

## El *frañol* en *Pas pleurer* de Lydie Salvayre y su traducción al español

Benoît Filhol

M. Mar Jiménez-Cervantes Arnao

*Universidad Católica de Murcia*

bfilhol@ucam.edu

mmjimenez@ucam.edu

### Resumen

La novela *Pas pleurer* de Lydie Salvayre se sumerge en el episodio histórico de la guerra civil española a través de una historia con tintes autobiográficos y se une a las obras escritas en *frañol*, una lengua que mezcla el francés y el español. Esta especificidad estilística fue el aspecto más destacado por la crítica y su recepción obtuvo una mezcla de elogio y reprobación. Este artículo persigue dos objetivos. En primer lugar, se realiza un análisis exhaustivo del *frañol* en la novela a través de un sistema de clasificación adaptado a la obra que nos permite interpretar la elección estilística operada por Salvayre. En segundo lugar, se examina la traducción española de *Pas pleurer*, considerando que la traslación del *frañol* constituye un desafío de primer orden para el traductor.

**Palabras clave:** *Frañol*. Alternancia de código. Lydie Salvayre. Javier Albiñana. Traducción.

### Abstract

Set in the Spanish civil war and resonant with autobiographical echoes, Lydie Salvayre's *Pas pleurer* exemplifies the contact between Spanish and French, by means of the mixed language called *frañol*. In terms of reception, this prominent stylistic factor –often highlighted by critics– led to a mixture of praise and disapproval. This article has a two-fold objective: first, conducting an exhaustive analysis of *frañol* in the novel, by means of a classification system allowing us to interpret Salvayre's stylistic choices. Second, examining the Spanish translation of *Pas pleurer*, taking into consideration the challenges embedded in the translation of *frañol*.

**Key words:** *Frañol*. Code-switching. Lydie Salvayre. Javier Albiñana. Translation.

### Résumé

Le roman *Pas pleurer* de Lydie Salvayre se plonge dans l'épisode historique de la guerre civile espagnole au travers d'une histoire aux accents autobiographiques et rejoint les œuvres écrites en *fragnol*, une langue qui mélange le français et l'espagnol. Cette spécificité linguistique fut l'aspect le plus évoqué par la critique et sa réception recueillit aussi bien des

éloges que des réprobations. Cet article poursuit deux objectifs. Tout d'abord, nous avons réalisé une analyse exhaustive du fragnol dans le roman au travers d'un système de classification adapté à l'œuvre qui nous permet d'interpréter le choix stylistique opéré par Salvayre. Dans un second temps, nous examinons la traduction espagnole de *Pas pleurer*, considérant que la transposition du fragnol constitue un défi de premier ordre pour le traducteur.

**Mots clé :** Fragnol. Alternance codique. Lydie Salvayre. Javier Albiñana. Traduction.

## 0. Introducción

En 2014, la atribución del Prix Goncourt estuvo rodeada de una cierta polémica. El jurado del famoso premio francés coronó *Pas pleurer*<sup>1</sup> de Lydie Salvayre, una novela que se distinguió por el uso del *fragnol*, que rompía con el francés más puro en el cual están escritas las obras recompensadas tradicionalmente. La concesión del Goncourt suscitó el interés hacia la novela y tanto las críticas positivas como las críticas negativas<sup>2</sup> se centraron en este aspecto de la obra de Salvayre.

No obstante, *Pas pleurer* ofrece otras características que son dignas de mencionar para presentar la obra. Quizá la primera que salte a la vista en una primera lectura, además del recurso del *fragnol*, sea la integración operada por Salvayre de dos relatos de una misma realidad histórica. El relato principal está conformado por la historia que cuenta Montse, una mujer mayor enferma de Alzheimer, a Lidia, su hija, narradora inicial de la historia. Montse relata a Lidia su experiencia en la revolución libertaria de 1936 y en otros episodios de la Guerra Civil. No obstante, Lidia, desde una perspectiva actual, siente la necesidad de convocar a otro testimonio de este conflicto y alude a la evolución ideológica del escritor Georges Bernanos, que abandonó su postura a favor del franquismo para denunciar con vehemencia las represiones del bando nacional, especialmente a través de la publicación de *Les Grands Cimetières sous la lune* en 1938, una obra que ha leído Lidia y que aparece en *Pas pleurer* a través de citas textuales. Como indica José Luis Arráez (2017: 191), «La présence de ce pamphlet au fil de la narration de l'histoire permet à Lidia de confronter des événements tragiques survenu presque simultanément à Majorque et à Barcelone, puis dans le village natal de sa mère». Y para Claude Duée (2017: 82), estos fragmentos de la obra

<sup>1</sup> Nos hemos basado en la edición de la obra de la editorial Seuil de 2014. Para los fragmentos citados, hemos incluido los números de página de esta edición.

<sup>2</sup> Lydie Salvayre ganó el Prix Goncourt frente al escritor argelino Kamel Daoud. La lengua híbrida de la autora francesa es, según el crítico literario Sébastien Lapaque (2014: en línea), «un savoureux mélange de français et d'espagnol». Para Philippe Lançon (2014: en línea), en cambio, Salvayre usa el *fragnol* «de manière trop appuyée, démonstrative. Dans ce travail de réappropriation d'une langue née du conflit et du passage, d'une langue comme prise de guerre ou comme bagage de fuite, son challenger Kamel Daoud est à la fois plus joueur, plus subtil et plus inventif».

de Bernanos «servent de contrepoints antagoniques aux autres récits en ce sens qu'il décrit l'horreur et le pessimisme d'une réalité vécue en contrepoint du bonheur et de l'optimisme de Montse».

El objetivo de nuestro estudio es doble. En un primer momento, hemos tratado de proponer un análisis exhaustivo del rasgo principal de la escritura de la novela, el *frañol*, proponiendo un sistema de clasificación adaptado a la novela que nos permita interpretar la elección estilística operada por Salvayre. En un segundo tiempo, nos pareció interesante ampliar el trabajo sobre la obra al examen de la traducción española<sup>3</sup> de *Pas pleurer*, considerando que la traslación del *frañol* constituía un desafío de primer orden para el traductor<sup>4</sup>.

Para conseguir nuestro objetivo, hemos procedido a una lectura exhaustiva de la novela que se ha materializado en tablas que recogen los procedimientos que sustentan el análisis del *frañol* en *Pas pleurer*. Hemos recopilado doscientos ochenta y cuatro elementos pertenecientes al *frañol* que hemos organizado en cinco categorías que desglosaremos a continuación.

### 1. El *frañol* de *Pas pleurer*

Antes de volcarnos de lleno en el análisis de *Pas pleurer* es necesario definir lo que entendemos por *frañol*, el fenómeno lingüístico principal que hemos elegido para el estudio de la obra francesa. La palabra *frañol* es un acrónimo que proviene de la mezcla de las palabras «francés» y «español». Es un vocablo que se usa principalmente para referirse al lenguaje usado por los españoles que emigraron a Francia en distintos momentos del siglo XIX y XX. El *frañol* es visto normalmente como una forma de expresión minoritaria e incorrecta por aquellas personas que consideran que se trata de una unión ilegítima y que creen en la pureza de los idiomas. Percibimos este matiz negativo en una definición del *frañol* que propone Salvayre en una de las entrevistas que realizó tras la publicación de *Pas pleurer*:

Le fragnol, c'est la voix d'un personnage très fortement inspiré de ma mère qui est arrivée en France en 1939 et qui ignorait absolument tout de la France, du français, de sa géographie, de son histoire, de ses mœurs et qui a donc fabriqué une langue *mezlée*, comme elle aurait dit, une langue mixte, une langue qui a été le résultat du carambolage entre son espagnol de nais-

<sup>3</sup> Hemos utilizado la versión española, *No llorar*, de la editorial Anagrama.

