



TESIS DOCTORAL

2015

INTERLENGUAJE Y EXTRANJERISMOS EN EL
MARCO DE LA TRADUCCIÓN FABULADA EN *LA*
TESIS DE NANCY DE RAMÓN J. SENDER

FRANCISCO A. FOLGUEIRAS MIRANDA
Ldo. en Filología Germánica (rama de Inglés)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A
DISTANCIA

Depto. FILOGÍAS EXTRANJERAS Y SUS
LINGÜÍSTICAS

FACULTAD DE FILOGÍA

Directora de la tesis

DRA. ELENA BÁRCENA MADERA

TESIS DOCTORAL

2015

INTERLENGUAJE Y EXTRANJERISMOS EN EL
MARCO DE LA TRADUCCIÓN FABULADA EN *LA*
TESIS DE NANCY DE RAMÓN J. SENDER

FRANCISCO A. FOLGUEIRAS MIRANDA
Ldo. en Filología Germánica (rama de Inglés)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A
DISTANCIA

Depto. FILOGÍAS EXTRANJERAS Y SUS
LINGÜÍSTICAS

FACULTAD DE FILOGÍA

Directora de la tesis

DRA. ELENA BÁRCENA MADERA

AGRADECIMIENTOS

El primer reconocimiento va destinado al conjunto de profesores de la UNED de los departamentos de Lengua Española y Lingüística General y de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas con los que me he formado como investigador, entre los cuales están: A. Quilis Morales, C. Casado Fresnillo, V. Escandell Vidal, A. Alba Pelayo, M^a A. Álvarez Calleja, y E. Bárcena Madera. Algunos de los cuales ya no se encuentran entre nosotros como A. Quilis Morales y M^a A. Álvarez Calleja y estarán siempre en mi memoria.

Con M^a A. Álvarez Calleja comencé los cursos de traducción en los programas del P.E.A. de la UNED y fue mi primer contacto con esta institución antes de realizar el Tercer Ciclo, así los conceptos adquiridos, la práctica de la traducción y sobre todo por el razonamiento que plasmó en sus detalladas correcciones y consejos son verdaderamente el origen de esta investigación, del mismo modo que la toma en contacto con la novela analizada después que recomendara su lectura. Luego, fue ella también, ante mis dudas sobre el continuar mis estudios en cursos más avanzados, quien me animó a seguirlos, y finalmente fue con la profesora con la que comencé el trabajo de investigación enmarcado en la Lingüística Aplicada a la Traducción llegando a explicar mis primeras ideas ante ella y mis compañeros en un ejercicio de dialogo sumamente enriquecedor para cualquier investigador que crea que la duda y la confrontación de las ideas expuestas conjuntamente es lo que hace progresar el conocimiento científico.

De igual manera, mi más sincero agradecimiento para E. Bárcena Madera que aceptó dirigir el proyecto de tesis sin conocerme y que al leerlo me llamó por teléfono una noche de domingo cuando ya lo daba yo por desestimado pronunciando palabras de ánimo y esperanza. Luego, el rigor de sus correcciones y las dudas expresadas en algunos aspectos tratados no hicieron más que fomentar el esfuerzo para conseguir los objetivos de mi investigación. Así, su tesón, implicación y lúcidos aportes en la nebulosa de la complejidad de una investigación que tuvo que adentrarse en diferentes disciplinas no hacen más que confirmar que sin ella la conclusión de este trabajo no hubiera sido posible. Lo más importante y gratificante de todo fue el momento en el que supe que lo había comprendido luego de tantas diatribas. Muchas gracias.

A los familiares, amigos y compañeros
que me impulsaron y ayudaron a estudiar

AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE.....	v
LISTADO DE SÍMBOLOS, ABREVIATURAS Y SIGLAS.....	10
LISTADO DE TABLAS Y FIGURAS.....	11
PRIMERA PARTE	12
CAPÍTULO I. OBJETO Y MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN	12
INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO.....	12
1.1. Fases de la investigación	15
1.2. Motivación y justificación de la investigación.....	17
1.3. El extranjerismo en relación a la lengua y a la literatura española.....	21
1.4. La traducción y la figura del traductor en la ficción.....	25
1.5. Hipótesis de la investigación.....	31
1.6. Método de la investigación.....	33
1.6.1. En referencia a la teoría literaria y narrativa	33
1.6.1.1. Estructural.....	34
1.6.1.2. Lingüístico y estilístico.....	34
1.6.2.1.a. Los idiolectos literarios y los diferentes tipos de traductores ficticios	35
1.7. Estructura de la tesis.....	36
SEGUNDA PARTE	38
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO.....	38
INTRODUCCIÓN GENERAL: EL EXTRANJERISMO	38
2.1. La Lingüística Aplicada	49
2.1.1. El análisis de las desviaciones lingüísticas bajo la óptica de la enseñanza de una lengua extranjera	49
2.1.2. Teoría de la traducción: La traducción extranjerizante y la traducción ficticia	55
2.2. Teoría de la literatura: El género epistolar, el perspectivismo, la polifonía heteroglósica (diferentes dialectos) y poliglósica (diferentes lenguas), y la fabulación de la traducción.	57
CAPÍTULO III: TEORÍA DE LA LITERATURA Y LA NARRATIVA.....	60
3.1. Historia de las cartas informativas y literarias.....	60
3.2. El género epistolar, el perspectivismo y la retórica del extranjerismo.....	75

3.2.1. El género epistolar	75
3.2.1.1. Desarrollo de los recursos estilísticos en la novela epistolar.....	77
3.2.1.2. El tiempo en la novela epistolar	79
3.2.2. El perspectivismo	81
3.2.3. La retórica del extranjerismo.....	82
3.2.3.1. Los recursos idiomáticos en <i>Los Viajes de Gulliver</i>	83
3.2.3.2. El extranjerismo en las <i>Cartas Persas</i>	84
3.2.3.3. El extranjerismo en las <i>Cartas Marruecas</i>	85
3.3. El extranjerismo en la vida real y en la ficción literaria.....	86
3.3.1. Introducción.....	86
3.3.2. El extranjerismo por antonomasia: los <i>realia</i>	91
3.3.3. El extranjerismo en la vida real: el anglicismo como paradigma.....	93
3.3.4. El extranjerismo en la ficción literaria	94
3.3.4.1. El extranjerismo en <i>Misericordia</i> , de Galdós y en <i>Mr Witt en el Cantón</i> , de Sender.....	95
3.3.4.2. El extranjerismo en función del ente literario del traductor.....	97
3.4. La traducción como técnica narrativa y como recurso estilístico.....	99
3.4.1. Introducción.....	99
3.4.2. La traducción como recurso estilístico	104
3.4.2.1 La traducción endolingüística y los préstamos internos: gama connotativa de los fenómenos traslaticios	111
3.4.2.2. El binomio extranjerismo-traducción	113
3.4.2.3. Historia de la traducción como recurso estilístico.....	117
3.4.2.4. La fábula y la fabulación del arte de traducir.	128
3.4.3. Generalidades de las técnicas narrativas	129
3.4.3.1. Aspectos formales y desarrollo de la traducción como técnica narrativa.....	132
3.4.3.2. El artificio de la traducción y el relato inserto como técnica en <i>La Tesis de Nancy</i>	133
3.4.4. Tipología de la técnica de traducción especular.....	137
3.4.5. La fabulación del acto mismo de traducir y el factor tiempo	138

3.5. La traducción como técnica narrativa: los puntos de vista de Santoyo y Hagedorn	138
3.5.1. Matices en la terminología	142
3.5.2. La traducción ficticia: Hagedorn	143
3.6. La traducción como técnica narrativa en <i>La Tesis de Nancy</i> : la traducción ficticia y la traducción fabulada	145
3.6.1. El juego de espejos: la recíproca construcción del ente literario del traductor y del personaje a través de la traducción y de las desviaciones del lenguaje	147
3.7. La representación de la traducción a la luz de la crítica literaria y traductológica: <i>La Tesis de Nancy</i> , <i>For Whom the Bell Tolls</i> y <i>The Sun also Rises</i>	149
3.8. El traductor como ente literario y la recreación de la traducción en la ficción. El idiolecto literario producto del binomio extranjerismo-traducción. El traductor explícito e implícito. 154	
3.8.1. Introducción.....	154
3.8.2. La figura del traductor	154
3.8.3. La figura del traductor explícito e implícito	156
3.8.3.1. La figura del traductor implícito: <i>For Whom the Bell Tolls</i>	159
CAPITULO IV: LA LINGÜÍSTICA APLICADA. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN.....	166
4.1. Introducción: Las modalidades y técnicas de traducción	166
4.2. Definición y finalidad de la traducción	170
4.3. El problema de la traducción	171
4.4. Los métodos de traducción	174
4.4.1. Los procedimientos de los métodos de traducción.....	175
4.4.1.1. La traducción literal: el préstamo, la traducción palabra por palabra, el calco y el “falso amigo”	175
4.4.1.2. La traducción oblicua: la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación.....	178
TERCERA PARTE: ANÁLISIS EMPÍRICO	182
CAPÍTULO V: ESTRUCTURA INTERNA Y TÉCNICA NARRATIVA EN <i>LA TESIS DE NANCY</i>	182
5.1. Introducción: Obra y vida de R.J. Sender.....	182
5.1.1. Sender y la traducción literaria convencional.....	191
5.2. Estructura interna y técnica narrativa en <i>La Tesis de Nancy</i>	194

CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES FINALES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA	252
BIBLIOGRAFÍA.....	260
DICCIONARIOS	274
APÉNDICE	275

LISTADO DE SÍMBOLOS, ABREVIATURAS Y SIGLAS

A	Autor
AF	Autor ficticio
AR	Autor real
C	Código
L1	Lengua materna
L2	Lengua extranjera
LM	Lengua materna
LE	Lengua extranjera
LX	Supuesta lengua extranjera
LO	Lengua de origen
LT	Lengua término
M	Mensaje
MCERL	Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas
R	Receptor

LISTADO DE TABLAS Y FIGURAS

Figura 3.1. Carátula de *La Tesis de Nancy* (1969).....181

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I. OBJETO Y MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO

La Tesis de Nancy, escrita por R.J. Sender, es una novela epistolar, cuya primera edición data de 1962 en Méjico. En Madrid se publica la segunda edición en 1969, al igual que la versión definitiva de 1984. Dicha obra se presenta al lector como una amalgama de cartas originariamente escritas en inglés y enviadas desde España por su protagonista, Nancy, una estudiante norteamericana de Antropología y Literatura española, a su prima Betsy, que vive y estudia también castellano en Estados Unidos. Atendiendo a la “Nota Previa” (Sender, 1969: 17) tales cartas fueron recopiladas, traducidas al castellano y editadas por Sender caracterizado como profesor (*visiting professor*) amigo de Betsy que se las proporciona. Así, pues, esta obra se circunscribe dentro del subconjunto temático de la carta privada -de ficción- que se hace pública gracias al trabajo de un recopilador, traductor y editor, la máscara literaria tras la cual se oculta el autor real. Este aspecto la vincula también con el recurso narrativo del manuscrito hallado, de gran tradición literaria, en el que el verdadero autor descarga la responsabilidad de la obra en un autor ficticio para convertirse en simple transcriptor.

En 1984, dicha novela cambia de título y pasa a formar parte de la pentalogía titulada *Los cinco libros de Nancy*, ahora será: *Andalucía descubre a Nancy*. Los cuatro restantes que conforman este volumen definitivo se fueron publicando paulatinamente de acuerdo al siguiente orden: *Nancy, doctora en gitanería* (1974), *Nancy, y el Bato Loco* (1974), *Gloria y vejamen de Nancy* (1977), y *Epílogo a Nancy, (Bajo el signo de Tauro)* (1979). Es oportuno destacar también el hecho de que en *Los cinco libros de Nancy*, la segunda novela de la serie, *Nancy, doctora en gitanería*, también cambia de nombre para llamarse *La Tesis de Nancy*. No obstante, en esta investigación se mantendrán los títulos originales. Es pertinente destacar la edición anotada de Bravo de 2012 con un estudio final de la obra, sobre la cual se ha dedicado un apartado.

