del TO e indagar si las traducciones chinas de esta gran obra han logrado un efecto equivalente, así como los procedimientos de traducción adoptados por cada traductor.

Ejemplo 9 (Cap. XLVI La tísica)

TO: 127 Estaba derecha en una <u>triste silla</u> , <u>blanca la cara y mate</u> , cual <u>un nardo</u>		
(1)	(2)	(3)
<u>ajado</u> , en medio de la encalada y fría alcoba.		

Aquí merece la pena prestar atención en la cantidad de epítetos de matiz negativo como “triste”, “blanca”, “mate” y “ajado”, con que se esboza la imagen de la tísica. Es interesante observar el tratamiento de los adjetivos hecho por los traductores para ver si el efecto de los epítetos traducidos es equivalente a los del original. Cabe destacar que, como afirma Ruiz Peña (1963: 52) en su tratado *Lengua española*, “hay adjetivos cuya significación varía según vayan delante o detrás del sustantivo”, por ejemplo, en nuestro caso, el adjetivo *triste* varía el significado si se coloca en distinta posición. Al posponerse al sustantivo significa “pesadumbre” o “melancolía”, mientras que al anteponerse al sustantivo, puede ser sinónimo de *insignificante* o *baladí*.¹⁷

¹⁷ Las definiciones más relevantes que da la Real Academia Española (RAE) de *triste* son: “1. Afligido,

TM1: 50 在灰白冰冷的小屋裏，她端坐在一張淒涼的椅子上，蒼白無光的小
 (1) (2)

臉，像一朵凋殘的白玉簪。

(3)

Zai huibai bingleng de xiaowu li, ta duanzuo zai yi zhang qiliang de yizi shang, changbai wuguang de xiaolian, xiang yi duo diaocan de baiyuzan.

[En la gris y fría alcoba, ella estaba derecha en una triste silla, la cara pálida y mate; parecía un nardo mustio.]

(1) triste silla: traducción literal

(2) la cara pálida y mate: traducción literal

(3) un nardo mustio: modulación

TM2: 68 在那蒼白陰冷的睡房中間，她直直的坐在一把被遺棄了的椅子上，她
 (1)

臉白而無光，像一株枯萎掉的甘松。

(2)

(3)

Zai na changbai yinleng de shuifang zhongjian, ta zhizhi de zuozai yi ba bei yiqile de yizi shang, ta lian bai er wuguang, xiang yi zhu kuweidiao de gansong.

[En medio de la pálida y tenebrosa alcoba, ella estaba derecha en una silla abandonada, la cara pálida y mate; parecía un nardo mustio.]

(1) silla abandonada: adaptación

(2) la cara pálida y mate: traducción literal

(3) un nardo mustio: modulación

TM3: 77 在刷著白灰的冰冷臥室中間，她直挺挺地坐在一張淒涼的椅子裏，像
 (1)

是一朵被摧殘了的晚玉香。

(3)

Zai shuazhe baihui de bingleng woshi zhongjian, ta zhi tingting de zuozai yi zhang qiliang de yizi li, xiang shi yi duo bei cuicanle de wanyuxiang.

[En medio de la encalada y fría alcoba, ella estaba derecha en una triste silla,

apesadumbrado. *Juan está, vino, se fue triste.* **3.** Que denota pesadumbre o melancolía. *Cara triste.* **8.** Insignificante, insuficiente, ineficaz. *Triste consuelo.*”

parecía un nardo ajado.]

- (1) triste silla: traducción literal
- (2) (blanca la cara y mate): omisión
- (3) un nardo ajado: traducción literal

TM4: 178 她就像是一朵被搓揉的玉簪花那樣，黯然失色，毫無生氣，乖乖地
 (3) (2)
 坐在一把破破爛爛的椅子上。屋子裏的牆壁是白的，顯得冷冰冰。
 (1)

Ta jiu xiang shi yi duo bei cuorou de yuzanhua nayang, anran-shise, haowu-shengqi, guaiguai de zuozai yi ba popo-lanlan de yizi shang. Wuzi li de qiangbi shi baide, xiande lengbingbing.

[Ella parecía un nardo ajado, tan descolorido y desanimado, que se hallaba sentada dócil en una silla desgastada. La pared de la casa era blanca y fría.]

- (1) silla desgastada: adaptación
- (2) depresivo y desanimado: adaptación
- (3) un nardo ajado: traducción literal

TM5: 106 她僵直地坐在冷冰冰的白色臥房中間那張可憐的椅子上，臉色蒼白
 (1) (2)
 無光，有如枯萎的甘松花。
 (3)

Ta jiangzhi de zuozai lengbingbing de baise wofang zhongjian nazhang kelian.de yizi shang, lianse changbai wuguang, youru kuwei de gansonghua.

[Ella estaba derecha en una silla deplorable, en medio de la fría y blanca alcoba, blanca la cara y mate; parecía un nardo mustio.]

- (1) una silla deplorable: adaptación
- (2) blanca la cara y mate: traducción literal
- (3) un nardo mustio: modulación

TM6: 89 白石灰牆的冷清病房中央，她直挺挺地坐在孤獨的椅子上，面色蒼白
 (1) (2)
 無神，像株枯萎的甘香松。
 (3)

Bai shihui qiang de lengqing bingfang zhongyang, ta zhi tingting de zuozai gudu de yizi shang, mianse changbai wushen, xiang zhu kuwei de ganxiangsong.

[En medio de la encalada y fría alcoba, ella estaba derecha en una silla solitaria, blanca la cara y mate; parecía un nardo mustio.]

- (1) una silla solitaria: adaptación
- (2) blanca la cara y mate: traducción literal
- (3) un nardo mustio: modulación

Siguiendo el orden de las palabras del original, el primer elemento estilístico que encontramos es “una triste silla”. Pan (1996: 194) expone el ejemplo de traducir “una triste empleada” por *weibuzudao de zhiyuan* (微不足道的職員), mientras que “una empleada triste” se traduce al chino como *beishang de zhiyuan* (悲傷的職員). En nuestro ejemplo, “una triste silla” puede denotar *bu qiyan de yizi* (不起眼的椅子) “una silla insignificante”, que abarca cierto grado de sentido peyorativo. Tanto el TM1 como el TM3 optan por traducir literalmente por *qiliang de yizi* (淒涼的椅子) “una silla triste”, con lo cual mantienen el sentido despectivo que quiere expresar el narrador, mientras que el TM2 recurre al adjetivo *yiqi de* (遺棄的) “abandonada”,¹⁸ modificando así la acepción en relación con la del TO. Lo mismo ocurre en el TM4, que emplea el adjetivo atributivo *popo-lanlan* (破破爛爛) “desgastada”¹⁹ para destacar la cualidad de silla, pero el significado denotativo no es el mismo que el del TO. En cuanto al TM5 y el TM6, éstos adoptan los epítetos *kelian de* (可憐的) “deplorable” y *gudu de* (孤獨的) “solitaria”,²⁰ respectivamente, que normalmente son adjetivos atributivos utilizados para describir el estado de ánimo de una persona, por lo cual suena bastante rara la aplicación de estos dos adjetivos para describir la cualidad de una “silla”.

En cuanto al segundo elemento del estilo “blanca la cara y mate”, todos los

¹⁸ Según el *Diccionario de lengua china* (Zhou y Qiu, 2009: 1961), la expresión *yiqi* (遺棄) “abandonar” denota el sentido de dejar algo o alguien sin cuidar.

¹⁹ Lü (2008: 716-718), en su tratado, menciona que los adjetivos de la estructura reduplicada yuxtapuesta (del tipo AABB) sirven para enfatizar el efecto retórico de los adjetivos.

²⁰ La definición más relevante que da el *Diccionario de lengua china* (Zhou y Qiu, 2009: 324; 558) sobre *kelian* (可憐) “dar pena” es “provocar la compasión de uno”, mientras que la expresión *gudu* (孤獨) “soledad” normalmente se aplica para describir a una persona que está sola, sin ningún acompañante, de modo que ambos especifican la cualidad de una persona.

traductores taiwaneses (TM1, TM2, TM5, TM6) optan por traducir literalmente esa referencia a *changbai wuguang* (蒼白無光) “pálida y mate” o *lian bai er wuguang* (臉白無光) “cara pálida y mate”, en cambio, el TM4 cambia “blanca” por la frase hecha *anran-shise* (黯然失色) (cara depresiva) que es una expresión compuesta por dos conceptos abstractos. El primer sintagma *anran* (黯然) implica el color oscuro, presentando una imagen totalmente opuesta a la del color blanco, mientras que *shise* (失色) denota la pérdida del color vivaz, por lo que ninguno de estos dos sintagmas refleja la descripción del TO. El traductor adapta otra expresión adyacente *haowu-shengqi* (毫無生氣) “deprimido”, cuyo significado se refiere más bien al estado de ánimo de una persona, por lo cual esta expresión es bastante distinta del significado de “mate”. Aunque ambas frases hechas empleadas por el TM4 mantienen el sentido peyorativo igual que el del TO, la acepción de éstas es diferente de la del TO, de manera que se trata de un caso del cambio léxico-semántico. Con respecto al TM3, se opta por omitir completamente este elemento. La razón puede ser que para esa traductora la expresión resultara redundante y no creyera necesaria traducirla.

Por último, queremos resaltar la traducción de “un nardo ajado” porque este sintagma cuenta con cierto sentido metafórico. La figura del nardo representa la niña enferma, mientras que el modificador adjetival “ajado” describe una marchitez de la flor que abarca cierto sentido pasivo, con lo cual insinúa que la salud de la niña está perjudicada por el dolor de la tisis que padece. De esta manera, la versión del TM3 es más fiel al sentido del original por adoptar el adjetivo atributivo *bei cuicanle* (被摧殘了) “ajado”. La traductora emplea la partícula aspectual *le* (了) para indicar que se trata de una acción acabada, mientras que el adjetivo *bei cuorou* (被搓揉) “ajado” empleado por el TM4 también transmite la connotación y la voz pasiva de la palabra “ajado”. Por tanto, ambos traductores han captado la sutilidad verbal o adjetival del poeta. No obstante, ambos términos no son expresiones corrientes en la descripción de flores, dado que, en este caso, el uso de la voz pasiva en el adjetivo de la lengua china resulta un poco extraño, por lo que creemos que se tratan de traducir literalmente la expresión del TO. En cambio, los adjetivos adoptados por el resto de los TMs (TM1, TM2, TM5, TM6) tanto *diaocan* (凋殘) “marchito” como *kuwei* (枯萎) “mustio”, se usan habitualmente para determinar la marchitez de una flor. El uso de estos dos

adjetivos consigue transmitir el sentido denotativo de la palabra “ajado”, no obstante, se ha modulado la expresión de una visión pasiva a activa, a fin de ajustarse a las convenciones expresivas de la lengua de llegada.

Por último, queremos resaltar que en este ejemplo no sólo podemos observar que el traductor del TM4 muestra preferencia por emplear frases hechas en su traducción sino que también modifica con frecuencia el orden de las palabras del TO. Es interesante analizar más ejemplos e indagar si para este traductor u otros existe alguna predilección del léxico y explorar el idiolecto que caracteriza su traducción.

Ejemplo 10 (Cap. I Platero)

TO: 61 Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo
 (1) (2) (3) (4)
 de algodón, que no lleva huesos.

Para el análisis estilístico nos servirá de ejemplo el famoso primer capítulo del libro. Por medio de los adjetivos consecutivos y definidos, el poeta se dispone a esbozar el perfil de Platero, un burrito típico andaluz, con mucho pelo, de lomo tierno y de carácter apacible, que desempeña, en esta prosa, el principal interlocutor, el amigo confidente del autor y del narrador a la vez. Podemos percibir, entre renglones, la presentación completa de Platero y, asimismo, la minuciosidad afectiva del poeta. Es interesante indagar el tratamiento de estos adjetivos por parte de los traductores chinos y ver si éstos han mantenido el efecto equivalente y la misma estructura sintáctica en sus traducciones.

TM1: 1 灰毛驢長的很小，多毛又柔馴；牠底外表柔軟得像棉絮做的，而沒有
 (1) (2) (3) (4)
 長骨頭。

Huimaolü zhang de hen xiao, duo mao you rouxun; ta de waibiao rouxuan de xiang mianxu zuo de, er mei you zhang gutou.

[Platero es muy pequeño, peludo y apacible; su apariencia es tan blanda como si estuviera hecha de algodón, y no tuviera huesos.]

(1) pequeño: traducción literal (2) peludo: traducción literal

(3) apacible: traducción literal	(4) blanda: traducción literal
<p>TM2: 17 <u>小小</u>的柏拉特羅，<u>綿茸茸</u>的，<u>又滑又嫩</u> —<u>柔軟得緊</u>。摸摸他， (1) (2) (3) (4) 還以為他一根骨頭也沒有，全是棉花造成的呢。</p> <p><i>Xiao xiao de Bolateluo, mianrongrong de, you hua you nen —rouruan de jin.</i> <i>Momo ta, hai yiwei ta yi gen gutou ye mei you, quanshi mianhua zaocheng de ne.</i></p> <p>[Platero es <u>pequeño</u>, <u>peludo</u>, <u>resbaladizo y tierno</u> —tan <u>blando</u>. Al acariciarlo, parece que no lleve huesos y que todo esté hecho de algodón.]</p> <p>(1) pequeño: traducción literal (2) peludo: traducción literal (3) resbaladizo y tierno: modulación (4) blando: traducción literal</p>	
<p>TM3: 7 <u>毛茸茸</u>的小銀玲瓏而<u>溫順</u>，外表是那樣的<u>柔軟</u>，<u>軟得通身像一腔純靜</u> (2) (1) (3) (4) 的棉絮，沒有一根骨頭。</p> <p><i>Maorongrong de Xiaoyin linglong er wenshun, waibiao shi nayang de rouruan, ruan de tongshen xiang yi qian chunjing de mianxu, mei you yi gen gutou.</i></p> <p>[Platero es <u>peludo</u>, <u>fino</u> y <u>suave</u>; su apariencia es tan <u>blanda</u> como si todo estuviera hecho de algodón, y no tuviera huesos.]</p> <p>(1) fino: modulación (2) peludo: traducción literal (3) suave: traducción literal (4) blanda: traducción literal</p>	
<p>TM4: 137 我的<u>小毛驢</u>叫<u>普拉特羅</u>。它<u>矮矮</u>的個子，<u>毛茸茸</u>的，它的毛<u>柔軟得</u> (1) (2) (4) 賽過棉花，也許有人會說它沒長骨頭呢。</p> <p><i>Wo de xiao maolü jiao Pulateluo. Ta ai'ai de gezi, maorongrong de, ta de mao rouruan de saiguo mianhua, yexu you ren hui shuo ta mei you zhang gutou ne.</i></p> <p>[Mi burro se llama Platero. Es <u>bajo</u> y <u>peludo</u>; su pelo es más <u>blando</u> que el algodón, por lo que se diría que no tiene huesos.]</p> <p>(1) bajo: modulación (2) peludo: traducción literal (3) (suave): omisión (4) blando: traducción literal</p>	
<p>TM5: 15 普拉特羅是一隻<u>毛茸茸</u>的<u>小灰驢</u>。因為摸起來那麼<u>柔軟</u>，讓人覺得 (2) (1) (4)</p>	

牠似乎一身是棉花，而不帶骨頭。

Pulateluo shi yi zhi maorongrong de xiao huilü. Yinwei mo qilai name rouluan, rangren jue de ta sihu yishen shi mianhua, er bu dai gutou.

[Platero es un burro gris, peludo y pequeño. Como es tan blando, al acariciarlo, parece que todo esté hecho de algodón y que no tenga huesos.]

(1) pequeño: traducción literal (2) peludo: traducción literal

(3) (suave): omisión (4) blando: traducción literal

TM6: 3 普兒長得嬌小，毛茸茸、滑溜溜，摸起來軟綿綿，簡直像一團棉花，

(1) (2) (3) (4)

沒有半根骨頭似的。

Pu'er zhang de jiaoxiao, maorongrong, hualiuliu, mo qilai ruanmianmian, jianzhi xiang yi tuan mianhua, mei you ban gen gutou side.

[Platero es pequeño, peludo y resbaladizo. Al acariciarlo, es tan blando como si estuviera hecho de algodón, y no tuviera ningún hueso.]

(1) pequeño: traducción literal (2) peludo: traducción literal

(3) resbaladizo: modulación (4) blando: traducción literal

Primero nos fijaremos en los términos adoptados por los traductores para estos adjetivos descriptivos de Platero. El primer elemento estilístico que encontramos es el adjetivo “pequeño”. El TM1, el TM2, el TM5 y el TM6 han optado por traducir literalmente el sentido denotativo de esta palabra utilizando distintos adjetivos en la lengua de llegada. El traductor del TM1 acude al adverbio *hen* (很) “muy” para intensificar la pequeñez del burro, mientras que el TM2 reduplica el adjetivo *xiaoxiao* (小小) “muy pequeño” a fin de enfatizar el tamaño reducido del asno. El TM5 describe a Platero usando el recurso del diminutivo *xiaohuilü* (小灰驢) “burrito gris”, mientras que el TM6 adopta la expresión *jiaoxiao* (嬌小) “pequeño”, una figura retórica de personificación en la lengua china. En cuanto al TM3, curiosamente, la traductora recurre al término *linglong* (玲瓏) “fino o delicado” cuyo sentido denotativo es un poco diferente al del TO. Con respecto al TM4, el traductor aplica el adjetivo duplicado *ai'ai de* (矮矮的) “muy bajo” en su traducción, más bien referido a la altura en vez del tamaño.

Con respecto a la palabra “peludo”, es curioso observar que casi todos los traductores han empleado *mao* (毛) “vello” con un sufijo monosilábico duplicado *rongrong* (茸茸) “velloso” a fin de producir el efecto sonoro que confiere al adjetivo una connotación expresiva (Xu y Zhou, 1997: 45). El TM1 es el único que no recurre al recurso de repetición sino que simplemente transmite el sentido denotativo *duo mao* (多毛) “mucho vello” cuyo valor estético y afectivo, desde punto de vista de la retórica china, es menor que en otros TMs. En cuanto al adjetivo “suave”, tanto el TM4 como el TM5 han optado por omitir este elemento estilístico, probablemente porque les parece redundante y repetido, ya que en chino el sentido denotativo de *rouxun* (柔順) “suave” es muy parecido al del siguiente adjetivo *rouruan* (柔軟) “blando” y para evitar esa repetición, los dos traductores han suprimido el atributo “suave”. Asimismo, el TM1 y el TM3 han hecho una traducción literal recurriendo a las palabras compuestas. El primero usa el término *rouxun* (柔馴) “apacible” que está compuesto por *rouxun* (柔順) “suave” y *xunfu* (馴服) “dócil”, mientras que el segundo emplea *wenshun* (溫順) “suave” combinando *wenrou* (溫柔) “manso” con *shuncong* (順從) “dócil”. Cabe destacar que los dos términos adoptados por el TM3, tanto *linglong* (玲瓏) “fino” como *wenshun* (溫順) “suave”, logran la aliteración en la lengua de llegada, de modo que al leerlos, notamos la rima entre renglones. Por otro lado, las dos traducciones mediadas, TM2 y TM6, adoptan *you hua you nen* (又滑又嫩) “resbaladizo y tierno” y *hualiuliu* (滑溜溜) “resbaladizo” para la traducción de “suave” que es, evidentemente, un cambio del punto de vista. Teniendo en cuenta que para la traducción de “suave”, la traducción inglesa²¹ recurrió al término “smooth”, cuyo significado principal denota “having a surface or substance which is perfectly regular and has no holes, lumps or areas that rise or fall suddenly” (*Cambridge dictionary*), que nos hace pensar que se desvía de la acepción del TO. Esto nos confirma, de nuevo, las palabras de Benjamin (citado en Vega, 2004: 313) cuando afirma que las traducciones son intraducibles por la excesiva superficialidad del contacto que mantienen con el sentido. En nuestro caso, como el elemento léxico empleado por la traducción inglesa difiere del TO, es lógico que las traducciones

²¹ La traducción inglesa de esta frase es “Platero is **small, downy, smooth** —so soft to the touch that one would think he were all cotton, that he had no bones”. (Roberts, 1960: 19; énfasis propio)

mediadas que se basan en esta versión intermedia, se desvíen aún más del significado del TO. Respecto al último elemento estilístico, casi todos los TMs adoptan la misma palabra *rouruan* (柔軟) “blando” para la descripción de Platero. El TM6 es el único que utilice el adjetivo *ruan* (軟) “blando” con sufijo duplicado *mianmian* (綿綿) “blando como la lana” para intensificar el efecto de dicho adjetivo.

Ahora es preciso poner atención a la estructura sintáctica de estas traducciones. Por un lado, cabe destacar que el TM1 no sólo traduce literalmente todas las referencias estilísticas, sino que también calca la sintaxis del TO e incluso la puntuación: el uso del punto y coma. Al leer la frase traducida del TM1, se nota que se está leyendo un texto traducido de literatura extranjera y el proceso de lectura resulta incómodo porque la coherencia local entre los enunciados no está bien formada. Además, el traductor utiliza el verbo *zhang* (長) “tener” para transmitir la idea de “tener huesos” y, en este caso, dicho verbo queda redundante. Es decir, desde el punto de vista de las convenciones de la lengua de llegada, resultaría más fluida la traducción del fragmento *er mei you zhang gutou* (而沒有骨頭) (sin huesos). Pese a ello, el traductor del TM1 ha intentado conservar la peculiaridad del TO tanto a nivel léxico como sintáctico, de modo que podemos decir que es una traducción de mérito porque ha logrado el criterio de fidelidad formulado por Yan Fu (citado en López García, 1996: 326), así como la traducción forzada, sustentada por Lu Xun (1991: 352). En cambio, los TM2, TM4 y TM5 no respetan la estructura sintáctica establecida por el autor al utilizar el punto para dividir una frase en dos, aunque desde la perspectiva lingüística de la lengua china, en este caso queda más natural utilizando el punto en lugar del punto y coma. El TM2 emplea una expresión no formal *rouruan de jin* (柔軟的緊) “tan blanda”, propia del lenguaje coloquial, para producir un efecto de fluidez en el TM, mientras que el TM4 y el TM5 dan una traducción explicativa para aclarar la identidad de Platero a los lectores chinos, añadiendo que el protagonista del libro no es otro animal sino un burrito. Todo esto nos indica que los tres TMs (TM2, TM4 y TM5) tienden a usar una lengua fluida, a fin de llegar al criterio de expresividad, a expensas de la fidelidad a la idiosincrasia del autor. Por otro lado, el TM3 y el TM6 aplican la coma en vez del punto y coma que, a nuestro parecer, es una medida ecléctica, ya que por un lado, no se interrumpe la cohesión

entre renglones del TM y, por el otro, tampoco suena una frase insólita o poco convencional en la lengua de llegada.

Por último, merece la pena fijarnos en los recursos retóricos adoptados por los traductores del TM3 y el TM6. En esta breve presentación de Platero, la traductora del TM3 emplea recursos literarios chinos en tres aspectos. El primero es la figura de la aliteración en las palabras que hemos mencionado anteriormente. El segundo consiste en emplear el recurso de repetición o anadiplosis en los dos enunciados *rouruan, ruan de...* (...柔軟, 軟得...) “...tan blanda que...” que sirve para intensificar el efecto coherente entre dos enunciados yuxtapuestos (Wang Liyan, 1998: 236). El tercero se sitúa en el cambio del orden de los adjetivos establecidos por el autor siendo ésta la segunda vez en nuestro análisis que esta traductora invierte el orden de las palabras en su traducción.²² Por otro lado, el TM6 utiliza la figura de las palabras reduplicadas (類疊法) en los últimos adjetivos *maorongrong* (毛茸茸) “peludo”, *hualiuliu* (滑溜溜) “resbaladizo” y *ruanmianmian* (軟綿綿) “blando”, a fin de reforzar el tono cariñoso de los adjetivos y ayudar a los lectores chinos a captar la belleza del TO. Por tanto, en esta traducción acerca de la descripción de Platero, tanto el TM3 como el TM6 llegan a los criterios de expresividad y refinamiento.

Ejemplo 11 (Cap. III Juegos del anochecer)

TO: 63 Entre tanta negrura, una niña forastera, que habla de otro modo, la sobrina del Pájaro Verde,...

(1)

En este ejemplo podemos observar el antropónimo de forma simbólica utilizado por el autor, ya que a diferencia de los ejemplos anteriores, en este caso, se trata de un nombre propio con sentido connotativo. Según la anotación de *Platero y yo*, hecha por Gómez Yebra (citado en Jiménez, 1992: 63), el *Pájaro Verde* es un antropónimo que se asocia a un célebre personaje de Moguer, siempre vestido de ese color. Pese a ello, por el hecho de que se trate de un nombre con cierto tono infantil, merece la pena indagar el procedimiento de traducción adoptado por los traductores

²² Véase el ejemplo cuarto de nuestro análisis estilístico.

de nuestro corpus.

<p>TM1: 3 在那樣的黑暗裏，一個口音不同的外鄉女郎，是<u>翠鳥底姪女</u>，... (1)</p> <p><i>Zai nayang de hei'an li, yi ge kouyin butong de waixiang nülang, shi <u>Cuiniào de zhinü</u>...</i></p> <p>[Entre tanta negrura, una niña forastera, que habla de otro modo, es la <u>sobrina del Pájaro Verde</u>,...]</p> <p>(1) sobrina del Pájaro Verde: traducción literal</p>
<p>TM2: 19 ...，中間是無盡的黑暗，一個小女孩，... ..., <i>zhongjian shi wujin de hei'an, yi ge xiao nühai, ...</i> [..., en el medio hay una negrura infinita, una niña, ...]</p> <p>(1) (sobrina del Pájaro Verde): omisión</p>
<p>TM3: 10 在茫茫的黑暗中，<u>巴哈羅·貝爾德的姪女</u>，一個口音不一樣的外地來的姑娘，... (1)</p> <p><i>Zai mangmang de hei'an zhong, <u>Bahaluò Bei'erde de zhinü</u>, yi ge kouyin bu yiyang de waidilai de guniang, ...</i></p> <p>[Entre tanta negrura, la <u>sobrina del Pájaro Verde</u>, una niña forastera, que habla de otro modo,...]</p> <p>(1) sobrina del Pájaro Verde: préstamo</p>
<p>TM4: 139 在黑暗中，我聽到小姑娘微弱的聲音，... <i>Zai hei'an zhong, wo tingdao xiao guniang weirou de shengyin, ...</i> [En la negrura, oigo una voz débil emitida por una niña,...]</p> <p>(1) (sobrina del Pájaro Verde) : omisión</p>
<p>TM5: 20 在幽暗中，有一個帶異鄉口音的小女孩 —即「<u>青鳥先生</u>」的姪女，... (1)</p>

Zai you'an zhong, you yi ge dai yixiang kouyin de xiao nühai —ji “qingniao xiansheng” de zhinü, ...

[Entre la negrura, una niña con tono forastero, es la sobrina del “señor Pájaro Verde”,...]

(1) sobrina del “señor Pájaro Verde”: traducción literal + amplificación (señor)

TM6: 7 在重重夜色裡，有個小女孩以單薄的童聲 — ...

Zai chongchong yese li, you ge xiao nühai yi danbo de tongsheng — ...

[Entre tanta negrura, una niña con voz fina,...]

(1) (sobrina del Pájaro Verde): omisión

Al analizar los TMs, podemos observar el distinto tratamiento por parte de los traductores en referencia a este antropónimo simbólico. Por una parte, igual que en los ejemplos anteriores, el TM1 recurre a traducir literalmente el sentido simbólico del nombre, mientras que el TM5 adopta el mismo procedimiento de traducción pero añadiendo el tratamiento “先生” (señor) junto con el signo tipográfico llamado *medio claudátor* (「」)²³ para destacar que se trata de una expresión extranjera o seudónimo. Debido a que aparte de la traducción inglesa, la traducción del TM5 toma la japonesa como referencia, no es extraño que transmita este antropónimo con más detalle. Por otra parte, el TM3 ha optado por pasar por alto el sentido simbólico del apodo, transliterando simplemente el nombre. Tal como mencionamos antes en la segunda parte de nuestro análisis, para esta traductora *Platero* y *yo* nunca ha sido un libro para niños, de modo que prefiere no traducir el sentido connotativo de este antropónimo, sino que lo translitera a fin de provocar un efecto más “exótico” y menos infantil.

En cuanto al resto de las traducciones, todas han suprimido la traducción de este nombre propio. Por un lado, es lógico que el TM2 y el TM6 no lo traduzcan, ya que la traducción inglesa en que se basan omitía esta referencia. Cabe añadir que el TM5 también se basa en la misma versión inglesa pero como dicha traducción consulta la versión japonesa al mismo tiempo, evita la pérdida de este antropónimo.

²³ Hay que tener en cuenta que en China se emplean las comillas (“”) para indicar lo que es una cita que difieren de las de Taiwán (「」) que se denomina **medio claudátor** (Yang Fajin, 2001: 1141).

Todo esto nos hace pensar que para realizar una traducción mediada, es mejor que se consulte más de una versión, ya sea de la misma lengua intermedia, ya sea de distintas lenguas, y así se puede prevenir la posible desviación o pérdida en la traducción. Por otro lado, como el TM4 pertenece a la colección del premio Nobel, es natural que se haya suprimido por completo este antropónimo, ya que es muy probable que sus lectores no logren captar el efecto deseado por esta alusión y queden confusos por la aparición de un tratamiento infantil en una obra maestra galardonada con el premio Nobel. Todo esto confirma que los traductores escogen diferentes procedimientos según el contexto, o dicho de otra manera, el método de traducción adoptado por cada cual es clave a la hora de elegir el procedimiento para traducir un elemento estilístico.

Por último, hay que resaltar que el traductor del TM1 suele emplear la partícula subordinante de posesivo *de* (底) “de” para expresar la relación de pertenencia concreta de una persona o de una cosa. En el sexto ejemplo de nuestro análisis, éste usa *ta de mingzi* (牠底名字) “su nombre”, en el séptimo, *ta de xiaoliu* (她底小驢) “su burrito”, en el décimo, *ta de waibiao* (牠底外表) “su apariencia” y este último *Cuiniao de zhinü* (翠鳥底姪女) “la sobrina del Pájaro Verde”. Según Lü (2008: 156) el término *de* (底) “de” fue de uso corriente en China continental durante la época del “Movimiento del Cuatro de Mayo” y duró hasta los años treinta. No obstante, hoy en día se ha substituido por el uso de *de* (的) “de” y *de* (地) “de”. Así pues, esto implica que el traductor del TM1 prefiere el lenguaje arcaico para la traducción de los adjetivos posesivos de la lengua castellana.

Ejemplo 12 (Cap. LV Asnografía)

TO: 142 De ti, tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna, paciente y reflexivo, melancólico y amable, Marco Aurelio de los prados...

(1)

En este microtexto el poeta intenta describir a Platero no según los rasgos de su cuerpo sino según su tipo de comportamiento, y se nota que hay una determinante emoción que afecta a los elementos léxicos y estilísticos. Es un burrito real e

idealizado, común pero diferente de todos los demás, o por lo menos es distinto de los que definen los académicos en sus diccionarios a propósito del término “asnografía”. Se trata de un animal espiritualizado, humanizado por la transferencia lírica del autor que lo admira y ama. Por medio del símil a Marco Aurelio, emperador famoso por su pensamiento estoico, el autor nos hace captar de inmediato la imagen plástica y lírica de Platero. Como este emperador romano desempeña una función importante en el microtexto, y además, la alusión de este personaje histórico puede resultar oculta a los lectores de la lengua meta, es menester fijarnos en el tratamiento de los traductores de nuestro corpus para resolver este punto difícil de transferir, así como si éstos han conservado la estructura del paralelismo sintáctico del TO en sus traducciones.

TM1: 61 像你，這樣聰慧，是老人和小孩，溪水和蝴蝶，太陽和小狗，花草和月亮底好友，有耐性，有思想，善感情，又和藹，你是草原裏的馬爾可·奧熱
(1)

略(註)……

(註) Marco Aurelio (公元一二一 — 一八〇年)，羅馬大帝，生平愛好文哲學。

Xiang ni, zheyang conghui, shi laoren he xiaohai, xishui he hudie, tayang he xiaogou, huacao he yueliang de haoyou, you naixing, you sixiang, shan ganqing, you he'ai, ni shi caoyuan li de Maerke Aoreliu……*

* Marco Aurelio (gongyuan 121—180). Luoma dadi, shengping aihao wen zhexue.

[De ti, tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna, paciente y reflexivo, melancólico y amable, eres Marco Aurelio* de los prados…

* Marco Aurelio (121—180 DC.): Emperador del Imperio romano. Fue aficionado a la literatura y a la filosofía.]

(1) Marco Aurelio: préstamo + amplificación

TM2: 80 這樣談論你的事，那麼知識份子氣，而你卻是這樣一位老少咸宜的朋友，是溪水與蝴蝶，太陽與狗，花朵與月亮的的朋友；那麼耐心，體貼，那麼憂鬱、可愛，是草原上的馬可斯·奧里利亞斯①。

(1)

① 中譯按：典故不詳。

Zheyang tanlun ni de shi, name zhishi fenzi qi, er ni que shi zheyang yi wei laoshao xianyi de pengyou, shi xishui yu hudie, tayang yu gou, huaduo yu yueliang de

*pengyou; name naixin, titie, name youyu, ke'ai, shi caoyuan shang de Makes Aoliliyas.**

* *Zhong.yi.an: diangu bu xiang.*

[Hablando de ti, tan instruido, cuando en realidad, eres amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna; eres tan paciente y atento, tan melancólico y encantador, como Marco Aurelio* de los prados.

* Anotación del traductor: alusión desconocida al personaje.]

(1) Marco Aurelio: préstamo + amplificación

TM3: 92 就你來說，你有這樣高的智力，是老人和孩子，小河和蝴蝶，太陽和狗，月亮和花的朋友。你耐勞、深思、憂鬱而又親切，是草地上的馬爾柯·奧略利奧①.....

(1)

①馬爾柯·奧略利奧(121-180)：羅馬帝國皇帝。

Jiu ni lai shuo, ni you zheyang gao de zhili, shi laoren he haizi, xiaohé he hudie, taiyang he gou, yueliang he hua de pengyou. Ni nailao, shensi, youyu er you qinqie, shi caodi shang de Maerke Aolieliao①...

① *Maerke Aolieliao (121—180). Luoma diguo huangdi.*

[Hablando de ti, eres tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la luna y de la flor. Eres tan paciente, reflexivo, melancólico y amable, como Marco Aurelio① de los prados...

① Marco Aurelio (121-180): emperador del Imperio romano.]

(1) Marco Aurelio: préstamo + amplificación

TM4: 188 誰像你這麼聰明，這麼耐心，這麼善良，這麼令人可愛！老翁喜歡你，孩子們同你遊戲；你是太陽的親朋，是小狗的摯友，小河離不開你，蝴蝶跟你飛走；鮮花伴隨著你，月亮照著你走的路，你就是草原上的奧勒留①。

(1)

① 奧勒留(121~180)，古羅馬皇帝。

¡Shei xiang ni zheme congming, zheme naixin, zheme shanliang, zheme lingren ke'ai! Laoweng xihuan ni, haizimen tong ni youxi; ni shi tayang de qinpeng, shi xiaogou de zhiyou, xiaohé li bu kai ni, hudie gen ni feizou; xianhua bansui zhe ni, yueliang zhaozhe ni zou de lu, ni jiu shi caoyuan shang de Aoleliu①.

① *Aoleliu (121—180), gu Luoma huangdi.*

[¡Nadie es tan intelectual, paciente y amable como tú! A los viejos les gustas y los niños juegan contigo; eres amigo del sol y del perro. El arroyo no puede separarse de ti y las mariposas revolotean en rededor; las flores te acompañan y la luna te ilumina el camino. Eres Aurelio① de los prados.

① Aurelio (121~180): Emperador del Imperio romano.]

(1) Aurelio: préstamo + amplificación

TM5: 125 你是這樣聰明，你是老人與小孩、溪流與蝴蝶、太陽與狗，花與月亮的朋友，你是那麼堅忍、體貼、多愁又可愛，簡直就是草原上的奧理略③
(1)

呀……

③ 奧理略 (Marcus Aurelius, 121~180)：羅馬帝國五賢帝之一，為後期斯多葛 (Stoic) 學派的代表人物，喜愛哲學與文藝。

Ni shi zheyang congming, ni shi laoren yu xiaohai, xiliu yu hudie, taiyang yu gou, hua yu yueliang de pengyou; ni shi name jianren, titie, duochou you ke'ai, jianzhi jiu shi caoyuan shang de Aoliliu③...

③ *Aoliliu (Marcus Aurelius, 121—180): Luoma diguo wu xiandi zhi yi, wei houqi Siduoge (Stoic) xuepai de daibiao renwu, xi'ai zhexue yu wenyi.*

[Eres tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna. Eres tan fuerte y atento, melancólico y encantador como Aurelio③ de los prados...

③ Aurelio (121-180): Uno de los llamados Cinco Buenos Emperadores romanos. Fue la figura más representativa de la filosofía estoica, aficionado a la filosofía y a la literatura.]

(1) Marcus Aurelius: préstamo + amplificación

TM6: 113 怎能這樣說你。你聰明絕頂，是老人與小孩、溪流與蝴蝶、太陽與狗兒、花朵與月亮的好朋友；如此耐性而體貼、憂鬱又可愛，是草原裡的馬爾可斯·奧里留斯！(註)

(1)

(註) Marcus Aurelius (A.D. 121~180)：羅馬皇帝，愛好文史哲學，為一位傑出的斯多葛學派哲學家。

Zen neng zheyang shuo ni. Ni congming jue ding, shi laoren yu xiaohai, xiliu yu hudie, taiyang yu gou'er, huaduo yu yueliang de hao pengyou; ruci naixin er titie,

youyu you ke'ai, shi caoyuan li de Maerkes Aolilius!*

** Marcus Aurelius (121—180 d. C.): Luoma huangdi. aihao wen shi zhexue. wei yi wei jiechu de Siduoge xuepai zhexuejia.*

[¿Como pueden hablarte de esta manera? Eres tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna; tan paciente y atento, melancólico y encantador, ¡eres Marcus Aurelius* de los prados!

* Marcus Aurelius (121~180 d. C.): emperador del Imperio romano. Fue aficionado a la literatura, a la historia y a la filosofía. Fue la figura más representativa de la filosofía estoica.]

(1) Marcus Aurelius: préstamo + amplificación

Tal como mencionamos en el capítulo anterior, el tipo de anotación más utilizado por los traductores es la enciclopédica, sobre todo, asociada a los personajes históricos. Por lo visto, para traducir esta referencia intercultural, todos los traductores han empleado el doblote, recurriendo a la transliteración del nombre propio y, al mismo tiempo, a una nota al pie que proporciona información en torno a este emperador romano. Por un lado, las formas transliteradas de este antropónimo adoptadas por el TM4 y TM5 son las de uso común en China continental y en Taiwán, respectivamente, mientras que el resto de los TMs transliteran el nombre a su propio gusto, por lo que pueden correr el riesgo de que sus lectores no entiendan a qué personaje se refieren o se confundan con el otro. Por otro lado, los TM1, TM5 y TM6 son los que aportan información más detallada sobre esta referencia cultural, mientras que los traductores de China continental sólo informan del estatus político de este personaje histórico, de manera que es probable que sus lectores no sean capaces de asociarlo a lo filosófico y lo lírico que caracteriza a Platero. Lo más curioso es que el TM2 utiliza una nota al pie sin proporcionar ninguna información relevante, por lo cual para sus lectores no es posible percibir el sentido connotativo de este símil establecido por el autor del TO. Podría ser que a éste le apresurara la tarea de la traducción, por lo que no pudo consultar obras de referencia.²⁴

En cuanto al nivel sintáctico, notamos otra vez que el TM1 conserva

²⁴ Teniendo en cuenta que ni en Taiwán ni en Hong Kong se popularizó el uso de la informática hasta los años noventa, al encontrar puntos ocultos por referencia intercultural, los traductores debían consultar diccionarios o enciclopedias en los años ochenta.

estrictamente tanto la estructura léxica y semántica como la sintáctica del TO, incluso los signos de puntuación, utilizando las comas consecutivas entre los sintagmas paralelos igual que la colocación fraseológica del TO, pero no se ajusta al uso convencional de la puntuación en lengua china. En cambio, el TM3, aunque también mantiene la estructura de paralelismo sintáctico igual que el TO, ha intercambiado el orden de las palabras “la luna y la flor” para mantener el paralelismo con “el sol y el perro”. Por otro lado, los TM2, TM5 y TM6 han seguido la estructura del paralelismo sintáctico del TO, pero han modificado algunos signos de puntuación, tales como el punto y coma “;” (TM2) o el signo de pausa “、” (TM5 y TM6) para adaptarse al uso convencional del chino. Cabe resaltar que el TM4 es el único que intenta ampliar los contenidos semánticos del TO, destruyendo la relación sintáctica de la expresión y después transformándola mediante la formulación de un mensaje nuevo. Tal como el jefe de redacción del TM4 menciona en el prólogo, se deben hacer modificaciones en la traducción para distinguirla de la traducción anterior, por lo que no es extraño que el traductor haya optado por adaptar la estructura sintáctica del TO para hacer una clara distinción del TM3.²⁵ Esto nos confirma, de nuevo, que la estrategia adoptada por la editorial o por el traductor influye en algunos aspectos del proceso de la traducción. No obstante, hay que ser conscientes de que al recurrir a la adaptación del contenido semántico, el TM4 corre el riesgo de perder elementos semánticos y rasgos retóricos del TO, ya que, como afirman Wong y Shen (1999: 83) “when translating English into Chinese, (...), some of the semantic or rhetoric features of a text are lost in the process of syntactic adaptation”. Aunque la teoría formulada por estos dos estudiosos se concentra especialmente en la traducción del inglés al chino, nos parece aplicable y pertinente en nuestro caso, es decir, del español al chino, ya que, por lo visto, la adaptación sintáctica del TM4 ha causado un cambio semántico en la estructura lingüística.²⁶ Nos referimos a que la frase traducida “el arroyo no puede separarse de ti y la mariposa revolotea en rededor;...” del TM4, que evidentemente no

²⁵ Pueden verse las palabras producidas por el jefe de redacción, Liu Shuoliang, en el apartado 1.4.4 del capítulo anterior de nuestro estudio o también puede consultarse la traducción realizada por Meng Xianchen (citado en Jiménez, 1999: 7).

²⁶ Según Onieva (1986: 287), los cambios semánticos se refieren a las modificaciones que se producen en el significado de las palabras a lo largo del tiempo. Este autor afirma que el cambio semántico afecta no sólo al significado en cuanto tal, sino a las relaciones entre significado y significante, por una parte, y las relaciones entre significado y referente, por otra.

es igual que el significado de las palabras del TO.

Por último, merece la pena prestar atención a la cantidad de léxico contenido en cada TM para la traducción de esta oración larga. Wong y Shen (1999: 82-3) señalan que la estructura sintáctica de las lenguas indoeuropeas suele ser de forma de hipotaxis, mientras que la de las lenguas sinotibetanas suele tener forma de parataxis. Esto equivale a decir que las frases en inglés o en español normalmente son de forma compuesta y larga, con oraciones subordinadas, mientras que la lengua china tiene predilección por las oraciones coordinadas de forma más simple y corta. Nida y Taber (1986: 155) son los que se fijan en este punto problemático.

Hay numerosos rasgos en la estructura de una proposición que es preciso modificar en el proceso de transferencia de una lengua a otra. Entre los más importantes figuran los siguientes: a) orden de palabras y frase;... e) coordinación y subordinación;...

Por otra parte, el traductólogo taiwanés, Zhang Dacong (1989: 426) es partidario de cortar las oraciones largas, señalando que al traducir una oración larga del inglés al chino, hay que cortarla en diferentes frases simples para adaptarla a las convenciones de lectura. Una opinión semejante ha sustentado Liu Miqing (1999: 174) para quien “cortar las frases puede favorecer la expresividad y la fluidez de la lengua china”, y además, añade que según datos estadísticos, la frase ideal en la lengua china debería tener una longitud de unos 7 a 15 caracteres chinos, siendo los 45 caracteres el límite máximo para los lectores chinos.

Ahora bien, volvamos a estudiar nuestro caso. En el TO podemos encontrar 39 palabras. El TM1 y el TM5 recurren a 54 caracteres chinos para la traducción del TO. El TM1 utiliza 34 palabras y el TM5, 35, respectivamente, que son los que emplean menos vocablos chinos y los que no utilizan el punto para cortar la frase. Aún así, han sobrepasado el límite de lectura mencionado por Liu Miqing (1999: 174) en unos nueve caracteres. El TM2 ha adoptado 72 caracteres en total (44 vocablos) para traducir la frase original, mientras que el TM3 y el TM6 han empleado 67 y 63 caracteres chinos, respectivamente, aunque ambos han recurrido al punto para dividir la frase original en dos oraciones traducidas, a fin de adaptarla a las convenciones de

lectura de la lengua meta. El TM4 usa 82 caracteres o 54 palabras chinas, que es el que emplea más vocablos chinos para la traducción del TO. Aunque el traductor recurre al punto para dividir la frase traducida, la segunda oración, de 61 caracteres resulta larga y redundante para ser una frase china.

Ejemplo 13 (Cap. VI La miga)

TO: 67 Doña Domitila —de hábito de Padre Jesús Nazareno, morado todo con el
(1)
cordón amarillo, ...

En este breve fragmento encontramos la descripción sobre doña Domitila, la maestra de la escuela de parvulario dirigida por doña Benita Barroeta y Escudero, donde asistió Juan Ramón Jiménez cuando era niño (Palau de Nemes, 1974: 24). Nos centramos en el tratamiento personal “doña”, que normalmente en castellano se utiliza para dirigirse a las mujeres con respeto. Al traducirlo a la lengua meta, existe una divergencia de principios de traducción acerca de este tratamiento personal, cuyo origen proviene de la traducción de *Don Quijote* al chino. Desde que apareció la primera traducción directa de la lengua original de *Don Quijote* en 1978, cuya traductora optó por transliterar el término “don” a “堂”, muchos de los traductores posteriores siguen esta propuesta transliterando este tratamiento de respeto antepuesto al nombre propio del personaje.²⁷ No obstante, la transliteración del tratamiento puede provocar confusión o un malentendido de significado a los lectores meta ya que así parece que se trata del apellido de dicho personaje y que se integra en una parte de dicho nombre propio. Por este motivo, es interesante fijarnos en este fragmento para ver cómo los traductores de nuestro corpus resuelven esta referencia.

²⁷ Desde que Lin Shu (林紓) y su colega Chen Jialing (陳家麟) realizaron la primera traducción de *Don Quijote* en China en 1922, tomando el título del libro traducido como 《魔俠傳》 (Leyenda de caballería andante), aparecieron unas 6 versiones de esta misma obra, todas realizadas basándose en la traducción de la lengua intermedia y la mayor parte de ellas tomando la traducción del título como 《吉訶德先生傳》 (Leyenda de Don Quijote). La primera traducción directa de la lengua original fue realizada por Yang Jian (楊絳) en 1978, publicada por la editorial Renmin Wenxue, con el título traducido 《堂吉訶德》 (Don Quijote). Desde entonces, los traductores posteriores de esta gran obra adoptan el título chino como 《堂吉訶德》 (Don Quijote) sin traducir las connotaciones de este tratamiento típico español.

TM1: 6 多密第拉太太 —穿著像納匝勒耶穌許願的紫衣，繫了黃腰帶，...

(1)

Duomidila taitai —chuanzhe xiang nazale Yesu xuyuan de ziyi, xile huang yaodai, ...

[Doña Domitila —vestida de un hábito morado de Padre Jesús Nazareno, con el cinturón amarillo, ...]

(1) Doña: traducción literal

TM2: 23 多米提拉修女，就是穿著拿撒勒人耶穌婦女會的全紫袍子，...

(1)

Duomitila xiunü, jiu shi chuanzhe nasaleren Yesu funühui de quanzi paozi, ...

[La monja Domitila, la que llevaba un hábito de la hermandad Nazarena, morado todo, ...]

(1) Monja: adaptación

TM3: 15 堂娜多米蒂拉——穿著耶穌受難時的紫色袈裟，繫著黃色腰帶的太太

(1)

太太 ——

Tangna Duomidila ——chuanzhe Yesu shounan shi de zise jiasha, xizhe huangse yaodai de taitai ——

[Doña Domitila — la señora que llevaba un hábito morado de Padre Jesús Nazareno, con el cinturón amarillo, ...]

(1) Doña Domitila, la señora: préstamo + amplificación

TM4: 142 堂娜·多米蒂拉——穿著耶穌受難時的紫色袈裟，繫著黃色腰帶——

(1)

Tangna Duomidila ——chuanzhe Yesu shounan shi de zise jiasha, xizhe huangse yaodai ——

[Doña Domitila —que llevaba un hábito morado de Padre Jesús Nazareno, con el cinturón amarillo, ...]

(1) Doña: préstamo

TM5: 25 多米笛拉修女——也就是穿著拿撒勒的耶穌教會所規定的紫色袍

(1)

子，並像魚販瑞斯那樣繫著黃色腰帶的那位老師，...

Duomidila xiunü ——ye jiu shi chuanzhe nasale de Yesu jiaohui suo guiding de

zise paozi, bing xiang yufan Ruisi nayang xizhe huangse yaodai de nawei laoshi, ...

[La monja Domitila —aquella profesora que llevaba el hábito morado de la hermandad Nazarena, con el cinturón amarillo, igual que Reyes, el pescadero...]

(1) Monja Domitila, aquella profesora: adaptación + amplificación

TM6: 13 多明蒂拉修女——那個身穿拿撒勒教派紫色道袍的修女，腰間繫條黃繩腰帶...

Duomingdila xiunü, ——na ge shenchuan nazale jiaopai zise daopao de xiunü, yaojian xi tiao huangsheng yaodai,...

[La monja Domitila —aquella que llevaba un hábito morado de la hermandad Nazarena, con el cordón amarillo en la cintura, ...]

(1) Monja: adaptación

En este ejemplo, el TM1 ha optado por traducir literalmente este tratamiento al chino, aunque el término *taitai* (太太) “señora” tiene un sentido connotativo más informal y específico que “doña”, dado que *taitai* (太太) “señora” se utiliza generalmente para dirigirse a las mujeres casadas. En el caso de la lengua china *nüshi* (女士) “doña, señora” o *furen* (夫人) “doña” son las dos formas de tratamiento que transmiten un tono respetuoso, aunque ésta última pertenece al lenguaje arcaico y se suele aplicar en las obras literarias. No obstante, ninguno de los TMs emplea las dos formas de tratamiento citadas. El TM3 primero ha optado por transcribir el tratamiento como *tangna* (堂娜) “doña” y después de describir el vestuario de Domitila, ha añadido otra forma del tratamiento paralela *taitai* (太太) “señora”. Como “doña” es un término que sería desconocido para los receptores chinos sin muchos conocimientos de la lengua y cultura españolas, es muy probable que la traductora del TM3 quiera dar un poco de color exótico a este término, y para no dar pie a confusión o incompreensión por parte de los lectores chinos, ha amplificado con otro nombre genérico para proporcionar información extra sobre este tratamiento. Se trata, pues, de una intervención de la traductora para ayudar a los lectores meta a comprender las connotaciones de esta forma de tratamiento típica española. En cambio, el TM4 ha recurrido a una simple transliteración del tratamiento sin proporcionar ninguna información acerca de esta forma del tratamiento, por lo que sus lectores pueden

malinterpretar este tratamiento personal y pensar que es el apellido de Domitila. Pese a ello, tal como mencionamos antes, a partir de la primera traducción directa de *Don Quijote*, sobre todo en los años ochenta y noventa, en China continental los traductores suelen transliterar tanto los tratamientos personales “don” y “doña” como los nombres propios sin explicitar los sentidos connotativos que conllevan.²⁸ Por ello, pensamos que los lectores de la comunidad meta deben de estar familiarizados con la forma de transcribir este tipo de tratamiento español y que prácticamente se convierte en un consenso o en una convención de traducción entre los traductores chinos.