<sup>4</sup> Ambas partes de este estudio se presentaron por separado en dos congresos en el año 2017. La primera parte, en la que se aborda el estudio de la lengua utilizada por Salvayre, se dio a conocer bajo el título «El *frañol* en *Pas pleurer* de Lydie Salvayre» en el XXVI Colloque International de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española celebrado en Palma de Mallorca. El análisis de la traducción al español de la obra se presentó mediante la comunicación «El desafío de la traducción del *frañol* de *Pas pleurer*» en el XIV Congreso Internacional de Traducción, Texto e Interferencia, celebrado en Jaén. Exponemos aquí ambos estudios unidos.

sance et la langue qu'elle découvrait, que j'ai appelé le fragnol, que nous appelions, mes sœurs et moi, le fragnol (Salvayre, 2015: en línea).

Cabe señalar que esta definición se asemeja mucho a otra que encontramos en el libro:

Ma mère est née le 14 mars 1921. Ses proches l'appellent Montse ou Montsita. Elle a quatre-vingt-dix ans au moment où elle évoque pour moi sa jeunesse dans cette langue mixte et transpyrénaïque qui est devenue la sienne depuis que le hasard l'a jetée, il y a plus de soixante-dix ans, dans un village du Sud-Ouest français (Salvayre, 2014: 16).

El *frañol* de *Pas pleurer* es una lengua híbrida que está conformada por distintos procedimientos. Estos últimos van a constituir las categorías que sustentarán nuestro análisis. Más específicamente, el *frañol* se asemeja más bien a un pidgin, es decir una lengua que usa un inmigrante en su nuevo lugar de residencia. Un pidgin se caracteriza por el empleo de estructuras formales de la lengua materna de este inmigrante que completa con palabras de la lengua de su interlocutor. Podemos afirmar, por tanto, que se basa principalmente en la alternancia de código (o *code-switching*, como se le llama en inglés), que es un fenómeno importante de la investigación lingüística del bilingüismo. El concepto recoge el sentido de la palabra «código», que quiere decir «lengua» o «dialecto». La alternancia de código es, por tanto, como lo indica el mismo nombre, un lenguaje en el que se utiliza más de una sola lengua o dialecto (Gumperz, 1982; Myers-Scotton, 1993; Cook, 1996).

Siguiendo las clasificaciones de Poplack (1980) y Hamminck (2000), tenemos que diferenciar dos tipos de alternancia de código. Ofrecemos primero ejemplos del cambio intersentencial, que es el que se produce cuando aparece una frase en un idioma y luego otra en otra lengua. De las veintinueve ocurrencias encontradas para este procedimiento, ofrecemos algunos ejemplos:

Un ángel moreno caído del cielo (Salvayre, 2014: 55)

Cuidado con el pelirrojo ! (Salvayre, 2014: 146)

Qué suerte! Qué felicidad ! (Salvayre, 2014: 168)

Obsérvese que, aunque la frase esté escrita en español, se siguen las normas ortotipográficas que rigen la lengua francesa, con ausencia del signo de apertura de exclamación.

En cambio, el cambio intrasentencial ocurre cuando la mutación se realiza dentro de la misma cláusula. Hallamos ciento setenta y nueve ocurrencias de este procedimiento. Presentamos dos de ellas:

Il était un zorro, astuto como un zorro, malo como un zorro y falso como un zorro (Salvayre, 2014: 67).

Et elle se disait en elle-même No es una vida, no es una vida,  
no es una vida (Salvayre, 2014: 211).

En *Pas pleurer*, otros tres procedimientos sirven a la autora para introducir el *frañol*: el calco, la desviación sin influencia del español y la desviación por contaminación del español. El calco es una traducción literal de una palabra o de una expresión del español. A diferencia de las desviaciones sin influencia o de la desviación por contaminación, el calco presenta una corrección morfológica, ortográfica y léxica. El calco está presente en dieciséis ocasiones en el texto de la novela. Lo divertido o paradójico del uso de este procedimiento es que en algunas ocasiones el recurso al calco lleva a Salvayre a utilizar palabras cultas que están en desuso en francés actual. Es el caso del primero de estos ejemplos:

à toute vélocité vers mon grenier (Salvayre, 2014: 14)

les qu'est-ce que les gens vont dire? (Salvayre, 2014: 153)

Las desviaciones sin influencia del español se explican por la competencia limitada en francés de la madre de la narradora. El personaje de Montse emigró a Francia con una edad avanzada y no estudió la lengua de Molière en la escuela. Por tanto, comete errores cuando usa la lengua francesa. Este procedimiento aparece en siete ocasiones en *Pas pleurer*:

La guerre, ma chérie, est tombée à pic nommé (Salvayre, 2014: 15).

Sans l'ombrage d'un doute (Salvayre, 2014: 79)

La desviación por contaminación del español está relacionada con el nivel limitado de Montse en lengua francesa. Como es natural en una persona que aprende un idioma o que debe mejorar su nivel, Montse parte de su lengua materna para construir palabras u oraciones en la lengua extranjera. La desviación por contaminación del español surge en cincuenta y cuatro ocasiones. Mostramos aquí tres ejemplos representativos:

Je me raccorde (Salvayre, 2014: 14).

Tu comprendes bien l'encadènement (Salvayre, 2014: 171).

On dirait qu'il y a un siècle (Salvayre, 2014: 120).

Tras haber propuesto una clasificación de los distintos procedimientos que conforman el *frañol* de Montse, es necesario indagar más en la obra de Salvayre y proponer una interpretación que intente desvelar las intenciones que han llevado a la autora francesa a recurrir a esta «langue mezlée».

La primera lectura que hemos realizado es una lectura testimonial e identitaria. El *frañol* no es una lengua en sentido estricto, sino un fenómeno lingüístico, un pidgin, que tiene un proceso de formación idéntico a las demás lenguas del planeta. Como señala el sociolingüista Pascal Picq (2013: 187-188):

En chaque circonstance ces langues se construisent depuis d'autres langues, avec leur grammaire, par symbiose et évolution. Les langues naissent d'autres langues comme les espèces procèdent d'autres espèces avec des variations, des abandons, des inventions, des bricolages.

La coexistencia de lenguas es un hecho cotidiano y universal que existe desde los tiempos más remotos, jugando un papel importante en la evolución lingüística. El *frañol* es fruto del multilingüismo que siempre ha caracterizado los países mediterráneos. *Pas pleurer* es por tanto la novela del *frañol*, un lenguaje que nace con el contacto entre el español y el francés, del mismo modo que estas dos últimas habían nacido del contacto del latín con otras lenguas.

Este contacto se ha materializado en varios momentos de la Historia, pero el caso que nos interesa es paradigmático, ya que la novela nos introduce en la génesis del *frañol* contemporáneo por así decirlo, en este momento histórico durante el cual miles de españoles cruzaron la frontera para huir del franquismo buscando una vida mejor.

Antes de abordar algunos episodios de la Guerra Civil, la novela se centra en el periodo de preguerra y, especialmente, en la revolución social española de 1936, que fue el proceso que se dio tras el intento de golpe de estado del 17 de julio de 1936. *Pas pleurer* sitúa primero al lector en un pueblo del que se no se presenta nombre o ubicación geográfica antes de trasladarse a Barcelona, lugar emblemático de esta revolución social. Este verano de 1936 es un episodio especialmente relevante para la madre de la narradora ya que ha resistido al desgaste del tiempo, al deterioro de su memoria:

Elle souffre de troubles de la mémoire, et tous les événements qu'elle a vécus entre la guerre et aujourd'hui, elle en a oublié à tout jamais la trace. Mais elle garde absolument intacts les souvenirs de cet été 36 où eut lieu l'inimaginable, cet été 36 pendant lequel, dit-elle, elle découvrit la vie, et qui fut sans aucun doute l'unique aventure de son existence (16).

El proceso de emigración engendra transformaciones inevitables en la persona que migra. Estos cambios engloban, entre otros, la identidad personal y social y la adopción de una nueva cultura a la que debe acomodarse para poder integrarse. Como es natural, y la historia así lo ha demostrado en los países multiculturales, el inmigrante intenta siempre conservar su lengua, tradiciones y costumbres. Frente a esta difícil tarea de preservar su identidad, debido al proceso de aculturación al que se somete, el inmigrante dispone de las posibilidades que le brinda el lenguaje. Una de ellas es a través del uso de la alternancia de código lingüístico y el *frañol* en el caso del personaje de la novela que nos interesa.