López Estrada (1961: 161) describe la novela epistolar como un género proveniente de las cartas literarias. No obstante, en la novela epistolar las cartas tienen “un orden interno en el desarrollo” de la obra. Este género, “tiende a expresar, mediante la subjetividad propia de las cartas, el proceso de un caso psicológico (sobre todo, sentimental) mediante un argumento de invención que se desprende de las cartas, o colocando éstas como parte fundamental del relato”, (ibídem). Por otra parte, la narración en la novela epistolar, a diferencia de las epístolas y de los

epistolarios, no tiene una relación directa con el estilo literario del autor, sino que será la voz de un personaje de ficción -o de varios- el que imprima el estilo de la escritura.

Para Picazo (en Laclos, 2004: 29), “antes de 1730 no existe todavía el género como tal. Hasta esta fecha, más que de auténticas novelas epistolares conviene hablar de libros de heroidas o incluso de formularios, en general, de intención didáctica; excepción hecha, naturalmente, de las *Cartas Persas*, cuya perfección y riqueza técnica no será, sin embargo, aprovechada hasta mucho más tarde, pese a las numerosas imitaciones que provocaron”.

Consecuentemente, la novela epistolar de tema exótico tuvo su apogeo en Francia en el siglo XVIII, como, por ejemplo, *Cartas Persas* (1721) de Montesquieu, *Cartas Siamesas* (1751) de Landon, *Cartas Chinas, Indias y Tártaras* (1776) de Voltaire, entre muchas otras. Por otra parte, y de forma destacada, también evoluciona la de argumento amoroso como, por ejemplo, *Las amistades peligrosas* (1782) de Laclos, que será a la vez la cumbre y la liquidación del género por la perfección que logra en lo referente a los recursos utilizados por este género, “adecuándose en simbiosis absoluta el objeto y la forma del texto” (Picazo, op.ct.: 30).

Así pues, en *Las amistades peligrosas*, influirán de forma singular diversas modalidades literarias, como apunta Picazo (cf. op.ct.: 17), por ejemplo, la novela epistolar de carácter sentimental y edificante de Richardson, quién contribuye a consolidar el género con *Pamela* (1742) –traducida por Prévost- y *Clarissa* (1751); y de Rousseau, *La nueva Eloísa* (1762). Así como, continúa esta investigadora, (op. ct.: 17 – 18) “la novela de memorias, cuyo origen histórico se difumina con el tiempo, para dar paso a un relato puramente ficcional; hasta el punto que en ocasiones, con el objeto de dar a la ficción mayor verosimilitud, el autor finge no ser más que el editor o el traductor de un manuscrito hallado. Práctica que, por otra parte se utilizará hasta bien entrado el siglo XIX”. También intervienen la novela sentimental y psicológica, que a su vez había influido en Richardson y Rousseau (ibídem), por un lado, y por otro, la novela libertina, de Restif y Sade (cf. op. ct.: 20 – 21).

Cabe resaltar el hecho de que la obra epistolar pionera de carácter introspectivo y sentimental data de 1669, titulada *Cartas Portuguesas* y están “fantásticamente atribuidas a Sor Mariana Alcoforado”, según Aguiar e Silva (1986: 230). Este autor las describe (ibídem), como un “monólogo solitario y atormentado de amor, grito de mujer que no tiene respuesta del amante ausente, lo cual mueve a la supuesta monja Beja a sollozar: ‘escribo más para mí que para vos’; ‘parece que os hablo, cuando os escribo, y que me estáis un poco más presente’.”

En lo referente al canon de la modalidad exótica, ya desde el siglo XVII comienza a proliferar por Italia y Francia un tipo de relato en donde un viajero cuenta sus experiencias y opiniones tras visitar remotos parajes, entre los que despuntan: *El espía del Gran Señor* (1684) de Marana, *Carta escrita por un siciliano a uno de sus amigos* (1700) de Cotelendi y *Entretenimientos cómicos y serios de dos siameses en París* (1699) de Dufresny. Por otra

parte, siguiendo este canon, en España, a finales del siglo XVIII (1789) comienzan a ver la luz *Las Cartas Marruecas* de Cadalso en el *Correo de Madrid*. El libro se publica en 1793.

Por otra parte, desde la época grecolatina hasta nuestros días la carta como canal de comunicación se ha desarrollado en la vida real y privada de las relaciones sociales así como también en el plano de la ficción con alcance literario, sin olvidar la finalidad educativa en tanto ejercicio de redacción en el entorno escolar, desde el papiro (en griego *khártes* > *charta/ae* en latín) y las tablillas con estilete hasta los mensajes electrónicos. Al igual que otras disciplinas se origina en la antigua Mesopotamia y Egipto bajo la modalidad de correspondencia relativa al comercio, asuntos oficiales y diplomacia. Highet (1978, II: 326) destaca la existencia de “mazos de papiros, milagrosamente conservados a lo largo de quince o veinte siglos. El contenido de la mayor parte (...) no es literario: son cartas, o ejercicios escolares, o documentos fiscales.”

Resumiendo, en el plano de la ficción la novela epistolar tuvo su auge en el siglo XVIII, así como los epistolarios de cartas privadas. Ambas modalidades se desarrollan en un contexto histórico de auge de la burguesía y del sujeto libre como conceptos propios de dicha situación social. El género epistolar de ficción plasma esta circunstancia en sus diferentes facetas, sea de tipo sentimental y psicológico, como por ejemplo: *Pamela* (1740) de Richardson, y, su parodia *Shamela* (1741) de Fielding, del mismo modo que *Las amistades peligrosas* (1782) de Laclos, así como también las de tema exótico y crítica social: *Cartas persas* (1721) de Montesquieu, o, las *Cartas siamesas* (1751) de Landon, entre otras no menos importantes. Pulido Tirado (1998) destaca que “es conocida de todos la existencia de la novela epistolar, forma literaria que, usando las estructuras fundamentales y básicas de la epístola, está caracterizada por su carácter ficticio, extenso, como corresponde a la novela, y público.” De aquí se desprende la existencia de, al menos, unas cartas literarias, ideadas para su publicación como novela, y, aquel otro conjunto que no habría sido escrito con fines artísticos, pero que, como producto de la recopilación, logra ser publicado.

Bajo la confluencia de estas modalidades se construye la base en la que se fundamenta el ingenio de *La Tesis de Nancy*. A este trasfondo se le añade el hecho de que los textos, que Sender dice haber tenido acceso, fueron escritos en lengua extranjera. En otras palabras, unas cartas en inglés de carácter privado que logran ver la luz, una vez recopiladas y traducidas al castellano por un editor-traductor, a saber: Sender desdoblado. Así pues, esta novela tiene el carácter y la forma de un epistolario privado, y como en la vida real tal privacidad se ve perturbada por un editor.

Desde la tradición clásica se practica este ejercicio recopilatorio para su posterior edición, y la sola mención del género epistolar conlleva implícitamente entender un conjunto de cartas con valor literario. Esta categoría, a pesar de lo expuesto, merece ser matizada, ya que existen epistolarios cuya estimación se entiende a través de otros criterios, como se observará a

continuación. En los estudios de la literatura romana hechos por Bieler (1975) se denomina bajo la terminología de epístolas literarias (op. ct.: 278), literatura epistolar (op. ct.: 300) y cartas poéticas (op. ct.: 324) con el objetivo de trazar una línea divisoria entre aquel otro grupo de cartas que pertenecían al estricto ámbito privado sin atractivo literario. Tal es el caso de las de Cornelia (189 a.C., 110 a.C.), madre de los Gracos. Sobre este legado, afirma Bieler (op. ct.: 107), que “no es literatura pero sí un valioso documento desde el punto de vista lingüístico y humano.”

En el segundo siglo de la era cristiana comienza a gestarse lo que hoy se entiende por novela epistolar, así pues, es de relativa importancia destacar que, a medida que se consolida el género novelesco, dos autores de cultura griega, Aquiles Tacio s. II/III, y Heliodoro s. III/IV recurran a la carta en la estructura de sus respectivas narraciones, a saber: *Leucipa y Clitofonte*, y *Teágenes y Clariclea*. Esta técnica de intercalar diferentes mensajes proporciona una nueva dimensión al incipiente género, que combina prácticas de los géneros mayores y menores de la antigüedad. El comienzo de la obra de Heliodoro *in medias res*, “probablemente lo más destacado y novedoso”, según Crespo Güemes (en Heliodoro, 1979: 24) no es el único aspecto original de esta novela. Heliodoro será también el primero en utilizar como variación del “recurso favorito de la novela griega, el niño raptado, educado en un rango social inferior o en la ignorancia de sus verdaderos padres, y que con el tiempo resulta ser de noble cuna” (Highet, 1978, II: 88), pero más destacable aún en relación a los cometidos de esta tesis es el ingenio del manuscrito encontrado, cuestión que ha sido pasada por alto en diferentes estudios, así como el hecho de emplear la figura de un traductor para el caso en el entramado de su obra.

Por lo tanto, es lícito afirmar que el género de la novela epistolar se ha ido forjando a través de los siglos hasta nuestros días. Todos estos elementos (cartas privadas, recopiladas y editadas en tanto que manuscrito encontrado y traducido, total o parcialmente dentro del entramado de la novela) conforman la base de la estructura de *La Tesis de Nancy*, y, por ende, del análisis de los fenómenos lingüísticos de esta investigación.

1.1. Fases de la investigación

Al igual que el género literario al que pertenece la novela que se examina en este trabajo, la investigación en sí misma ha sufrido varias etapas. En una primera instancia, el objetivo aparentemente era claro y bien definido; se trataba de detectar anglicismos en *La Tesis de Nancy*, analizarlos y posteriormente clasificarlos siguiendo la taxonomía de Pratt (1980). No obstante, a medida que los análisis avanzaban se encontró el primer despropósito, el cual fue una verdadera revelación, al percatarse que la realidad textual con la que se enfrentaba era muy diferente a la examinada por Pratt. Este autor analizaba un *corpus* del llamado “préstamo lingüístico” (cf. op. ct.: 13) extraído de “fuentes académicas” (cf. op. ct.: 20) y de “los medios de comunicación de masas” (cf. op. ct.: 21), es decir, de la vida real, mientras que este trabajo lo

buscaba en una obra de ficción. Según esto, no se podría tratar de igual manera unas interferencias lingüísticas ocasionadas por un traductor llamado Sender que trabajase para un medio de comunicación de la vida real, que las producidas por la figura de un traductor llamado Sender que fuese un ente literario y que además fuera el desdoblamiento del autor real de la obra. Por otra parte, si se habla de “préstamos lingüísticos” se da a entender que son fenómenos estables en la lengua, mientras que muchos de los elementos extraños a la lengua española, con que se topaba este estudio, eran interferencias particulares y efímeras. Tales cuestiones se evidenciaron tras profundizar en la estructura de la obra y descubrir cuáles eran cada una de las voces, es decir las entidades literarias, con sus respectivas funciones dentro del texto. Por otra parte, se abrió un nuevo ángulo al detectar que un aspecto del discurso de ciertos personajes era el tipo de bilingüismo que presentaban. Por un lado, el bilingüismo de los traductores del que hablan autores como Martinet (1952)¹, Mounin (1971)², y G^a Yebra (1984), y por otro, el bilingüismo incipiente con diferente grado de soltura en cada una de las lenguas centrado en el aprendizaje del que hablan los teóricos de la enseñanza de una segunda lengua como Richards y Sampson (1974), Dulay y Burt (1974) y Larsen-Freeman y Long (1991) entre otros.

Como resultado de tal evidencia, se tuvo que ampliar el campo teórico de la investigación para fundamentar tales fenómenos. En otras palabras, el bilingüismo que muestran los entes literarios que se estudian en este trabajo es de la tipología llamada individual; “profesional” según Martinet (1952), *Diffusion of language*, (ct. en Mounin [1971: 19]), Mounin (1971), y G^a Yebra (1984); y, no del que hablan Haugen (1950) y Weinreich (1953) relativo a las comunidades bilingües. Sin embargo, debe resaltarse el hecho de que, Bréal, citado por Mounin (1971: 18, nota 5), percibió cierto parentesco “de los contactos de lenguas en el bilingüismo, y en la traducción: “Siempre que dos poblaciones distintas están en contacto –escribe- las faltas y errores que se cometen por una y otra parte [...] son en el fondo las mismas faltas que se hacen en el colegio, y que nuestros profesores estiman a ojo”.”