En cuanto a las traducciones mediadas, todas han optado por adaptar la forma del tratamiento personal a otro término *xiunü* (修女) “monja”, debido a que la traducción inglesa en que se basan estos TMs lo traducía como “Sister Domitila”. Aunque según la Real Academia Española, antiguamente “doña” podía denotar “monja”, en la actualidad desaparece dicha acepción. Quizás esa es la razón porque los traductores norteamericanos tradujeron “doña” como “sister”. Así pues, comprobamos, de nuevo, las palabras de Benjamin (citado en Vega, 2004: 313) cuando afirmaba que una traducción es intraducible por ninguna traducción, ya que la superficialidad del sentido de una traducción puede provocar una desviación tremenda en la traducción a otra lengua. Curiosamente el TM5 es el único que agrega información explicando que doña Domitila no sólo es una monja sino también una profesora, de modo que tanto el TM3 como el TM5 han adoptado distintos términos (el TM3, *señora* y el TM5, *profesora*) para explicitar este tratamiento personal.

Por último, merece la pena fijarnos en las palabras traducidas por el TM3 y el TM4 que aparecen en este fragmento, aparentemente similares salvo que en el TM3 se puede encontrar la añadidura del tratamiento personal “太太” (señora). Como uno de los objetivos de este estudio comparativo consiste en averiguar si efectivamente algunas de las frases del TM4 son idénticas a las de la traducción anterior, es decir, el

²⁸ Aparte de la traducción de obras maestras como *Don Quijote*, está también *Don Juan* de George Gordon Byron que pasa a *Tang Huang* (《唐璜》). La traducción más representativa de esta obra fue realizada por Cha Liangzheng (查良铮) en 1985 publicada por la editorial Remin Wenxue. Otro ejemplo residen en el título traducido de *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós, *Tangna Peifeiketa* (《堂娜裴菲克塔》), realizado por Ye Maogen (葉茂根) en 2002 publicada por la editorial Shanghai Yiwu.

TM3, trataremos de ver más ejemplos para llegar a una conclusión definitiva.

Ejemplo 14 (Cap. LXX Los toros)

TO: 163 Da pena ver a los muchachos andando torpemente por las calles con sus
 (1) (2)
 sombreros anchos, sus blusas, su puro, oliendo a cuadra y a aguardiente.

Mencionamos este ejemplo para ilustrar la descripción de los muchachos dispuestos a asistir al espectáculo taurino del pueblo. En ella, los rasgos exteriores de los jóvenes aldeanos descritos por el poeta nos despiertan compasión y simpatía, sobre todo, mediante el uso del adverbio evaluativo “torpemente” y del sintagma del verbo “dar pena”. Es interesante observar si las palabras adoptadas por los traductores de nuestro corpus han transmitido el mismo concepto que contiene el TO, así como si existe diversidad en la colocación de palabras en los TMs.

TM1: 78 年輕的小伙子們，看起來好可憐，呆笨地在街上漫步，頭戴寬邊帽
 (1) (2)
 身穿襯衫，口啣雪茄，滿身都是馬房和燒酒的氣息。

Nianqing de xiao huoizimen, kanji lai hao kelian, daiben de zai jieshang manbu, tou dai kuanbianmao, shen chuan chenshan, kou xian xuejia, manshen dou shi mafang he shaojiu de qixi.

[Da pena ver a los muchachos andando torpemente por las calles con sus sombreros anchos, sus camisetas, su puro, oliendo a cuadra y a aguardiente.]

(1) Da pena ver: traducción literal

(2) torpemente: traducción literal

TM2: 95 少年們戴著闊邊帽，穿著寬大的罩衫，咬著雪茄煙，一身拔蘭地氣和牛棚味，愛動不動的走過街道。這景象使我覺得悲哀。
 (2) (1)

Shaonianmen daizhe kuobianmao, chuanzhe kuanda de zhaoshan, yaozhe xuejia yan, yi shen balandi qi he niupeng wei, aйдong budong de zhonguo jiedao. Zhe jingxiang shi wo juede bei'ai.

[Los muchachos llevan sus sombreros anchos, sus camisetas anchas, su puro, oliendo a coñac y a establo de vacas, andando indolentemente por las calles. Me hace entristecer esta escena.]

(1) Me hace entristecer: modulación

(2) indolentemente: adaptación
<p>TM3: 115 年輕的小伙子們戴著寬邊帽，穿著襯衫，嘴裡叼著雪茄，笨拙地在街上走著，散發出馬廐和白蘭地的氣味，看著真叫人遺憾！ (2)</p> <p><i>Nianqing de xiaohuozimen daizhe kuanbianmao, chuanzhe chenshan, zui li diaozhe xuejia, benzhuo de zai jieshang zhouzhe, sanfachu majiu he bailandi de qiwei, kanzhe zhen jiao ren yihan.</i></p> <p>[Los chicos jóvenes llevan sombreros anchos, sus camisetas, su puro, andando torpemente por las calles, oliendo a cuadra y a coñac, ¡da pena verlo!]</p> <p>(1) da pena verlo: traducción literal (2) torpemente: traducción literal</p>
<p>TM4: 202 小伙子們戴著寬邊帽，穿著襯衫，嘴裡叼著雪茄，笨拙地在街上走著，散發出馬廐和白蘭地的氣味，看了讓人啼笑皆非。 (2)</p> <p><i>Xiaohuozimen daizhe kuanbianmao, chuanzhe chenshan, zui li diaozhe xuejia, benzhuo de zai jieshang zhouzhe, sanfachu majiu he bailandi de qiwei, kan le rang ren tixiao.jiefei.</i></p> <p>[Los muchachos llevan sombreros anchos, sus camisetas, su puro, andando torpemente por las calles, oliendo a cuadra y a coñac; al verlo no se sabe si reír o llorar.]</p> <p>(1) no se sabe si reír o llorar: adaptación (2) torpemente: traducción literal</p>
<p>TM5: 157 看到男孩子們戴著寬邊帽，穿著寬鬆上衣，口叼雪茄，身上散發馬房和白蘭地的味道，慵懶地走過街道，讓我感到一分悲哀。 (2) (1)</p> <p><i>Kandao nanhaizimen daizhe kuanbianmao, chuanzhe kuansong shangyi, kou diao xuejia, shenshang sanfa mafang he bailandi de weidao, yonglan de zougou jiedao, rang wo gandao yi fen bei'ai.</i></p> <p>[Al ver a los muchachos que llevan sus sombreros anchos, sus camisetas anchas, su puro, oliendo a cuadra y a coñac, andando perezosamente por las calles, hace que me sienta afligido.]</p> <p>(1) hace que me sienta afligido: modulación (2) perezosamente: adaptación</p>
<p>TM6: 143 年輕小伙子懶散地在街道上行走，戴寬帽、穿襯衫、叼雪茄，全身</p>

(2)

發出馬廐和白蘭地的氣味，我看了心中難過。

(1)

Nianqing xiaohuozhi, lansan de zai jiedao shang xingzou, dai kuanmao, chuan chenshan, diao xuejia, quanshen fachu majiu he bailandi de qiwei, wo kanle xingzhong nanguo.

[Los chicos jóvenes andan perezosamente por las calles, con sus sombreros anchos, sus camisas, su puro, oliendo a cuadra y a coñac; al verlo me siento triste.]

(1) al verlo me siento triste: modulación

(2) perezosamente: adaptación

El primer elemento lingüístico que encontramos es un sintagma verbal de forma impersonal (dar pena ver), cuya traducción al chino se suele hacer a través de una *oración de pivote*²⁹ con verbos como *rang* (讓), *jiao* (叫) o *shi* (使) “hacer”. A diferencia del orden de las palabras en la lengua original, en la lengua china generalmente se coloca esta construcción en la parte posterior de la oración. En nuestro caso, todos los TMs, salvo el TM1, han empleado la construcción con oración de pivote para hacer que los lectores sientan pena y han modificado el orden de palabras poniendo la traducción de “da pena ver” al final de la oración. El traductor del TM1 introduce el enunciado *kanqi lai hao kelian* (看起來好可憐) “da pena ver” en medio de la frase traducida, sin ajustarse a la expresión convencional en la lengua china, por lo que dicha cláusula suena interrumpida y poco idiomática, e inevitablemente se nota el rasgo de extranjerización y de menos cohesión en la traducción. Por otro lado, igual que en el ejemplo 9 de nuestro análisis, el TM4 vuelve a emplear una frase hecha en su traducción. Esta vez el traductor emplea la frase hecha *tixiao-jiefei* (啼笑皆非) “no se sabe si reír o llorar” cuyo significado denotativo es un poco diferente de la expresión española “da pena ver”, por lo que se trata de una adaptación. Como la parte anterior de la frase del TM4 es idéntica a la del TM3, es razonable suponer que el TM4 modifica un poco el léxico elegido por el TM3 a fin de satisfacer los requerimientos especiales del jefe de redacción de la editorial Lijiang,³⁰ a pesar de

²⁹ Según Fan, Liu y Tian (1988: 244-7) en la lengua china se suelen emplear dos verbos en las llamadas *jianyuju* (兼語句), “oración de pivote”. El primer verbo generalmente desempeña una función causal, como *rang* (讓), *jiao* (叫) o *shi* (使) “hacer”, mientras que el segundo es el resultado del primero. Por otra parte, el complemento directo del primer verbo desempeña a su vez la función de sujeto del segundo verbo.

³⁰ Véase el apartado 1.4.4 en el capítulo cinco de nuestro estudio.

que se desvíe un poco el significado del léxico del TO. En cuanto a las traducciones mediadas, por la influencia de la traducción inglesa,³¹ los traductores de TM2, TM5 y TM6 han hecho un pequeño cambio semántico, agregando el agente *wo* (我) “yo, me” antepuesto a los verbos como *gandao bei'ai* (感到悲哀) “hacer sentirse afligido” o *nanguo* (難過) “entristecer” que está ausente en el texto original, de modo que el enunciado de estos TMs –por ejemplo en *rang wo gandao bei'ai* (讓我感到悲哀) “hace que me sienta afligido”– ya no es una frase impersonal en la lengua meta.

Con respecto a la segunda referencia estilística, encontramos el adverbio evaluativo negativo “torpemente”, que el TM1, el TM3 y el TM4 han optado por traducir literalmente conservando el sentido peyorativo del TO. Por otro lado, todas las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) han optado por emplear el significado más prominente del léxico inglés “sluggishly”³² y lo traducen por *aidong budong de* (愛動不動的) “indolentemente”, *yonglan de* (慵懶地) “perezosamente” y *lansan de* (懶散地) “perezosamente”, respectivamente, cuyo significado denotativo es un poco diferente del significado al del TO, tratándose de una adaptación.

Por último, hay que resaltar que el TM2 no respeta la estructura fraseológica establecida por el autor original, porque el traductor usa el punto para dividir la oración en dos, y ambas frases traducidas quedan menos cohesivas que la frase del TO. En cambio, el traductor del TM6 recurre a una de las figuras estilísticas chinas que se denomina *paibi fa* (排比法) “analogía o estructura paralela” para poner de manifiesto la descripción física de los muchachos; nos referimos a la estructura yuxtapuesta de un verbo seguido a un sustantivo *dai kuanmao, chuan chenshan, diao xuejia* (戴寬帽、穿襯衫、叼雪茄) “con sus sombreros anchos, sus camisas, su puro” que se caracteriza por su ritmo. Al tenor de Wang Liyan (1998: 152), el recurso de la estructura paralela sirve para intensificar la expresividad y la legibilidad del texto, ya

³¹ La traducción inglesa de la frase realizada por los Roberts (1960: 80; énfasis propio) es la siguiente:

It **makes me** sad to see the boys walking **sluggishly** through the streets with their wide hats, their blouses and their cigars, smelling of the stable and of brandy.

Después del verbo “makes”, los traductores norteamericanos añadieron el objeto “me”, que no existía originalmente en la frase del TO.

³² Según *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, el término “sluggish” denota “moving or operating more slowly than usual and with less energy or power”, mientras que la Real Academia Española explica que la palabra “torpe” puede significar “falto de maña, destreza y habilidad”, por lo tanto, se ve que se trata de dos significados bien distintos entre estas ambas palabras.

que mediante este recurso la progresión temática queda más fluida y cohesiva. Esto implica que la frase traducida del TM6 ha logrado los criterios de la expresividad y el refinamiento denominados por Yan Fu (citado en López García, 1996: 326).

2.4. Descripción del paisaje

Tal como mencionamos en el capítulo III, en esta gran obra abundan las escenas líricas y las descripciones de la naturaleza, en las que el autor busca belleza y los misterios de la vida. Una gran parte del libro comprende una profunda humanización del paisaje, que hace que Moguer emerja en los renglones de *Platero*. Palau de Nemes (1974: 545) afirma que la descripción del paisaje en ésta es bella sin embellecimientos; sencillamente ordinaria, mas no grosera, que es de la más justa dimensión humana, y genuinamente española. Por tanto, vale la pena fijarnos en si estos rasgos estilísticos se han reflejado en las traducciones chinas.

Ejemplo 15 (Cap. LXV El verano)

TO: 156 La chicharra <u>sierra</u> un pino, <u>que nunca llega</u> ... <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 5px;"> (1) (2) </div>

En esta oración del TO no sólo podemos encontrar la descripción de una escena veraniega de Moguer sino que, además, vemos en ella diversos recursos literarios de la lengua castellana, como son la aliteración (chicharra sierra) o el efecto onomatopéyico (sierra), una locución insólita cuando se traduce a la lengua meta. Asimismo, la cláusula “que nunca llega” también es una frase ambigua en la lengua original dado que no se sabe a qué hace referencia. Nos interesa, pues, averiguar cómo han solucionado los traductores estos problemas de traducción.

TM1: 73 松樹上的蟬鳴， <u>像拉鋸似的</u> 總無休止..... <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 5px;"> (1) (2) </div>

Songshu shang de chanming, xiang laju side zongwu xiuzhi...

[El canto de la chicharra es como si estuviera serrando el pino, que nunca cesa...]

(1) El canto...serrando: amplificación (2) que nunca cesa: traducción literal

TM2: 91 蟬在一些松樹間逡巡，總是躲著。

(2)

Chan zai yi xie songshu jian qunxun, zong shi duozhe.

[La chicharra va de ronda en los pinos, que siempre se esconde.]

(1) (sierra): omisión (2) que siempre se esconde: adaptación

TM3: 107 知了拉鋸似地在松樹上鳴叫，沒完沒了……

(1)

(2)

Zhiliao laju side zai songshu shang mingjiao, meiwan meiliao...

[La chicharra canta en el pino como si estuviera serrándolo, que nunca cesa...]

(1) canta...serrándolo: amplificación (2) que nunca cesa: traducción literal

TM4: 197 蟬在一棵高高的松樹上知了知了地叫著，這棵樹從來沒有人來

(2)

過……

Chanzai yi ke gaogao de songshu shang zhiliao-zhiliao de jiaozhe, zhe ke shu conglai mei you ren laiguo...

[La chicharra canta desde lo alto de un pino al que nadie nunca ha venido...]

(1) (sierra): omisión (2) al que nadie nunca ha venido: adaptación

TM5: 147 蟬在松樹間鳴叫，卻總不見其蹤影……

(2)

Chan zai songshu jian mingjiao, que zong bu jian qi zongyin...

[La chicharra canta en los pinos, que nunca se ve el escondite...]

(1) (sierra): omisión (2) que nunca se ve el escondite: adaptación

TM6: 135 蟬一直藏匿在松樹裡鳴叫。

(2)

Chan yizhi cangni zai songshu li mingjiao.

[La chicharra a menudo se esconde en los pinos cantando.]

(1) (sierra): omisión	(2) a menudo se esconde: adaptación
-----------------------	-------------------------------------

En este ejemplo cabe mencionar que dos de las traducciones directas (TM1, TM3) han adoptado el recurso del símil *xiang laju side* (像拉鋸似) “como la sierra” a fin de mantener el sabor onomatopéyico del verbo “sierra”, aunque, a la vez, han sentido la necesidad de hacer una pequeña explicitación de esta onomatopeya añadiendo que se trata del canto emitido por la chicharra. Se trata, pues, de una amplificación de información sobre una expresión que puede resultar desconocida y extraña para la comunidad meta. Por otra parte, excluyendo la posibilidad de la influencia de la traducción inglesa,³³ tanto las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) como el TM4 optan por omitir por completo esta expresión extraña y algunos de ellos (TM4, TM5, TM6) la substituyen por el concepto del canto, que resulta más natural y fluida en consonancia con el contexto en el que aparece. Aunque el uso del término “canto” sirve para explicitar el concepto implícito del verbo “sierra” y, además, encaja mejor con la expresión convencional en la lengua meta, esta aplicación pierde inevitablemente el valor estilístico y el vigor onomatopéyico que pretendía transmitir el autor del TO y, por ello, los lectores de estas traducciones no pueden captar la metonimia plateada por el poeta. El TM2 incluso opta por la expresión *qunxun* “逡巡” (ir de ronda), que evidentemente se trata de un cambio semántico del significado del TO, de manera que el tenor de la frase que perciben sus lectores ya no es el mismo que el que percibirían los lectores del TO. Todo esto nos lleva a pensar que las traducciones mediadas pretenden neutralizar el rasgo idiosincrásico del autor original a fin de limar el texto, aclarar las palabras confusas del TO e incluso domesticar la traducción, lo cual puede dar lugar a lo que Parks (2007: 245) denomina como *pérdidas (losses)* de la esencia estilística del TO.

Con respecto a la locución “que nunca llega”, podemos ver que existen diversidad de traducciones entre los TMs. Los dos traductores de las traducciones directas (TM1, TM3) optan por la traducción literal y siguen el significado

³³ La traducción inglesa de la frase realizada por los Roberts (1960: 76; énfasis propio) es la siguiente:

The cicada is sawing away at same pine, forever hidden.

Los traductores emplearon la traducción literal del verbo “sierra”, por lo cual la frase traducida mantuvo el mismo efecto onomatopéyico que el TO.

connotativo de la expresión “sierra un pino”, utilizando las expresiones *zongwu xiuzhi* (總無休止) “sin cesar” y *meiwan meiliao* (沒完沒了) “sin parar”, respectivamente, para poner de relieve el sonido constante emitido por la chicharra. En cambio, a causa de la influencia de la traducción inglesa, los traductores de las mediadas, recurren a lo que podríamos considerar una adaptación cuando se refieren al “escondite” en su traducción. Aunque es natural que la cigarra se esconda en los árboles, a nuestro juicio, traduciendo “que nunca llega” por *zongshi duozhe* (總是躲著) “siempre se esconde” no se mantiene la coherencia con el canto de dicho insecto. Cabe añadir que el TM4 ha traducido “que nunca llega” por *conglai mei you ren laiguo* (從來沒有人來過) “al que nadie nunca ha venido” que se trata de un leve cambio del significado del original, ya que en el TO no se menciona que se trata de un pino muy alto, por lo que nadie nunca logra venir. Esto denota que el traductor pretende explicitar la ambigüedad de la frase, mediante la añadidura del adjetivo *gaogao de* (高高的) “muy alto” y el concepto de *mei you ren* (沒有人) “nadie”.

Por último, querríamos poner de manifiesto el uso de los puntos suspensivos del TO, que en ambas lenguas (castellana y china) habitualmente sirve para expresar el sentido de una oración incompleta.³⁴ Al tenor de las palabras literarias de Quiroga Clerigo (1981: 682), en *Platero y yo* abunda el uso de los puntos suspensivos, que pueden denotar “soledades vanas y a la vez perfectas, solas y es ahí donde puede existir la libertad”, por lo cual este signo ortográfico desempeña un papel importante en las frases de *Platero y yo*. En nuestro caso, dos de las traducciones mediadas (TM2, TM6) no respetan los puntos suspensivos establecidos por el autor del TO, debido a que la traducción inglesa sólo emplea el punto al final de la frase. De nuevo, comprobamos que la predilección tanto léxica como sintáctica de la traducción de la lengua intermedia influye efectivamente en los elementos lingüísticos de las traducciones mediadas. Finalmente, cabe añadir que el TM6 no respeta la división de la frase planteada por el autor original combinando la cláusula principal con la subordinada en una frase china, y que, además, modifica la estructura sintáctica anteponiendo la locución “a menudo se esconde” por la de “cantando”, que en el TO

³⁴ En el *Diccionario de Clasificación Chino-español*, Yang Fajin (2001: 1140-1142) define los puntos suspensivos de la lengua china, los cuales pueden servir para indicar la parte omitida de una oración o para expresar el sentido de una oración incompleta.

es al revés. En este ejemplo, el TM6 es la traducción más fluida y natural en contraste con otros textos meta, ya que el léxico empleado es refinado, ajustado a las convenciones y a las preferencias de la lengua de llegada, cumpliendo así el criterio exigido por el supervisor de esta edición.³⁵ No obstante, a la vez es la que pierde más el vigor de imaginación comprendido en el TO, dado que no sólo ha suprimido la figura metafórica u onomatopéyica, sino que también ha hecho su propia colocación de palabras. Todo esto nos lleva a pensar que el TM6 tiende a alcanzar el criterio de la expresividad e incluso el refinamiento a expensas de la fidelidad a los dos textos originales (la traducción inglesa y el texto original castellano).

Ejemplo 16 (Cap. XIX Paisaje grana)

TO: 87 A su esplendor, el pinar verde se agria, vagamente enrojecido;...
(1)

En este ejemplo queríamos poner de manifiesto la elección infrecuente del vocablo “agriarse” que el poeta utiliza para describir la belleza del paisaje del ocaso. Igual que en el ejemplo anterior, el autor adopta una palabra “rara” o no estándar que puede provocar confusión e incertidumbre a sus lectores pero que forma parte de las características idiosincrásicas de Juan Ramón Jiménez. Merece la pena fijarnos en las soluciones de los traductores de nuestro corpus para resolver la sutilidad que el poeta transmite a través del verbo así como si han mantenido el efecto equivalente al del TO en sus traducciones.

TM1: 20 在它底光華之下，蒼松也失去它底本色，披上了一層薄薄的紅紗；...
(1)

Zai ta de guanghua zhi xia, cangsong ye shiqu ta de bense, pishangle yi ceng bobo de hongsha;...

[A su esplendor, el pinar verde ha perdido su tonalidad, cubierto de una sutil gasa roja;...]

³⁵ Véase el apartado 1.6.3 del capítulo V de nuestro estudio.

³⁶ El traductor del TM1 adopta una de las acepciones de **agri** que recoge la RAE como: “7. Dicho del colorido: Falto de armonía o consonancia o de la necesaria entonación”.

<p>(1) ha perdido su tonalidad: traducción literal³⁶</p>
<p>TM2: 37 在它的紅光中，小松林<u>清晰可見</u>了，卻又慢慢轉為朦朧的紅色；...</p> <p>(1)</p> <p><i>Zai ta de hongguang zhong, xiao songlin <u>qingxi kejian</u> le, que you manman zhuanwei menglong de hongse;...</i></p> <p>[A sus arreboles, el pinar verde <u>se ve nítido</u>, y va tomando poco a poco un tono rojo nebuloso;...]</p> <p>(1) se ve nítido: adaptación</p>
<p>TM3: 36 綠色的松林，因落日的霞光使它變的昏紅而<u>酸溜溜地很不高興</u>。</p> <p>(1)</p> <p><i>Lüse de songlin, yin luori de xiaguang shi ta biande hunhong er <u>suanliuliu de hen bu gaoxing</u>.</i></p> <p>[El pinar verde <u>se agría por disgusto</u> porque los arreboles del ocaso lo enrojecen vagamente.]</p> <p>(1) se agría por disgusto: amplificación</p>
<p>TM4: 153 在夕陽的照耀下，綠色的松林也<u>變得羞答答</u>，臉上泛著微紅，...</p> <p>(1)</p> <p><i>Zai xiyang de zhaoyao xia, lüse de songlin ye <u>bian de xiudada</u>, lianshang fanzhe weihong,...</i></p> <p>[Al esplendor del ocaso, el pinar verde <u>se avergüenza</u> y enrojece levemente;...]</p> <p>(1) se avergüenza: adaptación</p>
<p>TM5: 52 在這一片紅光之中，松林由綠轉紅的輪廓<u>清晰浮現</u>。</p> <p>(1)</p> <p><i>Zai zhe yi pian hongguang zhi zhong, songlin you lü zhuan hong de lunguo <u>qingxi fuxian</u>.</i></p> <p>[A sus arreboles, el contorno del pinar verde <u>se ve nítido</u> al transformar el verdor en enrojecimiento.]</p> <p>(1) se ve nítido: adaptación</p>

TM6: 41 餘暉裡松林的輪廓更加鮮明，黑中帶紅；...

(1)

Yuhui li songlin de lunguo gengjia xianming, hei zhong dai hong;...

[A sus arreboles, el contorno del pinar verde se ve más nítido, matizado en la negrura un tono enrojecido;...]

(1) se ve más nítido: adaptación

Igual que en el ejemplo anterior, tanto el TM1 como el TM3 han captado la profunda sutilidad verbal que comprende este fragmento pero en este caso han adoptado diferentes procedimientos de traducción. A fin de transmitir la denotación de la palabra “agrio”, el TM1 recurre a la traducción literal *shiqu ta de bense* (失去它底本色) “perder su tonalidad”. Tal como mencionamos en el capítulo anterior, al traductor del TM1 le interesaban mucho las actividades creativas y en una ocasión estuvo matriculado en el conservatorio, de modo que no resulta extraño que escoja la explicación que está íntimamente vinculada con la pintura y el colorido. Por otro lado, es preciso resaltar de nuevo el lenguaje arcaico empleado por el TM1 a propósito de la construcción de posesivo *ta de* (它底) “su”, que ya anotamos previamente en el ejemplo 11 de nuestro análisis.

En cuanto al TM3, la traductora ve la necesidad de ampliar la gama semántica relativa a esta sutilidad verbal del TO incluyendo los dos significados denotativos de “agriar”, por lo que lo traduce como *suanliuliu de hen bu gaoxing* (酸溜溜地很不高興) “agriarse por disgusto”.³⁷ El ejemplo anterior sobre el verbo onomatopéyico “serrar” y este último, nos indica la predilección de la traductora por adoptar la amplificación para tratar la sutileza verbal caracterizada en el TO. A nuestro parecer, si la traductora hubiera traducido literalmente “serrar un pino” como *ju songshu* (鋸松樹), sus lectores habrían quedado confusos o incluso les habría chocado estéticamente por no entender cómo podría una chicharra serrar el pino. Igual que en este ejemplo, en caso de no amplificar con la información adicional *bu gaoxing* (不高興) “disgusto”, los lectores meta tampoco entenderían cómo el pinar verde podría

³⁷ Las definiciones pertinentes que da la Real Academia Española (RAE) sobre el verbo **agriarse** son: “1. Poner agrio algo. 2. Exasperar los ánimos o las voluntades.”

ponerse agrio. Por otra parte, hay que mencionar que, igual que en el TO, tanto el enunciado del TM1 como el del TM3 son locuciones infrecuentes desde la perspectiva de la expresión convencional de la lengua meta, pero que, asimismo, ambos mantienen el matiz de la personificación que fortalece tanto el vigor de imaginación como el de la legibilidad. Por tanto, el efecto imaginativo percibido por los lectores meta es equivalente al de los receptores del TO.

El TM4 también ha conservado la figura literaria de la personificación del TO utilizando la expresión *xiudada* (羞答答) “se avergüenza” para describir el enrojecimiento del pinar verde y, efectivamente, ayuda en ciertos aspectos a intensificar la imagen plástica y el efecto lírico en su traducción. Sin embargo, se trata de un cambio semántico en comparación con el léxico del TO, ya que el significado del elemento léxico “agriar” no comprende el concepto del sentimiento de vergüenza, por lo que se trata de una adaptación de la estructura semántica realizada por este traductor.

A causa de la influencia de la traducción de la lengua intermedia, la inglesa, las expresiones adoptadas por las tres traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) son bastante similares, como en *qingxi kejian* (清晰可見) “se ve nítido”.³⁸ En contraste con las frases adoptadas por las traducciones directas (TM1, TM3), las locuciones traducidas en estas traducciones mediadas resultan más explícitas y razonables e incluso más bellas, por lo que seguramente son más bonitas para los receptores de la lengua meta. No obstante, al hacer la comparación con la frase del TO, descubrimos de inmediato que la elección léxica de las traducciones mediadas es una desviación del TO, ya que el concepto de las expresiones *qingxi kejian* (清晰可見, TM2; TM5) “se ve nítido” o *gengjia xianming* (更加鮮明, TM6) “se ve más nítido” es totalmente distinto del significado del verbo “agriar”, por lo que pensamos que se trata de una adaptación. Por otro lado, aunque estos tres TMs mantienen en ciertos aspectos la fidelidad a la versión inglesa, no deja de ser cuestionable el hecho de que en caso de

³⁸ La traducción de los Roberts (1960: 36; énfasis nuestro) es la siguiente:

In its glow, the pine grove is **sharpened**, turning vaguely reddish;...

Por otra parte, *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* define los significados del vocablo “sharpen” como: “1. To make something sharp. 2. To make something stronger. 3. To make something clearer”. Los traductores chinos que toman la traducción inglesa como referencia obviamente han elegido la última definición para su traducción.

que esta traducción de la lengua intermedia sólo traduzca “la superficialidad del sentido del TO”, es muy probable que provoque una desviación en el sentido léxico a los lectores meta. Por lo tanto, se reafirma la opinión de Benjamin (citado en Vega, 2004: 313) acerca de la intraducibilidad de una traducción existente.

Ejemplo 17 (Cap. CXVI Navidad)

TO: 233 Es tarde de Nochebuena, y un sol opaco y débil clarea apenas en el cielo
 (1) (2)
 crudo, sin nubes, todo gris en vez de todo azul, con un indefinible amarillor en el
 (3)
 horizonte de poniente...

En este ejemplo, nos fijaremos en diversos elementos estilísticos. El primero reside en el ámbito de la referencia cultural acerca de la festividad católica y el segundo se trata de la profunda sutilidad verbal que no sólo caracteriza nuestro ejemplo sino también todo el libro de *Platero y yo*.³⁹ Por último, volveremos a prestar atención a la elección del léxico establecida por el autor del TO, a fin de averiguar si los traductores han transmitido fielmente estos tres elementos del TO a su traducción.

TM1: 127 是聖誕夜的黃昏，灰暗微弱的陽光在無雲冷酷的天上已不甚分明，
 (1) (2)
 一片灰暗代替了一片天藍，西方的地平線上，只見一點無以名言的黃圈……
 (3)

Shi Shengdanye de huanghun, hui'an weirou de yangguang zai wuyun lengku de tianshang yi bu shen fenming, yi pian hui'an daitile yi pian tianlan, xifang de dipingxian shang, zhijian yi dian wuyi-mingyan de huangquan...

[Es la tarde de Nochebuena, y un sol opaco y débil casi ni clarea en el cielo frío, sin nubes, todo gris en vez de todo azul, con un indefinible amarillor en el horizonte del oeste...]

(1) Nochebuena: equivalencia

(2) casi ni clarea: traducción literal

³⁹ En la *Antología poética y Platero y yo*, publicada por la editorial Santillana, Carmen Conde (citado en Jiménez, 1976: 274) hizo un análisis desde la perspectiva literaria acerca de las obras de Juan Ramón Jiménez y señala que en *Platero y yo* el verbo es más cálido y suave, menos cargado de pensamiento y más de corazón que en otras obras del poeta.

(3) un indefinible amarillor: traducción literal

TM2: 141 那是聖誕節前一天的一個下午，暗淡的太陽把微弱的光線撒向那荒
(1) (2)

涼無雲的天空，天空平常那種蔚藍，已給灰色代換了。

Na shi Shengdanjie qian yi tian de yi ge xiawu, andan de taiyang ba weirou de guangxian saxiang na huangliang wuyun de tiankong, tiankong pingchang nazhong weilan, higei huise daihuan le.

[Es la tarde del día anterior a Navidad, y un sol opaco arroja sus luces débiles en el cielo desierto, sin nubes, todo gris en vez de todo azul.]

(1) el día anterior a Navidad: modulación (2) arroja: modulación

(3) (un indefinible amarillor): omisión

TM3: 175 聖誕日的傍晚，光線微弱混濁的陽光，淡淡地抹在生冷的天上，原
(1) (2)

應是透藍無雲的天空，卻泛著一種難以明言的黃光……

(3)

Shengdanri de bangwan, guangxian weirou hunzhuo de yangguang, dandan de mozai shengleng de tianshang, yuan ying shi toulan wuyun de tiankong, que fanzhe yi zhong nanyi-mingyan de huangguang...

[Es la tarde del día de Navidad, y la luz del sol, débil y opaca, ligeramente embadurna el cielo crudo con un indefinible amarillor, que debería de ser todo azul, sin nubes...]

(1) día de Navidad: adaptación (2) ligeramente embadurna: modulación

(3) un indefinible amarillor: traducción literal

TM4: 242 這是十二月二十四日，聖誕節的下午。天上雖然沒有烏雲，可天
(1)

並非蔚藍，有點灰暗。在那陰暗的天空中，太陽顯得軟弱無力，無精打采，無所作爲。

(2)

Zhe shi shi'er yue ershisi ri, Shengdanjie de xiawu. Tianshang suiran meiyou wuyun, ke tian bingfei weilan, youdian hui'an. Zai na yin'an de tiankong zhong, taiyang xiande ruanruo-wuli, wujing-dacai, wusuo-zuowei.

[Es la tarde del 24 de diciembre, el día de Navidad. El cielo no está nublado ni azul sino un poco opaco. En el cielo oscuro, el sol aparece débil, desanimado e impotente.]

(1) Navidad: adaptación

(2) impotente: adaptación

(3) (un indefinible amarillor): omisión

TM5: 244 那是聖誕節的前一天下午，暗淡的太陽在無雲的、以灰色取代藍色

(1)

的蕭瑟天空，只為西邊的地平線投下朦朧的黃色微光……

(2)

(3)

Na shi Shengdanjie de qian yi tian xiawu, andan de taiyang zai wuyun de, yi huise qudai lanse de xiaose tiankong, zhiwei xibian de dipingxian touxia menglong de huangse weiguang...

[Es la tarde del día anterior a Navidad, y un sol opaco en el cielo triste, sin nubes, todo gris en vez de todo azul, arroja su luz vagamente amarilla en el horizonte del oeste...]

(1) el día anterior a Navidad: modulación

(2) arroja: modulación

(3) su luz vagamente amarilla: modulación

TM6: 229 那是聖誕節前一天下午。微弱、暗淡的太陽，只用似有若無的光線，

(1)

照射冷清、無雲的天空，天上一片死灰而非往常的蔚藍。

(2)

Na shi Shengdanjie qian yi tian xiawu. Weirou, andan de taiyang, zhi yong siyou-ruowu de guangxian, zhaoshe lengqing wuyun de tiankong, tianshang yi pian sihui er fei wangchang de weilan.

[Es la tarde del día anterior de Navidad. Un sol débil y opaco arroja unas luces poco perceptibles en el cielo desierto, sin nubes, todo gris en vez de todo azul.]

(1) el día anterior a Navidad: modulación

(2) arroja: modulación

(3) (un indefinible amarillor): omisión

Con respecto al primer elemento estilístico, la referencia cultural, curiosamente el TM1 es la única traducción que ha logrado transmitir el término cultural “Nochebuena” por otro equivalente de la lengua meta *Shengdanye* (聖誕夜) a

sus lectores. Debido a la influencia de la traducción inglesa,⁴⁰ todas las traducciones mediadas han optado por traducir esa fiesta como *Shengdanjie qian yi tian* (聖誕節前一天) “el día anterior a Navidad”, por lo que es una modulación. Lo más curioso es la adaptación que han hecho el TM3 y el TM4 al traducir “Nochebuena” por *Shengdanri* (聖誕日) “día de Navidad” o *Shengdanjie* (聖誕節) “Navidad”, respectivamente. Debido al hecho de que la traductora del TM3 es una española que debe de saber distinguir entre “Nochebuena” y “Navidad”, la confusión de estas dos fechas nos hace pensar que o bien el TM3 ha interpretado la referencia de la cultura meta erróneamente, pensando que el término chino *Shengdanri* (聖誕日) “día de Navidad” equivale a la “Nochebuena” en el castellano, o bien tiende a utilizar el nombre de la fiesta más conocida y popular para los lectores de la comunidad meta, ya que en China continental se celebra más la Navidad que la Nochebuena.⁴¹ Cabe mencionar que en China el término *Shengdanjie* (聖誕節) “Navidad” es el más convencional para la traducción de “Navidad”. El término empleado por la traductora del TM3 resulta una palabra en desuso o poco frecuente, ya que al consultar la enciclopedia de la lengua china,⁴² no podemos encontrar ninguna información en torno a *Shengdanri* (聖誕日) “día de navidad”. Podría ser que el término *Shengdanjie* (聖誕節) “Navidad” no fuera una palabra muy conocida y todavía faltara un consenso para la traducción de “Navidad” a la lengua china cuando ésta realizó su traducción en los años ochenta. En cuanto al TM4, primero el traductor menciona que el día cae en 24 de diciembre, seguido por una aposición, la Navidad, por lo que existe evidentemente una incongruencia enorme entre las dos fechas en su traducción, que puede provocar confusión y malentendidos a los lectores meta.

Con respecto al segundo elemento, se trata de una negación que se refleja en el

⁴⁰ Los traductores norteamericanos, William y Mary Roberts (1960: 117; énfasis nuestro), tradujeron la frase del TO como:

“It is the afternoon **before Christmas** and a weak, lusterless sun **casts** only the faintest light over a bleak, cloudless sky which is quite gray instead of its usual blue”.

⁴¹ Se debe tener en cuenta que tanto Taiwán como China continental no empezaron a celebrar las festividades navideñas hasta los años ochenta, en el momento en que la globalización comenzaba a influenciar a ambos países. De este modo, estas festividades son relativamente “nuevas” y “occidentales” en el mundo sónico y normalmente son los jóvenes los que celebran la Navidad cenando en restaurantes de lujo.

⁴² La herramienta de consulta a la que nos referimos es la *Gran Enciclopedia de la lengua china* (《中國大百科全書》).

TM1 y en el TM4 a través del uso de un verbo con un adverbio negativo en sus traducciones. La expresión adoptada por el TM1 *bu shen fenming* (不甚分明) “no clarear casi” es una traducción literal del TO. Aunque el traductor ha conservado la sutilidad que el poeta transmite por medio del verbo, el empleo de una negación hace que la estructura fraseológica de la traducción resulte inusual y foránea, ya que en este caso la adopción de una oración afirmativa se corresponde al uso convencional de la lengua meta y es más idiomática. El TM4 también adopta una expresión de la negación *wusuo-zuowei* (無所作為) “impotente” pero lleva un sentido peyorativo y el significado de la expresión es claramente distinto al del de la locución original “clarear apenas”, por lo que se trata de un caso del cambio semántico del TO y, a la vez, de una adaptación. Cabe resaltar que este traductor ha utilizado tres *frases hechas*⁴³ consecutivas en su traducción, que comprenden *ruanruo-wuli, wujing-dacai, wusuo-zuowei* (軟弱無力，無精打采，無所作為) “débil, desanimado e impotente”, todas para describir las cualidades del sol poniente. Nos hace pensar que éste siente predilección por emplear *frases hechas* de la lengua china en su traducción. Por otra parte, los traductores de TM2, TM3, TM5 y TM6 han optado por la modulación, cambiando la oración negativa por la afirmativa. Por su lado, la traductora del TM3 ha captado la profunda sutilidad verbal del TO y utiliza la expresión idiomática de la lengua meta *dandan de mozai* (淡淡地抹在) “ligeramente embadurna” que aumenta en cierto grado el vigor literario y lírico del TM a pesar de no mantener la negación del TO. Por otro lado, se nota que la influencia de la traducción inglesa desempeña de nuevo un papel importante en la elección léxica de las mediadas. Los traductores norteamericanos simplemente tradujeron “clarear apenas” por “casts”, de manera que las traducciones que se basan en esta misma versión sólo traducen como *saxiang* “撒向” (arroja), *touxia* “投下” (arroja) y *zhaoshe* “照射” (arroja), fieles a la versión inglesa pero sin conservar la sutilidad verbal elaborada por Juan Ramón Jiménez.

Con respecto al elemento estilístico “un indefinible amarillor”, podemos ver que los traductores de TM1 y TM3 han optado por hacer una traducción literal y

⁴³ En este caso, el concepto de las *frases hechas* al que nos referimos es el término sinónimo de *chengyu* “成語” que en el idioma chino es el empleo frecuente en el lenguaje coloquial y sobre todo literario, a pesar de que éste último esté caracterizado por su estructura formal con cuatro caracteres, que es más rigurosa que frase hecha de la lengua castellana.

hablar de *wuyi-mingyan de huangquan* (無以明言的黃圈) “un indefinible amarillor” y *nanyi-mingyan de huangguang* (難以明言的黃光) “un indefinible amarillor”, respectivamente, que son expresiones extrañas desde la perspectiva de la lengua china, pero que han mantenido la fidelidad a la estructura léxica del TO, ya que ambos TMs han conservado la negación semántica (indefinible) del TO. Con respecto a las traducciones mediadas, otra vez se puede observar la influencia de la versión inglesa, que suprimía por completo este enunciado en su traducción, de modo que tanto el TM2 como el TM6 han omitido este elemento estilístico. No obstante, el TM5 es la única traducción mediada que traduce este enunciado, posiblemente porque la versión japonesa en que se basa no haya eliminado este elemento estilístico, lo que confirma nuestra hipótesis de que la expresión en la traducción mediada pero compilada es más precisa que en la traducción mediada que se basa simplemente en una traducción de la lengua intermedia. Cabe mencionar que el TM5 ha cambiado la negación semántica del TO (indefinible) por una frase afirmativa (vagamente), por lo que se trata de una modulación. El TM4 también opta por omitir esta referencia, probablemente porque el traductor piensa que dicha expresión es redundante en la frase traducida, y sobre todo, debido al hecho de que éste ha utilizado ya tres frases hechas consecutivas para intensificar las cualidades del sol poniente, de modo que añadir otra frase subordinada podría resultar imperceptible y redundante para los lectores meta. Sin embargo, la omisión puede provocar una pérdida en la traducción, ya que son este tipo de elementos lingüísticos los que caracterizan el vigor literario y lírico del TO.

Por último, querríamos destacar dos puntos acerca de la estructura sintáctica de estos TMs. En primer lugar, conviene mencionar de nuevo el calco sintáctico del TO por parte del TM1. El traductor no sólo intenta traducir de forma literal el léxico del TO, sino que también procura seguir la estructura sintáctica establecida por el autor original hasta en los signos de puntuación en su traducción, por lo que confirma las palabras del traductor en la nota previa en torno a la conservación de la sintaxis y la fraseología del TO. Otro punto destacable reside en el uso de los puntos suspensivos del TO que mencionamos antes en el ejemplo 15. Ni el TM2 ni el TM4 y el TM6 respetan las reglas de escritura del autor original, cambiando los puntos suspensivos por el punto, por lo que los lectores de éstos no son capaces de percibir el

sentido suspensivo de esta oración igual que los receptores del TO.

Ejemplo 18 (Cap. XXII Retorno)

TO: 91 Veníamos los dos, cargados, de los montes: Platero, de almoraduj; yo, de
 (1) (2)
 lirios amarillos.

En este ejemplo, prestaremos especial atención en la elección del léxico tanto por el autor del TO como por los traductores de nuestro corpus. Notemos que el poeta muestra preferencia por el léxico de origen árabe “almoraduj” en vez de su sinónimo “mejorana”. Según la *Gran Enciclopedia Larousse* (Albet Vila, 1975: 121), la mejorana es una planta herbácea perteneciente al género “origanum” y es un tipo de hierba aromática muy popular en la región mediterránea. En cuanto a la lengua china, el término más corriente para referirse a mejorana es *mayulan* “馬鬱蘭”.⁴⁴ A continuación vamos a observar los términos adoptados por los traductores de nuestro corpus para traducir esta planta de la familia labiada.

TM1: 23 我們倆從山上滿載而歸：灰毛驢帶著野蘭；我拿著黃色的百合花。
 (1) (2)

Women lia cong shanshang manzhai-ergui: Huimaolü daizhe yelan; wo nazhe huangse de baihehua.

[Veníamos los dos, cargados, de los montes: Platero, de mejoranas silvestres; yo, de lirios amarillos.]

(1) montes: traducción literal (2) mejoranas silvestres: equivalencia

TM2: 40 我們從林子裏回來，兩個都滿載而歸：柏拉特羅帶的香薄荷；我帶的黃鳶尾。

Women cong linzi li huilai, liangge dou manzhai-ergui: Bolatelu dai de xiang

⁴⁴ Según la *Gran Enciclopedia de la lengua china* (1991:158-160), la mejorana es una planta herbácea, de hojas aovadas y vellosas y flores olorosas, agrupadas en espiga, cuyo nombre científico equivale a *moqiaoluannacao* “茉莉樂那草” en chino, aunque también se denomina vulgarmente *mayulan* “馬鬱蘭”.

Cong shulin li, women lia manzhai-ergu; Puer touzhe tanxiang.bohe; wo pengzhe huang yuanweihua.

[Veníamos los dos, cargados, del bosque; Platero llevaba mentas sandalinas, yo, iris amarillos.]

(1) bosque: adaptación

(2) mentas sandalinas: adaptación

Con respecto al primer elemento estilístico “montes”, querríamos resaltar que el término adoptado por las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) es distinto del de las directas. A causa de la influencia de la traducción inglesa,⁴⁵ dos de las traducciones mediadas (TM2, TM6) han optado por hacer una adaptación y hablar de *linzi* (林子) o *shulin* (樹林) “bosque”, que son los términos que se utilizan generalmente para referirse a un lugar en el que se han plantado árboles. Cabe añadir, sin embargo, que han cambiado levemente el significado del TO, dado que en español, se hace alusión a la elevación natural de terreno, sin haber sido cultivada. Partiendo de esta alusión, los términos empleados por las traducciones directas son los que se ajustan al concepto del léxico “monte”, por lo que podríamos considerarlos una traducción literal. Curiosamente, en contraste con las otras dos traducciones mediadas mencionadas, el TM5 es el único que siente la necesidad de proporcionar información adicional al adoptar el término *shanlin* “山林”, compuesto de dos conceptos: *shan* (山) “monte” y *lin* (林) “bosque”.⁴⁶ A nuestro parecer, puede tratarse de una medida ecléctica, puesto que como el TM5 es la traducción compilada, era probable que existiera una incongruencia del término adoptado por la traducción inglesa y por la japonesa, por lo cual la traductora del TM5 ve la necesidad de amplificar el ámbito semántico de la palabra a fin de abarcar los conceptos de ambas traducciones intermedias en que se basa. Por consiguiente, en este caso otra vez se confirma nuestra hipótesis de que el léxico adoptado por la traducción compilada (TM5) es más preciso que el de las traducciones mediadas (TM2, TM6), aunque desde la perspectiva

⁴⁵ Los traductores norteamericanos, William y Mary Roberts (1960: 38; énfasis nuestro), tradujeron la frase del TO como:

“We were returning from the **woods**, both of us heavy-laden: Platero with **sweet marjoram** and I with yellow iris”.

⁴⁶ Según el *Diccionario de la lengua china* (Zhou, 2009: 635) el término *shanlin* (山林) es una palabra compuesta de dos conceptos *shan yu lin* (山與林) “monte y bosque”.

semántica, es aún menos fiel al TO en contraste con el término empleado por las traducciones directas (TM1, TM3, TM4).

En cuanto al nombre propio de la planta “almodruj” (mejorana) procedente del árabe, podemos ver que los traductores han optado por diferentes procedimientos de traducción. Teniendo en cuenta que en el TO el poeta habla de que venían los dos de los montes, las plantas que recogían debían de ser silvestres. El TM1 recurre a lo que podríamos considerar una equivalencia al hablar de *yelan* (野蘭) “mejoranas silvestres” que puede ser una abreviación del término *yesheng mayulan* (野生馬鬱蘭) “mejoranas silvestres”. Asimismo, otra vez querríamos poner de manifiesto el calco sintáctico del TO que ha hecho el traductor del TM1, e incluso los signos de puntuación, lo cual confirma las palabras de éste en torno a la conservación de los elementos lingüísticos del TO. En cambio, las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) han optado por hacer una adaptación y hablar de *xiang bohe* “香薄荷” (menta), *xiang bohecao* (香薄荷草) “menta” y *tanxiang bohe* (檀香薄荷) “menta sandalina”, respectivamente. Según la enciclopedia que consultamos, la mejorana y la menta pertenecen a la misma familia (lamiácea) pero de distintos géneros: la mejorana es del “origanum” y la menta, del “mentha”, por lo cual la planta de estos TMs es diferente de la del TO. Hay que mencionar que para la comunidad meta el nombre propio de *bohe* (薄荷) “menta” es más conocido que el de *mayulan* (馬鬱蘭) “mejorana”. En este sentido, se puede observar que las traducciones mediadas tienden a domesticar el término “mejorana”, la planta típica en la zona mediterránea, reemplazándola por otra planta, la menta, que resulta más familiar para los lectores de la lengua meta. Cabe añadir que el término *tanxiang bohe* (檀香薄荷) “menta sandalina” empleado por el TM6 es una palabra que no podemos encontrar en ninguna enciclopedia, ya que “sandalina” proviene del “sándalo”, una planta arbórea de gran tamaño, semejante al nogal,⁴⁷ de este modo, puede tratarse de una palabra propia del TM6 que combina ambas plantas, menta y sándalo, para la traducción de este referente cultural. A semejanza del TM6, el TM3 también recurre a la adaptación creando un término propio de la traductora en *tanxiangcao* (檀香草) “hierba sandalina”, que se trata de un nombre de planta que no hemos podido documentar en ninguna enciclopedia, ya que

⁴⁷ Definición extraída de la *Gran enciclopedia Larousse* (Tomo IX, pág. 461).

en lengua china *tanxiang* (檀香), “sándalo”, siempre está relacionado con *mu* (木), “árbol”, en vez de *cao* (草), “hierba”, de manera que debe de provocar, hasta cierto punto, un efecto confuso e incomprensible acerca de esta referencia a una planta por parte de los lectores meta. Por último, el TM4 ha hecho una generalización de la planta de la mejorana al hablar simplemente de *cao* (草), “hierba”, que en nuestro caso, se trata de una modulación, reemplazando lo particular por lo general. El hecho de que para los lectores del TM4 no sea posible percibir que se trata de una hierba aromática típica de la zona mediterránea, resulta una pérdida de los valores no sólo del referente cultural sino también del lirismo del original.

2.5. Simbolismo

Por la influencia del simbolismo francés (Charles Baudelaire, Paul Verlaine), en *Platero y yo* se puede hallar gran abundancia del lenguaje simbólico. Las imágenes del amo con el asno, de mariposas, salamandras, e incluso la policromía, confluyen en la gran complejidad del sistema simbólico que caracteriza esta obra. Por todo ello, es preciso fijarnos en algunos de estos temas simbólicos establecidos por el poeta y, asimismo, indagar si los traductores de nuestro corpus han transmitido con cautela estos elementos simbólicos y estilísticos en sus traducciones.

Ejemplo 19 (Cap. VII El loco)

TO: 69	<u>Vestido de luto,</u>	<u>con mi barba nazarena</u>	y mi breve sombrero negro, debo
	(1)	(2)	
	cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero.		