Esta lengua, por tanto, simboliza el encuentro entre dos culturas separadas por la frontera dibujada por los Pirineos. De esta manera, el sumergimiento en este momento histórico y en la historia familiar, y sobre todo en este idioma mixto, se asemeja a una búsqueda identitaria por parte de Montse –sin lugar a dudas– pero principalmente para la escritora-narradora, Lydie/Lidia:

Ce soir, je l'écoute encore remuer les cendres de sa jeunesse perdue et je vois son visage s'animer, comme si toute sa joie de vivre s'était ramassée en ces quelques jours de l'été 36 dans la grande ville espagnole, et comme si, pour elle, le cours du temps s'était arrêté calle San Martín, le 13 août 1936 à 8 heures du matin. Je l'écoute me dire ses souvenirs que la lecture parallèle que je fais des *Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos assombrit et complète. Et j'essaie de déchiffrer les raisons du trouble que ces deux récits lèvent en moi, un trouble dont je crains qu'il ne m'entraîne là où je n'avais nullement l'intention d'aller. Pour être plus précise, je sens, à leur évocation, se glisser en moi par des écluses ignorées des sentiments contradictoires et pour tout dire assez confus. Tandis que le récit de ma mère sur l'expérience libertaire de 36 lève en mon cœur je ne sais quel émerveillement, je ne sais quelle joie enfantine, le récit des atrocités décrites par Bernanos, confronté à la nuit des hommes, à leurs haines et à leurs fureurs, vient raviver mon appréhension de voir quelques salauds renouer aujourd'hui avec ces idées infectes que je pensais, depuis longtemps, dormantes (Salvayre, 2014: 17).

La lengua es el reflejo directo de la identidad múltiple de la madre de Lidia y por extensión de la propia autora, hija de una mujer española que emigró a Francia. En la novela, el *frañol* adquiere protagonismo y se vuelve el núcleo de la relación madre e hija: Lidia –la narradora inicial asimilada a la autora– cede constantemente la palabra a Montse para que narre sus vivencias en primera persona. Lidia, que sin duda ha recibido una educación francesa, no acepta los errores de su madre y actúa como una profesora enfrentada a una alumna que comete errores lingüísticos. Este proceso de transmisión se realiza a través de hibridaciones y deformaciones del lenguaje: «Ma mère me raconte tout ceci dans sa langue, je veux dire dans ce français bancal dont elle use, qu'elle estropie serait plus juste, et que je m'évertue constamment à redresser» (Salvayre, 2014: 111-112).

Varios críticos interpretaron también la inclusión del *frañol* como una búsqueda identitaria y de indagación en la memoria familiar. Duée (2017: 86) señala que «ce qu'elle souhaite redresser, ce n'est pas donc pas tant ce corps ni cette langue mais c'est cette mémoire, son histoire familiale, ses origines, son identité». Por su parte, Marianne Braux (2016: 72) comenta acerca del comienzo de la novela que

La narration, avec ce que le terme implique de dynamique, apparaît-elle comme l'expression d'une mémoire *au travail*, prise dans un mouvement de va-et-vient entre le souvenir d'un contenu narratif (ce que Genette appelle l'*histoire*, ici en l'occurrence les événements du 18 juillet 1936) et le souvenir précis des paroles de la mère racontant elle-même cette journée mémorable.

Desde el inicio, la novela juega con su indefinición genérica. ¿De qué se trata? ¿De una autobiografía o de una novela? ¿Todos los elementos incluidos en la obra son verdaderos y reales? Si nos fiamos del texto, podemos pensarlo, ya que la autora, como ya vimos en fragmentos anteriores, se esfuerza en inscribir el relato en la verosimilitud de la historia de la familia. Recordemos también este fragmento situado al inicio de *Pas pleurer* para ilustrar esta tendencia:

Ma mère s'appelle Montserrat Monclus Arjona, un nom que je suis heureuse de faire vivre et de détourner pour un temps du néant auquel il était promis. Dans le récit que j'entreprends, je ne veux introduire, pour l'instant, aucun personnage inventé (Salvayre, 2014: 15).

Sin embargo, este fragmento contrasta con lo que ha declarado Salvayre cuando le han preguntado específicamente sobre los límites entre realidad y ficción en la construcción de la novela. Ahora bien, como observamos en una cita anterior que provenía de una conferencia al margen de la obra, la voz de Montse es solo «la voix d'un personnage très fortement inspiré de ma mère qui est arrivée en France en 1939 et qui ignorait absolument tout de la France» (Salvayre, 2015: s.p.). Claude Duée coincide con esta idea de indefinición genérica y sitúa *Pas pleurer* «à la croisée du roman historique, du roman d'amour et de l'essai, à la croisée des genres autobiographiques, biographiques, narratifs» (2017: 79).

Esta indefinición es fruto de una gran complejidad narrativa. José Luis Arráez, quien estudió este aspecto detenidamente, se esforzó en sacar a la luz el aparato enunciativo para presentar todas las voces de la novela:

Lydie Salvayre plonge le lecteur au cœur de la guerre espagnole à travers Lidia et Montse, Lidia et Bernanos : quatre interlocuteurs, trois personnages et deux conversations principales situées sur des axes chronologiques et géographiques différents, mais réunies autour de l'incontestable drame de toute guerre (2017: 195).

Consideramos que sería muy reductor interpretar *Pas pleurer* y el *frañol*, verdadero protagonista de la obra, como elementos que sirven únicamente a su autora para llevar a cabo una tarea de búsqueda identitaria e histórica de «réhabilitation historique de la mémoire oubliée ou “volée” de la guerre d'Espagne» (Arráez, 2017:



194). La «lengua mezclada» forma parte –y se trata de nuestra segunda lectura– de un proyecto literario más amplio.

La autora explicó en una entrevista al *Journal du dimanche* del 9 de noviembre de 2014 su trabajo de psiquiatra infantil en las zonas periféricas de las ciudades francesas le hizo comprender que una de las maravillas de la literatura era «de faire valoir toutes ces langues que nous avons à notre disposition». Encontramos efectivamente a lo largo de *Pas pleurer* numerosos fragmentos que se esfuerzan en recuperar el lenguaje oral, no solo la voz de Montse, sino la voz del pueblo español de la época, como, por ejemplo, durante una partida de cartas en el pueblo de los padres de Montse:

Déclamations, controverses, je pioche, objurgations, obscénités, conjectures effarées, je passe, développements socratiques, envolées cervantesques, double-quatre, Tirades passionnées contre les exploiters, considérations atténuatives, c'est à toi, moqueries sceptiques, il se la touche ou quoi, propositions et contre-propositions se succèdent ou s'interpénètrent, rythmées de coño éternués toutes les deux phrases et, pour renforcer les propos, de Me cago en Dios ou Me cago en tu puta madre, souvent réduits pour plus d'efficace en un Me cago en, tout court (Salvayre, 2014: 60).

Es evidente que esta tendencia de reproducción de la palabra oral es muy cercana a la búsqueda identitaria. Al analizar las inclusiones de palabras españolas, descubrimos que, a través del uso de juramentos, insultos o de palabras coloquiales, la autora pretende transcribir la afectividad de los personajes, las emociones y los sentimientos que afloran en el relato de estos acontecimientos personales o colectivos tan convulsos:

Tous ces verbiages sans rapport avec la réalité risquent d'entraîner le village vers un desmadre (le mot, intraduisible, fait beaucoup d'effet sur la population paysanne). Il faut y mettre le holà. Ce ne sont que projets aventureux qui flattent l'espoir sur l'instant, mais finissent en désastre (Salvayre, 2014: 64-65).