Por lo tanto, el análisis dio un giro inesperado, al encontrarse con un traductor bilingüe, que efectuaba una traducción (atendiendo a la “Nota Previa”) de un personaje también bilingüe. Tal traducción, no es usual, sino simulada y pertenece al plano de la ficción. Con lo cual, el corpus de “anglicismos” que en un principio se había aislado para efectuar el análisis, se vio paralizado por un nuevo enfoque, permaneciendo así este conjunto inicial como apéndice en esta investigación para un futuro examen. De esta manera, se ha observado la existencia de interferencias de la lengua materna en una lengua extranjera (tal es el caso que ocurre en el discurso de Nancy; el inglés es su lengua materna y el castellano su segunda lengua), gracias a

¹ *Diffusion of Language*, citado por Mounin (1971: 19 – 21).

² Primera edición en francés por Éditions Gallimard, 1963.

los diferentes procedimientos de traducción con los que el traductor, Sender caracterizado, tipifica la voz de los personajes extranjeros. Tantas y tan diversas fueron las interrogantes que surgieron, que se tuvieron que añadir los capítulos correspondientes a la traducción, y, al bilingüismo y la enseñanza de una lengua extranjera para describir y analizar la variedad de fenómenos lingüísticos que se solapan en el entramado de *La Tesis de Nancy*.

En el momento de tomar contacto con el marco teórico de la traducción, una vez superada la interrogante sobre si es posible o no la traducción, y de que se admitiese tal posibilidad, el siguiente paso sería establecer el grado de fidelidad del texto traducido con respecto al texto original (aceptando las premisas de la “Nota Previa” [Sender, 1969: 17]). Así, para Sáez Hermosilla (1994: 15), por ejemplo, “la idea de intraducibilidad viene de la comparación de las estructuras lingüísticas y de su potencial semántico, de la creencia que en la traducción sólo cuenta la forma del mensaje con su significado que es pura virtualidad, y no del contexto, la situación, la intención y sobre todo el destinatario. Pero traducir es comunicar un mensaje concreto, (...) para que el destinatario, ya sea un individuo o una colectividad, capten toda la carga de Sentido.” Uno de los conflictos, que debe tenerse siempre presente para realizar cualquier trabajo relacionado con el acto de traducir es lo que se denomina el problema de la traducción, o mejor aún, los problemas teóricos de la traducción. Newmark (1987: 69) apunta: “ahora el panorama es distinto, aunque en el fondo los problemas son los mismos”, es decir, “el problema central que plantea el traducir es si hay que hacerlo literal o libremente. La polémica se remonta al siglo I antes de Cristo.”

Es en ese siglo, apunta Guglielmi (en Gnisci [2002: 294 – 295]), “cuando Cicerón en el *De optimo genere oratorum*, al describir los criterios que había adoptado para traducir del griego las oraciones de Esquines y Demóstenes, escribía: ‘Las traduje [las palabras de Esquines y Demóstenes], no como intérprete sino como orador, conservando las mismas sentencias y figuras, pero acomodando las palabras al genio de nuestra lengua. No creí necesario traducir palabra por palabra, pero conservé el valor y fuerza de todas ellas.’ Cuando afirma haber traducido más como orador o escritor (“orator”) que como intérprete (“interpres”), Cicerón diferencia el mundo de la escritura de el de la oralidad.”

1.2. Motivación y justificación de la investigación

A raíz de los conceptos expuestos, las cuestiones que se plantea este trabajo en torno a la peripetia de traducir dentro del plano de la ficción son: ¿qué criterios ha seguido el traductor Sender, como ente literario, para traducir las cartas de Nancy?, ¿se diferencia una traducción literaria común de la realizada dentro de la ficción?, y, ¿qué es lo que convierte unas cartas privadas sin aparente finalidad y valor artístico en una obra literaria?

Otro aspecto digno de destacar, es el hecho de que gracias a los estudios descriptivos de traducción, y, concretamente, al apartado de pseudotraducción de Toury (2004: 81 - 93) con sus

opiniones sobre las traducciones ficticias (ibidem: 66), esta investigación halló una nueva dimensión para realizar un análisis más completo en lo que atañe a las diferentes perspectivas con las que se trata una misma realidad para, y de esta forma lograr sus fines.

En el momento en que Sender publica *La Tesis de Nancy* (1962), las teorías descriptivas aún no se habían desarrollado. Tanto Hurtado (2001: 149) como Toury (2004: 43) señalan la comunicación de Holmes titulada “El nombre y la naturaleza de los Estudios de Traducción” y presentada en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada (Copenhague, 1972), como origen de esta disciplina científica. No obstante, Hurtado (2001: 136) aclara que “las primeras reivindicaciones de un análisis más sistemático de la traducción consideraban la teoría de la traducción como una rama de la lingüística aplicada o de la lingüística contrastiva (Fedorov, 1953; Vinay y Darbelnet, 1958; Mounin, 1963; Catford, 1965, etc.).”

Además, en relación al personaje bilingüe (con diferente grado de soltura en cada una de las lenguas) que traduce Sender desdoblado, en *La Tesis de Nancy*, es interesante destacar la importancia que alcanzan los estudios del análisis contrastivo en el campo de la lingüística aplicada a la enseñanza de una lengua extranjera en la década del 50, como por ejemplo Lado (1957), *Linguistics Across Cultures*, del mismo modo que los estudios sociolingüísticos del contacto de lenguas y bilingüismo de Weinreich (1953), *Languages in Contact. Findings and Problems*; y de Haugen (1950), “The Analisis of Linguistic Borrowing”, reconocidos como la base fundamental de lo que posteriormente se desarrollaría como análisis de errores en el aprendizaje de una segunda lengua, reconocidos y citados por investigadores como: Nemser (1971); Dulay y Burt (1974); o Richards y Sampson, (1974).

En esa época, tan prolífera como innovadora, se genera *La Tesis de Nancy*. La primera noticia que se tiene de su origen consta en la carta del 29-IV-55 de Maurín (Caudet, 1995: 202), que escribe a Sender lo siguiente: “Te doy las gracias por el magnífico cuarto de hora que me proporcionó anoche *La prima de Nancy*. Es sabrosísima. Hay “salidas” magníficas. En conjunto una pequeña joya.” Por su parte, Caudet (ibídem, nota 53) aclara sobre *La prima de Nancy*: “novela corta publicada en *Temas*, luego convertida en *La tesis de Nancy*.”

Pasados los años, Sender informa a Maurín en la carta del 13-VII-60, (Caudet, 1995: 425): “Está por salir también (no te había hablado de eso) una novela humorística (género nuevo para mí) titulada *La tesis de Nancy* que se refiere a una muchacha americana que ha ido a Sevilla a estudiar a los gitanos para escribir su tesis académica. Como puedes suponer hay mil *quidprocuos* y malentendidos y contrastes graciosos. Pero claro que mantengo el decoro literario y que no todo es hacer reír aunque como decía Cervantes “hacer reír es tarea de discretos”.” O en la carta del 13-X-60, (op. ct.: 430), comunica nuevamente que “sale también dentro de dos semanas en México *La tesis de Nancy* (...) en cuyo libro hay un poco de todo: antropología, folklore, historia, y...mala sombra.”

Así pues, estos datos reafirman el hecho de haber agregado en esta investigación los capítulos que tratan el bilingüismo y el aprendizaje de una segunda lengua, así como también, el de traducción y traductología, para completar el análisis de los distintos fenómenos lingüísticos que ocurren en el discurso del personaje y que el traductor transfiere al lector.

Por consiguiente, en este estudio se afirma que Sender al escribir *La Tesis de Nancy* promueve una mayor complejidad en lo que se refiere al estilo y a la estructura de la novela epistolar de tema exótico³. Lo novedoso del planteamiento formal de esta obra radica en el discurso de la narradora, Nancy, propiciado por la figura del traductor, Sender caracterizado.

Nancy, estudiante norteamericana de Antropología y Literatura española, visita Andalucía en la década del 50, el motivo de su viaje es estudiar a los gitanos para escribir una tesis doctoral. En el transcurso de su estadía envía unas cartas en inglés a su prima Betsy, que vive en Pensilvania. Estas cartas se convertirán en el pretexto para que Sender ingenie una traducción fabulada, donde el extranjerismo (formas anglicadas) cumple una destacada función retórica al tipificar a los personajes de habla inglesa.

Por otra parte, Mairel Vival (2002: 504), apunta que “Sender celebró que el libro le gustara a Walter Starkie, gran especialista en el mundo gitano”. También destacan en la obra otros temas de la literatura española y universal, como el costumbrismo y la picaresca, sin olvidar los estereotipos de los grupos de ingleses o norteamericanos en el extranjero, –v.gr. James en *The Portrait of a Lady*, 1881, en la que su personaje principal, la norteamericana Isabel Archer, en su viaje a Europa tomará contacto con los “*American expatriates*”- y los libros de viajes de la corriente anglosajona. De esta forma, Campana de Watts (en Sender, 1984: 7) afirma que “se puede observar en esta primera parte una tendencia aparentemente fácil al cuadro de costumbres, pero si se lee con atención se observará que las situaciones y los personajes se hacen inolvidables (...)”, y la misma Nancy lo sugiere cuando apunta: “(...) tal vez mi tesis se convertiría entonces en un tratado de costumbres”, (Sender, 1969: 243). Salinero (1974: 196), por su parte, apunta que “*La Tesis de Nancy* se puede colocar en la misma línea estructural que *El Lazarillo* en el sentido de que uno y otro son dos libros de burlas, a pesar de las naturales distancias. (...) No faltan, como sucede en *El Lazarillo* y en *Rinconete...*, los granos de pimienta, guindilla y mostaza literarias para condimentar la caricatura social, política y clerical”.

No obstante, la acogida que tuvo *La Tesis de Nancy* por parte del público y la crítica fue dispar. Salinero (1974: 195) incluso se refiere a ella como “la obrita senderiana”. Del mismo modo, según Peñuelas (1970: 17), esta novela es “humorística, intrascendente, la única de este tono en

³ Salinero (1974: 195) destaca: “Nancy escribe a su prima Betsy y le va describiendo su toma de contacto con el increíble y para ella absurdo mundo andaluz (...). Andalucía queda geográficamente y culturalmente a muchas leguas de Pensilvania”. Por otra parte, el propio Sender caracterizado en *Nancy, y el Bato Loco* apunta (p.348): “Lo que ignora Nancy es que para un aragonés Andalucía es casi tan exótica como para ella misma, idioma aparte”.

toda su obra” y la clasifica dentro de las narraciones misceláneas del autor. Carrasquer (1994: 76), por otra parte, en una primera instancia, hablando de *Los cinco libros de Nancy* (1984), apunta algo similar: “Cinco libros en quince años que venían a ser como entremeses alternando con los “platos fuertes” y otros no tan fuertes de sus 32 títulos (...),” o “se le ha reprochado a Sender haber hecho humor *fácil*, en esta pentalogía” (op. ct.: 84). Sin embargo, a continuación atenúa su comentario: “a mí no me sabe mal que Sender haya querido hacer humor, al contrario” (op. ct.: 85). Carrasquer, también observa, que por parte del público, el gusto por la obra fue un éxito editorial. De esta forma, añade: “excepto *Réquiem por un campesino español*, a lo mejor, *La tesis de Nancy* es la serie que más se ha reeditado y en más cuantiosas tiradas. (...) Ha obtenido el récord de diez ediciones, pudiendo decirse que ha llegado a todos los lectores del mundo hispanoparlante” (op. ct.: 87). Las ediciones de hoy en día superan con creces esas cifras puesto que en una edición de Magisterio de 1992 se observa que iban en décimo cuarta primera edición.

En consecuencia, Sender, consciente del mal recibimiento por una parte de la crítica, en *Epílogo a Nancy, (Bajo el signo de Tauro)* (1982: 20), escribe: “Este libro no será tan humorístico como los anteriores o tendrá otra clase de humor menos fácil de percibir. ¿Qué dirán ahora los críticos?” Entre las pocas buenas críticas, se encuentra la de su amigo y corresponsal Maurín, que bajo el seudónimo de W.F. Mayo escribe, (Caudet, 1995: 470): “Aquí la tenemos en forma de una obra maestra. Hay comicidad, humor delicado, sátira finamente ática y también sarcasmo de registros crudos. *La Tesis de Nancy*, cuyos capítulos primeros fueron publicados por una revista española en Nueva York [*Temas*] y celebrados como merecían, aparece ahora en un volumen (...).” Asimismo, agrega en su carta a Sender en la que le adjuntaba su nota periodística, (ibídem): “ojalá que no te decepcione demasiado...” Sender, que al principio mostraba cierta expectación por el recibimiento de su novela, contesta en la carta del 14-VI-62 (op.ct.: 480 -481): “No es una crítica literaria, ciertamente ni falta que hace. Es mucho más ameno y sobre todo, cordial, que es lo que importa. El libro tampoco requiera otra cosa.” Sin embargo, no perderá la esperanza y en la carta del 13-IX-62 (op. ct.: 490) escribe: *Nancy* (...). Es una broma transcendente, de la que se hablará en el futuro.”

