FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

GRADO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE FIN DE GRADO

CURSO 2025-2026

Kagami no Kojō de Mizuki Tsujimura

Análisis de la versión inglesa

Lucía Manero Martínez
1668152

TUTOR
ALBERT NOLLA CABELLOS

Barcelona, 30 de mayo de 2026

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Datos del TFG

***Kagami no Kojō* de Mizuki Tsujimura: análisis de la traducción inglesa**

***Kagami no Kojō* de la Mizuki Tsujimura: anàlisi de la traducció anglesa**

***Kagami no Kojō* by Mizuki Tsujimura: an analysis of the English translation**

Autora: Lucía Manero Martínez

Tutor: Albert Nolla Cabellos

Centro: Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Traducción e interpretación

Estudios: Traducción e interpretación

Curso académico: 2025-2026

Palabras clave

Traducción literaria, traducción del japonés al inglés, lector meta, técnicas de traducción, referencias culturales.

Traducció literària, traducció del japonès a l'anglès, lector meta, tècniques de traducció, referències culturals.

Literary translation, Japanese to English translation, target reader, translation techniques, cultural references.

Resumen del TFG

A lo largo de este trabajo se analizará la novela かがみの孤城 (Kagami no kojō) de Mizuki Tsujimura junto a su traducción al inglés, *Lonely Castle in the Mirror*, elaborada por Philip Gabriel con el objetivo de estudiar las principales dificultades de traducción entre el japonés y el inglés. Para ello, se ofrecerá un breve marco contextual de ambas obras para después analizar las problemáticas tanto del plano lingüístico como del plano extralingüístico. Para mayor ejemplificación, estos problemas se expondrán a través de extractos de ambas versiones de la novela. Asimismo, se analizarán las decisiones tomadas por el traductor para resolver las dificultades y se identificarán las técnicas de traducción empleadas en cada caso. También se aportarán opciones de traducción alternativas a las utilizadas en múltiples fragmentos con el objetivo de explorar diferentes soluciones y compararlas con el texto inglés publicado.

Mediante este proceso, se pretende reflexionar sobre la influencia que las diferentes técnicas ejercen sobre la obra y cómo afectan a la experiencia del lector. A su vez, se comentará el impacto del público objetivo y el enfoque de la traducción sobre la elección de las técnicas.

Al llarg d'aquest treball s'analitzarà la novel·la かがみの孤城 (Kagami no kojō) de la Mizuki Tsujimura al costat de la seva traducció a l'anglès, *Lonely Castle in the Mirror*, elaborada per Philip Gabriel amb l'objectiu d'estudiar les principals dificultats de traducció entre el japonès i l'anglès. Per a això, s'oferirà un breu marc contextual de les dues obres per a després analitzar les problemàtiques tant del pla lingüístic com del pla extralingüístic. Per a major exemplificació, aquests problemes s'exposaran a través d'extractes de les dues versions de la novel·la. Així mateix, s'analitzaran les decisions preses pel traductor per a resoldre les dificultats i s'identificaran les tècniques de traducció emprades en cada cas. També s'aportaran opcions de traducció alternatives a les utilitzades en múltiples fragments amb l'objectiu d'explorar diferents solucions i comparar-les al text anglès publicat.

Mitjançant aquest procés, es pretén reflexionar sobre la influència que les diferents tècniques exerceixen sobre l'obra i com afecten l'experiència del lector. Al seu torn, es comentarà l'impacte del públic objectiu i l'enfocament de la traducció sobre l'elecció de les tècniques.

Throughout this work, I will be analyzing Mizuki Tsujimura's novel かがみの孤城 (Kagami no kojō) next to its English translation, *Lonely Castle in the Mirror*, produced by Philip Gabriel aiming to study the main translation difficulties between Japanese and English. To achieve this, I will be providing a brief context of the two works to then analyze the issues both at a linguistic and an extralinguistic level. To further exemplify this, I will expose these problems through excerpts of both versions of the novel. In addition, I will analyze the translator's decisions to solve these difficulties and identify the translation techniques used in each case. I will also provide alternative translation options to the ones used in multiple excerpts with the objective of exploring different solutions and comparing them to the published English text.

Through this process, I intend to reflect on the influence that distinct techniques have over the novel and their effect on the reader's experience. In turn, I will be commenting on the impact of the target audience and the translation's approach on the selection of the techniques.

ÍNDICE

1. Introducción 1

2. Contexto de la obra 3

2.1. Publicación en Japón 3

2.2. Publicación en Reino Unido 4

2.3. Diferencias en el enfoque 5

2.4. Diferencias en la forma 7

3. Análisis de dificultades 12

3.1. Plano lingüístico 12

3.1.1. Registro y fórmulas de tratamiento 12

3.1.2. Léxico 16

3.1.3. Locuciones, expresiones y frases hechas 19

3.1.4. Ambigüedad sintáctica 21

3.1.5. Referencias al sistema de escritura 21

3.2. Plano extralingüístico 23

3.2.1. Referentes culturales escolares 23

3.2.2. Casos generales 24

4. Decisiones de traducción 27

4.1. Plano lingüístico 28

4.1.1. Registro y fórmulas de tratamiento 28

4.1.2. Léxico 32

4.1.3. Locuciones, expresiones y frases hechas 41

4.1.4. Ambigüedad sintáctica 47

4.1.5. Referencias al sistema de escritura 47

4.2. Plano extralingüístico 51

4.2.1. Referentes culturales escolares 51

4.2.2. Casos generales 53

4.3. Comentarios sobre las decisiones de traducción 58

5. Conclusiones 60

6. Bibliografía 63

1. Introducción

La fama de los productos audiovisuales de Japón ha ido aumentando sin descanso a lo largo de las últimas décadas. Desde anime y manga hasta videojuegos, el público de estas obras se ha ido expandiendo hasta alcanzar una escala mundial. Este éxito, naturalmente, también afecta al ámbito literario, con autoras de reconocimiento internacional como Yōko Ogawa o Banana Yoshimoto.

No obstante, estos productos llegan a nuestras manos gracias a la labor de los traductores, quienes se encargan de facilitar la comprensión de estas obras fuera de su país de origen. Su cometido no es tarea fácil; son innumerables las dificultades a las que se enfrentan y las soluciones que plantean ante ellas. Por este motivo, se pretenden analizar los problemas y las técnicas más comunes de la traducción del japonés mediante este trabajo.

Se tomará el libro かがみの孤城 (Kagami no kojō) de Mizuki Tsujimura y su traducción al inglés elaborada por Philip Gabriel, *Lonely Castle in the Mirror*, como objeto de análisis para el desarrollo de este trabajo. La novela original fue publicada en 2017, mientras que su traducción inglesa se publicó en 2021, y ambas tuvieron un gran éxito en sus respectivos mercados. Esta novela contiene buenos ejemplos de las principales dificultades de traducción que pueden surgir entre dos idiomas tan lejanos como lo son el japonés y el inglés. Los extractos escogidos comprenden problemas tanto lingüísticos, fruto de la naturaleza distinta de cada idioma, como extralingüísticos, ya que también incluyen varias referencias culturales.

El principal objetivo de este trabajo es detectar las dificultades esenciales de traducción desde el japonés y analizarlas en el contexto de la novela para poder comprender el razonamiento detrás de las decisiones adoptadas por el traductor. Además, se tendrán en cuenta no solo casos concretos, sino también el enfoque que se le haya dado a la traducción y al público objetivo. El trabajo se centrará en identificar las características que generan dificultades en el texto de origen y en analizar cómo han sido resueltas por el traductor en el texto meta. A su vez, se pretenden explorar diferentes estrategias y técnicas que se podrían haber empleado para enfrentarse a determinadas dificultades de traducción.

Para ello, el cuerpo del trabajo se encuentra dividido en tres partes, en las que se explica el contexto de la publicación de ambas versiones de la novela, se identifican las dificultades de traducción del texto y se analizan las decisiones de traducción tomadas para cada dificultad.

En la primera parte, se establece un marco contextual que aporta información básica sobre la publicación de la novela en Japón y en Reino Unido, como el año de publicación, la editorial responsable, la extensión de cada obra y su acogida en los

respectivos mercados literarios. Asimismo, se hace una breve comparación entre el enfoque comercial de cada edición, tomando como referencia la sinopsis que presenta cada una. Además, se plantea una reflexión sobre la diferencia entre la extensión de ambas versiones, en la que se teoriza sobre los posibles motivos por los que la traducción inglesa es considerablemente más corta que la original japonesa.

En la segunda parte del trabajo se analizan los problemas de traducción en base a su naturaleza y al tipo de dificultad que plantean. Para ello, se diferencian los problemas lingüísticos de los extralingüísticos y se agrupan por similitud. Para cada grupo, se presentan uno o más casos, se describe su significado e intención originales y se exponen los motivos por los que suponen una dificultad a la hora de traducirlos del japonés. Este proceso se repite en cada apartado de la segunda parte, y las explicaciones varían en extensión dependiendo del nivel de dificultad que presente cada concepto, ya sea para la comprensión o para el planteamiento de una técnica de traducción.

En la tercera parte, se analizan las decisiones de traducción tomadas en cada caso y se reflexiona sobre los motivos detrás de ellas. A su vez, se consideran las posibles opciones descartadas por el traductor en cuanto a ciertos extractos y se plantean las consecuencias que acarrea cada traducción respecto al producto final y la experiencia que ofrece al lector.

Cabe destacar que este trabajo no pretende en ningún caso hacer una valoración sobre la calidad del trabajo de Philip Gabriel con *Lonely Castle in the Mirror*. Simplemente se busca analizar los problemas de traducción del japonés y sus soluciones para comprender mejor el proceso de traducción de la novela y cómo se ha logrado el producto final en inglés.

2. Contexto de la obra

Mizuki Tsujimura, nacida en 1980 y graduada por la Universidad de Chiba, debutó en el mundo literario en 2004 con 冷たい校舎の時は止まる (Tsumetai kōsha no toki wa tomaru, [Una escuela congelada en el tiempo]) y se especializa en novelas de misterio tanto para adultos como para jóvenes. Entre sus obras más notorias se encuentran 鍵のない夢を見る (Kagi no nai yume wo miru, [Vi un sueño sin llave]), por la cual ganó el premio Naoki en 2012, y ツナグ (Tsunagu, [Conectar]).

かがみの孤城 (Kagami no kojō, [El castillo solitario del espejo]) es una de sus novelas más populares, ya que rápidamente se convirtió en un superventas y ganó el Japan's Booksellers Award en 2018 como el libro que más les gusta vender a los libreros. Su éxito llevó a la creación de varios productos derivados, como una serie de manga publicada por Shueisha entre 2019 y 2022 y una película de animación estrenada en 2022.

La novela se divide en tres secciones, que representan los trimestres del curso escolar, y contiene doce capítulos que engloban los meses de mayo a abril, además de un epílogo. La historia gira en torno a Kokoro, una niña que hace poco decidió dejar de ir a la escuela debido al acoso que sufre por parte de una compañera de clase. Un día, el espejo de su habitación comienza a brillar y, al atravesarlo, Kokoro es transportada a un castillo. Allí se encuentra con otros seis chicos y chicas de su edad y los recibe la reina del castillo, una niña con máscara de lobo. Les explica que deben encontrar la llave de los deseos que está escondida en el castillo y que concederá un deseo a aquel que la encuentre. Tienen hasta el día 30 de marzo para encontrarla, porque después el castillo se destruirá. Solo podrán acceder de nueve de la mañana a cinco de la tarde; si alguien pisa el castillo fuera de este horario, el lobo se lo comerá. A lo largo de la historia, los personajes descubren secretos que van más allá del castillo.

2.1. Publicación en Japón

La primera edición de la novela se publicó en Japón en mayo de 2017 dentro de la editorial Poplar, la cual se dedica a la publicación de contenido editorial infantil y juvenil. Anteriormente, la narración había sido serializada en la revista literaria *asta** (también propiedad de la compañía Poplar) entre noviembre de 2013 y octubre de 2014, y gracias al éxito que tuvo se reeditó en formato de novela tres años más tarde. En 2021, Poplar volvió a publicar la novela, esta vez dividida en dos volúmenes de tapa blanda. La primera edición, de tapa dura, tuvo una extensión de 554 páginas, mientras que los dos volúmenes de tapa blanda posteriores tuvieron 514 y 367 páginas, respectivamente.

La editorial publicó la novela sin un rango específico de edad como público objetivo, por lo que se promocionó como un libro para un público más general (teniendo en cuenta que toda su oferta editorial está dirigida a niños y jóvenes). No obstante, en la entrevista que le hizo la propia editorial a la autora, ella destacó que al escribir la historia tuvo en mente a los jóvenes que pasaban por situaciones similares a las de los protagonistas (que tienen entre doce y dieciséis años), por lo que se podría asumir que ese rango de edad sería el público objetivo al uso.

La novela tuvo un gran éxito en su país de origen, y le otorgó a la autora los premios mencionados en párrafos anteriores además de mantener su fama en el mundo de la literatura juvenil. A día de hoy, かがみの孤城 (Kagami no kojō) posee una valoración media de 4.6 estrellas sobre 5 en Amazon Libros y de 4.2 en la plataforma Goodreads.

2.2. Publicación en Reino Unido

La edición inglesa se publicó en Gran Bretaña en 2021 dentro de la editorial Doubleday, un sello de la editorial Transworld, que a su vez pertenece al grupo Penguin Random House. La traducción fue a cargo de Philip Gabriel, un experto en estudios japoneses y traductor mayormente conocido por haber traducido varias obras del famoso autor Haruki Murakami. Esta edición tiene una extensión de 384 páginas en su versión de tapa blanda.

A pesar de que la editorial no considerase esta novela parte de su catálogo de libros dirigidos a adolescentes y jóvenes adultos, de nuevo, por el contenido de la obra podemos asumir que el rango de edad de su público objetivo oscila entre los doce y los dieciséis años. Hay quien podría argumentar también que la portada ilustrada por Anna Morrison le da a la obra un aire más juvenil, lo que también podría ser indicativo de su tratamiento en el mercado. No obstante, este estilo de portada es transversal a todas las obras de Mizuki Tsujimura publicadas en esta editorial.

En cuanto a la recepción en el mercado anglosajón, al igual que en Japón, la novela tuvo un gran éxito. La editorial Penguin la calificó de «*best-seller* internacional», y su fama también llevó a que se tradujesen los productos que derivaron de la novela, como por ejemplo, su versión manga. Cabe destacar también que en la contracubierta de esta edición aparece un comentario del importante periódico británico *The Guardian*, el cual dice: «Strange and beautiful. Imagine the offspring of *The wind-up Bird Chronicle* and *The Virgin Suicides*», definiendo esta obra como una mezcla entre *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* de Haruki Murakami y la película *Las vírgenes suicidas* de la directora norteamericana Sofia Coppola.