En este microtexto coinciden dos temas principales de los rasgos estilísticos del TO: el retrato del personaje y el simbolismo. Lo clasificamos especialmente en el aspecto del simbolismo porque según estudiosos como Bochet (1999: 27), Gómez Yebra (1992: 319) o Predmore (2003: 55) el asno y su amo adquieren un significado simbólico fundamental para la representación de la imagen del Cristo del Domingo de Ramos. Querríamos fijarnos en si los traductores han logrado reflejar la imagen equivalente a la del TO. Por otra parte, antes de entrar en el análisis de los TMs, es preciso mencionar brevemente la divergencia de estos dos elementos estilísticos en su

transferencia intercultural. En primer lugar, con respecto al enunciado “vestido del luto”, en el mundo occidental este tipo de vestimenta generalmente se asocia con el color negro u oscuro. En cambio, en el mundo sónico el blanco es el color del luto y muchos llevan telas de cáñamo (luto riguroso) por el difunto. Igualmente, el sitio donde se celebra un funeral está siempre decorado con ornamentos blancos.

En segundo lugar, en relación a la locución “barba nazarena”, en la cultura hispánica cuando se dice que alguien lleva la barba nazarena se refiere a una barba oscura, poco arreglada, en inequívoca referencia a la barba de Jesucristo. Cabe añadir que en la cultura china, la barba tiene el significado simbólico del poder y de la heroicidad de un hombre. En lo antiguo, llevar barba larga podía ser el símbolo de valor y dignidad, como en la imagen de Guan Yu (關羽).⁴⁸

TM1: 7 我穿的是孝服，留著納匝勒式的鬍鬚，戴上一頂小黑帽，騎在灰毛驢
(1) (2)

柔軟的背脊上，看起來確是一副怪模樣。

Wo chuan de shi xiaofu, liuzhe nazaleshi de huxu, daishang yi ding xiao heimao, qizai Huimaolü rouruan de beijishang, kan qilai queshi yi fu guai moyang.

[Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en el lomo blando de Platero.]

(1) vestido de luto: traducción literal (2) barba nazarena: préstamo

TM2: 24 穿著喪服，鬍子剃成拿沙連人那樣，戴上一頂窄邊帽子，騎在柏拉特
(1) (2)

羅灰色柔軟的背上，我的樣子一定是有點怪的了。

Chuanzhe sangfu, huzi ticheng nashalianren nayang, daishang yi ding zhaibian maozi, qizai Bolatelu huise rouruan de beishang, wo de yangzi yiding shi youdian guai de le.

[Vestido de luto, con la barba arreglada como los nazarenos y con mi sombrero de borde estrecho, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en el lomo blando y gris de Platero.]

⁴⁸ Guan Yu (160-219 DC) fue un general de la dinastía Han del Este y el Período de los Tres Reinos de la antigua China. Normalmente a Guan Yu se le representa con una larga barba y se le considera popularmente como el dios de la guerra.

(1) vestido de luto: traducción literal

(2) barba arreglada como los nazarenos: préstamo

TM3:16 我騎在銀灰色的柔軟的小銀身上，身穿黑衣，鬍子拉碴，頭上又戴著
(1) (2)

頂小黑帽，樣子大概很古怪。

Wo qizai yinhui de rouruan de Xiaoyin shenshang, shenchuan heiyi, huzi lacha, toushang you daizhe ding xiao heimao, yangzi dagai hen guguai.

[Cabalgando en la blandura gris de Platero, vestido de negro, con mi barba desarreglada y un pequeño sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto.]

(1) vestido de negro: equivalencia

(2) barba desarreglada: equivalencia

TM4: 142 我穿著喪服，蓄著長長的鬍子，戴著一頂黑帽子，騎在普拉特羅軟
(1) (2)

軟的背上，我的樣子怎不使人感到奇怪?

Wo chuanzhe sangfu, xuzhe changchang de huzi, daizhe yi ding hei maozi, qizai Pulateluo ruanruan de bei shang, wo de yangzi zen bu shi ren gandao qiguai?

[Vestido de luto, con mi barba corrida y un sombrero negro, ¿cómo no va a extrañarse la gente de mi aspecto cabalgando en el lomo blando de Platero?]

(1) vestido de luto: traducción literal

(2) barba corrida: adaptación

TM5: 27 穿黑色喪服，留拿撒勒人鬍子，戴窄邊帽的我，騎在普拉特羅柔軟的
(1) (2)

銀灰色背上，看起來必定是一副怪模樣。

Chuan heise sangfu, liu nasalaren huzi, dai zhaibian mao de wo, qizai Pulateluo rouruan de yinhui de beishang, kan qilai biding shi yi fu guai moyang.

[Vestido de luto de color negro, con mi barba nazarena y mi sombrero de borde estrecho, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en el lomo blando y gris de Platero.]

(1) vestido de luto de color negro: equivalencia + amplificación

(2) barba nazarena: préstamo

TM6: 15 我穿上喪服，鬍子修成拿撒勒式，外加一頂窄邊帽，騎在普兒柔軟的

(1)	(2)
灰背上，看起來一定像個怪人。	
<i>Wo chuanshang sangfu, huzi xiucheng nasaleshi, wai jia yi ding zhaibian mao, qizai Pu'er rouruan de hui beishang, kan qilai yiding xiang ge guai ren.</i>	
[Vestido de luto, con la <u>barba arreglada como los nazarenos</u> y con un sombrero de borde estrecho, debo parecer un hombre extraño cabalgando en el lomo blando y gris de Platero.]	
(1) vestido de luto: traducción literal	
(2) barba arreglada como los nazarenos: préstamo	

Con respecto al primer elemento estilístico, “vestido de luto”, la mayoría de traductores (TM1, TM2, TM4, TM6) han optado por traducir literalmente esta referencia, sin dilucidar la diferencia de los colores de luto entre la comunidad original y la meta. Aunque éstas transmiten fielmente el sentido denotativo del TO, no explican el connotativo de “luto”, por lo que al leer esta locución sin tener mucho conocimiento de la cultura occidental, sus lectores pueden malinterpretar el concepto de “luto”, pensando que el narrador debe llevar telas de cáñamo y, así se puede provocar una desviación imprevista en la traducción. Por otro lado, debido al hecho de que en ningún lugar del capítulo no se menciona que el narrador se vista de esa manera para acudir a un funeral, deducimos que éste lleva ropa de luto (de color negro oscuro) porque le gusta, pero no porque haya perdido a alguien próximo a él. De este modo, el TM3 traduce simplemente *shenchuan heiyi* (身穿黑衣) “vestido de negro”, que es una equivalencia, ya que la traductora pretende indicar a sus lectores que en la cultura hispánica el vestido de luto es de color negro y, en el texto, si el personaje se viste así no lo hace para expresar su duelo por una muerte. El TM5 es otro caso de equivalencia, al traducir la referencia como *chuan heise sangfu* (穿黑色喪服) “vestido de luto de color negro”. En comparación con otras dos traducciones mediadas (TM2, TM6), esta traductora pone de relieve la diferencia intercultural entre ambas comunidades, amplificando la información y dando a conocer a sus lectores que no se trata de una vestimenta de color blanco-beis, sino de negro oscuro.

En cuanto al segundo elemento estilístico “barba nazarena”, que hace referencia a la imagen de Jesucristo, la mayoría de los traductores (TM1, TM2, TM5, TM6) adoptan el préstamo, transcribiendo los elementos fonéticos de “nazarena” a la lengua meta sin proporcionar ninguna información adicional. Como en la cultura y la lengua china no existe correspondencia alguna a dicha imagen, los lectores de estas cuatro traducciones sin lugar a dudas no podrán percibir el significado simbólico de la palabra “nazarena”. Todo esto denota que, a pesar de que los TM1, TM2, TM6 y TM5, especialmente los primeros tres, pretendan transferir fielmente estos dos elementos lingüísticos, “luto” y “nazarena”, en su traducción, sin considerar las cuestiones de diferencia intercultural entre ambas comunidades, los lectores meta obtienen una imagen simbólica diferente de la de los lectores originales. Otro caso extremo es la adaptación en el TM4 al traducir “barba nazarena” por *changchang de huzi* “長長的鬍子” (barba larga). Tal como mencionamos antes, la lengua meta no comparte el mismo significado simbólico que la lengua original, de modo que es lógico que el TM4 decidiera adaptar la referencia “barba nazarena” y hablar de una imagen más común y conocida para los receptores, como “barba larga”. No obstante, la descripción a la que alude el TM4 puede teñir el texto de un estilo oriental que nos evoca no a la imagen de Jesucristo sino a la de Guan Yu, por lo cual puede tratarse de una desviación o una pérdida de traducción en torno al valor simbólico y lírico que comprende el TO.

Por último, querríamos resaltar el mérito que logra el TM3 al recurrir a la que podríamos considerar una equivalencia, hablando de “vestido de negro” y “barba desarreglada”, respectivamente. Se trata de una traducción más bien descriptiva de la apariencia del protagonista, ya que al hablar de la “barba nazarena” entendemos que uno deja que crezca la barba sin afeitársela ni arreglársela, por lo que dicho concepto se corresponde a la imagen a la que alude el TM3.

Ejemplo 20 (Cap. XXVI El aljibe)

<p>TO: 99 Cuando entré en él, la vela que llevaba se me apagó y <u>una salamandra</u> se (1) me puso en la mano.</p>
--

La salamandra, en el simbolismo y en la creencia popular occidental, es un ser esencial que habita en el elemento fuego, para que éste no esté inanimado y sin custodia (Biedermann, 1993: 410). En este sentido, Miramón (citado en Jiménez, 1986: 67) afirma que la aparición de este anfibio en el fragmento, goza de carácter simbólico y representa el espíritu del fuego, materializado en forma de lagarto. Gómez Yebra (citado en Jiménez, 1992: 99) aborda en mayor grado este tema explicando que este animal no sólo simboliza el espíritu del fuego, sino que también puede significar el terror a lo oscuro, a lo desconocido, a la muerte que comprende el narrador. No obstante, en la lengua china la salamandra es simplemente un anfibio que no comparte el significado simbólico con el de la lengua original.⁴⁹ Eso denota que en caso de que los traductores no presten atención para aportar la información adicional relativa a esta índole simbólica, a los lectores meta les sorprenderá o quizás no entenderán la aparición repentina de una salamandra en el texto.

TM1: 28 我進去時，帶著的蠟燭熄滅了，一隻蜥蜴爬叫我底手上來。

(1)

Wo jinqu shi, daizhe de lazhu ximiele, yi zhi xiyi pajiao wo de shouhang lai.

[Cuando entré en él, la vela que llevaba se me apagó y un lagarto se arrastró hacia mi mano gritando.]

(1) lagarto: traducción literal

TM2: 44 我進入房間的時候，手上拿著蠟燭熄掉了，一條火蛇滑落我手中。

(1)

Wo jinru fangjian de shihou, shouhang nazhe de lazhu xidiaole, yi tiao huoshe hualuo wo shouzhong.

[Cuando entré en el cuarto, la vela que llevaba se me apagó y una serpiente ardiente se me deslizó hacia la mano.]

(1) serpiente ardiente: adaptación

⁴⁹ En los dos tratados *Chinese symbolism and art motifs* de Williams (1988) y *Dictionary of Chinese symbols* de Eberhard (1986), no podemos encontrar ninguna referencia acerca del simbolismo ni de las salamandras ni de los lagartos en la cultura china, por lo que confirmamos que estos animales no tienen ningún valor simbólico para los lectores meta.

TM3: 46 當我進到裡面的時候，我拿的蠟燭忽然滅了，一條小娃娃魚爬到我的
(1)

手上。

Dang wo jindao limian de shihou, wo na de lazhu huran miele, yi tiao xiao wawayu padao wo de shouhang.

[Cuando entré en él, la vela que llevaba se me apagó y una pequeña salamandra china se arrastró hacia mi mano.]

(1) pequeña salamandra china: adaptación

TM4: 160 當我進到裡面的時候，我拿的蠟燭忽然滅了，一條小娃娃魚竟爬到
(1)

了我的手上。

Dang wo jindao limian de shihou, wo na de lazhu huran miele, yi tiao xiao wawayu jing padaole wo de shouhang.

[Cuando entré en él, la vela que llevaba se me apagó y una pequeña salamandra china se arrastró hacia mi mano.]

(1) pequeña salamandra china: adaptación

TM5: 66 當我進去時，拿著的蠟燭熄滅了，一隻水蜥蜴滑入我手裏。
(1)

Dang wo jinqu shi, nazhe de lazhu ximiele, yi zhi shuixiyi huaru wo shouli.

[Cuando entré en él, la vela que llevaba se me apagó y un lagarto acuático se me deslizó hacia la mano.]

(1) lagarto acuático: amplificación

TM6: 55 一進房間，手中的蠟燭滅了，有隻蟒蜥溜到我手裡。
(1)

Yi jin fangjian, shouzhong de lazhu miele, you zhi rongyuan liudao wo shouli.

[Al entrar en el cuarto, la vela que llevaba en la mano se me apagó y una salamandra se me deslizó hacia la mano.]

(1) salamandra: traducción literal

Tal como mencionamos antes, en la cultura meta la salamandra no goza de ningún carácter simbólico como en la cultura original, de modo que los traductores han adoptado una variedad de animales para esta referencia. Por un lado, tanto el TM1 como el TM6 optan por traducir el sentido denotativo de la salamandra, lo cual nos hace considerarlo una traducción literal, ya que éstos no logran transmitir el significado connotativo o simbólico del TO en su traducción, mientras que el TM5 ve la necesidad de amplificar la información no del carácter simbólico del lagarto, sino a través de la palabra descriptiva *shui* (水) “acuático”, antepuesta al nombre *xiyi* (蜥蜴) “lagarto”. Pensamos que la traductora se inventa el nombre, dado que no podemos encontrar ni en la *Gran Enciclopedia de la lengua china* ni en Internet, referencias de algún tipo a un animal que se denomine *shuixiyi* (水蜥蜴), “lagarto acuático”. Debido a que el lagarto pertenece a la familia de los saurios, es probable que ésta agregue la palabra “acuático” para relacionarlo con los anfibios, a los que pertenece la salamandra.

Por otro lado, es curioso que el TM2 la reemplace por un tipo de reptil: *huoshe* (火蛇) “serpiente ardiente”, que disfruta de cierto carácter simbólico en la cultura meta. No obstante, el significado connotativo de serpiente ardiente es diferente del de la salamandra, por lo que se trata de una adaptación. Cabe destacar la adaptación por la que optan el TM3 y el TM4 al traducir “salamandra” por *wawayu* (娃娃魚) “salamandra china”, que se trata de un anfibio que habita especialmente en China y que es conocido por su voz parecida al llanto de bebé. Sin embargo, se tratan de dos animales completamente distintos, puesto que la salamandra mide unos treinta centímetros, mientras que la salamandra china puede llegar a un metro y ochenta (*Gran Enciclopedia de la lengua china*, 1991: 189). La referencia, pues, resulta inusual, ya que la salamandra china no es tan pequeña como la salamandra tal y como se conoce en el contexto español. Como la traductora del TM3 es de nacionalidad española, pensamos que debería conocer el carácter simbólico de la salamandra, por lo que es extraño que adopte un animal tan poco corriente en la comunidad original. Es probable que ésta desconozca el nombre correspondiente de la salamandra en la lengua china o sencillamente tienda a domesticar la traducción de este nombre mencionando otro animal que puede resultar más familiar para los lectores meta.

Por último, querríamos poner de relieve tres fenómenos que nos llaman la atención. En primer lugar, debemos fijarnos en la pequeña errata en la impresión *pajiao* (爬叫) “arrastrarse y gritar” en el TM1, que debe ser corregida a *padao* (爬到) “arrastrarse”, dado que en la gramática china hay que utilizar *bian pa bian jiao dao* (邊爬邊叫到) “arrastrarse y a la vez gritar” a fin de describir dos acciones simultáneas. Tal como mencionamos en el apartado 1.1.8 del capítulo IV, este tipo de descuido puede perjudicar en cierto grado la expresividad y el refinamiento de esta traducción. En el segundo, igual que en los ejemplos 13 y 14 de nuestro análisis, en este fragmento el TM3 y el TM4 son casi idénticos. Esto confirma el fenómeno observado por los estudiosos Cha y Xia (2007: 811) cuando afirman que en China continental la retraducción suele tomar la versión anterior como referencia. Finalmente, hay que mencionar el mérito que ha logrado el TM6. Por una parte, éste emplea tanto el nombre preciso de la salamandra como el lenguaje fluido y conciso en su traducción. Aparte de la fidelidad y la expresividad, este traductor aplica la construcción china *yi...(jiu)...* (一...(就)...) “al + infinitivo” para describir dos acciones consecutivas. Según Zhang Dacong (1989: 433) un buen traductor ha de evitar traducir la construcción “when” por *dang...shihou* (當...時候) “cuando + subordinada” ya que resulta redundante y poco idiomática. De este modo en el caso del TM6, el traductor emplea la expresión *yi...* (一...) “al + infinitivo” en vez de *dang...shihou* (當...時候) “cuando + subordinada” que es una forma concisa y precisa, por lo que según nuestro punto de vista ha llegado a los tres criterios de Yan Fu: fidelidad, expresividad y refinamiento.

Ejemplo 21 (Cap. CII Susto)

TO: 215 Al fondo, dando el pecho blanco al pequeñuelo, la madre, joven, rubia y
(1)
bella, los miraba sonriendo.

Este ejemplo se podría clasificar tanto en el apartado dedicado al retrato del personaje como al del simbolismo. Lo clasificamos en éste último porque de acuerdo con Palau de Nemes (1974: 550) lo blanco en este fragmento simboliza una profunda dimensión de ternura. Una opinión semejante ha sustentado Millán Chivite (1982: 93),

para quien el blanco es el emblema de la finura y de suave delicadeza, sobre todo, en el momento en que se describe al cuerpo humano. Según este autor, hay que detectar las connotaciones que implican los colores en *Platero y yo* a fin de poder captar el carácter simbólico que comprende cada uno de ellos. En este sentido, merece la pena indagar si los traductores han detectado el valor simbólico establecido por el poeta así como si han logrado reflejarlo con fidelidad en su traducción.

TM1: 112 年輕貌美的金髮母親，露出潔白的胸膛在哺食嬰兒，微笑地看著大家。
(1)

家。

Nianqing maomei de jinfa muqin, luchu..jiebai..de..xiongtang..zai..bushu..yin'er, weixiao de kanzhe dajia.

[La madre, joven, rubia y bella, dando el pecho blanco al pequeño, miraba sonriendo a todos.]

(1) dando el pecho blanco: traducción literal

TM2: 127 背景是那美麗而高大的年輕母親，她奶著小男嬰，臉上掛著笑容，
(1)

望著他們。

Beijing shi na meili er gaoda de nianqing muqin, ta naizhe xiao nanyin, lianshang guazhe weixiao, wangzhe tamen.

[Al fondo, la madre, bella, alta, y joven, dando el pecho al pequeño, los miraba sonriendo.]

(1) dando el pecho (blanco): omisión

TM3: 155 遠處，一個美麗的黃髮少婦袒露著雪白的胸脯在餵奶，臉上帶著微笑
(1)

望著懷中的嬰兒。

Yuanchu, yi ge meili de huangfa shaofu tanluzhe..xuebai..de..xiongfu..zai..weina, lianshang daizhe weixiao wangzhe huaizhong de yin'er.

[A lo lejos, la madre, joven, bella y rubia, dando el pecho blanco al pequeño, lo miraba sonriendo.]

<p>(1) dando el pecho blanco: traducción literal</p>
<p>TM4: 230 坐在最後排的那個小姑娘像個年輕而美貌的媽媽，她正在甜蜜地笑著，給她懷裡的布娃娃餵奶。</p> <p>(1)</p> <p><i>Zuozai zuihou pai de nage xiao guniang xiang ge nianqing er meimao de mama, ta zhengzai tianmi de xiaozhe, gei ta huaili de buwawa weinai.</i></p> <p>[La niña que parecía una madre joven y bella y que estaba sonriendo felizmente, estaba sentada en la última fila <u>dando leche</u> a la muñeca que tenía en sus brazos.]</p> <p>(1) dando leche: omisión</p>
<p>TM5: 218 在最裏頭，美麗、年輕、金髮的母親一邊給嬰兒吃奶，一邊帶著微笑守望著孩子們。</p> <p>(1)</p> <p><i>Zai zuilitou, meili, nianqing, jinfa de muqin yibian gei yin'er chinai, yibian daizhe weixiao, shouwangzhe haizimen.</i></p> <p>[Al fondo, la madre, bella, joven y rubia, <u>daba el pecho</u> al pequeñuelo y a la vez miraba sonriendo a los muchachos.]</p> <p>(1) daba el pecho (blanco): omisión</p>
<p>TM6: 205 在背景裡，年輕貌美的金髮母親給男嬰餵奶，含笑眷顧他們。</p> <p>(1)</p> <p><i>Zai beijing li, nianqing maomei de jinfa muqin gei nanyin weinai, hanxiao juangu tamen.</i></p> <p>[Al fondo, la madre, joven, bella y rubia, <u>dando el pecho</u> al pequeñuelo, los miraba sonriendo.]</p> <p>(1) dando el pecho (blanco): omisión</p>

En este fragmento, dos de las traducciones directas (TM1, TM3) son las más fieles al original al traducir literalmente *luchu jiebai de xiongtang zai buzhi* (露出潔白的胸膛在哺食) (TM1), y *tanluzhe xuebai de xiongfū zai weinai* (袒露著雪白的胸脯在餵奶) (TM3), ya que ambos significan “dar el pecho blanco” en castellano. Al leer estos dos enunciados, los lectores meta pueden percibir la ternura de la madre que

quiere expresar el autor del TO, por lo que los TMs logran transferir el significado simbólico. En cambio, tanto las traducciones mediadas como el TM4 han optado por suprimir el símbolo cromático del TO y lo simplifican en un solo verbo *naizhe* “奶著” (TM2), *weinai* “餵奶” (TM4, TM6) y *chinai* “吃奶” (TM5), expresiones que sólo significan “dar leche”. En este sentido, se pierde el carácter simbólico asociado al original, e incluso se podría interpretar como “dar leche de vaca con biberón” en la lengua meta. En este caso, la ternura de la madre en los TMs es menos fuerte que en los TM1 y TM3. La causa de la omisión en las traducciones mediadas es sencillamente la influencia de la traducción inglesa, que tradujo este fragmento por “nursing a baby boy”. De este modo, confirmamos de nuevo que una traducción existente es intraducible por la excesiva superficialidad del contacto que mantienen con el sentido original.

Por otro lado, cabe destacar la adaptación sintáctica del TM4. Tal como mencionamos en el ejemplo 12 de nuestro análisis, al realizar una traducción, el empleo de la adaptación sintáctica suele provocar un cambio semántico y pérdida de recursos literarios. En este ejemplo, el TM4 ha cambiado evidentemente el campo semántico del TO, ya que el significado de las unidades léxicas de la traducción se diferencia por completo de los del TO. Es comprensible que este traductor omita el enunciado “dar el pecho blanco”, ya que resulta una escena extraña que una niña de el pecho blanco a su muñeca, por lo que el motivo de la omisión es simplemente la intraducibilidad según el contexto en que aparece el TM4.

Ejemplo 22 (Cap. CXXIV El vino)

TO: 246 Moguer es como una caña de cristal grueso y claro, que espera todo el año bajo el redondo cielo azul, su vino de oro.

(1)

En este ejemplo nos encontramos con el símil que adoptó el poeta para describir lo bello que es su pueblo natal. Conviene prestar atención al carácter simbólico y metafórico que comprende el enunciado “vino de oro”, ya que al tenor de la afirmación de Ulibarri (1962: 265) el oro puede representar tanto un instante de

iluminación como los rayos del sol en las obras del poeta. Millán Chivite (1982: 117-8) también aborda el tema del simbolismo, mencionando que el oro en *Platero y yo* puede significar la extrema belleza de luz, por lo que en este fragmento “vino de oro” nos hace pensar que la imagen de Moguer está llena de luz del sol. Será interesante observar si los traductores han logrado transferir el valor simbólico del TO en su traducción y asimismo, qué procedimiento adoptan para resolver esta expresión típica del poeta pero sin ninguna equivalencia en la lengua meta.

TM1: 136 摩格爾像一隻粗大透明的玻璃杯，一年到頭，在圓圓的青天下，等待著它金黃的酒釀。

(1)

Moger xiang yi zhi cuda touming de bolibei, yinian daotou, zai yuanyuan de qingtian xia, dengdaizhe ta jinhuang de jiuniang.

[Moguer es como una caña de cristal grueso y claro, que, todo el año bajo el redondo cielo azul, espera su vino de oro.]

(1) vino de oro: traducción literal

TM2: 148 莫奎爾是一只厚重而清明的水晶酒杯，在一圈藍天下，等待著它底金色的酒。

(1)

Mogui'er shi yi zhi houzhong er qingming de shuijing jiubei, zai yi quan lantian xia, dengdaizhe ta de jinse de jiu.

[Moguer es una caña de cristal grueso y claro, que, bajo el cielo azul, espera su vino de oro.]

(1) vino de oro: traducción literal

TM3: 188 摩格爾像是一只厚重而透明的玻璃量杯，全年都在藍色的天穹下等待著它的金黃般的美酒。

(1)

Moger xiang shi yi zhi houzhong er touming de boli liangbei, quannian dou zai lanse de tianqiong xia dengdaizhe ta de jinhuang ban de meijiu.

[Moguer es como una caña de cristal grueso y claro, que, todo el año bajo el cielo

<p>azul, espera su <u>vino de oro</u>.]</p> <p>(1) vino de oro: traducción literal</p>
<p>TM4: 249 莫格爾像是一只又厚又重的玻璃量杯，全年都在藍色的天穹下等待著<u>黃金般的美酒</u>。</p> <p>(1)</p> <p><i>Moger xiang shi yi zhi you hou you zhong de boli liangbei, quannian dou zai lanse de tianqiong xia dengdaizhe tade <u>huangjin ban de meijiu</u>.</i></p> <p>[Moguer es como una caña de cristal grueso y pesado, que, todo el año bajo el cielo azul, espera su <u>vino de oro</u>.]</p> <p>(1) vino de oro: traducción literal</p>
<p>TM5: 260 莫格爾就像一個透明厚重的水晶酒杯，一整年都在圓圓的藍天下等待<u>葡萄酒</u>。</p> <p>(1)</p> <p><i>Moger jiu xiang yi ge touming houzhong de shuijing jiubei, yi zheng nian dou zai yuanyuan de lantian xia dengdai <u>putaojiu</u>.</i></p> <p>[Moguer es como una caña de cristal grueso y claro, que, todo el año bajo el redondo cielo azul, espera su <u>vino de uva</u>.]</p> <p>(1) vino de uva (de oro): omisión</p>
<p>TM6: 243 莫格爾就像一只厚重的透明水晶杯，終年在圓頂蒼穹下等待<u>玉液瓊漿</u>。</p> <p>(1)</p> <p><i>Moger jiu xiang yi zhi houzhong de touming shuijingbei, zhongnian zai yuanding cangqiong xia dengdai <u>yuye-qiongliang</u>.</i></p> <p>[Moguer es como una caña de cristal grueso y claro, que, todo el año bajo el redondo cielo azul, espera su <u>líquido de jade</u>.]</p> <p>(1) líquido de jade (de oro): omisión</p>

En este ejemplo, tanto las traducciones directas como una de las mediadas (TM2) recurren a la traducción literal al hablar de *jinhuang de jiu* (金黃的酒) (TM1,

TM3), *jinse de jiu* (金色的酒) (TM2) y *huangjin ban de jiu* (黃金般的酒) (TM4) para describir con plena claridad el color áureo de vino. En este caso, aunque en la lengua china no existe ninguna expresión para describir los rayos del sol tal como la del TO, las expresiones adoptadas por estos traductores han transmitido la implicación metafórica a los lectores meta. Cabe añadir que dentro de las tres traducciones mediadas, el TM2 es el único que mantiene la fidelidad a la traducción inglesa que tradujo “vino de oro” por “golden wine”.

En cambio, el resto de las traducciones mediadas (TM5, TM6) optan por suprimir el carácter simbólico de esta descripción y simplemente hablan de *putaojiu* (葡萄酒) (TM5) “vino de uva” y *yuye-qionjiang* (玉液瓊漿) (TM6) “líquido de jade” que representan la imagen del vino pero no reflejan de qué color se trata esta sustancia. Es posible que ambos traductores tiendan a domesticar este elemento lingüístico en su traducción y al no existir una expresión semejante en la lengua meta, lo omitan para obtener un efecto natural y fluido en el TM. No obstante, tanto en Taiwán como en China el color del vino de uva normalmente se asocia al morado, ya que el tinto es más común y popular que el blanco en ambas comunidades, por lo que el término empleado por el TM5, como no explica claramente el color del vino puede confundir a sus lectores. Por otro lado, el término adoptado por el TM6 es una frase hecha que se compone de dos expresiones sinónimas *yuye* (玉液) y *qionjiang* (瓊漿) que significan “líquido de jade” y “vino selecto”, respectivamente (Zhou, 2009: 1348). A pesar de que se trate de una expresión que logra el embellecimiento de la lengua meta, el traductor ni clarifica a qué tipo de vino alude el TO ni explicita el color áureo que tiene el vino, de manera que sus lectores no pueden percibir el carácter simbólico que comprende el TO e incluso podrían suponer que se trata del licor de arroz o de sorgo, de color transparente en vez de áureo.

Por último, conviene destacar dos fenómenos en este ejemplo. En primer lugar, la oración traducida del TM3 es casi idéntica a la del TM4, salvo que éste último modifica levemente los adjetivos para describir la caña de cristal así como el orden de palabras del color dorado. Estas dos modificaciones del TM4 pueden tener la función pragmática para ajustarse al requisito del jefe editor en torno a las

correcciones de las palabras inadecuadas en una edición traducida anteriormente.⁵⁰ De este modo, la estrategia de traducción, por parte del traductor o de la editorial, influye efectivamente en el contenido de dicha traducción. En el segundo, es curioso que el TM2 también adopte la palabra arcaica *de* “底” (de) como partícula subordinante de posesivo en el enunciado *ta de jinse de jiu* “它底金色的酒” (su vino de oro). En este caso, es posible que este traductor no quiera repetir el empleo de la partícula “的” (de) en el mismo enunciado, por lo que reemplaza ésta por otra sinónima.

2.6. Variación lingüística: dialecto andaluz y referencia a otras lenguas

En este apartado incluiremos dos aspectos de la variación lingüística: el dialecto andaluz y la referencia a otro idioma no castellano. En cuanto al andaluz, el dialectalismo fonético es intencionado por Juan Ramón Jiménez, quien lo utiliza para caracterizar a los personajes de baja condición social (Ariza, 1981: 12). Tal como mencionamos en el subapartado 2.1.6 del capítulo III, Hatim y Mason (1995: 58) abordan el dilema a la hora de traducir el dialecto de un TO, en caso que uno traduzca el dialecto por la norma culta estándar de la lengua meta se puede perder los efectos pretendidos en el TO, mientras que si se traduce un dialecto por otro, se puede correr el peligro de crear efectos diferentes de los pretendidos. Por tanto, es interesante indagar en el tratamiento dado por los traductores para resolver esta ambivalencia de la traductología. Por otro lado, también incluiremos una referencia a la lengua francesa y otra al inglés que aparecen en *Platero y yo* para averiguar el tratamiento de la variación lingüística empleado por los traductores de nuestro corpus.

Ejemplo 23 (Cap. I Platero)

TO: 61 ...los hombres del campo, vestidos de limpio y despaciosos, se quedan mirándolo:

——Tien' asero...

(1)

Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo.

(2)

⁵⁰ Véase el apartado 1.4.4 del capítulo IV de nuestro estudio.

En este ejemplo encontramos la primera ocasión en la que se oye hablar a unos aldeanos piropeando a Platero, con el dialecto local de Moguer: —“Tien’ asero”, a lo que el narrador contesta: “Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo”, que según la explicación de Gullón (2000: 214), significa que “el burrito es de palabras; no tiene ningún acero fuera del que imaginan los lectores”, es decir, que en realidad no tiene acero, que es simplemente un piropo. Por otra parte, para Gullón, esta expresión transmite una verdad lírica, literaria y la sensibilidad del poeta. Tal como mencionamos antes, el lenguaje, sobre todo el dialecto de la zona andaluza, desempeña un papel importante en *Platero y yo*, y merece la pena averiguar si los traductores reflejan esta peculiaridad lingüística de alguna manera en sus obras.

TM1: 1 穿戴整齊，漫步閒散的鄉下人，都看著牠說：

——是鋼.....

(1)

是的。鋼，同時也是月似的白銀。

(2)

Chuangdai zhengqi, manbu xiansan de xiangxiaren, dou kanzhe ta shuo:

——Shi gang.....

Shide. Gang, tongshi yeshi yue si de baiyin.

[Vestidos de limpio y caminando a paso lento, los hombres del campo lo miran diciendo:

——Es acero...

En efecto. Acero y al mismo tiempo, plata como la luna.]

(1) Es acero: equivalencia (2) plata como la luna: traducción literal

TM2: 17 穿得乾乾淨淨、慢慢走著的鄉下人便會站定來看他。

「他是鋼打成的。」

(1)

他是鋼打成的。是鋼和水銀打成的。

(2)

Chuan de gangan-jingjing, manman zouzhe de xiangxiaren, bianhui zhanding lai kan ta.

“Ta shi gang dacheng de.”

Ta shi gang dacheng de. Shi gang han shuiyin dacheng de.

[Vestidos de limpio y caminando despacio, los hombres del campo se detienen a mirarlo.

“Es de acero forjado.”

Es de acero forjado. Está hecho de acero y de azogue.]

- (1) Es de acero forjado: amplificación
 (2) azogue: adaptación

TM3: 7 那些衣著整潔，悠然自得的農民們都注視著它說：

“真棒……”

(1)

是真棒。月樣的潔白，鋼樣的堅強。

(2)

Na xie yizhuo zhengjie, youran zide de nongminmen, dou zhushizhe ta shuo:

“Zhen bang……”

Shi zhen bang. Yue yang de jiebai, gangyang de jianqiang.

[Vestidos de limpio y caminando despacio, los campesinos lo miran diciendo:

“Estupendo…”

Es estupendo. Es tan inmaculado como la luna; tan resistente como el acero.]

- (1) Estupendo: adaptación
 (2) inmaculado como la luna: adaptación

TM4: 138 那些穿得乾乾淨淨的孩子們，見了它就饒有興味地說：

“它身上的肉像鋼一樣結實……”

(1)

的確。它像鋼一樣堅硬，同時又像銀子一樣柔軟。

(2)

Na xie chuan de gangan-jingjing de haizimen, jianle ta jiu raoyou xingwei de shuo:

“Ta shenshang de rou xiang gang yiyang jieshi……”

Di que. Ta xiang gang yiyang jianying, tongshi you xiang yinzi yiyang rouruan.

[Vestidos de limpio, los niños lo miran manifestando un vivo interés.

“Su cuerpo es tan sólido como el acero…”

Efectivamente. Es tan duro como el acero y al mismo tiempo tan blando como la plata.]

- (1) Su cuerpo es tan sólido como el acero: amplificación
 (2) plata: adaptación

TM5: 16 一些穿戴整潔從鄉村閒晃過來的人，會駐足瞧著牠說：「牠是鋼筋鐵
 (1)

骨呢！」

牠的確是鋼筋鐵骨。或者說，牠是鋼筋與水銀的傑作吧！

(2)

Yi xie chuandai zhengjie cong xiangcun xianhuang guolai de ren, hui zhuzu qiaozhe ta shuo:

“Ta shi gangjin tiegu ne!”

Ta di que shi gangjin-tiegu. Huozhe shuo, ta shi gangjin yu shuiyin de jiezuo ba!

[Vestidos de limpio, los hombres que vienen del campo se detienen a mirarlo.

“¡Es de hormigón armado!”

Sí que es de hormigón armado. O sea, ¡que es una obra maestra hecha de hormigón armado y de azogue!]

(1) Es de hormigón armado: amplificación

(2) azogue: adaptación

TM6: 3 那些來自鄉間，衣著乾淨、舉止悠閒的男士停下來打量牠。

「真是鐵打的呀！」

(1)

沒錯，是鐵打的。不單是鐵，也是水銀。

(2)

Na xie laizi xiangjian, yizhuo ganjing, juzhi youxian de nanshi ting xialai daliang ta.

“Zhen shi tie da de ya!”

Mei cuo, shi tieda de. Budan shi tie, ye shi shuiyin.

[Vestidos de limpio y caminando despacio, los hombres que vienen del campo se detienen a mirarlo.

“¡Es de hierro forjado!”

Efectivamente. Es de hierro forjado. No sólo de hierro, sino también de azogue.]

(1) Es de hierro forjado: amplificación

(2) azogue: adaptación

Con respecto al primer elemento estilístico, el TM1 opta por traducir el sentido denotativo de la expresión dialectal, aunque la frase traducida suena en cierto modo a hispanismo, ya que según los lingüistas chinos (Liu, et. al. 2007: 680), para describir la cualidad de lo mencionado hay que anteponer un sujeto al verbo predicativo *shi* “是” (ser) como en el caso de *ta shi gang* “他是鋼” (él es acero) igual que las frases del TM2 o del TM5. Según las convenciones de la lengua meta, a diferencia de la española, la omisión del sujeto en este caso hace que la oración original se convierta en impersonal en el TM, por lo que al leer esta frase no estándar de la gramática china, a los lectores meta les puede parecer extraña y foránea. Eso nos hace pensar que el tratamiento tomado por el TM1 hace visible al traductor, ya que éste transmite la información que comprende el TO sin la intención de reproducirlo con una expresión idiomática en la lengua meta, por lo que al leer dicha oración, a los lectores les debe de parecer exótica como si estuvieran leyendo una expresión de la lengua castellana.

Hatim y Mason (1995: 61) abordan este tema opinando que al traducir el dialecto londinense al árabe hay que “establecerse funcionalmente” para lograr la equivalencia en la traducción. Según estos dos traductólogos (1995: 61), la mejor manera de traducir el dialecto del TO consiste en “reflejar la posición social del usuario no tanto a través de sus rasgos fonológicos, sino por su empleo no estándar de la gramática o por variación deliberada del léxico de la lengua de llegada”. Así pues, volviendo a nuestro caso, el traductor del TM1 acude a una expresión no estándar de la gramática china a fin de conservar el registro no estándar del dialecto del TO en su traducción.

En cuanto a las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) y al TM4, todas han optado por amplificar la información acerca del habla vulgar andaluza por medio de una traducción en registro estándar en la lengua meta. El TM2 y el TM6 utilizan expresiones literarias chinas, como *gang dacheng* (鋼打成) “hecho de acero” y *tieda* (鐵打) “hecho de hierro”, mientras que el TM5 adopta la frase hecha china *gangjin-tiegu* (鋼筋鐵骨) “es de hormigón armado” que se usa sobre todo en lo escrito para describir a alguien que es robusto y resistente. El empleo de esta frase hecha muestra una tendencia a la domesticación porque sitúa un lenguaje culto en el habla local de los aldeanos, de manera que se pierde la peculiaridad dialectal que comprende el TO. El TM4 es el que emplea más palabras para traducir este dialecto del TO. Tanto las traducciones mediadas como el TM4 intentan estandarizar el habla vulgar de los campesinos andaluces reemplazando el lenguaje idiomático en su traducción, por lo que los lectores meta no son capaces de percibir la raíz humana de la realidad local que quiere expresar el poeta. Hay que resaltar la traducción del TM3, que opta por adaptar “Tien’ asero” por *zhen bang* (真棒) “estupendo”, que es una expresión que refleja un carácter coloquial en la lengua china y, en este caso, sirve para piropear el vigor corporal del asno. No obstante, esta traductora no logra transmitir los efectos específicos pretendidos en el TO, por lo que la expresión traducida queda poco relacionada con la frase posterior *gangyang de jianqiang* (鋼樣的堅強) “tan resistente como el acero”.

Con respecto al segundo elemento estilístico, igual que el ejemplo anterior, el TM1 recurre a la traducción literal y habla de *yue si de baiyin* (月似的白銀) “plata

como la luna” que está teñida de cierto tono lírico y literario como el TO, pese a que en la lengua china se trate de una expresión poco corriente que puede parecer exótica a sus lectores. Las traducciones mediadas (TM2, TM5 y TM6) adaptan el término “plata” por otro metal precioso, “azogue”, dado que originalmente los traductores ingleses utilizaron “quicksilver”⁵¹ para describir el color de Platero. Aquí nos encontramos con una discrepancia, pues, entre el metal que aparece en el TO y el de los TMs, ya que el término “quicksilver” es una palabra arcaica del mercurio, caracterizado por el color gris plateado igual que la plata. Sin embargo, el azogue y la plata son dos metales plenamente distintos y los traductores norteamericanos escogieron la superficialidad del significado de la palabra “plata” del TO y lo reemplazaron por otro metal, “mercurio”, en el TM para dar a conocer a sus lectores el color plateado del asno. Las traducciones mediadas que toman la versión inglesa como referencia optan por traducir literalmente esta palabra inglesa sin fijarse en el mecanismo de transformación de la lengua española a la inglesa, por lo que cometen un error de traducción en los TMs, confirmando, así pues, la afirmación de Benjamin (citado en Vega, 2004: 313) cuando dice que la excesiva superficialidad del sentido hace que las traducciones no se puedan traducir a otro idioma.

Otro ejemplo consiste en la palabra arcaica *yinzi* (銀子) “moneda de plata” utilizada por el TM4, término que aparece normalmente en la literatura clásica china porque era la moneda que circulaba en la época antigua china. Lo curioso es que *yinzi* (銀子) siempre es un tipo del metal sólido y duro y, por lo tanto, resulta contradictorio el sentido denotativo del TM4 *xiang yinzi yiyang rouruan* (像銀子一樣柔軟) “tan blando como la plata” y puede provocar una confusión enorme en los lectores meta, ya que aunque la plata puede ser relativamente blanda en comparación con otro tipo del metal, no llega a ser tan blanda como el azogue o el algodón. El TM3 también recurre a la adaptación al traducir “plata de luna” por *yueyang de jiebai* (月樣的潔白) “inmaculado como la luna”, que se ajusta a una expresión convencional de la lengua china, ya que es habitual emplear adjetivos como *jiaojie* (皎潔) o *jiebai* (潔白) “blanco inmaculado” para describir el color de la luna. Sin embargo, se trata de un

⁵¹ El *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* define el vocablo “quicksilver” como: “1. Old use of mercury. 2. Heavy silver-coloured metal which is liquid at ordinary temperatures”.

cambio léxico-semántico dado que el color plateado del TO se modifica por el blanco en el TM3.

Por último, querríamos destacar, de nuevo, el esfuerzo del TM1 por conservar en sentido estricto la estructura sintáctica del TO, incluso en los signos de puntuación, ya que en este caso, al citar textualmente el habla de los campesinos, hay que usar medios corchetes (「 」) en lugar del guión largo (—). Eso denota que el traductor del TM1 tiende a recurrir al método de la extranjerización manteniendo la estructura sintáctica y léxica del TO en su traducción. En contraste con el TM1, las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) no respetan las reglas de puntuación establecidas por el poeta y reemplazan los puntos suspensivos por el punto (TM2) o la interjección (TM5, TM6), por lo que cambian evidentemente el tono suspensivo del habla andaluza por uno más decidido o exclamativo, y modifican, así, levemente, el efecto global del TO en los TMs.

Ejemplo 24 (Cap. XLVI La tísica)

TO: 127 —Cuando yego ar puente —me dijo—, ¡ya v'usté, zeñorito, ahí ar lado
(1)
que ejtá!, m'ahogo...

En esta frase querríamos destacar dos rasgos prominentes: el estilo directo del discurso⁵² y el tratamiento personal de forma respetuosa pero informal. En cuanto al estilo directo nos referimos a citar las palabras tal como han sido pronunciadas por el personaje, que en este caso consiste en el habla local de la tísica. Por otro lado, conviene mencionar la expresión de respeto “señorito”, con que la tísica se dirige al narrador, teñida de cierto sentido informal y coloquial en el TO. Es interesante observar cómo los traductores reflejan esta peculiaridad del tratamiento de la lengua castellana en su traducción.

⁵² Según Reyes (1993: 7-12) las gramáticas distinguen tres mecanismos de cita: el estilo directo (ED), el estilo indirecto (EI) y el estilo indirecto libre (EIL), que se encuentra casi exclusivamente en la literatura. En el ED se reproducen las palabras de otra persona manteniéndolas aparentemente idénticas a como fueron pronunciadas o escritas, mientras que en el EI las palabras narradas sufren algunos cambios, porque quien cita las acomoda a su situación comunicativa.

TM1: 50 我走到橋上——她告訴我——你看，小少爺，就在這旁邊，我都透
(1)

不過氣來……

Wo zoudao qiaoshang——ta gaosu wo——ni kan, xiao shaoye, jiu zai zhe pangbian, wo dou tou bu guo qilai.....

[Cuando llego al puente —me dijo—, ya ves, señorito, ahí al lado que está, me ahogo...]

(1) señorito: equivalencia

TM2: 68 「只要走到橋那邊，」她告訴我，「你瞧，先生，多近呀，我也會
(1)

氣喘得要窒息似的。」

“Zhiyao zoudao qiao nabian” ta gaosu wo, “ni qiao, xiansheng, duojin a, wo ye hui qi chuan de yao zhixi side”.

[“Cuando llego al puente” me dijo, “ya ves, señor, tan cerca que está, jadeo como si me ahogara.”]

(1) señor: adaptación

TM3: 77 “我走到橋上，”她告訴我，“你看，少爺，就是那邊，我就連氣都
(1)

喘不過來了……”

“Wo zoudao qiaoshang”, ta gaosu wo, “ni kan, shaoye, jiushi nabian, wo jiu lian qi dou chuan bu guo lai le.....”

[“Cuando llego al puente” me dijo, “ya ves, señorito, ahí al lado que está, me ahogo...”]

(1) señorito: equivalencia

TM4: 178 “如果什麼時候我能到橋上的話，你瞧著吧，先生，我非從那裡跳
(1)

下去淹死不可……”一天，她對我這樣說。

“Ruguo sheme shihou wo neng dao qiaoshang de hua, ni qiaozhe ba, xiansheng, wo fei cong nali tiao xiaqu yansi bu ke.....” yitian, ta dui wo zheyang shuo.

[“Si pudiera llegar al puente en algún momento, ya ves, señor, saltaría ahí mismo para ahogarme...” me dijo un día.]

(1) señor: adaptación

TM5: 106 「只要走到橋那邊，」她告訴我，「你看，雖然那麼近，我就會喘不過氣來.....」

“Zhiyao zoudao qiao nabian”, ta gaosu wo, “ni kan, suiran name jin, wo jiu hui chuan bu guo qilai.....”

[“Cuando llego al puente” me dijo, “ya ves, aun estar de cerca, me ahogo...”]

(1) (señorito): omisión

TM6: 89 「就快走到橋邊的時候，」她告訴我，「你知道嗎，老伯伯，我就透不過氣來。」

“Jiu kuai zoudao qiaobian de shihou”, ta gaosu wo, “ni zhidao ma, lao.bobo, wo jiu tou bu guo qilai.”

[“Al llegar al puente” me dijo, “ya sabes, abuelo, me ahogo.”]

(1) abuelo: adaptación

Dos de las traducciones directas (TM1, TM3) adoptan los términos *xiao shaoye* (小少爺) y *shaoye* (少爺) que pueden denotar “joven acomodado y ocioso” o “tratamiento que da un criado a su amo joven” y que disponen de cierto registro no estándar y coloquial. Cabe añadir que la única pequeña diferencia entre “señorito” y *shaoye* (少爺) “señorito” reside en que éste último aparece habitualmente en las obras de la literatura clásica china, y que pertenece al lenguaje arcaico (Zhou, 2009: 619). Tal como mencionamos en el ejemplo anterior, para Hatim y Mason (1996: 61) la adopción de la variación deliberada del léxico de la lengua meta puede servir para lograr la equivalencia en la traducción del dialecto del TO. En este sentido, el empleo de la variación deliberada por ambos traductores a través de las palabras arcaicas, logra el efecto equivalente a la palabra del TO. En contraste con las palabras empleadas por las versiones anteriores, el TM2 y el TM4 recurren a adaptar al término *xiansheng* (先生) “señor”, que también es un tratamiento respetuoso o cortés que se

da a un adulto en la lengua china. No obstante, dicho término es característico del lenguaje formal y culto, por lo que pierde el rasgo coloquial y no estándar del original. Lo curioso es el tratamiento adoptado por el TM6, que utiliza la expresión *lao bobo* (老伯伯) “tío o abuelo”, que es el tratamiento respetuoso para hombres mayores. Chen Hongwei (1999: 122) en “Cultural differences and translation”, señala que algunos tratamientos en la lengua china pueden causar un efecto confuso e incongruente a los receptores de otras comunidades. La razón es que los tratamientos en el mundo sónico están íntimamente vinculados con la vida cotidiana y la condición social, por lo que se suele usar *Zhang laoshi* “張老師” (profesor Zhang) o *Wang bobo* “王伯伯” (tío Wang) para expresar un tono respetuoso. Cabe añadir que éste último puede ser un vecino del relator sin que necesariamente tenga parentesco con él. En nuestro caso, *lao bobo* (老伯伯) “abuelo”, igual que “señorito”, es también una expresión de tono respetuoso y coloquial, pero a diferencia de éste último, el tratamiento anterior se dirige a personas de tercera edad, de manera que la imagen de *lao bobo* (老伯伯), “abuelo”, no coincide con la del TO.⁵³ El TM5 es el único que suprime este tratamiento en la traducción. Probablemente a la traductora le parezca redundante e innecesario dicho tratamiento, ya que la omisión de este vocativo hace que la frase traducida aparezca más fluida y ayude a los lectores meta a seguir el hilo del discurso de la tísica. No obstante, la omisión del vocativo diluye evidentemente el mecanismo del estilo directo, y así, el diálogo entre el narrador y la tísica se convierte en un monólogo de la tísica sin interlocutor.

Hay que poner de manifiesto el calco de la estructura sintáctica del TO que adopta el TM1. Igual que en el ejemplo anterior, éste no sólo conserva la estructura fraseológica del TO sino también los signos de puntuación como el guión largo en lugar de medios corchetes (「」), que no es idiomático ni convencional en la lengua meta. Esto puede implicar que el traductor del TM1 es fiel al TO y tiende a recurrir al método de la extranjerización en su traducción. En cambio, a causa de la influencia de la traducción intermedia, dos de las traducciones mediadas (TM2, TM6) no respetan las reglas de puntuación establecidas por el poeta, y reemplazan los puntos

⁵³ Hay que tener en cuenta que Juan Ramón Jiménez no tenía más que treinta y cinco años a la hora de escribir *Platero y yo*, por lo que el narrador, el *yo* o el poeta mismo, no puede ser una persona de tercera edad.

suspensivos por el punto, lo cual evidentemente hace perder el tono de suspense que comprende el discurso de la tísica.⁵⁴ Por último, cabe destacar de nuevo la adaptación sintáctica del TM4. La adaptación sintáctica provoca un cambio semántico y la pérdida de recursos literarios del TO, ya que el TM4 menciona que “saltaría ahí mismo para ahogarme”, cuyo significado difiere por completo del enunciado original “ahí al lado que está, me ahogo”. En este sentido, la expresión del TM4 resulta mucho más dramática y trágica que la del TO y de los demás TMs.

Ejemplo 25 (Cap. XX El loro)

TO: 88 Y el loro, entre las lilas:
 —— Ce n'est rien... Ce n'est rien...
 (1)

El contexto de este capítulo se sitúa en que un grupo de cazadores furtivos venían a visitar al médico francés, porque a uno de ellos se le había reventado la escopeta. Los cazadores utilizaban el habla vulgar de la zona andaluza, mientras que el loro del médico intentaba imitar a su amo en la forma del hablar, repitiendo el lenguaje culto francés “ce n'est rien”. Por consecuencia, se crea un bello y vívido contraste entre el acento vulgar y el lenguaje culto que ayuda a identificar el mundo de Moguer, a darle una raíz humana (Predmore, 1975: 114). Merece la pena fijarnos en el tratamiento tomado por los traductores de nuestro corpus para ver cómo solucionan el punto problemático de la referencia a otra lengua no castellana.