Montse dut admettre qu'elle était bel et bien embarrassada, en espagnol le mot est plus parlant, embarrassada de celui que ma sœur et moi appelons depuis l'enfance André Malraux, à défaut de connaître son nom véritable (Salvayre, 2014: 151).

[...] l'amistad (ma mère me dit qu'en espagnol le mot a davantage de panache, soit) (Salvayre, 2014: 226).

El *frañol* es, por tanto, el testigo de esta época revolucionaria en la historia de España. Cuando el lector descubre a Montse, al inicio de la novela, es una mujer mayor que conserva casi intacto el recuerdo del verano de 1936, «le plus beau, vif com-

me une blessure» (Salvayre, 2014: 278). En esta época, Montse, llevada por el fervor libertario, abandona con su hermano José el pueblo familiar. Se unen a los revolucionarios venidos de Europa en Barcelona para apoyar al bando formado por los que quieren cambiar el mundo. La joven Montse descubre la vida y el amor. Conoce a André (asociado *a posteriori* con el escritor André Malraux por la narradora y su hermana) y se queda embarazada. Este radiante paréntesis se acaba y Montse vuelve al pueblo.

Aparte de este episodio barcelonés, la obra transcurre en un pequeño pueblo que sirve a la novelista para plasmar la complejidad de la guerra civil española. Salvayre cuenta la llegada al municipio de las ideas revolucionarias y todas las transformaciones derivadas. Estas ideas chocan con un mundo inalterable ritmado por las estaciones y las cosechas, y regido por principios ancestrales «un village où les choses infiniment se répètent à l'identique, les riches dans leur faste, les pauvres dans leur faix» (Salvayre, 2014: 52); un mundo «lent, lent, lent comme le pas des mules» (Salvayre, 2014: 53); un mundo en el cual los padres ganan su autoridad «à coup de ceinturon» (Salvayre, 2014: 53). Inevitablemente, estas ideas nuevas trastornan este orden inmutable, desencadenan las pasiones de algunos, aterrorizan a los demás. El pueblo está convulsionado y el fervor inicial se transforma progresivamente en conflicto, culminado en la muerte del hermano de Montse de un disparo sin gloria:

José fut touché en pleine poitrine par un coup de feu dont l'origine ne put jamais être établie. Jeté brusquement à terre, il tâta la plaie indolore qui ouvrait sa poitrine, regarda ses doigts pleins de sang, murmura dans une colère désespérée Qu'est-ce qu'ils m'ont fait ?, essaya de bouger ses jambes qui restèrent inertes, voulut crier Joan sans en trouver la force et appela au secours des images aimées qui ne vinrent jamais [...]. Seul face au ciel immense. Sans une main amie. Sans un regard d'amour. Solito como la una (ma mère essuie une larme) (Salvayre, 2014: 259).

Este episodio es, en la novela, el más revelador del horror y de la crueldad de esta guerra, a la vez que anuncia su desenlace. Efectivamente, para Montse, la fin de cette année 37 fut, dit ma mère, l'une des plus noires, l'une des plus tristes dont elle se souvenait. La tristesse de Montse coïncide avec le pressentiment partagé que la guerre, du côté républicain, s'acheminait vers la défaite (Salvayre, 2014: 267).

Esta dimensión política del *frañol* en *Pas pleurer* es, sin embargo, indisociable de la exploración poética y del planteamiento de un desafío al academismo lingüístico, a la lengua insípida de hoy en día. Braux (2016: 77) comenta al respecto que

Lydie Salvayre nous fait ici entendre sa voix littéraire, plus rentissante que jamais, dans l'articulation d'un parler et d'un

écrire, c'est peut-être que la différence que l'on établit dans la vie pratique entre ces deux modes d'expression n'opère plus dans la lecture, où il s'agirait avant tout de saisir sous les voix qui habitent tout roman celle d'un auteur qui les porte et ce faisant, les *interprète* pour nous livrer son regard unique sur le monde.

A nuestro modo de ver, Lydie Salvayre pretende sobre todo insertarse en la línea de los cultivadores y herederos del barroco y de los grandes autores de la oralidad en lengua francesa, desde Rabelais hasta Céline, que tenían como misión literaria deleitar al lector. Así, lo reivindica en numerosas intervenciones citando especialmente muy a menudo el famoso fragmento «Rabelais, il a raté son coup<sup>5</sup>» en el que Céline declara irónicamente el fracaso del proyecto literario del escritor renacentista. Salvayre está convencida de que Rabelais no ha fracasado, siendo para ella incluso el ejemplo paradigmático de escritor libre que distorsionó la lengua francesa prestando vocablos a los dialectos provinciales, a las lenguas extranjeras, al latín y a los registros médicos y militares para innovar y subvertir el lenguaje. La escritora francesa traslada a la novela que nos interesa este debate literario sobre el componente barroco y transgresor en la literatura francesa y española. Lo hace en esta escena que transcurre en un bar de la Barcelona revolucionaria:

– Peut-être pourrait-on aborder des sujets plus élevés, suggère un jeune philosophe andalou qui ressemble à ton ami Dominique. Si l'on examine, dit-il, la vulgarité intrinsèque du peuple ibérique amateur de pois chiches et sujet, conséquemment, aux flatuosités intestinales, et qu'on la compare à la vulgarité plus discrète et tempérée du peuple français amateur de haricots blancs, il appert que l'une et l'autre se reflètent éminemment dans leur littérature : l'espagnole faisant la part belle aux choses égrillardes, il suffit de lire *El Buscón* de Francisco Quevedo, aux côtés duquel son contemporain français a des allures de prof de catéchisme, et la française (littérature) qui, après la fondation de son Académie en 1635, met fin à la gaudriole telle que Rabelais la pratiquait avec génie, car Rabelais était espagnol, camaradas, espagnol en esprit, claro, hermano de Cervantes, claro, et qui plus est, libre-penseur, pour ne pas dire libertaire, A la salud de Rabelais, fait-il en levant son verre, A la salud de

<sup>5</sup> El inicio de este famoso texto dice: «Vous voulez que je vous parle de Rabelais ? D'accord, j'ai fouillé ce matin encore l'*Encyclopédie*, alors maintenant je sais. Y a tout là dedans, la Grande Encyclopédie. On fait des carrières formidables avec ça. Justement, j'ai cherché au mot « Rabelais ». Voyez-vous avec Rabelais on parle toujours de ce qu'il faut pas. On dit, on répète partout : « C'est le père des lettres françaises ». « Et puis il y a de l'enthousiasme, des éloges, ça va de Victor Hugo à Balzac, à Malherbe. Le père des lettres françaises, ah la la ! c'est pas si simple. En vérité Rabelais il a raté son coup. Oui, il a raté son coup. Il a pas réussi » (Céline, 1987: 119-120).

Rabelais ! reprennent en chœur toutes les personnes présentes qui ne savent strictement rien du génie en question (ma mère : quelqu'un d'extérieur nous aurait pris pour des dingues). Puis on revient une fois encore sur l'incompatibilité génétique des libertaires et des communistes, et les disputes reprennent dans un festin de coño, de joder et de me cago en Dios tonitruants (Salvayre, 2014: 118-119).

El lenguaje es el verdadero protagonista de la novela y percibimos en Montse una tensión lingüística pero también cultural e identitaria entre la imagen popular del español transmitida por las numerosas inclusiones de palabrotas o coloquialismos y la ostentación de una lengua francesa culta:

À mon humble avis, dit ma mère (qui a du goût pour ce genre de formules explétives dont l'usage lui donne l'impression de maîtriser le français ; elle aime aussi beaucoup les expressions Si j'ose dire et Si je ne m'abuse qu'elle trouve distinguées et qui viennent en quelque sorte racheter sa propension à dire des grossièretés), à mon humble avis, ma chérie, ceux qu'on nommait les nationaux voulaient épurer l'Espagne de 36 de tous ceux qui ressemblaient à mon frère. Y nada más (Salvayre, 2014: 96).