2.3. Diferencias en el enfoque

Quizás la diferencia más clara entre los dos enfoques de la publicación se manifiesta en la sinopsis que aparece en cada edición. Los textos son los siguientes:

JAP	EN
学校での居場所をなくし、閉じこもっていたこころの目の前で、ある日突然部屋の鏡が光り始めた。輝く鏡をくぐり抜けた先にあったのは、城のような不思議な建物。そこにはちょうどこころと似た境遇の７人が集められていた。 なぜこの７人が、なぜこの場所に。すべてが明らかになるとき、驚きとともに大きな感動に包まれる。 生きづらさを感じているすべての人に贈る物語。一気読み必至の著者最高傑作。 (Gakkō de no ibasho wo nakushi, tojikomotteita Kokoro no me no mae de, aruhi totsuzen heya no kagami ga hikarihajimeta. Kagayaku kagami wo kuguri nuketa saki ni atta no wa, shiro no yōna fushigina tatemono. Soko ni wa chōdo Kokoro to nita kyōgū no shichi nin ga atsumerareteita. Naze kono shichi nin ga, naze kono basho ni. Subete ga akiraka ni naru toki, odoroki to tomo ni ookina kandō ni tsutsumareru.	Would you share your deepest secrets to save a friend? In a tranquil neighbourhood of Tokyo, seven teenagers wake to find their bedroom mirrors are shining. At a single touch, they are pulled from their lonely lives to a wondrous castle filled with winding stairways, watchful portraits and twinkling chandeliers. In this new sanctuary, they are confronted with a set of clues leading to a hidden room where one of them will be granted a wish. But there's a catch: if they don't leave the castle by five o'clock, they will be punished. As time passes, a devastating truth emerges: only those brave enough to share their stories will be saved. Tender, playful, gripping, LONELY CASTLE IN THE MIRROR is a mesmerizing tale about the importance of reaching out, confronting anxiety and embracing human connection. (¿Contarías tus secretos más íntimos para salvar a un amigo? En un barrio tranquilo de Tokio, siete adolescentes se despiertan por el brillo que emiten sus espejos. Con tan solo tocarlos, se ven transportados desde sus solitarias vidas a un maravilloso

Ikitzurasa wo kanjiteiru subete no hito ni okuru monogatari. Ikki yomi hisshi no chosha saikō kessaku. [Un día, de pronto, el espejo de su habitación empieza a brillar frente a los ojos de la aislada Kokoro, quien ha perdido su lugar en la escuela. Al cruzarlo, se encuentra con un extraño edificio parecido a un castillo. Allí se reúne con siete personas que comparten sus mismas circunstancias. ¿Qué hacen estas siete personas en este lugar? Cuando todo se desvele, junto con la sorpresa vendrá un gran sentimiento conmovedor. Esta historia es un regalo para todas aquellas personas que conocen lo duro que es vivir. Una obra maestra que no podrás evitar leer del tirón.])	castillo repleto de escaleras de caracol, retratos de mirada atenta y lámparas de araña resplandecientes. En este nuevo santuario, se encuentran con una serie de pistas que les conducirán a una sala secreta donde se le concederá un deseo a uno de ellos. Pero hay una condición: si no dejan el castillo antes de las cinco de la tarde, serán castigados. Con el tiempo, una verdad desoladora sale a la luz: solo aquellos valientes que compartan su historia se salvarán. Tierna, alegre y conmovedora, LONELY CASTLE IN THE MIRROR es una historia fascinante sobre la importancia de pedir ayuda, plantarle cara a la ansiedad y apreciar las conexiones humanas.)

La versión inglesa es algo más extensa, ya que ofrece más detalles sobre la trama que se omiten en la sinopsis japonesa, como el hecho de que la historia transcurre en Tokio o las normas que rigen el castillo. En cambio, la versión original es más concisa en cuanto a los detalles de la historia. No obstante, esta hace referencia a que la protagonista, Kokoro, no va a la escuela, uno de los pilares de la novela que se ignora en la versión inglesa.

En cuanto al enfoque, existen diferencias en los matices que aporta cada sinopsis sobre la historia. Por un lado, se puede apreciar que la versión anglosajona pretende pintarle al lector una imagen de fantasía mediante la descripción del castillo (con escaleras de caracol, lámparas de araña resplandecientes y retratos de mirada atenta) y de sus normas (un sistema mágico sin explicación aparente). Si bien la sinopsis comienza con la pregunta enigmática «*Would you share your deepest secrets to save a friend?*» (¿Contarías tus secretos más íntimos para salvar a un amigo?), no es hasta la segunda mitad del texto cuando se vuelve a hacer alusión a la idea de que la amistad tomará un papel crucial en la narrativa. La última frase recalca la aparición de las conexiones humanas, el plantarle cara a la ansiedad y la importancia de pedir ayuda como temas relevantes a lo largo de la historia.

Por otro lado, la sinopsis japonesa prescinde de ese aire «mágico» de la versión inglesa y se centra más en el misterio detrás del castillo y la presencia de los personajes en él. Esto es evidente en la frase «なぜこの 7 人が、なぜこの場所に。» (naze kono shichi nin ga, naze kono basho ni, «¿Qué hacen estas siete personas en este lugar?»). La decisión de la editorial de mantener este enfoque en el misterio es coherente con el resto de la obra de la autora, ya que si bien esta novela suele catalogarse como realismo mágico, la mayoría de los trabajos de Mizuki Tsujimura se venden bajo la etiqueta de misterio.

Además, esta versión deja entrever la importancia de las emociones y las dificultades que experimenta la protagonista de forma más sutil que la sinopsis inglesa, que lo expone de manera más explícita. Asimismo, cabe destacar la apelación que hace hacia el público en la penúltima frase, con la que deja clara la intención de esta novela: «生きづらさを感じているすべての人に贈る物語» (ikitzurasa wo kanjiteiru subete no hito ni okuru monogatari, «Esta historia es un regalo para todas aquellas personas que conocen lo duro que es vivir»).

La versión inglesa explicita esta intención en las páginas finales del libro, donde se encuentra una nota de la editorial que cita un estudio de UNICEF en el que se sitúa a los niños y niñas japoneses en el penúltimo puesto de una clasificación basada en la salud mental, elaborada con base en una encuesta realizada en 38 países desarrollados. Este resultado choca con el primer puesto que ostentó el país en cuanto a salud física. Según esta nota, «The popularity of *Lonely Castle in the Mirror* in Japan [...] is testament to its power to heal and to open debate» (La popularidad de *Lonely Castle in the Mirror* en Japón sirve como testimonio de su poder sanador y su capacidad para abrir debate).

No cabe duda de que esta novela busca infundir consuelo al lector, ya sea mostrándole realidades similares a la suya para que no se sienta solo en sus circunstancias o ayudándole a inhibirse de las dificultades del día a día a través de sus elementos fantásticos. De cualquier manera, se define inequívocamente el público objetivo. Estos detalles podrían llevarnos a pensar que esta novela pertenece al género 癒し系 (iyashikei), cuyas obras (que abarcan desde manga y anime hasta videojuegos) pretenden tener un efecto calmante e incluso curativo en la audiencia a través de historias tranquilas con aspectos reconfortantes.

2.4. Diferencias en la forma

La segunda diferencia evidente entre las dos versiones es la extensión de las mismas. Es fácil reparar en que la obra en japonés consta de 554 páginas mientras que en inglés posee solo 384 páginas. Debemos tener en cuenta los principales factores que podrían haber alterado la extensión de la novela en su traducción: las características de maquetación y la naturaleza morfológica de las dos lenguas.

El primer punto es evidente: si una edición emplea márgenes más anchos, un tamaño de letra mayor o una fuente distinta al de la original, el número total de páginas se verá afectado. Este fenómeno es habitual en las traducciones del japonés hacia lenguas que usan el alfabeto latino, ya que todos los caracteres del japonés ocupan el mismo ancho en formatos digitales, lo que les da un aspecto más «cuadrado» en cierto modo. Mientras tanto, las letras que conforman el alfabeto latino varían en alto y ancho, por lo que la longitud de una frase con el mismo número de caracteres en los dos idiomas podría variar. Este fenómeno se puede evitar mediante el empleo de fuentes como Courier New, cuyo formato hace que todas las letras latinas ocupen el mismo espacio en el documento. No obstante, por razones estéticas, este tipo de fuentes no suelen utilizarse en la impresión de libros.

El segundo punto es algo más complejo. El inglés moderno se considera una lengua analítica, ya que existe poca flexión y derivación en su gramática y muchas de sus palabras son morfemas independientes sin prefijos, sufijos o afijos en su interior. El japonés, al contrario, es una lengua aglutinante, lo que significa que sus palabras están formadas por secuencias lineales de diferentes morfemas en las que cada uno representa un significado o categoría gramatical. Además, uno de los sistemas de escritura del japonés es el *kanji*, que pertenece a la familia de los ideogramas y cuyo significado depende del símbolo gráfico y no del sonido que representan. Los *kanjis* a menudo sustituyen una palabra completa en inglés con un solo carácter. Estos hechos nos llevan a pensar que, en consecuencia, la traducción de un texto al inglés debería tener una mayor extensión que el original japonés, y ese suele ser el caso por norma general. Sin embargo, con *Lonely Castle in the Mirror*, la realidad contradice esta teoría.

Si bien el japonés tiende a la aglutinación, esto no siempre se traduce en frases más cortas. Por ejemplo, la frase «行かなければならない» (ikanakereba naranai, «debo irme») se traduciría por *I must go*, que es casi de la misma extensión, aunque la frase se podría acortar a «行かなきゃ» (ikanakya) en un contexto informal. Asimismo, a pesar de la naturaleza sintética de las palabras formadas por *kanji*, en el caso de los verbos, entre otros, siempre es necesario el empleo del *hiragana* (uno de los silabarios del japonés, junto con el *katakana*) para la conjugación de estos, por lo que se ocupan más caracteres de los que se creería en un principio. Por otra parte, y como se ha mencionado en el párrafo anterior, los caracteres japoneses son notoriamente más anchos que los del alfabeto latino, lo que ejerce una influencia significativa sobre la extensión final de la obra.

No obstante, en el caso de la traducción inglesa de かがみの孤城 (Kagami no kojō) entró en juego un factor que pasa desapercibido a menos que se comparen las dos versiones de forma paralela: la omisión. No son pocas las ocasiones en las que frases, o incluso párrafos enteros de la obra original no aparecen en la traducción inglesa. Al

tratarse de un fenómeno que ocurre durante la totalidad de la obra, es inevitable que tenga un gran efecto en la extensión final del texto. Encontramos un ejemplo de este fenómeno en las líneas marcadas en rojo del siguiente extracto:

JAP	EN
「だって、こころちゃんは毎日、闘ってるでしょう？」 こころは声もなく、息を吸い込んだ。喜多嶋先生の顔は、何か特別に微笑んでいたり、同情を浮かべていたり、という──こころが思う、〝いい大人〟の大袈裟な感じがまるでなかった。 闘ってる──、という言葉を、どういう意味で喜多嶋先生が使ったのか、わからなかった。けれど、聞いた瞬間に、胸の一番柔らかい部分が熱く、締めつけられるようになる。苦しいからじゃない。嬉しいからだ。(p. 211) (「 Datte, Kokoro-chan wa mainichi, tatakatteru deshō?」 Kokoro wa koe mo naku, iki wo suikonda. Kitajima-sensei no kao wa, nanika tokubetsu ni hohoendeitari, dōjō wo ukabeteitari, to iu ── Kokoro ga omou, «ii otona» no oogesana kanji ga marude nakatta. Tatakatteru──, to iu kotoba wo, dō iu imi de Kitajima-sensei ga tsukatta no ka, wakaranakatta. Keredo, kiita shunkan ni, mune no ichiban yawarakai bubun ga atsuku, shime tsukerareru yō ni naru. Kurushii kara janai. Ureshii kara da.	'I mean, you're battling every single day, aren't you?' she said. Kokoro breathed in silently. [Omisión: The particular smile on Ms. Kitajima's face conveyed a deep sense of sympathy, Kokoro thought, and it became clear to her how good of a person Ms. Kitajima was.] Battling. Kokoro had no idea what she meant by this. But the instant she heard it, the most vulnerable part inside her chest grew hot and constricted. Not because it hurt. But because she was happy. (p. 139) (—Quiero decir, estás luchando cada día, ¿verdad? —dijo. Kokoro tomó aire en silencio. [Omisión: Pensó que la sonrisa particular en el rostro de la profesora Kitajima transmitía un profundo sentimiento de simpatía, y le pareció evidente lo buena persona que era la profesora Kitajima.] Luchando. Kokoro no tenía ni idea de a qué se refería. Pero en el instante en el que oyó la palabra, la parte más vulnerable dentro de su pecho se calentó y se estrechó. No porque le doliera. Sino porque estaba feliz.)

[—Al fin y al cabo, Kokoro, ¿no estás luchando cada día? Kokoro tomó aire sin decir una palabra. Al ver el rostro de la profesora Kitajima, con una particular sonrisa que infundía un profundo sentimiento de simpatía, Kokoro tuvo la certeza de que era una buena persona. Luchando. Kokoro no entendía a qué se refería la profesora Kitajima con esta palabra. Aun así, al momento de escucharla, la parte más vulnerable dentro de su pecho se estrechó con calidez. No porque le doliera. Sino porque estaba feliz.])	

La frase en japonés que se encuentra marcada se ha omitido por completo en la traducción inglesa. En general, no parece haber un motivo aparente que justifique estas omisiones, además de que no sabemos con certeza si son obra del traductor o si se llevaron a cabo durante otra fase de la producción, ya sea en la edición o en la corrección del manuscrito.

En cualquier caso, debemos considerar la cantidad de información que se ha perdido en el proceso de traducción, pues las omisiones son bastante frecuentes. Por ejemplo, solo en el primer capítulo ya nos encontramos con alrededor de sesenta omisiones en tan solo cuarenta y nueve páginas, lo que supone una media de mínimo una omisión por página. La extensión de los fragmentos eliminados varía, pues abarcan desde un par de palabras a frases o incluso párrafos casi completos.

Cabe mencionar que la omisión de fragmentos considerados redundantes por parte de los editores anglosajones es una práctica bastante extendida en el caso de la traducción del japonés al inglés. Según la opinión generalizada de los editores anglosajones, el lector angloparlante no tolera las numerosas redundancias del japonés del mismo modo que el lector japonés. No obstante, es discutible que este criterio se ajuste a la realidad y justifique las omisiones en su totalidad. Uno de los ejemplos más sonados que ilustra esta tendencia es la traducción al inglés de ねじまき鳥クロニクル (Nejimaki-dori kuronikuru [Crónica del pájaro que da cuerda al mundo]), en la que se eliminaron unas sesenta y una páginas, poco más de tres capítulos completos, de la obra original (Maynard, 2013). Estos recortes los llevó a cabo el propio traductor, Jay Rubin, debido a que la editorial Knopf le pidió al autor que redujese la extensión de la novela, aunque Rubin afirma en una serie de correos electrónicos dirigidos a Philip Gabriel que, de haber sido

por él, no hubiera efectuado ninguna eliminación (Rubin, 2000). Murakami también formó parte de este proceso, a pesar de que las decisiones finales sobre las omisiones las tomara el traductor.

Si bien es cierto que varios de los pasajes omitidos en *Lonely Castle in the Mirror* podrían considerarse algo redundantes, muchos otros también contenían información inédita para el lector, como la descripción de la expresión facial de alguien, el lugar donde se encuentra un personaje en el transcurso de una escena o el diálogo interno de la protagonista. Sabiendo esto, es imposible ignorar el efecto que estos cambios ejercen sobre el lector meta de la versión inglesa. A pesar de que no sea consciente de la pérdida de información que ha ocurrido durante el proceso de traducción, es probable que su experiencia de lectura difiera de la que la autora pretendía que su obra ofreciese. Por lo tanto, cabría plantearse hasta qué punto estas decisiones son lícitas si alteran no solo la forma, sino también el contenido de la obra original.

3.Análisis de dificultades

A la hora de trasladar una obra literaria japonesa a un mercado tan lejano como el anglosajón, son muchas las dificultades con las que se encuentra un traductor debido a las diferencias significativas entre la lengua de origen y la de llegada, además de los contextos culturales que acompañan a ambas. Cabe analizar las dificultades de ambos planos, lingüístico y extralingüístico, antes de comenzar la tarea de traducción para asegurar la correcta transmisión de los contenidos de la obra y garantizar su comprensión en el mercado de llegada.

A continuación, se presenta una selección de posibles dificultades de traducción clasificadas por su naturaleza. Después, en la siguiente sección del trabajo, se analizarán las soluciones a estos problemas utilizadas en la traducción inglesa de la novela.

3.1. Plano lingüístico

El japonés y el inglés comparten pocas similitudes lingüísticas, lo cual ya es evidente durante el aprendizaje de ambas lenguas y solo se refleja más en el proceso de traducción entre ellas. Son múltiples aspectos lingüísticos los que dificultan la tarea del traductor, pero los mostrados a continuación son los más presentes a lo largo de la obra.

3.1.1. Registro y fórmulas de tratamiento

El nivel de cortesía con el que uno se dirige al receptor es un factor clave dentro del japonés, ya que está ligado a fuertes convenciones culturales y altera la construcción de las oraciones de forma considerable. El registro se manifiesta de diferentes maneras en un texto, pero las más distintivas suelen ser las conjugaciones verbales, los sufijos de las fórmulas de tratamiento y las partículas de final de frase.

El primer caso resulta más evidente si se distinguen los niveles de formalidad del japonés, que se dividen en una escala de registros en el que el 敬語 (keigo), lenguaje honorífico o cortés, supone el mayor nivel de formalidad y el lenguaje coloquial o vulgar, también llamado 俗語 (zokugo), es el nivel más bajo. Entre estos dos extremos, existen varios grados intermedios de cortesía, cada uno caracterizado por un uso particular de las estructuras gramaticales y la elección del léxico, por lo que determinadas conjugaciones verbales están más ligadas a un nivel de formalidad concreto que al resto. El 尊敬語 (sonkeigo), por ejemplo, (también llamado «lenguaje respetuoso») puede ser fácil de identificar debido a que utiliza formas gramaticales únicas o incluso verbos específicos para dicho nivel de cortesía en vez de su alternativa neutra o informal. Esto sucede, entre

otros, con el verbo *comer*, para el cual usa la forma 召し上がる (meshiagaru) en vez de la forma neutra 食べる (taberu).