Para esta investigación, en cambio, *La Tesis de Nancy*, aporta una magnitud inusual hasta el momento, y, quizás, por el humor que presenta, no fue tomada en serio y estimada según su justo valor por un sector de los críticos literarios. En ella confluyen factores que la erigen en una verdadera lección de lingüística aplicada a la traducción como también en un avanzado curso de teoría de la literatura en lo que atañe a la estructura de la novela epistolar, y, como consecuencia de esto, temáticamente, renueva la corriente que Baquero Goyanes (1963: 16) califica de “ efecto perspectivístico”. Por una parte, en lo que atañe a la traducción fabulada, gracias al tipo de procedimientos realizados, se vislumbra alguna de las diferentes etapas por las que pasa cualquier estudiante de una lengua extranjera. Por otra, esos mismos

procedimientos, relativos a la teoría de la traducción, se manipulan⁴ considerando los diferentes tiempos –el relativo a los acontecimientos y el de escritura en el que se narran los hechos- en beneficio del propósito del autor real, concretamente recreando las situaciones y los diálogos originales vividos por Nancy. De este modo, se tipifica también el registro de los personajes españoles. Asimismo, es digno de mención el paralelismo relativo a las funciones de autor-narrador-editor-traductor entre Sender, autor real, y Nancy, protagonista, autora-editora-traductora ficticia, cuestión que se trata en el capítulo IV, correspondiente a la estructura y técnica narrativa en *La Tesis de Nancy*.

1.3. El extranjerismo en relación a la lengua y a la literatura española

No menos importante es la preocupación por parte de algunos estudiosos de la lengua española por la difusión de formas anglicadas en diferentes ámbitos de la vida cultural y social en la España de la década del 50, relacionada con el tema del extranjerismo que trata la novela analizada en este trabajo. Así pues, se publican los artículos de Lorenzo (1955): “El anglicismo en el español de hoy”, y de Stone (1957): “Los anglicismos en España, su papel en la lengua oral” (citados por Pratt [1980: 95 y 97, respectivamente]). Pero estas dos publicaciones no son casos aislados en el sentir intelectual del momento, el propio Lorenzo (1966a: 96) apunta en el mencionado estudio: “varios sueltos y artículos publicados en la prensa madrileña este año (1955) dan nuevamente actualidad a una cuestión que está pidiendo un serio planteamiento por su trascendencia lingüística, social y nacional. Nos referimos a la actual irrupción de anglicismos en la lengua española, acompañada de una lenta pero persistente propagación de modas, costumbres, técnicas y actitudes sociales de evidente signo inglés o angloamericano.” Más adelante, revela el nombre de los autores de los respectivos artículos en cuestión (op. ct.: 97, nota 3): “don Julio Casares en *ABC* (25-II-55), Pedro Laín Entralgo (conferencia del 22-III-55) y Manuel F. Galiano (*Ínsula*, abril 1955).”

Sin embargo, no es éste un caso de anglicismos causados por una traducción descuidada, fenómeno advertido con anterioridad en diversos trabajos destinados a estudiar otros ámbitos, diferentes al que nos ocupa, por lingüistas como Lorenzo (1966a:104 y 113), Madariaga en 1970 (1999:101 y 109), Marcos Pérez (1971:50), Pratt (1980:211) o Lapesa (1966:415), quien, por ejemplo, apunta que “la comunicación es tan rápida que no deja tiempo a traducciones reposadas”. Tampoco se ilustra el tipo de anglicismos correspondiente a los lenguajes especializados y jergas sociales o de índole laboral, como en los trabajos de carácter sociolingüístico de Mellado de Hunter (1981) o González Cruz et al. (2009); y según otro

⁴ Álvarez Calleja (2002: 24) observa que “al leer el texto que se va a traducir, se activan los conocimientos lingüísticos y los extralingüísticos cognitivos que forman parte del conocimiento previo y son indispensables igualmente para producir el nuevo texto, principalmente cuando existe una diferencia sociocultural entre el emisor de la lengua de partida y los receptores de la lengua de llegada.”

enfoque, en la obra de Alcaraz Varó (1994) orientada a la prevención de los anglicismos en la traducción de textos jurídicos; ni, menos incluso, “una confesión de impotencia” desde el punto de vista del traductor, como recalca García Yebra (1984²:336). El uso de las formas extranjerizantes⁵ con las que se enfrenta esta investigación se enmarcan dentro de unos rasgos de estilo e idiolecto, para caracterizar a un personaje, y se asemejan, por un lado a las diferentes etapas por las que pasan los aprendices de lenguas extranjeras, y por otro al uso que hacen ciertos autores para crear un halo de extrañeza en torno a sus personajes, como lo hiciera ya el propio Sender, cuestión que se explica a continuación.

Una gran cantidad anglicismos con los que se encontró este trabajo, son los denominados por Pratt (1980) “patentes”. El valor literario y el poder evocador de éstos es notorio y se destacan, en su mayoría, en cursiva en la novela cuando ocurren sobre todo en el discurso de los personajes anglosajones. No obstante, también se comentarán los llamados “no patentes” que ocupan un puesto complementario muy destacado para perfeccionar la obra. Estos giros componen una atmósfera sugerente alrededor del protagonista femenino. Tal recurso ya había sido esbozado por Sender en *Míster Witt en el Cantón* en 1936 (cf. Jover [1987], novela con la que ganó el Premio Nacional de Literatura. En esta novela, Sender crea, por un lado, a través de anglicismos en cursiva (punching, op. ct. p.263; standard, p.271; selfcontrol, p. 277) de forma ostensible un clima extranjerizante en torno a Mr. Witt y otros personajes ingleses, como por ejemplo el cónsul Mr. Turner y su mujer, “mistress” Turner; y, por otro, entrecomillando frases ajenas al uso tales como: “estar en visita” (op. ct. p.262), puesto que la mujer del cónsul no hablaba bien español. De igual manera, retrata el habla de los lugareños, utilizando, por ejemplo, las siguientes expresiones de Milagritos, esposa de Mr. Witt, que dice “Míralas, que lustrosas y ensendías” (op. ct. p. 161), o de un obrero: “Hase muy curro, el pajarito” (op. ct. p. 158). La fórmula de tipificar al personaje por medio de su prosodia se manifiesta igualmente en la siguiente descripción del narrador: “Míster Witt solía trabucar las erres. Cuando era doble la pronunciaba sencilla. Y a la inversa. Así llamaba al jefe del Gobierno republicano Salmerrón, poniendo gran fe en la última sílaba.” (op. ct. p.158).

Con este esquema, y salvando algunas de las diferencias existentes entre la tipología de ingleses y norteamericanos, resulta interesante observar que Sender en *La Tesis de Nancy* se adentra en la opinión generalizada que la sociedad española experimenta ante el anglosajón como un ser extravagante y un poco ido. En relación a lo expuesto, Madariaga (1951:177) observa: “En el fondo, pues, en la actitud del español con el inglés hay cierta conmiseración. ¿De dónde procede? Sin duda de que el español se da cuenta de la supeditación del inglés a lo práctico y útil, con los sacrificios y aun humillaciones que tal disciplina comporta”. O lo que apunta Abuelata (1992: 53) sobre Mr Witt, “destaquemos, por ejemplo, el diálogo de Witt con

⁵ Vocablo usado ya por Lorenzo (1980³: 99) al referirse a Unamuno: “No vale tachar a Unamuno de extranjerizante”.

el encuadernador de libros [9 – 10], que denota simpatía y explica cómo ve el pueblo llano al inglés (como hombre de otro planeta, además de que su acento extranjero hace que no lo tomen en serio)”.

Asimismo, lingüísticamente incursiona en los aspectos de los fenómenos llamados “no patentes”, es decir, el calco, la traducción de palabra por palabra, y la extensión semántica así como también en un conjunto de errores más o menos sistemáticos con los que suelen debatirse los estudiantes de lenguas extranjeras. Así pues, los trabajos de Corder (1971), Richards (1971a, 1971b, 1974), Nemser (1971) y Selinker (1972), entre otros, sobre el análisis de errores e “interlenguaje” han sido fundamentales para desvelar muchas formas extrañas a la lengua española, sin olvidar la obra pionera de Lado (1957).

Resolver el problema del anglicismo en *La Tesis de Nancy* para clasificar posteriormente su carácter estriba primeramente en descifrar la estructura y la técnica narrativa de la misma. La coherencia y la cohesión del texto se sostienen gracias al modelo de traducción que trasmite Sender representado como traductor: el grado de naturalidad que imprime en el habla de los personajes se funda en el hecho de invocar las circunstancias temporales de los acontecimientos relatados por la narradora, como se mencionaba anteriormente.

Así, lejos de condenar el barbarismo como vicio de dicción, el autor real, Sender, obtiene ventajosos beneficios de este fenómeno lingüístico haciéndolo funcionar en su novela como un recurso estilístico más. De esta manera, el novelista conforma un tipo de dialogismo polifónico (cf. Villanueva, 1995: 187) para tipificar a sus personajes, extranjeros y españoles, sea en los textos traducidos, sea en los textos presentados directamente, (puesto que Sender, el editor, transcribe una carta de Betsy escrita íntegramente en español [pp. 131 – 135]). Por medio del discurso se conoce a los personajes. Los personajes españoles conservan sus peculiaridades del dialecto meridional, y así pues, se nota, por ejemplo, que Curro mantiene el acento de la región andaluza y un vocabulario que denota ciertos rasgos diastráticos (p.190): " ¡Di argo, mardito sea Undivé!", como los gitanos (p.40): "Mala zombra, zeñora. Que zea larguito, que e para zeiz. Eza e una manera de zeñalá que mardita zea mi arma.", y Nancy para expresar que algo es difícil dirá: "La cosa es dura, ¿verdad?" (p.51), de la traducción literal del inglés: "It's hard, isn't it?". Cabe resaltar el hecho de que si bien se habla de traducciones extranjerizantes (cf. Sáez Hermosilla [1994: 18], cuando el traductor lleva al lector a la lengua original del texto; en el caso que aborda esta investigación también se podría hablar de una traducción, si se nos permite los términos, tan extranjerizante como “endotizante”, puesto que el traductor rescata del texto inglés diferentes variantes del español, sean diatópicas, diafásicas o diastráticas.

Aunque el lenguaje que se analizará en este trabajo es eminentemente literario, un objeto estético cuyo carácter ficticio se basa en la creatividad del idioma, se utilizarán conceptos que se aplican en las diferentes ramas de la lingüística, alejados del análisis de textos de ficción, con el fin de delimitar y explicar la pluralidad de fenómenos relativos al discurso de los

personajes. Se descarta detallar cada uno de los anglicismos en favor de una descripción de su tipología –nivel morfosintáctico, léxico-semántico, pragmático y fonético-fonológico- para esclarecer los rasgos más representativos de la técnica de extrañar el lenguaje.

Es sabido que en toda novela se articulan dos códigos, el lingüístico correspondiente a la lengua o lenguas en la que está escrita, y el código narrativo conformado por aquellas técnicas que estructuran el discurso. Según Villanueva (1995: 186), “en una novela entran en juego dos códigos, el puramente lingüístico del idioma en que está escrita, y un código narrativo constituido por el conjunto de procedimientos que estructuran el discurso y que reclaman una cierta competencia en su descifrado por parte del lector.” Delimitar estos campos fue la piedra angular en la que se basa la investigación. El primer paso ha sido descifrar el código narrativo. A partir de ahí, se ha extraído un corpus de fenómenos lingüísticos y se ha podido efectuar un análisis de los anglicismos y del lenguaje inusitado que fuera tan equitativo como coherente con el universo y la finalidad de la novela.