La excepción confirma la regla, y en el siguiente fragmento nos damos cuenta de que lo vulgar y lo coloquial no están reservados a la lengua española:

Comme des bites, commente ma mère en explosant de rire. Ce commentaire maternel nécessite quelques éclaircissements. Depuis que ma mère souffre de troubles mnésiques, elle éprouve un réel plaisir à prononcer les mots grossiers qu'elle s'est abstenue de formuler pendant plus de soixante-dix ans, manifestation fréquente chez ce type de patients, a expliqué son médecin, notamment chez des personnes qui reçurent dans leur jeunesse une éducation des plus strictes et pour lesquelles la maladie a permis d'ouvrir les portes blindées de la censure. Je ne sais si l'interprétation du médecin est exacte, le fait est que ma mère éprouve un réel plaisir à traiter son épicier de connard, ses filles (Lunita et moi) de culs serrés, sa kiné de salope et à proférer con couille putain et merde dès que l'occasion se présente. Elle qui s'était tant évertuée, depuis son arrivée en France, à corriger son accent espagnol, à parler un langage châtié et à soigner sa mise pour être toujours plus conforme à ce qu'elle pensait être le modèle français (se signalant par là même, dans sa trop stricte conformité, comme une étrangère), elle envoie valser dans ses vieux jours les petites conventions, langagières et autres. À l'inverse de doña Pura, soeur aînée de

don Jaime et tante de Diego qui, en vieillissant, ne fit que les resserrer, au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit (Salvayre, 2014: 82).

El resultado de esta mezcla entre el estilo elevado y el estilo bajo, así como la artificialidad producida por el *frañol* es la creación, a nuestro modo de ver, de un lenguaje que sintetiza perfectamente lo sublime con lo grotesco, tal como lo reivindicó Víctor Hugo en la famosa *Préface de Cromwell*:

Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière (Hugo, 1858: 12).

Lo grotesco ya no aparece como la antítesis de lo bello, sino que sirve como revelador de la pluralidad de la belleza, pluralidad basada en el principio de la acción transformadora del arte. Salvayre recupera el precepto romántico según el cual la fealdad, lo deforme o lo vulgar, transpuestos en material artístico, pueden convertirse en algo estético. Ofrecemos otro fragmento que ilustra esta idea:

José s'en va sans repentiment (dit ma mère). Il n'a jamais pensé prendre la direction du village, il ne galope pas derrière le pouvoir, et les vieux paysans s'équivoquent qui lui ont prêté l'intention de faire le cabot. À la différence de Diego, qui a, comme tu dirais, les dents longues, et dont les palabres et les actes semblent servir un gol secret, José est un cœur pur, ça existe ma chérie, ne te ris pas, José est un caballero, si j'ose dire, il aime régaler, est-ce que régaler est français ? Il s'est dédié à son rêve avec toute sa jeunesse et toute sa candeur, et il s'est lancé comme un cheval fou dans un plan qui ne voulait rien d'autre qu'un monde beau. Ne te ris pas, il y en avait beaucoup comme lui en l'époque, les circonstances le permettaient sans doute, et ce plan il l'a défendu sans calcul ni pensée-arrière, je le dis sans l'ombrage d'un doute (Salvayre, 2014: 79).

A través de este análisis pudimos percatarnos tanto de la importancia cuantitativa del *frañol* como de la riqueza interpretativa que esta «langue mezclée» origina. En el análisis puramente descriptivo, pusimos a la luz la preponderancia de los casos de cambio intrasentencial y de desviación por contaminación del español. Sin entrar en aspectos de crítica impresionista, consideramos que Salvayre aprovechó todas las posibilidades del *frañol*. La autora recurre a este fenómeno no solo para mostrar el nivel lingüístico insuficiente de Montse, sino también para reflexionar sobre la identidad del personaje y provocar un efecto literario transgresivo.

El éxito de la novela y el premio recibido motivaron su traducción a varios idiomas. A nuestro modo de ver, la traducción al español, por la singularidad del *frañol*, presenta un reto en toda regla: ¿cómo traducir esta lengua mezclada?, ¿cómo trasladar el *frañol* sin que pierda el significado de la obra original?, ¿cómo resolvió este desafío el traductor español de la obra?

## 2. La traducción al español: *No llorar*

La lengua mixta que Lydie Salvayre utilizó en *Pas pleurer* presenta no pocas dificultades para su traducción a otras lenguas. La diversidad lingüística que muestra el texto origen (en adelante TO) supone un esfuerzo añadido para el traductor, quien debería intentar trasladar la heterogeneidad del TO al texto meta (en adelante TM).

El responsable de la versión de la obra en español es Javier Albiñana, traductor de literatura en francés de autores de la talla de Marcel Proust, Albert Camus, Jean-Paul Sartre o Guy de Maupassant, entre otros. Además, en dos ocasiones, ha sido premiado por su labor traductora: en el año 1997 recibió el Premio Stendhal de traducción por *El testamento francés* de André Makine<sup>6</sup>, y en 2002 su versión de la obra de Phillipe Sollers *Pasión fija* fue galardonada con el Premio de Traducción Ángel Crespo<sup>7</sup>. La traducción de la obra de Salvayre que ocupa nuestro estudio fue publicada en 2015, un año después de su aparición en Francia, por la editorial Anagrama.

### 2.1. Traducción de la alternancia de código y creatividad traductora

La traducción de la alternancia de código es un tema que ha sido abordado recientemente por diferentes autores, aunque principalmente se hayan centrado en la literatura chicana, que presenta más ejemplos de esta estrategia (D'Amore, 2009; Jiménez Carra, 2004, 2011; López y Requena, 2016). En el caso de la alternancia de código entre el español y el inglés, el traductor intenta reproducir la variedad lingüística del TO añadiendo expresiones en inglés a la traducción al español (Jiménez Carra, 2004, 2011). De hecho, según explica Liliana Valenzuela, traductora al español de la obra de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*:

Para recrear este mundo de referencias culturales dobles para el lector en español, elegí el español mexicano en los diálogos, insertando algunos términos y expresiones en inglés que aun el lector monolingüe sea capaz de interpretar en la lectura con la ayuda de otras pistas. [...] La traducción no puede menos que

<sup>6</sup> La Fundación Consuelo Berges creó en 1983, coincidiendo con el segundo centenario del nacimiento del autor de Grenoble, el Premio Stendhal para obras literarias escritas en francés y cuyo jurado está formado por traductores. Puede consultarse la lista de premiados en: [http://ace-traductores.org/premiados\\_stendhal](http://ace-traductores.org/premiados_stendhal).

<sup>7</sup> Este premio es otorgado por el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), la Asociación Colegial de Escritores de Catalunya (ACEC) y el Gremi d'Editors de Catalunya. Para más detalles cf.: <http://www.acec-web.org/acec2k9/spa/71.asp?a=7&b=1>.

buscar la relación inversa pero proporcional, para invertir así también los códigos lingüísticos del español (*apud* Jiménez Carra, 2004: 49).

En otras palabras, y tal y como han señalado Jiménez Carra (2004, 2011), D'Amore (2009) o López y Requena (2016), el recurso habitual de los traductores que se enfrentan a este tipo de textos es evitar la pérdida de la heterogeneidad lingüística trasladando el juego que formula el autor del TO a un texto plano o estandarizado en la lengua meta. Así, el recurso que prevalece en la estrategia de estas traducciones es la compensación: se incluyen términos en la lengua original (inglés, en el caso de la literatura chicana) en el TO, en español.

Un importante aspecto a tener en cuenta en el análisis de una traducción es la creatividad traductora, que resulta absolutamente necesaria al emprender la tarea de trasladar un texto en el que se encuentra alternancia lingüística. En palabras de Jiménez Carra (2011: 172):

[...] En definitiva: respetar la obra y su idiosincrasia. Esto puede realizarse de diversas maneras, pero generalmente suele llevar consigo la toma de decisiones arriesgadas, la aplicación de estrategias similares a las usadas por el autor y, por consiguiente, la modificación del TM en ciertos aspectos lingüísticos. Oparía aquí el traductor por un enfoque extranjerizante en beneficio del texto.