Es común encontrarnos con este tipo de matices que señalan el nivel de formalidad en novelas, sobre todo si incluyen interacciones entre personajes de diferente clase social, contextos que ameritan la utilización de un registro concreto o personajes que se identifican por ser más o menos corteses con su elección de palabras. El problema surge al intentar reflejar estos cambios en inglés, un idioma que no dispone de diferencias explícitas entre registros. Donde el japonés se apoya en elementos gramaticales para regular su nivel de formalidad, el inglés recurre a estructuras y vocabulario más complejos o cultos para cumplir con el mismo objetivo.

No obstante, la falta de términos o fraseología ingleses que denoten un grado de formalidad concreto dificulta la representación de los distintos niveles de registro que utiliza el japonés, cuyo escalonado está más marcado. Si bien permite diferenciarlos de forma general, no es posible reproducir el nivel exacto de cortesía, y cabe la posibilidad de que en esta neutralización se pierda información que podría ser importante en el contexto de la obra. Por ejemplo, en una escena donde dos personajes pasan de comunicarse usando 敬語 (keigo) a un lenguaje de un tono más informal (un cambio que sería evidente en el texto original), la diferencia en inglés resultaría más sutil e incluso podría pasar desapercibida para el lector si no se explicitara de otra manera.

Otro de los elementos gramaticales más relevantes en cuanto al registro son los sufijos relativos a las fórmulas de tratamiento. Estos sufijos, entre otros, -くん (kun), -さん (san) y -ちゃん (chan), van de la mano con los niveles de formalidad mencionados en el párrafo anterior. Su uso depende no solo del nivel de cortesía adecuado para el contexto comunicativo, sino también el estatus social de los hablantes y su relación. Cada partícula tiene connotaciones diferentes: -くん (kun) se utiliza para referirse a hombres jóvenes y de menor o igual estatus social; -さん (san) se puede utilizar tanto con hombres como con mujeres, es un sufijo honorífico neutro y es el más empleado; -ちゃん (chan) suele utilizarse para referirse a mujeres jóvenes, niños o personas especialmente cercanas a uno. La utilización de uno o de otro deja entrever el grado de cercanía de los hablantes y puede determinar el tipo de relación que tienen.

Representar estas partículas en la traducción inglesa resulta una tarea complicada, pues el inglés no posee fórmulas de tratamiento que se podrían considerar equivalentes a los del japonés. Si bien el sufijo -さん (san) se podría traducir como *Mister*, *Misses* o *Miss* («Señor, Señora o Señorita») en determinados contextos, el uso de las partículas -くん (kun) o -ちゃん (chan) no encaja con el de ninguna fórmula similar de la lengua

inglesa. Como se ha mencionado anteriormente, esto podría llevar a una pérdida de información, por ejemplo, en el caso de que en una obra se pase de referirse a un personaje usando -くん (kun) a añadir -ちゃん (chan) tras su nombre. Esta diferencia, que representaría un cambio en la relación entre los personajes, no sería detectable en la versión inglesa a no ser que se hiciera explícito.

Cabe destacar que los sufijos no solo son difíciles de traducir por su naturaleza, sino también por su repetición. Es común utilizarlos cada vez que se nombra a un personaje, sobre todo si se trata de un diálogo, y mientras que al lector japonés esta redundancia no le molesta, al lector anglosajón le podría entorpecer la lectura o causarle fatiga. El inglés no está acostumbrado al uso constante de fórmulas de tratamiento, ya que suelen estar reservadas a contextos formales y solo son de uso cotidiano para una parte de la población. En japonés, al contrario, estos sufijos se usan constantemente y casi en cualquier tipo de contexto comunicativo. Por lo tanto, incluso si existiera una traducción directa de estos términos, habría que regular su uso dentro del texto para no volverlo pesado.

Existe otra clase de sufijos que también pueden suponer una dificultad a la hora de traducir diálogos. Son las partículas que se añaden al final de una frase, normalmente en contextos comunicativos orales, y a las que también se les denomina «partículas interactivas» (Hudson y Nazikian, 2017). Estas partículas no poseen una definición concreta, sino que señalan la actitud del hablante hacia lo que está diciendo o enfatizan el contenido de la frase. Además, denotan diferentes grados de formalidad y suelen ser más utilizados por un sexo que por otro. Las más comúnmente utilizadas son -よ (yo), -さ (sa), -わ (wa), -ぞ (zo), -ぜ (ze), -ね (ne) y -な (na). Según Ogi (2016), sus funciones son las siguientes:

-よ (yo) puede cumplir varias funciones: indicar una información con certeza (que el emisor asume que el receptor no conoce); dar un consejo o mostrar empatía; enfatizar una petición; o hacer una sugerencia. -さ (sa) y -わ (wa) tienen funciones parecidas a -よ (yo), pero tienen matices diferentes. Por una parte, -さ (sa) se utiliza cuando el emisor considera que el contenido de la frase es natural y obvio, y está estrechamente relacionado con la actitud del hablante hacia la información que presenta. Al contrario que -よ (yo), no se preocupa tanto por asegurar la comprensión del receptor y se presenta como una partícula «centrada en el orador». Por otra parte, -わ (wa) denota el empeño del orador en transmitir el contenido del mensaje de forma firme y también se considera una partícula centrada en el orador. Además, debido a que -わ (wa) es utilizada casi exclusivamente por mujeres, también se suele asociar con la delicadeza y la elegancia propias de la imagen ideal de la mujer. No obstante, este matiz de falta de asertividad y atenuación del

mensaje son obra de la imagen de la mujer creada por la sociedad japonesa y no de la función lingüística de la partícula -わ (wa).

En el caso de -ぞ (zo), su uso urge al receptor a entender el significado implícito del mensaje en relación con el contexto comunicativo. Al contrario que -わ (wa), su uso es casi exclusivamente masculino, ya que el tono autoritativo e incluso vulgar que aporta se alinea con la idea de «masculinidad» de la sociedad japonesa. Otra de las partículas utilizada únicamente por hombres es -ぜ (ze), que señala la creencia del emisor de que el receptor debería compartir su opinión sobre el contenido del mensaje transmitido. Debido a su naturaleza, esta partícula se reserva para situaciones donde los dos oradores comparten una relación estrecha y asumen que la otra persona acepta sus opiniones y sentimientos de forma natural.

Estas cinco partículas suponen la mayor dificultad a la hora de traducir porque el significado y matiz que le aportan a las frases que las preceden queda bastante implícito. Al igual que ocurre con ciertos sufijos relativos a las fórmulas de tratamiento, el inglés no posee términos que impliquen un efecto similar al de estas partículas, por lo que el traductor depende de la selección estratégica del léxico y de las estructuras gramaticales si desea imitar el efecto de estos sufijos sobre una frase. De lo contrario, el tono podría no llegar a transmitirse en la lengua meta.

En cuanto a -ね (ne), su uso está más relacionado con la opinión del receptor que con la actitud del emisor sobre el mensaje. Este sufijo busca la aprobación del oyente y sirve para confirmar que este está de acuerdo con el contenido del mensaje. También puede utilizarse para suavizar el tono de una petición, y su uso suele estar limitado a contextos orales (Hudson & Nazikian, 2017). Esta partícula puede sustituirse por -な (na) cuando el orador es hombre, y la frase obtiene un tono más tosco (no confundir con -なあ (naa), que se usa para expresar la opinión o sentimientos de uno y es usada en ambas hablas, la femenina y la masculina). Debido a que estas partículas buscan una respuesta por parte del receptor, es posible traducirlas al inglés mediante expresiones como *right?* («¿verdad?»), *isn't it?* («¿a que sí?») o incluso *OK?* («¿vale?»). Sin embargo, al no tener una amplia variedad de soluciones para este problema, sería difícil explicitar la diferencia entre -ね (ne) y -な (na) en la versión traducida y puede que la distinción entre un tono y otro desaparezca.

3.1.2. Léxico

Los problemas en cuanto al léxico usado en la obra se basan en tres aspectos concretos: los términos cuyo significado abarca más de una definición, el lenguaje juvenil y los términos de origen extranjero.

心 (kokoro)

El primer caso se refiere a aquellos términos que tienen un significado demasiado amplio en japonés como para poder transmitirlo en su totalidad al inglés mediante una sola palabra o locución. El caso más claro en la novela es la palabra 心 (kokoro), que también resulta ser el nombre de la protagonista. El diccionario 大辞泉 (daijisen) contiene 11 acepciones para esta palabra, y solo en la primera ya define 心 (kokoro) como *mente*, *corazón*, *espíritu*, *emoción*, *sentimiento*, *voluntad* y *alma*, entre otros. Esta palabra suele traducirse como *heart* («corazón»), y si bien esta opción no es incorrecta, es evidente que simplifica el amplio concepto que supone 心 (kokoro) en su lengua original.

Naturalmente, el lenguaje juvenil también es una característica constante de la novela, ya que la mayoría de los personajes son adolescentes. Por lo tanto, los diálogos suelen contener léxico perteneciente a la jerga de los jóvenes.

オタク (otaku)

En japonés, オタク (otaku) se refiere a una persona que es fanática de algo concreto, a veces hasta el punto de volverse tan obsesionada que apenas sale de casa. En general, se considera una palabra despectiva en Japón, ya que implica que las habilidades sociales de dicha persona son pésimas o incluso nulas. No obstante, cuando este término se introdujo en la cultura anglosajona, adoptó un tono algo menos ofensivo y, en general, se define en inglés como una persona fanática del anime o del manga.

Al traducir este término, se debe tener en cuenta su existencia en el vocabulario popular de ambas lenguas y la diferencia entre las definiciones de cada idioma. De lo contrario, se podría provocar un error de sentido que confundiera al lector o alterase el mensaje del texto.

イケメン (ikemen)

Aunque la definición básica de イケメン (ikemen) sea bastante simple, pues significa «chico guapo» u «hombre atractivo», la dificultad reside en encontrar un solo término que encapsule el significado y que sea utilizado en su mayoría por la juventud. Además, en la cultura pop japonesa los イケメン (ikemen) se han convertido en un

estereotipo fijo que se caracterizan por lucir y comportarse de una manera particular, como vestir a la moda, tener la voz grave o poseer un aire de misterio. A su vez, muchas figuras públicas de la cultura pop se reconocen ampliamente como ejemplos de イケメン (ikemen), y numerosos productos audiovisuales (entre otros, la serie de televisión 美男ですね [Ikemen desu ne] y la serie de videojuegos *Ikémen*) incluyen personajes y tramas basados en la plantilla de este estereotipo.

En el contexto de la novela, un personaje se refiere a otro usando esta palabra y varios personajes acaban discutiendo respecto al significado, por lo que traducir イケメン (ikemen) por *good-looking guy* o una locución similar no funcionaría, ya que no sería lógico que diera pie a la discusión.

> 「マサムネがたまにリオンを〝イケメン〟とかって呼んでたじゃない？あれ、どういう意味？陰で呼んでるくらいだから、悪口だったの？最後だし、教えてよ」
>
> 「え」
>
> マサムネが強張った顔でスバルを──、ついで、リオンを見る。リオンが「えっ！」と大袈裟に呟く。
>
> 「なんだよ、それ。陰でって超感じ悪いな」
>
> 「あ、やっぱり悪口なの？あとみんなよく言葉の上に『超』つけるの、大袈裟だなって思ってた」(p. 522)
>
> (「Masamune ga tama ni Rion wo “ikemen” toka tte yondeta janai? Are, to iu imi? Kage de yonderu kurai dakara, waruguchi datta no? Saigo dashi, oshiete yo.」
>
> 「E」
>
> Masamune ga kowabatta kao de Subaru wo—, tsuide, Rion wo miru. Rion ga 「E!」 to ookesa ni tsubuyaku.
>
> 「Nandayo, sore. Kage de tte chō kanji waruina.」

「A, yappari waruguchi na no? Ato minna yoku kotoba no ue ni “chō” tsukeru no, oogesa da natte omotteta.」

[—Masamune, ¿no le llamaste alguna vez *ikemen* a Rion? ¿Qué significa? Lo decías a sus espaldas, así que supuse que era algo malo. Como vamos a salir de aquí pronto, ¿podrías decírmelo?

—¿Qué? —dijo Masamune, mirando con irritación a Subaru, y luego a Rion.

—¿Eh? —dijo Rion—. ¿De qué vais? Que lo digáis a mis espaldas da súper mal rollo.

—Ah, o sea que sí que es algo malo, ¿no? Además usáis mucho «súper» antes de las palabras, es un poco exagerado, no?])

El último grupo léxico que puede causar dificultades en la traducción son los términos de origen extranjero, que se suelen escribir con el silabario *katakana*. Estas palabras no suponen un problema por sí solas, pero puede ser complicado traducirlas en contextos donde se hace alusión a su origen extranjero (normalmente anglosajón) o se usan junto con un sinónimo originario de Japón. El hecho de que en muchas ocasiones ambas palabras tengan la misma traducción supone un problema, ya que se desdibuja la diferencia entre los términos y puede crear redundancia, alterar el sentido de la frase o incluso provocar que la oración pierda todo sentido si no se marca dicha distinción. Algunos de los ejemplos más claros de la novela son los siguientes:

スクール (sukūru)

Este término, sinónimo de 学校 (gakkō, «escuela») se usa en la obra para referirse a un colegio con un método de enseñanza alternativo, la llamada 心の教室 (kokoro no kyōshitsu, «clase del corazón»), y se designa con el extranjerismo スクール (sukūru) para diferenciarlo de la escuela pública a la que asisten los personajes (el colegio Yukishina nº5). Debido a que ambos términos tendrían la misma traducción directa de «escuela», *school*, el contexto obliga al traductor a buscar una denominación diferente para el colegio alternativo.

ポケベル (pokeberu) y ベル (beru)

Estos dos términos se refieren al mismo objeto, un busca, que era bastante popular entre los jóvenes en Japón durante los años noventa. Es la abreviación del término lo que lo hace difícil de traducir, ya que su traducción directa al inglés sería *pager*, que ya es una palabra corta de por sí. Por lo tanto, sería necesario buscar una posible traducción con una

palabra más larga o cambiar el segundo término por otro en lugar de la abreviatura del primero.

パラレルワールド (parareru wārudo) y 平行世界 (heikōsekai)

Este término パラレルワールド (parareru wārudo) se utiliza junto con su sinónimo de origen japonés 並行世界 (heikō sekai), y ambos significan «mundo paralelo». Los dos aparecen en la misma conversación, y se hace hincapié en que son palabras diferentes, ya que uno de los personajes solo conoce el término japonés. Debido a este detalle, si se tradujesen ambos términos como *parallel world* el diálogo no tendría sentido, por lo que el traductor debe marcar dicha diferencia de forma explícita, como se verá más adelante, para no confundir al lector.

3.1.3. Locuciones, expresiones y frases hechas

Como ocurre con cualquier idioma, el japonés posee una gran variedad de locuciones, expresiones y frases hechas cuyo significado es difícil de transmitir con exactitud en un idioma de destino tan fundamentalmente distinto como es el inglés. Debido a esta particularidad, el traductor debe comprender en profundidad el significado original de la expresión en contexto y dominar el idioma de llegada para poder aportar una solución idiomática adecuada al contexto de la obra.

Hay ocasiones en las que existen expresiones inglesas con un significado lo suficientemente similar a la original japonesa y se pueden traducir de forma más o menos directa. No obstante, muchos casos requieren una solución más elaborada y dependen tanto de los conocimientos del traductor como de su creatividad (sobre todo en contextos literarios). Esta dificultad se muestra en los siguientes ejemplos extraídos de la novela.

気を遣う (ki wo tsukau)

Esta frase, traducida de forma directa, sería «tener cuidado». Sin embargo, esta expresión también transmite una idea parecida a «preocuparse, estar pendiente o cuidar (de algo o alguien)». Dependiendo del contexto, las posibles traducciones de esta expresión pueden diferir enormemente en el sentido.

En el caso de la novela, la protagonista utiliza esta frase para describir cómo otros personajes se comportan con ella. Es crucial entender la intención detrás de esta elección de palabras, ya que el personaje podría estar agradecida por el trato que recibe (es decir, que cuiden de ella) o podría estar quejándose por el cuidado particular que experimenta por parte de los demás; *being careful with someone* («tener cuidado con alguien») es una expresión que podría encajar en ambas situaciones. Por lo tanto, es importante

comprender los sentimientos de la protagonista antes de escoger entre las distintas opciones de traducción, ya que se podría alterar el significado original de la escena.