Como se observa, tal es la complejidad en lo referente al entramado estructural de las voces que se enlazan en la novela, que esta investigación incluye capítulos dedicados a la teoría de la novela epistolar y de la traducción, además del destinado específicamente a La Tesis de Nancy, con el propósito de desvelar la técnica narrativa del autor-traductor. No obstante, el mencionado capítulo destinado a las variedades de la traducción, no resulta suficiente para describir ciertos giros, puesto que algunos elementos lingüísticos extraños no son propios de una traducción habitual, sino más bien afloran como consecuencia de un idiolecto ad hoc para mostrar el habla de un aprendiz de lenguas extranjeras que se tropieza con el uso de ciertas formas de la segunda lengua. Es por esa razón que se ha incluido otro capítulo sobre el aprendizaje de lenguas extranjeras y bilingüismo.

Traduttore, traditore, Sender, al cambiar de lengua las cartas “traiciona” en cierta medida a la autora ficticia, no sólo porque se utilicen trucos verbales que tergiversen la finalidad de los textos en particular, sino porque también modifica la dirección del destinatario original desviando las misivas a unos nuevos receptores, los hispanohablantes, sobre todo aquéllos que saben algo de inglés, y he aquí donde la obra logra su cometido: en el cambio de perspectiva del lector. Es en esta inversión donde se encuentra la función esencial de un trasvase de código lingüístico que se esfuerza en imitar el registro original de la narradora y los diferentes personajes, con el claro objetivo de divertir. Sender (1969: 18), el editor y traductor, así las presenta en la “Nota Previa”: “Sus cartas de Alcalá de Guadaíra han ido pasando a mis manos, y yo las he traducido y creo que vale la pena publicarlas. Aquí están y ojalá te diviertan, lector. Hacer reír es tarea de discretos, según decía Cervantes.”

Por otra parte, Sender en su carta del 30-XII-61 a la familia de Maurín (“Queridos Maurín-es”, escribe), (cf. Caudet 1995: 464), expresa: “os llegará La Tesis de Nancy, que espero os haga reír, es decir que te haga reír a ti, porque sólo los españoles natos

comprendemos ciertos giros de lenguaje, demasiado locales y en ellos reside casi toda la gracia si es que el libro realmente la tiene.” Posteriormente, en su carta del 13-IV-62 a Maurín, (cf. Caudet, 1995: 470 - 471), manifiesta, además de que la obra “tiene su venenito secreto”, como se ha mencionado con anterioridad, que, en Puerto Rico, “por ser la isla bilingüe estoy seguro de que Nancy será muy bien comprendida y gustada”. De esta forma, es significativo, el hecho de que Sender, el editor, al presentar la carta que Betsy escribe a Nancy en español, manifieste lo siguiente (p.135): “(...) pero yo creo que sabiendo un poco de inglés se puede entender el español de Betsy”.

1.4. La traducción y la figura del traductor en la ficción

Carrasquer (1994:76) observa que “es evidente que la primera intención del autor es explotar los posibles quidproquos, anfibologías, *calembours*, parónimos, homónimos absolutos o parciales, heterónimos, homógrafos u homófonos, falsas sinécdoques, metonimias reales o aparentes y toda clase de equívocos por tergiversación, barbarismo o hipercorrección (...)”. Sin embargo, tras esa primera intención, también apuntada por el propio Sender en sus cartas a Maurín, mencionadas con anterioridad, se encuentran otras más complejas. Así pues, en 1962, después de publicar *La Tesis de Nancy*, Sender vuelve a escribir a Maurín (Caudet, 1995: 470) lo siguiente: “Celebro que te guste *Nancy*. Es cosa ligera aunque “no tanto”, porque tiene originalidad de estructura y dimensiones poéticas. Y tiene su venenito secreto.” De acuerdo con estas palabras de Sender, esta investigación se propone a analizar la estructura de *La Tesis de Nancy* con la finalidad de averiguar cómo funcionan estos fenómenos lingüísticos y comentar su razón de ser en el entramado de la obra.

Los análisis estructurales y lingüísticos de las diferentes novelas realizados por esta investigación amplían la visión en el campo de los estudios de carácter literario al subrayar la función de figura del traductor como ente ficticio que contribuye en mayor o menor medida a configurar la articulación del relato en cuestión. Así, al comparar la labor del mismo en las obras que se caracterizan por justificar su publicación en los diversos modos de presentación, sean en el título, en un prefacio o insertos ya en el relato, o incluso a modo de epílogo; es decir, en aquellas que manifiestan unos rasgos de fenominidad como ocurre por ejemplo con la novela epistolar de tema exótico, se alcanzan unas conclusiones que se hacen extrapolables a otro tipo obras que presentan diferentes modalidades de traducción ficticia. Concretamente se examinan lingüística y literariamente de forma contrastiva las *Cartas Persas*, las *Cartas Marruecas* y *La Tesis de Nancy*. Tal es la relevancia de la dinámica del traductor explícito y la influencia del mismo en los diferentes planos de las obras que el análisis, según lo expuesto, se hace extensible de modo comparativo a las obras que presentan un traductor implícito como por ejemplo aquellas que por sus señas de noumenidad -como es el caso de *For Whom the Bell Tolls* (1940) de Hemingway- no se detienen en explicar su propia existencia como relatos,

“sino que se presentan como discursos absolutamente gratuitos, fundamentados en una fuente de enunciación que no precisa justificarse como tal, ni justificar el por qué del discurso que asume”, según Villanueva (1995: 195). Sin embargo, la existencia de una traducción en ciertos tramos del relato hace cuestionarse sobre los procedimientos traductológicos seguidos, su función y su significación en la articulación del plano lingüístico de la obra en relación al plano formal.

Además, la traducción ficticia en sí misma como variable narratológica no ha sido estudiada a fondo por los estudios de carácter literario –la existencia de un vacío en los manuales y diccionarios de términos literarios así lo atestiguan– hasta la investigación específica de Hagedorn (2006) en la cual se examina principalmente las diferentes funciones que cumple la traducción ficticia en diversas obras. No obstante, se echa en falta cualquier referencia a *La Tesis de Nancy*, o a las *Cartas Marruecas*, de Cadalso, aquí se resalta el hecho de que la obra estudiada en la presente tesis sigue sin presentar el interés de la crítica más que cualquier omisión por parte del autor de la monografía que verificó otras novelas igualmente destacables. Lo mismo ocurre con los puntos de vista de los trabajos en el campo de la traducción de Santoyo (1980) –quien además tan solo cita la mencionada obra en su apéndice como: “1969, Sender: *La Tesis de Nancy*, inglés”, aclarando que “la columna de la derecha indica el idioma del que se pretende haber traducido la obra”, (op. ct.: 51)- o los de Toury (2004) –la primera edición en lengua original es de 1995- en los cuales se emplean términos comoseudotraducción y reescritura, mientras que Hagedorn se ciñe a utilizar los de “traducción ficticia” o “traducción narrada”. Esto lleva a resaltar las teorías de Lefevere sobre la traducción, laseudotraducción y la reescritura, a las que remiten tanto Santoyo (2008: 237) como Hagedorn (2006: 124)⁶.

No obstante, Hagedorn, consciente de la existencia de los estudios en el campo de la traducción sobre el asunto que trata su análisis comienza su trabajo (op. ct.; 11) observando: “En la investigación de las relaciones entre el fenómeno lingüístico y sociocultural de la traducción y el ámbito de la literatura han prevalecido tradicionalmente las cuestiones planteadas desde el punto de vista de la traducción y de los traductores. Por ejemplo, una de las cuestiones fundamentales formuladas por la traductología –y que la define parcialmente desde que germinara de la teoría de la traducción literaria- se podría resumir, simplificándola, de la siguiente manera: ¿Qué es lo que ocurre cuando un traductor vierte en el texto literario en otra lengua? ¿Cómo actúa la traducción sobre ese texto? ¿Cómo lo interpreta, cómo lo reproduce y transforma?”, para luego aclarar sus intenciones (íbidem): “El problema que planteamos en el

⁶ Según lo cita: “André Lefevere: “Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory”, en: Marilyn Gaddis Rose (ed.): *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*; Albany, Ed. State University of New York Press, 1981 (págs.52-59).”

presente estudio es bien distinto, pero se puede describir, básicamente, como la inversión de la perspectiva traductológica [...]. Nos proponemos, pues, analizar las relaciones entre traducción y literatura desde el punto de vista de la literatura, con el fin de averiguar cómo los autores se han hecho eco, dentro de sus obras literarias, de la actividad de los traductores, y del fenómeno de la traducción en general.” Para finalizar (op. ct.: 12) “Esto significa, en resumidas cuentas, que nuestro estudio versa sobre una de las diferentes formas y funciones de la representación literaria de la traducción, o, por decirlo con la fórmula que hemos elegido en el título, sobre una de las diferentes formas y funciones de la “traducción narrada”: el recurso narrativo de la traducción ficticia.”

Lo cual lleva a resaltar el hecho de que la separación de los campos de estudio y la especialización en una materia no siempre es provechosa, puesto que los aportes de las investigaciones traductológicas en este aspecto son verdaderamente significativos, sobre todo por lo que respecta a la metodología seguida en todo trabajo de campo para realizar la traducción, cuestión de la cual se benefició este análisis para solventar los procedimientos seguidos por la figura del traductor como ente literario. Por otra parte, no cabe duda que el estudio de Hagedorn ha sido de un gran valor para esta investigación para establecer ciertas variaciones dentro de la traducción ficticia, como por ejemplo a de traducción fabulada.

Además, se confirma en cierta medida la teoría defendida en esta investigación sobre la diferente participación de la figura del traductor en diferentes obras y su consecuente evolución. De esta manera, Hagedorn (op. ct.: 171) observa: “[...] en la novela de Arno Schmidt [*Die Gelehrtenrepublik*⁷(1957)] se puede ver con especial nitidez cómo el recurso de la traducción ficticia tiende a asumir, en la literatura del siglo XX, funciones cada vez más amplias, y cada vez más parecidas a las que podrían tener también un elemento simbólico o un motivo literario; también vemos aquí claramente cómo este artificio ocupa lugares cada vez más importantes en las obras en las cuales se emplea, y cómo el traductor ficticio cobra cada vez más protagonismo como personaje.” Del mismo modo, encumbra la obra de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero* (1979), afirmando (op. ct.: 203-204): “La traducción ficticia deja de ser, en esta obra, un recurso narrativo del marco narrativo, para formar parte, como recurso literario, del argumento, de la historia, y del ámbito de las ideas y de la reflexión. Por consiguiente, podemos afirmar que Calvino revoluciona y moderniza las formas en las que este elemento narrativo se había construido y empleado tradicionalmente.” Valoraciones que en parte se pueden aplicar a *La Tesis de Nancy* de Sender, puesto que la técnica empleada por el autor a través de la figura literaria del traductor en lo referente a las posibilidades de tipificación de los personajes a través de los rasgos de dicción en lo que se refiere al trabajo de campo para realizar una traducción, sea ficticia o convencional, propugnan un avance tanto

⁷ Existe traducción al castellano, *La república de los sabios* (1981), Ed. Edhasa.

para la teoría literaria como para la traductológica. Teniendo en cuenta además que, si bien la novela de Sender se publica en 1962, comienza a ver la luz en 1955 en la revista *Temas*, y que por lo tanto el progreso y modernización en el campo de la literatura relativos a las posibilidades que ofrece la reflexión sobre la traducción dentro de la ficción que señala Hagedorn parece tener varias vías de gestación y sobre todo son extensibles al campo de la teoría de la traducción en el mundo real.

Sin embargo, tanto los estudios traductológicos como los literarios sobre el tema de la representación de la traducción en la ficción analizan sólo aquellas obras en la que su rasgo de femoninicidad implica otorgarle ciertas funciones a la traducción en tanto marco de presentación como por ejemplo la de legitimar la publicación de los relatos o guardar el anonimato, propiciar un distanciamiento y facilitar los cambios de perspectiva, entre otras posibilidades. No obstante, el recurso estilístico del binomio extranjerismo-traducción no se analiza en su dimensión estructural, es decir, cómo se articula el plano lingüístico con el plano formal de la obra. Tampoco se detienen en verificar y desvelar la estrategia seguida por la figura del traductor y analizar la función de la misma en el conjunto de la obra.