TM1: 22 鸚鵡在丁香花中：
 ——Ce n'est rien... Ce n'est rien... (不要緊.....不要緊.....)
 (1)

Yinwu zai dinxianghua zhong:
 ——Ce n'est rien... Ce n'est rien... (*Bu yaojin.....Bu yaojin.....*)

[El loro entre las lilas:

⁵⁴ La traducción inglesa de esta frase es (Roberts, 1960: 60; énfasis nuestro):

“When I reach the bridge”, she told me, “you see, **sir**, how near it is, I choke.”

Debemos fijarnos en que estos traductores tampoco conservaron los puntos suspensivos del TO.

<p>—— <u>Ce n'est rien... Ce n'est rien... (No pasa nada... No pasa nada...)</u>]</p> <p>(1) Ce n'est rien + no pasa nada: préstamo + amplificación</p>
<p>TM2: 39 紫丁香叢中的鸚鵡卻說：「<u>Ce n'est rien, Ce n'est rien.</u>」①</p> <p>(1)</p> <p>① <u>法語：不要緊的。</u></p> <p><i>Zidinxiang cong zhong de yinwu que shuo: “<u>Ce n'est rien, Ce n'est rien.</u>”</i> ①</p> <p>① <i>Fayu: Bu yaojin de.</i></p> <p>[El loro entre las lilas dice: “<u>Ce n'est rien, Ce n'est rien.</u>” ①</p> <p>① <u>Lengua francesa: No pasa nada.</u>]</p> <p>(1) Ce n'est rien + nota: préstamo + amplificación</p>
<p>TM3: 39 鸚鵡還在丁香花叢裏說著：</p> <p>“<u>cen'estrien..... cen'estrien.....</u>”①</p> <p>(1)</p> <p>① <u>法語：不要緊。</u></p> <p><i>Yinwu hai zai dinxianghua congli shuozhe: “<u>Cen'estrien..... Cen'estrien.....</u>”</i> ①</p> <p>① <i>Fayu: Bu yaojin.</i></p> <p>[El loro entre las lilas dice: “<u>Cen'estrien... Cen'estrien...</u>” ①</p> <p>① <u>Lengua francesa: No pasa nada.</u>]</p> <p>(1) Ce n'est rien + nota: préstamo + amplificación</p>
<p>TM4: 155 在紫丁香間跳來跳去的鸚鵡：</p> <p>“<u>沒關係。</u>”</p> <p>(1)</p> <p><i>Zai zidinxiangjian tiaolai-tiaoqu de yinwu: “<u>Mei guanxi.</u>”</i></p> <p>[El loro va saltando entre las lilas: “<u>No pasa nada.</u>”]</p> <p>(1) No pasa nada: traducción literal</p>
<p>TM5: 54 從紫丁香叢又傳來鸚鵡的聲音：</p> <p>「<u>不要緊的.....不要緊的.....</u>」①</p> <p>(1)</p> <p>① <u>法語：Ce n'est rien.</u></p>

Cong zidinxiang cong you chuanlai yinwu de shengyin: “Bu yaojin de.....Bu yaojin de.....” ①

① *Fayu: Ce n'est rien.*

[Entre las lilas emite de nuevo la voz del loro: “No pasa nada... No pasa nada...”]①

① *Lengua francesa: Ce n'est rien.*

(1) No pasa nada + nota: traducción literal + amplificación

TM6: 45 鸚鵡在紫丁香花叢裡說：「不要緊的！不要緊的！」

(1)

Yinwu zai zidinxiang huacong li shuo: “Bu yaojin de! Bu yaojin de!”

[El loro entre las lilas dice: “¡No pasa nada! ¡No pasa nada!”]

(1) No pasa nada: traducción literal

En este ejemplo el TM1 adopta un doblote, utilizando el préstamo y, a la vez, la amplificación. Lo curioso es que este traductor conserve la cita de frase francesa del TO colocando yuxtapuesta su traducción en chino entre paréntesis, que se trata de una forma en general poco corriente.⁵⁵ Conviene fijarnos en dos aspectos interesantes en esta oración traducida: por un lado, tal como mencionamos en el subapartado 1.1.6 del capítulo V, esta versión se dirige principalmente a los lectores que sepan castellano, de manera que al leer la frase “ce n'est rien”, los receptores se dan cuenta de que se trata de una frase en otro idioma, no castellano. Esto puede explicar porqué este traductor no proporciona información del idioma del cual proviene esta frase original. Por otro lado, a diferencia de la anotación, el TM1 emplea la yuxtaposición de la frase original junto con la traducida al chino, lo que nos hace pensar en una forma de resistencia, ya que las frases yuxtapuestas rompen la falsa sensación de estar leyendo un texto original y hacen que sus lectores estén conscientes de que lo que leen es una traducción. De este modo, el TM1, en sentido estricto, recurre a la forma de extranjerización o a la de resistencia en su traducción para la referencia a otras lenguas.

⁵⁵ Véase la figura 10 que muestra la imagen en relación con citas de otras lenguas en el TM1 (segunda parte, capítulo IV).

El TM2 y el TM3 también recurren al préstamo y a la vez a la amplificación, conservando la frase francesa en el cuerpo del texto y adoptando una anotación para explicar el significado de dicha oración. A nuestro juicio, en primer lugar, en contraste con la yuxtaposición del TM1, la anotación del TM2 y del TM3 resulta más frecuente y convencional a la hora de traducir la oración de otra lengua al chino. En segundo, en comparación con otras traducciones (TM4, TM5, TM6) el TM2 y el TM3 son traducciones más extranjerizantes y más cercanas al autor del TO, ya que retienen los elementos foráneos en el texto. Por otra parte, al leer la expresión francesa, la mayoría de los lectores meta no pueden comprender su significado (especialmente en el TM3, que se equivoca de la ortografía francesa), de manera que han de interrumpir el ritmo de lectura a fin de consultar la explicación en la anotación, lo cual puede influir en cierto modo en la fluidez de la lectura. Eso denota que ambos traductores tienden a aplicar una forma de resistencia en la traducción, desenmascarando la falsedad de que se está leyendo el texto original. En tercer lugar, conviene prestar atención al método de extranjerización adoptado por el TM2, ya que, desde el primer ejemplo, éste muestra predilección por utilizar el lenguaje idiomático y fluido en la traducción, por lo que parece contradictorio retener la frase francesa en el TM2, que influye efectivamente en la fluidez y la legibilidad de la traducción. Para resolver la duda, tenemos que volver al subapartado de 1.2.1 del capítulo IV cuando mencionamos que este traductor es conocedor de la lengua francesa, por lo que no resulta extraño que conserve preferentemente la frase de la lengua que domina. Con esto se explica la predilección del traductor del TM2 por retener la frase de la lengua francesa en el cuerpo del texto.

En contraste con las traducciones anteriores (TM1, TM2, TM3), las dos traducciones mediadas (TM5, TM6) y el TM4 muestran una inclinación por acercarse a las comunidades meta, ya que todos ellos deciden traducir directamente el significado de la frase francesa por la china para acomodarse a las convenciones de lectura. El TM5 opta por traducir literalmente la frase francesa por la china y explicar en una nota que se trata de una oración originalmente en francés, mientras que el TM4 y el TM6 traducen directamente del francés al chino sin proporcionar ninguna información adicional, de modo que sus lectores pueden pensar que el idioma que

pronuncia el loro es castellano o inglés y no pueden percibir el valor estilístico y la raíz humana que caracteriza el TO.

Por último, querríamos destacar de nuevo la modificación de los signos de puntuación en los TM2, TM4 y TM6, los cuales no respetan los puntos suspensivos del TO; mientras que el TM1 retiene la puntuación del TO sin hacer la conversión a la de la lengua china, por lo que el TM1 tiñe aún más de color exótico su traducción.

Ejemplo 26 (Cap. XV El potro castrado)

TO: 80 *Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which used, lives th' ejecutor to be,*
(1)
——dice Shakespeare a su amigo.

Aquí hallamos otro ejemplo de referencia a otra lengua: esta vez se trata de un soneto del gran poeta inglés, William Shakespeare. Juan Ramón Jiménez citó los dos últimos versos del cuarto soneto de Shakespeare para expresar la compasión que sintió por la castración del caballo así como para realzar la dolorosa metamorfosis del animal (Bochet, 1999: 35). Es preciso prestar atención a los tratamientos adoptados por los traductores y ver si mantienen la congruencia con el procedimiento de traducción del ejemplo anterior.

TM1: 16 *Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which used, lives th' ejecutor to be.*
(你未曾用過的美必將同你埋葬在一起，
而用過的，則生存著成爲你底執行者。)
(1)
莎士比亞跟他底朋友說。

*Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which used, lives th' ejecutor to be.*
(Ni weiceng yongguo de mei bijiang tong ni maizang zai yiqi,
Er yongguo de, ze shengcunzhe chengwei ni de zhixingzhe.)
Shashibiya gen ta de pengyou shuo.

[*Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,*

Which used, lives th' ejecutor to be,
(Tu belleza no usada ha de yacer contigo,
Que usada, vive para servirte de ejecutor.)

Dice Shakespeare a su amigo.]

- (1) Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
 Which used, lives th' ejecutor to be,
 (Tu belleza no usada ha de yacer contigo,
 Que usada, vive para servirte de ejecutor): préstamo + amplificación

TM2: 31 正如莎士比亞寫給他友人的詩句：

你未用過的美，將和你一起埋葬，
要不，就活著做你遺囑的執行者。

(1)

Zhengru Shashibiya xiegei ta youren de shiju:

Ni wei yongguo de mei, jiang he ni yiqi maizang,
Yaobu, jiu huozhe zuo ni yizhu de zhixingzhe.

[Tal como el verso escrito por Shakespeare a su amigo:

Tu belleza no usada ha de yacer contigo,
Que usada, vive para albacea ser.]

- (1) Tu belleza no usada ha de yacer contigo,
 Que usada, vive para albacea ser: traducción literal

TM3: 29 你的未顯現的美，必隨你一同埋藏，
已經顯現的，則帶給你以滅亡。

(1)

莎士比亞對他的朋友就是這樣說的。

Ni de wei xianxian de mei, bi sui ni yitong maicang,
Yijing xianxian de, ze daigei ni yi miawang.
Shashibiya dui ta de pengyou jiu shi zheyang shuo de.

[Tu belleza no usada ha de yacer contigo,
Que usada, te lleva a la extinción.]

Tal como dice Shakespeare a su amigo.

- (1) Tu belleza no usada ha de yacer contigo,
 Que usada, te lleva a la extinción: traducción literal

<p>TM4: 149</p>	<p>你未顯現的美，隨你一同埋葬， 已經顯現的美，則帶給你以死亡。 (1) 莎士比亞對他的朋友就是這樣說的。</p> <p><i>Ni wei xianxian de mei. sui ni yitong maizang, Yijing xianxian de mei. ze daigei ni yi siwang. Shashibiya dui ta de pengyou jiu shi zheyang shuo de.</i></p> <p>[<u>Tu belleza no usada ha de yacer contigo, Que usada, te lleva a la muerte.</u>]</p> <p>Tal como dice Shakespeare a su amigo.</p> <p>(1) Tu belleza no usada ha de yacer contigo, Que usada, te lleva a la muerte: traducción literal</p>
<p>TM5: 44</p>	<p>你未曾使用的美，將隨你埋葬； 使用過的，則成為繼承人而重生……① (1) 莎士比亞曾經如此對友人說過。 ① 引自莎士比亞的十四行詩。</p> <p><i>Ni weiceng shiyong de mei. jiang sui ni maizang, Shiyongguo de, ze chengwei jichengren er chongsheng……① Shashibiya cengjing ruci dui youren shuoguo.</i></p> <p>① <i>Yinzi Shashibiya de shisi hangshi.</i></p> <p>[<u>Tu belleza no usada ha de yacer contigo, Que usada, se hace heredero para renacer...①</u>]</p> <p>Tal como dice Shakespeare a su amigo. ① <u>Cita extraída del verso del soneto de Shakespeare.]</u></p> <p>(1) Tu belleza no usada ha de yacer contigo, Que usada, se hace heredero para renacer + nota: traducción literal + amplificación</p>
<p>TM6: 29</p>	<p>「美而未用與爾同葬， 用則來日為爾留芳。」① (1) 莎士比亞給友人的信中說道。 ① 語出莎翁十四行詩第四首。</p>

“Mei er weiyong yu er tong zang,

Yong ze lairi wei er liufang.”^①

Shashibiya gei youren de xinzhong shuodao.

① Yuchu Shaweng shisi hangshi di-si shou.

[“Tu belleza no usada ha de yacer contigo,

Que usada, vive para dejarte buena fama.”^①

Tal como escribió Shakespeare a su amigo.

① Cita extraída del verso del cuarto soneto de Shakespeare.]

- (1) Tu belleza no usada ha de yacer contigo,
Que usada, vive para dejarte buena fama + nota:
traducción literal + amplificación

Para traducir este verso de la lengua inglesa casi todos los traductores emplean la traducción literal, salvo el TM1 que recurre al préstamo con la amplificación, igual que en el caso del ejemplo anterior. Con estos dos ejemplos confirmamos que este traductor ha conservado las citas en otras lenguas del TO (tanto en francés como en inglés) en su traducción. A diferencia del ejemplo anterior, el TM2 opta por traducir literalmente los versos de Shakespeare sin adjuntar la versión original inglesa en el TM. Esto nos hace pensar que este traductor tiene predilección por conservar los elementos léxicos de la lengua francesa en su texto traducido, mientras que siente innecesario mencionarlos del inglés, de modo que existe una incongruencia en la traducción en cuanto a la referencia de las lenguas no castellanas. Igual que el TM2, el TM3 recurre a traducir literalmente los versos de Shakespeare sin adjuntar la versión original, tal como en el caso del ejemplo anterior, por lo que se trata también de una incoherencia en relación con las citas de ambos idiomas. En cambio, el TM4 mantiene la misma forma, traduciendo directamente la cita de los versos en su texto igual que en el caso anterior. Cabe destacar que las palabras traducidas del TM4 son casi idénticas a las del TM3, lo cual confirma que la retraducción (TM4) toma la traducción antecedente (TM3) como referencia.

Lo más curioso es el tratamiento del TM5 y del TM6, que no sólo traducen literalmente estos versos ingleses, sino que también procuran explicar su fuente por medio de la anotación. No resulta extraño que el TM5 proporcione información

adicional acerca de la procedencia de los versos, ya que al ser una versión compilada, el TM5 goza de ventaja en cuanto al origen de este soneto. Lo inexplicable es el uso de los puntos suspensivos al final de los versos, ya que en el TO el poeta utilizó la coma. Tal como mencionamos antes, los dos versos citados son los últimos del cuarto soneto de Shakespeare, así que no es muy coherente la adopción de los puntos suspensivos en este caso. Por último, conviene resaltar los recursos literarios utilizados por el TM6 para la traducción de ambos versos. En primer lugar, el traductor recurre a la figura de la antítesis traduciendo por *yu er tong zang* (與爾同葬) “yacer contigo” y *wei er liufang* (爲爾留芳) “dejarte buena fama”, y así mantiene la semejanza de la repetición estructural de estos versos. En segundo, el TM6 logra el mérito de rimar el término *zang* (葬) con *fang* (芳) en su traducción, para reflejar la riqueza del esquema de los dos versos originales. En tercero, éste adopta la palabra arcaica *er* (爾), pese a que hoy día es más habitual el uso del pronombre personal *ni* (你) “tú”. El arcaísmo ayuda efectivamente a los lectores meta a discernir la época en que se sitúa este gran poeta inglés. De todo esto podemos deducir que el traductor del TM6 cumple los tres criterios ya mencionados de Yan Fu en la traducción de los versos de Shakespeare.

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LOS PROCEDIMIENTOS DE TRADUCCIÓN

Capítulo VI Análisis cuantitativo y cualitativo de los procedimientos de traducción

En este capítulo presentaremos un análisis cuantitativo mediante los datos que hemos obtenido del estudio contrastivo del corpus, a fin de examinar, primero, cuáles son los procedimientos más utilizados por los traductores para traducir los elementos estilísticos del TO, así como el método de traducción adoptado por cada traductor. En segundo lugar, indagaremos en las razones de la omisión que comprenden los ejemplos de nuestro estudio contrastivo. En tercer lugar, nos centraremos en el análisis cualitativo e intentaremos discernir las marcas idiolectales de los textos traducidos. Por último, intentaremos detectar la influencia de los factores extratextuales sobre el estilo tanto del TO como de los TMs. En este apartado procuraremos aclarar las preguntas que formulamos en el capítulo IV “análisis de los textos traducidos” y observaremos la interrelación entre los factores extratextuales y los textuales.

1. Análisis global de los procedimientos de traducción

Hemos recogido un total de 26 ejemplos, que creemos que son los más representativos de las seis categorías (sinestesia, implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variación lingüística) que caracterizan el estilo de *Platero y yo*. En estos ejemplos hemos escogido 48 elementos estilísticos para realizar nuestro estudio contrastivo de las seis traducciones al chino de esta gran obra.

Las tablas que presentamos a continuación resumen los resultados obtenidos de nuestro análisis estilístico. En la primera aparece una clasificación de los 307 procedimientos que han utilizado los traductores de nuestro corpus para transmitir los rasgos idiosincrásicos que comprende el TO. Éstos están enumerados de mayor a menor frecuencia según el número de veces que han sido utilizados, así como el porcentaje que este número representa.¹

¹ Los datos concretos de cada TM se pueden consultar en el anexo 1: Número de ocurrencias y porcentajes de los procedimientos usados según las categorías del estilo en todos los TMs; y en el anexo 2: Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados según las categorías del estilo en cada

Tabla 7. Procedimientos de traducción empleados en los textos meta

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	95	31,0%
Adaptación	52	16,9%
Omisión	38	12,4%
Amplificación	31	10,1%
Modulación	30	9,7%
Préstamo	28	9,1%
Equivalencia	27	8,8%
Transposición	6	2,0%
Total	307	100%

Podemos observar que la **traducción literal** ha sido el procedimiento más usado en los TMs, en 95 ocasiones, con un poco más de 31% del total de los procedimientos empleados, casi el doble del siguiente procedimiento, la **adaptación**, con un 17% del total. El tercer procedimiento más usado ha sido la **omisión**, en 38 ocasiones, con un 12,4% del total, mientras que el cuarto más utilizado ha sido la **amplificación**, con 10,1%. La **modulación**, el **préstamo** y la **equivalencia** han sido el quinto, el sexto y el séptimo procedimientos más usados en las seis traducciones de nuestro corpus y ocupan un 9,7%, un 9,1% y un 8,8%, respectivamente. El menos empleado en nuestro análisis ha sido la **transposición**, con sólo un 2% del total. El diagrama siguiente presenta los porcentajes que ocupan los diferentes procedimientos de traducción empleados por los TMs de nuestro corpus.

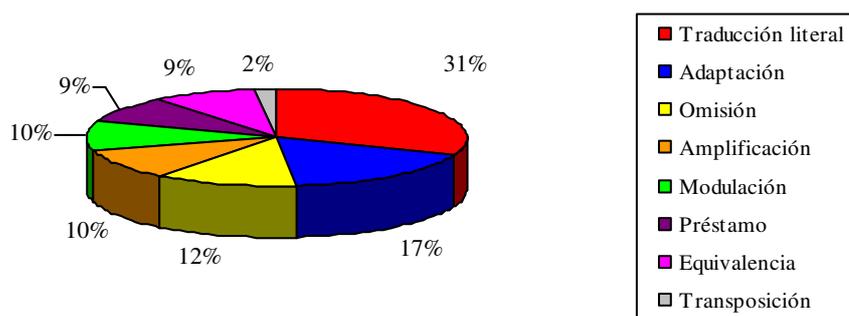


Figura 28. Porcentajes de los procedimientos de traducción en los textos meta

Merece la pena estudiar a fondo estos procedimientos de traducción empleados por los TMs de nuestro corpus. De este modo, escogeremos los dos procedimientos más usados y, por lo tanto, más representativos de cada categoría del estilo de *Platero* para indagar cuáles son los que se utilizan con mayor frecuencia en estos TMs.

Tabla 8. Procedimientos empleados con mayor frecuencia por los textos meta según las seis categorías del estilo de *Platero y yo*

Categorías del estilo	Procedimientos	Frecuencia de uso en los TMs	Total de frecuencia de uso en los TMs	Porcentaje
Sinestesia	Traducción literal	31	67	46,3%
	Omisión	14		20,9%
Implicación afectiva	Equivalencia	19	43	44,2%
	Préstamo	11		25,6%
Retrato de los personajes	Traducción literal	34	81	42%
	Adaptación	12		14,8%
Descripción del paisaje	Adaptación	17	48	35,4%
	Traducción literal	9		18,8%
	Modulación	9		18,8%
Simbolismo	Traducción literal	12	31	38,7%
	Omisión	6		19,4%
Variación lingüística	Amplificación	11	37	29,7%
	Traducción literal	9		24,3%
	Adaptación	9		24,3%

Podemos observar que la **traducción literal** ha sido el procedimiento más

empleado por los TMs y que se utiliza especialmente para traducir los elementos estilísticos de la *sinestesia*, en 31 ocasiones, que ocupa casi la mitad del total (46,3%) de ocurrencias de sinestesia analizadas. Esto puede implicar que los traductores de nuestro corpus tienden a mantenerse próximos a las expresiones peculiares del autor del TO. No obstante, el segundo procedimiento más usado para la traducción de la sinestesia ha sido la **omisión** que supera el quinto del total (20,9%) lo que nos hace pensar que, aparte de la traducción literal, los traductores, al enfrentarse a los elementos estilísticos de la *sinestesia* difíciles de transferir al TM, optan por omitirlos. Nos ocuparemos de este tema más adelante cuando hagamos el análisis tanto de los procedimientos empleados por cada traductor como de las posibles razones de omisión para, así, detectar quienes tienen tendencia a suprimirlos en su traducción y por qué.

Con respecto a la *implicación afectiva*, como nos centramos en el aspecto morfológico de la lengua castellana, es decir, en el uso de diminutivos y aumentativos, así como en los nombres propios de Platero, no resulta nada extraño que los traductores prefieran recurrir a la **equivalencia** en 19 ocasiones (44,2%) y al **préstamo** en 11 ocasiones (25,6%) para transferir estos elementos estilísticos del poeta en los TMs. De este modo, los que conocen el valor morfológico del castellano prefieren traducir el sentido connotativo que comprende el nombre, mientras que los que no lo comprenden, tienden a transcribir los sobrenombres de Platero.

En cuanto a la categoría del *retrato de los personajes*, de nuevo la traducción literal es el procedimiento más usado por los TMs, en 34 ocasiones, cerca de la mitad del total (42%). El segundo procedimiento más utilizado es la **adaptación**, en 12 ocasiones, cuyo porcentaje equivale al 14% del total; lo que indica que su uso es muy inferior al de la traducción literal. Por lo tanto, parece que los TMs de nuestro corpus muestran tendencia a conservar los elementos lingüísticos y estilísticos de la categoría del retrato de los personajes. No obstante, dos de las tres traducciones directas acaparan la mitad de la frecuencia de uso de la traducción literal, es decir, el TM1 recurre 10 veces a la traducción literal, mientras que el TM3, lo hace 7 veces.² Eso

² Estas cifras pueden consultarse en el anexo 2: **Frecuencias de los procedimientos aplicados en las**

denota que la mayor frecuencia del uso de la traducción literal puede atribuirse a su empleo constante en el TM1 y el TM3.

Respecto a la *descripción del paisaje*, los traductores de nuestro corpus han adoptado preferentemente la **adaptación**, en 17 ocasiones, con un 35,4%, para la traducción de dicha categoría. Como las expresiones de esta categoría, usadas por Juan Ramón Jiménez, son poco habituales –por ejemplo, “sierra un pino”, “el pinar verde se agría” o “un indefinible amarillor”–, es natural que los traductores sientan necesidad de recurrir a la adaptación a fin de normalizar estas locuciones infrecuentes.

En referencia al *simbolismo*, la mayoría de los traductores de nuestro corpus recurren a la **traducción literal** en 12 ocasiones (38,7%), aunque en este caso es posible que no logren reflejar los valores simbólicos del TO en los TMs, ya que si la lengua meta no comparte la misma raíz simbólica que la lengua original, los lectores meta no son capaces de percibir los sentidos connotativos de las palabras originales; como ya hemos visto en los ejemplos de “salamandra”³ o “vestido de luto”.⁴

Por último, para la traducción del *dialecto andaluz* y de la *referencia a otras lenguas*, los TMs tienden a adoptar la **amplificación** en 11 ocasiones (29,7%), seguida por la **traducción literal** y la **adaptación**, ambas en 9 ocasiones con un 24,3%. El mayor uso de la amplificación por los TMs puede atribuirse a la inclusión de anotaciones, sobre todo por parte de la referencia a otras lenguas. Los traductores a menudo emplean las notas al pie a fin de dar a conocer a sus lectores el origen de la cita intertextual en el soneto de Shakespeare o el significado de la lengua francesa en “Ce n’est rien”.⁵

categorías del estilo según distintos TMs de nuestro corpus.

³ Puede verse el ejemplo 20 de nuestro análisis del estilo.

⁴ Puede verse el ejemplo 19 de nuestro análisis del estilo.

⁵ Véase los ejemplos 25 y 26 de nuestro análisis del estilo.

2. Análisis de los procedimientos utilizados por cada traductor y método adoptado

En este apartado agruparemos los procedimientos que han sido utilizados por cada traductor en una tabla, ordenados de mayor a menor frecuencia y porcentaje para así facilitar la observación del tipo de procedimiento que ha sido adoptado preferentemente por los traductores de nuestro corpus para resolver determinados elementos lingüísticos de gran relevancia en el estilo de *Platero y yo*. También analizaremos, en este apartado, qué categoría del estilo emplean los traductores con mayor frecuencia en cada determinado procedimiento.

Conviene poner de manifiesto de nuevo que los procedimientos de traducción que hemos utilizado en nuestro análisis del estilo se basan principalmente en la terminología propuesta por la estilística comparada de Vinay y Darbelnet (1995) y la de Vázquez Ayora (1977). Aparte del análisis de los procedimientos, en el presente apartado también introduciremos el concepto de la gradación de intervención del traductor propuesto por Marco (2004) a fin de justificar el método optado por cada traductor, para así, poder detectar si el traductor tiende a utilizar el método extranjerizante, o bien se inclina hacia el método domesticante (Venuti, 1995; 1998a).

2.1 El traductor del TM1: Ambrosio Wang Anbo (王安博)

El primer TM con el que nos encontramos es una versión bilingüe español-chino y es, a su vez, la traducción más antigua de nuestro corpus, realizada por Ambrosio Wang, considerado un hispanista apasionado.

Tabla 9. Procedimientos empleados en el TM1

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	30	58,8%
Equivalencia	10	19,6%
Amplificación	5	9,8%
Préstamo	4	7,9%
Modulación	2	3,9%
Omisión	0	0%
Adaptación	0	0%

Transposición	0	0%
Total	51	100%

El procedimiento más usado por Ambrosio Wang es la **traducción literal**, en 30 ocasiones, en más de la mitad del total (58,8%) de procedimientos, principalmente para traducir elementos en relación con el *retrato de los personajes* (en 10 ocasiones), pero también para la *sinestesia* (en 6 ocasiones), la *descripción del paisaje* (5 ocasiones), la *implicación afectiva* (4 ocasiones), el *simbolismo* (4 ocasiones) y la *variación lingüística* (1 ocasión).

El segundo procedimiento más empleado por este traductor es la **equivalencia** a la que recurre 10 veces, un 19,6% del total, usada sobre todo para traducir elementos de la *implicación afectiva* (en 6 ocasiones).

La **amplificación** ocupa el tercer lugar, utilizada sobre todo para reflejar la *variación lingüística*. Este traductor recurre a una forma poco habitual, la colocación yuxtapuesta de la cita de la lengua extranjera y su traducción en chino para traducir las citas de otras lenguas.

Utilizado una vez menos que la amplificación, el **préstamo** es el cuarto procedimiento más empleado en el TM1, usado dos veces en la *variación lingüística* por la misma razón que la amplificación.

Ambrosio Wang usa dos veces la **modulación**: una vez para traducir “barrigota” por *dupi* (肚皮) “barriga” y la otra, “nardo ajado” por *diaocan de baiyuzan* (凋殘的白玉簪) “nardo mustio”.⁶ Lo curioso es que éste no haya adoptado ni la **omisión**, ni la **adaptación**, ni la **transposición** en su traducción.

⁶ Véase los ejemplos 8 y 9 de nuestro análisis del estilo.

A continuación presentamos el gráfico de los porcentajes que comprenden los procedimientos usados en el TM1.

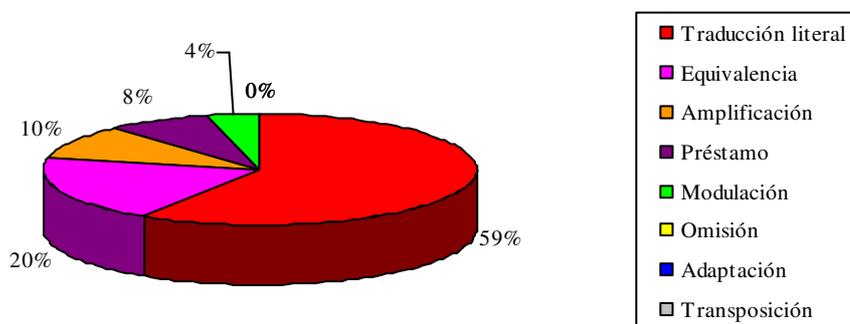


Figura 29. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM1

Por un lado, la utilización de la **traducción literal**, que consiste en trasladar el significado en la misma forma con que se muestra en el TO, indica que el propósito de Ambrosio Wang es conservar las peculiaridades formales del TO en su traducción. Por otro lado, el empleo de la **equivalencia** indica que Ambrosio Wang logra mantener en el TM la función equivalente al TO. El alto porcentaje de estos dos procedimientos (un 78,4%) revela la intención de mantener fidelidad al TO y de dar un sabor exótico a la obra para sus lectores. Tal como mencionamos antes, en nuestros ejemplos del análisis, este traductor no adopta ni la adaptación ni la omisión ni la transposición, lo que equivale a decir que éste se inclina hacia una poca intervención en el TM, alejándose así de la comunidad meta. Todo esto denota que tiende más hacia el autor del TO, lo cual se corresponde a grandes rasgos con lo que Venuti (1995, 1998) denomina el método extranjerizante.

2.2 El traductor del TM2: Fu Yishi (傅一石)

El segundo TM del que disponemos es una traducción mediada basada en la versión inglesa de los Roberts (1960) y fue realizada por Fu Yishi. Esta traducción pertenece a una colección de premios Nobel de Literatura. A continuación presentaremos los procedimientos empleados por este traductor.

Tabla 10. Procedimientos empleados en el TM2

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	12	24%
Adaptación	12	24%
Omisión	7	14%
Préstamo	7	14%
Modulación	7	14%
Amplificación	5	10%
Equivalencia	0	0%
Transposición	0	0%
Total	50	100%

Igual que en el caso del TM1, el procedimiento más usado por Fu Yishi también es la **traducción literal**, en 12 ocasiones que representan casi el 24% del total. El traductor la utiliza principalmente para traducir elementos en relación con la *sinestesia* (en 5 ocasiones) y el *retrato de los personajes* (en 4 ocasiones). Con la misma frecuencia de empleo encontramos la **adaptación** utilizada sobre todo para traducir elementos estilísticos acerca de la *descripción del paisaje* (en 4 ocasiones) y el *retrato de los personajes* (3 veces). La **omisión**, el **préstamo** y la **modulación** ocupan el segundo lugar en la clasificación, con la misma frecuencia de uso. El traductor recurre a la omisión en todas las categorías del estilo de *Platero* salvo en la *variación lingüística* y la aplica preferentemente en la *sinestesia* y la *descripción del paisaje*, mientras que tiene tendencia a adoptar la modulación en el *retrato de los personajes* (en 3 ocasiones). En cuanto al préstamo, lo utiliza en mayor parte para la *implicación afectiva* transcribiendo los nombres cariñosos de *Platero*. Siguiendo a estos tres, la **amplificación** es el tercer procedimiento más empleado en el TM2, utilizado dos veces, en la *sinestesia* y en la *variación lingüística*, respectivamente. Este traductor no emplea ni la **equivalencia** ni la **transposición** en su traducción.

A continuación presentamos el gráfico de los porcentajes correspondientes a los procedimientos usados en el TM2.

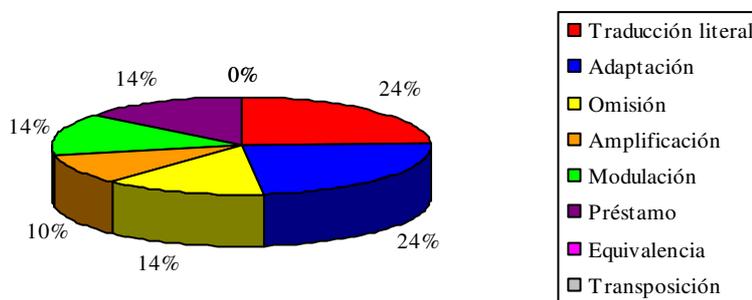


Figura 30. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM2

Por una parte, igual que en el TM1, el TM2 ha adoptado preferentemente la **traducción literal** para mantener los elementos lingüísticos de la *sinestesia* (5 veces) y el *retrato de los personajes* (4 veces). Asimismo, a diferencia del traductor anterior, éste recurre a la **adaptación** para traducir principalmente elementos en relación con la *descripción del paisaje* (en 4 ocasiones) y el *retrato de los personajes* (en 3 ocasiones).

A nuestro juicio, Fu Yishi tiene la intención de adoptar el eclecticismo en su traducción ya que ha empleado la traducción literal en 12 ocasiones (24%) para conservar las peculiaridades formales del TO y, a la vez, la adaptación, en otras 12 ocasiones (24%), para crear situaciones nuevas y apropiadas, de modo que el efecto al lector sea el mismo que en la lengua original. Por otra parte, éste utiliza el **préstamo** (14%), transcribiendo los nombres propios de Platero y, asimismo, la **omisión** (14%) y la **modulación** (14%) para traducir referencias a la *descripción del paisaje* y al *retrato de los personajes*.

Esto puede denotar que Fu Yishi opta por conservar las características fonéticas del TO mientras que el empleo de la omisión y la modulación reflejan la manipulación propia del traductor; lo cual confirma las palabras de Munday (2001: 114) cuando afirma que una traducción no puede ser completamente “adecuada” o “aceptable” dado que la adecuación y la aceptabilidad siempre están en una situación

de “continuum”.⁷ Aún así, pensamos que este traductor se inclina a tener bastante intervención en el TM y, así, se acerca a la comunidad meta, ya que en un 62% de los casos ha utilizado procedimientos de alta intervención⁸ para traducir los elementos estilísticos del TO. Es decir, la traducción del TM2 tiende más hacia los lectores meta y se corresponde con lo que Venuti (1995) denomina el método domesticante.

2.3 La traductora del TM3: Taciana Fisac

La tercera traducción fue realizada por Taciana Fisac, sinóloga de origen español. A pesar de que la traductora no dilucidara en el prólogo en qué versión original se basaba su traducción, podemos deducir dos puntos destacables de acuerdo con la nacionalidad y la lengua materna de esta traductora: se trata de una traducción directa y a la vez inversa.⁹ A continuación presentamos los procedimientos empleados por ésta.

Tabla 11. Procedimientos empleados en el TM3

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	17	33,2%
Equivalencia	10	19,6%
Amplificación	6	11,8%
Adaptación	6	11,8%
Préstamo	4	7,9%
Transposición	4	7,9%
Omisión	2	3,9%

⁷ Munday (2001) en su tratado *Introducing Translation Studies* intenta resumir las dos normas iniciales propuestas por Toury (1995: 57) en relación con la traducción adecuada y la aceptable; la **adecuación** es la traducción que se adhiere al polo original (TO), mientras que la **aceptabilidad** ocurre cuando la cultura meta predomina en el TM.

⁸ Por una parte, los procedimientos de alta intervención por parte del traductor, según Marco (2004a: 138), se refieren a la adaptación, la amplificación y la compresión. Por otra, de acuerdo con la afirmación de Davies (2007: 69), la omisión es un procedimiento de domesticación del texto. Partiendo de la propuesta de Vinay y Darbelnet (1995: 36), la modulación consiste en el cambio del punto de vista y en la reestructuración del enunciado, por lo que es otro procedimiento de alta intervención. Para más información véase el marco teórico de nuestro estudio (capítulo 2, apartado 2.2).

⁹ Aquí se tratan dos conceptos distintos: la índole directa o indirecta de las traducciones y la dirección del proceso traductor. El TM3 es una traducción directa porque, según las normas preliminares de Toury (2004: 100), la traducción directa es la que se basa en la obra de la lengua original, que en nuestro caso es el castellano. Por otro lado, el TM3 es al mismo momento la traducción inversa, ya que en consonancia con la afirmación de Hurtado (2004: 57 y 644), ésta es una traducción hacia la lengua extranjera del individuo. Como el idioma chino es la lengua extranjera para Fisac, no cabe ninguna duda que se trata de una práctica inversa.

Modulación	2	3,9%
Total	51	100%

Igual que los dos traductores anteriores (TM1, TM2), el procedimiento más usado por Fisac es la **traducción literal**, en 17 ocasiones, lo que equivale a un tercio del total (33,2%), principalmente para traducir elementos en relación con el *retrato de los personajes* (en 7 ocasiones) y la *sinestesia* (en 4 ocasiones).

El segundo procedimiento más empleado es la **equivalencia** a la que ésta recurre 10 veces, con un 19,6% del total, sobre todo para traducir referencias a la *implicación afectiva* (en 7 ocasiones). Resulta curioso que las dos traducciones directas de nuestro corpus (TM1, TM3) son las que utilizan más veces los procedimientos de la traducción literal y la equivalencia para traducir los elementos estilísticos de nuestro análisis. Trataremos de este punto más a fondo en el siguiente apartado.

La **amplificación** es el tercer procedimiento (en 6 ocasiones), que se aplica sobre todo en el *retrato de los personajes* (2 veces) y en la *descripción del paisaje* (2 veces). Por un lado, Fisac recurre a una nota al pie para proporcionar información adicional del personaje histórico (Marco Aurelio) y, asimismo, adopta otra amplificación, no a través de una anotación, sino de la explicitación de información en el texto traducido, para dilucidar el tratamiento de “doña”. Por otro lado, la traductora a menudo emplea la amplificación a fin de tratar la sutileza verbal que caracteriza al TO. Los dos ejemplos más representativos de nuestro análisis son “serrar” por *xiang laju side mingjiao* (像拉鋸似地鳴叫) “cantar como la sierra” y “agriar” por *suanliuliu de hen bu gaoxing* (酸溜溜地很不高興) “agriarse por disgusto”.¹⁰

Igual que la amplificación, la **adaptación** es utilizada en 6 ocasiones, en concreto para la *descripción del paisaje* (2 veces) y para la *variación lingüística* (2 veces). La adopción de la adaptación reside en traducir “Nochebuena” por *Shengdanri* (聖誕日) “día navideño”, “almoraduj” (mejorana) por *tanxiangcao* (檀香草) “hierba sandalina” o “salamandra” por *wawayu* (娃娃魚) “salamandra china”.¹¹

¹⁰ Puede consultar los ejemplos 15 y 16 de nuestro análisis del estilo.

¹¹ Puede verse los ejemplos 17, 18 y 20 de nuestro análisis del estilo.

A nuestro parecer, al estar trabajando con una traducción inversa, Fisac muestra preferencia por adaptar los términos chinos relativos a los referentes culturales. Nos ocuparemos de esto más adelante cuando abordemos el tema de las marcas idiolectales de esta traductora.

Igual que el TM1, Fisac usa dos veces la **modulación**: una vez para traducir “pequeño” por *linglong* (玲瓏) “fino” y la otra, “clarea apenas” por *dandan de mozai* (淡淡地抹在) “ligeramente embadurna”.¹² Igual que en el caso de la modulación, Fisac adopta la **omisión** para traducir la *sinestesia* (1 ocasión) y el *retrato de los personajes* (1 ocasión). Son los dos procedimientos menos empleados por esta traductora.

A continuación presentamos el gráfico de los porcentajes que comprenden los procedimientos usados en el TM3.

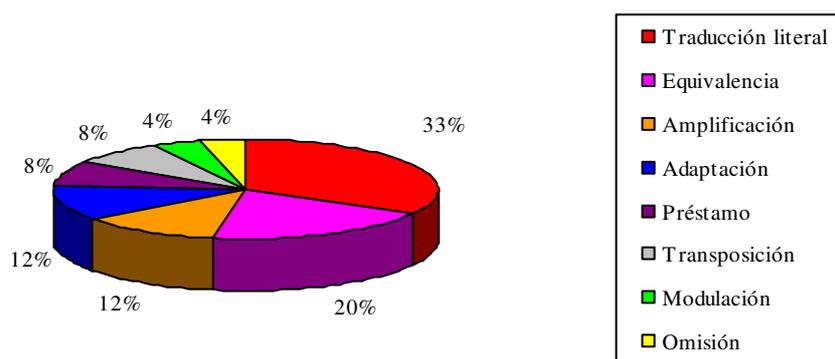


Figura 31. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM3

Según las cifras que muestra el gráfico, la **traducción literal** y la **equivalencia** son los dos procedimientos más empleados por Fisac. Por una parte, tal como mencionamos antes, la utilización de la traducción literal consiste en trasladar el significante en la forma que tiene en el TO, lo cual indica que el propósito de esta traductora puede ser la conservación de las peculiaridades formales del TO en su traducción. Por otra parte, la adopción de la equivalencia denota que Fisac ha logrado mantener en el TM el valor morfológico equivalente al TO. La suma de estos dos procedimientos (52,8%) supera la mitad del total y puede denotar que esta traductora

¹² Puede verse los ejemplos 10 y 17 de nuestro análisis del estilo.

tiende a mantener la fidelidad al TO y se corresponde a grandes rasgos con lo que Venuti denomina un método extranjerizante. No obstante, como mencionamos antes, en nuestros ejemplos del análisis, esta traductora también adopta la **adaptación** (12%) y la **transposición** (8%) así como la **omisión** (4%), tres procedimientos que Ambrosio Wang no utiliza, lo cual indica que Fisac tiende más hacia los lectores meta. Es decir, en contraste con la estricta extranjerización del TM1, esta traductora se inclina a tener más intervención en su traducción y a acercarse más a la comunidad meta.

Por último, como hemos mencionado en el capítulo cuatro tanto el traductor del TM1 como la del TM3 son a la vez los protraductores, quienes tomaron la iniciativa de dedicarse a la traducción de *Platero* y, de acuerdo con el resultado de nuestro estudio, ambos adoptan preferentemente el método extranjerizante para traducir los elementos estilísticos. Esto corrobora nuestra hipótesis de que el traductor que es al mismo momento el protraductor de la traducción tiende a emplear el método extranjerizante en su traducción.

2.4 El traductor del TM4: Meng Xianchen (孟憲臣)

Meng Xianchen, profesor de lengua española, realizó la cuarta traducción de nuestro corpus. Merece la pena mencionar que, en primer lugar, se trata de una traducción directa, aunque ni el traductor ni los protraductores indican en el prólogo en qué versión del TO se basa su traducción. En segundo lugar, el TM4 es una retraducción en China, con 15 años de diferencia en relación con la primera impresión de la traducción de Fisac (TM3). En tercer lugar, Liu Shuoliang, jefe de redacción, hizo un requerimiento especial para esta traducción, que formaría parte de una recopilación de los premios Nobel de Literatura.¹³

¹³ Tal como mencionamos antes en el apartado 1.4.4 Traducción directa/mediada del capítulo cuatro, Liu Shuoliang no sólo requiere una traducción directa desde la lengua partida de la obra original, sino que también pide que se realicen modificaciones, quitando las palabras inadecuadas, siempre que se quiera hacer referencia a una versión anterior traducida por otro traductor. Es decir, es permisible hacer referencia a la edición anterior siempre que el autor de la presente versión haga alguna modificación en su traducción.

A continuación agrupamos los procedimientos utilizados por este traductor.

Tabla 12. Procedimientos utilizados en el TM4

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Omisión	14	28%
Adaptación	13	26%
Traducción literal	9	18%
Modulación	5	10%
Préstamo	4	8%
Equivalencia	2	4%
Amplificación	2	4%
Transposición	1	2%
Total	50	100%

Es curioso que el procedimiento más empleado por Meng Xianchen haya sido la **omisión**, en 14 ocasiones, que representan un 28% del total. Este traductor usa la omisión en todas las categorías del estilo de *Platero* salvo en la *variación lingüística* y la aplica principalmente para traducir elementos en relación con la *sinestesia* (en 7 ocasiones). En cuanto a la *implicación afectiva*, el *retrato de los personajes* y la *descripción del paisaje*, este traductor adopta la omisión en 2 ocasiones respectivamente. Nos ocuparemos de este tema más a fondo cuando analicemos las razones de omisión en esta traducción.

La **adaptación** es el segundo procedimiento más usado y se utiliza sobre todo para traducir elementos estilísticos acerca de la *descripción del paisaje* (en 4 ocasiones) y el *retrato de los personajes* (3 veces). Cabe destacar que, según nuestro análisis contrastivo del estilo, este traductor no sólo muestra preferencia por adaptar el léxico, por ejemplo, al traducir “dulzura” por *songzhixiang* “松脂香” (fragancia de pino), sino que también adapta con frecuencia la estructura sintáctica del TO, con lo cual puede correr el riesgo de producir un cambio semántico en su traducción.

La **traducción literal** es el tercer procedimiento más empleado y se usa especialmente para los elementos estilísticos del *retrato de los personajes* (en 4 ocasiones). En cuanto a la **modulación**, Meng Xianchen la utiliza en mayor parte en la *implicación afectiva* (en 2 ocasiones) traduciendo el diminutivo “borricuelo” por

maoliü “毛驢” (borrico) y el aumentativo “barrigota” por *duzi* “肚子” (vientre), por lo que ambos muestran cambios del punto de vista.

Siguiendo a estos cuatros procedimientos, el **préstamo** es el quinto más empleado en el TM4, utilizado dos veces en la *implicación afectiva* y otras dos en el *retrato de los personajes*. Los primeros sirven para transcribir los nombres diminutivos de Platero, mientras que los últimos, para transliterar el nombre de gran emperador romano “Marco Aurelio” y el tratamiento “doña”. Aun así, no podemos afirmar que Meng Xianchen prefiere transcribir los nombres propios, ya que éste adopta 2 veces la **equivalencia** en la *implicación afectiva* para transmitir la variación de los nombres diminutivos de Platero.¹⁴ Lo que podemos afirmar es que existe una incongruencia por parte de la traducción de los nombres propios en el TM4, que puede provocar hasta cierto punto confusión e inconveniencia a la hora de leer los textos traducidos.

Los dos procedimientos menos utilizados por Meng Xianchen son la **amplificación** (en 2 ocasiones) y la **transposición** (en 1 ocasión); la primera es usada en el *retrato de los personajes* (1 vez) y en la *variación lingüística* (1 vez), mientras que la transposición, en un caso de *sinestesia*.

En el siguiente gráfico presentamos los porcentajes que comprenden los procedimientos usados en el TM4.

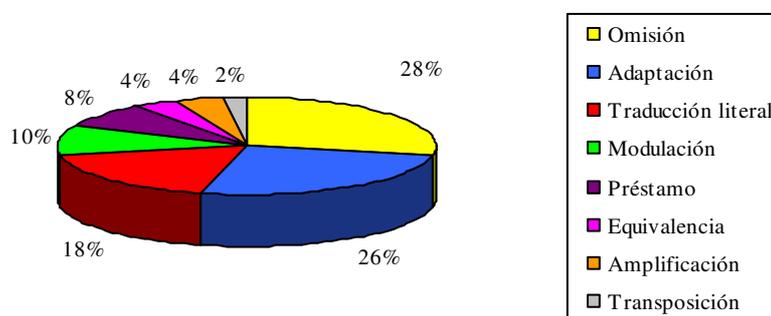


Figura 32. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM4

¹⁴ Los dos casos que mencionamos se refieren a la traducción de “Platerón” por *Damaoliü* “大毛驢” (Burro grande) y “Platerete” por *Xiaoyinlü'er* “小銀驢兒” (Platerete). Véase el ejemplo 6 de nuestro análisis del estilo.

A nuestro modo de ver, en comparación con el TM1 y el TM3, el TM4 puede ser considerado como un caso extremo de traducción directa, puesto que Meng Xianchen muestra preferencia por emplear tanto la **omisión** como la **adaptación** a fin de traducir los elementos estilísticos de *Platero y yo*; de modo que el porcentaje de ambos procedimientos sobrepasa más de la mitad del total con un 54%. En cambio, el traductor del TM1 no emplea ni la omisión ni la adaptación, mientras que la del TM3 utiliza ambos procedimientos en un 16% de los casos. Tal como mencionamos en la metodología de nuestro análisis del estilo, la adaptación, la modulación, la omisión y la amplificación son los procedimientos que indican un alto grado de intervención del traductor y de acercamiento hacia el lector meta. La suma de estos cuatro procedimientos en el TM4 llega a un 68% del total, el porcentaje más alto entre los TMs.¹⁵ Es evidente que se trata de una traducción basada en la domesticación.

Por otro lado, es interesante indagar las causas porqué el traductor del TM4 muestra preferencia por utilizar los procedimientos de alta intervención. Las razones pueden ser, por una parte, para diferenciarse de la versión anterior traducida por Taciana Fisac, ya que tal como hemos mencionado antes, esta autora tiende a adoptar el método extranjerizante en su traducción. Por otra parte, la opción por los procedimientos de alta intervención puede atribuirse al requerimiento especial por parte del jefe de redacción de esta traducción. Es decir, es probable que Meng Xianchen adoptara la omisión o la adaptación, modificando las frases poco idiomáticas, así como quitando las palabras inadecuadas de la traducción anterior, para satisfacer las condiciones propuestas por Liu Shuoliang. Todo esto confirma la afirmación de Munday (2001: 156) que las instrucciones procedentes de los editores o de la editorial pueden influir de algún modo en el método adoptado por el traductor.

2.5 La traductora del TM5: Liang Xiangmei (梁祥美)

Liang Xiangmei fue la traductora que realizó el quinto TM de nuestro corpus, una traducción mediada y a la vez compilada, dado que se basaba principalmente en dos versiones de distintos idiomas: la versión inglesa de los Roberts (1960) y la

¹⁵ Los porcentajes de los cuatro procedimientos (adaptación, omisión, modulación, amplificación) representados en los TMs son 14% (TM1), 62% (TM2), 32% (TM3), 63% (TM5) y 58% (TM6).

japonesa de Minoru Chonan (1975). Por otra parte, la versión de Liang Xiangmei es la segunda retraducción en Taiwán y se caracteriza por abundantes anotaciones y consultas bibliográficas. Primero, presentamos los procedimientos utilizados por esta traductora en la siguiente tabla.

Tabla 13. Procedimientos empleados en el TM5

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	11	20,4%
Adaptación	11	20,4%
Amplificación	9	16,7%
Préstamo	7	12,9%
Omisión	7	12,9%
Modulación	7	12,9%
Equivalencia	1	1,9%
Transposición	1	1,9%
Total	54	100%

Queremos resaltar que, en primer lugar, Liang Xiangmei es la que utiliza más procedimientos distintos (en total 54) para traducir los elementos estilísticos de *Platero*. La razón puede residir en que esta autora suele emplear las anotaciones para proporcionar información adicional a sus lectores, por lo que el porcentaje de la **amplificación** usada por ésta (16,7%) es mayor que el de los demás TMs de nuestro corpus y la aplica sobre todo en el *retrato de los personajes* (en 3 ocasiones) y los casos de *variación lingüística* (en 3 ocasiones).