なんだよ (nandayo)

La dificultad de esta expresión reside en que su significado puede variar en gran medida dependiendo del contexto en el que se usa. Si bien siempre mantiene un tono interrogante, las opciones de traducción difieren en base a qué que está cuestionando. Las traducciones podrían abarcar desde un simple *what?* («¿qué?») hasta un *why the heck did you do that?* («¿por qué demonios has hecho eso?») según el contexto comunicativo. Al estar tan abierta a interpretación, depende del traductor escoger la manera de expresar la interrogación en la lengua meta.

-てしまう (-te shimau)

Esta forma verbal se añade al final del verbo principal de la frase y da a entender o bien que el sujeto ha terminado de realizar la acción, o que ha realizado la acción por desgracia o sin quererlo realmente. Esta expresión es difícil de traducir ya que pocas construcciones del inglés son capaces de transmitir el matiz que aporta a una frase, especialmente cuando altera la intención de la frase de forma sutil. Aunque adverbios como *unfortunately* («por desgracia») podrían servir para expresar el tono de arrepentimiento, no encaja en todo contexto y su uso repetido podría resultar redundante.

おなかいっぱいなほど (onaka ippaina hodo)

Traducir esta frase de forma directa resulta más bien simple, ya que significa que estás lleno (normalmente, después de una comida). La dificultad surge cuando se usa en contextos que no tienen que ver con alimentarse, ya que pasa a transmitir un sentimiento de cansancio o fatiga sobre algo en concreto, a veces a causa de la repetición o intensidad del asunto en cuestión. En ese caso, la solución queda a merced de la creatividad del traductor, pues construcciones como *tired of something* («cansado de algo») no siempre funcionan en ciertos contextos o no llegan a imitar el matiz original con exactitud, por lo que es posible que sea necesario buscar alternativas.

保健室登校 (hokenshitsu tōkō)

Esta expresión se refiere a cuando un alumno asiste al colegio pero se queda en la enfermería con el objetivo de saltarse las clases. Más allá de que sea una expresión acuñada única del japonés, esta expresión supone una dificultad, ya que en la novela se menciona de forma metalingüística. Es decir, no hacen uso de la expresión, sino que mencionan la existencia de esta frase como ejemplo de una acción.

「──保健室登校って言葉があるくらいだもんね」スバルが言う。(p. 289)

(—Hokenshitsutōkōtte kotoba ga aru kurai mon ne — Subaru ga iu.

[—Hay una expresión, ¿no? «Ir directo a la enfermería» —dice Subaru.])

Por lo tanto, el contenido del texto (la mención de la frase hecha) choca con la realidad de la traducción (el hecho de que esta expresión no existe en inglés). En consecuencia, se debe tener especial cuidado al traducir esta frase en contexto para no correr el riesgo de confundir al lector.

3.1.4. Ambigüedad sintáctica

Una de las características más particulares de la obra en japonés es la ambigüedad sintáctica, y es especialmente evidente en el caso de los diálogos. En la narrativa anglosajona (y también en la española) estamos acostumbrados a que cada intervención del diálogo esté acompañada por un referente a qué personaje está detrás de ella. Es común que casi cada participación acabe con un *they said* («dijo») o similares, sobre todo si se trata de una conversación entre más de dos personajes, porque de lo contrario sería complicado atribuirle cada comentario a un personaje y podría entorpecer la lectura. Incluso en el diálogo interno de un personaje se pueden encontrar referencias al sujeto con sintagmas como *they thought* («pensó»).

Sin embargo, en la narrativa japonesa observamos que estas referencias no están tan presentes en los diálogos, o al menos no en la misma medida. En japonés es mucho más común la omisión del sujeto y la ausencia de referentes al orador. En consecuencia, nos encontramos con diálogos en los que solo las primeras intervenciones están marcadas por qué personaje las dice, mientras que muchas de las frases posteriores aparecen por sí solas, sin estar vinculadas a ningún personaje. Esto supone una dificultad para el traductor, ya que deberá decidir si cabe explicitar a qué personaje le corresponde cada idea o comentario y, de hacerlo, deberá identificar dichos personajes de forma correcta en los casos en los que una línea de diálogo podría pertenecerle a más de uno.

3.1.5. Referencias al sistema de escritura

A lo largo de la novela se hacen referencias al sistema de escritura japonés en reiteradas ocasiones. El ejemplo más claro es la manera en la que los personajes principales comparten su nombre; nada más decir cómo se llaman, explican cuáles son los *kanjis* que se utilizan para escribir su nombre y apellido.

僕、長久昴。長く久しいに、星のスバル」

(Boku, Nagahisa Subaru. Nagaku hisashii ni, hoshi no subaru.

[Yo soy Subaru Nagahisa. El *naga* es de *largo* y *hisa* de *mucho tiempo*. Subaru es por la constelación.])

「私、井上晶子。井上は普通の井上で、水晶のショウに子どものコ」(p. 519)

(Watashi, Inoue Akiko. Inoue wa futsū no Inoue de, suishō no shō ni kodomo no ko.)

[Yo soy Akiko Inoue. Inoue es un apellido común, y Akiko se escribe con el *shō* de *cristal*, y con el *ko* de *niño*.])

Identifican los *kanjis* ya sea por su significado o con otras palabras que también contienen el *kanji* en cuestión. Estas referencias dificultan su traducción, ya que la alusión a la lengua de origen en el texto meta (en este caso, en inglés) podría resultar extraño dependiendo del grado de domesticación (Venuti, 1995) o adaptación al que se haya sometido la traducción. Además, si el lector no tiene conocimientos sobre el sistema de escritura japonés, podría ser confuso para él describir una sílaba de un nombre por su significado o compararla con otra palabra que también contiene dicha sílaba. En este último caso, la confusión se agrava ya que, al traducir la palabra de ejemplo, es muy probable que deje de tener esa sílaba en común con el nombre propio.

Por otra parte, en la novela encontramos otro pasaje en el que se hace referencia al sistema de escritura japonés. Se trata de una escena en la que un personaje teclea una palabra usando el teclado numérico de un busca, donde cada combinación de números representa una sílaba.

呪文のように数字が頭に流れる。

ヨンイチ、サンサン、ニイヨン、ヨンヨン。

タスケテ。(p. 475)

(Jumon no yōna ni sūji ga atama ni nagareru.

Yon ichi, san san, nii yon, yon yon.

Tasukete.

[Como por arte de magia, los números fluyeron de su cabeza.

Cuatro-uno, tres-tres, dos-cuatro, cuatro-cuatro.

Ayuda.])

Al traducir esta escena, el traductor tendría que escoger entre mantener la referencia al idioma original y adaptar el texto para que se comprenda el significado de la palabra o eliminar la referencia y, en consecuencia, cambiar los números que teclea el personaje para que coincidieran con el deletreo de la palabra *help* («ayuda»). Esto, al igual que el ejemplo anterior y como veremos más a fondo en las próximas secciones del trabajo, dependerá del enfoque que se le haya dado a la traducción y si se ha decidido acercarse más a la domesticación o a la extranjerización (Venuti, 1995) de la obra en el mercado anglosajón.

3.2. Plano extralingüístico

Traducir una obra del japonés significa encontrarse con infinidad de referentes culturales propios y únicos de la cultura de origen y tener que darles cabida de alguna manera en la versión traducida. Si bien es cierto que existen aspectos culturales que Japón y Reino Unido puede que compartan, es innegable que el país nipón goza de una cultura y unas costumbres idiosincráticas que no se repiten más allá de sus fronteras. Por lo tanto, es trabajo del traductor tratar estos referentes culturales de forma adecuada para garantizar la comprensión del lector y la coherencia textual con relación al marco de la obra.

3.2.1. Referentes culturales escolares

Al tratarse de una historia protagonizada por adolescentes que asisten a un mismo instituto, la obra presenta múltiples referencias a aspectos culturales relacionados con el ámbito escolar japonés.

Curso escolar: duración y división

El más evidente podría ser el comienzo y final del año escolar, ya que se puede detectar solamente observando la disposición de los capítulos. La novela está dividida en tres secciones, cada una representando un trimestre del año escolar en orden cronológico, y sus capítulos están nombrados por el mes en el que discurren los acontecimientos que narran. Al lector anglosajón le sorprenderá ver que el primer capítulo es el del mes de mayo, pues está acostumbrado a que el año escolar comience alrededor de septiembre. Sin embargo, el año escolar en Japón suele empezar alrededor de abril y acabar sobre marzo del año siguiente, y se divide en tres trimestres: el primero, de abril a julio; el segundo, de septiembre a diciembre; el tercero, de enero a marzo. A su vez, los estudiantes tienen un periodo de vacaciones definido entre cada trimestre.

Si bien la estructura del curso escolar es parecida en ambas culturas, las fechas difieren bastante, debido a que el periodo escolar en Reino Unido abarca aproximadamente desde septiembre hasta junio, y a pesar de que tiene también periodos de vacaciones entre trimestres, las vacaciones de verano tienen una duración notablemente mayor en comparación con las de invierno y primavera.

División de las etapas educativas

Asimismo, a pesar de que ambos sistemas educativos están compuestos por la misma cantidad de cursos, estos se dividen en diferentes etapas. En Japón, la educación primaria se compone de seis cursos, la educación secundaria de tres, y la educación secundaria superior (lo que en España consideraríamos el bachillerato) se compone de otros tres cursos. Mientras tanto, en Reino Unido la educación primaria dura seis años, la educación secundaria cinco y la educación secundaria superior dura dos años.

En ambos casos la educación secundaria superior es opcional, por lo que solo las etapas escolares primaria y secundaria son obligatorias para los estudiantes. Esta falta de concordancia entre ambos sistemas educativos supone un problema de traducción, ya que requiere de investigación para poder encontrar el curso correspondiente en el sistema anglosajón para cada año escolar de Japón.

Enseres escolares

Por último, se mencionan en una ocasión los enseres que los alumnos japoneses utilizan a diario en la escuela y que normalmente dejan en sus respectivas taquillas o cajones al acabar la jornada. Entre estos enseres se encuentran zapatillas cómodas o chanclas para moverse dentro del edificio escolar y cojines para los asientos de las aulas. Al ser esta una costumbre muy típica de las escuelas de Japón y que no se suele practicar en Occidente, puede llevar a la confusión si el lector anglosajón desconoce este hábito. La traducción de este referente cultural depende del enfoque que se le haya dado a la traducción y del nivel de conocimientos sobre cultura japonesa que se asume que posee el lector meta, como se comentará más a fondo en la siguiente sección de este trabajo.

3.2.2. Casos generales

Además de los relacionados con el ámbito escolar, la novela también contiene otros referentes más generales de la cultura japonesa, como los ejemplos que siguen a continuación.

成人の日 (seijin no hi) y ハッピーマンデー制度 (happī mandē seido, «sistema Happy Monday»)

El 成人の日 (seijin no hi) o «Día de la mayoría de edad» es un festivo nacional que se celebra cada año el segundo lunes de enero. Este día representa el paso a la adultez de los jóvenes que cumplen los 18 a lo largo del año y los derechos y responsabilidades que obtienen con ello, como el poder votar, conducir o consumir alcohol. Cuando se estableció oficialmente como festivo nacional en 1948 se celebraba el día 15 de enero, hasta que se cambió al segundo lunes de enero con la llegada del sistema Happy Monday («Feliz lunes») en el año 2000. Este sistema determina que los festivos deben caer

adyacentes al fin de semana, evitando así los festivos intersemanales, para que los ciudadanos puedan tener un periodo de descanso más largo.

Al ser una festividad única de Japón, es posible que el lector la desconozca en caso de que se traduzca de forma directa. Además, este festivo no solo se menciona en la obra, sino que el día exacto en el que se celebra y el funcionamiento del sistema «Happy Monday» son motivo de debate entre los personajes. Por lo tanto, es responsabilidad del traductor asegurarse de que esta referencia sea comprensible para el lector anglosajón.

昭和 (shōwa)

En una ocasión se menciona el 昭和時代 (shōwa jidai) o periodo Shōwa (1926-1989) para referirse a que un acontecimiento ocurrió hace mucho tiempo. La historia de Japón suele dividirse en periodos marcados por el emperador regente del momento, y los años se denominan por el nombre del emperador seguido del año de su mandato. Por ejemplo, el 昭和 25 年 (Shōwa nijyūgo nen, «año Shōwa 25») corresponde a 1950, y el 平成 7 年 (Heisei shichi nen, «año Heisei 7») corresponde a 1995.

Si bien la traducción de este referente no es complicada, ya que los años de cada periodo histórico japonés se pueden convertir fácilmente al calendario gregoriano, el traductor debe decidir si mantener la mención del 昭和時代 (shōwa jidai) o periodo Shōwa (asumiendo que el lector conoce la división de los periodos históricos japoneses) o si sustituirla por el sistema del calendario occidental.

昴 (subaru)

Por último, nos encontramos con una referencia a una canción popular de los años ochenta: 昴 (subaru) de Shinji Tanimura. Esta canción se menciona debido a que comparte el nombre con uno de los personajes, a pesar de que el chico se llame Subaru por el conjunto de estrellas de las Pléyades, también conocidas en Japón como Subaru, y no por la canción.

> こころは星の名前でファンタジーっぽいと言ってくれたけど、周りからは歌の名前と一緒だなって言われることが多い。(p. 439)
>
> (Kokoro wa hoshi no namae de fantajiippoi to itte kureta kedo, mawari kara wa uta no namae to issho da natte iwareru koto ga ooi.
>
> [Kokoro pensaba que el estar relacionado con las estrellas le daba un aire de fantasía a su nombre, pero mucha gente le decía que le recordaba al nombre de la canción.])

El problema de traducción surge debido a que en el extracto original simplemente mencionan que a la gente el nombre del chico le recuerda al nombre de la canción, sin explicitar el título de esta ni el cantante que la interpreta. Al tratarse de una canción específica de 1980, es muy poco probable que un lector actual fuera de Japón pueda identificarla si se menciona de forma implícita. En consecuencia, este detalle debe tenerse en cuenta a la hora de traducir para garantizar la comprensión del lector. Queda a juicio del traductor la decisión de explicitar la referencia o mantener la ambigüedad, dependiendo de la importancia que se le dé al referente.

4. Decisiones de traducción

Como se puede ver en el apartado anterior, las dificultades de traducción que presenta esta novela son de diversa índole y se encuentran a lo largo de toda la obra. En esta sección, se pretenden analizar las decisiones de traducción que tomó Philip Gabriel para *Lonely Castle in the Mirror*, clasificarlas según la técnica que se empleó y explorar opciones de traducción alternativas.

La clasificación se ha realizado siguiendo las técnicas de traducción propuestas por Hurtado y Molina (2002). Las técnicas que se han tenido en cuenta para este trabajo (aunque no todas se ven reflejadas en los extractos presentados) son las siguientes:

1) La adaptación: la sustitución de un elemento cultural del TO con uno de la cultura meta.
2) La amplificación: la introducción de datos que no se formulan en el TO, como la información adicional o las paráfrasis explicativas.
3) El préstamo: el uso de una palabra o expresión importada directamente de la lengua de origen.
4) El calco: la traducción literal de una palabra o expresión extranjera e incorporada en otra lengua; puede ser léxico o estructural.
5) La compensación: la reubicación de un elemento de información o de un efecto estilístico en otro lugar del TM cuando no es posible introducirlo en el mismo lugar que en el TO.
6) La descripción: la sustitución de un término o expresión con una descripción de su forma y/o función.
7) La creación discursiva: el establecimiento de una equivalencia temporal impredecible fuera de contexto.
8) El equivalente acuñado: el uso de un término o una expresión reconocidos (por diccionarios o por el uso) como equivalente en la lengua meta.
9) La generalización: el uso de un término más general o neutral.
10) La amplificación lingüística: la adición de algunos elementos lingüísticos.
11) La compresión lingüística: la sintetización de los elementos lingüísticos del TO.
12) La traducción literal: la traducción de un término o expresión palabra por palabra.
13) La modulación: el cambio del punto de vista, enfoque o categoría cognitiva; puede ser léxica o estructural.
14) La particularización: el uso de un término más preciso o concreto.
15) La reducción: la supresión en el TM de algún elemento de información presente en el TO.

16) La sustitución (lingüística o paralingüística): el cambio de los elementos lingüísticos por los paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.