De esta manera, el análisis estructural en lo que se refiere a la articulación de los diferentes planos en los que se construye la historia de toda obra se muestra como el fundamento para explicar la lógica interna de los mundos posibles que se recrean en toda novela. Por lo tanto, después de comprender que la figura del traductor en *La Tesis de Nancy* se mueve entre dos tiempos se descubre la modalidad de traductor-cotestigo del narrador lo cual contribuye a establecer una nueva taxonomía con respecto a la figura del traductor como ente literario, desde sus orígenes en la caracterización ambivalente del sacerdote Calasiris (intérprete de oráculos e intérprete de lenguas extranjeras) de *Las Etiópicas*, de Heliodoro, pasando por los diferentes compromisos de los traductores del género epistolar investigado contrastando las *Cartas Persas*, de Montesquieu y las *Cartas Marruecas*, de Cadalso con *La Tesis de Nancy*, de Sender.

Siempre se criticó a Hemingway como responsable de la traducción sin atender al pacto narrativo –obviamente el autor da vida a unos personajes y al conjunto de entes literarios que forman parte del entramado estructural de la novela- pero lo cierto es que el narrador (que elige Hemingway para contar la experiencia de Robert Jordan) es el que oficia de traductor. Incluso se podría conjeturar que el narrador elegido se acerca más a la figura del personaje Robert Jordan que a la figura del autor de la obra Hemingway. Esta investigación entiende que el narrador elegido por Hemingway sabe tanto como Robert Jordan, no en lo que respecta a la evolución de la historia sino en lo que a la formación cultural respecta, y se crea una imagen de la lengua de Quevedo, sugerida por Robert Jordan, para realizar una traducción de una variación idealizada del castellano a otra imaginaria del inglés de las situaciones vividas por el personaje en España, creando así un idiolecto literario.

La técnica de Hemingway en esta obra de ficción no es como la de Heródoto que ejecuta una narración de hechos probables, aunque con tintes novelescos en cierta medida, puesto que inserta diferentes componentes de la mitología o cuentos breves de tradicional oral. El género que cultiva Heródoto, la historiografía se aparta del género ficticio y cuando traduce lo hace con una finalidad divulgatoria y enciclopédica. *For Whom the Bell Tolls* tampoco se asemeja a *Homage to Catalonia*, de Orwell, que es responsable de su relato de carácter histórico de no ficción del que forma parte como personaje -un género afín a la autobiografía, en las que escritor es diferente del personaje, aunque compartan el mismo nombre, no comparten el mismo tiempo y el mismo espacio, cf. Alvarez Calleja (2000: 35)- y en el que ensaya por veces el uso del binomio extranjerismo-traducción al explicar ciertas expresiones del español. Sin embargo, Cleary (2013: 402), equipara la retórica del extranjerismo de *Homage to Catalonia* con la de *For Whom the Bell Tolls* describiéndola como “(...) es necesario revisar la forma en que Hemingway da vida a los personajes –es decir, la introducción de la sintaxis del castellano y la alternancia de códigos lingüísticos que caracteriza el dialecto propio del texto*”⁸ y apuntando en nota al pie de página: “Hemingway no fue el único en usar esta estrategia; el relato de George Orwell, *Homage to Catalonia* (1938), se caracteriza también por el uso de un *mise-en-scène* de diferenciación lingüística. Sobra decir, igualmente, que el uso específico en *Por quién doblan las campanas* va más allá de un supuesto esencialismo cultural.” Cleary acierta en señalar el hecho de revisar la forma en que Hemingway –y por extensión cualquier otro autor- da vida a los personajes, se entiende que esta investigadora se refiere al hecho de indagar los modelos de citación en los relatos literarios para resolver la interrogante: ¿a través de qué tipo de narrador se presenta la forma del discurso de cada personaje? No obstante, se insiste en el hecho de que el narrador de Hemingway en *For Whom the Bell Tolls* es un ente literario de una obra de carácter ficticio que trata de mundos posibles, mientras que la referida obra de Orwell trata de hechos probables y su narrador coincide con el autor responsable del relato, la finalidad de la narración es divulgativa.

Los recursos desplegados en *Homage to Catalonia*, en todo caso se podrían comparar con el estilo explicativo de Hemingway en *Death in the Afternoon* (1932), libro de carácter divulgativo sobre la tauromaquia, en el que ensaya algunos principios de la traducción de palabras culturales; a tenor de esto Penas (1991: 212) señala: “We can frequently find examples of this type of encyclopedialike translation in *Death in the Afternoon*. Spanish terms like “banderillas” appear in the English text and then must be explained. For instance, in chapter ten we read:

“Act two is that of the banderillas. These are pairs of sticks about a yard long, seventy centimeters to be exact, with a harpoon-shaped steel point four centimeters long at one end.

⁸ El asterisco marcado refleja la nota 3 en el texto de Cleary al que se hace referencia al continuar nuestra cita.

They are supposed to be placed, two at a time, in the humped muscle at the top of the bull's neck as he charges the man who holds them. They are designed to complete the work of slowing up the bull and regulating the carriage of his head which has been begun by picators; so that his attack will be slower, but surer and better directed. (1932: 95-96).”

Hemingway en *For Whom the Bell Tolls* crea un narrador en tercera persona que cuenta la historia de Robert Jordan, ni siquiera es como el narrador de *The Sun Also Rises* (1926), protagonista en primera persona que se limita a poner su cámara y grabar lo que dicen los personajes que interactúan con él. Si aparece un lenguaje híbrido es porque está inscripto en el discurso del personaje, no porque el narrador lo introduzca. Y si un personaje se expresa con un inglés que presenta desviaciones es por el hecho de que el personaje mismo se expresa de esa manera, no por la intervención de un traductor implícito que interprete con un idiolecto literario traducido las palabras en castellano u otra lengua, francés o alemán por ejemplo, del personaje. Así existe un contraste entre la desviación en inglés que presenta un personaje español a las de un personaje alemán.

Con el ánimo de completar el estudio sobre *La Tesis de Nancy* desde diferentes ópticas, se cuestionó la posibilidad de un análisis desde el enfoque de las indagaciones lingüísticas en torno a la alternancia de códigos, cuyo auge en los últimos años se vio incrementado gracias al acercamiento de este grupo investigadores a las obras de ficción como por ejemplo en los trabajos de Lipski (1982); de Martin (2005) o los recopilados por Sebba et al., (ed.) en 2012: *Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-language Written Discourse*.

No obstante, los estudios consultados relativos al castellano en relación al inglés y viceversa (Montes-Alcalá, 2012; o los ya referidos de Martin y Lipski respectivamente) se basan en los análisis de carácter lingüístico o sociolingüístico del idiolecto de los personajes retratados que manifiestan un lenguaje híbrido manteniendo los esquemas de la teoría en las investigaciones realizadas en el habla de este tipo de individuos bilingües basados en los estudios de Sankoff y Poplack (1983) o Lipski (1978), entre otros, puesto que, como por ejemplo, López Morales (1989: 171) señala “este asunto ya había llamado la atención de muchos investigadores” y cita (ibídem) los trabajos de “Gumperz, 1976; Hasselmo, 1972, 1979; Timm, 1975, 1978; Wntz, 1977; McClure, s.f. y Gringás, 1974”. A tales efectos los mencionados trabajos no analizan las obras desde un punto de vista literario y consecuentemente descartan todo análisis estructural en lo referente a la articulación de los diferentes planos centrándose en la enunciación híbrida de los personajes bilingües.

1.5. Hipótesis de la investigación

El autor de *La Tesis de Nancy* se sirve del extranjerismo para recrear las diferentes etapas por la que pasa todo aprendiz de lengua extranjera en su esfuerzo por interiorizar la nueva gramática retratando la expresión escrita de tres norteamericanos cuya lengua materna es el inglés con diferente grado de soltura con respecto al castellano, a saber: Richard, Betsy y Nancy.

Por lo tanto, se analizará la técnica de selección de los elementos lingüísticos extraños (extranjerismos e “interlenguaje”) que conforman el discurso de la narradora en dicha novela comparándola con dos otras dos obras (las *Cartas Persas* (1721) de Montesquieu y las *Cartas Marruecas* (1793) de Cadalso) enmarcadas en la tradición literaria de la novela epistolar, donde también se utiliza de manera significativa el recurso estilístico de “extrañar” el lenguaje (por lo inusitado del mismo), con la intención de subrayar el hecho de que Sender da una mayor dimensión al género al considerar los diversos registros de los diferentes personajes, sean españoles o sean extranjeros. Esto contribuye a la verosimilitud de las caracterizaciones de los diversos entes literarios y, por consiguiente, a hacer más real la obra.

Se enfocará en este trabajo el uso de las formas anglicanizantes por parte del autor-traductor valorando su naturaleza literaria. De este modo, lo que en una traducción habitual sería el producto del desconocimiento del español, en *La Tesis de Nancy* será, como ya se ha mencionado, una práctica estilística con la que se forja la verosimilitud del personaje y se crea un clima de extrañeza en torno a él, no sólo por los anglicismos patentes que usa, por ejemplo “los *clerks* de las oficinas” (p.59), sino porque usa un vocabulario desconcertante en castellano (lo que se denominará extrañar el lenguaje, es decir, hacerlo extraño a los oídos de los nativos), de esta manera, a un guitarrista de flamenco lo denomina “tocador” (p.62), si bien existe el par “cantador/bailador” en Andalucía, para el guitarrista no se aplica la misma regla. Y para expresar que un bailarín arqueó la columna vertebral dice “arqueó la espina” (p.55), el empleo de “espina” es inusual (“espina dorsal” se aplica en biología para el reino animal, excepto humanos).

Consecuentemente, se resalta el hecho de que el texto evidencia la presencia de un personaje que exhibe en su discurso cierto grado de bilingüismo (con diferente grado de soltura en cada una de las lenguas, lo que origina una serie de interferencias de su lengua materna en la lengua extranjera que aprende, el español), y una constante actitud reflexiva con respecto al español que mantiene en el conjunto de la pentalogía, es decir en *Los cinco libros de Nancy*, en su intento de progresar gramaticalmente. Para que este tipo de operaciones funcione dentro de la traducción, del entramado y de la verosimilitud de la obra, Nancy informa en su carta VIII (p. 235) lo siguiente: “Dices que no entiendes algunas palabras coloquiales. A partir de ahora te las explicaré (las que pongo en español en mis cartas). Si me acuerdo, querida.” De este modo,

se crea una incertidumbre entre lo realmente traducido y las propias palabras de Nancy, como consecuencia de esta imprecisión el traductor extiende las desviaciones del plano léxico al plano morfosintáctico. En consecuencia, se destaca el hecho de que el personaje contribuye a que el traductor efectúe ciertas licencias poéticas.

Según lo expuesto, el autor recorre los caminos de un tipo de aprendiz de lengua española cuya lengua materna es el inglés y tropieza con él en las eventuales dificultades del trayecto cultural y lingüístico. Será por esta razón que varios elementos seleccionados no son extranjerismos en concreto, sino más bien formas alejadas al uso o al estilo en las que se recurre a la fórmula del lenguaje inusitado, como ya se ha destacado.

Asimismo, de forma concomitante con la hipótesis principal en *La Tesis de Nancy* el texto traducido evidencia un inédito modo de traducir, puesto que se observa que el traductor se remonta al tiempo donde sucedieron los acontecimientos. De esta forma, teniendo en cuenta el pacto narrativo, según Villanueva (1995: 197) “el contrato implícito que se establece entre el emisor de un mensaje narrativo y cada uno de sus receptores, mediante el cual éstos aceptan determinadas normas para una cabal comprensión del mismo”, el idioma en el tiempo de la escritura de las cartas es el inglés; pero el idioma en el tiempo que se desarrollan los hechos narrados, así como en el que se realiza la traducción es el español. Se sabe que la carta como género comparte con el diario íntimo, y, en cierta manera, con el género autobiográfico estos diferentes tiempos⁹. A no ser, que en el momento de la escritura se esté describiendo el “aquí y ahora”, la acción o los sentimientos que se relatan tuvieron lugar en otro tiempo.

Es ésta la razón por la que Sender hace patente los diálogos originales, recreando, por una parte, una variedad diatópica del español, cuando plasma en la expresión de los personajes andaluces algunos de sus rasgos más distintivos, y por otra, esbozando la singularidad idiomática por la que atraviesa la protagonista con respecto al español, cuando impregna su lenguaje de términos y giros anglicanizantes. De aquí se deduce que estamos en presencia de la traducción (del inglés al español) de una traducción (del español al inglés), puesto que Nancy traduce las situaciones vividas: en definitiva, un camino de ida y vuelta al español.