Así, el traductor, utilizando de nuevo las estrategias que el autor ha usado en el TO para incluir la alternancia lingüística, debería producir un texto que juegue igualmente con dos lenguas.

En este sentido, tal y como Delisle (2013: 239) define la creatividad traductora:

Le talent créateur du traducteur ne se manifeste pas, comme celui de l'écrivain, par l'expression d'une subjectivité dans le discours esthétique, il prend plutôt la forme d'une sensibilité exacerbée au texte de départ et d'une grande aptitude à réexprimer ce sens dans un autre texte cohérent et de même force expressive. Pour ce faire, le traducteur dispose d'une liberté relative quant au choix des moyens linguistiques. L'adéquation d'une pensée et d'une forme exige de lui, plus souvent qu'on ne le pense, qu'il fasse preuve de créativité dans l'exploitation des ressources que lui offre la langue d'arrivée.

También podemos aludir a Kussmaul (1991, 1995), quien fue el primero en abordar la creatividad en la traducción proponiendo un modelo en cuatro fases (preparación, incubación, iluminación, verificación/evaluación), ciertamente emparentadas a las tres que señala Daniel Cassany (2009) sobre la escritura: planificación, textualización y revisión. Balacescu y Stephanink (2003, 2005), Fontanet (2005) y Dan-

cette, Audey y Jay-Rayon (2007) recuperaron el modelo establecido por Kussmaul y estas últimas traductólogas propusieron un modelo teórico de la creatividad que incluye la comprensión y la reformulación/reescritura. Estas dos vertientes asimismo integran cinco ejes (formal, semántico, referencial, narrativo y traductológico) y definen la traducción como una reescritura creativa.

Por último, Bayer-Hohenwarter (2011) introdujo la noción de « desvío creativo» (*creative shifts*), un concepto que permite medir la capacidad del traductor para alejarse de la estructura del TO (mediante abstracción, modificación o concretización). Según este autor, cuanto mayor sea la distancia con el TO, más aumenta el índice de creatividad.

## 2.2. Análisis de la traducción

En la primera parte de este trabajo hemos presentado el estudio realizado de la lengua que utiliza Lydie Salvayre en *Pas pleurer* y cómo ese *frañol* en el que habla Montse le caracteriza de manera que no se puede separar de su personaje. A continuación, abordamos el análisis de la traducción realizada por Javier Albiñana con el objetivo de evaluar cómo ha trasladado esa interlengua y la alternancia de código al español y si se representa a Montse de la misma manera que en el TO.

En primer lugar, y a nivel formal, llama la atención el uso de la negrita o la cursiva en algunos términos o expresiones: Albiñana utiliza estos recursos tipográficos para remarcar ciertos términos que aparecen en español en el TO. Sin embargo, esta estrategia no se especifica en la edición española en ningún momento, ni mediante el uso de una nota del traductor o de la editorial, por lo que el lector en español no sabe qué se está señalando de esta manera ni el motivo por el que se hace.

Por otro lado, ya desde la primera página de la traducción observamos que se realiza una contextualización mayor de la que se encuentra en el TO. Salvayre presenta a su madre: «Elle habite un village coupé du monde» (Salvayre, 2014: 11), mientras que Albiñana cambia a «Vive en un pueblo perdido de la Cataluña alta» (Salvayre, 2015: 11). La autora francesa no explicita el nombre de la población en la que nace y vive la protagonista de la obra, pero sí menciona *Saragosse*, *Barcelone* y *Lérima*, que el traductor identifica como Lérida. Además, los nombres propios de los personajes como Juan o José aparecen en su versión en catalán en el TM: Joan y Josep.

Una vez advertidas estas llamativas diferencias iniciales entre TO y TM, abordamos la metodología del estudio de la traducción, bastante similar a la que seguimos en el análisis del texto en francés. Tras una primera lectura individual del texto de Javier Albiñana, recuperamos la tabla en la que habíamos recogido los 284 elementos distribuidos en las categorías anteriores (calcos, desviación sin influencia del español, desviación por contaminación del español, cambio intersentencial y cambio intrasentencial) para ver cómo se habían trasladado esos términos o expresiones al TM. Con este nuevo listado y, al observar que las estrategias a las que recurre



Albiñana no se corresponden con las que aparecen en otras clasificaciones previas como la realizada por Hurtado Albir (1999), decidimos establecer nuestra propia clasificación, que comprende seis estrategias diferentes. Además, estas seis estrategias se encuentran asociadas a las categorías como sigue:

Mantiene	Desviaciones y calcos
Corrige	
Omite	
Omite	Español intersentencial e intrasentencial
Remarca	
Nada	
Modifica/Contextualiza	

Tabla 1. Estrategias de traducción y categorías del *frañol*.

Como muestra la tabla anterior, Albiñana recurre principalmente a dos tipos de estrategias para enfrentarse a la traducción de las desviaciones del francés, ya sea por contaminación del español o sin influencia de esta lengua, así como a los calcos. La omisión solo se encuentra en dos ejemplos. Incluimos como mantenimiento aquellos casos en los que el traductor traslada una desviación del español normativo, coincide esta o no con la desviación del TO. Los calcos, cuando se mantienen, siempre coinciden con el que Salvayre utilizó. Algunos casos en los que se mantiene la irregularidad de la lengua tal y como aparece en el TO son los siguientes:

[...] comment j'ai pu passer avec lui tant de jours, tant de nuits, tant de cènes [...] (Salvayre, 2014: 120).

[...] cómo pude pasar con él tantos días, tantas noches, tantas cènes [...] (Salvayre, 2015: 92).

Toutes les palabres sont faibles [...] (Salvayre, 2014: 136).

Todas las palabres son débiles [...] (Salvayre, 2015: 105).

En otras ocasiones esa irregularidad se mantiene, pero no se puede recurrir a la que aparece en el TO, obligando al traductor a ser creativo y aportar una irregularidad en español, creada por él:

[...] j'étais complètement stomaquée [...] (Salvayre, 2014: 112).

[...] me quedé totalmente patisiesa [...] (Salvayre, 2015: 88).

Le temor et l'obédissance masqués en temps de paix se font plus visibles en temps de guerre [...] (Salvayre, 2014: 176).

El **temor** y la odeidencia enmascarados en tiempos de paz resultan más visibles en tiempos de guerra [...] (Salvayre, 2015: 135).

Este último ejemplo muestra, además, el uso de la negrita a la que recurre Albiñana para marcar algunos de los términos o expresiones que aparecían en español intrasentencial o intersentencial en el TO y que abordaremos al analizar la estrategia “remarca”.

Los casos en los que hay omisión en desviación son los siguientes:

[...] qui me facilite de comprendre le sens des palabres que mon frère José a rapportées de Lérima. (Salvayre, 2014: 13).

[...] que me facilita comprender el sentido de lo que contaba mi hermano cuando volvió de Lérida. (Salvayre, 2015: 13).

Seigneur Jésus, murmure ma mère la mirade alarmée, plus bas, on va t’ouir [sic]. (Salvayre, 2014: 14).

Jesús, murmura mi madre alarmada, más bajo, que te van a oír. (Salvayre, 2015: 13).

Finalmente, para los casos de calcos y desviaciones, el traductor utiliza otra estrategia: la corrección. En ellos, Albiñana sacrifica la variedad lingüística al no reproducir un término alejado de la norma y presenta por lo tanto un texto más correcto:

Dios mío, souspire ma mère en jetant des mirades angoissées sur les deux files de maisons qui bordent la ruelle (Salvayre, 2014: 14).

*Dios mío*, suspira mi madre echando miradas angustiadas a las dos hileras de casas que flanquean el callejón (Salvayre, 2015: 14).

La frase anterior del TM muestra tres ejemplos: uno de español intrasentencial y dos de desviación por contaminación del español. El cambio intrasentencial es marcado tipográficamente por el uso de la cursiva sin que el lector haya sido advertido de su significado, mientras que los dos casos de desviación son corregidos y se usa un español correcto.