17) La transposición: el cambio de la categoría gramatical.

18) La variación: el cambio de los elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc., por ejemplo, la introducción o cambio de las marcas dialectales para la caracterización de los personajes en la traducción teatral, cambio del tono en adaptaciones de novelas para niños, etc.

También se ha considerado una de las técnicas de traducción propuestas por Marco (2004):

19) La omisión: la omisión o eliminación de elementos (o segmentos textuales, en este caso) que se consideran redundantes o poco importantes.

Hurtado y Molina consideran la omisión como un caso de la reducción, o la eliminación de una parte de la información. Sin embargo, es conveniente considerar esta técnica de manera individual, dada la cantidad de información que desaparece por completo en el texto meta (que consiste en frases o incluso párrafos enteros).

4.1. Plano lingüístico

En esta sección, se clasificarán y analizarán las soluciones a los problemas de carácter lingüístico siguiendo el esquema utilizado en el apartado número tres de este trabajo.

4.1.1. Registro y fórmulas de tratamiento

En el caso de las fórmulas de tratamiento, se decidió mantenerlas mediante el uso del préstamo. No obstante, debido a la repetición considerable de los sufijos de tratamiento, se han omitido en múltiples ocasiones para evitar la fatiga del lector. Los siguientes extractos ejemplifican los casos de préstamo:

JAP	EN
スバル、と呼び捨てにした名前に、微かに緊張する。この子たち、やっ	The way he called Subaru using just his first name – no *san* or *kun* attached – made her tense up. It was just as she suspected – in her absence they'd become friendly

ぱり、名前呼び捨てにし合うくらい、もう仲がいいんだ。(p. 73) (Subaru, to yobisute ni shita namae ni, kasuka ni kinchō suru. Kono kotachi, yappari, namae yobisute ni shi au kurai, mō naka ga iinda. [Kokoro se preocupó al oír que llamaba a Subaru solo por su nombre. Tal y como esperaba, los demás ya habían entablado amistad y se trataban con cercanía.])	enough to address each other so casually. (p. 48) (Kokoro se puso tensa al ver cómo llamaban a Subaru por su primer nombre, sin añadir *san* o *kun*. Tal y como sospechaba, en su ausencia se habían hecho tan amigos como para tratarse de forma casual.)
「こころちゃん、とか急に呼んで馴れ馴れしいよね。ごめん」 「ううん。別にいいよ」 名前しか伝えていないのだから仕方ない。(p.74) (「Kokoro-chan, toka kyū ni yonde narenareshii yo ne. Gomen.」 「Ūn. Betsu ni ii yo.」 Namae shika tsutaete inai no dakara shikata nai. [—Perdona por haberte llamado Kokoro-*chan* —dijo—, ha sido un poco descarado. —No, no pasa nada —respondió Kokoro. Como solo les había dado su nombre, era normal que la llamasen así.])	'Sorry,' he said. 'I called you Kokoro-chan. It's a bit cheeky.' 'No, it's OK.' She had only given them her first name so far, so it was understandable. (p. 49) (—Perdón —dijo—, te he llamado Kokoro-chan. Es un poco descarado. —No, no pasa nada —respondió Kokoro. Solo les había dado su nombre hasta entonces, así que era normal.)

「マサムネ……くんです。二年生の。来てませんか」[...] 「二年三組のフウカちゃんも、来ませんでしたか。三年生のスバルくんや、アキちゃんも──」(p. 313) (「Masamune…-kun desu. Ni nen sei no. Kitemasenka.」[...] 「Ni nen san kumi no Fūka-chan mo, kimasendeshitaka. San nen sei no Subaru-kun ya, Aki-chan mo—」 [—¿Ha venido Masamune…-*kun*, de segundo? [...] —Y Fūka-*chan*, de la clase 3 de segundo, ¿ha venido? ¿Y Subaru-*kun* y Aki-*chan*, de tercero?])	'Masamune … kun. In eighth grade. Did he come here today?' [...] ' Did Fuka-chan in eighth grade, Classroom 3 come too? And Subaru-kun, and Aki-chan, both in ninth grade?' (p. 208) (—Masamune… -*kun*. De segundo. ¿Ha venido hoy? [...] —Y Fūka-*chan*, de la clase 3 de segundo, ¿ha venido? ¿Y Subaru-*kun* y Aki-*chan*, los dos de tercero?)

La decisión de mantener estas partículas demuestra el enfoque extranjerizante que se ha tomado en la traducción, pues remarca el origen japonés de la novela.

En cuanto a las partículas de final de frase, han sido omitidas o sustituidas en su mayoría. Al contrario que las fórmulas de tratamiento, estos sufijos no son lo suficientemente conocidos fuera de Japón como para que su uso sea comprensible dentro de la traducción inglesa. Solo en algunos casos en los que el matiz que aportan las partículas es relevante para el resto del texto se han incluido de forma más explícita en la versión inglesa, como es el caso del siguiente extracto.

JAP	**EN**
名前はスバルだよ。よろしく。[...]	My name's Subaru, OK? Nice to meet you. [...]

「だよ」なんていう言い方、こころの知ってる男子たちは誰もしない。(p. 59) (Namae wa subaru da yo. Yoroshiku. [...] “da yo” nante iu hō, kokoro no shitteru danshi-tachi wa dare mo shinai. [Me llamo Subaru, ¿okey? Encantado. [...] Kokoro no conocía a ningún chico que usara expresiones como «okey»])	She'd never heard any boy she knew end a sentence like that, with a challenging *OK*? (p. 37) (Me llamo Subaru, ¿okey? Encantado. [...] Kokoro nunca había escuchado a ningún chico acabar una frase así, con un desafiante «¿okey?»)

En el caso de las partículas que buscan la interacción con el receptor del mensaje, el número de omisiones es algo menor, aunque se siguen aplicando. Sin embargo, también encontramos múltiples casos donde la traducción se aproxima más a la literalidad con expresiones que imitan las intenciones de las partículas japonesas, como se muestra en estos ejemplos:

JAP	**EN**
「私、今日、部屋にいるね。[...]」(p. 89) (Watashi, kyō, heya ni iru ne. [—Yo hoy estaré en mi habitación.])	‘I'll be in my room today,’ she added. [...]’ (p. 60) (—Me quedaré en mi habitación hoy —añadió.)
「[...] いい先生だね」(p. 39) ([...] Ii sensei da ne. [—[...] Es una buena profesora, ¿verdad?])	‘[...] She's really very nice, I think.’ (p. 25) (—Creo que es realmente amable.)
「だよね」 ウレシノが頷いた。 (p. 96)	‘I know, right?’ he said. (p. 65) (—Ya, ¿verdad?— dijo.)

(「Da yo ne」 Ureshino ga unazuita. [—¿Verdad que sí? Ureshino asintió.])	

4.1.2. Léxico

心 (kokoro)

Para 心 (kokoro), se ha optado por un préstamo y una amplificación. Es probable que esta decisión se tomase para mantener la coincidencia entre el nombre de la escuela y el de la protagonista, como se recalca en la misma novela. Para asegurar la comprensión del lector sobre el significado del nombre, se añadió una amplificación con la traducción más literal del término, «corazón», al préstamo *kokoro*.

JAP	EN
お母さんがこころをつれていってくれた「スクール」は、「心の教室」というところだった。[...] ここの名前が「心の教室」なのが、なんだか申し訳なかった。 こころと、同じ名前。(p. 17-18) (Okaasan ga Kokoro wo tsuite itte kureta 「sukūru」wa, 「kokoro no kyōshitsu」 to iu tokoro datta. [...] Koko no namae ga 「kokoro no kyōshitsu」na no ga, nanda ka mōshiwake nakatta. Kokoro to, onaji namae.	The School that her mother had taken her to was called *Kokoro no kyoshitsu* – literally 'Classroom for the Heart', a sort of children's counselling centre and alternative School. [...] Kokoro had felt awkward that she and the School shared the same name– *kokoro*, 'heart'. (p. 8) (La *school* a la que su madre la había llevado se llamaba *Kokoro no Kyōshitsu*, que podría traducirse como «Clase para el corazón» o «Clase del corazón», una especie de centro de orientación infantil y escuela alternativa. [...] A Kokoro le había incomodado que la *school* y ella compartieran el nombre *kokoro*, «corazón».)

[La *school* a la que su madre la había llevado se llamaba *Kokoro no kyōshitsu*. A Kokoro le había incomodado un poco el nombre del lugar, ya que era el mismo que el suyo.])	

En este fragmento es difícil escapar del referente japonés, ya que incluye un paralelismo con el nombre de la protagonista. Si se quisiera evitar el uso del préstamo, habría que mencionar el significado del nombre Kokoro en capítulos anteriores para no tener que introducir el nombre original de la escuela 心の教室 (kokoro no kyōshitsu, «clase del corazón»), que comparte el sustantivo original del japonés. De este modo, al conocer ya que el nombre de la protagonista se traduce a *heart* («corazón»), el lector podría asociarlo con el nombre de la escuela por sí solo sin necesidad de citarlos uno junto al otro.

オタク (otaku)

Al traducirse オタク (otaku) por *loser* («perdedor, pringado»), se podría decir que se ha empleado una generalización, pues no evoca al mismo grupo social al que se refiere el término original. Más bien, ambas denominaciones tienen en común el matiz despectivo que poseen. A pesar de que ambos términos no representan la misma imagen, el efecto en contexto es suficientemente similar.

JAP	EN
「そう。一度、ゲームやるかって聞いたことあるけど、やんないんだって。あのオタク的外見なのに、やんないってウソだろって感じ」(p.91) (「Sō. Ichido, gēmu yaru ka tte kiita koto ga aru kedo, yannai ndatte. Ano otakuteki gaikenna no ni, yannai tte uso darotte kanji.」 [—Sí, una vez le pregunté si quería jugar a videojuegos, pero me dijo que no jugaba,	'Yeah. I invited her once to play video games, but she said she doesn't play. I thought she was joking. I mean, she looks like such a loser.' (p. 61) (—Sí, la invité a jugar a videojuegos una vez, pero dijo que no jugaba. Pensé que era broma. O sea, parece una pringada total.)

Como parece tan friki, pensé que era broma.])	

No obstante, cabría considerar la posibilidad de mantener el término original, *otaku*, mediante un préstamo naturalizado. Al tratarse de una traducción con un enfoque claramente extranjerizante, pues no trata de esconder ni disimular el origen japonés de la obra, no resultaría extraño encontrar un extranjerismo en la traducción inglesa. Además, *otaku* es un término que ya se ha extendido en occidente a través de la importación de otros productos audiovisuales japoneses, por lo que la comprensión del lector meta tampoco debería causar preocupación.

イケメン (ikemen)

En el caso de イケメン (ikemen), se han tomado varias decisiones diferentes en cuanto a su traducción. Las primeras veces que aparece en el texto como uno de los adjetivos utilizados para describir a uno de los personajes se ha traducido con términos más generales como *handsome* o *good-looking* («guapo, atractivo»), que captan la idea básica del término pero no llegan a encapsular el sentido completo del término japonés. No obstante, ya que el pasaje donde se pregunta por el significado de イケメン (ikemen) no permite traducirlo de esa manera, se ha optado por una adaptación algo más rebuscada: *dish*, un término ya caído en desuso.

JAP	EN
「マサムネがたまにリオンを〝イケメン〟とかって呼んでたじゃない？あれ、どういう意味？ 陰で呼んでるくらいだから、悪口だったの？最後だし、教えてよ」 「え」 マサムネが強張った顔でスバルを――、ついで、リオンを見る。リオンが「えっ！」と大袈裟に呟く。	‘Now that you mention it,’ Subaru said, looking over at Masamune. ‘Masamune, you sometimes called Rion a *dish*. What does it mean? You said it behind his back so I thought it must be bad? We're out of here soon, so could you tell me now?’ ‘What?’ Masamune said, looking irritably at Subaru, and then at Rion. ‘Eh?’ Rion said. ‘What's that all about? Behind my back? That's freakin' creepy.’

「なんだよ、それ。陰でって超感じ悪いな」 「あ、やっぱり悪口なの？あとみんなよく言葉の上に『超』つけるの、大袈裟だなって思ってた」(p. 522) (「Masamune ga tama ni Rion wo “ikemen” toka tte yondeta janai? Are, to iu imi? Kage de yonderu kurai dakara, waruguchi datta no? Saigo dashi, oshiete yo.」 「E」 Masamune ga kowabatta kao de Subaru wo—, tsuide, Rion wo miru. Rion ga「E!」 to ookesa ni tsubuyaku. 「Nandayo, sore. Kage de tte chō kanji waruina.」 「A, yappari waruguchi na no? Ato minna yoku kotoba no ue ni “chō” tsukeru no, oogesa da natte omotteta.」 [—Masamune, ¿no le llamaste alguna vez *ikemen* a Rion? ¿Qué significa? Lo decías a sus espaldas, así que supuse que era algo malo. Como vamos a salir de aquí pronto, ¿podrías decírmelo? —¿Qué? —dijo Masamune, mirando con irritación a Subaru, y luego a Rion. —¿Eh? —dijo Rion—. ¿De qué vais? Que lo digáis a mis espaldas da súper mal rollo.	‘Oh, so it is something bad, is it? [Plus, you use ‘super’ a lot before words, it's a bit too much, isn't it?]’ (p. 338-339) (—Ahora que lo dices —comentó Subaru y miró a Masamune. —Masamune, alguna vez le llamaste *ikemen* a Rion. ¿Qué significa? Lo decías a sus espaldas, así que supuse que era algo malo. Vamos a salir de aquí pronto, así que ¿podrías decírmelo? —¿Qué? —dijo Masamune, mirando con irritación a Subaru, y luego a Rion. —¿Eh? —dijo Rion—. ¿De qué vais? ¿A mis espaldas? Qué mal rollo. —Ah, o sea que sí que es algo malo, ¿no? [además usáis mucho «súper» antes de las palabras, es un poco exagerado, no?])

—Ah, o sea que sí que es algo malo, ¿no? Además usáis mucho «súper» antes de las palabras, es un poco exagerado, no?])	

Este término también se utiliza para describir a una persona atractiva, tal y como recogen la acepción 4b del diccionario Merriam-Webster y la tercera acepción en el Cambridge Dictionary, aunque este último señala que es una expresión anticuada. Asimismo, el diccionario etimológico Etymonline sitúa el uso de esta palabra alrededor de la década de 1920.

No obstante, teniendo en cuenta el amplio significado del término original イケメン (ikemen), cabría considerar la posibilidad de traducirlo mediante un préstamo. De hacerlo, encajaría dentro de la confusión del diálogo y la necesidad de su explicación estaría justificada al ser un término de origen extranjero. Además, debido a su uso en múltiples productos audiovisuales japoneses, es un concepto bastante extendido que podría no extrañarle demasiado al lector meta anglosajón si este tuviera conocimientos previos de la cultura pop japonesa.

スクール (sukūru)

スクール (sukūru), en oposición a la palabra de mismo significado 学校 (gakkō, «escuela»), se ha traducido de forma literal a *School*, que siempre se escribe con la mayúscula inicial para diferenciarla de la escuela pública, *school*. Por otra parte, cuando se presenta la escuela *Kokoro no Kyoshitsu* por primera vez en la novela, se suman dos amplificaciones a la traducción. Primero, se la denomina *alternative School* («escuela alternativa») y se ofrece una breve descripción sobre la naturaleza del centro.

JAP	EN
お母さんがこころをつれていってくれた「スクール」は、「心の教室」というところだった。 (Okaasan ga Kokoro wo tsurete itte kureta 「sukūru」wa, 「Kokoro no kyoshitsu」 to iu tokoro datta.	The School that her mother had taken her to was called Kokoro no kyoshitsu – literally 'Classroom for the Heart', a sort of children's counselling centre and alternative School. (La *school* a la que su madre la había llevado se llamaba *Kokoro no Kyōshitsu*, que podría traducirse como «Clase para el corazón» o «Clase del corazón», una

[La escuela a la que su madre la había llevado se llamaba *Kokoro no kyōshitsu*.])	especie de centro de orientación infantil y escuela alternativa.)

Después, se clarifica el uso del término inglés *school* (naturalizado al japonés como スクール, sukūru) para referirse a él.

JAP	EN
スクールで迎えてくれた先生たちも、みんな自分たちの「心の教室」を「スクール」と呼んでいた。(p. 18) (Sukūru de mulaete kureta sensei-tachi mo, minna jibun-tachi no 「Kokoro no kyōshitsu」wo 「sukūru」to yonde ita. [Los profesores que les dieron la bienvenida también llamaban *school* a la Kokoro no kyōshitsu.])	Even the teachers who greeted them all referred to the alternative School by the English word 'school'. (p. 8) (Incluso los profesores que las recibieron se referían a la escuela alternativa por la palabra inglesa *school*.)