En segundo lugar, igual que en el TM2, la **traducción literal** (en 11 ocasiones) y la **adaptación** (en 11 ocasiones) son los segundos procedimientos más frecuentes en la traducción de Liang Xiangmei, que prefiere utilizar la traducción literal en el *retrato de los personajes* (en 5 ocasiones) y la *sinestesia* (en 4 ocasiones), mientras que la adaptación principalmente en la *sinestesia* (en 4 ocasiones), el *retrato de los personajes* (en 3 ocasiones) y la *descripción del paisaje* (en 3 ocasiones). Por otro lado, la amplificación es el tercer procedimiento más empleado en el TM5.

En cuarto lugar, igual que en el TM2, la modulación, la omisión y el

préstamo siguen a continuación en la clasificación de procedimientos más empleados por Liang Xiangmei y son utilizados en 7 ocasiones, respectivamente. Ésta usa la **modulación** principalmente para traducir los elementos estilísticos de la *descripción del paisaje* (en 3 ocasiones), en los que la sutilidad verbal del TO resulta difícil de traducir a no ser que cambie el punto de vista como “clarea apenas” por *touxia* “投下” (arrojar).¹⁶

Por otro lado, Liang Xiangmei usa la **omisión** sobre todo en la *sinestesia* (en 2 ocasiones) y en el *simbolismo* (en 2 ocasiones). Esto nos hace pensar que en comparación con las otras dos traducciones mediadas (TM2, TM6), esta traductora interviene más en la sinestesia, un recurso literario peculiar de Juan Ramón Jiménez. En cuanto al **préstamo**, observamos que lo aplica especialmente en la *implicación afectiva* (en 5 ocasiones) para transcribir los nombres diminutivos y aumentativos de Platero, por lo que podemos deducir que esta traductora tiende a transliterar los nombres propios en su traducción.

Por último, la **equivalencia** y la **transposición** son los dos procedimientos menos utilizados en el TM5, cada uno en sólo una ocasión.

Los porcentajes de los procedimientos usados por esta traductora quedan representados en el siguiente gráfico.

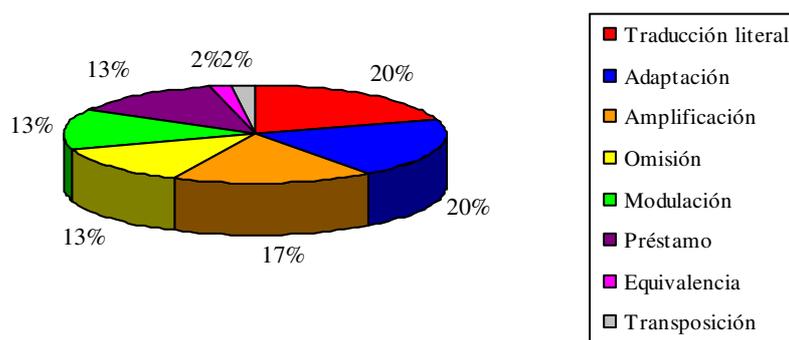


Figura 33. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM5

Por una parte, igual que el traductor del TM2, la traductora del TM5 adopta preferentemente la **traducción literal** para mantener los elementos lingüísticos del

¹⁶ Puede verse el ejemplo 17 de nuestro análisis del estilo.

TO y, asimismo, recurre a la **adaptación** para crear una nueva situación apropiada de modo que el efecto al lector meta sea el mismo que en la lengua original. Por otra parte, merece la pena destacar que la frecuencia de la **omisión**, la **modulación** y el **préstamo** adoptados por esta traductora es idéntica a la del TM2. Por último, parecido al TM2, tanto la **equivalencia** como la **transposición** son los procedimientos menos empleados en el TM5. Todo esto puede denotar que a pesar de que los elementos lingüísticos (léxico, sintaxis) del TM2 y del TM5 sean distintos, existe cierta homogeneidad en los procedimientos empleados por ambas traducciones mediadas. La razón puede ser la influencia de la versión inglesa. La única diferencia entre ambos TMs reside en que el TM5 emplea con más frecuencia la amplificación que el TM2. Nos ocuparemos de esto más a fondo cuando abordemos el tema del idiolecto de esta traductora.

Tal como mencionamos antes, el traductor del TM2 muestra inclinación a adoptar el método domesticante en su traducción, ya que utiliza un 62% de los procedimientos de alta intervención para acercarse a la comunidad meta. No obstante, la traductora del TM5 utiliza un 63% de estos procedimientos, por lo que podemos deducir que esta traducción tiende todavía más hacia los lectores meta, y que el grado de domesticación del TM5 es un poco mayor que el del TM2.

2.6 El traductor del TM6: Lin Weizheng (林爲正)

Lin Weizheng es el que traduce el sexto TM de nuestro corpus. Conviene aclarar que, en primer lugar, ésta es una edición bilingüe chino-inglés, ya que se trata de una traducción mediada que se basa en la versión inglesa de los Roberts (1960). Esto denota que la traducción de Lin Weizheng debe ser fiel a la versión a la que se basa, para así, poder facilitar la comparación entre los dos idiomas por parte de sus lectores. En segundo lugar, el TM2 y el TM6 comparten la misma traducción intermedia, la de los Roberts. Por otro lado, la versión de Lin Weizheng es la tercera retraducción en Taiwán y la única traducción de nuestro corpus que circula en Taiwán y en China continental.

En la siguiente tabla presentamos los procedimientos utilizados por este traductor.

Tabla 14. Procedimientos empleados en el TM6

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	16	31,3%
Adaptación	10	19,6%
Omisión	8	15,7%
Modulación	7	13,7%
Amplificación	4	7,9%
Equivalencia	4	7,9%
Préstamo	2	3,9%
Transposición	0	0%
Total	51	100%

Igual que en el caso del TM2, el procedimiento más usado por Lin Weizheng también es la **traducción literal**, con 16 ocasiones, casi un tercio del total (31%), principalmente para traducir elementos lingüísticos en relación con la *sinestesia* (en 8 ocasiones) y el *retrato de los personajes* (en 4 ocasiones), mientras que la **adaptación** es el segundo procedimiento más empleado en este texto y se usa sobre todo para traducir la *descripción del paisaje* (en 4 ocasiones) y el *retrato de los personajes* (3 veces).

La **omisión** es el tercer procedimiento más utilizado en el TM6. El traductor de este texto usa la omisión en todas las categorías del estilo de *Platero* salvo en la *variación lingüística* y la aplica preferentemente en la *sinestesia*, la *descripción del paisaje* y el *simbolismo*. La **modulación** es el cuarto procedimiento más empleado en esta versión y se aplica preferentemente en el *retrato de los personajes* (en 3 ocasiones).

Lin Weizheng utiliza la **equivalencia** en cuatro ocasiones para traducir los elementos de la *implicación afectiva*, mientras que adopta la **amplificación** con la misma frecuencia que en la *variación lingüística*. El **préstamo** y la **transposición** son los dos procedimientos menos usados por este traductor. En contraste con otras dos traducciones mediadas (TM2, TM5) de nuestro corpus, es curioso que el traductor del

TM6 no muestra predilección por transcribir los nombres diminutivos y aumentativos de Platero. Los porcentajes de los procedimientos usados por este traductor quedan representados en el siguiente gráfico.

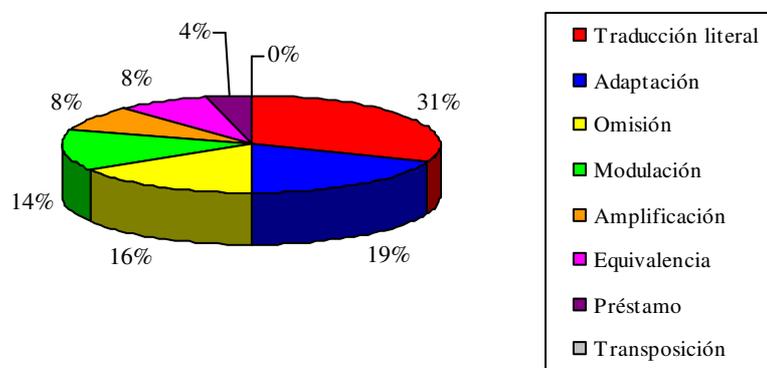


Figura 34. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM6

Tal como mencionamos antes, el TM6 es una edición bilingüe que se basa en la versión inglesa de los Roberts, por lo que la traducción de Lin Weizheng debe ser fiel a esta versión a fin de facilitar la comparación entre los dos idiomas por parte de sus lectores. Bajo estas premisas, hemos llegado a algunas conclusiones acerca de la homogeneidad y la heterogeneidad entre los procedimientos empleados por las traducciones mediadas de nuestro corpus.

En primer lugar, abordamos el tema de la homogeneidad entre ellas. El procedimiento más empleado por las tres traducciones mediadas de nuestro corpus es la **traducción literal** (TM2, 24%; TM5, 20%; TM6, 31%). Es decir, en casi un tercio de los casos, Lin Weizheng utiliza este procedimiento para traducir los elementos estilísticos de *Platero*. Esto nos hace pensar que intentan mantenerse fieles, en ciertos aspectos, a la versión inglesa en que se basan, ya que en consonancia con la afirmación de Howard Young (1958: 289), la edición de los Roberts es famosa por traducir literalmente esta obra canónica, y que ambos traductores norteamericanos lograron el mérito de transmitir casi todas las palabras del TO en su traducción.

Igual que en las demás traducciones mediadas, el segundo procedimiento más usado por el TM6 es la **adaptación** (19,6%). Lo que más diferencia a estas tres traducciones mediadas y las dos traducciones directas (TM1, TM3) es la adaptación,

dado que la frecuencia de uso de la adaptación por parte de éstos últimos es relativamente menor. Por consiguiente, podemos afirmar que existe una tendencia de las tres traducciones mediadas a crear una nueva situación apropiada para que el efecto al lector meta sea el mismo como en la lengua original. Lo que equivale a decir que el uso frecuente de la adaptación puede implicar un alto grado de intervención por parte de estos tres autores de la traducción mediada, mayor que los de las traducciones directas (TM1, TM3).

Por un lado, la **omisión** y la **modulación** ocupan el tercer lugar en la clasificación, con la misma frecuencia de uso. Casi todas las traducciones mediadas utilizan ambos procedimientos en 7 ocasiones respectivamente, sólo que el TM6 emplea la omisión una vez más que el TM2 para traducir “vino de oro” por “vino selecto”. Por otro lado, las tres traducciones casi no emplean la **transposición**, y sólo el TM5 adopta una vez este procedimiento, modificando “frío” por *hanyi* (寒意) “sensación del frío”.

En segundo lugar, hablaremos de la heterogeneidad entre los procedimientos empleados por las tres traducciones mediadas de nuestro corpus. El TM5 es el que utiliza en más ocasiones (17%) la amplificación, más que el TM2 (10%) y el TM6 (8%) como ya hemos comentado anteriormente. La única diferencia entre el TM6 y las demás traducciones mediadas reside en el empleo del préstamo y la equivalencia para la traducción de los nombres diminutivos y aumentativos de Platero. El TM6 suele adoptar la equivalencia (8%) para transmitir el sentido cariñoso de los nombres del asno, mientras que el TM2 (14%) y el TM5 (13%) prefieren utilizar el préstamo transcribiéndolos en su traducción. Cabe añadir que como estos aspectos morfológicos son muy propios de la lengua castellana, un traductor que no dispone de los conocimientos de este idioma como el del TM6, no puede captar los sentidos connotativos de “Plateriillo” o “Platerón”, por lo que es razonable deducir que éste tomara el TM1 (la única traducción directa en Taiwán) como referencia.

Por último, volvemos a abordar el tema de la homogeneidad de las tres traducciones mediadas de nuestro corpus. El TM6 emplea, en más de la mitad (58%) de los casos, procedimientos de alta intervención en su traducción, de modo que esta

traducción efectivamente tiende más hacia los lectores meta. Asimismo el traductor del TM6 se inclina a domesticar su traducción, aunque su grado de domesticación es menor que los del TM2 y del TM5.

Así pues, para resumir, de acuerdo con los resultados obtenidos en el estudio estilístico contrastivo de nuestro corpus, las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) tienen, en efecto, inclinación a emplear el método domesticante, mientras que dos de las traducciones directas (TM1, TM3) tienen preferencia por adoptar el método extranjerizante. La única traducción directa que no emplea el método extranjerizante es el TM4, a causa de las instrucciones sobre la traducción procedentes de la editorial. Todo esto corrobora nuestras hipótesis de que los traductores que son a la vez los promotores de la traducción (en nuestro caso, el TM1 y el TM3) tienen tendencia a adoptar el método extranjerizante; en cambio, las traducciones por iniciativa de las editoriales (TM2, TM4, TM5 y TM6), suelen recurrir a los procedimientos de alta intervención para facilitar la domesticación de su traducción, ya que en este caso, los editores literarios son muy influyentes en el proceso de traducción. La afirmación de Munday (2001: 154) se contribuye a corroborar nuestra hipótesis, según el cual en diversas ocasiones los editores desempeñan un papel clave en la traducción, puesto que suelen pedir a los traductores que recurran al método domesticante para que el lenguaje aparezca más idiomático y fluido y así, poder vender el máximo de copias posibles y obtener más beneficios de dicha publicación.

3. Procedimientos empleados con mayor frecuencia en los textos meta

En este apartado trataremos de analizar qué TM es el que utiliza con mayor frecuencia cada procedimiento. Creemos que estos datos cuantitativos pueden contribuir a los análisis cualitativos que pensamos hacer en los siguientes apartados. En primer lugar, la siguiente tabla muestra una clasificación de los procedimientos más usados en los TMs.

Tabla 15. Procedimientos usados con mayor frecuencia en los TMs

Procedimientos	TMs	Número de ocurrencias en el TM	El total de uso en los TMs	Porcentaje de uso respecto al total de TMs ¹⁷
Traducción literal	TM1	30	95	32%
Adaptación	TM4	13	52	25%
Omisión	TM4	14	38	37%
Amplificación	TM5	9	31	29%
Modulación	TM2/TM5/TM6	7	30	23%
Préstamo	TM2/TM5	7	28	25%
Equivalencia	TM1/TM3	10	27	37%
Transposición	TM3	4	6	67%

En primer lugar, como mencionamos en el apartado anterior, la **traducción literal** ha sido el procedimiento más empleado en las cinco traducciones de nuestro corpus (salvo en el TM4) y en el TM1 se ha usado 30 veces, casi un tercio (32%) de las traducciones literales empleadas en todos los TMs. La razón puede ser que este traductor tiene intención de conservar la estructura léxica y sintáctica del TO, tal como analizamos en el apartado 1.1.5 del capítulo cuatro de nuestro estudio.

En segundo lugar, el TM4 ha sido el que emplea con mayor frecuencia la **adaptación** (25%) y la **omisión** (37%), lo cual puede atribuirse a las instrucciones especiales del jefe de redacción, que pidió que las traducciones tuvieran que

¹⁷ Los porcentajes en esta columna provienen de la división del número total de usos en los TMs entre el número de ocurrencias en cada TM específico. Las cifras obtenidas son significativas a la hora de observar qué porcentaje ocupa el TM en relación con el total de usos de cada procedimiento.

diferenciarse de su traducción anterior, que en nuestro caso se refiere a la versión de Fisac (TM3).

En tercer lugar, el TM5 ha sido el que utiliza con mayor frecuencia la **amplificación** (29%), lo cual coincide con la observación que realizamos en el capítulo cuatro, donde mencionamos que dicha traducción era la que adoptaba más anotaciones en contraste con los demás TMs.

En cuarto lugar, las traducciones mediadas han sido las que emplean más veces la **modulación**, que en la mayor parte de ocasiones ocurre bajo la influencia de la versión inglesa. De acuerdo con los ejemplos que analizamos, los traductores norteamericanos emplearon la modulación, sobre todo, en la implicación afectiva (ej.7, ej.8), el retrato de los personajes (ej.9, ej.10, ej.14) y la descripción del paisaje (ej.17), de modo que los traductores que toman ésta como referencia siguen utilizando el mismo procedimiento en su obra.

En quinto lugar, tal como mencionamos antes, los traductores del TM2 y del TM5 sienten preferencia por transcribir no sólo los nombres propios sino también los nombres diminutivos y aumentativos de Platero, de modo que no resulta extraño que ambos hayan sido los que emplean con mayor frecuencia el **préstamo**. En cambio, debido a que dos traductores de las traducciones directas (TM1, TM3) pueden entender los sentidos connotativos tanto del diminutivo como del aumentativo, ambos son los que logran el mérito de mantener el efecto de **equivalencia** en la lengua meta.

Por último, la **transposición** ha sido el procedimiento menos utilizado por los traductores, salvo la traductora del TM3, quien la emplea 4 veces para traducir los elementos lingüísticos de la sinestesia. Es probable que para esta traductora la conversión de la categoría morfosintáctica pueda contribuir a que la traducción aparezca más idiomática y natural.

4. Análisis de las razones de omisión en los distintos textos meta

A partir del análisis global que realizamos al principio del presente capítulo, podemos observar que la omisión ha sido uno de los procedimientos más empleado por los traductores de nuestro corpus y que ocupa un 12,4% de todos los procedimientos usados. Tal como mencionamos antes,¹⁸ la omisión es un fenómeno de traducción presente en la mayoría de las traducciones literarias y se considera un universal de la traducción, tal como se refleja en la afirmación de Franco (1996) o en la de Peña (1997: 49) en el sentido de que la mutilación del original ocurre en ocasiones sin que los traductores avisen de ello. Partiendo de la perspectiva sociolingüística, Davies (2007: 56) ha sustentado una opinión semejante considerando la omisión como un defecto evidente, dado que es un procedimiento que a menudo perjudica la credibilidad de la traducción. Además, el empleo de la omisión en la traducción puede hacer que los traductores sean acusados de deshonestidad y distorsión deliberada del original. Por ello, queremos prestar especial atención a indagar los posibles motivos de omisión en los distintos TMs.

En primer lugar, intentaremos presentar la frecuencia de omisión usada por cada traductor y su porcentaje respectivo en la siguiente tabla. En segundo lugar, basándonos en la denominación de Davies (2007), según el cual las razones posibles de omisión consisten en: intraducibilidad, inaceptabilidad por los lectores meta, fórmulas convencionales no equivalentes y expresiones redundantes o innecesarias, trataremos de indagar las causas de las omisiones en nuestro corpus. Aparte de estas cuatro causas de omisión, de acuerdo con la peculiaridad que caracteriza nuestro corpus, incorporaremos otra en el presente análisis: la influencia de la versión inglesa en las traducciones mediadas, ya que es lógico que éstas opten por omitir la información si la versión en la lengua intermedia en la que se basan tampoco no la transmite. Por último, intentaremos averiguar qué categoría de elementos estilísticos suelen ser suprimidos por los traductores de nuestro corpus.

¹⁸ Para obtener más información véase el marco teórico de nuestro estudio (capítulo 2, apartado 2.2.5).

Tabla 16. Frecuencia y porcentaje de omisión en los textos meta

	Número de ocurrencias	Porcentaje de omisión ¹⁹
TM1	0	0%
TM2	7	18,4%
TM3	2	5,3%
TM4	14	36,8%
TM5	7	18,4%
TM6	8	21,1%
Total	38	100%

De acuerdo con el análisis de los procedimientos empleados por cada traductor que hicimos en el apartado anterior, podemos observar que el traductor del TM1 no recurre a ninguna omisión en su traducción; cuya razón puede encontrarse en las normas de traducción mencionadas en las notas previas del traductor, donde éste comenta que procura respetar, en la medida de lo posible, la estructura léxica y sintáctica del TO. Así, tiende a preservar lo extranjero del TO en su traducción y mantener los “derechos del original” (Peña, 1997: 48).²⁰

Cabe mencionar que otra traducción directa, el TM3, recurre a la omisión en dos ocasiones, ocupando, así, un 5% entre los TMs de nuestro corpus. La traductora del TM3 adopta la omisión una vez en la sinestesia, suprimiendo el adjetivo “clara”,²¹ lo cual podría atribuirse al hecho de que se trata de una expresión que los lectores del TM no entenderían; mientras que en otro caso ésta decide suprimir la descripción del color de la cara que tiene la tísica, “blanca la cara y mate”,²² que a nuestro parecer, podría ser porque resulta una expresión superflua para esta traductora, dado que los epítetos de matiz negativo “nardo ajado” o “encalada y fría alcoba” ya logran, en efecto, reflejar la miseria de la niña enferma. A pesar de que esta traductora adopte dos veces la omisión, que puede provocar definitivamente una distorsión deliberada

¹⁹ Los porcentajes en esta columna provienen de la división del número total de las omisiones utilizadas en los TMs entre el número de omisiones empleadas en cada TM específico. De hecho, los porcentajes obtenidos son significativos para observar qué TMs utilizan con mayor o menor frecuencia estos procedimientos.

²⁰ De acuerdo con la afirmación de Peña (1997: 48-51), los derechos del original son un término sinónimo a la fidelidad al TO. Según este autor, tanto las mutilaciones como las tergiversaciones o deslices ideológicos son factores que a menudo pueden perjudicar la fidelidad al TO.

²¹ Véase el ejemplo 2 de nuestro análisis del estilo.

²² Puede verse el ejemplo 9 de nuestro análisis del estilo.

del TO (Davies, 2007: 56), queremos resaltar que ambas traducciones directas (TM1, TM3) de nuestro corpus han sido las que emplean menos la omisión, en contraste con las traducciones mediadas. De acuerdo con la afirmación de Davies (2007: 69), la omisión podría decantar el proceso de traducción hacia la domesticación del TM, ya que se prioriza la aceptabilidad en la comunidad meta en vez de mantener la fidelidad incluyendo elementos lingüísticos del TO. Por tanto, las palabras de Davies corroboran nuestro resultado del análisis que, en general, las traducciones directas, por recurrir poco a la omisión, tienden a conservar las peculiaridades que caracteriza el TO y por otro lado, a adoptar el método extranjerizante.

Aún así, no podemos llegar a la conclusión definitiva de que todas las traducciones directas tienden a tomar el método extranjerizante, ya que en nuestro caso existe una excepción, el TM4, que es una traducción directa y a la vez la que recurre en más ocasiones a la omisión (14 veces), incluso el doble (36,8%) que las traducciones mediadas (18,4%) de nuestro corpus. En la tabla que presentamos a continuación podemos observar los ejemplos de nuestro análisis estilístico en los que el traductor del TM4 adopta este procedimiento.

Tabla 17. Ejemplos de la omisión adoptada por el traductor del TM4

Categoría	Ejemplos	Elementos estilísticos
Sinestesia	Ejemplo 2	(sola, clara dura)
	Ejemplo 3	(un grito de) luz
	Ejemplo 4	(cerrada, lívida, muda)
Implicación afectiva	Ejemplo 5	(Plateriillo)
	Ejemplo 6	(Platerucho)
Retrato de los personajes	Ejemplo 10	(suave)
	Ejemplo 11	(sobrina del Pájaro Verde)
Descripción del paisaje	Ejemplo 15	(sierra)
	Ejemplo 17	(un indefinible amarillor)
Simbolismo	Ejemplo 21	dar el pecho (blanco)

Podemos observar que la mayoría de las omisiones ocurren en la figura retórica de la sinestesia, en el que el traductor suprime tres adjetivos consecutivos “sola”, “clara” y “dura” en el ejemplo 2, y otros tres, “cerrada”, “lívida” y “muda” en

el ejemplo 4, a nuestro parecer, a causa de la redundancia. En cuanto a la razón de la mutilación tanto de la expresión “un grito de luz” como del sentido onomatopéyico “sierra”, ésta coincide con lo que Davies (2007: 69) denomina “intraducibilidad” en la lengua meta, ya que traducir este tipo de expresión “rara” o propia del lenguaje idiosincrásico del poeta puede causar confusión o incompreensión en los lectores meta, por lo que el traductor prefiere suprimir las palabras extrañas y reproducir un efecto más natural y razonable en la traducción.

Con respecto a la implicación afectiva, este traductor opta por omitir dos sentidos diminutivos de los nombres del protagonista: en primer lugar, traduce “Plateriillo” por “Platero”, sin reflejar el sentido cariñoso que tiene este diminutivo y, en segundo, en el caso de “Platerucho”, el traductor opta por mutilar por completo dicho elemento estilístico. A nuestro juicio, estas omisiones podrían ser porque estas expresiones son superfluas para el traductor, ya que en el segundo caso, Juan Ramón Jiménez utilizó cinco nombres distintos del asno (“Platero”, “Platerón”, “Platerillo”, “Platerete” y “Platerucho”), que para un traductor como el del TM4, quien suele transcribir los nombres propios, deben resultar demasiado repetitivos e incluso innecesario reproducirlos todos. La misma razón pasa en el ejemplo 10, “suave”, y en el ejemplo 17, en el que éste utiliza ya tres frases hechas consecutivas para intensificar las cualidades del sol poniente, de modo que añadir otro enunciado para “un indefinible amarillor” podría resultar redundante para los lectores meta.

Este traductor también deja a un lado elementos estilísticos a causa de su inaceptabilidad en la comunidad meta, como en el ejemplo 11 cuando suprime “sobrina del Pájaro Verde”. Como el TM4 pertenece a la colección del premio Nobel, es natural que se elimine este antropónimo, ya que puede ser que sus lectores no logren captar el efecto deseado por esta alusión y queden confusos por la aparición de un tratamiento infantil en una obra maestra galardonada con el premio Nobel. Por último, la única muestra de lo que Davies denomina “intraducibilidad” se encuentra en la traducción de “dar el pecho blanco”, en la que el traductor suprime la expresión que simboliza la ternura de una madre. Esta omisión podría explicarse porque, según el contexto en el que aparece el TM4, resultaría un fenómeno inusual que una niña

“diera el pecho blanco” a su muñeca.²³

Podemos observar que este traductor prefiere omitir las expresiones extrañas en su traducción, especialmente en casos de sinestesia. La mayor parte de omisiones son a causa de la redundancia. Según Davies (2007: 73), antes de adoptar la omisión, el traductor ha de saber distinguir las expresiones repetitivas que aparecen en el TO y debe juzgar bien si las repeticiones formuladas por el autor original sirven para la cohesión semántica o para enfatizar el efecto poético. A su juicio, la omisión de frases repetitivas sin ningún motivo es un error de traducción. En nuestro caso, el hecho de que el traductor del TM4 muestre preferencia por omitir las expresiones extrañas o palabras repetitivas del TO puede ser considerado como un *defecto imperdonable* (Davies, 2007: 56).

No obstante, desde el punto de vista sociocultural, el uso frecuente de la omisión e incluso la adaptación sintáctica del TM4 nos hacen pensar que todo es para cumplir los requerimientos especiales procedentes del jefe de redacción, quien indicó que la traducción tenía que satisfacer los intereses de los lectores meta; de modo que es natural que este traductor tienda a emplear el método de domesticación. Todo esto confirma la afirmación de Venuti (1995: 9-10) acerca de los mecanismos de poder en el mundo editorial, según el cual debido a que el papel del traductor es débil e invisible en la red del poder, es frecuente que los agentes editoriales ejerzan cierto control ideológico en el proceso de la traducción. Otro traductólogo, Fawcett (1995:189), sustenta una opinión parecida, definiendo las actividades de dicha red como un “juego de poder” (power play) en el que los editores pueden decidir definitivamente la forma de expresar en una traducción, dirigiéndola hacia el método de la domesticación. Por otra parte, podemos observar que el método de traducción adoptado por cada cual es clave a la hora de elegir el procedimiento para traducir un elemento estilístico.

Con respecto a las traducciones mediadas, dos de éstas (TM2, TM5) utilizan en 7 ocasiones la omisión y cada una ocupa un 18%, mientras que el TM6 la emplea una vez más que éstas (un 21%). La tabla siguiente agrupa las omisiones empleadas

²³ Véase el ejemplo 21 de nuestro análisis del estilo.

en estas traducciones.

Tabla 18. Ejemplos de la omisión en las traducciones mediadas

Temática	Ejemplos	Influencia de la versión inglesa	TMs	Elementos estilísticos
Sinestesia	Ejemplo 3		TM2	(un grito de) luz
			TM5	(un grito de) relámpago
			TM6	(un grito de) luz
	Ejemplo 4	✓	TM2, TM5, TM6	(cerrada)
Implicación afectiva	Ejemplo 6	✓	TM2	(Platerucho)
			TM6	(Platerete)
Retrato de los personajes	Ejemplo 10		TM5	(suave)
	Ejemplo 11	✓	TM2, TM6	(sobrina del Pájaro Verde)
Descripción del paisaje	Ejemplo 15		TM2, TM5, TM6	(sierra)
	Ejemplo 17	✓	TM2, TM6	(un indefinible amarillor)
Simbolismo	Ejemplo 21	✓	TM2, TM5, TM6	dar el pecho (blanco)
	Ejemplo 22		TM5	vino (de oro)
			TM6	vino selecto (de oro)
Variación lingüística	Ejemplo 24		TM5	(señorito)

En primer lugar, es destacable que las traducciones mediadas de nuestro corpus emplean la omisión en 10 ocasiones y la mitad de estas omisiones es por la influencia de la versión inglesa. El resultado de nuestro análisis hace pensar que la fidelidad al TO (en nuestro caso, a la obra castellana), es muy limitada en las traducciones mediadas, ya que cada vez que el autor de la lengua intermedia decide omitir la información del TO en su obra, el traductor de la versión mediada que se basa dicha edición cae inevitablemente en esta “trampa”, sin posibilidad de darse

cuenta de que algunos elementos lingüísticos han sido suprimidos anteriormente por el traductor de la lengua intermedia. De acuerdo con la afirmación de Peña (1997: 51), quien señala que la mutilación es uno de los factores que puede perjudicar la fidelidad o dicho de otra manera, los derechos del original, nuestros ejemplos demuestran nuestra hipótesis de que en las traducciones mediadas es más difícil mantener la fidelidad al estilo del TO, bajo la influencia de la versión de la lengua intermedia.

En segundo lugar, analicemos la otra mitad de las omisiones, que no han sido motivadas por la influencia de la versión inglesa. Por una parte, de acuerdo con nuestro estudio, la traductora del TM5 muestra preferencia por adoptar la omisión con motivo de la redundancia de información. Los ejemplos que analizamos en el capítulo anterior son las omisiones de “suave” (ej. 10), “vino de oro” por “vino” (ej. 22) y el vocativo “señorito” (ej. 24).

Por otra parte, igual que el TM4, las traducciones mediadas muestran inclinación a eliminar las expresiones extrañas que Davies denomine “intraducibilidad” en la lengua meta. Los dos ejemplos que encontramos son la omisión de la sensación auditiva “un grito de” luz (ej. 3) y de “sierra” el pino (ej. 15). Tal como mencionamos antes, traducir este tipo de expresión “rara” o propia del lenguaje idiosincrásico del poeta puede causar incompreensión en los lectores meta, por lo que los traductores prefieren suprimir las palabras extrañas y reproducir un efecto más razonable en la traducción. Partiendo de la afirmación de Davies (2007: 68), este tipo de omisión puede determinar el proceso de domesticación en la traducción, puesto que su objeto principal no reside en la lealtad al TO sino en la aceptabilidad de dicha versión por parte de los lectores meta, por lo que podemos deducir que estas tres versiones mediadas tienden a adoptar el método de domesticación en su traducción.

5. Marcas idiolectales de los textos traducidos

De acuerdo con la definición de Hatim y Mason (1995: 305) el idiolecto son los “rasgos de variación lingüística propios de un usuario lingüístico individual” y “tiene que ver con las maneras personales de usar el lenguaje: expresiones preferidas, pronunciaciones diferentes de determinadas palabras, tendencia a emplear en exceso algunas estructuras sintácticas” (1995: 61). Partiendo de la noción propuesta por ambos traductólogos y de los ejemplos del estudio contrastivo del estilo que realizamos anteriormente, en el presente análisis nos ocuparemos de discernir las características idiolectales que comprenden las traducciones de nuestro corpus a fin de poder corroborar la hipótesis que formulamos.

5.1 Características del idiolecto del TM1

Partiendo de los ejemplos del estudio estilístico que analizamos anteriormente, hemos intentado identificar los rasgos idiolectales que caracterizan al traductor del TM1 y hemos obtenido tres datos resultantes: el calco de los signos de puntuación del TO, la palabra arcaica *de* (底) “de” y la sintaxis forzada.

- Calco de los signos de puntuación del TO

Como mencionamos en el apartado 2.1 del presente capítulo, el alto porcentaje de traducción literal en el TM1 indica que su traductor tiene la intención de conservar las peculiaridades formales del TO, por lo que no resulta sorprendente que una de las marcas idiolectales de éste sea el calco sintáctico del TO. La imitación de la sintaxis en el TM1 no sólo se observa en el orden de las palabras sino también en los signos de puntuación. Tal como demuestra el ejemplo 2 de nuestro análisis estilístico, este traductor emplea 5 modificadores adjetivales de forma adyacente *duyi, qingche, yanku, gaoshuang de dongye de* (獨一，清澈，嚴酷，高爽的冬夜的) “sola, clara, dura, alta, invernal”, que es poco frecuente la estructura sintáctica de este enunciado desde el punto de vista de la gramática china, y además, adopta comas en vez de signos de pausas (、) para indicar las pausas entre estos adjetivos, lo cual da cierto sabor

hispanico en su traducción.²⁴

Otros casos semejantes de nuestro estudio son el ejemplo 4 *hun'an, zihei, jingmo he jianshi* (昏暗, 紫黑, 靜默和堅實) “oscura, amoratada, muda y dura”, así como *zihong, tianlan, caohuang de* (紫紅, 天藍, 草黃的) “violeta, azulado, pajizo”, el ejemplo 10 *xiao, duo mao you rouxun* (小, 多毛又柔馴) “pequeño, peludo y apacible” y el ejemplo 12 *you naixing, you sixiang, shan ganqing, you he'ai* (有耐心, 有思想, 善感情, 又和藹) “paciente, reflexivo, melancólico y amable”. Se puede observar que la mayoría de los casos consisten en usar los modificadores adjetivales de forma consecutiva, y además, sin conjunciones chinas tales como *yu* (與) o *he* (和) “y”, que podrían contribuir a la cohesión entre dichas palabras, sino que este traductor emplea comas para conectar los adjetivos adyacentes. De este modo, el lenguaje del TM1 suena poco idiomático, ya que su estructura sintáctica no se ajusta a las convenciones de la lengua china, sino que mantiene cierta lealtad a la estructura de la lengua hispanica, por lo que el método adoptado por este traductor se corresponde con lo que Venuti (1995, 1998) denomina la traducción extranjerizante.

- Empleo de la partícula arcaica *de* (底) “de” en construcciones de posesivo

En nuestro estudio estilístico descubrimos que el traductor del TM1 tiende a adoptar la partícula subordinante de posesivo *de* (底) “de” en el enunciado, como en el ejemplo sexto, *ta de mingzi* (牠底名字) “su nombre”, en el séptimo, *ta de xiaolü* (她底小驢) “su burrito”, en el décimo, *ta de waibiao* (牠底外表) “su apariencia” y en el undécimo *cuinia de zhinü* (翠鳥的姪女) “sobrina del Pájaro Verde”. De acuerdo con la afirmación de Lü (2008: 156), el carácter *de* (底) “de” en la construcción de posesivo resulta anticuada, ya que hoy en día es más corriente utilizar el carácter homófono *de* (的) “de”.²⁵

De acuerdo con Venuti (1998: 12-5), el arcaísmo es uno de los factores que pueden contribuir a la formación de la *heterogeneidad* (heterogeneity) en la

²⁴ Para obtener más información sobre el signo de pausa, véase el ejemplo 2 de nuestro análisis del estilo.

²⁵ Véase el ejemplo undécimo de nuestro análisis del estilo.

traducción. Este autor (Venuti, 1998: 15) señala que el uso del lenguaje arcaico puede interrumpir el ritmo de lectura sin disgustar a los receptores. Es decir, mediante el uso del lenguaje arcaico, la traducción no se presenta con un lenguaje fluido ni idiomático como si se estuviera leyendo la obra “original”, sino que les hace saber a sus lectores que lo que leen es una traducción. En nuestro caso, el uso frecuente de la partícula arcaica *de* (底) “de” hace que el TM1 aparezca anticuado y extraño en comparación con otras traducciones de nuestro corpus.

- Sintaxis forzada

Los ejemplos más representativos de la sintaxis forzada se encuentran en el ejemplo 3, en el ejemplo 10 y en el ejemplo 23 de nuestro estudio. Por ejemplo, este traductor tradujo literalmente “la sombra de un grito de luz” por *guangliang huhan de yinying* (光亮呼喊的陰影) “la sombra de un grito de luz” en el ejemplo 3, que es una expresión extraña desde el punto de vista de la lengua china. Los lectores meta, al no tener conocimiento de la idiosincrasia de Juan Ramón Jiménez, no pueden percibir el vigor de la sinestesia que intenta transmitir el poeta, por lo que para éstos, la estructura sintáctica de esta traducción resulta forzada, porque no encaja con la expresión convencional de la lengua china. Otro ejemplo que queremos resaltar es el 23, cuando este traductor tradujo “Tien’ asero” por *shi gang* (是鋼) “Es acero” que es una frase no estándar de la gramática china y puede provocar un efecto foráneo a sus lectores.

Otro caso que ilustra el idiolecto de este traductor en nuestro estudio es el ejemplo 25 cuando éste traduce *yinwu zai dinxianghua zhong*: —*Ce n’est rien...* (鸚鵡在丁香花中: —*Ce n’est rien...*) “El loro entre las lilas: —No pasa nada...”, en el que la frase traducida es casi palabra por palabra y la fidelidad por parte de este traductor a la estructura sintáctica del TO es indiscutible. En contraste con el calco sintáctico de éste, los demás traductores de nuestro corpus optan por añadir el verbo *shuozhe* (說著) “decir” para que así, la frase resulte más idiomática y fluida.

Es poco frecuente que un traductor del mundo sónico adopte el método extranjerizante en su obra, especialmente en la década de los sesenta, en la que los

intercambios socioculturales entre la comunidad de origen y la meta fueron limitados. A nuestro parecer, las razones por las que el traductor del TM1 muestre preferencia por calcar la estructura sintáctica del TO consisten, por un lado, en la forma peculiar de las páginas impresas, ya que al tratarse de una edición bilingüe en castellano y en chino, éste naturalmente tiende a seguir la estructura sintáctica del TO para facilitar la comparación de ambas lenguas por parte de los lectores meta. No obstante, para la mayoría de los lectores potenciales taiwaneses que no dispongan de conocimientos de la lengua castellana y sólo puedan leer la parte de la lengua meta, el TM1 da la impresión de ser una traducción forzada o “de baja calidad”, por lo cual los receptores de esta edición son limitados. Esto podría explicar la razón de que este TM estuvo retenido nueve años antes de su publicación, ya que esta versión produjo relativamente pocos beneficios.²⁶

Por otro lado, en la entrevista en el periódico *ABC*, este traductor mencionó que la finalidad de la traducción era expresar su amor a la literatura española, del mismo modo que el periodista de este diario lo consideró un “hispanista apasionado”,²⁷ por lo que no resulta extraño que el propio traductor prefiera conservar todo lo posible de la estructura léxica y sintáctica del TO.

Por último, Venuti (1998: 16-7) afirma que la conservación de la estructura léxica y sintáctica del TO, el arcaísmo y el uso de lengua no estándar son factores que contribuyen a establecer el discurso heterogéneo así como a romper la “ilusión de transparencia” de que se está leyendo una obra original. Asimismo, este autor pone de manifiesto que en una buena traducción debe mantenerse un discurso heterogéneo para, así, poder resistir a la ética establecida por los asimilistas²⁸ y poder conservar las peculiaridades lingüísticas y culturales de la obra original (Venuti, 1998: 11-2). En nuestro caso, el traductor del TM1 aplica los tres factores arriba mencionados en su traducción y tiene tendencia a hacer una traducción poco fluida e idiomática. Todo

²⁶ Para más información véase los protraductores y mecenazgo de nuestro estudio (capítulo 4, apartado 1.1.3).

²⁷ Para más información véase el traductor del TM1 (capítulo 4, apartado 1.1.1) y finalidad de la traducción de nuestro estudio (capítulo 4, apartado 1.1.7).

²⁸ Según Venuti (1998: 12) los asimilistas son aquellos que requieren una traducción fluida y domesticante a fin de poder producir el efecto ilusivo de la transparencia.

esto hace pensar que el traductor tiende a romper la hegemonía de la transparencia que predomina en la cultura meta y hacerse visible en su traducción, lo cual se corresponde con una estrategia de resistencia según Venuti (1995: 305-6), y también coincide con lo que Lu Xun llamaba *yinyi* (硬譯) “traducción forzada”.

5.2 Características del idiolecto del TM2

A continuación intentaremos indagar los rasgos idiolectales que caracterizan al traductor del TM2: la transliteración de los nombres propios, la desconsideración de la puntuación del TO y la omisión de las imágenes metafóricas.

- Transliteración de los nombres propios

El primer rasgo idiolectal que caracteriza al TM2 es la preferencia por transliterar los nombres propios, no sólo de personajes como Marco Aurelio (ej. 12) o doña Domitila (ej. 13), sino también los nombres diminutivos y aumentativos de Platero. Los ejemplos más representativos son la traducción de “Platerillo” por *Bolateliluo* (柏拉特里羅), “Platerón” por *Bolatelong* (柏拉特隆) o “Platerote” por *Bolatelite* (柏拉特力特). Es lógico que este autor de la traducción mediada translitere los nombres propios de Platero, ya que los traductores norteamericanos los calcaban en su traducción y, como el traductor del TM2 desconoce la función de la morfología lingüística del castellano, es natural que opte por transliterar los sobrenombres del burro.

Tal como mencionamos en el capítulo anterior, según Reiss (2000: 83), en la lengua hispánica se recurre con frecuencia a las formas de diminutivo para expresar la implicación afectiva, de modo que un buen traductor ha de fijarse bien en si refleja adecuadamente estos elementos afectivos en su traducción. Además, los diminutivos y los aumentativos son formas intrínsecas de los valores afectivos que caracterizan *Platero y yo* (Broggini, 1963: 141). Todo eso nos hace pensar que desde el punto de vista traductológico, el traductor del TM2 no sólo no logra transmitir fielmente las cargas afectivas del TO a sus lectores sino que también pierde parcialmente los valores estilísticos o morfológicos de los que dispone la obra original.

- No respeto de la puntuación del TO

Igual que hemos explicado en el ejemplo 15 del capítulo V, este traductor suele modificar la puntuación del TO, sobre todo, los puntos suspensivos. Los ejemplos de este tipo de sustitución son abundantes en nuestro análisis como podemos observar en los ejemplos 4, 12, 15, 17, 23, 24 y 25. Este traductor no respeta la puntuación original, debido a que en la mayor parte de ocasiones, la traducción inglesa en que se basa sólo emplea el punto al final de la frase. Según Quiroga Clerigo (1981: 682), en *Platero y yo* abunda el uso de los puntos suspensivos, que pueden denotar “soledades vanas y a la vez perfectas, solas y es ahí donde puede existir la libertad”, de modo que la sustitución de los puntos suspensivos por otra puntuación puede provocar inevitablemente cierto cambio de tono. Todo esto corrobora nuestra hipótesis de que la preferencia tanto léxica como sintáctica de la traducción de la lengua intermedia puede influir en cierto grado la fidelidad al estilo del TO por parte de la traducción mediada.

- Omisión de las imágenes metafóricas

Al tenor de nuestro análisis estilístico podemos observar que el traductor del TM2 a menudo suprime las expresiones “extrañas” en su traducción. Los ejemplos típicos de estas omisiones consisten en mutilar uno de los elementos de sinestesia como “un grito” (ej. 3) y el verbo “sierra”, que transmite un efecto metafórico y onomatopéyico (ej. 15), así como la sustitución de un animal con índole simbólica, “salamandra” (ej. 20). Con respecto a la omisión de estas tres imágenes metafóricas, cabe destacar que, por un lado, se debe excluir la influencia de la traducción inglesa, ya que ambos traductores norteamericanos optaron por traducir literalmente estos tres elementos lingüísticos. Por otro lado, a diferencia del TM1, el autor del TM2 muestra preferencia por eliminar las rarezas del TO para ajustarlo a la expresión convencional de la lengua meta, así como para reproducir un efecto más natural y fluido en su traducción. Venuti (1995: 1-2) define el concepto de la ilusión de transparencia como el hecho de leer un texto traducido con fluidez a expensas de la falta de las peculiaridades lingüísticas o estilísticas del TO, de modo que dicha traducción parece transparente. Partiendo de su formulación, podemos deducir que el traductor del TM2

muestra preferencia por recurrir a la estrategia de transparencia utilizando un lenguaje fluido e idiomático que permita a sus lectores acercarse al texto original como si hubiera sido escrito en la lengua propia, para que así que puedan disfrutar más. Por último, Venuti (1995: 2) recalca que cuánto más fluida sea una traducción, más invisible se hace el traductor, por lo que podemos deducir que el traductor del TM2 consigue ser bastante invisible en su traducción.

5.3 Características del idiolecto del TM3

Los rasgos idiolectales que caracterizan a la traductora del TM3 son el uso de léxico arcaico, el empleo de recursos literarios, la domesticación de los términos culturales y la amplificación semántica de la sutilidad verbal.

- Uso de léxico arcaico

De acuerdo con nuestro análisis estilístico, detectamos que la traductora del TM3 adopta en ocasiones palabras arcaicas tales como *qingleng* (清冷) “dura”, *liebo sijiao* (裂帛嘶叫) “ruido de seda desgarrándose” o *shaoye* (少爺) “señorito”, que hoy en día son palabras en desuso.²⁹ Esto puede implicar que dicha traductora suele recurrir a las palabras anticuadas, más frecuentes en obras clásicas chinas.

- Empleo de recursos literarios

A lo largo de nuestro análisis del estilo, la traductora del TM3 ha recurrido a tres tipos de figuras retóricas de la lengua china para limar la estructura léxica y sintáctica de su traducción. En primer lugar, ésta aplica la *figura de contraste* en los diversos nombres del asno: *Xiaoyin* (小銀) “Platero”, en contraste con *Dayin* (大銀) “Platerón”; y *Ha Xiaoyin* (好小銀) “Platero bueno” con *Hua Xiaoyin* (壞小銀) “Platero malo”. A nuestro parecer, el empleo de este recurso estilístico no sólo transmite con equivalencia el valor morfológico del castellano sino que también logra intensificar el efecto afectivo y expresivo de estos nombres.

En segundo lugar, esta traductora opta por utilizar los términos *linglong* (玲瓏) y *wenshun* (溫順) para la traducción de “pequeño” y “suave”, una aliteración al tenor

²⁹ Véase los ejemplos 2, 3 y 24 de nuestro análisis del estilo.

de la retórica de la lengua china. Al leerlos, se puede observar la rima entre líneas. En tercer lugar, la adopción de la figura de la anadiplosis en los dos enunciados... *rouruan, ruan...* (...柔軟, 軟...) para la traducción de “tan blando que” contribuye efectivamente al efecto coherente y estético de las frases traducidas.

Por último, cabe resaltar que esta traductora muestra inclinación a adoptar figuras retóricas en la descripción de Platero. La razón puede ser que Platero no sólo es el protagonista de esta obra maestra, sino que también es el acompañante espiritualizado del poeta, de modo que la traductora siente la necesidad de recurrir a estos recursos para acentuar la plasticidad del asno.

- Domesticación de los términos culturales

Según el análisis de los datos obtenidos, aunque la traductora del TM3 logra traducir con lealtad la mayor parte de los elementos estilísticos del TO, ésta muestra efectivamente tendencia a adaptar algunos términos culturales poco conocidos para la comunidad meta. Los ejemplos más representativos de las adaptaciones son las traducciones de “salamandra” por *wawayu* (娃娃魚) “salamandra china”, “Nochebuena” por *Shengdanri* (聖誕日) “día de Navidad” y “almoraduj” por *tanxiangcao* (檀香草) “hierba sandalina”.³⁰ Cabe resaltar que aunque éste último puede ser un término propio o inventado por la traductora, resulta más usual y lírico que su otro sinónimo chino, *moqiaoluannacao* (茉莉那草) “mejorana”.

Por otra parte, ésta no sólo adapta los elementos de los referentes culturales sino que también domestica algunas expresiones de la lengua no estándar, como al traducir “Tien’ asero” por *zhen bang* (真棒) “estupendo”, que es una frase coloquial e idiomática en la lengua meta, pero que no logra transmitir la acepción ni la peculiaridad dialectal pretendida en el TO. Pasa igual en la traducción de “plata de luna” por *yueyang de jiebai* (月樣的潔白) “blanco como la luna”,³¹ en la que ésta modifica el color plateado del TO por el blanco para ajustarse a la expresión convencional de la lengua meta. Todo esto denota que en contraste con la estricta extranjerización del TM1, el TM3 es más flexible, ya que su traductora muestra

³⁰ Véase los ejemplos 17, 18 y 20 de nuestro análisis del estilo.

³¹ Ambos elementos estilísticos aparecen en el ejemplo 23 de nuestro análisis.

efectivamente determinada inclinación a domesticar los términos culturales para que su traducción obtenga un efecto natural, fluido y legible.

- Amplificación de la sutilidad verbal del poeta

Tal como mencionamos en el apartado 1.3.7 del capítulo cuatro, la finalidad de la traductora del TM3 consiste en dar forma y fondo a *Platero y yo* para que sus lectores puedan percibir lo bonita que es esta obra. Ésta pone de manifiesto la intención de traspasar al texto traducido la ahondada sutilidad verbal pretendida por el poeta. Después de realizar nuestro análisis descubrimos que esta traductora logra captar el valor intrínseco de los verbos del TO mediante la amplificación semántica del léxico.

Los ejemplos que encontramos son las traducciones de “sierra” por *laju side... mingjiao* (拉鋸似的...鳴叫) “canta... serrándolo”; “se agría” por *suanliuliu de hen bu gaoxing* (酸溜溜地很不高興) “se agría por disgusto”; o “clareo apenas” por *dandan de mozai* (淡淡的抹在) “ligeramente embadurna”, los cuales ponen de manifiesto la intervención explícita por parte de la traductora. Esto nos indica la preferencia de ésta por recurrir a la amplificación semántica para tratar la sutileza verbal que caracteriza al TO.³² A nuestro juicio, si esta traductora no hubiera amplificado la gama semántica del léxico, el sentido metafórico de estos verbos habrían confundido a los lectores e incluso les habría podido provocar algunos choques estéticos o lingüísticos.

Otro buen ejemplo reside en la sinestesia que hemos citado antes en “un grito de luz”, donde esta autora traduce el término “grito” por *liebo sijiao* (裂帛嘶叫) “ruido de seda desgarrándose”. La amplificación semántica de esta traductora hace que el sentido implícito o metafórico del TO se vuelva más explícito y fortalezca, en cierto grado, el vigor estético y lírico de la traducción.

Por último, conviene resaltar que de acuerdo con nuestro análisis en el apartado 2.3 de este capítulo, Fisac en tanto que sinóloga española, tiene tendencia a adoptar el método de extranjerización en su traducción, mientras que siente necesidad de domesticar algunos elementos lingüísticos o culturales para que los enunciados del

³² Véase los ejemplos 15, 16 y 17 de nuestro análisis del estilo.

TM se lean con más facilidad y fluidez. No obstante, no creemos que se trate de una incongruencia, ya que según la explicación de Munday (2001: 148) la extranjerización y la domesticación no son dos extremos opuestos sino dos conceptos relativos y subjetivos.