Al igual que en los calcos y las desviaciones, en el caso del español intersentencial o intrasentencial, Albiñana recurre a las mismas cuatro estrategias: remarca, omite, nada y modifica o contextualiza. Para remarcar las palabras o expresiones que aparecen en el TO en español, el traductor utiliza dos recursos tipográficos: la cursiva o la negrita, siendo este último el más habitual. Sin embargo, esta marca en el TM no se hace en todos los casos en los que Salvayre introduce el español como variación lingüística, sino que también omite dichos términos; los traslada al TM sin marcarlos (lo que hemos llamado “nada”) o los modifica. No sabemos por qué Albiñana ha decidido utilizar esta estrategia en la mayoría de casos y en otros no. Veamos algunos ejemplos:

Quel novio? (Salvayre, 2014: 30)

¿Qué **novio**? (Salvayre, 2015: 25)

José est un tío especial (Salvayre, 2014: 62).

Josep es un tío especial (Salvayre, 2015: 49).

Este último ejemplo muestra cómo Albiñana ha tratado de diferente forma dos términos de un mismo sintagma: *tío* y *especial*. *Tío* sí que aparece con la marca de la negrita en el TM mientras que *especial* no lo hace, se traslada sin que sea señalado al lector de ninguna forma. Además, observamos que José, el nombre del hermano de la protagonista, es Josep en el TM, ya que el traductor, como avanzamos arriba, utiliza los nombres catalanes para ciertos personajes.

Presentamos a continuación casos en los que se omite un cambio intersentencial o intrasentencial:

Cuidado con el pelirrojo ! Gaffe au rouquin ! (Salvayre, 2014: 146).

¡Cuidado con el pelirrojo! (Salvayre, 2015: 113).

El ejemplo precedente muestra igualmente una estrategia empleada en ocasiones por Salvayre: la repetición en francés de lo introducido en español. Lógicamente, Albiñana prescinde de esta repetición que ayuda al lector francófono, pero que no aporta nada al hispanohablante<sup>8</sup>.

Et les mères de famille se prosternaient dévotement devant ses cojones, parce que les mères de famille aiment à se prosterner dévotement devant los cojones des chefs (dit ma mère). (Salvayre, 2014: 146).

Y las madres de familia se prosternaban devotamente ante los cojones de los jefes (dice mi madre). (Salvayre, 2015: 113).

En esta ocasión vemos cómo el traductor omite el término *cojones* al reducir la frase mediante la modificación de la oración causal introducida por *parce que*. Sin embargo, sí que reproduce la expresión *dit ma mère*, que Salvayre utiliza en varias ocasiones para explicitar que esas palabras en francés incorrecto o en español (dependiendo de los casos) son pronunciadas por Montse.

Hay casos en los que el traductor reproduce exactamente el término en español que suponía un cambio intersentencial o intrasentencial en el TO sin utilizar ninguna marca tipográfica; es el recurso que hemos denominado *nada*:

Est-ce digne d'un homme de travailler comme une bête pour quelques pesetas? (Salvayre, 2014: 56).

¿Es digno de un hombre trabajar como un animal por unas pocas pesetas? (Salvayre, 2015: 45).

<sup>8</sup> Además, este ejemplo podría igualmente ser considerado como un caso de los que se traslada el término sin que haya ninguna marca tipográfica, pero pensamos encaja mejor como omisión.

[...] contre le ladrón don Jaime Burgos Obregón y otros affa-  
meurs [...] (Salvayre, 2014: 24).

[...] contra el ladrón de don Jaume Burgos Obregón y otros  
acaparadores [...] (Salvayre, 2015: 21).

Por último, hemos denominado dos últimas estrategias, *modifica* y *contextua-  
liza*, que están muy relacionadas entre sí, pero una de ellas es más específica que la  
otra, ya que la contextualización supone una modificación de cierto término del TO  
en una localización catalana. Estos casos se limitan a seis, dos de modificación y cua-  
tro de contextualización.

[...] en montant et en descendant la Gran Calle [...] (Salvayre,  
2014: 32).

mientras suben y bajan por la Calle Mayor [...] (Salvayre,  
2015: 27).

Je vais te les lui faire passer, moi, je te le dis, ces conneries à ce  
mocoso (Salvayre, 2014: 27).

Pero te juro que yo haré que se le olviden esas gilipolleces a ese  
rapaz (Salvayre, 2015: 35).

Los dos casos que hemos identificado como modificaciones nos parecen que  
surten efectos contrarios en el TM. El primero de ellos consigue producir una expre-  
sión más adecuada o idiomática puesto que la denominación Calle Mayor es más  
habitual y natural que Gran Calle. El otro ejemplo, sin embargo, debido a que en el  
párrafo anterior Salvayre utiliza *morveux* y Albiñana lo traduce por *mocoso*, el traduc-  
tor evita la repetición del término y lo sustituye por *rapaz*, perdiendo el matiz despec-  
tivo del primero y ganando en localismo o regionalismo del segundo.

En cuanto a las contextualizaciones, ya hemos avanzado que el TM hace una  
especificación de la localización del pueblo de Montse a través de los nombres de los  
personajes y de la frase explícita del inicio de la obra que no se encuentra en el TO.  
Además, en cuatro ocasiones, se hacen elecciones de traducción, siempre relacionadas  
con la cultura musical catalana y el término *jota* utilizado en el TO, que resultan en la  
localización en Cataluña de la acción de la narración. Reproducimos a continuación  
los cuatro casos:

[...] pour aller danser la jota sur la place de l'Église [...] (Salva-  
yre, 2014: 14).

[...] para ir a bailar sardanas a la plaza de la Iglesia [...] (Sal-  
vayre, 2015: 13).

[...] un petit orchestre joue une jota pompompom pompom-  
pom. (Salvayre, 2014: 31).

[...] una cobla pompompom pompompom interpreta «La Mo-  
reneta». (Salvayre, 2014: 31).

[...] comme on ne touchait pas au rite de la jota [...] (Salvayre, 2014: 90).

[...] como no se tocaba la sardana [...] (Salvayre, 2015: 70).

[...] lors de la jota du dimanche [...] (Salvayre, 2014: 163).

[...] en la sardana de los domingos [...] (Salvayre, 2014: 163).

En tres de los cuatro casos Albiñana traduce *jota* por *sardana*, localizando indiscutiblemente así la acción en un contexto catalán. En el segundo caso va más allá en esa contextualización y, además de identificar el típico grupo catalán de músicos, *cobla*, explicita un título que, como vemos, contribuye aún más a dicha localización geográfica de la acción.

### 3. Resultados y conclusiones

Dado que en este trabajo hemos analizado la alternancia lingüística y el *frañol* presente en el TO y cómo los términos de esta lengua híbrida se han traducido al español en el TM, podemos presentar dos resultados diferentes.

En primer lugar, el estudio de la lengua que Lydie Salvayre pone en boca del personaje protagonista de su obra nos permite mostrar la variedad de la misma así como de qué manera se materializa según el número de casos en cada categoría:

Calcos	16
Desviaciones sin influencia del español	7
Desviaciones por contaminación del español	53
Español intersentencial	29
Español intrasentencial	179

Tabla 2. Categorías del *frañol* y ocurrencias.

Esta tabla de resultados muestra la preponderancia de casos de cambio intrasentencial y de desviación por contaminación del español. Por otro lado, los casos de desviación sin influencia del español son los menores. Los resultados muestran que, efectivamente, el francés de Montse se encuentra “contaminado” e invadido por el español, siendo muy difícil separar su condición de inmigrante española de su personaje. Como aludimos anteriormente, la lengua de Montse sirve para reivindicar la cultura de su personaje: una emigrante española que aun habiendo pasado en Francia la mayor parte de su vida, no ha conseguido dejar atrás sus orígenes.