ポケベル (pokeberu) y ベル (beru)

Para ポケベル (pokeberu) y ベル (beru), en vez de utilizar una palabra y su forma abreviada como en el original, se ha optado por traducirlas usando dos términos diferentes. El primero, *pager*, es la traducción literal de ポケベル (pokeberu), un busca. Para el segundo término se utilizan tanto un préstamo naturalizado como una amplificación, pues se toma la palabra naturalizada del japonés y se especifica su uso en la lengua de origen del texto.

JAP	EN
今はもう、学生でもみんなＰＨＳか携帯を持つけど、アキはポケベルで連絡を取り合っていた。ポケベル	Nowadays even students owned cell phones, but Aki communicated by pager. When Kokoro was younger, her mother had had a pager, which she used to keep in touch with her workplace and with

は、こころがまだ小さい時にお母さんが持っていて、職場やお父さんと連絡を取り合うのに使っていたから、仕組みはだいたい知っている。通話するわけじゃなくて、ただ一方的にメッセージを残せる機械。お母さんが昔、ベルと呼んでいた。(p. 492) (Ima wa mō, gakusei mo minna PHS ka keitai wo motsu kedo, Aki wa pokeberu de renraku wo tori atte ita. Pokeberu wa, Kokoro wa mada chiisai toki ni okaasan ga motte ite, shokuba ya otōsan to renraku o tori au no ni tsukatte ita kara, shikumi wa daitai shitte iru. Tsūwa suru wake janakute, tada ippōteki ni messēji wo nokoseru. Okaasan ga mukashi, beru to yonde ita. [Aunque a día de hoy hasta los estudiantes tenían teléfonos móviles, Aki todavía se comunicaba por busca. Cuando Kokoro todavía era pequeña, su madre tenía un busca que usaba para mantenerse en contacto con el trabajo o con el padre de Kokoro, por lo que estaba familiarizada con su funcionamiento. No servía para hacer llamadas, sino para mandar mensajes de forma unilateral. En sus tiempos, su madre lo llamaba bíper.])	Kokoro's father, so she was fairly familiar with how it worked. It wasn't a device to talk on, but to send a one-way message. 'Pocket bell' was the Japanese for it, a term her mum used to use. (p. 320) (A día de hoy, hasta los estudiantes tenían teléfonos móviles, pero Aki se comunicaba mediante un busca. Cuando Kokoro era pequeña, su madre tenía un busca que usaba para mantenerse en contacto con el trabajo y con el padre de Kokoro, así que estaba familiarizada con él. No era un dispositivo para hablar, sino para mandar mensajes de forma unilateral. En japonés se llamaba «pocket bell», un término que su madre solía usar.)

Otra opción para resolver esta dificultad sería hacer uso del término *beeper*, una forma más coloquial de referirse a un *pager* («busca»). Si bien no sigue el esquema léxico del original japonés, en el que una de las dos palabras utilizadas es una abreviación de la otra, seguiría encajando con el contexto del párrafo. Continúa siendo un término que su madre usaba en su juventud para denominar ese aparato electrónico, por lo que no desentona en el inciso que hace la protagonista para remarcarlo y supone un término más

conocido para el público anglosajón, que probablemente desconoce la existencia del título *pocket bell* (en su traducción literal, «campana de bolsillo»).

パラレルワールド (parareru wārudo) y 平行世界 (heikōsekai)

En este caso, se ha optado por una traducción literal para ambos términos: *parallel worlds* («mundos paralelos»). Sin embargo, a 平行世界 (heikōsekai) se le ha añadido también una amplificación explicativa que hace referencia al origen japonés de la palabra en el idioma original de la obra.

JAP	EN
マサムネが短く息を吸い込む。そして、言った。 「結論が出た。オレたちはたぶん、パラレルワールドの住人同士なんだと思う」 「パラレルワールド ?」(p. 342) (Masamune ga mijikaku iki wo suikomu. Soshite, iita. 「Ketsuron ga deta. Oretachi wa tabun, parareru wārudo no jūnin dōshi nanda to omou」 「Parareru wārudo?」 [Masamune tomó aire por un segundo y dijo: —He llegado a una conclusión. Creo que todos estamos viviendo en mundos paralelos. —¿Mundos paralelos?])	Masamune took a short breath. 'I came to a conclusion. I think we're all living in parallel worlds.' 'Parallel worlds?' (p. 224) (Masamune tomó aire. —He llegado a una conclusión. Creo que todos vivimos en mundos paralelos. —¿Mundos paralelos?)

「──ちょっとまだ、全部わからないけど」 フウカが半信半疑な様子で首をゆるりと振り動かす。 「でも……、パラレルワールドって言葉は聞いたことある。日本語だと〝並行世界〟って言うんでしょう?」 ヘイコウ世界。 その言葉を、こころは口の中で繰り返す。漢字で〝並行〟と書くのだとしたら、イメージが浮かんだ。(p. 344-345)	'I still don't get it.' Fuka slowly shook her head. 'But I have heard the term parallel worlds.' They'd been using the English words, and now she gave the Japanese equivalent. Kokoro repeated the Japanese characters to herself, and now she could picture it better. (p. 225)
(「 ...chotto mada, zenbu wakaranai kedo」 Fūka ga hanshinhangina yōsu de kubi wo yururi to furiugokasu. 「Demo… parareru wārudo tte kotoba wa kiita koto aru. Nihongo da to, "heikōsekai" tte iun deshō?」 Sono kotoba wo, Kokoro wa uchi no naka de kurikaesu. Kanji de "heikō" to kaku no da to shitara, imēji ga ukanda. [—Todavía no lo entiendo —dijo Fūka mientras negaba con la cabeza lentamente—. Pero he escuchado el término «realidades alternativas» alguna	(—Todavía no lo entiendo. —Fūka negó lento con la cabeza—. Pero he oído el término mundos paralelos. —Habían estado usando las palabras inglesas, y ahora dio el equivalente japonés. Kokoro repitió para sí misma los caracteres japoneses, y entonces lo vio más claro.)

vez. También se llaman «mundos paralelos», ¿no? Mundos paralelos. Kokoro repitió las palabras para sí misma. Pensó en la segunda parte, «paralelos», y la imagen le quedó más clara.])	

Para esta dificultad se podría plantear la posibilidad de utilizar dos términos sinónimos en la traducción, como podrían ser *parallel worlds* («mundos paralelos») y *alternate realities* («realidades alternativas»). De este modo, el diálogo no se vería interrumpido por un inciso explicativo, ya que la confusión que sufre Fūka por el vocabulario ya sería evidente. No obstante, esto implicaría o bien una omisión de la segunda parte del fragmento (donde Kokoro piensa en los kanjis con los que se escribe la palabra) o bien una generalización que muestre a la protagonista pensando sobre el significado del término sin especificar en qué se está fijando (los caracteres que conforman la palabra, cómo suena, su parecido con el término sinónimo, etc.).

4.1.3. Locuciones, expresiones y frases hechas

気を遣われている (ki wo tsukawarete iru)

Para esta expresión se ha utilizado un equivalente que, si bien no está acuñado, sirve como equivalente funcional en el contexto de la obra.

JAP	EN
私は、みんなに気を遣われている。 (p. 23) (Watashi wa, minna ni ki wo tsukawarete iru [Todos andan con cuidado por mí.])	Everyone's walking on eggshells because of me. (p.13) (Todos andan pisando huevos por mí.)

Cabe destacar también que la expresión inglesa deja clara la interpretación de la escena. Al contrario del japonés, que se podía entender de dos maneras, la versión en inglés no permite al lector dudar de los sentimientos de la protagonista ante la situación. Gracias a la elección de palabras, es evidente que Kokoro se siente culpable porque la gente a su alrededor se comporta con excesiva delicadeza cuando tratan con ella. Por lo

tanto, esta traducción podría considerarse incluso una especificación, pues elimina el factor de incertidumbre de la expresión original.

なんだよ (nandayo)

Debido a la polivalencia de la expresión なんだよ (nandayo), se utilizan diversas traducciones a lo largo de toda la obra. Si bien todas las opciones mantienen el carácter interrogante de la frase original, la traducción depende completamente del contexto del diálogo en el que se encuentra. En los siguientes extractos, se pueden observar cinco de las soluciones para este problema de traducción:

JAP	EN
「へえ」 スバルの言葉にマサムネが意地悪く微笑む。「なんだよ」とスバ ルが尋ねる。(p. 224) (「Hē」 Subaru no kotoba ni Masamune ga ijiwaruku hohoemu. 「 Nandayo 」 to Subaru ga tazuneru. [—¿En serio? —Masamune sonrió con malicia ante las palabras de Subaru. — ¿Qué, algún problema?—replicó Subaru.])	‘ Really?’ Masamune gave Subaru a knowing smile. ‘Got a problem with that?’ Subaru shot back. (p. 129) (—¿En serio? —Masamune le sonrió con complicidad a Subaru. —¿Algún problema? —replicó Subaru.)
「なんだよ、気になんないのか ？ 目の前に城だぞ、こんな達者にしゃべる子どもだぞ。今から冒険が始まるかも、とか、異世界ファンタジー ？ [...]」(p. 35)	‘What's wrong with you? Don't you want to know where you are [or who you’re talking to]? You could be on the brink of an adventure [or an otherwordly fantasy], and you're telling me you *really* don't care? [...]’ (p. 22)

(「Nandayo, ki ni nan nai no ka? Me no mae ni shiro da zo, konna tassha ni shaberu kodomo da zo. Ima kara bōken ga hajimaru kamo, toka, isekai fantajī? [—¿Qué, te da igual? Tienes un castillo frente a tus ojos, y una niña que habla de forma tan competente. Podrías estar a punto de comenzar una aventura, o una fantasía sobrenatural.])	(—¿Qué te pasa? ¿No quieres saber dónde te encuentras [ni con quién estás hablando]? Podrías estar a punto de comenzar una aventura [o una fantasía sobrenatural], ¿y me estás diciendo que te da igual?)
「なんだよ。びっくりさせんなよ」(p. 222) (Nandayo. Bikkuri sasenna yo. [—¿Qué haces? No nos asustes.])	'What're you doing – scaring us like that?' Masamune and Rion said. (p. 148) (—¿Qué haces, por qué nos asustas? —dijeron Masamune y Rion.)
「[...] リオンがちゃんといることがわかって、よかった」 「なんだよそれ」(p. 326) (Rion ga chanto iru koto ga wakatte, yokatta. Nandasore. [—[...] Me alegro de saber que existes de verdad, Rion. —¿A qué te refieres?])	'[...] I'm glad I can see you really exist, Rion.' 'What are you talking about?' (p. 217) (—Me alegro de ver que existes de verdad, Rion. —¿De qué hablas?)
「なんだよ、アキなんて、僕たちからみたら〝おばさん〟のくせに。もう全然好きじゃないよ」(p. 519)	'What are you saying?' Ureshino said. 'From my perspective, Aki, you're an old woman, so there's no chance I could fancy you.' (p. 337) (—¿Qué dices? —dijo Ureshino—. Para mí, Aki, eres una señora mayor, así que no

(Nandayo, Aki nante, boku-tachi kara mitara “obasan” no kuse ni. Mō zenzen suki janai yo. [—¿Qué dices? Para nosotros, Aki, eres como una señora mayor. Ya no hay manera de que me gustes.])	hay ninguna posibilidad de que me gustes.)

A través de estos extractos (que suponen solo una pequeña muestra de todas las ocasiones en las que se usa esta construcción), es evidente que la interpretación de la expresión なんだよ (nandayo) es puramente contextual, y cada traducción está conectada a las frases que la rodean. Por lo tanto, se podría concluir que existen incontables soluciones para resolver esta dificultad.

おなかいっぱいなほど (onaka ippaina hodo)

Para traducir esta frase se ha empleado una modulación en la que la idea de «estar harto de algo» se ha representado con la omnipresencia del elemento al que hace referencia (en este caso, la Navidad). En consecuencia, se expresa el sentimiento original del fragmento mediante la imagen de la festividad que los persigue allá donde van.

JAP	EN
「メリークリスマスっていうより、ベリークリスマスって感じ。おなかいっぱいなほどクリスマスムード」(p. 261) (Merī kurisumasu tte iu yori, berī kurisumasu tte kanji. Onaka ippaina hodo kurisumasu mūdo. [Más que *Merry Christmas*, parece *Very Christmas*. Hay espíritu navideño para dar y regalar.])	It's more like Very Christmas than Merry Christmas over there. You can't get away from it. (p. 170) (Es más *Very Christmas* que *Merry Christmas* por allí. No puedes huir de ello.)

-てしまう (-te shimau)

En el caso de la forma -てしまう (-te shimau), también nos encontramos con múltiples opciones de traducción mayormente dependientes del contexto que las rodea, además de los dos significados que encapsula la propia expresión. En las oraciones donde la forma se utiliza con el sentido de «acabar de hacer algo», se suele optar por una traducción literal, como *finish* o *wrap up* (donde ambas significan «terminar»). No obstante, en la mayoría de casos -てしまう (-te shimau) se usa con el sentido de «realizar una acción por desgracia o sin querer», lo que da pie a una amplia variedad de traducciones, pues al expresar más bien un matiz que un significado concreto, no se considera que tenga una traducción literal o un equivalente acuñado. Cada caso de uso es distinto, como se ilustra en los siguientes ejemplos.

JAP	**EN**
がんばろう、というお母さんの期待に応えられるかわからないのに、こころは頷いてしまう。(p. 24) (Ganbarō, to iu okaasan no kitai ni kotaerareru ka wakaranai no ni, Kokoro wa unazuite shimau. [No sabía si podría cumplir con las expectativas de su madre sobre «esforzarnos al máximo», pero acabó asintiendo.])	Do our best. Kokoro had no idea if she could live up to her mum's expectations, but she went ahead and agreed with her anyway. (p. 14) (Dar lo mejor de nosotras. Kokoro no tenía ni idea de si podía estar a la altura de las expectativas de su madre, pero acabó dándole la razón de todas formas.)

En este caso, se ha optado por una amplificación lingüística, en la que -てしまう (-te shimau) se ha ampliado a *to go ahead and [agree with her] anyway* («darle la razón de todas formas») para reflejar que la protagonista realmente no quería darle la razón a su madre a pesar de acabar haciéndolo.

JAP	**EN**
ハワイからリオンが帰国しても、街ですれ違っても、お互いにここでのことは忘れてしまっている。(p. 508)	Even if Rion came back to Japan and they passed each other on the street, neither would remember who the other one was. (p. 330)

(Hawai kara Rion ga kikoku shite mo, machi de surechigatte mo, otagai ni koko de no koto wa wasurete shimatte iru. [Aunque Rion regresara a Japón y se cruzaran por la calle, ninguno se acordaría del otro.])	(Incluso si Rion regresara a Japón y se cruzasen en la calle, ninguno recordaría quién era el otro.)

En este ejemplo, en cambio, la expresión se ha omitido. No obstante, se podría decir que no es mucha la información que se pierde. En este caso, la forma -てしまう (-te shimau) expresa un matiz de arrepentimiento, de pena por el hecho de que se olviden el uno del otro, cosa que se puede sobreentender sin necesidad de explicitación en la versión traducida debido al contexto, que ya denota una sensación de tristeza y desesperanza. Aun así, también debería considerarse mantener la expresión para remarcar el sentimiento de la lengua original. Una opción posible sería emplear una amplificación lingüística y añadir un *even if they wanted to* («aunque lo quisieran») al final de la frase. De esta manera, se subrayaría el deseo de los personajes por recordar al otro a pesar de su incapacidad para hacerlo.

JAP	EN
それを見たら、また、笑ってしまった。(p. 519) (Sore wo mitara, mata, waratte shimatta. [Al verlo, se le volvió a escapar una risa.])	Fuka couldn't help but smile again. (p. 337) (Fūka no pudo evitar volver a sonreír.)

Si bien la traducción de -てしまう (-te shimau) en este fragmento no es literal, sí que es más bien directa. Al interpretar la acción por su involuntariedad, la expresión se traduce por *couldn't help but* («no poder evitar») en vez de por una opción más cercana a un calco léxico, como *end up doing [something]* («acabar haciendo [algo]»).