En nuestro caso, aunque Fisac tiende a adoptar el método extranjerizante en su traducción, esta traductora ve la necesidad de hacer determinadas manipulaciones e intervenciones en relación con los términos que pueden provocar confusión o incomprendibilidad a sus lectores. En contraste con la traducción forzada del TM1, la traducción del TM3 es más dinámica y funcional, además de saber respetar el valor predominante de la cultura meta. Esto puede explicar la razón porque dicha traducción goza de tanta popularidad en China, donde es la versión que cuenta con más reediciones.

5.4 Características del idiolecto del TM4

Los rasgos idiolectales que caracterizan al traductor del TM4 son la adaptación léxica y sintáctica, la omisión de las expresiones extrañas y el empleo de *chengyu* (成語) “frases hechas”.

- Adaptación léxica y sintáctica

Después de realizar el análisis de los elementos estilísticos, descubrimos un fenómeno sobre el que conviene reflexionar a fondo: las frases traducidas del TM4 o bien se parecen a las del TM3 o bien pertenecen a la adaptación léxica y sintáctica del TO. La adaptación lingüística predomina especialmente en la mayor parte de la traducción. A continuación presentamos los ejemplos más representativos de las adaptaciones del TM4 en la tabla siguiente.

Tabla 19. Adaptaciones lingüísticas del TM4

Ejemplos	TO	TM4
Ejemplo 1	Una fría dulzura malva lo nimba todo.	<i>Yi zhen hanqi daizhe songzhixiang suifeng chuilai, ...</i> 一陣寒氣帶著松脂香隨風吹來,... El viento trae la frialdad con fragancia de pino,...
Ejemplo 2	...esta alta noche de enero, sola, clara y dura!	<i>Zhe ye duome chunjie a!</i> 這夜多麼純潔啊！ ¡Qué noche tan pura!
Ejemplo 4	La torre se ve, cerrada, lívida, muda y dura,...	<i>Jiaotang de zhonglou, yiran budong, zhicha yunduan.</i> 教堂的鐘樓屹然不動，直插雲端。 La torre de la iglesia está inmóvil, y se erige hacia las nubes.
Ejemplo 5	En cuanto la veía venir hacía él, entre las lilas, con su vestido blanco y su sombrero de arroz,...	<i>You yi ge xiao guniang chuanzhe jiebaide lianyiqun, daizhe caomao, chang lai he Pulateluo wan, ta weiyou ta zheyang de pengyou zihao he jiao'ao.</i> 有一個小姑娘穿著潔白的連衣裙，戴著草帽，常來和普拉特羅玩，它為有她這樣的朋友自豪和驕傲。 Una niña que llevaba un vestido blanco y un sombrero de paja, a menudo venía a jugar con Platero, que se sentía satisfecho y orgulloso por esa amistad.
Ejemplo 7	...con el empuje de su pechillo...	<i>... yong jianbang kang...</i> ...用肩膀扛... ...levantando con el hombro...
Ejemplo 8	Las campanillas, néveas y gualdas, le cuelgan, un momento,...	<i>Ta shenshang na xie you bai you huang de shuizhuzhu yishan yishan de wang duzi dixia huadong, ...</i> 它身上那些又白又黃的水珠珠一閃一閃地往肚子底下滑動，... Las gotitas de agua, blancas y gualdas, de su cuerpo brillan y se deslizan por el vientre,...
Ejemplo 9	Estaba derecha en una triste silla,...	<i>... guaiguai de zuozai yi ba popo-lanlan de yizi shang.</i> 乖乖地坐在一把破破爛爛的椅子上。 ...se hallaba sentada dócil en una silla desgastada.
Ejemplo 12	..., amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna,...	<i>Laoweng xihuan ni, haizimen tong ni youxi; ni shi tayang de qinpeng, shi xiaogou de zhiyou, xiaoheli bu kai ni, hudie gen ni feizou; xianhua bansui zhe ni, yueliang zhaozhe ni zou de lu,...</i> 老翁喜歡你，孩子們同你遊戲；你是太陽的親朋，是小狗的摯友，小河離不開你，蝴蝶跟你飛走；鮮花伴隨著你，月亮照著你走的路...

		A los viejos les gustas y los niños juegan contigo; eres amigo del sol y del perro. El arroyo no puede separarse de ti y las mariposas revolotean en rededor; las flores te acompañan y la luna te ilumina el camino.
Ejemplo 14	Da pena ver...	... <i>kan le rang ren tixiao-jiefei.</i> ...看了讓人啼笑皆非。 ...al verlo no se sabe si reír o llorar.
Ejemplo 15	La chicharra sierra un pino,...	<i>Chanzai yi ke gaogao de songshu shang zhiliao-zhiliao de jiaozhe,...</i> 蟬在一棵高高的松樹上知了知了地叫著，... La chicharra canta desde lo alto de un pino...
Ejemplo 16	..., el pinar verde se agria,...	... <i>lüse de songlin ye bian de xiudada,...</i> ...綠色的松林也變得羞答答... ...el pinar verde se avergüenza,...
Ejemplo 17	..., y un sol opaco y débil clarea apenas en el cielo crudo,...	<i>Zai na yin'an de tiankong zhong, taiyang xiande ruanruo-wuli, wujing-dacai, wusuo-zuowei.</i> 在那陰暗的天空中，太陽顯得軟弱無力，無精打采，無所作爲。 En el cielo oscuro, el sol aparece débil, desanimado e impotente.
Ejemplo 21	Al fondo, dando el pecho blanco al pequeñuelo, la madre, joven, rubia y bella, los miraba sonriendo.	<i>Zuozai zuihou pai de nage xiao guniang xiang ge nianqing er meimao de mama, ta zhengzai tianmi de xiaozhe, gei ta huaili de buwawa weinai.</i> 坐在最後排的那個小姑娘像個年輕而美貌的媽媽，她正在甜蜜地笑著，給她懷裡的布娃娃餵奶。 La niña que parecía una madre joven y bella y que estaba sonriendo felizmente, estaba sentada en la última fila dando leche a la muñeca que tenía en sus brazos.
Ejemplo 23	Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo.	<i>Di que. Ta xiang gang yiyang jianying, tongshi you xiang yinzi yiyang rouruan.</i> 的確。它像鋼一樣堅硬，同時又像銀子一樣柔軟。 Efectivamente. Es tan duro como el acero y al mismo tiempo tan blando como la plata.
Ejemplo 24	..., ahí ar lado que ejtá!, m'ahogo...	... <i>wo fei cong nali tiaoxiaqu yansi bu ke.....</i> ... 我非從那裡跳下去淹死不可..... ..., saltaría ahí mismo para ahogarme...

Estos ejemplos ilustran y ponen en evidencia que el traductor del TM4 suele adaptar la estructura léxica y sintáctica del TO para intensificar el efecto expresivo y dramático de la traducción, del mismo modo que ayuda a que las expresiones resulten

más idiomáticas y legibles para sus lectores. No obstante, debemos ser conscientes de que al recurrir a la adaptación léxica o sintáctica, se puede correr el riesgo de cometer cambios semánticos o de perder los recursos retóricos del TO, ya que, de acuerdo con la afirmación de Wong y Shen (1999: 83), se suelen perder las peculiaridades semánticas o retóricas del TO cuando uno adopta la adaptación sintáctica.

De hecho, podemos observar que las adaptaciones del TM4, especialmente en los ejemplos 4, 8, 12, 21 y 24, han provocado un cambio semántico en el que la acepción de las palabras traducidas difiere de la del original. Todo esto nos hace pensar que este traductor tiende a hacer una traducción domesticante, ya que ha manipulado mucho, rectificando las palabras precisas del TO, creando una sintaxis fluida para que la traducción sea aceptable y legible por los editores o los lectores meta sin tomar en consideración la fidelidad a la estructura lingüística ni las características estilísticas de la obra original. Todo esto coincide con el fenómeno denominado por Venuti (1995: 1) “ilusión de transparencia”.

- Omisión de las expresiones extrañas

Tal como mencionamos en el apartado 2.4 del presente capítulo, la omisión ha sido el procedimiento más empleado por el traductor del TM4, y posteriormente en el apartado 4, descubrimos que este traductor prefiere omitir las expresiones extrañas o palabras repetitivas del TO en su traducción, especialmente en la categoría de la sinestesia. Éste también muestra preferencia por suprimir las imágenes metafóricas del TO, al traducir “grito de luz” por “rayo”, “serrar” por “emitir un sonido” o “barba nazarena” por “barba larga”. Todo esto confirma de nuevo que este traductor se inclina a domesticar la traducción utilizando un lenguaje fluido e idiomático, ya sea mediante la omisión de las peculiaridades lingüísticas o culturales del TO, ya sea a través de la adaptación léxica o sintáctica.

- Uso de *chengyu* (成語) “frases hechas”

A lo largo de nuestro análisis, hemos observado que este traductor aplica un total de seis *chengyu* (成語) “frases hechas” en su traducción: *maogu-songran* (毛骨悚然) “miedoso”, *anran-shise* (黯然失色) “descolorido”, *tixiao-jiefei* (啼笑皆非) “no

se sabe si reír o llorar”, *ruanruo-wuli* (軟弱無力) “débil”, *wujing-dacai* (無精打采) “desanimado” y *wusuo-zuowei* (無所作為) “impotente”. En contraste con los demás TMs, la frecuencia del uso de las frases hechas chinas en el TM4 es relativamente alta. Dichas “frases hechas”, de acuerdo con la denominación del *Diccionario de la lengua china moderna* (1981), son expresiones convencionales, formales y concisas de la lengua meta que pueden llevar ciertas alusiones, por lo que su empleo puede ayudar a limar las frases y a incrementar el vigor literario y la legibilidad del TM.

No obstante, según Xie Qunying (2007: 56), la equivalencia de las frases hechas entre la lengua china y la inglesa es escasa, de modo que un buen traductor ha de tomar en cuenta las diferencias entre las frases hechas de ambas lenguas. Partiendo de su afirmación, podemos deducir que el efecto equivalente de las frases hechas entre el español y el chino también es de esperar que sea limitado. En nuestro caso, el traductor del TM4 a menudo recurre a ellas para adaptarse a las expresiones convencionales de la lengua china, sin prestar atención a las peculiaridades estilísticas establecidas por el poeta ni a la equivalencia entre el TO y el TM, por lo que el lenguaje del TM4 puede parecer fluido y esmerado a expensas de dejar de reflejar lealmente las peculiaridades estilísticas del TO.

5.5 Características del idiolecto del TM5

Los rasgos idiolectales que caracteriza la traductora del TM5 son la amplificación semántica de las palabras, la omisión de las imágenes metafóricas y la transliteración de los nombres propios.

- Amplificación semántica de las palabras

Tal como mencionamos en el apartado 1.5.4 del capítulo cuatro, el TM5 es una traducción compilada que toma tanto la versión inglesa como la japonesa como referencia. Asimismo, según los datos obtenidos, este TM es el que emplea más la amplificación para traducir los elementos estilísticos. La traductora del TM5 adopta, en total, nueve amplificaciones para proporcionar informaciones adicionales a sus lectores. Cabe mencionar que seis de éstas pertenecen a la amplificación semántica de ciertas palabras. Los ejemplos que encontramos son la traducción de “sobrina del

Pájaro Verde” por “sobrina del señor Pájaro Verde”, “doña Domitila” por “monja Domitila” con el tratamiento adicional de “profesora”, “montes” por “montes y bosques”, “vestido de luto” por “vestido de luto de color negro”, “salamandra” por “lagarto acuático” y “Tien’ asero” por “Es de hormigón armado”.

A nuestro juicio, por un lado, las intervenciones explícitas procedentes de esta traductora son evidentes. Por otro lado, algunas ampliaciones son necesarias, como en los casos de “vestido de luto de color negro” o “sobrina del señor Pájaro Verde”, ya que existe una diferencia entre los referentes culturales de la comunidad original y de la meta. Sin embargo, algunas ampliaciones son cuestionables, puesto que proporcionan información inexistente en el TO, como “lagarto acuático” o “montes y bosques”, de modo que pueden distorsionar la acepción pretendida por el autor original en su elección de las palabras.

- Omisión de las imágenes metafóricas

Según nuestro análisis estilístico, observamos que la traductora del TM5 a menudo omite las expresiones “extrañas” en su traducción, igual que el traductor del TM2. Las omisiones del TM5 residen en suprimir la imagen metafórica de “un grito de luz” y el verbo que dispone del valor onomatopéyico “sierra”, así como la sustitución del animal que transmite cierta índole simbólica “salamandra” y, por último, otra imagen simbólica, “vino de oro”. Con respecto a estas omisiones, conviene poner de manifiesto que, por una parte, hay que excluir la influencia de la traducción inglesa, ya que ambos traductores norteamericanos optaron por traducir estas figuras literalmente. Por otra parte, igual que el autor del TM2, la traductora del TM5 suele suprimir las palabras “raras” del TO para ajustarse a la expresión convencional de la lengua meta, así como para reproducir un lenguaje idiomático y fluido en su traducción. Partiendo de la afirmación de Venuti (1995: 1-2) que hemos mencionado en el subapartado 5.2 de este capítulo, podemos deducir que esta traductora se inclina a domesticar la traducción normalizando las palabras infrecuentes y suprimiendo las imágenes metafóricas pretendidas en el TO, para así poder producir un lenguaje más comprensible y fluido en su traducción.

- Transliteración de los nombres propios

Igual que el traductor del TM2, la traductora del TM5 suele transliterar los nombres propios, sobre todo los nombres diminutivos y aumentativos de Platero, como la traducción de “Plateriillo” por *Pulateliluo* (普拉特里羅), “Platerón” por *Pulatelong* (普拉特隆) o “Platerete” por *Pulateleite* (普拉特雷特). Es lógico que esta autora de la traducción mediada translitere los distintos nombres de Platero, ya que los traductores norteamericanos optaron por calcarlos en su traducción. Como esta traductora taiwanesa desconoce la función morfológica de la lengua castellana, es natural que opte por transliterar los sobrenombres del burro. Tal como mencionamos antes en el apartado 5.2 de este capítulo, tanto el traductor del TM2 como la del TM5 no sólo no logran transmitir fielmente las cargas afectivas del TO a sus lectores, sino que también pierden parcialmente los valores estilísticos o morfológicos de los que dispone la obra original.

5.6 Características del idiolecto del TM6

Por último, intentaremos discernir los rasgos idiolectales propios del traductor del TM6: la concisión y la elegancia sintáctica, el no respeto de los puntos suspensivos del TO y la omisión de las imágenes metafóricas.

- Concisión y elegancia sintáctica

Tal como mencionamos en el apartado 1.6.3 del capítulo cuatro, el director de la editorial Bookman exige que se realice una traducción literaria de alto nivel, lo cual se convierte en una condición indispensable para el traductor. Por tanto, es comprensible que la estructura léxica y sintáctica del TM6 se caractericen por su elegancia y concisión. A lo largo de nuestro análisis de los elementos estilísticos, el traductor del TM6, en primer lugar, recurre a dos tipos de figuras retóricas de la lengua china para limar la estructura léxica y sintáctica de su traducción. Por un lado, éste adopta la *figura de paralelismo* a fin de embellecer el escrito como en *laoren yu xiaohai, xiliu yu hudie, taiyang yu gou'er, huaduo yu yueliang* (老人與小孩、溪流與蝴蝶、太陽與狗兒、花朵與月亮) “del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna”; en *dai kuanmao, chuan chenshan, diao*

xuejia (戴寬帽、穿襯衫、叼雪茄) “con sus sombreros anchos, sus camisas, su puro”; o en *yu er tong zang, wei er liufang* (與爾同葬，爲爾留芳) “yacer contigo, dejarte buena fama”. Por otro lado, éste emplea el *recurso morfológico de la reduplicación* para traducir *maorongrong, hualiuliu, ruanmianmian* (毛茸茸、滑溜溜、軟綿綿) “peludo, resbaladizo, blando”, que intensifica el efecto lírico y estético del TM. Todos estos ejemplos ponen de manifiesto que, en contraste con los demás traductores de nuestro corpus, el traductor del TM6 siente preferencia por adoptar los recursos estilísticos que acentúen la expresividad del TM, para así, poder cumplir la petición rigurosa procedente del director de la editorial en relación con la lengua meta. Esto corrobora la hipótesis de que los factores extratextuales pueden influir de algún modo en el idiolecto del traductor.

En segundo lugar, se puede observar la concisión que caracteriza a los elementos léxicos del TM6. Los ejemplos que encontramos a lo largo de nuestro análisis son, por un lado, la descripción del canto de la chicharra en la que el traductor del TM6 emplea una oración simple en sustitución de la oración compuesta del TO para crear un efecto más fluido y convencional en la traducción. Por otro lado, éste aplica la construcción de la lengua china *yi... (一...)* “al + infinitivo” para traducir la conjunción “cuando” y, de acuerdo con la afirmación de Zhang Dacong (1989:433), la expresión empleada por el traductor del TM6 es más idiomática y concisa que el modelo sintáctico *dang...shihou* (當...時候) “cuando” usado por los demás traductores. Esto puede implicar que, en contraste con los demás traductores de nuestro corpus, quienes siguen la estructura sintáctica de la obra original, el traductor del TM6 suele combinar las frases en una oración para adaptarse a las convenciones de lectura de la lengua meta.

En tercer lugar, los ejemplos que contienen la concisión y a la vez la elegancia abundan en el TM6. A lo largo de nuestro estudio, se nota que las palabras empleadas por éste son relativamente bellas y concisas, como *yuhui* (餘暉) “arboles”, *chazi* (姹紫) “violeta”, *yuye-qiongliang* (玉液瓊漿) “líquido de jade” o *cangqiong* (蒼穹) “cielo azul”. En contraste con la opción del léxico efectuada por los demás traductores, como *lanse de tianqiong* (藍色的天穹), *lantian* (藍天) o *qingtian* (青天) “cielo azul”,

las muestras léxicas del TM6, en efecto, conllevan más sabor lírico y estético.

- No respeto de los puntos suspensivos del TO

Igual que el traductor del TM2, el del TM6 no sólo suele modificar la estructura sintáctica del TO, sino también cambiar los puntos suspensivos por el punto. La falta de respeto a las reglas de puntuación establecidas por el poeta puede atribuirse a la influencia de la traducción inglesa en que se basa éste, por lo cual es una realidad inevitable que ni el TM2 ni el TM6 puedan lograr transmitir a los lectores meta el efecto de las “soledades vanas y a la vez perfectas” procedentes de los puntos suspensivos. Todo esto nos lleva a la conclusión de que la preferencia léxica y sintáctica de la versión de la lengua intermedia, o mejor dicho, el idiolecto del traductor de la lengua intermedia puede jugar un papel decisivo e influyente en el idiolecto del traductor mediado. Por tanto, esto corrobora de nuevo nuestra hipótesis de que en las traducciones mediadas es más difícil mantener la lealtad al estilo del TO, bajo la influencia de la traducción de la lengua intermedia.

- Omisión de las imágenes metafóricas

Igual que los traductores del TM2 y del TM5, el traductor del TM6 prefiere modificar las expresiones “extrañas” del TO por otras más normales, ajustadas al uso convencional de la lengua china. Las omisiones de este traductor residen en, primero, suprimir la sensación auditiva “un grito de luz”, que en cierto modo pierde la imagen metafórica del TO, así como en la omisión del verbo “sierra”, que contiene valor onomatopéyico y estilístico. Por último, éste opta por cambiar la expresión peculiar del poeta “vino de oro” por otra *yuye-qiongjiang* (玉液瓊漿) “líquido de jade”,³³ que es más idiomática y elegante pero que no consta del sentido simbólico pretendido en el TO.

Conviene resaltar de nuevo que todas estas muestras de omisiones provienen de la propia voluntad de los traductores (TM2, TM5, TM6), con exclusión de la influencia de la traducción inglesa. Esto nos lleva a pensar que los autores de la traducción mediada de nuestro corpus muestran efectivamente inclinación a

³³ Véase el ejemplo 22 de nuestro análisis del estilo.

domesticar los elementos estilísticos, suprimiendo las palabras “raras” del TO para ajustarse a la expresión convencional de la lengua meta, así como para reproducir un lenguaje más natural y fluido en su traducción. Otra vez, estos ejemplos corroboran la afirmación de Venuti (1995: 21; 1998: 12), según el cual la estética tradicional siempre requiere una traducción del lenguaje fluido y natural, lo cual puede causar el efecto ilusivo de transparencia. Es decir, dicha traducción parece lograr la equivalencia semántica pero, en realidad, se trata de una manipulación propia del traductor por medio de la reducción de las características heterogéneas del TO. En nuestro caso, los autores de la traducción mediada tienden a asimilar las diferencias lingüísticas y culturales del TO para favorecer la expresividad y la elegancia de la traducción y sobre todo para satisfacer las exigencias de la estética tradicional, por lo que el lenguaje de éstos puede ser más fluido e idiomático en contraste con el de las traducciones directas. Sin embargo, estas traducciones mediadas no logran conservar el discurso heterogéneo del TO, sino que pretenden asimilar estas diferencias lingüísticas y estilísticas del TO, por lo que desde el punto de vista traductológico, estos tres traductores no sólo muestran tendencia a domesticar su traducción, sino que también son más invisibles en contraste con los dos autores de las traducciones directas (TM1, TM3).

6. Influencia de los factores extratextuales en el idiolecto de los textos meta de nuestro corpus

Basándonos en los elementos paratextuales que rodean las seis traducciones de nuestro corpus, en el capítulo cuatro del presente estudio hemos hecho un análisis de los factores extratextuales, que abarcan los siguientes aspectos: el traductor, el lugar y la fecha de publicación, los protraductores y el mecenazgo, la traducción directa o mediada, la presentación de la traducción, los receptores, la finalidad de la traducción y la recepción. En el capítulo cinco hemos realizado un estudio contrastivo de los elementos estilísticos que caracterizan tanto al TO como a sus traducciones al chino. Partiendo de la perspectiva lingüística y sociocultural, en el presente apartado nos ocuparemos en combinar ambos análisis para poder llegar a inferir si los factores extratextuales de estas traducciones influyen de alguna manera en el idiolecto que caracteriza cada TM. Conviene mencionar que las estructuras analíticas de los siguientes subapartados no son simétricas, dado que, por un lado, en el presente estudio nos centraremos especialmente en resolver las dudas que formulamos cuando analizamos los factores extratextuales de nuestro corpus.³⁴ Por otro lado, dichas preguntas serán puntos clave no sólo para indagar la interrelación entre los aspectos extratextuales y los textuales sino también para detectar qué factores extratextuales son los más cruciales e influyentes en cada traducción de nuestro corpus.

6.1 Elementos lingüísticos (sintaxis y fraseología) del texto original en el TM1

Tal como mencionamos en el capítulo cuatro, en las notas previas del TM1, el traductor muestra su intención de conservar los elementos lingüísticos del TO en la traducción. Después de realizar el análisis contrastivo de los elementos estilísticos, detectamos que, por un lado, este traductor adopta preferentemente la traducción literal para conservar la estructura léxica y sintáctica del TO, incluso en la puntuación.³⁵ Por otro lado, éste utiliza una forma peculiar para traducir las citas de

³⁴ Véase el contexto de creación y de recepción de las traducciones de nuestro corpus (2ª parte, capítulo 4).

³⁵ Véase el apartado 5.1 de este capítulo, en el que ilustramos con ejemplos cómo el traductor del TM1 a menudo emplea la traducción literal para mantener la estructura sintáctica del TO en su obra.

otras lenguas: la colocación yuxtapuesta de la cita de la lengua extranjera y su traducción al chino entre paréntesis.³⁶

En comparación con los demás traductores de nuestro corpus, quienes o bien adjuntan las citas de otras lenguas en la anotación (TM2, TM3, TM5) o bien simplemente las suprimen (TM4, TM6), la forma de traducción empleada por el traductor del TM1 puede interrumpir el ritmo de lectura a los receptores meta. Por ejemplo, para un lector taiwanés que no tenga conocimientos de lengua francesa ni de Shakespeare, ver una cita en una lengua extranjera al lado de su traducción al chino entre paréntesis, puede hacerle sentir lejana la traducción, ya que, en este caso, la que ocupa el lugar principal no es la frase traducida al chino sino la cita de la otra lengua.

Tanto en las notas previas como en el prólogo, el traductor del TM1 muestra indicios de adoptar el método extranjerizante,³⁷ por lo que no es sorprendente que las frases de este texto meta resulten forzadas y que cuesten entender a sus lectores. Resumiendo, en primer lugar, tal como mencionamos antes, este traductor es el que toma la iniciativa de encargarse de la tarea traductora, por lo que es uno de los protraductores de esta edición. En segundo lugar, éste expone la intención de ser leal al TO, lo cual influye efectivamente en el idiolecto que caracteriza dicho texto meta. Por lo tanto, podemos deducir que en este caso, el traductor y a la vez promotor de la traducción, juega efectivamente un papel influyente en el tratamiento de los elementos estilísticos de la versión final.

6.2 Invisibilidad del traductor del TM2: domesticación y asimilación

En el capítulo cuatro mencionamos que Shen Deng'en, el director de la editorial de esta traducción, tomó la iniciativa de traducir una colección completa de las obras premiadas con el Nobel de Literatura. Según este director, dicha colección va dirigida principalmente a los receptores intelectuales con interés por conocer la literatura universal galardonada con el premio Nobel, por lo que es comprensible que,

³⁶ Véase la figura 10 que muestra la imagen en relación con citas de otras lenguas en el TM1 (capítulo 4) y los ejemplos 25 y 26 de nuestro análisis del estilo (capítulo 5).

³⁷ En las notas previas, éste traductor pone de manifiesto la intención de respetar la estructura léxica y sintáctica de la obra original. Para obtener más información, véase presentación de esta traducción (capítulo 4, apartado 1.1.5).

por un lado, el traductor del TM2 tiende a recurrir a la adaptación para traducir los elementos estilísticos (por ejemplo, traduciendo “almoraduj” por “mentas”, o “se agría” por “se ve nítido”: términos más habituales para la comunidad meta) y para, de este modo, satisfacer los gustos literarios de los lectores de élite. Por otro lado, en el apartado anterior hemos mencionado que este traductor suele omitir las expresiones “extrañas” para reproducir un efecto más natural y fluido en el texto meta.

Todo esto nos lleva a deducir que, por una parte, el traductor del TM2 se inclina hacia la domesticación, homogeneizando el discurso heterogéneo de la lengua de partida. Por otra parte, Shen Deng'en, como promotor de esta traducción, juega efectivamente un papel importante en el proceso de la traducción; lo cual pone de manifiesto que tanto el protraductor como los receptores de esta versión son factores influyentes de la presente traducción.

6.3 Sutilidad verbal de Juan Ramón Jiménez en el TM3

En el capítulo cuatro mencionamos que una de las finalidades de la traductora del TM3 consiste en dar forma y fondo a Platero para que los receptores de este TM puedan percibir lo bella que es la obra. Asimismo, en el apartado anterior hemos comprobado que una de las marcas idiolectales de esta traductora es utilizar la amplificación para traducir la sutilidad verbal del poeta. Hemos observado que la autora del TM3 ha intervenido, en determinados casos, los verbos que expresan sentidos metafóricos, a fin de no confundir a sus lectores. Todo esto hace pensar que la finalidad de esta traductora influye efectivamente en el proceso de traducción. En otras palabras, la traductora, que es, además, uno de los protraductores, o más concretamente, la promotora de esta versión, toma un papel crucial a la hora de tratar los elementos estilísticos.

6.4 Retraducción: referencia a una traducción anterior en nuestro corpus

De acuerdo con el resultado obtenido de nuestro estudio estilístico contrastivo, algunas frases del TM4 son parecidas a las del TM3, tal como mencionamos en el apartado anterior. Esta semejanza se refleja especialmente en los ejemplos 13 (doña

Domitila...), 14 (da pena ver...), 20 (salamandra...), 22 (Moguer es como...) y 26 (la traducción del soneto de Shakespeare). Cabe resaltar que la prueba más evidente de que el TM4 hace referencia al TM3 reside en la traducción de “Platerillo” por *Xiaoyinlūzi* (小銀驢子) así como “Platerete” por *Xiaoyinlüer* (小銀驢兒), ya que el título de la traducción de Fisac es justamente *Xiaoyin he wo* (《小銀和我》). Todo esto confirma la afirmación de Cha y Xie (2007: 809) de que en China continental es habitual que las retraducciones tomen las traducciones anteriores como referencia y que, por ello, algunas frases sean parecidas a las de las traducciones realizadas anteriormente por otro traductor.

Además, en el análisis de los factores extratextuales del TM4 mencionamos que Liu Shuoliang, el editor de esta versión, señala que en caso de que la presente traducción quisiera hacer referencia a una edición anterior, se debería hacer alguna corrección y modificación, quitando las palabras obsoletas e inadecuadas, con el fin de que la traducción mantenga la originalidad. Por ello, no resulta extraño que el traductor del TM4 opte por tomar al TM3 como referencia y que algunas frases de ambas traducciones sean semejantes. Esto nos lleva a afirmar que la influencia del protraductor y, a su vez, promotor de esta versión, es mayor en el proceso de traducción que otros factores extratextuales; ya que en este caso es el mismo editor quien insinúa al traductor no sólo que puede tomar como referencia la versión anterior, sino también que puede seguir las frases de esta última, quitando, solamente, las palabras poco habituales para así favorecer su legibilidad.

Por último, cabe mencionar que aunque existen tres retraducciones de nuestro corpus en Taiwán (TM2, TM5, TM6) las frases de la traducción original (TM1) y de estas tres retraducciones son bastante distintas. El único indicio de que una retraducción toma como referencia una traducción anterior yace en el TM6, donde el traductor logra la equivalencia al transferir el vigor morfológico de “Platerón” y “Platerucho” a la lengua china.³⁸ A pesar de fijarse en el TM1, el traductor del TM6

³⁸ De acuerdo con nuestro estudio, el traductor del TM6 no sabía castellano, por lo que era poco probable que éste pudiera percibir el valor estilístico de los nombres diminutivos de Platero. Véase el contexto de creación del TM6 (capítulo 4, apartado 1.6.1) y el ejemplo 6 de nuestro análisis contrastivo del estilo (capítulo 5).

sigue manteniendo sus propias estructuras léxicas y sintácticas en la traducción. Además, conservar la traducción del sentido connotativo de los nombres diminutivos puede ayudar a los lectores del TM6 a percibir la riqueza morfológica de la lengua castellana. Esto nos hace pensar que cuando la traducción mediada toma como referencia una traducción directa, esto ayuda efectivamente a reparar el defecto de esta retraducción. Según Xu Jianzhong (2003: 198) por el hecho de basarse en la traducción de una lengua intermedia, en la (re)traducción mediada es fácil divergir del estilo de la obra original. En nuestro caso, el traductor del TM6, quien consulta el TM1 para saber cómo traducir los diminutivos de Platero, evita en cierta medida la pérdida del valor estilístico del TO.

6.5 Precisión del léxico en el TM5 (traducción compilada)

Tal como mencionamos en el capítulo cuatro, Zhang Qingji, el director de la editorial Zhiwen, presta una gran atención a la necesidad de recopilar distintas versiones de varias lenguas para así poder perfeccionar la traducción al chino, por lo que el TM5 se convierte en una traducción compilada al tomar la versión inglesa y la japonesa como referencia. Por otro lado, en el apartado anterior hemos observado que uno de los procedimientos de traducción más empleados por esta traductora es la amplificación semántica para precisar ciertos aspectos del TO.

Los ejemplos extraídos están relacionados con las traducciones de “Platerete” (ej. 6), “Pájaro Verde” (ej. 11), “un indefinible amarillor” (ej. 17) o el uso de los puntos suspensivos (ej. 24). Como la versión inglesa no las tradujo, las traducciones mediadas (TM2, TM6) de nuestro corpus que se basan solamente en esta versión en la lengua intermedia han suprimido estas referencias, mientras que el TM5 ha logrado transmitirlos al fijarse en otra versión intermedia. Otra ventaja de ser una traducción compilada se evidencia en el caso de “vestido de luto” (ej. 19), donde esta traductora recurre a una amplificación con *chuan heise sangfu* (穿黑色喪服) “vestido de luto de color negro”, que transmite mejor la imagen implícita en el original. Esto nos hace pensar que la traducción compilada que toma más de dos versiones como referencia puede evitar las deficiencias de la traducción mediada que se basa en una sola traducción en una lengua intermedia, ya que al comparar con otra versión en otra

lengua intermedia, el traductor de la traducción compilada puede detectar las faltas o las omisiones deliberadas que ocurren en una traducción intermedia. Tal como sucede en nuestro caso, si la traductora del TM5 no hubiera consultado la traducción japonesa, no habría podido completar su traducción debido a la insuficiencia de la versión inglesa. Esto demuestra la hipótesis de que, en general, el léxico adoptado por una traducción compilada (TM5) es más preciso que el de las traducciones mediadas (TM2, TM6) que se basan simplemente en una traducción de la lengua intermedia.

Todo esto reafirma el papel influyente que juega el protraductor en esta versión, ya que si el director de la editorial Zhiwen no hubiera insistido en ello, esta versión no habría sido una traducción compilada y la traductora del TM5 no habría podido comparar dos versiones intermedias para transmitir con más precisión el estilo de su traducción.

6.6 Criterios de Yan Fu en el TM6: expresividad y elegancia

Tal como mencionamos en el análisis de los factores extratextuales del TM6, Su Zhenglong, director de la editorial Bookman y, a su vez, promotor de esta traducción, insiste en que un buen traductor tiene que disponer de un alto nivel en la lengua de llegada y en que el léxico de una traducción literaria debe llegar a los criterios de expresividad y elegancia que comparten las obras literarias chinas.

Al realizar el análisis estilístico de esta versión, no resulta sorprendente que una de las marcas idiolectales que caracteriza al TM6 es la concisión y elegancia sintáctica. El traductor del TM6 aplica figuras retóricas de la lengua china: reduplicación; por ejemplo: *maorongrong* (毛茸茸) “peludo”, *hualiuliu* (滑溜溜) “resbaladizo” o *ruanmianmian* (軟綿綿) “blando”; analogía, como *dai kuanmao* (戴寬帽) “con sus sombreros anchos”, *chuan chenshan* (穿襯衫) “con sus camisas”, *diao xuejia* (叼雪茄) “con su puro” y la construcción (*yi... (jiu)...*, *一... (就)...*, “al + infinitivo”), que logran efectivamente limar y embellecer la estructura sintáctica de la traducción. Igual que la elegancia sintáctica, el léxico adoptado por este traductor es bello y resulta idiomático,³⁹ por lo que podemos deducir que el lenguaje del TM6 es

³⁹ Para obtener más información, véase los rasgos idiolectales del TM6 del apartado anterior.

fluido y que el traductor lo pule hasta lograr cumplir dos de los criterios de Yan Fu: expresividad y refinamiento.

Todo esto nos hace pensar que, en primer lugar, debido a la actitud rigurosa del director de la editorial Bookman, no resulta extraño que la estructura sintáctica y léxica de esta versión sea bella y concisa. En segundo lugar, teniendo en cuenta la dificultad que supone satisfacer los dos criterios propuestos por Yan Fu, es natural que esta traducción no llegue a ser completamente fiel a la obra original, es decir, ni a la versión inglesa,⁴⁰ ni a la edición castellana. No obstante, puede ser lógico suponer que la lealtad al TO de esta traducción esté limitada por la influencia ideológica por parte del director de la editorial.⁴¹ Todo esto nos lleva a la conclusión de que en lo que concierne a la invisibilidad del traductor, el protraductor, o más concretamente quien toma la iniciativa de hacer la traducción, influye efectivamente en el tratamiento de sus elementos estilísticos.

Así pues, para resumir, de acuerdo con nuestro estudio sobre la interacción entre los factores extratextuales y los textuales, hemos podido llegar a las siguientes conclusiones: en primer lugar, hemos comprobado que quien toma la iniciativa de realizar la traducción juega un papel clave en el tratamiento de los elementos estilísticos. En nuestro caso, los traductores del TM1 y del TM3 son los promotores de la traducción, mientras que para el TM2, el TM4, el TM5 y el TM6 los responsables de la editorial son los que toman la iniciativa y encomiendan la tarea a los traductores. En consonancia con nuestro análisis, la postura de estos promotores influye definitivamente en el tratamiento de los elementos estilísticos por parte de los traductores, lo cual demuestra la hipótesis de que los factores extratextuales influyen efectivamente en el idiolecto que se refleja en las traducciones.

En segundo lugar, a partir de la primera conclusión a la que llegamos, el

⁴⁰ A lo largo de nuestro estudio estilístico y del análisis de las razones de las omisiones, hemos detectado que el TM6 no es completamente fiel a la versión inglesa, sino que su traductor recurre de vez en cuando a la omisión o a la adaptación en las imágenes metafóricas y los referentes culturales que resultan difíciles de transferir a la lengua meta, y que los traductores norteamericanos optaron por traducir literalmente. Para obtener más información, véase los apartados sobre razones de omisión en los distintos TMs y marcas idiolectales de los textos traducidos (capítulo 6, apartado 4 y apartado 5).

⁴¹ Este director no sólo insiste en un alto nivel en la lengua meta para la traducción literaria, sino que también lima las frases en varias ocasiones de manera que el lenguaje de esta versión resulte más fluido y elegante. A nuestro parecer, todo ello dificulta sobremedida la fidelidad al TO.

protraductor, o el promotor de la traducción es el factor extratextual más importante en el proceso de la traducción. Si es el traductor quien toma la iniciativa de empezar la actividad traductora, éste es más visible en su traducción, y además tiende a adoptar el método extranjerizante, como en los casos del TM1 y del TM3. En cambio, cuando la tarea traductora es encomendada por la editorial, los traductores suelen asumir un papel más pasivo y su traducción tiende más a emplear el método domesticante y, por lo tanto, su labor pasa más inadvertida al lector meta (invisibilización), como sucede en los TM2, TM4, TM5 y TM6 de nuestro corpus.

Conclusiones de la tercera parte

La tercera parte se divide en dos capítulos: el análisis estilístico contrastivo del TO y de los textos meta de nuestro corpus (cap. 5), y el análisis cuantitativo y cualitativo de los procedimientos de traducción empleados por cada traductor (cap. 6).

Basándonos en los estudios de de Brogini (1963), Predmore (1975), Palau de Nemes (1974), Gómez Yebra (1992), Bochet (1999) y Ulibarri (1962), nuestro modelo de clasificación de los rasgos estilísticos de *Platero y yo* incluye las siguientes categorías: sinestesia, implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variación lingüística. En estas categorías hemos recogido un total de 26 ejemplos que constan de 48 elementos estilísticos. Por otro lado, partiendo de la clasificación de los procedimientos de traducción propuesta por Vinay y Darbelnet (1995) así como por Vázquez Ayora (1977), hemos hecho un estudio analítico de los procedimientos empleados por cada traductor para resolver los elementos lingüísticos y estilísticos de la obra original.

En el capítulo 6, hemos realizado un análisis cuantitativo de los procedimientos de traducción adoptados por cada traductor de nuestro corpus. Primero, hemos hecho un análisis global de los resultados obtenidos en nuestro estudio del estilo y hemos visto que los traductores han recurrido en total a 307 procedimientos para transmitir los rasgos idiosincrásicos que comprende el TO. La traducción literal ha sido el procedimiento más usado en los textos meta, con casi un tercio del total de los procedimientos empleados.

En segundo lugar, a partir de los conceptos de extranjerización y domesticación propuesto por Venuti (1995, 1998a) y de la gradación de intervención del traductor de Marco (2004a), hemos realizado un análisis de los procedimientos utilizados por cada traductor y del método elegido. En más de la mitad del total de procedimientos, el traductor del TM1 utiliza la traducción literal para conservar las peculiaridades formales del TO en su traducción, mientras que no adopta procedimientos de alta intervención,⁴² lo cual indica que este traductor tiende a

⁴² De acuerdo con las propuestas de Vinay y Darbelnet (1995), Marco (2004a) y Davies (2007), los procedimientos que indican un alto grado de intervención del traductor se refieren a la adaptación, la

recurrir al método extranjerizante. En cambio, en el caso del traductor del TM2 más de la mitad (62%) de los procedimientos que utiliza son de alta intervención para poder tener un lenguaje más fluido e idiomático, de modo que tiende hacia la comunidad meta. La traductora del TM3, a su vez, utiliza más de la mitad (53%) de los procedimientos para conservar las peculiaridades formales del TO, lo cual refleja que esta traductora se acerca más al autor del TO. Cabe añadir que tanto el traductor del TM1 como la del TM3 son a la vez los promotores de su traducción y ambos adoptan preferentemente el método extranjerizante para traducir los elementos estilísticos. Esto demuestra nuestra hipótesis de que el traductor que es al mismo tiempo el protraductor de la traducción tiende a emplear el método extranjerizante en su traducción.

En comparación con las dos traducciones directas arriba mencionadas (TM1, TM3), el TM4 como traducción directa puede ser considerado un caso extremo, ya que este traductor suele omitir o adaptar los elementos estilísticos del TO y es el que adopta con mayor frecuencia los procedimientos de alta intervención entre los textos meta de nuestro corpus. A nuestro parecer, el traductor del TM4 se inclina a domesticar su traducción a fin de satisfacer las instrucciones procedentes del editor, por lo que es evidente que las directrices de la editorial pueden influir de algún modo en el método adoptado por el traductor. En cuanto al TM5, que es una traducción mediada y, a la vez compilada, la traductora a menudo opta por la amplificación para proporcionar información adicional a sus lectores. Además, muestra una tendencia a la domesticación, ya que el porcentaje de amplificación, adaptación, omisión y modulación (63%) ha sido el más alto entre las traducciones mediadas. Igual que los traductores del TM2 y del TM5, el del TM6 emplea en más de la mitad de los casos (58%), procedimientos de mayor intervención, por lo que también tiende a la domesticación, aunque en un grado menor que los del TM2 y del TM5.

En tercer lugar, en el capítulo 6 también hemos analizado qué texto meta es el que utiliza con mayor frecuencia cada procedimiento, lo cual nos ha proporcionado

amplificación, la modulación y la omisión. Véase el marco teórico de nuestro estudio (capítulo 2, subapartados 2.2.4 y 2.2.5).

información útil a la hora de efectuar los análisis cualitativos. De acuerdo con el resultado obtenido, el traductor del TM1 es el que adopta más veces la traducción literal, mientras que la del TM3 suele cambiar la categoría gramatical del TO utilizando la transposición. Ambos son los que recurren con mayor frecuencia a la equivalencia. Por otro lado, de acuerdo con el resultado que obtenemos, el traductor del TM4 ha sido el que emplea más veces la adaptación y la omisión para así, poder diferenciarse de la versión anterior traducida por Fisac y cumplir las instrucciones especiales del editor.

En cuanto a las traducciones mediadas, la traductora del TM5 recurre más veces a la amplificación que los demás. Junto con el traductor del TM2, esta traductora también utiliza con mayor frecuencia el préstamo, transcribiendo principalmente los sobrenombres de Platero. Por último, estas tres traducciones mediadas han sido las que modifican más veces los puntos de vista del TO a través de la modulación. La razón principal de estas ocurrencias es por causa de la influencia de la versión inglesa, por lo que esto corrobora nuestra hipótesis de que bajo la influencia de la traducción en una lengua intermedia, en la traducción mediada es más difícil mantener la fidelidad al estilo del TO.

Tal como mencionamos en el apartado 4 del capítulo 6, la omisión ha sido uno de los procedimientos más empleados por los traductores de nuestro corpus y Davies (2007) la considera como un defecto evidente, por lo que hemos prestado especial atención a indagar los posibles motivos de omisión en las distintas traducciones de nuestro corpus. Primero, hemos presentado el número de ocurrencias de omisiones usadas por cada traductor y su porcentaje respectivo. El traductor del TM1 no emplea ni una sola vez la omisión porque en sus notas previas éste pone de manifiesto que va a respetar las peculiaridades lingüísticas del TO, mientras que el del TM4 es el que adopta más veces este procedimiento en su traducción (37%).

En segundo lugar, hemos observado que la mayor parte de omisiones ocurren por intraducibilidad o por redundancia. En el primer caso, el traductor parece preferir la supresión de las palabras que pueden resultar extrañas, para reproducir un efecto más razonable en la traducción; mientras que cuando es por redundancia, se opta por

la omisión para no repetir demasiadas veces expresiones equivalentes. Cabe añadir que la influencia de la traducción mediante lengua intermedia es otro factor crucial en las omisiones adoptadas por las traducciones mediadas, ya que de acuerdo con los resultados obtenidos, la mitad de las omisiones que ocurren en las traducciones mediadas son porque la versión inglesa en la que se basan tampoco transmite la información del TO. Esto corrobora de nuevo nuestra hipótesis de que por la influencia de la versión de la lengua intermedia, en las traducciones mediadas es más difícil mantener la fidelidad al estilo del TO. Por último, hemos detectado que los traductores (TM2, TM3, TM4, TM5, TM6) que han recurrido a omisiones, la han empleado especialmente para suprimir la figura retórica de la sinestesia.

Por otro lado, hemos identificado las características idiolectales de las traducciones de nuestro corpus. De acuerdo con los datos resultantes de nuestro análisis estilístico, el traductor del TM1, Ambrosio Wang, suele calcar los signos de puntuación y seguir la estructura sintáctica del TO, por lo que el lenguaje de su traducción a menudo es forzado y poco idiomático. Otro rasgo idiolectal que presenta este traductor consiste en emplear la partícula subordinante de posesivo *de* (底) “de”, aunque según Lü (2008: 156), este término fue de uso corriente en China continental durante la época del “Movimiento del Cuatro de Mayo” y sólo duró hasta los años treinta. Como esta versión se realizó en la década de los sesenta, esto podría implicar que el traductor del TM1 prefiere el lenguaje arcaico para la traducción de los adjetivos posesivos de la lengua castellana, ya que en chino estándar contemporáneo es una convención escribir esta partícula estructural como 的 (de).

En cuanto a otra traducción directa de nuestro corpus, el TM3, su traductora, Taciana Fisac también muestra preferencia por las palabras arcaicas y el empleo de figuras retóricas de la lengua china, como el contraste y la anadiplosis para la descripción de Platero. No obstante, Fisac tiende a domesticar los términos culturales poco conocidos para la comunidad meta y amplificar la gama semántica de la sutilidad verbal que pretendía el poeta, de modo que en contraste con la traducción forzada del TM1, el lenguaje del TM3 es más natural y fluido.

En contraste con la tendencia a la extranjerización de las dos traducciones

directas mencionadas, el traductor del TM4, Meng Xianchen, muestra inclinación por domesticar su traducción. El idiolecto de Meng se caracteriza por la adaptación constante de la estructura léxica y sintáctica del TO, la omisión de las expresiones extrañas y el uso de frases hechas chinas; tres rasgos que contribuyen efectivamente a producir un lenguaje más fluido e idiomático en la traducción.

Las marcas idiolectales de las traducciones mediadas de nuestro corpus cuentan con cierta homogeneidad. Tanto el traductor del TM2 como la del TM5 suelen transcribir los nombres propios de Platero, ya que ambos desconocen la función de la morfología lingüística del castellano. En cambio, el traductor del TM6 no muestra esta tendencia por tomar como referencia los sobrenombres de Platero traducidos por Ambrosio Wang, lo cual refleja una de las ventajas de las que disfruta una retraducción.

Otro rasgo idiolectal que caracteriza a los traductores del TM2 y del TM6 es la modificación de la puntuación del TO, especialmente los puntos suspensivos. Ambos traductores no respetan la puntuación original, dado que en la mayor parte de ocasiones, la traducción inglesa sólo utiliza el punto al final de la frase en vez de los puntos suspensivos presentes en el original. Esto demuestra de nuevo la hipótesis de que en las traducciones mediadas, bajo la influencia de la traducción en la lengua intermedia, es más difícil mantener la fidelidad al estilo del TO. No obstante, la traductora del TM5 no comparte este problema en la traducción, ya que aparte de la versión inglesa, ésta también consulta la japonesa, por lo que la precisión de la puntuación por parte del TM5 es mayor que la de las demás traducciones mediadas. Por otra parte, esta traductora a menudo emplea la amplificación semántica de las palabras originales, lo cual se puede atribuir al hecho de que sea una traducción compilada.

Conviene resaltar que todas las traducciones mediadas de nuestro corpus muestran tendencia a omitir las imágenes metafóricas, y estas omisiones provienen de la propia voluntad de los traductores, con exclusión de la influencia de la traducción inglesa. Esta observación es significativa, ya que esto demuestra que las traducciones mediadas de nuestro corpus tienden a domesticar su traducción, suprimiendo las

palabras “extrañas” que forman parte de la idiosincrasia del autor original, para así, ajustarse a las convenciones de expresión de la lengua meta. Tanto el TM4 como las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) suelen omitir las expresiones con imágenes metafóricas para producir un lenguaje más natural y fluido, por tanto, es evidente que sus traductores tienen tendencia a la domesticación en sus traducciones. Esto demuestra de nuevo la hipótesis de que en una traducción por iniciativa de una editorial se suelen emplear procedimientos de alta intervención como la omisión, adoptándose, así, el método domesticante.

Por último, además de la omisión de la puntuación y de las imágenes metafóricas del TO, una de las marcas idiolectales propias del traductor del TM6 es la concisión y la elegancia sintáctica, ya que el director de la editorial le exige al traductor que realice una traducción literaria de alto nivel de la lengua de llegada. Por tanto, este traductor aplica las figuras retóricas de la lengua china para limar la estructura léxica y sintáctica de su traducción. Además, este traductor suele recurrir a fórmulas sintácticas chinas y al empleo de palabras bellas y concisas, para así, poder cumplir las instrucciones y expectativas del protraductor, por lo que esto corrobora la hipótesis de que los factores extratextuales pueden influir efectivamente en el idiolecto del traductor.

Así pues, para resumir este apartado, por medio del análisis contrastivo del estilo entre el TO y sus traducciones, hemos identificado las características idiolectales de las seis traducciones al chino de *Platero y yo*, con lo que se demuestra la hipótesis de que cada uno de los traductores de nuestro corpus tiene su propio idiolecto en los textos meta.

En el último apartado, al examinar la influencia de los factores extratextuales en el idiolecto de las traducciones de nuestro corpus, hemos observado que los traductores del TM1 y del TM3 toman la iniciativa de dedicarse a la traducción de *Platero* al chino *motu proprio*, y ambos son los que adoptan preferentemente el método extranjerizante⁴³ para conservar las características idiosincrásicas del autor original,

⁴³ De acuerdo con el resultado del análisis cuantitativo de los procedimientos de traducción utilizados por ambos traductores, el porcentaje de los procedimientos de alta intervención del TM1 (14%) y TM3

haciéndose, así, más visibles en su traducción. La intención por parte del traductor del TM1 de respetar todo lo posible las peculiaridades lingüísticas del TO, hace que su traducción resulte forzada. Por otro lado, la finalidad de la traductora del TM3 consiste en dar forma a *Platero* para que los lectores meta puedan percibir la belleza de la obra, por lo que opta por la amplificación de los verbos con sentidos metafóricos y por emplear figuras retóricas chinas para limar las frases del TM3.

En cambio, en las traducciones del TM2, el TM4 el TM5 y el TM6, los responsables de la editorial son los que toman la iniciativa de traducir la obra y la encomiendan a los traductores, de modo que la postura tomada por estos protraductores influye en el tratamiento de los elementos estilísticos por parte de los traductores. Estos traductores tienden a la domesticación y son más invisibles. El traductor del TM4 utiliza la adaptación lingüística y suele omitir las expresiones poco habituales del TO para que la traducción sea aceptable por los editores y los lectores meta. Además, algunas frases del TM4 se parecen a las de la traducción anterior (TM3), debido a las instrucciones especiales del editor de esta versión, por lo que la influencia del protraductor es mayor en el tratamiento de los elementos estilísticos de este traductor.⁴⁴

Por otro lado, los traductores de las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) tienden a omitir las expresiones con imágenes metafóricas, para así, satisfacer los gustos literarios del director de la editorial y de los receptores de la lengua meta. La preferencia personal del director de la editorial por hacer una traducción compilada hace que la traductora del TM5 sea la que utiliza más veces las anotaciones,⁴⁵ y además, suele emplear la amplificación en el ámbito semántico para precisar el léxico del TO. Asimismo, el traductor del TM6 a menudo recurre a figuras retóricas chinas

(32%) es relativamente menor que el de los demás textos meta, por lo que el método extranjerizante es predominante en ambos textos. Véase el análisis de los procedimientos utilizados por cada traductor y el método adoptado (capítulo 6, apartado 2).