Consecuentemente, se define la traducción fabulada como el proceso por el cual el autor real presenta la totalidad o parte de un relato como la traducción de un texto escrito por otro supuesto autor, en la que interviene la figura de un traductor (el verdadero autor desdoblado u otro personaje dentro de la historia) como ente ficticio, que consecuentemente, desempeña un papel de mayor o menor importancia en el esquema narrativo de cada obra. Por lo tanto, no existe un texto en lengua origen, y el acto de traducir es una convincente fabulación que contribuye a articular la forma y el fondo del signo literario.

⁹ Cf. Tacca (1985: 41 – 42) y Álvarez Calleja (2002: 26).

De esta forma, el problema del extranjerismo en la traducción, en general, y del anglicismo en el español, en particular, son materias que también aborda este trabajo. Tales rasgos afloran como una de las cuestiones idiomáticas de fondo de esta novela, de igual manera que los esquemas antropológicos y lingüísticos sobre la confrontación cultural y comunicativa.

1.6. Método de la investigación

1.6.1. En referencia a la teoría literaria y narrativa

El objeto de estudio de esta investigación es el extranjerismo que además de operar como factor de comicidad y de contraste cultural con una significación de crítica social, se constituye como piedra angular en la tipificación del personaje a través de su discurso en tanto que idiolecto literario en virtud de la recreación de la traducción en *La Tesis de Nancy*, de Sender, gracias a la labor ejercida por la figura del traductor como ente literario, Sender desdoblado. Será en este último aspecto en donde la originalidad de *La Tesis de Nancy* alcance su mayor logro, cuestión que fue desatendida por la crítica literaria, puesto que la presencia satírica hacia las instituciones y la sociedad a través de la mirada extranjera ya fueron puestas de manifiesto tanto por Montesquieu, en las *Cartas Persas*, como por Cadalso en las *Cartas Marruecas*, entre otros, desplegando las diferentes facetas del extranjerismo como desencadenante. En tanto en cuanto la novela se define por su carácter dialógico se antepone a cualquier otro rasgo o connotación del extranjerismo el tema de las lenguas representadas en la tipificación de los personajes en virtud de los diversos discursos como asunto de mayor interés para los propósitos de este estudio, para ello se comparó el estilo de *La Tesis de Nancy* con el de otras novelas de la literatura española enmarcadas dentro del realismo como *Misericordia*, de Galdós; y *Mr. Witt en el Cantón*, del propio Sender, en las que aparecen personajes extranjeros caracterizados en relación de la singularidad de su lenguaje y en el caso particular del personaje Mr. Witt se crea además una atmósfera extranjerizante en torno a él por parte del narrador. Distinguiendo así la lengua representada como seña de identidad de la perspectiva adoptada en función de cada situación por la lengua representante de la voz que toma la palabra para narrar la historia. Así las diferentes lenguas representadas son una imagen particular creada por el narrador, cuya lengua representante a la vez desempeña un papel decisivo para subrayar los diferentes sociolectos en el diálogo interno de la estructura lingüística de la obra. De esta manera, la inserción de diferentes formas de decir o voces son intercaladas con la voz del narrador –a lo cual hay que añadir en *La Tesis de Nancy* la perspectiva adoptada por la figura del traductor- el cual es el encargado de armonizar la polifonía textual. Con tales circunstancias se suelen enfrentar los traductores en la vida real teniendo que optar en muchos casos por uniformar o no lingüísticamente una narración que se presenta en LO con una variedad finita de sociolectos,

hibridaciones de lenguaje y lenguas extranjeras con el resultado de adoptar diferentes métodos de trasvase como solución.

1.6.1.1. Estructural

Para el análisis estructural de la obra se ha seguido un análisis hipotético-deductivo, puesto que se planteó el problema del método que seguía la figura del traductor para salvar la variante andaluza de las cartas escritas en inglés por Nancy puesto que la narradora alegaba transcribir solamente unas pocas palabras en castellano.

De esta forma, se pretende mostrar cuál fue la estrategia seguida por el traductor para representar el idiolecto literario de los diferentes personajes, los extranjeros a través del extrañamiento del lenguaje y los españoles según sus rasgos diatópicos y diastrásicos. Con motivo de destacar el engranaje que habilitan los diferentes tiempos que marcan una de las características de la novela epistolar en el desarrollo de la traducción y poner de relieve el descubrimiento de una nueva entidad literaria por tanto: el traductor co-testigo del narrador. Para ello fue de indudable importancia el hecho de relacionar *La Tesis de Nancy* con el conjunto de la pentalogía de Sender titulada *Los cinco libros de Nancy*. De este modo, se analizó su estructura en lo referente al plano lingüístico -separando el grupo de extranjerismos que conforman apéndice a modo de base de datos del se extraen los ejemplos citados en los diferentes apartados clasificándolos como anglicismos, interferencias de la LM o como elementos inestables dentro del idiolecto literario del personaje principal, definiéndolo así como la recreación artística de un interlenguaje concretamente- y al plano formal –aislando los diferentes paralelismos entre los actantes relativos al acto de escribir, traducir y editar- y finalmente su papel dentro de la serie. El resultado de valorar la singularidad del entramado estructural fue determinante para desvelar los métodos seguidos por la figura del traductor y destacar así la trascendencia de su labor a través de la función de las diferentes cartas escritas por su amiga Betsy y por su ex novio Richard.

1.6.1.2. Lingüístico y estilístico

El *corpus* analizado se divide en dos etapas, el correspondiente a la tradición de la novela epistolar de tema exótico donde comparan los fenómenos lingüísticos desplegados en *La Tesis de Nancy* con las *Cartas Persas*, de Montesquieu, y las *Cartas Marruecas* de Cadalso. Se subraya la visión inusitada del extranjero en la sociedad que lo acoge con diferentes finalidades, ahí la función del extrañamiento del lenguaje desempeña un papel destacado. De este modo se siguen tanto los procedimientos cuantitativo (reflejado en el apéndice) y cualitativo haciendo hincapié en este último puesto que la verdadera originalidad de la obra se fundamenta en exponer los diferentes niveles de soltura de los aprendices de lenguas

extranjerismos en su intento por interiorizar la nueva gramática desarrollando así una novedosa retórica del extranjerismo.

Para ello se han tomado como obras de apoyo *Gulliver's Travels*, de Swift, cuya creatividad en la producción de vocabularios neológicos literarios continuando la tradición lucianesca abre las puertas de la experimentación estilística en la literatura moderna; *Las Etiópicas*, de Heliodoro, cuyo aporte a la literatura universal a través de la figura del traductor Calasiris y de la traducción ficticia como recurso estilístico para desvelar la anagnórisis de Clariclea, contribuye en destacar esta investigación como una omisión dentro de la historia de la literatura; y la *Historia*, de Heródoto, cuyas técnicas de traducción con el fin enciclopédico fueron imitadas en ciertas obras de ficción, entre ellas *Las Etiópicas*, referidas al uso del extranjerismo y de la traducción.

1.6.2.1.a. Los idiolectos literarios y los diferentes tipos de traductores ficticios

La siguiente fase se centra en explicar los idiolectos literarios en función de la tarea de la figura del traductor como ente literario. Concretamente se confronta *La Tesis de Nancy*, obra que se caracteriza por la fenomenicidad de su discurso al justificarlo, con *For Whom the Bell Tolls*, de Hemingway, novela que se enmarca dentro del conjunto de obras que no necesitan alegar su fuente de enunciación, así pues su condición es la noumenicidad. Para ello también se ha estudiado el estilo desplegado por Hemingway en *The Sun also Rises* y el de Orwell en *Homage to Catalonia*. En virtud de estos análisis se llega a la conclusión de la existencia de otra variable literaria a tener en cuenta: el traductor implícito en *For Whom the Bell Tolls* y en *The Sun also Rises*. Y que Orwell, salvando las distancias, al explicar ciertos términos en castellano sigue los pasos de Heródoto en lo que se refiere a la estimación divulgativa de su estilo etnográfico. Finalmente, la entelequia del texto original de Nancy que traduce Sender desdoblado, se asemeja al estilo desplegado por Orwell en lo que se refiere a incluir términos y expresiones castellanas además de comentarlas, por un lado, y por otro en lo que atañe a la confrontación cultural a través de sus valoraciones sociológicas.

Al estudiar el extranjerismo y la traducción en su dimensión artística se dedicó un capítulo a la teoría de la literatura en relación a lo que a la Poética y la Retórica debe para fundamentar el ejercicio de los diferentes autores aludidos.

Del mismo modo, se confrontó con los estudios y teorías relativas a estas prácticas en la vida real en diferentes disciplinas como por ejemplo, la lingüística, la sociolingüística, el aprendizaje de una lengua extranjera y la traducción. Consecuentemente, se tuvo en cuenta el creciente interés de los estudios sobre bilingüismo y alternancia de códigos en el campo de la literatura, sobre todo en lo que concierne al castellano en relación al inglés y viceversa.

Digno de señalar es el hecho de que a través del método analítico seguido en lo que se refiere al plano lingüístico de *La Tesis de Nancy* se tuvo que tener en cuenta en todo momento la descodificación del plano formal de la misma para descubrir la lógica interna del uso del extranjerismo por la figura del traductor y en definitiva del autor real para finalmente llegar a unas conclusiones de carácter literario al comparar los diferentes despliegues lingüísticos en varias obras. Puesto que en virtud del desglose del fenómeno lingüístico del extrañamiento del lenguaje se descubre, no sólo como se ha señalado más arriba, una variable literaria, a saber, el traductor co-testigo del narrador, sino que se ha diferenciado la figura de traductor explícito del implícito también. Sender desdoblado en *La Tesis de Nancy* es un ejemplo de traductor explícito. El narrador cámara en tercera persona, testigo de la mayoría de los acontecimientos que sucedieron en castellano, usado por Hemingway en *For Whom the Bell Tolls* es un caso de un ente literario que oficia a la vez de traductor implícito puesto que traduce lo expresado por Robert Jordan y los personajes españoles recreando así un modelo de traducción que se materializa en un singular idiolecto literario.

Por lo tanto, se concluye que el trabajo de campo realizado por la figura del traductor en *La Tesis de Nancy* en virtud del factor tiempo sobre la entelequia del relato en lengua original ayudado por los rastros lingüísticos que deja la narradora y la confabulación del plano formal que aporta modelos textuales para seguir, le permite reconstruir al mismo los respectivos idiolectos de los personajes extranjeros y de los españoles. De esta manera, su papel dentro del género epistolar de tema exótico logra una destacada posición, de la misma forma que en el conjunto de las obras que se caracterizan por presentar una traducción ficticia.

1.7. Estructura de la tesis

La presente tesis doctoral se estructura en tres partes visiblemente diferenciadas que contienen uno o varios capítulos. Con la intención de que exista una interconexión entre ellos se realiza una introducción en cada una de las partes, que relaciona lo dicho previamente con el nuevo apartado o prepara al lector para las subsiguientes secciones.

En la primera parte se introduce el objeto y el planteamiento metodológico de la investigación así como también se realiza una sinopsis de tres de los grandes temas que son objeto de estudio, la preocupación por el extranjerismo en la lengua española, y, la traducción y figura del traductor en la ficción, cuya interconexión justifica esta investigación. Se explica además las diferentes fases por las que pasó este trabajo.

La segunda parte se ocupa del marco teórico en el que se basan los análisis, en la que se destaca un estudio a priori correspondiente a la teoría de la literatura y la narración y otro a posteriori correspondiente a la lingüística aplicada a la traducción y a la enseñanza de una lengua extranjera, los cuales fueron verdaderamente los pilares donde se asentó la base analítica y cuyo resultado se erige como uno de los descubrimientos de esta investigación: la

representación literaria del interlenguaje de los aprendices de una lengua extranjera a través de la traducción fabulada. Así, en el punto 3.6 se adelanta la definición de una de las aportaciones de esta tesis doctoral: la traducción fabulada.