保健室登校 (hokenshitsu tōkō)

Para traducir esta expresión se ha empleado una descripción, ya que no existe ninguna frase hecha en inglés con un significado lo suficientemente similar como para servir de equivalente. Por lo tanto, se ha descrito la acción a la que la expresión original

se refiere, que es el acto de ir a la escuela, pero refugiarse en la enfermería para no tener que asistir a las clases como tal.

JAP	EN
「──保健室登校って言葉があるくらいだもんね」スバルが言う。」(p. 293) (「Hokenshitsu tōkō tte kotoba ga aru kurai da monne.」 [—Existe la expresión «ir directo a la enfermería», ¿no? —dijo Subaru.])	'There's even an expression, going straight to the nurse's office, isn't there?' Subaru said (p. 193) (—Hay una expresión, ¿no? Ir directo a la enfermería —dijo Subaru.)

En este caso, traducir la frase de forma literal o usar un calco quizás habría sido algo más complejo. Si separamos los dos componentes de la expresión obtenemos 保健室 (hokenshitsu, «enfermería») y 登校 (tōkō, «asistencia escolar»), con lo que se podrían crear expresiones como *infirmary assistance* («asistencia a la enfermería») para intentar imitar la estructura de la frase original. No obstante, con una opción de este tipo no es seguro que el lector comprenda por completo el significado, ya que, como se ha explicado en el párrafo anterior, en inglés no existe una expresión específica que haga referencia a esconderse en la enfermería para no ir a clase.

4.1.4. Ambigüedad sintáctica

En cuanto a la ambigüedad sintáctica, se ha optado por usar la amplificación para explicitar el sujeto de la frase cuando este no aparece en el original japonés. Esta amplificación se manifiesta en la mayoría de casos (por no decir casi todos) en las escenas que incluyen diálogos, ya que se ha añadido *[a character] said* («dijo [un personaje]») al final de cada línea cuyo personaje interlocutor no quedaba claro solo mediante el contexto. En otras oraciones que no incluyen diálogo pero que son igual de ambiguas, simplemente se vuelve a mencionar el sujeto para evitar que el lector pierda el agente de la acción.

4.1.5. Referencias al sistema de escritura

En el caso de las presentaciones de los personajes, se ha escogido traducirlas usando amplificaciones y préstamos; se toma la sílaba o palabra japonesa prestada y se le

añade una traducción directa o una breve explicación. Estas técnicas se emplean en todas las presentaciones, como se ve a continuación:

JAP (p. 523)	**EN** (p.339)
「僕、長久昴。長く久しいに、星のスバル」 (Boku, Nagahisa Subaru. Nagaku hisashii ni, hoshi no subaru. [Yo soy Subaru Nagahisa. El *naga* es de *largo* y *hisa* de *mucho tiempo*. *Subaru* es por la constelación.])	‘[...] My name's Subaru Nagahisa. Subaru is the constellation; naga and hisa are the characters meaning “long” and “a long while”.’ (—Me llamo Subaru Nagahisa. *Subaru* es por la constelación, y *naga* y *hisa* son los caracteres de *largo* y *mucho tiempo*.)
「私、井上晶子。井上は普通の井上で、水晶のショウに子どものコ」(p. 519) (Watashi, Inoue Akiko. Inoue wa futsū no Inoue de, suishō no shō ni kodomo no ko.) [Yo soy Akiko Inoue. Inoue es un apellido común, y Akiko se escribe con el *shō* de *cristal*, y con el *ko* de *niño*.])	‘ My name's Akiko Inoue. Inoue's a common name,’ Aki said, ‘but the aki in Akiko is the character for “crystal”, and ko is just the word for “child”.’ (—Me llamo Akiko Inoue. Inoue es un apellido común —dijo Aki—, pero el *aki* de Akiko es por el carácter de *cristal*, y el *ko* es de *niño*.)
「オレ、水守理音。水を守るに、理科のリに音」 (Ore, Mizumori Rion. Mizu wo mamoru ni, rika no ri ni oto. [Yo soy Rion Mizumori. Mi apellido significa «proteger el agua», y el nombre es el *ri* de *rika* y el carácter de *sonido*.])	‘ I'm Rion Mizumori. Mizumori means “protecting water” and I told you before that Rion is the ri in rika – science – with the character for sound, on.’ (—Yo soy Rion Mizumori. Mizumori significa «proteger el agua» y ya os dije que Rion es el *ri* de *rika*, *ciencia*, con el carácter de *sonido*, *on*.)
「私、長谷川風歌。風に歌って書いて、風歌」	‘I'm Fuka Hasegawa. Fuka's written with the characters for “wind” and “song”.’

(Watashi, Hasegawa Fūka. Kaze ni utatte kaite, Fūka. [—Yo soy Fūka Hasegawa. Fūka se escribe con los caracteres de *viento* y *canción*.])	(—Yo soy Fūka Hasegawa. Fūka se escribe con los caracteres de *viento* y *canción*.)
「私、安西こころ。平仮名でこころ」 (Watashi, Anzai Kokoro. Hiragana de Kokoro. [—Yo soy Kokoro Anzai. Kokoro se escribe en hiragana.])	'I'm Kokoro Anzai. Kokoro's written in hiragana, not Chinese characters,' Kokoro said. (—Yo soy Kokoro Anzai. Kokoro se escribe en *hiragana*, no con caracteres chinos —dijo Kokoro.)
「僕のことは知ってるよね。嬉野遥。嬉しいに野原のノ。遥か彼方のハルカ」 (Boku no koto wa shitteru yo no. Ureshino Haruka. Ureshii ni nohara no no. Haruka kanata no haruka. [—El mío ya os lo sabéis. Haruka Ureshino. Ureshino se escribe con el *ureshi* de *feliz* y con el *no* de *campo*. Haruka es el carácter de *más allá*.])	' You all know my name. Haruka Ureshino. Haruka is the character meaning "distant". Ureshino is written with the characters meaning "happy" and "field".' (—Ya os sabéis mi nombre. Haruka Ureshino. Haruka es el carácter que significa *distante*. Ureshino se escribe con los caracteres de *feliz* y *campo*.)
「だから、政宗青澄だよ。青いに水が澄むのス」 (Dakara, Masamune Aasu da yo. Aoi ni mizu ga sumu no su. [El mío es Aasu Masamune. *Aa* es por *azul* y *su* es por *agua limpia*.])	'Aasu Masamune. The aa means "blue" and the su means "clear water".' (—Aasu. El *aa* significa *azul* y el *su* significa *agua limpia*.)

Para el otro caso de referencias al sistema de escritura, donde el personaje de Aki escribe un mensaje mediante un teclado numérico, se han empleado tanto un préstamo como una amplificación para traducir el fragmento. Por un lado, se han mantenido los números que deletrean la palabra original 助けて (tasukete, «ayuda»). Por otro lado, se ha agregado una amplificación explicativa que remarca que cada serie de números representa una sílaba. Finalmente, se ha mantenido la palabra 助けて (tasukete, «ayuda») junto con su traducción, *help*.

JAP	**EN**
アキは考える。ポケベルにメッセージを残すための数字、メッセージを数字に頭の中で変換する間がもどかしい。なんて打てばいい？なんて言えばいい？ 呪文のように数字が頭に流れる。 ヨンイチ、サンサン、ニイヨン、ヨンヨン。 タスケテ。 (Aki wa kangaeru. Pokeberu ni messēji wo nokosu tame no sūji, messēji wo sūji ni atama no naka de henkan suru aida ga modokashii. Nante uteba ii? Nante ieba ii? Jumon no yōna ni sūji ga atama ni nagareru. Yon ichi, san san, nii yon, yon yon. Tasukete. [Aki pensó en los números que necesitaba pulsar para dejar un mensaje, y se frustró al no poder recordarlos. ¿Qué teclas debería pulsar? ¿Qué debería escribir?	She struggled to recall the correct numbers she needed to send a message, frantically converting the letters of her message into the appropriate numbers. Four-one – *Ta* … three-three – *Su* … two-four – *Ke* … four-four – *Te*. Each set of numbers standing for a Japanese syllable. *Ta-su-ke-te* … Help! (p. 312) (Le costó recordar los números correctos que necesitaba para mandar un mensaje y convertía con desespero los números apropiados en las letras del mensaje. Cuatro-uno – *Ta*, tres-tres – *Su*, dos-cuatro – *Ke*, cuatro-cuatro – *Te*. Cada serie de números representaba una sílaba japonesa. *Ta-su-ke-te*… ¡Ayuda!)

Como por arte de magia, los números fluyeron de su cabeza. Cuatro-uno, tres-tres, dos-cuatro, cuatro-cuatro. Ayuda.])	

Para la traducción de este fragmento, también se podría haber adaptado la escena al idioma de llegada, de modo que no hubiera que mencionar la lengua original ni aportar traducciones a medida que se realiza la acción. En ese caso, se habrían cambiado los números para que deletreasen *help* (cuatro-tres-siete-nueve, según el alfabeto codificado del busca usado en países anglosajones) o se habría usado uno de los códigos para pedir ayuda ya establecidos, como cinco-cero-cinco (505, por su similitud con *SOS*).

Si no se quisiera insertar un elemento de la cultura de llegada en la novela (en este caso, la escritura de la palabra *help* en el busca), se podría utilizar una llamada al auxilio más genérica y comprensible en ambas culturas. Una opción sería la serie de números 119, que es el número de emergencias de Japón, ya que es bastante similar al número de emergencias de Estados Unidos, 911. En caso de no querer correr el riesgo de la incomprensión de lector, también se podría añadir una pequeña aclaración que resalte que el número señala emergencias. Esta amplificación podría insertarse en las primeras líneas, donde el personaje trata de recordar el orden de los números que debe pulsar.

Este extracto representa un caso en el que todas las opciones de traducción requieren técnicas invasivas hasta cierto punto (alterar los números, insertar varias amplificaciones o préstamos seguidos…), ya que el texto por sí solo no asegura la comprensión del lector meta debido a la cantidad de factores que influyen en el fragmento. Por lo tanto, cabe analizar cada propuesta con detenimiento y escoger la mejor opción en base al público objetivo y al enfoque de la traducción de la obra. Por ejemplo, si se quisiera lograr un producto final totalmente naturalizado a la cultura meta, lo oportuno sería optar por la adaptación de los números para que representen la palabra *help* en vez de la original japonesa.

4.2. Plano extralingüístico

A continuación, se analizarán y clasificarán las traducciones propuestas para los problemas de traducción del plano extralingüístico.

4.2.1. Referentes culturales escolares

Curso escolar: duración y división

En cuanto a la duración y la estructura de los cursos, se han mantenido las originales mediante una traducción literal. Es decir, el curso empieza en mayo y acaba en abril, tal y como en Japón, a pesar de que no coincida con el sistema de la cultura de llegada. Asimismo, los periodos vacacionales se han conservado, aunque estos sí que encajan algo más con las vacaciones escolares de los países anglosajones, sobre todo las de invierno (sobre las fechas de Navidad y Año Nuevo) y las de primavera (alrededor de Semana Santa y la semana de Pascua). No obstante, las vacaciones de verano siguen suponiendo una mayor diferencia, ya que en la obra solo duran unas tres semanas cuando en países de habla inglesa suelen tener una duración aproximada de dos meses.

División de las etapas educativas

Para los cursos, se han empleado las equivalencias ya establecidas, que se basan en la edad del alumnado y la etapa educativa que representan. De este modo, los equivalentes acuñados entre Japón y Estados Unidos mencionados en la obra son los siguientes:

Edad	Japón	Estados Unidos
	中学校 (chūgakkō, «escuela media»)	Junior High School
12-13	一年 (ichi nen, «primer año»)	7th grade (curso 7)
13-14	二年 (ni nen, «segundo año»)	8th grade (curso 8)
14-15	三年 (san nen, «tercer año»)	9th grade (curso 9)

Enseres

Al igual que con la duración del curso escolar, los enseres mencionados en la novela se han traducido de forma literal. De este modo, se presupone que el lector conoce de antemano estas costumbres japonesas de usar zapatillas cómodas dentro del edificio escolar o tener objetos personales (como cojines o mantas) en los casilleros del aula.

JAP	EN

そろそろ学校では三学期も終わって、春休みに入る頃のはずだった。 学年が変わるから、こころが学校に置きっぱなしにしていた上履きや座布団を、伊田先生が家に届けに来た。(p. 379) (Sorosoro gakkō de wa san gakki mo owatte, haru yasumi ni hairu koro no hazu datta. Gakunen ga kawaru kara, Kokoro ga gakkō ni okippanashi ni shite ita uwabaki ya zabuton wo, Ida sensei ga ie ni todoke ni kita. [El tercer semestre de la escuela iba a acabar pronto y daría paso a las vacaciones de primavera. Ya que empezarían un nuevo curso, el profesor Ida vino a su casa a traerle las zapatillas y el cojín del asiento que Kokoro había dejado en clase.])	At school the third semester would be coming to an end, and the spring holiday would be starting soon. As they'd be going into a new school year, her homeroom teacher, Mr Ida, brought her slippers and seat cushion round to her house. (p. 245) (En la escuela, el tercer trimestre iba a terminar y las vacaciones de primavera empezarían pronto. Como empezarían un curso nuevo, el tutor de su clase, el profesor Ida vino a su casa a traerle sus zapatillas y el cojín de su asiento.)

4.2.2. Casos generales

成人の日 (seijin no hi) y ハッピーマンデー制度 (happī mandē seido, «sistema Happy Monday»)

A 成人の日 (seijin no hi) se le ha dado el equivalente acuñado *Coming-of-Age Day* («día de la mayoría de edad»), ya que describe a la perfección el significado de la festividad, que marca el paso a la adultez al cumplir los dieciocho años.

JAP	EN

[...] ママに明日も成人の日で休みだって言われた。連休だって。だからますます意味がわかんなくて」 「え、成人の日って十五日でしょ？連休じゃなかったと思うけど……」今度はスバルが尋ねる。(p. 350) (Mama ni ashita mo seijin no hi de yasumi datte iwareta. Renkyū datte. Dakara masumasu imi ga wakannakute. 「E, seijin no hi tte jyū go hi desho? Renkyū janakatta to omou kedo… 」Kondo wa Subaru ga tazuneru. [[...] Mi madre me dijo que mañana también era festivo por el día de la Mayoría de edad. Dos festivos seguidos. Cada vez entendía menos qué estaba pasando. —¿Qué? ¿Pero el día de la Mayoría de edad no es el quince? No pensaba que fuera un festivo de dos días… —respondió Subaru esta vez.])	[...] but my mother told me Monday was Coming-of-Age Day and school was out. Two days off in a row. So then I really couldn't work out what was going on.' 'Eh? Coming-of-Age Day is the fifteenth, isn't it? I didn't think it was a two-day holiday,' Subaru said. (p. 229) ([...] pero mi madre me dijo que el lunes era el día de la Mayoría de edad y que no había clases. Dos días sin clase seguidos. Entonces no entendía nada de lo que estaba pasando. —¿Qué? Pero el día de la Mayoría de edad es el quince, ¿no? No pensaba que fuera un festivo de dos días —dijo Subaru.)

Para el ハッピーマンデー制度 (happī mandē seido, «sistema *Happy Monday*») se ha utilizado una traducción literal y un préstamo naturalizado aprovechando que el término original de la novela es un calco del inglés (Happy Monday naturalizado a ハッピーマンデー [happī mandē] en japonés). Si bien el sistema en Reino Unido es similar, pues todos los festivos que caen en sábado a domingo se mueven al lunes, no comparte el nombre con el sistema japonés.

JAP	**EN**

「えっ！なにそれ。そんなふうになるの？休みの日がズレるの？」 「うん。確かハッピーマンデー制度っていう……」 「ハッピーマンデー！」 アキが大声を上げる。それから笑い出した。 「何そのおめでたい名前。正式名称がそれなの？ええーっ、真面目な大人がそんな名前つけたってこと？こころ、だましてない？」(p. 504) (「E! Nani sore. Sonna fū ni naru no? Yasumi no hi ga zureru no?」 「Un. Tashika happī mandē seido tte iu…」 「Happī mandē!」 Aki ga oogoe wo ageru. Sorekara warai dashita. 「Nani sono omedetai namae. Seishikimeishō ga sore na no? Eē, majimena otona ga sonna namae tsuketatte koto? Kokoro, damashite inai?」 [—¿Cómo? ¿Que cambiaron los festivos de lugar? —Sí, por el sistema Happy Monday…	‘Is that really what happened? They moved the holidays?’ ‘Yeah. It's the Happy Monday System …’ ‘Happy Monday?!’ Aki exclaimed, then burst out laughing. ‘What a silly name. Kokoro, are you playing games with me?’ (p. 327) (—¿De verdad pasó eso? ¿Movieron los festivos? —Sí. Es el sistema Happy Monday… —¿Happy Monday? —exclamó Aki para después empezar a reírse—. Qué nombre más bobo. Kokoro, ¿me estás tomando el pelo?)