⁴⁴ Para obtener más información acerca de las instrucciones del editor y del idiolecto del traductor del TM4, véase el análisis del contexto de creación y de recepción del TM4 (capítulo 4, apartado 1.4), el idiolecto del traductor del TM4 (capítulo 6, apartado 5.4) y la influencia de los factores extratextuales en el idiolecto de las traducciones de nuestro corpus (capítulo 6, apartado 6.4).

⁴⁵ Liang Xiangmei ha empleado en total 83 anotaciones en su traducción. En comparación con las notas al pie empleadas por los demás textos meta, el número de anotaciones del TM5 es más alto, de modo que la influencia de la versión japonesa es evidente. Para obtener más información, véase el análisis del contexto de creación y de recepción del TM5 (capítulo 4, apartado 1.5.5).

que acentúen la expresividad del TM, a fin de satisfacer las peticiones rigurosas del director de la editorial, quien incluso llega a modificar algunas frases realizadas por el traductor para que resulten más fluidas y bellas.⁴⁶

En definitiva, partiendo de nuestro análisis, la postura tomada por estos protraductores o por los promotores de la traducción, influye en el tratamiento de los elementos estilísticos de los traductores, lo cual demuestra la hipótesis de que los factores extratextuales influyen efectivamente en el idiolecto que se refleja en las traducciones.

⁴⁶ Véase los protraductores y el mecenazgo del TM6 (capítulo 4, apartado 1.6.3).

CONCLUSIONES FINALES

Desde la antigüedad, la traducción mediada es una práctica corriente en los círculos literarios del mundo sónico (Xu Jianzhong, 2003). No obstante, a lo largo de la historia este polémico fenómeno pasa inadvertido a los traductólogos. Hay pocos que se centren en estudiar esta práctica y la mayoría suelen prestar atención a la discusión de los tres principios propuestos por Yan Fu o a la polémica sobre la traducción literal frente a la traducción libre. Por otro lado, actualmente en Taiwán, el inglés se ha convertido en el principal agente mediador. Tanto las obras científicas como las obras literarias procedentes del mundo hispánico, se traducen principalmente del inglés al chino, sin embargo, existen escasos estudios que investiguen las posibles causas que han fomentado la aceptabilidad de la práctica de la traducción mediada en el mundo chino. Por consiguiente, existe un vacío teórico sobre un fenómeno que debe generar muchos problemas en las traducciones realizadas. Además, los factores extratextuales desempeñan un papel crucial en la creación y la recepción de las traducciones, por el hecho de que los textos meta no se pueden separar de los contextos en que se producen. Por tanto, merece la pena centrarnos en estudiar los factores extratextuales que rodean las traducciones de nuestro corpus con el propósito de indagar las razones de la popularidad de la traducción mediada, así como para averiguar la influencia de estos factores extratextuales en los textuales.

Por otra parte, los traductores chinos como Yan Fu o Lu Xun abordan la cuestión del estilo de modo ensayístico y, por lo tanto, no aportan ninguna metodología de análisis, mientras que los traductólogos del mundo occidental como Baker (1993, 2000), Malmkjær (2006) o Munday (2007) han hecho varias propuestas metodológicas para comparar el estilo entre la obra original y la meta, pero los pares de lenguas objeto de estudio o parten del español al inglés o del danés al inglés. Es decir, todavía son escasos, por no decir inexistentes, los estudios destinados al ámbito del estilo, especialmente en el caso de la traducción entre la lengua española y la china. Vista la falta de estudios estilísticos contrastivos sobre la traducción del español al chino, decidimos centrar nuestra investigación en analizar las seis traducciones al chino de la obra *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez (cuatro traducciones realizadas en Taiwán y otras dos publicadas en China continental), para llevar a cabo el análisis

contrastivo del estilo entre el texto original y sus traducciones al chino, así mismo para observar cómo los traductores resuelven las dificultades que comportan los elementos estilísticos de la obra original.

Elegimos esta obra porque se considera un clásico moderno de la literatura española y es una de las obras hispánicas más traducidas en Taiwán. Las eminentes contribuciones hechas por los traductores de nuestro corpus han proporcionado la variedad de traducciones que nos permite realizar un estudio amplio sobre los elementos estilísticos que comprenden la mayoría de traducciones directas y mediadas al chino de esta gran obra.

El objetivo principal de esta investigación era llevar a cabo un análisis contrastivo del estilo que caracterizan a *Platero y yo* y sus seis traducciones en chino. Hemos desglosado este objetivo principal en seis objetivos más específicos, a saber:

1. Averiguar las razones que han podido fomentar la popularidad y la aceptabilidad de la práctica de la traducción mediada entre los lectores del mundo cultural chino.
2. Analizar las diferencias de estilo entre la obra original y las traducciones y también comparar el estilo entre los distintos textos meta a fin de verificar si los textos de la traducción directa mantienen más fidelidad al estilo original en relación con los textos de la traducción mediada.
3. Analizar los procedimientos adoptados por cada traductor para traducir los elementos estilísticos de la obra original e indagar qué procedimiento es el más empleado para la traducción de estos elementos.
4. Verificar qué categoría de elementos estilísticos suelen ser suprimidos por los traductores y estudiar las causas de omisión en las distintas traducciones de nuestro corpus.
5. Identificar los rasgos idiolectales que existen en los textos meta de nuestro corpus.
6. Identificar los factores extratextuales, tanto de la obra original como de las traducciones de nuestro corpus, que configuran el contexto de creación y de

recepción para dilucidar si influyen de alguna manera en el idiolecto que caracteriza cada texto meta y detectar qué factor extratextual puede ser el más influyente en cada una de las traducciones de nuestro corpus.

Asimismo, en nuestra investigación hemos partido de las siguientes cinco hipótesis:

1. La imagen de la traducción mediada como práctica está estrechamente vinculada al contexto histórico y sociocultural de un país.
2. En las traducciones mediadas es más difícil mantener la fidelidad al estilo del texto original por la influencia de la traducción de la lengua intermedia.
3. El traductor que es a la vez el protraductor de la traducción, tiende a adoptar preferentemente un método extranjerizante. Por lo contrario, la traducción hecha por iniciativa de la editorial suele recurrir a procedimientos de alta intervención para domesticar la traducción.
4. Se pueden identificar las marcas idiolectales que caracterizan los textos meta de nuestro corpus.
5. Los factores extratextuales que configuran el contexto de creación y de recepción pueden influir en el idiolecto de las traducciones.

A continuación comprobaremos a partir de los resultados obtenidos si se han cumplido los objetivos y las hipótesis que formulamos al inicio del trabajo.

El primer objetivo específico de este estudio era verificar las posibles razones que han fomentado la popularidad y la aceptabilidad de la práctica de la traducción mediada en el mundo cultural sínico. Por medio del análisis de los factores extratextuales de las traducciones de nuestro corpus, hemos revelado que la práctica de la traducción mediada está íntimamente relacionada con el contexto histórico y sociocultural de un país.

Las razones consisten en que, en primer lugar, a causa del contexto histórico y político, grandes traductores chinos como Lu Xun o Mao Dun eran partidarios de la

práctica de la traducción mediada, ya que a lo largo de la historia moderna china, los traductores chinos solían traducir las obras originales utilizando la traducción inglesa o japonesa como lengua intermedia. Por otro lado, dado que en los últimos veinte años, se han publicado en Taiwán muchas traducciones literarias procedentes del mundo hispánico, a los lectores chinos les interesa cada vez más leer las obras de literatura extranjera. A causa de una mayor relación económica, política y sociocultural surgida entre Estados Unidos y Taiwán tras la Segunda Guerra Mundial y la influencia de la globalización, la ideología y el lenguaje anglosajón no son tan extraños para la sociedad china (especialmente en el ámbito de las ciencias naturales y sociales). No resulta extraño pues, que el inglés sea el idioma puente para las traducciones. Así, normalmente, las traducciones de obras literarias europeas suelen traducirse a partir de su versión inglesa y no desde el texto original.

En segundo lugar, por la falta de traductores especializados en lenguas como el francés, el alemán o el castellano, o sencillamente por cuestiones económicas, la editorial prefiere emplear a un traductor que cuente con conocimientos del inglés más que uno que sepa la lengua de la obra original. En tercer lugar, la traducción mediada basada en la versión inglesa tiene gran difusión en Taiwán, debido a que las editoriales están más familiarizadas con los procedimientos para negociar los derechos de autor con agencias literarias norteamericanas.

En cuarto lugar, puesto que las traducciones no cuentan como mérito para la evaluación del profesorado universitario, los especialistas en este campo tienden a sumirse en la investigación traductológica y en el estudio analítico más que en la labor propia de traducción, ya que ésta última no tiene beneficios directos para su promoción académica. Todo esto son los principales factores que contribuyen a la popularidad y la aceptación de la práctica de la traducción mediada en Taiwán, de modo que se demuestra, así, la primera hipótesis formulada al inicio de nuestro estudio de que la imagen de la traducción mediada está estrechamente vinculada al contexto histórico y sociocultural de un país.

El segundo objetivo de este estudio era, por un lado, analizar las diferencias de estilo en la obra original y las traducciones y también comparar el estilo entre los

distintos textos meta. En el capítulo cinco de este trabajo, hemos establecido un modelo para la clasificación de los rasgos estilísticos para facilitar el análisis contrastivo del estilo que caracteriza *Platero y yo*. Basándonos en los estudios literarios de Brogini (1963), Predmore (1975), Palau de Nemes (1974), Gómez Yebra (1992), Bochet (1999) y Ulibarri (1962), hemos clasificado el estilo de la obra original en las siguientes categorías: sinestesia, implicación afectiva, retrato de los personajes, descripción del paisaje, simbolismo y variación lingüística. A fin de efectuar nuestro análisis, en estas categorías hemos recogido un total de 26 ejemplos y hemos marcado en total los 48 elementos estilísticos más representativos. En primer lugar, hemos hecho un breve análisis del texto original y, a continuación, hemos realizado un estudio contrastivo del estilo entre los diferentes textos meta. Todo esto nos ha servido para identificar las diferencias de estilo entre el texto original y sus traducciones, y para, posteriormente, realizar el análisis cuantitativo y cualitativo mediante los resultados obtenidos.

Por otro lado, nuestro segundo objetivo consistía en verificar si los textos de la traducción directa mantienen más fidelidad al estilo de la obra original en relación con los textos de la traducción mediada. Basándonos en la segunda hipótesis que formulamos al inicio, es decir, que en las traducciones mediadas es más difícil mantener la fidelidad al estilo del texto original porque la traducción en la lengua intermedia puede influir de alguna manera en el tratamiento de los elementos estilísticos del texto meta.

De acuerdo con el estudio contrastivo del estilo de nuestro corpus y el análisis de los procedimientos empleados para traducir estos elementos estilísticos, los resultados que hemos obtenido de ambos análisis han demostrado que, efectivamente, las traducciones mediadas de nuestro corpus tienen más dificultades en mantener la fidelidad al estilo del texto original por la influencia de la traducción de la lengua intermedia, que en nuestro caso se tratan de la versión inglesa y la japonesa. Al analizar los resultados obtenidos del estudio contrastivo del estilo, hemos observado el fenómeno de que la versión inglesa de los Roberts en efecto afecta al tratamiento de los elementos estilísticos de las traducciones mediadas, sobre todo al grado de lealtad

al estilo del texto original.

En primer lugar, en comparación con el TM1 y el TM3, las tres traducciones mediadas de nuestro corpus han sido las que adoptan más veces la omisión y la mitad de las omisiones detectadas en estas traducciones mediadas se deben a que la versión inglesa en la que se basan tampoco transmite la información del texto original. Las muestras de estas ocurrencias residen en la supresión de “cerrada” (ej. 4), “Platerucho” y “Platerete” (ej. 6), sobrina del Pájaro Verde (ej. 11), un indefinible amarillor (ej. 17) y dar el pecho blanco (ej. 21). Esto hace pensar que la fidelidad a la obra original es muy limitada en las traducciones mediadas, ya que cada vez que el autor de la lengua intermedia decide omitir la información del texto original en su obra, sume al traductor de la versión mediada en una situación difícil, porque éste no tiene la posibilidad de darse cuenta de que algunos elementos lingüísticos del original han sido eliminados anteriormente por el traductor de la lengua intermedia. Como la omisión es uno de los factores que puede perjudicar la fidelidad al autor original (Peña, 1997: 51), estos ejemplos demuestran nuestra hipótesis de que en las traducciones mediadas es más difícil mantener la fidelidad al estilo del texto original por la influencia de la versión de la lengua intermedia.

En segundo lugar, en consonancia con los ejemplos que analizamos, en comparación con las traducciones directas, las tres versiones mediadas han sido las que modifican más veces el punto de vista del texto original por medio de la modulación. La razón principal de estas ocurrencias es por influencia de la versión inglesa. Estos traductores recurren, por ejemplo, a la modulación en el ámbito de la descripción del paisaje traduciendo “Nochebuena” por “el día anterior a Navidad” (ej. 17) que es un cambio del punto de vista. Otro buen ejemplo de la modulación consiste en que todos los traductores de las versiones mediadas adoptan el verbo del sentido afirmativo “arroja” para la traducción de una negación “clarea apenas” (ej. 17) que nos demuestra de nuevo la influencia de la edición inglesa en la elección léxica de las mediadas.

En tercer lugar, aparte de la omisión y la modulación, las tres traducciones mediadas a menudo adoptan otros procedimientos de alta intervención como la

adaptación, para lograr la accesibilidad a los gustos de los lectores. Las traducciones de “se agría” por “se ve nítido” (ej. 16), “torpemente” por “perezosamente” (ej. 14) o “doña” por “monja” (ej. 13) nos ilustran de nuevo la influencia de la versión inglesa en estas traducciones mediadas.

Todo esto puede confirmar las palabras de Benjamin (citado en Vega, 2004: 313) cuando afirma que las traducciones son intraducibles por la excesiva superficialidad del contacto que mantienen con el sentido. En nuestro caso, como el elemento léxico empleado por la traducción inglesa difiere del texto original, es lógico que las traducciones mediadas que se basan en esta versión intermedia, se desvíen aún más del significado de éste. Por lo tanto, esto corrobora de nuevo la hipótesis de que bajo la influencia de la traducción en la lengua intermedia, en las traducciones mediadas es más difícil mantener la fidelidad al estilo del texto original.

No obstante, habría que matizar la confirmación de nuestra segunda hipótesis, ya que existe un caso excepcional de traducción directa en nuestro estudio, el TM4. De acuerdo con el análisis de los factores extratextuales de esta edición, el traductor del TM4 domina bien la lengua española porque era profesor de este idioma en China. Sin embargo, es este mismo texto meta el que utiliza con mayor frecuencia la adaptación y la omisión en su traducción. Según los resultados de nuestro análisis estilístico, el traductor del TM4 no sólo suele adaptar la estructura léxica y sintáctica del texto original, sino que también utiliza la omisión el doble que los traductores de las traducciones mediadas. Éste tiende a utilizar procedimientos de alta intervención porque, según nuestro estudio, quiere diferenciarse de la versión anterior realizada por Taciana Fisac, y por otro lado, para cumplir el requerimiento especial por parte del jefe de redacción de la editorial que encargó esta traducción. Esto demuestra que a veces la postura del editor o de la editorial juega un papel más crucial e influyente en el proceso de traducción que la competencia traductora del traductor.

A nuestro parecer, conforme a nuestro análisis del estilo, la influencia de la versión en la lengua intermedia en las traducciones mediadas es indudable. Aún así, no nos puede pasar inadvertido el factor de la postura de la editorial, que también puede influir definitivamente en la decisión tomada por el traductor de una traducción

directa o mediada e impide su lealtad a la obra original como en el caso del TM4.

El tercer objetivo de esta investigación consistía en analizar los procedimientos adoptados por cada traductor para traducir los elementos estilísticos de la obra original e indagar qué procedimiento es el más empleado para la traducción de estos elementos. Este objetivo específico partía de la doble hipótesis que formulamos: por una parte, que el traductor que es a la vez el protraductor de la traducción tiende a adoptar preferentemente el método extranjerizante. Asimismo, pensamos que estos traductores se inclinan a conservar las peculiaridades estilísticas del texto original, por el contrario, la traducción por iniciativa de la editorial suele recurrir a los procedimientos de alta intervención como la omisión, la adaptación, la amplificación y la modulación, para así, domesticar su traducción.

Partiendo de la clasificación de los procedimientos de traducción propuesta por Vázquez Ayora (1977) así como por Vinay y Darbelnet (1995), hemos hecho un estudio analítico de los procedimientos empleados por cada traductor para trasladar los elementos lingüísticos y estilísticos de la obra original. Por otro lado, con el propósito de justificar el método adoptado por cada traductor, hemos introducido el concepto de extranjerización y de domesticación definidos por Venuti (1995, 1998a), así como la noción de la gradación de intervención del traductor propuesta por Marco (2004a) en los procedimientos aplicados en nuestro corpus. El análisis contrastivo del estilo entre la obra original y sus traducciones al chino nos ha permitido confirmar las hipótesis relacionadas con nuestro tercer objetivo.

De acuerdo con el análisis global de los datos obtenidos, en total hemos recogido 26 ejemplos y dentro de estos ejemplos hemos marcado 48 elementos estilísticos, que han dado lugar a 307 ocurrencias de traducción distintas. Por otro lado, la suma de los datos obtenidos nos ha demostrado que la traducción literal ha sido el procedimiento más usado en las traducciones, con un poco más del 31% del total de los procedimientos empleados, casi el doble que el siguiente procedimiento, la adaptación, con un 17% del total. Los demás procedimientos empleados han sido, de mayor a menor uso: la omisión (12%), la amplificación (10%), la modulación (casi 10%), el préstamo (9%) y la equivalencia (casi 9%). El procedimiento menos

empleado en nuestro corpus de análisis ha sido la transposición, con sólo un 2% de uso, de modo que es evidente que no es un procedimiento que se utilice mucho para la traducción de los elementos estilísticos.

Los resultados de nuestro estudio también han demostrado que, en primer lugar, tal como mencionamos antes, la traducción literal ha sido el procedimiento empleado con más frecuencia por todos los traductores, a excepción del TM4. Esto puede indicar que la mayoría de las traducciones de nuestro corpus tienden a emplear la traducción literal para conservar las particularidades formales del texto original, aunque los porcentajes de su uso son bastante distintos. El análisis de los procedimientos empleados con mayor frecuencia en los textos meta ha constatado que, por una parte, el traductor que recurre en más ocasiones a la traducción literal es Ambrosio Wang, el autor del TM1, al que corresponde casi un tercio (32%) de las traducciones literales usadas en todos los textos meta, mientras que la traductora del TM3 es la segunda que recurre más a este procedimiento, con un porcentaje del 18%, aproximadamente.

Por otra parte, en comparación con otras traducciones mediadas (TM2, TM5), los traductores del TM1 y TM3 no suelen recurrir al préstamo para transcribir los sobrenombres de Platero, sino que adoptan con mayor frecuencia la equivalencia para mantener en el texto meta la función morfológica equivalente al texto original. En consecuencia, la suma de la traducción literal, la equivalencia y el préstamo empleados por ambos traductores supera la mitad de todos los procedimientos aplicados en su traducción (el TM1, 86%, y el TM3, 61%). En cambio, los porcentajes de estos tres procedimientos utilizados en las demás traducciones son relativamente más bajos, ya que ocupan el 38% (TM2), 30% (TM4), 35% (TM5) y 43% (TM6). Por tanto, los traductores del TM1 y el TM3 son los que adoptan con mayor frecuencia estos tres procedimientos para mantenerse leales al texto original y tender más hacia el autor original, lo cual se corresponde a grandes rasgos con lo que Venuti (1995, 1998a) denomina un método extranjerizante. En consonancia con el análisis del contexto de creación y de recepción de nuestro corpus, los traductores del TM1 y del TM3 son los que toman la iniciativa de llevar a cabo su tarea traductora, por lo que

son el traductor, y al mismo tiempo el protraductor de su traducción. Todo esto ha contribuido a constatar nuestra hipótesis de que el traductor que es a la vez el protraductor de la traducción tiende a adoptar preferentemente el método extranjerizante para conservar las peculiaridades estilísticas de la obra original.

En segundo lugar, los traductores de nuestro corpus han empleado la traducción literal (31%), el préstamo (9%) y la equivalencia (8,8%) para traducir los 48 elementos estilísticos estudiados. A excepción de los tres procedimientos citados, los demás suelen implicar un cierto grado de manipulación. Esto denota que más de la mitad (51%) de los elementos estilísticos del texto original han sido manipulados de algún modo por los traductores. Por un lado, de acuerdo con las propuestas de Vinay y Darbelnet (1995), Marco (2001b, 2004a) y Davies (2007), los procedimientos que ilustran un alto grado de manipulación del traductor son la adaptación, la amplificación, la modulación y la omisión.

Por otro lado, el resultado del análisis que hemos obtenido ha demostrado que los traductores que recurren en más ocasiones a los procedimientos de alta manipulación han sido los de las traducciones mediadas. Los traductores del TM2 (62%), TM5 (63%) y TM6 (58%) han empleado más de la mitad de los procedimientos que implican alta intervención para facilitar la legibilidad a sus lectores. En comparación con las dos traducciones directas (TM1, TM3), estas tres traducciones mediadas efectivamente tienden a manipular más a la hora de transmitir los elementos estilísticos del texto original, por lo que podemos deducir que estas tres traducciones mediadas tienden más hacia la comunidad meta y muestran tendencia a domesticar su traducción.

Por otra parte, a causa de las instrucciones sobre el método traductor procedentes de la editorial, la única traducción directa que tiende a adoptar el método domesticante es el TM4. El traductor del TM4 suele omitir o adaptar los elementos estilísticos del texto original y los textos meta de nuestro corpus es el que adopta con mayor frecuencia los procedimientos de alta intervención (68%). Por consiguiente, es evidente que se trata de una traducción tendente a la domesticación. De acuerdo con nuestro análisis de los factores extratextuales, en el caso de los TM2, TM4, TM5 y

TM6 los responsables de la editorial son los que toman la iniciativa y encomiendan la tarea a los traductores. Todo esto corrobora nuestra hipótesis de que las traducciones por iniciativa de las editoriales, suelen recurrir a los procedimientos de alta intervención para facilitar la domesticación de su traducción. Esto también ha constatado la afirmación de Munday (2001: 154) de que a menudo los editores desempeñan un papel clave en la traducción, puesto que suelen pedir a los traductores que recurran al método domesticante para que el lenguaje aparezca más fluido y así, poder vender el máximo de copias posibles y obtener más beneficios económicos de dicha publicación.

Con respecto al cuarto objetivo de nuestro estudio, nos hemos centrado en verificar qué categoría de elementos estilísticos suelen ser suprimidos por los traductores, y al mismo tiempo, en estudiar las causas de omisión en las distintas traducciones de nuestro corpus. A partir de la aproximación de Davies (2007), las razones posibles de omisión son la intraducibilidad, la inaceptabilidad por los lectores meta, las fórmulas convencionales no equivalentes y las expresiones redundantes o innecesarias. Al tenor de las peculiaridades que caracterizan nuestro corpus, hemos incorporado otra en el análisis, a saber, la influencia de la versión inglesa en las traducciones mediadas, ya que es lógico que éstas opten por omitir cierta información si la versión en la lengua intermedia en la que se basan tampoco la transmite.

Primero, hemos realizado un análisis cuantitativo acerca del número de ocurrencias de omisiones empleadas por cada traductor y su porcentaje. El resultado de los datos nos ha demostrado que las dos traducciones directas (TM1, TM3) han sido las que recurren menos a la supresión, en contraste con el resto de traducciones. El traductor del TM1 no recurre a ninguna omisión porque en sus notas previas éste pone de relieve que intenta respetar las peculiaridades lingüísticas del texto original, mientras que la traductora del TM3 la ha utilizado en dos ocasiones, representando un 5%, entre los textos meta de nuestro corpus. En cuanto a las traducciones mediadas, los porcentajes de omisión utilizada en estos textos meta son semejantes: dos de éstas (TM2, TM5) han recurrido a ella en 7 ocasiones y cada una ocupa un 18%, mientras que el TM6 la ha empleado una vez más que éstas (un 21%). Por otra parte, el

traductor del TM4 es el que adopta con mayor frecuencia la supresión en su traducción, incluso el doble (casi 37%) que las traducciones mediadas.

En segundo lugar, hemos realizado un análisis cualitativo estudiando las causas de omisión en las distintas traducciones de nuestro corpus, y al mismo tiempo, verificando qué categoría de elementos estilísticos suelen ser suprimidos por los traductores. Por un lado, la traductora del TM3 adopta la omisión una vez en la sinestesia, suprimiendo el adjetivo “clara” (ej. 2), lo cual podría atribuirse al hecho de que se trata de una expresión que los lectores del texto meta no entenderían; mientras que en otro caso ésta decide suprimir la descripción del color de la cara de la tísica, “blanca la cara y mate” (ej. 9), para evitar la redundancia. Aun cuando esta traductora ha optado por dos omisiones en su traducción, el porcentaje de uso es relativamente más bajo que las traducciones mediadas de nuestro corpus.

En cuanto a las supresiones adoptadas en las traducciones mediadas, no pasa inadvertida la influencia de la traducción inglesa, ya que, de acuerdo con nuestro análisis, la mitad de las ocurrencias se atribuyen a las omisiones de esta versión en la lengua intermedia. El resultado de nuestro análisis hace pensar que en las traducciones mediadas la fidelidad al texto original es muy limitada, ya que, tal como mencionamos antes, si el traductor de la lengua intermedia decide omitir determinada información del texto original, el autor de la traducción mediada es poco probable que se de cuenta de dicha supresión. De acuerdo con la afirmación de Peña (1997: 51), quien indica que la mutilación puede perjudicar la fidelidad al texto original, todo esto ha constatado de nuevo nuestra hipótesis en relación con el segundo objetivo de que en las traducciones mediadas es más difícil mantener la lealtad al estilo del texto original por la influencia de la traducción en la lengua intermedia.

Con respecto a la otra mitad de las omisiones, que no han sido motivadas por la influencia de la versión inglesa, estos traductores muestran inclinación a adoptar la omisión con motivo de la redundancia de información o de la intraducibilidad en la lengua meta. El primero consiste en suprimir las expresiones “suave” (ej. 10), vino “de oro” (ej. 22) y el vocativo “señorito” (ej. 24), mientras que en el segundo caso, los traductores han optado por eliminar las expresiones extrañas como la sensación

auditiva “un grito de” luz (ej. 3) y el verbo de sentido onomatopéyico “sierra” (ej. 15). Tal como mencionamos antes, traducir este tipo de expresiones propias del lenguaje idiosincrásico del poeta puede causar incomprensión en los lectores meta, por lo que los traductores prefieren suprimir las palabras extrañas y reproducir un efecto más natural en la traducción.

Respecto al TM4, que es una traducción directa y a la vez la que recurre en más ocasiones a la omisión, la mayoría de los usos ocurren en la figura retórica de la sinestesia, en el que el traductor suprime tres adjetivos consecutivos “sola”, “clara” y “dura” (ej. 2), y otros tres, “cerrada”, “lívica” y “muda” (ej. 4) a causa de la redundancia. En cuanto a la intraducibilidad como motivación, igual que las traducciones mediadas, el traductor del TM4 ha suprimido la expresión “un grito de luz” y el verbo de sentido onomatopéyico “sierra”. Tal como afirma Davies (2007: 69), este tipo de omisión podría decantar el proceso de traducción hacia la domesticación del texto meta, puesto que se prioriza la aceptabilidad por parte de la comunidad meta en vez de mantener la fidelidad incluyendo elementos lingüísticos del texto original. El resultado de nuestro análisis ha constatado otra vez la hipótesis de que tanto el TM4 como las tres versiones mediadas de nuestro corpus tienden a domesticar su traducción.

Así pues, para resumir, el análisis de las razones que han motivado la omisión ha demostrado que, por un lado, los traductores que han recurrido a la omisión (TM2, TM3, TM4, TM5, TM6), la han empleado principalmente para suprimir la figura retórica de la sinestesia. Por otro lado, la mayor parte de supresiones ocurren por intraducibilidad o por redundancia. En el primer caso, los traductores prefieren suprimir las palabras que pueden resultar extrañas, para reproducir un efecto más razonable en la traducción; mientras que cuando es por redundancia, se opta por la omisión para no repetir demasiadas veces expresiones consideradas equivalentes. Cabe añadir que la influencia de la traducción en la lengua intermedia es otro factor clave en las omisiones adoptadas por las traducciones mediadas, ya que de acuerdo con los resultados obtenidos, la mitad de las omisiones que ocurren en las traducciones mediadas son porque la versión inglesa en la que se basan tampoco

transmite la información del texto original.

Al hablar del quinto objetivo de nuestro estudio, nos centramos en identificar los rasgos idiolectales que existen en los textos meta de nuestro corpus. Basándonos en la cuarta hipótesis, es decir, que los traductores de nuestro corpus imprimen sus marcas idiolectales en los textos meta, pensamos que el traductor tiene su modo personal de usar el lenguaje, como expresiones preferidas, pronunciaciones diferentes de determinadas palabras o tendencia a emplear determinadas estructuras sintácticas.

El estudio contrastivo del estilo de nuestro corpus y el análisis de las marcas idiolectales de los textos traducidos han demostrado que, efectivamente, los traductores tienen sus propias expresiones preferidas, e incluso tienden a utilizar de forma recurrente algunas estructuras sintácticas.

Por un lado, las características idiolectales del TM1 que hemos identificado son el calco en el uso de los signos de puntuación y el seguimiento de la estructura sintáctica del texto original, por lo que el lenguaje de su traducción a menudo es forzado y poco idiomático. Otro rasgo idiolectal que presenta este traductor consiste en emplear la partícula subordinante de posesivo *de* (底) “de”, actualmente en desuso. Como esta versión se realizó en la década de los sesenta, esto podría implicar que el traductor del TM1 prefiere el lenguaje arcaico para la traducción de los adjetivos posesivos de la lengua castellana, ya que en chino estándar contemporáneo es una convención escribir esta partícula estructural con el carácter 的 “de”.

En cuanto a la otra traducción directa de nuestro corpus (TM3) su traductora, Taciana Fisac también muestra preferencia por las palabras arcaicas y el empleo de figuras retóricas de la lengua china, como el contraste y la anadiplosis para la descripción de Platero. No obstante, Fisac tiende a domesticar los términos culturales poco conocidos para la comunidad meta y a amplificar la gama semántica de la sutilidad verbal que pretendía el poeta, de modo que en contraste con la traducción forzada del TM1, el lenguaje del TM3 es más natural y fluido.

A diferencia de las dos traducciones directas mencionadas que tienden a la extranjerización, el traductor del TM4, Meng Xianchen, siente preferencia por

domesticar su traducción. El idiolecto de Meng se caracteriza por la adaptación constante de la estructura léxica y sintáctica del texto original, la omisión de las expresiones extrañas y el uso de frases hechas chinas; tres rasgos que contribuyen efectivamente a producir un lenguaje más fluido e idiomático en su traducción.

Las marcas idiolectales de las traducciones mediadas de nuestro corpus cuentan con ciertas características homogéneas. Tanto el traductor del TM2 como la del TM5 suelen transcribir los nombres propios de Platero, ya que ambos desconocen la función de la morfología lingüística del castellano. En cambio, el traductor del TM6 no muestra esta tendencia, ya que éste toma como referencia los sobrenombres de Platero traducidos por Ambrosio Wang, lo cual refleja una de las ventajas de las que disfruta una retraducción.

Otro rasgo idiolectal que caracteriza a los traductores del TM2 y del TM6 es la modificación de la puntuación del texto original, especialmente los puntos suspensivos. Ambos traductores no respetan la puntuación original, dado que en la mayor parte de ocasiones, la traducción inglesa sólo utiliza el punto al final de la frase en vez de los puntos suspensivos presentes en el original. En cambio, la traductora del TM5 no comparte este problema en su traducción, ya que aparte de la versión inglesa, también consulta la japonesa, por lo que la precisión de la puntuación por parte del TM5 es mayor que la de las demás traducciones mediadas. Por otra parte, esta traductora a menudo emplea la amplificación semántica de las palabras originales, lo cual se puede atribuir al hecho de ser una traducción compilada.

Conviene resaltar que todas las traducciones mediadas de nuestro corpus muestran tendencia a omitir las imágenes metafóricas, y estas omisiones provienen de la propia voluntad de los traductores, con exclusión de la influencia de la traducción inglesa. Esta observación es significativa, ya que esto demuestra que las traducciones mediadas de nuestro corpus tienden a domesticar su traducción, suprimiendo las palabras “extrañas” que forman parte de la idiosincrasia del original, para así, ajustarse a las convenciones de expresión de la lengua meta. Tanto el TM4 como las traducciones mediadas (TM2, TM5, TM6) suelen omitir las expresiones con imágenes metafóricas para ofrecer una traducción más comprensible a sus lectores, por tanto, es

evidente que sus traductores tienen tendencia a domesticar su traducción. Esto constata de nuevo la hipótesis de que en una traducción por iniciativa de una editorial se suelen emplear procedimientos de alta intervención como la omisión para, así, domesticar la traducción.

Por último, además de la omisión de la puntuación y de las imágenes metafóricas del texto original, una de las marcas idiolectales propias del TM6 es la concisión y la elegancia sintáctica, ya que el director de la editorial le exige al traductor que realice una traducción literaria de alto nivel. Por tanto, este traductor recurre a las figuras retóricas de la lengua china para limar el lenguaje estilístico de su traducción. Además, este traductor suele recurrir a fórmulas sintácticas chinas y al empleo de palabras bellas y concisas, para así, poder cumplir las instrucciones y expectativas de la editorial.

En definitiva, por medio del análisis contrastivo del estilo entre el texto original y sus traducciones, hemos identificado las características idiolectales de las seis traducciones al chino de *Platero y yo*, con lo que se ha demostrado la hipótesis de que cada uno de los traductores de nuestro corpus tiene su propio idiolecto, el cual se ve reflejado en los textos meta.

Por último, el sexto objetivo de nuestro estudio consistía en identificar los factores extratextuales, principalmente de tipo sociocultural, de la obra original y de las traducciones de nuestro corpus, ya que queríamos averiguar si los factores extratextuales que rodean las traducciones influyen de alguna manera en el idiolecto que caracteriza cada texto meta y detectar qué factor extratextual puede ser el más influyente en cada una de las traducciones de nuestro corpus.

Como punto de partida nos hemos basado en la quinta hipótesis, según la cual los factores extratextuales que configuran el contexto de creación y de recepción de la traducción pueden influir de algún modo en el idiolecto del texto meta. Por medio de los paratextos que acompañan las seis traducciones de nuestro corpus, en el capítulo cuatro hemos logrado identificar los factores extratextuales que rodean la producción de estas traducciones, incluyendo los siguientes aspectos: circunstancias personales y

profesionales del traductor, lugar y fecha de publicación, papel de los protraductores y del mecenazgo, si se trataba de una traducción directa o mediada, presentación de la traducción, lectores ideales, finalidad de la traducción y condiciones de recepción. En el capítulo sexto hemos llegado a identificar los rasgos idiolectales que comprenden las traducciones de nuestro corpus. Hemos tratado de combinar ambos análisis y el resultado ha demostrado que estos elementos extratextuales han influido de alguna manera en el idiolecto que caracteriza cada texto meta.

En primer lugar, nos centramos en las dos traducciones directas (TM1, TM3). En las notas previas del TM1 el traductor muestra su intención de conservar los elementos lingüísticos del texto original en su traducción. Después de realizar el análisis contrastivo de los elementos estilísticos, hemos detectado que una de las características idiolectales del TM1 es precisamente que recurre a la traducción literal para conservar la estructura léxica y sintáctica del texto original, incluso en la puntuación. Por tanto, no es sorprendente que las frases de este texto meta resulten forzadas y que cuesten de entender a sus lectores.

En cuanto al TM3, una de las finalidades de la traductora consiste en dar forma y fondo a Platero para que los receptores chinos puedan percibir lo bella que es la obra. Al identificar el idiolecto de esta traductora, hemos detectado que una de sus marcas idiolectales consiste en utilizar la amplificación para traducir la sutilidad verbal del poeta. Hemos observado que la autora del TM3 ha adaptado, en determinados casos, los verbos que expresan sentidos metafóricos con el propósito de no confundir a sus lectores. El análisis de ambos textos meta ha demostrado que la intención de un traductor influye efectivamente en el proceso de traducción y en las decisiones tomadas. En otras palabras, los traductores del TM1 y del TM3, que son, además, uno de los protraductores, o más concretamente, los promotores de su traducción, adoptan un papel crucial en el tratamiento de los elementos estilísticos de la versión final.

En segundo lugar, en las traducciones del TM2, TM4, TM5 y TM6, los responsables de la editorial son los que inician la traducción de la obra y la encomiendan a los traductores, por lo que se erigen en uno de los protraductores de la

traducción. El resultado obtenido del análisis de las marcas idiolectales ha demostrado que la postura tomada por estos protraductores influye efectivamente en el tratamiento de los elementos estilísticos por parte de los traductores. Por ejemplo, en el caso del TM2, el director de la editorial de esta traducción da instrucciones en el sentido de que dicha colección va dirigida principalmente a lectores intelectuales con interés por conocer la literatura universal galardonada con el premio Nobel, por lo que es comprensible que, por un lado, el traductor del TM2 tienda a recurrir a la adaptación para traducir los elementos estilísticos --por ejemplo, traduciendo “almoraduj” por “mentas” (ej. 18)-- para, de este modo, acomodarse a los gustos literarios de los lectores meta. Por otro lado, uno de los rasgos idiolectales de este traductor es omitir las expresiones “extrañas” para reproducir un efecto más natural y fluido en el texto meta.

En cuanto al TM4, su traductor suele recurrir a la adaptación lingüística y omitir las expresiones poco habituales del texto original para que las frases sean comprensibles por los editores y los lectores meta. Además, de acuerdo con nuestro estudio contrastivo del estilo, algunas frases del TM4 se parecen a las de la traducción anterior (TM3). Estas marcas idiolectales se pueden atribuir a las instrucciones especiales del editor de esta versión, ya que éste mencionó en el prólogo que en caso de que un traductor quisiera hacer referencia a una edición anterior traducida por otro traductor, debería hacer alguna corrección o modificación, quitando las palabras obsoletas e inadecuadas, por lo que la influencia del protraductor es mayor en el tratamiento de los elementos estilísticos de este traductor.

A causa de los requerimientos especiales procedentes del director de la editorial, quien presta una gran atención a la necesidad de recopilar distintas versiones de varias lenguas para así poder perfeccionar la traducción al chino, el TM5 es la única traducción compilada y mediada de nuestro corpus, al tomar la versión inglesa y la japonesa como referencia. Por otro lado, hemos observado que la traductora del TM5 suele emplear la amplificación en el ámbito semántico para precisar el léxico del texto original, como en el caso de “vestido de luto” (ej. 19), donde esta traductora recurre a una amplificación con *chuan heise sangfu* (穿黑色喪服) “vestido de luto de

color negro” (ej. 19), que transmite mejor la imagen implícita en el original.

Esto nos hace pensar que la traducción compilada que toma más de dos versiones como referencia puede evitar las deficiencias de la traducción mediada que se basa en una sola traducción en una lengua intermedia, ya que al comparar con otra versión de otra lengua intermedia, el traductor de la traducción compilada puede detectar las faltas o las omisiones que ocurren en una traducción intermedia. Tal como sucede en nuestro caso, si la traductora del TM5 no hubiera consultado la traducción japonesa, no habría podido completar su traducción debido a las limitaciones de la versión inglesa. En otras palabras, el resultado del análisis ha demostrado que el léxico adoptado por una traducción compilada (TM5) es más preciso que el de la traducción mediada (TM2, TM6) que se basa simplemente en una traducción en la lengua intermedia. Todo esto reafirma el papel influyente que juega el protraductor en esta versión, ya que si el director de la editorial no hubiera insistido en ello, esta versión no habría sido una traducción compilada y la traductora del TM5 no habría podido comparar dos versiones intermedias para transmitir con más precisión el estilo de su traducción.

Con respecto al TM6, el director de la editorial Bookman y, a la vez el promotor de esta traducción, insiste en que un buen traductor tiene que disponer de un alto nivel de la lengua de llegada y en que el léxico de una traducción literaria debe alcanzar los criterios de expresividad y elegancia que comparten las obras literarias chinas. Por tanto, al realizar el análisis estilístico de esta versión, no resulta sorprendente que una de las marcas idiolectales que caracteriza al TM6 sea la concisión y la elegancia sintáctica. El traductor del TM6 aplica algunas figuras retóricas de la lengua china para limar la estructura sintáctica de la traducción. Igual que la elegancia sintáctica, el léxico adoptado por este traductor es bello y resulta idiomático, por lo que podemos deducir que el lenguaje del TM6 es fluido y que el traductor lo pule con el propósito de adaptarse a la actitud rigurosa del director de la editorial. Todo esto nos lleva a la conclusión de que en lo que concierne a la invisibilidad del traductor, el protraductor, o más concretamente quien toma la iniciativa de hacer la traducción, influye efectivamente en el tratamiento de sus

elementos estilísticos.

En definitiva, de acuerdo con nuestro estudio sobre la interacción entre los factores extratextuales y los textuales, hemos podido llegar a las siguientes conclusiones: en primer lugar, hemos constatado que quien toma la iniciativa de realizar la traducción juega un papel clave en el tratamiento de los elementos estilísticos. En nuestro caso, los traductores del TM1 y del TM3 son los promotores de la traducción, mientras que para el TM2, el TM4, el TM5 y el TM6 los responsables de la editorial son los que toman la iniciativa y encomiendan la tarea a los traductores. De acuerdo con nuestros resultados, la postura tomada por estos promotores influye definitivamente en el tratamiento de los elementos estilísticos por parte de los traductores, lo cual demuestra la hipótesis de que los factores extratextuales influyen efectivamente en el idiolecto que se refleja en las traducciones.

En segundo lugar, a partir de la primera conclusión a la que llegamos, el protraductor es el factor extratextual más importante en el proceso de la traducción. Si es el traductor quien toma la iniciativa de realizar la traducción de *motu proprio*, éste tiende a adoptar el método extranjerizante para conservar las características idiosincrásicas del autor original, haciéndose, así, más visibles en su traducción, como en los casos del TM1 y del TM3. En cambio, cuando la tarea traductora es encomendada por la editorial, los traductores suelen asumir un papel más pasivo y tienden más a domesticar su traducción. En consecuencia, su labor pasa más inadvertida al lector meta, como sucede en los TM2, TM4, TM5 y TM6 de nuestro corpus.

A continuación, vamos a hacer un repaso de las que consideramos principales aportaciones de esta tesis. En primer lugar, a lo largo de nuestra investigación hemos combinado marcos teóricos y metodologías de diferentes disciplinas, elaborando así un marco de trabajo interdisciplinario. En segundo lugar, tal como ya mencionamos al inicio de esta investigación, creemos que este trabajo es pionero en el campo de los estudios contrastivos del estilo, no sólo en el ámbito de la traducción literaria del español al chino, sino también en el ámbito de las traducciones directas y mediadas, por lo que ha contribuido a llenar el vacío existente en estos dos campos. En tercer

lugar, hemos elaborado un modelo de análisis para identificar y clasificar los factores extratextuales de tipo sociocultural e ideológico que configuran el contexto de recepción y de creación del texto original y de los textos meta. Este modelo puede aplicarse a otras obras y pares de lenguas para indagar la correlación entre los elementos extratextuales y los textuales, así como a averiguar si los factores extratextuales han influido de algún modo en el tratamiento de los elementos estilísticos por parte de los traductores.

Para terminar, es oportuno mencionar las limitaciones con la que nos hemos encontrado a la hora de elaborar esta tesis. La principal consiste en la falta de las herramientas y condiciones adecuadas para un análisis digitalizado del corpus, lo cual nos habría permitido otros tipos de análisis. Si el aspecto tecnológico pudiera superarse en el futuro, se abrirían nuevas líneas de investigación que podrían partir de los resultados obtenidos en nuestro trabajo. Por ejemplo, si se dispusiera de un corpus electrónico, se podrían incluir más aspectos lingüísticos y estilísticos al estudio para determinar qué características estilísticas son propias del autor original y cuáles son propias de los traductores. Asimismo, se podrían comparar distintas obras de un mismo traductor para analizar si mantiene un mismo idiolecto o éste varía según la obra traducida.

En el plano del estudio estilístico contrastivo de la traducción también quedan abiertas varias líneas de investigación, por ejemplo, se podría ampliar el análisis traductológico de nuestro corpus a otros aspectos, como el contrasentido, la sobretraducción, la pérdida o el falso sentido, entre otros. Finalmente, a un nivel de análisis más lingüístico, también sería interesante identificar y distinguir las diferencias entre los traductores de China continental y los de Taiwán, así como los que realizan traducción inversa.

En definitiva, en nuestro análisis hemos intentado aunar las perspectivas literarias, lingüísticas, traductológicas y socioculturales con el propósito de realizar el estudio contrastivo del estilo que caracterizan la obra original y sus seis traducciones al chino. Esperamos que este estudio haya contribuido a llenar el vacío que existe en los estudios contrastivos del estilo en el campo de la traducción literaria del español al

chino y que sirva de inspiración y punto de partida a otros investigadores que quieran investigar en este ámbito en el futuro.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Diagrama de la situación de toda comunicación narrativa (Chatman, 1990).....	69
Figura 2. Diagrama de la representación de una narración traducida propuesto por Schiavi (1996).....	70
Figura 3. Líneas paralelas en torno a la traducción narratológica según Munday (2007).....	71
Figura 4. Técnicas de traducción y gradación de intervención del traductor según Marco (2002).....	92
Figura 5. Técnicas de traducción (revisadas) y gradación de la intervención del traductor según Marco (2004).....	93
Figura 6. Cubierta del TM1.....	130
Figura 7. Portadilla del TM1.....	131
Figura 8. Contraportada del TM1.....	131
Figura 9. Notas previas de Ambrosio Wang Anbo.....	133
Figura 10. Citas de otras lenguas en el TM1.....	134
Figura 11. Ilustración de Rafael Álvarez Ortega en el TM1.....	135
Figura 12. Portada del TM2.....	139
Figura 13. Título del TM2.....	144
Figura 14. Prólogo de los traductores de la versión inglesa.....	144
Figura 15. Portada del TM3 (1984).....	148
Figura 16. Portada del TM3 (2005).....	148
Figura 17. Portada del TM3 (2009).....	149
Figura 18. Ilustración del TM3 (2005).....	151
Figura 19. Portada del TM4 (1999).....	157
Figura 20. Portada del TM4 (2006).....	158
Figura 21. Portada del TM5.....	164
Figura 22. Plano de Moguer en el TM5.....	165
Figura 23. Ilustración de Baltasar Lobo en el TM5.....	166
Figura 24. Versión bilingüe e ilustración de Baltasar Lobo en el TM6.....	172
Figura 25. Portada del TM6 (2001).....	173
Figura 26. Portada del TM6 (2005).....	174
Figura 27. Portada del TM6 (2007).....	174
Figura 28. Porcentajes de los procedimientos de traducción en los textos meta.....	305
Figura 29. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM1.....	310

Figura 30. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM2.....	312
Figura 31. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM3.....	315
Figura 32. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM4.....	318
Figura 33. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM5.....	321
Figura 34. Porcentajes de los procedimientos de traducción en el TM6.....	324

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Modelo de análisis de las referencias culturales del corpus de Mangirón (2006).....	32
Tabla 2. Modelo de análisis del corpus adaptado por la propuesta de Mangirón (2006).....	36
Tabla 3. Parámetros del análisis de registro según Halliday (1978, 1985).....	50
Tabla 4. Cuatro niveles de punto de vista según Munday (2007).....	75
Tabla 5. Adaptación de las propuestas de Vinay y Darbelnet (1995) y de Vázquez Ayora (1977) sobre los procedimientos de traducción del análisis estilístico.....	104
Tabla 6. Comparación de las principales características de los textos meta de nuestro corpus.....	179
Tabla 7. Procedimientos de traducción empleados en los textos meta.....	304
Tabla 8. Procedimientos empleados con mayor frecuencia por los textos meta según las seis categorías del estilo de <i>Platero y yo</i>	305
Tabla 9. Procedimientos empleados en el TM1.....	308
Tabla 10. Procedimientos empleados en el TM2.....	311
Tabla 11. Procedimientos empleados en el TM3.....	313
Tabla 12. Procedimientos empleados en el TM4.....	317
Tabla 13. Procedimientos empleados en el TM5.....	320
Tabla 14. Procedimientos empleados en el TM6.....	323
Tabla 15. Procedimientos usados con mayor frecuencia en los textos meta....	327
Tabla 16. Frecuencia y porcentaje de omisión en los textos meta.....	330
Tabla 17. Ejemplos de la omisión adoptada por el traductor del TM4.....	331
Tabla 18. Ejemplos de la omisión en las traducciones mediadas.....	334
Tabla 19. Adaptaciones lingüísticas del TM4.....	346
Tabla 20. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en la sinestesia.....	421
Tabla 21. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en la implicación afectiva.....	421
Tabla 22. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en el retrato de los personajes.....	422
Tabla 23. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en la descripción del paisaje.....	422
Tabla 24. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en el simbolismo.....	423

Tabla 25. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en la variación lingüística.....	423
Tabla 26. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM1.....	424
Tabla 27. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM2.....	424
Tabla 28. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM3.....	425
Tabla 29. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM4.....	425
Tabla 30. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM5.....	426
Tabla 31. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM6.....	426
Tabla 32. Número de ocurrencias y porcentaje de la traducción literal empleada por cada traductor.....	427
Tabla 33. Número de ocurrencias y porcentaje del préstamo empleado por cada traductor.....	427
Tabla 34. Número de ocurrencias y porcentaje de la adaptación empleada por cada traductor.....	428
Tabla 35. Número de ocurrencias y porcentaje de la omisión empleada por cada traductor.....	428
Tabla 36. Número de ocurrencias y porcentaje de la amplificación empleada por cada traductor.....	429
Tabla 37. Número de ocurrencias y porcentaje de la modulación empleada por cada traductor.....	429
Tabla 38. Número de ocurrencias y porcentaje de la transposición empleada por cada traductor.....	430
Tabla 39. Número de ocurrencias y porcentaje de la equivalencia empleada por cada traductor.....	430

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA DE LAS OBRAS DEL CORPUS

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1955) *Platero y yo*. Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1976) *Antología poética y Platero y yo*. Introducción y análisis de Carmen Conde. Madrid: Editorial Santillana.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1986) *Platero y yo*. En Ana Suárez Miramón (ed.) Madrid: Editorial Anaya.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1992) *Platero y yo*. En Gómez Yebra, Antonio A. (ed.) Madrid: Editorial Castalia.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2003) *Platero y yo*. 21ª edición. En Michael P. Predmore (ed.) Madrid: Cátedra.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1959) *Xiaobailü yu wo*(«小白驢與我») [Platero y yo]. Taipei: Zhengzhong chubanshe. (Traducción china de XU, Bin 徐斌).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1967) *Huimaolü he wo*(«灰毛驢和我») [Platero y yo]. Taipei: Caves Book Co. (Traducción china de Ambrosio WANG, Anbo 王安博).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1983) “Bolateluo yu wo” (《柏拉特羅與我》) [Platero y yo], en CHEN, Yingzhen (ed.), *Nuobeiér wénxué jiāng quánjī*. («諾貝爾文學獎全集») [Colección del Premio de Nóbel de Literatura]. vol. 27. Taipei: Yuanjing chubanshe. (Traducción china de FU, Yishi 傅一石).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2005) *Xiaoyin he wo*(«小銀和我») [Platero y yo]. Beijing: Zhongguo heping chubanshe. (Traducción china de FISAC, Taciana).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999) “Pulatelo he wo” (《普拉特羅和我》) [Platero y yo]. En ZHAO, Zhenjiang (ed.). *Beiai de yongtandiao*(«悲哀的詠歎調») [Antología de Juan Ramón Jiménez] . Guangxi: Lijiang chubanshe. Colección del Premio de Nóbel de Literatura. (Traducción china de MENG, Xianchen 孟憲臣).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2006) *Xiaomaolü zhi ge*(«小毛驢之歌») [Platero y yo]. Beijing: Beijing shiyue wenyi chubanshe. (Traducción china de MENG, Xianchen 孟憲臣).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999) *Xiaohuilü yu wo—Andalucia wange*(«小灰驢與我—安達路西亞輓歌») [Platero y yo: Elegía de Andalucía]. Taipei: Zhiwen chubanshe. Colección de Literatura Contemporánea, 414. (Traducción china de LIANG, Xiangmei 梁祥美).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999) *Andaluxiya zhi ge*(«安達魯西亞之歌») [Platero y yo. Elegía de Andalucía]. Taipei: Gelin chubanshe. (Adaptación de ZHANG, Lili 張莉莉).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2001) *Xiaomaolü yu wo*(«小毛驢與我») [Platero y yo].