Por otro lado, las estrategias de traducción utilizadas por Javier Albiñana resultan en una modificación del TO muy clara:

Calcos 16	Mantiene 2 (12,5%)
	Corrige 14 (87,5%)
Desviaciones sin influencia del español 7	Mantiene 2 (28,6%)
	Corrige 5 (71,4%)

Desviaciones por contaminación del español 53	Omite 2 (3,7%)
	Mantiene 11 (20,8%)
	Corrige 40 (75,5%)
Español intersentencial 29	Nada 1 (3,4%)
	Omite 1 (3,4%)
	Remarca 27 (93,1%)
Español intrasentencial 179	Omite 1 (0,6%)
	Modifica 2 (1,1%)
	Contextualiza 4 (2,2%)
	Nada 30 (16,9%)
	Remarca 142 (79,3%)

Tabla 3. Porcentajes de uso de estrategias de traducción por categorías del *frañol*.

En el caso de los calcos y de las desviaciones, ya sean sin influencia o por contaminación del español, vemos que hay una clara tendencia a la corrección lingüística en el TM, ya que la estrategia más utilizada en estas tres categorías es la corrección, por lo que se pierde la variedad lingüística que encontramos en el texto de Salvayre. Para el tratamiento del español tanto intrasentencial –el más habitual– como intersentencial, vemos que la estrategia más utilizada en ambos casos es la marca tipográfica del término o de la expresión mediante el uso de la cursiva o de la negrita principalmente, sin que el lector sepa a qué se debe tal marca. El uso de esta estrategia resulta igualmente una pérdida de la variedad lingüística del original, distanciándose además de los traductores de este tipo de textos con hibridez lingüística, que intentan, tal y como hemos visto arriba, reproducir el cambio de código en el TM.

En definitiva, estos resultados nos permiten concluir que *Pas pleurer* y su traducción *No llorar* presentan de forma desigual a Montse, la protagonista de la obra. Si el francés que habla Montse se encuentra contaminado e invadido por el español, llegando al punto de que sea casi imposible separar del personaje su condición de inmigrante española, en español Montse tiene una lengua mucho menos heterogénea y por lo tanto más correcta, perdiendo de este modo su idiosincrasia y resultando más pobre lingüísticamente. Pensamos que no sería descabellado crear un personaje que, tras más de sesenta años en Francia, tuviera un discurso invadido por errores o palabras en francés al hablar en español debido a la exposición prolongada a esta lengua. Estaríamos, por lo tanto, ante una traición del principio poético de la obra de Salvayre ya que se diluye el carácter del personaje protagonista de *Pas pleurer*.

Consideramos que la traducción de Javier Albiñana no se aleja demasiado de la obra original de Lydie Salvayre, según la definición de Bayer-Hohenwarter y su desplazamiento creativo. Como vimos a través de ejemplos, para traducir el *frañol*, componente clave para la obra y el personaje de Montse, se contenta con conservar y algunas veces resaltar los diferentes tipos de alternancia. Pocas veces se esfuerza en proponer una traducción más creativa. El problema surge cuando corrige o cuando no resalta algunas ocurrencias de *frañol*, ya que este componente de la escritura de

Salvayre desaparece y a la misma vez creemos que se resta sentido a la novela. Es evidente que este aspecto modifica la recepción de la obra en España y en los países hispanohablantes obligando quizás al lector a interesarse en los aspectos relacionados con la narración y dejando de lado el juego lingüístico, elemento de gran importancia en *Pas pleurer*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRÁEZ, José Luis (2017): «Les voix/es de la mémoire dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre». *French Cultural Studies*, 28 (2), 186-197.
- BALACESCU, Ioana y Berndt STEPHANINK (2003): «Modèles explicatifs de la créativité en traduction». *Meta*, 48 (4), 509-525.
- BALACESCU, Ioana y Berndt STEPHANINK (2005): «Apports du cognitivisme à l'enseignement de la créativité en traduction». *Meta*, 50 (4), *cédérom (Pour une traductologie proactive – Actes)*. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n4-meta1024/019828ar>.
- BAYER-HOHENWARTER, Gerrit (2011): «“Creative Shifts” as a Means of Measuring and Promoting Translational Creativity». *Meta*, 56 (3), 663-692.
- BRAUX, Marianne (2016): «Le sujet de l'expression dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre : une mise en question de la notion d'intériorité littéraire». *Fixxion - Revue critique de fixxion française contemporaine: Fictions de l'intériorité*, 13, 68-78.
- CASSANY, Daniel (2009): «La composición escrita en E/LE». *Monográficos marco ELE*, 9, 47-66.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1987): *Le style contre les idées: Rabelais, Zola, Sartre et les autres*. París, Éditions Complexe.
- COOK, Vivian (1996): *Second language learning and language teaching*. Londres, Arnold.
- D'AMORE, Anna María (2009): «Traducción de literatura creativa interlingüe». *Investigación Científica*, 5 (1), 1-13.
- DANCETTE, Jeanne, Louise AUDET & Laurence JAY-RAYON (2007): «Axes et critères de la créativité en traduction». *Meta*, 52 (1), 108-122.
- DELISLE, Jean y Marco A. FIOLA (2013): *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. 3<sup>e</sup> éd. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- DUÉE, Claude (2017): «Le mouvement migratoire dans *Pas pleurer* de L. Salvayre». *La Semaine.fr 2016*. Oporto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 79-97. Disponible en: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15271.pdf>.
- FONTANET, Mathilde (2005): «Temps de créativité en traduction». *Meta*, 52 (2), 432-447.
- GUMPERZ, John (1982): *Discourse strategies*. Cambridge, Cambridge University Press.

- HAMMINK, Julianne (2000): *A Comparison of the Code Switching behavior and knowledge of adults and children*. El Paso (Texas), University of Texas.
- HUGO, Victor (1858): *Théâtre: Les trois premiers actes de Cromwell. Préface*. Paris, Hachette.
- HURTADO ALBIR, Amparo [dir.] (1999): *Enseñar a traducir*. Madrid, Edelsa.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves (2004): «Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro cuento*». *Trans* 8, 37-59.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves (2011): «La traducción del cambio de código inglés-español en la obra de *The brief wondrous life of Oscar Wao*, de Junot Díaz». *Sendebare* 22, 159-180.
- KUSSMAUL, Paul (1991): «Creativity in the Translation Process: Empirical Approches», in K. Van Leuven & T. Naaijken (eds.), *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 91-101.
- KUSSMAUL, Paul (1995): *Training the translator*. Amsterdam, John Benjamins.
- LANÇON, Philippe (2014): «Un Goncourt Salvayre mais juste?». *Libération*. 5 de noviembre. Disponible en: [http://next.liberation.fr/livres/2014/11/05/un-goncourt-salvayre-mais-juste\\_1137083](http://next.liberation.fr/livres/2014/11/05/un-goncourt-salvayre-mais-juste_1137083).
- LAPAQUE, Sébastien (2014): «Lydie Salvayre remporte le prix Goncourt avec *Pas pleurer*». *Le Figaro*. 5 de noviembre. Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/08/21/03005-20140821ARTFIG00014--pas-pleurer-de-lydie-salvayre-a-la-suite-de-bernanos.php>.
- LÓPEZ, Gema y Teresa REQUENA (2016): «La traducción del cambio de código: la construcción de la hibridez formal e identitaria en *The brief wondrous life of Oscar Wao*, de Junot Díaz». *Transfer* XI, 86-97.
- MYERS-SCOTTON, Carol (1993): *Social motivations for codeswitching: evidence from Africa*. Oxford, Clarendon Press.
- PICQ, Pascal (2013): *De Darwin à Lévi-Strauss, l'homme et la diversité en danger*. Paris, Odile Jacob.
- POPLACK, Shana (1980): «Sometimes I'll start a sentence in English y termino en español: Toward a typology or codeswitching». *Linguistic* 18, 581-618.
- SALVAYRE, Lydie (2014): *Pas pleurer*. París, Éditions du Seuil.
- SALVAYRE, Lydie (2015): *No llorar*. Traducción de Javier Albiñana. Barcelona, Editorial Anagrama.