—¡Happy Monday! —exclamó Aki antes de que se le escapara una risa—. Qué nombre más acorde, ¿es el oficial? Madre mía, que unos adultos serios pongan un nombre así … Kokoro, ¿me estás tomando el pelo?])	

En este caso, al estar el término original tan cerca de la lengua meta desde un principio, la traducción literal es la vía más directa. No obstante, también se podría considerar el empleo de una descripción si se desea evitar la aparición de referentes culturales en el texto inglés. De ser así, la traducción podría describir el cambio que supuso el establecimiento del sistema Happy Monday sin nombrarlo de forma directa, simplemente explicando que desde el año 2000 los festivos se celebran siempre en días adyacentes al fin de semana.

昭和 (shōwa)

En este extracto se ha hecho uso de una amplificación sobre la palabra Shōwa para asegurar la comprensión del lector sin eliminar la referencia del original a un periodo histórico japonés. La amplificación clarifica no solo que Shōwa es el nombre de un periodo en el tiempo, sino también que este recibe su nombre por el emperador que reinó durante el transcurso del periodo.

JAP	EN
「昭和じゃん !」 マサムネが言って、スバルが「え ? そりゃそうだよ。どういう意味？」と尋ねる。まずそこから意味が通じないのだ、とわかった。(p. 500) (「Shōwa jan!」 Masamune ga itte, Subaru ga 「E? Sorya sō da yo. Dō iu imi?」to tazuneru. Mazu sokokara imi ga tsūjanai no da, to wakatta.	‘That's back in Emperor Shōwa's era!’ Masamune said, and Subaru replied, ‘Sure. Sounds about right.’ But he looked confused, and Kokoro realized even the mention of Shōwa didn't click with him. (p. 324) (—¡Eso es en el periodo del emperador Shōwa! —dijo Masamune. —Sí, puede ser —contestó Subaru, pero parecía confuso, y Kokoro se dio cuenta de que no comprendía del todo la mención de Shōwa.)

[—¡Eso es en el periodo Shōwa! —dijo Masamune. —Eh, sí, puede ser. ¿A qué te refieres? —contestó Subaru. Fue entonces cuando Kokoro se percató de que Subaru no acababa de entender el comentario de Masamune.])	

En lugar de la amplificación, se podría considerar la sustitución del elemento cultural por una frase más general, como *that's so long ago* («eso fue hace tanto tiempo»). No obstante, esta opción provocaría más cambios en el diálogo, ya que en ese caso la respuesta de Subaru no encajaría con la intervención de Masamune, por lo que también habría que alterar sus palabras para que el diálogo mantuviera la fluidez.

昴 (subaru)

Al igual que en el caso anterior, para esta traducción también se ha empleado una amplificación sobre la palabra 歌 (uta, «canción»). Mediante esta técnica, se explica el género de la canción al igual que el intérprete, lo que facilita la comprensión de la referencia y su posterior recuperación en caso de que el lector quiera buscar la canción.

JAP	EN
こころは星の名前でファンタジーっぽいと言ってくれたけど、周りからは歌の名前と一緒だなって言われることが多い。まあでも、その歌だってもとは星の昴から取られているんだろうから、別にいいか。昴。プレアデス星団。別名六連星。(p. 439) (Kokoro wa hoshi no namae de fantajiippoi to itte kureta kedo, mawari kara wa uta no namae to issho da natte iwareru koto ga ooi. Maa demo, sono uta datte moto wa hoshi no subaru kara	Kokoro told him the association with the stars gave his name a fantastical feel, but most people told him it reminded them of the pop song sung by Tanimura. But that was fine, he thought, since the song itself was inspired by the constellation, also known as the Seven Sisters. (p. 286) (Kokoro le dijo que la relación con las estrellas le daba un aire de fantasía a su nombre, pero la mayoría de la gente le decía a Subaru que le recordaba al nombre de la canción pop de Tanimura. Pero no pasa nada, pensaba él, porque la propia canción estaba inspirada en la

torareteiru n darō kara, betsu ni ii ka. Pureadesu seidan. Betsumei roku rensei. [Kokoro pensaba que el estar relacionado con las estrellas le daba un aire de fantasía a su nombre, pero mucha gente le decía que le recordaba al nombre de la canción. Pero a Subaru no le molestaba, porque la canción también había tomado el nombre por la constelación. Subaru. Las Pléyades, también conocidas como las Siete Hermanas.])	constelación, también conocida como las Siete Hermanas.)

4.3. Comentarios sobre las decisiones de traducción

Hay ciertos aspectos sobre la traducción a lo largo de la obra que merecen ser comentados en mayor detalle debido a su repercusión sobre el producto final.

En primer lugar, al analizar las dos versiones, japonesa e inglesa, de forma paralela, resulta evidente que la omisión es el recurso más utilizado. Dado que no existe motivo traductológico que justifique la cantidad de información que no llegó a la versión inglesa, no sería correcto asumir que fue el traductor quien llevó a cabo las omisiones. Sin embargo, según los correos electrónicos entre Jay Rubin y Philip Gabriel mencionados en el segundo punto de este trabajo, no sería la primera vez que un traductor anglosajón adopta el papel de editor (sin reconocimiento formal) a medida que trabaja con el texto, por lo que tampoco se debería descartar la posibilidad de que las eliminaciones fueron obra de Gabriel.

En segundo lugar, en múltiples traducciones es notoria la influencia del público objetivo que, como se estableció anteriormente, ronda la edad de os personajes de la novela (entre los doce y los dieciséis años). Por lo tanto, hay opciones de traducción que no se consideran oportunas debido a la relevancia de la facilidad de lectura y la comprensión en las obras dirigidas a esta franja de edad. A pesar de su utilidad en otros textos, las notas al pie de página, entre otros, se han descartado debido a que entorpecerían la lectura. De haber estado este libro dirigido a un público más adulto, podrían haberse usado sin problema como ya se ha hecho en muchas otras ocasiones. Otro de los recursos que se podrían haber utilizado para garantizar la comprensión del lector es un glosario final que recoja todos los préstamos o referencias culturales que aparezcan a lo largo de la novela junto a su definición. No obstante, se podría asumir que este recurso no se utiliza

por el mismo motivo por el que no se emplean las notas al pie, pues no son elementos que se utilicen de forma habitual en la literatura juvenil.

Finalmente, se podría concluir que esta traducción se acerca más a la extranjerización que a la domesticación, ya que parece que se esfuerza en mantener los referentes culturales y destacar el origen japonés de la historia. Es por ello que en el transcurso de la obra se encuentran diversas amplificaciones explicativas, alusiones al sistema de escritura y préstamos del japonés. Todas estas técnicas favorecen la comprensión de los elementos que se han mantenido de la obra original. No obstante, y en relación con el párrafo anterior, cabe tener en consideración que los incisos (en particular, las alusiones al sistema de escritura) podrían sacar al lector de la narrativa y se arriesgan a entorpecer la lectura. Además, en el caso de las traducciones en las que se hace referencia al sistema de escritura japonés se presupone que el lector posee conocimientos previos sobre la lengua de origen, ya que se habla sobre el significado de diferentes sílabas y palabras que tienen caracteres en común pero en ningún momento se muestra el funcionamiento de los mismos.

5. Conclusiones

かがみの孤城 (Kagami no kojō) de Mizuki Tsujimura es una novela juvenil publicada en 2017 que se caracteriza por su narrativa fantástica y su efecto reconfortante sobre el lector. Su gran éxito llevó a la traducción de la obra en 2021 a cargo del reconocido traductor Philip Gabriel y consiguió recrear su triunfo en el mercado anglosajón al convertirse rápidamente en un superventas. No obstante, el proceso que llevó la obra más allá de las fronteras japonesas no fue uno simple.

A lo largo de este trabajo, se han analizado la variedad de dificultades que presenta la traducción literaria del japonés al inglés junto con las soluciones aportadas para la casuística de la novela. En el transcurso de este análisis, se han examinado no solo los problemas de traducción a nivel lingüístico, sino también el enfoque de la obra y el manejo de los referentes culturales en la versión inglesa. Son tres los aspectos sobre los que se han sacado conclusiones: la intervención del traductor y los editores, la influencia del lector meta y el enfoque extranjerizante de la traducción.

Desde el principio del análisis se hace evidente la intervención del traductor y de los editores en la novela, en mayor parte, por medio de las omisiones ya mencionadas en apartados anteriores. Existen varias razones que podrían explicar la intención detrás de estas decisiones, pero la más probable son las costumbres editoriales de los sellos anglosajones. Los editores de Reino Unido y Estados Unidos tienden a adaptar los libros de origen extranjero al supuesto gusto del lector ideal en inglés tanto como pueden. Muchas veces, esto implica eliminar fragmentos que se podrían considerar repetitivos o que no aporten demasiado a la trama. No obstante, estos criterios son subjetivos, lo que suscita una duda natural sobre la licitud de estas decisiones cuando suponen una pérdida considerable de información para lector. En el caso de *Lonely Castle in the Mirror* se ha comprobado, además de que la frecuencia de las omisiones es relativamente alta, que no todas las eliminaciones pueden justificarse por redundancia o irrelevancia. En consecuencia, cabe considerar el efecto de estas decisiones sobre la versión inglesa y cómo estos afectan a la experiencia del lector meta anglosajón en comparación al lector japonés. Si se hiciera un análisis más exacto del número de omisiones y su naturaleza, podría incluso abrirse el debate (siempre presente en el ámbito de la traducción) de la «traición» al texto original y de la «infidelidad» a su autora en caso de que se perdiera una parte significativa de la obra en el proceso de traducción.

El público meta, como se ha definido en secciones anteriores, lo conforman jóvenes entre los doce y los dieciséis años, a la par con las edades de los personajes. Este rango de edad implica ciertas limitaciones en cuanto a las técnicas de traducción que se pueden emplear, ya que algunas podrían entorpecer la lectura o resultar demasiado complejas para un público joven. Como se ha mencionado en el apartado anterior, las notas al pie de página son un gran ejemplo de ello. Si bien su uso es aceptable en

narrativas más adultas o consideradas «clásicas» (para explicación de elementos de carácter cultural, diacrónico o lingüístico), su presencia resulta extraña en el contexto de la literatura juvenil. Por lo tanto, se prefieren las amplificaciones y las descripciones, entre otros, sobre las técnicas más prevalentes en textos formales o incluso académicos.

En cuanto al enfoque extranjerizante, este se manifiesta en el tratamiento de las referencias culturales, que se han mantenido en su mayoría. En general, se han aplicado traducciones literales de los referentes junto con amplificaciones en los casos donde se requería algo más de contexto para su comprensión en la cultura meta. La decisión de mantener los referentes culturales denota la intención de explicitar el origen japonés de la novela. Si bien pretenden adaptar el formato del texto a los estándares habituales del mercado editorial anglosajón, la mención de festividades locales, costumbres y demás elementos de la idiosincrasia japonesa sitúan la narrativa de forma indudable en el país nipón. Asimismo, mediante la decisión de mantener un enfoque extranjerizante, se asume de forma indirecta que el lector meta podría poseer conocimientos previos de la cultura y lengua de origen. Por ejemplo, hay ocasiones en las que no se explica el significado de los referentes culturales, y en más de un fragmento se hace referencia al sistema de escritura (como se ha podido ver en el tercer apartado de este trabajo) sin explicitar el funcionamiento de la lengua japonesa y, en particular, del *kanji*.

Así pues, el lector meta y las intenciones de la editorial ejercen una fuerte influencia sobre las decisiones de traducción, que se personalizan para adaptarse al perfil indicado. A su vez, la traducción define el público meta, ya que adapta el texto a un grupo específico de lectores a pesar del riesgo de tornar la obra menos atractiva para otros públicos potenciales. Esta adaptación va más allá del texto, pues también afecta a la imagen de cubierta, la sinopsis de la contracubierta y la estrategia de promoción de la novela, entre otros muchos aspectos. De esta forma, las intenciones de la editorial (incluido el lector meta que se quiere alcanzar) y las decisiones traductológicas se influencian mutuamente a lo largo de todo el proceso de importación de la obra.

En definitiva, la traducción inglesa de かがみの孤城 (Kagami no kojō) sirve como ejemplo de los múltiples aspectos que se deben considerar a la hora de trasladar un producto cultural. A través del análisis del enfoque (tanto promocional como traductológico) y del contenido de la obra, han salido a relucir las transformaciones que ha sufrido la novela y se han considerado otros cambios que podría haber sufrido la obra, presentando así los diferentes resultados potenciales de la versión inglesa. De esta forma, queda clara la relevancia de todas y cada una de las decisiones tomadas a durante el proceso editorial, desde el enfoque inicial del proceso hasta la traducción del último fragmento, pues cada paso posee una gran influencia sobre el producto final. En el caso particular de la traducción, queda claro que se debe tomar cada decisión de forma consciente, ya que el proceso determina cuánto se va a acercar o alejar la versión en inglés de la novela original, y cuánto va a diferir la experiencia del lector meta en la lengua de llegada de la del lector meta en japonés. Una serie de resoluciones que pueden parecer

inofensivas en un principio tienen el poder de convertir la novela en una obra completamente diferente a la original.

6. Bibliografía

Obras en las que se ha basado el trabajo:

Tsujimura, M. (2017). *かがみの孤城*. Poplar Publishing.

Tsujimura, M. (2021). *Lonely Castle in the Mirror* (P. Gabriel, Trans.). Transworld. (Trabajo original publicado en 2017).

Referencias:

Cambridge University Press. (n.d.). Dish. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado el 22 de abril de 2026, de https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dish

Dish. (s.f.). En *etymonline.com*. Recuperado el 22 de abril de 2026, de https://www.etymonline.com/word/dish

Gabriel, P. y Rubin, J. (2000-2001). *Translating Murakami*. Randomhouse.com. Recuperado el 17 de marzo de 2026, de https://www.randomhouse.com/knopf/authors/murakami/complete.html

Hudson, M. E., & Nazikian, F. (2017). *Modern Japanese Grammar: A Practical Guide.* Routledge.

Marco, J. (2004). «Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi», *Quaderns. Revista de traducció*, *Volumen 11*, 129-149. Recuperado el 15 de marzo de 2026, de https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25397/25231

Maynard, K. R. (2013). Lost Chapters in *The Wind-Up Bird Chronicle*: A Translation and Commentary. *Pacific Asia Inquiry, Volumen 4* (1), 169-179. Recuperado el 18 de marzo de 2026, de https://www.uog.edu/_resources/files/schools-and-colleges/college-of-liberal-arts-and-social-sciences/maynard_lost-chapters-wind-up-bird.pdf

Merriam-Webster. (n.d.). Dish. En *Merriam-Webster.com dictionary*. Recuperado el 22 de abril de 2026, de https://www.merriam-webster.com/dictionary/dish

Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2001). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, *Volumen 47* (4), 499-506. Recuperado el 7 de marzo de 2026, de https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2002/137439/meta_a2002v47n4p498.pdf

Ogi, N. (2017). *Involvement and Attitude in Japanese Discourse: Interactive Markers.* John Benjamins Publishing.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.

Fuentes de consulta:

Britannica Editors (2009). agglutination. *Encyclopedia Britannica*. Disponible en https://www.britannica.com/topic/agglutination-grammar

Maynard, S. K. (1997). *Japanese Communication: Language and Thought in Context*. University of Hawai'i Press.

Molodojen, N. (2017). *Las referencias culturales y su tratamiento en la traducción directa y mediada japonés-español: el caso de Hotogitsu de Tokutomi Roka* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Málaga.

Montaner Montava M. A. (2012). La traducción del japonés al español: consideraciones desde una concepción cognitivista y cultural de la Lingüística. *Estudios de Traducción*, *2*, 147-155. https://doi.org/10.5209/rev_ESTR.2012.v2.38983

Rubio, C. (2014). La traducción literaria del japonés en lengua española: tendiendo puentes. En O. Carbonell I Cortés (Ed.), *Presencias japonesas: la interacción con Occidente en la literatura y las otras artes* (pp. 21–31). Ediciones Universidad de Salamanca.

Sugimoto, Y. (Ed.). (2010). *Cambridge Companions to Culture: The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Cambridge University Press.