- Taipei: Bookman. (Traducción china de LIN, Weizheng 林爲正).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1960) *Platero and I—An Andalusian Elegy*. New York: The New American Library. (Traducción de inglés de William H. and Mary M. Roberts).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1975) *Platero to Boku*. (『プラテロとぼく』) [Platero y yo]. Colección de literatura juvenil núm. 3094. Tokio: Editorial Iwanami Shoten. (Traducción de japonés de Minoru Chonan).

2. ESTUDIOS ESPECÍFICOS SOBRE PLATERO Y YO

- ARIZA, Manuel (1981) “Dos rasgos en la obra de Juan Ramón: dialectalismos y diminutivos”. En Delegación Provincial del Ministerio de Cultura (ed.) *Juan Ramón Jiménez en su centenario*. Cáceres: Editorial Extremaduras, S. A. pp.9-26.
- BOCHET, Marc (1999) *Guía de lectura de Platero y yo*. Madrid: Editorial Akal S. A.
- BROGGINI, Nilda Elena (1963) *Platero y yo. Estudio estilístico*. Buenos Aires: Editorial Huemul S. A.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio (1999) *Bibliografía general de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.
- CANDIDO (1981) “De la censura y el chino”. En *ABC*. Madrid. (19 de noviembre de 1981). p.3.
- FISCHER, Martín B. (2001) “Platero y yo en alemán”. En Luis Pegenaute (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU. pp. 27-40.
- GAOS, Vicente (1975) *Antología poética de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ-SANTOS, Marino (1969) “Unamuno y Juan Ramón Jiménez traducidos al chino”. En *ABC*, Madrid. (23 de octubre de 1969), p. 133.
- GULLÓN, Germán (2000) “La percepción sensorial y el texto modernista”. En Joseph Harrison y Alan Hoyle (eds.) *Spain's 1898 crisis: regenerationism, modernism, post-colonialism*. Manchester: Manchester University Press. pp. 205-215.
- GULLÓN, Ricardo (1958) *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus.
- GULLÓN, Ricardo (1960a) “Platero, revivido”. En *Papeles de Son Armadans*. tomo. XVI: núm. 46-8. Palma de Mallorca.
- GULLÓN, Ricardo (1960b) *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- GULLÓN, Ricardo ; GEORGE D. Schade (1965) *Literatura española contemporánea*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961) *La corriente infinita*. En Garifas, Francisco (ed.).

- Madrid: Aguilar.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962) *El modernismo: notas de un curso (1953)*. Madrid: Aguilar.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1969) *Huanglameng Hemeineisi shixuan* («黃拉孟·赫美內斯詩選») [Antología poética de Juan Ramón Jiménez]. Taipei: Editorial Literatura Pura. (Traducción china de Ambrosio WANG, Anbo 王安博).
- MARÍAS, Julián (1988) “Platero y yo o la soledad comunicada”. En Aurora de Albornoz (ed.) *Juan Ramón Jiménez. Serie: el escritor y la crítica*. Madrid: Ediciones Taurus. pp. 197-208.
- MILLÁN CHIVITE, Fernando (1982) *Paleta cromática y simbolismo en Platero y yo*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- PALAU DE NEMES, Graciela (1974) *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. Tomo I y Tomo II. Madrid: Editorial Gredos.
- PREDMORE, Michael P. (1975) *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. 2ª edición ampliada. Madrid: Editorial Gredos.
- PUJANTE, José David (1988) *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- QUIROGA CLERIGO, Manuel (1981) “Platero y yo, historia de una soledad”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. no. 376-378. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. pp. 679-685
- SANTOS-ESCUADERO, Ceferino (1975) *Símbolos y Díos en el Último Juan Ramón Jiménez. El influjo oriental en Dios Deseado y Deseante*. Madrid: Editorial Gredos.
- SANZ MANZANO, M. Ángeles (2003) *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios*. Alcalá de Henaréz: Universidad de Alcalá.
- ULIBARRI, Sabine R. (1962) *El Mundo poético de Juan Ramón: estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos*. Madrid: Edhigar.
- UROSÁ, F. Cardenas (1981) “Taciaña Fisac: Platero en chino”. En *Ya Dominical*, (27 de diciembre de 1981). Madrid: La Editorial Católica.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2005) *El poema único. Estudio sobre Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- XU, Yuyan(許玉燕) (2006) “Lun xibanya xiandai zhuyi wenxue dashi Jimenez yu qi mingzuo *Huimaolu yu wo zhi meixue chengxian yu ertong guanhuai*” (〈論西班牙現代主義文學大師希梅涅斯與其名作《灰毛驢與我》之美學呈現與兒童關懷〉) [Análisis de la estética y la afectividad a los niños en torno a la obra de *Platero y yo*]. En *Journal of Language and Literature Studies*. núm.11. Taipei: Universidad Nacional de Educación de Taipei. pp.137-169.

YOUNG, Howard T. (1958) "Silver and steel: two translations of 'Platero y yo'". En *Hispania*. Vol. 41 No. 3. Massachusetts: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

ZENG, Jinyuan (曾謹媛) (1989) *Huimaolu yu wo zhi shijue jingyan chanxi* («灰毛驢與我之視覺經驗闡析»). [Análisis de los elementos visuales en *Platero y yo*]. Tesis. Taipei: Universidad Católica de Furen.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALONSO, Dámaso (1966) *Poesía española*. Madrid: Gredos.

ÁLVAREZ LUGRÍS, Alberto (2001) *Estilística Comparada da Traducción. Proposta metodolóxica e aplicación práctica ó estudio do corpus TECTRA de traducción do inglés ó galego*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

BAI, Jingyu (白靖宇) (2000) *Wenhua yu fanyi* («文化與翻譯»). [Cultura y traducción]. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe.

BAKER, Mona (1993) "Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research". En *Target*, 7:2, pp.223-243.

BAKER, Mona (ed.) (1998) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge.

BAKER, Mona (2000) "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator". En *Target*, 12:2, pp.241-266.

BAKER, Mona; OLOHAN, Maeve (2000) "Reporting *that* in translated English: Evidence for subconscious processes of explicitation?". En *Across Language and Cultures*, 1:2, pp.141-158.

BAL, Mieke (1987) *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

BAO, Huinan (包惠南) (2001) *Wenhua yujing yu yuyan fanyi* («文化語境與語言翻譯»). [El contexto de la cultura y la traducción]. Beijing: Zhongguo duiwai fanyi chubanshe.

BARBONI, T. (1999) "Inconscient et traduction". En C. Lejeune (ed.). *Théorie et pratique de la traduction 3*. Mons: Le Ciephum. pp. 23-33.

BARZUN, Jacques (1957) "Two French Poets". En *The Griffin*. VI(2).

BASSNETT, Susan (1997) "Moving across cultures: Translation as intercultural transfer". En EGUÍLUZ, Federico; MERINO, Raquel (eds.). *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Victoria: Universidad del País Vasco, pp. 7-20.

BASSNETT, Susan ; LEFEVERE, André (1998) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. London: Cromwell Press.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas (1995) *Modernity, Pluralism and the Crisis*

- of Meaning*. Gütersloh : Bertelsmann Foundation Publishers.
- BERMAN, Antoine (1999) *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. París: Éditions du Seuil. pp.49-68
- BERMAN, Antoine (2000) "Translation and the trials of the foreign". En VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.
- BERMAN, Antoine (2003) *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*. (trad. castellana de Rosario García López) Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- BOASE-BEIER, Jean (2004a) "Translation and style: A brief introduction". En *Language and Literature*.13(1). pp.9-11
- BOASE-BEIER, Jean (2004b) "Knowing and not knowing: Style, intention and the translation of a Holocaust poem". En *Language and Literature*.13(1). pp.25-34
- BOASE-BEIER, Jean (2006) *Stylistic Approaches to translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- BOOTH, Wayne C. (1961/1974) *La retórica de la ficción*. (trad. castellana de Santiago Gubern Garriga-Nogués). Barcelona: Antoni Bosch, editor, S. A.
- BOSSEAU, Charlotte (2004) "Point of view in Translation: A Corpus-Based Study of French Translations of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". En *ACROSS*. 5(1). pp.107-123.
- BOSSEAU, Charlotte (2007) *How does it feel? Point of view in Translation: The Case of Virginia Woolf into French*. Amsterdam: Rodopi.
- BROWN, Keith (ed.) (2006) *Encyclopedia of Language & Linguistics*. 2ª edición. Amsterdam: Elsevier. Actualización: 2007. URL:<http://www.sciencedirect.com/science/referenceworks/0080448542>. pp.104-108. [Última consulta: enero de 2007].
- CAMPS PERARNAU, Susana (2004) *Tirante el Blanco (1511). Estratègia de l'impressor, estratègia del traductor*. Treballs de recerca. Universidad Autónoma de Barcelona.
- CARBONELL i CORTÉS. Ovidi (1997) *Traducción al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARBONELL i CORTÉS. Ovidi (1999) *Traducción y cultura: de la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CARBONELL i CORTÉS. Ovidi (2006) "Misquoted Others. Locating Newness and Authority in Cultural Translation". En HERMANS, Theo (ed.). *Translating Others*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- CASAS TOST, Helena; ROVIRA ESTEVA, Sara; SUÁREZ GIRARD, Anne-Hélène (2007) *Lengua china para traductores*. Volúmenes I y II. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions

- CASAS TOST, Helena; ROVIRA ESTEVA, Sara (2008) “Un análisis traductológico e intercultural de la literatura popular china: el caso de las escritoras grapas”. En *Trans: revista de traductología*, XII. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 211-230.
- CASAS TOST, Helena (2009) *Análisis descriptivo de la traducción de las onomatopeyas del chino al español*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CASSIRER, P. (1986) *Stilistik & Stilanalys*. Stockholm: Biblioteksförlaget.
- CHA, Mingjian (查明建); XIE, Zhentian (謝振天) (2007) *Zhongguo ershi shiji waizhong wenxue fanyishi* («中國二十世紀外國文學翻譯史») [Historia de la traducción de la literatura extranjera en China del siglo XX]. Wuhan: Hubei jiaoyu chubanshe.
- CHAMG, Namfung (1998) “Faithfulness, manipulation, and ideology: A descriptive study of Chinese translation tradition”. En *Perspectives*, VI, 2. University of Copenhagen, pp. 235-258.
- CHAN, Takhung (ed.) (2004) *Twentieth-Century Chinese Translation Theory*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- CHANG, Jingyu (常敬宇) (2000) *Hanyu cihui yu wenhua* («漢語辭彙與文化»). [Léxico chino y cultura]. Taipei: Lanbridge Book Company.
- CHATMAN, Seymour (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. (trad. castellana María Jesús Fernández Prieto). Madrid: Taurus Humanidades.
- CHEN, Hongwei (1999) “Cultural Differences and Translation”. En *Meta*, XLIV, 1. pp.121-132.
- CHEUNG, Martha (2006) “From Theory to Discourse. The Making of a Translation Anthology”. En HERMANS, Theo (ed.). *Translating Others*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- DAVIES, Eirlys E. (2007) “Leaving it out. On some justifications for the use of omission in translation”. En *Babel*, 53:1, pp. 56-77.
- DELISLE, Jean (1993) *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE, Jean; LEE-JAHNKE, Hannelore; CORMIER, Monique C. (eds.) (1999) *Translation terminology*. Amsterdam: John Benjamins.
- DENG, Yanchang (鄧炎昌); LIU, Runqin (劉潤清) (2007) *Yuyan yu wenhua* («語言與文化»). [Lengua y cultura]. 15ª ed. Beijing: Foreign language teaching and research press.
- DONG, Huiru (董蕙如) (2008) *Taiwan diqu de shijie wenxue fanyi zuopin: shumu*

- jiliang fenxi* (《台灣地區的世界文學翻譯作品：書目計量分析》). [Estudios de las traducciones de literatura universal en Taiwán: desde la perspectiva de la bibliometría]. Tesis. Taipei: Universidad de Política.
- DONG, Yansheng (董燕生) (2010) *Yi shi shanhua lanman: yi ming jiaoshi jin bange shiji de zuyin* («已是山花爛漫：一名教師近半個世紀的足印»). [Ya es la hora de florecer: reflexión de un profesor de la lengua española durante el medio siglo]. Beijing: Foreign language teaching and research press.
- FAN, Ping (樊平); LIU, Ximing (劉希明); TIAN, Shanji (田善繼) (eds.) (1988) *Xiandai hanyu jinxiu jiaocheng* («現代漢語進修教程») [Manual del curso superior de la lengua china moderna]. Beijing: The Beijing Language Institute Press.
- FAN, Shouyi (1999) “Translation of English fiction and drama in modern China: social context, literary trends, and impact”. En *Meta*, XLIV, 1. pp.154-177.
- FAN, Wenmei (範文美) (ed.) (2000) *Fanyi zaisi — Ke yi yu buke yi zhijian*(«翻譯再思—可譯與不可譯之間»). [Reseñas sobre traducción: entre traducibilidad e intraducibilidad]. Taipei: Bookman.
- FAWCETT, Peter (1995) “Translation and power play”. En *The Translator*. Vol.1, no. 2. Manchester: St. Jerome Publishing. pp. 177-192.
- FISH, Stanley (1989) “La literatura en el lector: estilística afectiva”, en WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. (trad. cast. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina). Madrid: Visor. pp. 111-132.
- FOWLER, Roger (1986) *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- FRANCO AIXELÁ, Javier (1996) “Culture-Specific Items in Translation”. En Álvarez, Román; Vidal, M. Carmen África (eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters. pp. 52-78.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1994) *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Editorial Júcar.
- GARCÍA ÁLVAREZ, María Felicidad (2007) “Las columnas de autor: Retórica y... ¿Diálogo? Caso práctico: La presencia del “otro” en el columnismo de Rosa Montero”, En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. No. 13. Madrid: Editorial Complutense. Facultad de Ciencias de la Información. pp. 399-417.
- GARCÍA IZQUIERDO, Isabel. (2000) *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1989) *Teoría y práctica de la traducción*, 2ª ed. Madrid: Gredos.
- GENETTE, Gérard (1993) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (trad. al inglés. Jane E. Lewin), 5ª ed. New York: Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. (trad. al inglés.

- Jane E. Lewin). Cambridge: Cambridge University Press.
- GENETTE, Gérard (2001) *Umbrales*. (trad. al español. Susana Lage). México: Siglo Veintiuno Editores.
- GU, Jiazuo(顧嘉祖) (2002) *Yuyan yu wenhua* («語言與文化»). [Lengua y cultura]. 2ª ed. Shanghai: Shanghai waiyu jiaoyu chubanshe.
- GULLÓN, Germán (2000) “La percepción sensorial y el texto modernista” En Joseph Harrison ; Alan Hoyle (eds.). *Spain's 1898 crisis: regenerationism, modernism, post-colonialism*. Manchester: Manchester University Press. pp. 205-215
- GUO, Jianzhong(郭建中) (ed.) (2000) *Wenhua yu fanyi* («文化與翻譯»). [Cultura y Traducción]. Beijing: Foreign language teaching and research press.
- GUTT, Ernst-August (1991) *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- HALLIDAY, M. A. K. (1970) “Descriptive linguistics in literary studies”. En FREEMAN, Donald C. *Linguistics and Literary Style*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- HALLIDAY, M. A. K. (1978) *Language as social semiotic. The interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- HALLIDAY, M. A. K. (1982) *Exploraciones sobre las funciones del lenguaje*. (trad. castellana José Luis Izuel). Barcelona: Editorial Médica y Técnica, S. A.
- HALLIDAY, M. A. K. (1985) *An introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- HARMAN, Nicky. (2006) “Foreign culture, foreign style”. En *Perspectives: studies in Translatology*. Vol.14, No.1. pp.13-31.
- HATIM, Basil; MASON, Ian. (1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. (trad. castellana Salvador Peña). Barcelona: Ariel.
- HATIM, Basil; MASON, Ian. (1997) *The translator as communicator*, London & New York: Routledge.
- HERMANS, Theo. (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm.
- HERMANS, Theo. (1996) “The Translator’s Voice in Translated Narrative”. En *Target*, VIII:1. pp.23-48.
- HERMANS, Theo. (ed.) (1999) *Translation in Systems. Descriptive and System Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- HU, Gongze. (胡功澤) (1994) *Fanyi lilun zhi yanbian yu fazhan* («翻譯理論之演變與發展»). [Evolución y desarrollo de la teoría de la traducción]. Taipei: Bookman.
- HUANG, Huida (黃輝達) (1993) *Un escalón para la traducción del chino al español*. («西班牙語翻譯基礎»). Taipei: Sinlou Book Co.

- HUBSCHER-DAVIDSON, Séverine. (2009) "Personal diversity and diverse personalities in translation: a study of individual differences". En *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 17, núm. 3. University of Copenhagen. pp.175-192.
- HUNG, Eva. (1996) "The introduction of Dickens into China (1906-1960): a case study in target culture reception". En *Perspectives: Special issue*, IV, 1. University of Copenhagen. pp.29-41.
- HUNG, Eva. (2006) "And the Translator Is— Translators in Chinese History". En HERMANS Theo (ed.) *Translating Others*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- HURTADO ALBIR, Amparo (1996) "La cuestión del método traductor. Método, estrategia y técnica de traducción". En *Sendebarr*, 7. Universidad de Granada. pp.39-57.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2004) *Traducción y traductología*. 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- INGARDEN, Roman. (1973) *The Cognition of the Literary Work of Art*. (trad. al inglés. Ruth Ann Crowley y Kenneth R. Olson). Evanston: North Western University Press.
- ISER, Wolfgang. (1979) *The Act of reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge & Kegan Paul.
- ISER, Wolfgang. (1983) *The Implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- JIN, Di (金堤) (1998) *Dengxiao fanyi tansuo* («等效翻譯探索»). [Estudios sobre la equivalencia de la traducción]. Taipei: Bookman.
- JIN, Di. (2003) *Literary Translation. Quest for Artistic Integrity*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- KAMENICKÁ, Renata (2007) "Explicitation profile and translator style". En Anthony Pym, Alexander Perekrestenko (eds.) *Translation Research Projects 1*. Tarragona: Intercultural Studies Group.
- KATAN, D. (2004) *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.
- KE, Ping (1999) "Translatability vs. untranslatability: A sociosemiotic perspective". En *Babel*, 45:4. pp.289-300.
- KIPARSKY, Paul (1987) "On Theory and Interpretation". En Nigel Fabb; et. al., *The linguistics of writing: arguments between language and literature*. Manchester: Manchester University Press. pp.185-198.
- KITTEL, Harald ; PAUL FRANK, Armin (eds.) (1991) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translation*. Berlin: Enrich Schmidt.
- LAFARGA, Francisco (ed.) (1996) *El discurso sobre la traducción en historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB, S. L.

- LAFARGA, Francisco (ed.) (1999) *La traducción en España (1750-1830). Lengua, Literatura, Cultura*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- LAO, She (老舍) (1957) “Tan fanyi” 〈談翻譯〉 [En torno a los ensayos sobre la traducción]. En *Wenyi bao* 《文藝報》 [*Periódico Literario*], n.º 8. URL: http://neie.stu.edu.cn/englishonline/zhxl/fyjg/garden/Tbv2bgarden_2801.asp? [Última consulta: 28 de noviembre de 2009]
- LEECH, Geoffrey ; SHORT, Michael (1981) *Style in fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*. England: Longman House.
- LIN, Pingyan (林炳炎) (2004) *Baowei da Taiwan de meiyuan (1949-1957)* «保衛大台灣的美援(1949-1957)». [La consolidación de la defensa nacional de Taiwán mediante la ayuda económica del Gobierno estadounidense(1949-1957)]. Taipei: Sanmin chubanshe.
- LIU, Jingzhi (劉靖之) (ed.) (1998) *Fanyi lunji* («翻譯論集»). [Antología de estudios en torno a la traducción]. Taipei: Bookman.
- LIU, Miqing (劉宓慶) (1995) *Fanyi meixue daolun* («翻譯美學導論»). [Teoría de la estética de traducción]. Taipei: Bookman.
- LIU, Miqing (劉宓慶) (1999) *Dangdai fanyi lilun* («當代翻譯理論»). [Teoría de traducción contemporánea]. Beijing: Zhongguo duiwai fanyi chubanshe.
- LIU, Yuehua (劉月華); PAN, Wenyu(潘文娛); GU,Wei (故韡) (2007) *Shiyong xiandai hanyu yufa* («實用現代漢語語法»). [Gramática china moderna]. Beijing: The commercial press.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (ed.) (1996) *Teorías de la traducción: antología de textos..* Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad Castilla-La Mancha.
- LU, Huijuan (盧慧娟) ; LÜ, Luoxue(呂羅雪) (eds.) (2004) *Xifanzhong fanyi jiqiao yu jixi* («西翻中翻譯技巧與解析»). [Técnicas para traducir del español al chino], Taipei: Caves Book Co.
- LU, Xun (魯迅) (1991) *Luxun quanji* («魯迅全集»). [Colección de las obras maestras de Lu Xun]. Beijing: Renmin wenzue chubanshe.
- LÜ, Shuxiang (呂叔湘) (ed.) (2008) *Xiandai Hanyu Babai Ci* («現代漢語八百詞»). [Ochocientas palabras del chino moderno]. Beijing: The commercial press.
- LUO, Xinzhang (羅新璋) (ed.) (1984) *Fanyi lunji* («翻譯論集»). [Antología de ensayos chinos en torno a la traducción]. Beijing: The commercial press.
- MALMKJAER, Kirsten (2003) “What happened to God and angels. An exercise in translational stylistics”. En *Target*.15(1). pp.37-58
- MALMKJAER, Kirsten (2004) “Translational Stylistics: Dulcken’s translations of Hans Christian Andersen”. En *Language and Literature*.13(1). pp.13-24
- MANGIRÓN i HÈVIA, Carmen (2006) *El Tractament de les referències culturals a les traduccions de la novela Botxan: la interacció entre els elements textuals i*

- extratextuals*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- MAO, Dun (茅盾) (1981) “Fanyi de zhijie yu jianjie” (〈翻譯的直接與間接〉) [La traducción directa y mediada]. En *Mao Dun wenyi zalun ji* (《茅盾文藝雜論集》) [Miscelánea de las obras literarias]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe.
- MARCO BORILLO, Josep (2001a) *Traducción literaria inglés-español*. Valencia: Edicions de la Universitat de Jaume I.
- MARCO BORILLO, Josep (2001b) “La descripción y comparación de traducciones hacia un modelo integrador”. En *Sendebarr*: 12, 2001. pp.129-152.
- MARCO BORILLO, Josep (2002) *El fil d’Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literaria*. Vic: Eumo Editorial.
- MARCO BORILLO, Josep (2004a) “Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi”. En *Quaderns*. No.11.pp.129-149.
- MARCO BORILLO, Josep (2004b) “Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan”. En *Language and Literature*.13(1). pp.73-90.
- MARTÍNEZ ROBLES, David (2007) *La lengua china: historia, signo y contexto. Una aproximación sociocultural*. Barcelona: Editorial UOC.
- MOLINA, Lucía (2006) *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Valencia: Universidad Jaume I.
- MOLINA, Lucía ; HURTADO, Amparo (2002) “Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach”. En *Meta*: 47-4. pp.498-512.
- MOUNIN, George (1965) *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Einaudi
- MOYORAL ASENSIO, Roberto (1994) “La explicitación de información en la traducción intercultural”. En Hurtado Albir, A (ed.). *Estudis sobre la traducció*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I. Colección Estudis sobre la traducció, 1.
- MOYORAL ASENSIO, Roberto (1999/2000). “La traducción de referencias culturales”. En *Sendebarr*, 10/11, pp.67-88.
- MUNDAY, Jeremy (2001) *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London and New York: Routledge.
- MUNDAY, Jeremy (2007a) *Style and ideology in Translation: Latin American Writing in English*. London: Routledge Studies in Linguistics.
- MUNDAY, Jeremy (2007b) “Translation and Ideology: A Textual Approach”. En *The Translator*. vol. 13, núm. 2. Manchester: St. Jerome. pp. 195-217.
- NEWMARK, Peter (1991) *About translation*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.
- NEWMARK, Peter (2004) *Manual de traducción*. (trad. cast. Virgilio Moya). 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- NIDA, Eugene A.; TABER, Charles R. (1986) *La traducción: teoría y práctica*. (trad.

- cast. A. de la Fuente Adánez). Madrid: Ediciones Cristiandad, S. L.
- NORD, CH. (1991) *Text analysis in translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- NORD, CH. (1997) *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- ORTEGA Y GASSET, José (1956) *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- PAJARES, Eterio. (1994) “La traducción inglés-español en el siglo XVIII: ¿manipulación o norma estética?”. En *Transvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, volumen 1. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco. pp.385-394.
- PAJARES, Eterio. (2006) *La novela inglesa en traducción al español durante los siglos XVIII y XIX: Aproximación bibliográfica*. Barcelona: PPU, S. A.
- PAN, Shuiqin (潘水琴) (ed.) (1996) *Zhongxiwen fanyi jiqiao yu fangshi yanjiu* («中西文翻譯技巧與方式研究»). [Técnicas y formas de traducción chino-español y español-chino]. Taipei: Zhongyang tushu chubanshe.
- PARKS, Tim (1997) *Translating style: the English modernists and their Italian translations*. 1ª ed. London: Cassell.
- PARKS, Tim (2007) *Translating style: a literary approach to translation, a translation approach to literature*. 2ª ed. Manchester: St. Jerome Publication.
- PEDEN, Margaret Sayers (2002) “A Conversation on translation with Margaret Sayers Peden”. En Daniel Balderston y Marcy Schwarz (eds.). *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. New York: SUNY press. pp.142-156.
- PEÑA, Salvador; HERNÁNDEZ GUERRERO, M. J. (1994) *Traductología*. Málaga: Universidad de Málaga.
- PEÑA, Salvador (1997) “El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones”. En Ester Morillas y Juan Pablo Arias (eds.). *El Papel del Traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España. pp.19-57.
- PERDU HONEYMAN, Nobel (2005) “From Arabic to other languages through English”. En Branchadell, A.; L. Margaret West (eds.). *Less translated languages*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- RAMÍREZ BELLERÍN, Laureano (1999) *Del carácter al contexto: teoría y práctica de la traducción del chino moderno*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Materials 74.
- REISS, Katharina. (2000) *Translation Criticism-The Potentials & Limitations. Categories and Criteria for translation Quality Assessment*. (trad. ing. Erroll F. Rhodes). Manchester: St. Jerome Publishing.
- REYES, Graciela (1993) *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*.

- Madrid: Arco Libros, S. L.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983) *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen.
- ROVIRA i ESTEVA, Sara (2002) *El Paper dels mesuradors xinesos en la pragmàtica del text*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- ROVIRA i ESTEVA, Sara; SÁIZ LÓPEZ, Amelia (2008) “La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural del género” (cap.40). En Pedro San Ginés (ed.). *Nuevas Perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. Valencia 2008. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico (CEIAP)*, 2. Granada: Editorial Universidad de Granada. pp. 633-653.
- ROVIRA i ESTEVA, Sara (2010) *Lengua y escritura chinas. Mitos y realidades*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, S. L.
- RUIZ PEÑA, Juan (1963) *Lengua española- segundo curso de bachillerato*. Madrid: Gredos.
- SANTOYO, Julio César (1987) *Teoría y crítica de la traducción: Antología*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SANTOYO, Julio César (1994) “Traducción de cultura, traducción de civilización”. En Hurtado Albir, A. (ed.). *Estudis sobre la traducció*. Castelló: Universitat Jaume I. pp.141-152.
- SCHIAVI, Giuliana (1996) “There Is Always a Teller in a Tale?”. En *Target*, 8:1. pp.1-21.
- SHENG, Li (盛力) (ed.) (2005) *Xihan fanyi jiaocheng* («西漢翻譯教程»). [Manual de traducción del español al chino]. Beijing: Foreign language teaching and research press.
- SHIYAB, Said; LYNCH, Michael Stuart (2006) “Can Literary Style Be Translated?”. En *Babel*, 52:3. pp.262-275
- SIMPSON, Paul (1993) *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.
- SNELL-HORNBY, Mary (ed.) (1995) *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- STEINER, George (2001) *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. (trad. castellana de Adolfo Castañón). México- Madrid- Buenos Aires: Fondo de cultura económica. Primera reimpresión en España.
- SUN, Jiameng (孫家孟); MENG Jicheng(孟繼成); NI, Huadi(倪華迪) (2003) *Xihan fanyi jiaocheng* («西漢翻譯教程»). [Manual de traducción del español al chino]. Shanghai: Shanghai waiyu jiaoyu chubanshe.
- SUN, Xiuling (孫秀玲) (1983) “Shen Dengen han ta de Yuanjing” (〈沈登恩和他的遠景〉). [Shen Dengen y la editorial Yuanjing]. *Xinshu yuekan* («新書月刊»). [Revista mensual de las obras recién publicadas]. II, (noviembre 1983), Taipei:

- Xinshu yuekanshe.
- TAI, Yufen (2003) *La influencia literaria y el impacto cultural de las traducciones de Lin Shu (1852-1924) en la China de finales del siglo XIX y principios del XX*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- TOURY, Gideon (1985) “A Rationale for Descriptive Translation Studies”. En Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Beckenham: Croom Helm. pp. 16-41.
- TOURY, Gideon (2004) *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Metodología de la investigación en estudios de traducción. (trad. cast. Rosa Rabadán y Raquel Merino). Madrid: Cátedra.
- TOUTAIN, Ferran (1997) “Traducció I models estilístics”. En González, Soledad; Lafarga, Francisco (eds.). *Traducció I literature: Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: Eumo Editorial. pp.63-72.
- TYTLER, Alexander Fraser (1996) “Ensayo sobre los principios de la traducción”. En LAFARGA, F. (ed.). *El discurso sobre la traducción en historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB, S. L.
- ULLMANN, Stephen (1977) *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar.
- UNAMUNO, Miguel de (1962) *Obras completas, XI*. Barcelona: Vergara.
- USPENSKY, Boris (1973) *A poetics of composition*. Los Angeles: University of California Press.
- VAZQUEZ-AYORA, Gerardo (1977) *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press
- VEGA, Miguel Ángel (2004) (ed.) *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- VENUTI, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility. A history of translation*. New York: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (1998a) *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (1998b) “Strategies of translation”. En Mona Baker (ed.), *Encyclopedia of translation studies*. London: Routledge. pp. 240-244.
- VENUTI, Lawrence (ed.) (2000) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (2004) “Retranslations. The Creation of Value”. En Katherine M. Faull (ed.), *Translation and culture*. Lewisburg: Bucknell University Press. pp. 25-38.
- VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean (1995) *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- WANG, Liyan (汪麗炎) (1998) *Hanyu xiuci* (《漢語修辭》) [La Retórica de la lengua

- china]. Shanghai: Shanghai daxue chubanshe.
- WANG, Ning (1996) “Toward a translation study in the context of Chinese-Western comparative culture studies”. En *Perspectives: Special issue*, IV, 1. University of Copenhagen. pp.42-52.
- WANG, Xiangyuan (王向遠); CHEN, Yan (陳言) (2006) *Ershi shiji zhongguo wenxue fanyishi zhi zheng* («二十世紀中國文學翻譯之爭») [La polémica de la traducción de la literatura extranjera en China del siglo XX]. Jiangxi: Baihuazhou wenyi chubanshe.
- WELLEK, René ; WARREN Austin (1959) *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- WINTER, W. (1967) “Stil als linguistisches problem”. En *Satz und Wort im heutigen Deutschen. Sprache der Gegenwart*, 1.
- WONG, Dongfeng; SHEN, Dan (1999) “Factors Influencing the Process of Translating”. En *Meta*, XLIV, 1. pp.78-99.
- XIE, Qunying (謝群英) (2007) “Contrast study of English and Chinese Idioms in the background of Cross-culture”. En *Cross-culture Communication*, Vol. 3: 1. pp.53-6.
- XIE, Zhentian (謝振天) (1994) *Bijiao wenxue yu fanyi yanjiu* («比較文學與翻譯研究») [Estudio de la literatura comparada y la traductología]. Taipei: Yejiang chubanshe.
- XU, Jianzhong (2003) “Retranslation: Necessary or Unnecessary”. En *Babel*, 49:3. pp.193-202.
- XU, Jun (許鈞) (1998) *Fanyi sikaolu* («翻譯思考錄»). [Las reflexiones en torno a la traducción]. Wuhan: Hubei jiaoyu chubanshe.
- YANG, Xiaorong (楊曉榮) (2005) *Fanyi Piping Daolun*(«翻譯批評導論») [Introducción de la crítica de traducción]. Beijing: Foreign language teaching and research press.
- YAO, Jinwei (姚金維) (1990) *Jihoudeye fanyi jiqiao yanjiu* («吉厚德爺翻譯技巧研究»). [Estudios de las técnicas de traducción español-chino en los contextos de El Quijote]. Tesis. Taipei: Universidad Católica de Furen.
- YING, Fenghuang (應鳳凰) (ed.) (2005) *Shen Deng'en jinian wenji* («沈登恩紀念文集»). [Recopilación de las memorias a Shen Deng'en]. Taipei: Yuanjing chubanshe.
- ZARO VERA, Juan Jesús ; RUIZ NOGUERA, Francisco (eds.) (2007) *Retraducir: una nueva mirada: la retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- ZHANG, Dacong (張達聰) (1989) *Fanyi zhi yuanli yu jiqiao* («翻譯之原理與技巧»). [Los principios y las técnicas de traducción]. Taipei: Guojia chubanshe.
- ZHANG, Shuying (張淑英) (2002) “Zhuanyi wenben de yuyan yu wenhua zhuti” “轉

- 譯文本的語言與文化主體”。 [El lenguaje de las traducciones y la cultura]. En WU, Xide(吳錫德) (ed.). *Shijie wenxue jikan* («世界文學季刊»). [Publicación trimestral de Literatura Universal]. Taipei: Maitian chubashe.
- ZHANG, Shuying (張淑英) (2005) “Fanyi de liang nan: yuanwen ruci de luoji panduan yu kenen cuowu” “翻譯的兩難:「原文如此」的邏輯判斷與可能錯誤”. [El dilema de la traducción. La ocurrencia de los posibles errores al traducir los textos originales]. En Du Dongman (杜東滿) (ed.) *Xiyu fanyixue yanjiu lunwenji* («西語翻譯學研究論文集»). [Recopilación de los estudios sobre la Traductología y la Traducción]. Taipei: Universidad de Fu Ren. pp. 19-50
- ZHANG, Shuying (張淑英) (2008) “Literatura iberoamericana en chino”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N°694 (abril 2008) Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación. pp. 79-95
- ZHAO, Shiyu (趙士鈺) (1999) *Hanyu—Xibanyayu shuangyu bijiao* («漢語—西班牙語雙語比較»). [Comparación bilingüe entre el chino y el español]. Beijing: Foreign language teaching and research press.
- ZHOU, Tianzhong (周天中) (2004) *Taiwan fanyi chanye xiankuang diaocha yanjiu zongjie fenxi baogao* («臺灣翻譯產業現況調查研究總結分析報告»). [Estudio analítico de las actividades de traducción en la actualidad de Taiwán]. Taipei: Oficina de Información del Gobierno.

4. ENCICLOPEDIAS Y DICCIONARIOS DE CONSULTA

- ALBET VILA, Monserrat; BOSCH, María Ángeles.; PUJOL, Carlos. (1975). *Gran Enciclopedia LAROUSSE*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Planeta, S. A.
- ALVAR, Manuel (1979) “Hablas meridionales”. En Jesús María Javierre (ed.). *Gran Enciclopedia de Andalucía*. Tomo IX. Sevilla: Promociones Culturales Andaluzas.
- ALVAREZ, J. R. (1984). *Diccionario Manual Español-chino*. Taipei: Lanbridge Book Company.
- ALVAREZ, J. R. (1992). *2.500 Modismos Españoles*. Taipei: Editorial Ou-Yu
- AYUSO DE VICENTE, M^a. Victoria ; GARCÍA GALLARÍN, Consuelo; SOLANO SANTOS, Sagrario (1990) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Ediciones AKAL.
- BALLY, Charles (1905) *Précis de stylistique*. Ginebra: Eggiman.
- BALLY, Charles (1909) *Traité de stylistique française*. Heidelberg: Winter.
- BIEDERMANN, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. Edición electrónica. Cambridge: Cambridge University Press. Actualización: 2010. URL: <http://dictionary.cambridge.org/> [Última consulta: enero de 2010].

- CIRLOT, Juan Eduardo. (2004). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona: Siruela.
- CRYSTAL, David. (1997). *Diccionario de lingüística y fonética*. Barcelona: Ediciones Octaedro, S. L.
- DILLON, Michael. (1998). *China. A Cultural and Historical Dictionary*. Surrey: Curzon.
- DUCROT, O.; TODOROV, T. (1974) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. (trad. cast. Enrique Pezzoni). Buenos Aires: Siglo XXI.
- EBERHARD, Wolfram. (1986). *A Dictionary of Chinese Symbols. Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. London: Routledge.
- Enciclopedia universal ilustrada Europa-Americana*. (1958). Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- FAN, Mon-tzy (2005). *A Dictionary of Translation Studies*. Shanghai: Editorial de Lenguas Extranjeras.
- FERNANDO MATEOS, S. J.; et. al. (1977). *Diccionario español de la lengua china*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1971) *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- LEWANDOWSKI, Theodor (1982) *Diccionario de lingüística*. Madrid : Cátedra.
- LIANG, Shih-Chiou (ed.). (2002). *Far East practical English-Chinese dictionary*. Taipei: Far East Editorial.
- MALMKJAER, Kirsten (ed.) (1991) *The linguistics Encyclopedia*. London: Routledge.
- Ministerio de Educación. *Jiaoyubu guoyu cidian* (《教育部國語辭典》) [Diccionario de las palabras chinas del Ministerio de Educación]. Edición electrónica ampliada. Taipei: Comité del Ministerio de Educación de Taiwán. Actualización: 1994. URL: <http://dict.revised.moe.edu.tw/>. [Última consulta: marzo de 2010].
- MOUNIN, Georges (1982) *Diccionario de lingüística*. (trad. cast. Ricardo Pochtar). Barcelona: Editorial Labor, S. A.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS. *Compact Oxford English Dictionary*. Edición electrónica. Oxford: Oxford University Press. Actualización: 2010. URL: http://www.askoxford.com/dictionaries/compact_oed/?view=uk [Última consulta: febrero de 2010].
- PÉREZ-RIOJA, J. A. (2004). *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid: Tecnos.
- PLAZA, F. (1991). *Diccionario de aforismos, proverbios y refranes*. Madrid: Editorial Fernando Plaza de Amo, S. L.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001) *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid: Real Academia española y Espasa Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición electrónica. Madrid: Real Academia española y Espasa Calpe. Actualización: 2001. URL: <http://buscon.rae.es/draeI/>. [Última consulta: junio de 2010].
- REIS, Carlos; M. LOPES, Ana Cristina (1996) *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia ; RAMOS, Gabino (2009) *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*. 4ª ed. Madrid: Santillana Ediciones, S. L.
- SEGRE, Cesare (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- SHAW, Harry (1972) *Dictionary of Literary Terms*. New York : McGraw-Hill
- SHUTTLEWORTH, Mark; COWIE, Moira (1997) *Dictionary of Translation Studies*. Manchester : St. Jerome Publishing Ltd.
- SOANES, Catherine (ed.) (2001) *Oxford Dictionary Thesaurus*. Nueva York: Oxford University Press Inc.
- WALES, Katie (1989) *A Dictionary of Stylistics*. Harlow: Longman.
- Webster's Encyclopedic Cambridge Dictionary of the English Language*. (1989). New York: Portland House.
- WILLIAMS, C.A.S. (1988) *Chinese symbolism and art motifs*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company Inc.
- YANG, Fajin (陽發金) (2001)(ed.) *Hanxi fenlei cidian* («漢西分類詞典») [Diccionario de Clasificación Chino-español]. Beijing: Foreign language teaching and research press.
- Institute of Linguistics of Chinese Academy of Social Sciences (中國社會科學院語言研究所) (1981) (ed.) *Xiandai hanyu cidian* («現代漢語詞典») [Diccionario de la lengua china moderna]. Beijing: The commercial press. .
- ZHONGGUO DA BAIKE QUANSHU BIANJIQUN (中國大百科全書編輯群) (1991) *Zhongguo da baike quanshu*. («中國大百科全書») [Gran Enciclopedia China]. Beijing: Zhongguo da baike quanshu chubanshe.
- ZHOU, He (周何); QIU, Dexiu (邱德修) (2009)(eds.) *Guoyu huoyong cidian* («國語活用辭典») [Diccionario de la lengua china]. 3ª ed. Taipei: Wunan tushu chubanshe.

ANEXOS

Anexo 1

Tablas de número de ocurrencias y porcentajes de los procedimientos usados según las categorías del estilo en todos los textos meta

Tabla 20. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en la sinestesia

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	31	46,3%
Omisión	14	20,9%
Adaptación	10	14,9%
Transposición	6	8,9%
Amplificación	5	7,5%
Modulación	1	1,5%
Préstamo	0	0%
Equivalencia	0	0%
Total	67	100%

Tabla 21. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en la implicación afectiva

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Equivalencia	19	44,2%
Préstamo	11	25,6%
Modulación	9	20,9%
Omisión	4	9,3%
Amplificación	0	0%
Traducción literal	0	0%
Adaptación	0	0%
Transposición	0	0%
Total	43	100%

Tabla 22. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en el retrato de los personajes

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	34	42%
Adaptación	12	14,8%
Modulación	11	13,6%
Amplificación	9	11,1%
Préstamo	9	11,1%
Omisión	6	7,4%
Equivalencia	0	0%
Transposición	0	0%
Total	81	100%

Tabla 23. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en la descripción del paisaje

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Adaptación	17	35,4%
Traducción literal	9	18,8%
Modulación	9	18,8%
Omisión	7	14,6%
Amplificación	4	8,3%
Equivalencia	2	4,1%
Préstamo	0	0%
Transposición	0	0%
Total	48	100%

Tabla 24. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en el simbolismo

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Traducción literal	12	38,7%
Omisión	6	19,4%
Adaptación	4	12,9%
Préstamo	4	12,9%
Equivalencia	3	9,7%
Amplificación	2	6,4%
Modulación	0	0%
Transposición	0	0%
Total	31	100%

Tabla 25. Número de ocurrencias de los procedimientos empleados en la variación lingüística

Procedimiento	Número de ocurrencias	Porcentaje
Amplificación	11	29,7%
Traducción literal	9	24,3%
Adaptación	9	24,3%
Préstamo	4	10,8%
Equivalencia	3	8,2%
Omisión	1	2,7%
Modulación	0	0%
Transposición	0	0%
Total	37	100%

Anexo 2

Tablas de número de ocurrencias de los procedimientos aplicados según las categorías del estilo en cada TM de nuestro corpus

Tabla 26. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM1

Procedimiento \ Categoría	Sinestesia	Implicación afectiva	Retrato de los personajes	Descripción del paisaje	Simbolismo	Variación lingüística	Total
Traducción literal	10	0	10	5	4	1	30
Equivalencia	0	6	0	2	0	2	10
Amplificación	1	0	1	1	0	2	5
Préstamo	0	0	1	0	1	2	4
Modulación	0	1	1	0	0	0	2
Omisión	0	0	0	0	0	0	0
Adaptación	0	0	0	0	0	0	0
Transposición	0	0	0	0	0	0	0

Tabla 27. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM2

Procedimiento \ Categoría	Sinestesia	Implicación afectiva	Retrato de los personajes	Descripción del paisaje	Simbolismo	Variación lingüística	Total
Traducción literal	5	0	4	0	2	1	12
Adaptación	2	0	3	4	1	2	12
Préstamo	0	4	1	0	1	1	7
Omisión	2	1	1	2	1	0	7
Modulación	0	2	3	2	0	0	7
Amplificación	2	0	1	0	0	2	5
Equivalencia	0	0	0	0	0	0	0
Transposición	0	0	0	0	0	0	0

Tabla 28. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM3

Procedimiento \ Categoría	Sinestesia	Implicación afectiva	Retrato de los personajes	Descripción del paisaje	Simbolismo	Variación lingüística	Total
Traducción literal	4	0	7	3	2	1	17
Equivalencia	0	7	0	0	2	1	10
Adaptación	1	0	0	2	1	2	6
Amplificación	1	0	2	2	0	1	6
Préstamo	0	0	3	0	0	1	4
Transposición	4	0	0	0	0	0	4
Modulación	0	0	1	1	0	0	2
Omisión	1	0	1	0	0	0	2

Tabla 29. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM4

Procedimiento \ Categoría	Sinestesia	Implicación afectiva	Retrato de los personajes	Descripción del paisaje	Simbolismo	Variación lingüística	Total
Omisión	7	2	2	2	1	0	14
Adaptación	2	0	3	4	2	2	13
Traducción literal	0	0	4	1	2	2	9
Modulación	1	2	1	1	0	0	5
Préstamo	0	2	2	0	0	0	4
Equivalencia	0	2	0	0	0	0	2
Amplificación	0	0	1	0	0	1	2
Transposición	1	0	0	0	0	0	1

Tabla 30. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM5

<div style="display: inline-block; transform: rotate(-45deg); font-size: small;">Categoría Procedimiento</div>	Sinestesia	Implicación afectiva	Retrato de los personajes	Descripción del paisaje	Simbolismo	Variación lingüística	Total
Traducción literal	4	0	5	0	0	2	11
Adaptación	4	0	3	3	0	1	11
Amplificación	0	0	3	1	2	3	9
Modulación	0	2	2	3	0	0	7
Omisión	2	0	1	1	2	1	7
Préstamo	0	5	1	0	1	0	7
Equivalencia	0	0	0	0	1	0	1
Transposición	1	0	0	0	0	0	1

Tabla 31. Número de ocurrencias de los procedimientos aplicados en cada categoría del estilo del TM6

<div style="display: inline-block; transform: rotate(-45deg); font-size: small;">Categoría Procedimiento</div>	Sinestesia	Implicación afectiva	Retrato de los personajes	Descripción del paisaje	Simbolismo	Variación lingüística	Total
Traducción literal	8	0	4	0	2	2	16
Adaptación	1	0	3	4	0	2	10
Omisión	2	1	1	2	2	0	8
Modulación	0	2	3	2	0	0	7
Amplificación	1	0	1	0	0	2	4
Equivalencia	0	4	0	0	0	0	4
Préstamo	0	0	1	0	1	0	2
Transposición	0	0	0	0	0	0	0

Anexo 3

Número de ocurrencias y porcentajes de los procedimientos aplicados según distintos traductores

Tabla 32. Número de ocurrencias y porcentaje de la traducción literal empleada por cada traductor

Procedimientos	Traductor	Número de ocurrencias	Porcentaje de uso
Traducción literal	Ambrosio Wang	30	31,6%
	Fu Yishi	12	12,6%
	Taciana Fisac	17	17,9%
	Meng Xianchen	9	9,5%
	Liang Xiangmei	11	11,6%
	Lin Weizheng	16	16,8%
	Total	95	100%

Tabla 33. Número de ocurrencias y porcentaje del préstamo empleado por cada traductor

Procedimientos	Traductor	Número de ocurrencias	Porcentaje de uso
Préstamo	Ambrosio Wang	4	14,3%
	Fu Yishi	7	25%
	Taciana Fisac	4	14,3%
	Meng Xianchen	4	14,3%
	Liang Xiangmei	7	25%
	Lin Weizheng	2	7,1%
	Total	28	100%

Tabla 34. Número de ocurrencias y porcentaje de la adaptación empleada por cada traductor

Procedimientos	Traductor	Número de ocurrencias	Porcentaje de uso
Adaptación	Ambrosio Wang	0	0%
	Fu Yishi	12	23,1%
	Taciana Fisac	6	11,5%
	Meng Xianchen	13	25%
	Liang Xiangmei	11	21,2%
	Lin Weizheng	10	19,2%
	Total	52	100%

Tabla 35. Número de ocurrencias y porcentaje de la omisión empleada por cada traductor

Procedimientos	Traductor	Número de ocurrencias	Porcentaje de uso
Omisión	Ambrosio Wang	0	0%
	Fu Yishi	7	18,4%
	Taciana Fisac	2	5,3%
	Meng Xianchen	14	36,8%
	Liang Xiangmei	7	18,4%
	Lin Weizheng	8	21,1%
	Total	38	100%

Tabla 36. Número de ocurrencias y porcentaje de la amplificación empleada por cada traductor

Procedimientos	Traductor	Número de ocurrencias	Porcentaje de uso
Amplificación	Ambrosio Wang	5	16,1%
	Fu Yishi	5	16,1%
	Taciana Fisac	6	19,4%
	Meng Xianchen	2	6,5%
	Liang Xiangmei	9	29%
	Lin Weizheng	4	12,9%
	Total	31	100%

Tabla 37. Número de ocurrencias y porcentaje de la modulación empleada por cada traductor

Procedimientos	Traductor	Número de ocurrencias	Porcentaje de uso
Modulación	Ambrosio Wang	2	6,7%
	Fu Yishi	7	23,3%
	Taciana Fisac	2	6,7%
	Meng Xianchen	5	16,7%
	Liang Xiangmei	7	23,3%
	Lin Weizheng	7	23,3%
	Total	30	100%

Tabla 38. Número de ocurrencias y porcentaje de la transposición empleada por cada traductor

Procedimientos	Traductor	Número de ocurrencias	Porcentaje de uso
Transposición	Ambrosio Wang	0	0%
	Fu Yishi	0	0%
	Taciana Fisac	4	66,6%
	Meng Xianchen	1	16,7%
	Liang Xiangmei	1	16,7%
	Lin Weizheng	0	0%
	Total	6	100%

Tabla 39. Número de ocurrencias y porcentaje de la equivalencia empleada por cada traductor

Procedimientos	Traductor	Número de ocurrencias	Porcentaje de uso
Equivalencia	Ambrosio Wang	10	37%
	Fu Yishi	0	0%
	Taciana Fisac	10	37%
	Meng Xianchen	2	7,4%
	Liang Xiangmei	1	3,8%
	Lin Weizheng	4	14,8%
	Total	27	100%