La tercera parte abarca los tres últimos capítulos correspondientes a los análisis empíricos y a una introducción a la misma sobre la obra y la vida del autor estudiado sin la cual muchas de las peripecias encontradas en la novela analizada esta investigación no hubiera sido capaz de darles sentido. Nuevamente esta sección cuenta con un capítulo correspondiente a los análisis literarios de la estructura interna y de los diferentes entes literarios que participan en su articulación; otro capítulo trata los análisis lingüísticos teniendo en cuenta su finalidad literaria y ya para concluir el último capítulo se destinó a las conclusiones y las vías de investigación en el futuro relacionadas con *Los cinco libros de Nancy*.

SEGUNDA PARTE

CAPITULO II. MARCO TEÓRICO

INTRODUCCIÓN GENERAL: EL EXTRANJERISMO

Si bien el extranjerismo dentro del panorama de la literatura española goza de una gran tradición alcanzando cierto prestigio a través del cultismo¹⁰ como emblema y honra del ingenio de las letras castellanas desde el Siglo de Oro, como lo atestigua la afirmación de Martos (2011: 165): “la poesía aurea, desde Garcilaso hasta la pléyade de culteranos de finales del siglo XVII, otorgó al cultismo un lugar de privilegio”, aunque su presencia en los textos está documentada desde la Edad Media, siendo además el español la única lengua que ostenta de manera prominente este genuino concepto de préstamo por vía etimológica directa del griego o del latín¹¹ dentro del vasto campo de las interferencias lingüísticas en su acervo cultural¹², y que se caracteriza por el hecho de haber desarrollado un comportamiento diferente al de los vocablos hereditarios provenientes del latín vulgar al romance, -según Clavería (2004: 475), los cultismos “se han incorporado al idioma posteriormente a su formación y, como consecuencia, no han sufrido las reglas de evolución propias de las palabras patrimoniales”-, también tuvo sus detractores no sólo en el campo literario como por ejemplo Quevedo frente a Góngora, sino incluso en el terreno complementario de las descripciones lingüísticas se censura cualquier aspecto extranjerizante por más prestigioso que sea, como el desplegado por Juan de Valdés en el *Diálogo de la Lengua* –obra escrita sobre 1535 pero publicada en el siglo XVIII- que

10 Según Azofra (2006: 231), “Wright (1989) sostiene que no existía antes de la reforma carolingia una división lingüística clara entre el latín y romance; en España, los efectos de esta reforma, salvo en Cataluña, no se aprecian hasta el s. XI; por tanto, rechaza la consideración como cultismos de aquellos términos introducidos en siglos anteriores y considera que no podemos hablar de préstamos del latín antes del s. XII.” Esta investigadora refiere a la obra de Wright (1989): *Latín tardío y romance temprano*, Ed. Gredos, Madrid. Por su parte, Perona (2004: 184) señala a las figuras de Berceo y Alfonso X como “introdutores de centenares de cultismos.”

11 Clavería (2004: 475) observa que “los préstamos del latín y del griego aparecen englobados dentro de la gramática histórica tradicional bajo la denominación de cultismos, concepto cuya delimitación ha suscitado discusiones.” Azofra (op.ct.: 234) por su parte apunta: “En nuestra opinión, el término cultismo englobaría a todas aquellas voces procedentes de una lengua de cultura, ya sea el latín, el griego o el hebreo, además de todas aquellas que, sin proceder directamente de estas lenguas, se han visto influidas por ellas.”

12 En opinión de Molho (1985: 471): “La noción española de “cultismo” no tiene traducción en ningún otro metalenguaje: el “buchwort” del alemán y el “mot savant” del francés son aproximaciones, pero no equivalencias.” Este mismo autor (op. ct.: 472) agrega, “[...] entre los mismos teóricos españoles, el cultismo dista mucho de ser una noción clara y definitiva. La razón de ello es que el cultismo no es originariamente noción de lingüista sino de poeta.”

reacciona frente al *Vocabulario español-latino*¹³ (hacia 1494) de Nebrija¹⁴ por el hecho de seguir éste una corriente latinizante¹⁵ en lo que a la elección del léxico se refiere, así Valdés (1972: 43) afirma:

“Mas quiero sepáis que aún ay otra cosa por que no estoy bien con Librixa en aquel vocabulario, y es ésta: que parece que no tuvo intento a poner todos los vocablos españoles, como fuera razón que hiziera, sino solamente aquellos para los cuales hallaba vocablos latinos o gregos que los declarasen.”

De esta forma, hasta nuestros días se reprueba cualquier desviación del lenguaje sobre todo por parte de los lingüistas más considerados con la evolución natural del idioma que los poetas más acostumbrados tanto a la permisividad de las licencias en virtud de la función poética de la lengua como a la tiranía de la métrica, del ritmo y de la rima; en consonancia con esta afirmación general y concretamente en relación al cultismo Perona (2008: 282) apunta:

“Nos acercaremos a textos más próximos a Rafael Lapesa. Así, en 1963, se habla de fonología forzada a la hora de analizar los cultismos: “... fruto de la actividad lingüística consciente, de un criterio respetuoso o acomodaticio y de una voluntad que pretende superar las tendencias espontáneas de la evolución niveladora...” Y años después: “Desde el nacimiento de la lengua, las tendencias fonéticas fueron violentadas por el latinismo”. Las palabras de Lapesa contra el latinismo y el cultismo ponen como ejemplo señero la recuperación de los grupos consonánticos cultos frente a las preferencias de Juan de Valdés, considerado el vocero oficial del castellano.”

Así pues, cabe agregar que al margen del valor literario de este fenómeno lingüístico se distingue en los tratados gramaticales el cultismo del semicultismo y del latinismo desde que Menéndez Pidal publicase en 1904 el *Manual de Gramática Histórica Española*, así este investigador diferencia las voces cultas (cf. Menéndez Pidal, [1982: 9]) de las semicultas (cf. op. ct.: 11-12) apuntando: “Fuera de estos cambios más sencillos que sufren casi todas las voces cultas, sufren otros más profundos aquellos cultismos que se introdujeron desde muy remotos tiempos en el romance, y que llamaremos **voces semicultas**.” Azofra (2006: 237) señala que la denominación de semicultismo agrupa “en palabras de Malkiel (1992: 218), los

13 Según Comas (cf. Valdés, 1972: 41).

14 Perona (2008: 281) señala que “José Álvarez Junco habla de la invención de la tradición, del invento del concepto de nación. La política lingüística de la nacionalización se puede observar en las ediciones de ciertas obras literarias y en la recuperación de Juan de Valdés (frente a Nebrija). Alejadas para siempre las obras escritas en árabe o en hebreo; estructurado un canon de autores latino-españoles (Prudencio, San Isidoro); desterrados centenares de textos latinos, la historia de la literatura española se aliaba con la dialectología para fundamentar la historia de la lengua. De los textos griegos, faltaría más, ni una palabra. Luis Gil ha escrito páginas excelentes sobre el particular. Podría decirse que en la historia de la lengua española, “Qui graecizabant, lutheranizabant”.”

15 Bahner (1966:52) siguiendo la consideración de Díaz-Plaja (1939: 472) de que “para Nebrija solo tienen carta de naturaleza en castellano los vocablos que proceden del latín”, afirma que “esta opinión de Nebrija será combatida más tarde por Juan de Valdés que defiende, por el contrario, el uso común de la lengua.” Asimismo apunta (op. ct.: 53): “Las tendencias latinizantes, fomentadas y expresadas cada vez con más fuerza a partir de comienzos del siglo XV, aparecen también en Nebrija, aunque en menor medida que en las generaciones precedentes.” El artículo de Díaz-Plaja, G. (1939) es: “Las teorías sobre la creación del lenguaje en el siglo XV” en: Universidad de Zaragoza, cita 24 de Bahner (ibidem).

“casos de cultismo parcial; dicho de otro modo, de una mezcla de rasgos cultos y patrimoniales”. Más adelante observa (íbidem) que “Alvar y Mariner (1967: 6) hablan de “tipos más o menos híbridos, parte transformados, parte mantenidos [...]”¹⁶, lo cual no contradice los preceptos de Menéndez Pidal.

Por su parte, García Valle (1992: 93) polemiza agregando el concepto de latinismo y apunta que “la única diferencia que debe existir entre “**latinismo**” y “**cultismo**” reside en la vía de introducción utilizada, a saber, la escrita en el caso del latinismo y la oral en el caso del cultismo.” Asimismo, esta autora (op. ct.: 95) establece que “el “**semicultismo**” debe entenderse, siguiendo la propuesta que hemos aceptado, como una forma con vida propia y evolución, pero, en este caso, la variante que se mantiene no es la única que permanece, sino que conviene en la lengua con otras variantes o evoluciones diferentes [...]” A diferencia de Bustos (1974: 24) que sintetiza:

“Pienso que sería conveniente reservar el término *latinismo* para las palabras que no han sufrido variación alguna; es lo que Américo Castro ha llamado “latinismo en crudo”. [...] En cambio, cultismo nos servirá para designar las voces procedentes del latín que, habiendo sido introducidas por influjo culto, se han adaptado en mayor o menor grado a la morfología del español.”

Del mismo modo, este investigador continúa con un punto de vista crítico y a la vez reconciliador en lo referente a las investigaciones sobre este concepto lingüístico, así afirma (op. ct.: 34) que “el inconveniente es para nosotros, que no se ha adoptado un criterio claro ni uniforme para determinar el concepto de semicultismo.” Para concluir (op. ct.: 35):

“Creemos que la confusión arranca de un punto de partida erróneo. No se puede tomar como base única para distinguir el cultismo, y esto de hecho ocurre a menudo, lo que únicamente es su reflejo externo: el resultado fonético. Esto que aquí decimos, podemos observarlo cuando se define el término semicultismo, prescindiendo en realidad de todo carácter culto para fijarse sólo en el resultado formal, cualesquiera que sean las causas que lo condicionen. [...] Aún existen más circunstancias que influyen en que el resultado fonético definitivo sea cultismo o semicultismo. En el siglo XIII, con la notable latinización de la lengua que supone la obra del mester de clerecía, muchos de los cultismos introducidos sufren importantes modificaciones que unas veces desaparecen, rehaciéndose según la forma latinizante, y otras persisten.”

Lejos de la polémica lingüística sobre la clasificación y la nomenclatura del cultismo, se subraya el hecho de que esta desviación del lenguaje forma parte de las señas de identidad de la

¹⁶ Azofra se refiere a las respectivas obras de Malkiel (1992): “Los ocho errores graves de que fuimos culpables en el pasado”, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de <la Lengua Española*, tomo I, pp. 209-220, Madrid: Arco/Libros; y de Alvar, M. y Mariner, S. (1967): “Latinismos”, en Alvar, M. *et al.* (dirs.), *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, tomo II: *Elementos constitutivos. Fuentes*, pp. 3-49. Madrid: CSIC.

literatura española más laureada de todas las épocas. Por otra parte, después del Siglo de Oro¹⁷ el extranjerismo ha sido claramente denostado ya bajo su cariz de barbarismo, principalmente cuando muestra su semblante de galicismo o anglicismo siendo criticado por el hecho de ser una forma de expresión literaria bastarda o traidora¹⁸ y de este modo alejado del parnaso de sus equivalentes formas grecolatinas algunas veces por razones extralingüísticas con un trasfondo político pero en la mayor parte de las ocasiones por fundados motivos lingüísticos. Además, el contexto histórico en lo referente a las ideas que circulaban por Europa influye en las posiciones tomadas por los literatos españoles. Según Álvarez Junco (2001: 228), “los nacionalismos europeos, sigue Jusdanis, asociaron “lengua, literatura y nación”.¹⁹ Más adelante (ibídem) observa que “sólo a mediados del siglo XVIII surgieron historias de la literatura que empezaban a adjetivarla como francesa, inglesa, o italiana” antes los diferentes escritores de diversas nacionalidades convivían en la República de las Letras. Luego, en España en el siglo XIX con la época del romanticismo, observa Perona (2004: 182): “se insiste en lo primitivo, lo popular, lo natural, las canciones y las leyendas tradicionales, se vuelven los ojos al pasado histórico. Se insiste en los temas nacionales. Se popularizan los romances. [...] Se idealiza la Edad Media. Aparece la raza y el desprecio a lo francés.”

A pesar de la extendida aceptación del cultismo no solo léxico sino igualmente el semántico y el morfosintáctico como patrimonio cultural del español es justo mencionar, como se anticipaba más arriba, la evidencia de que hubo cierta oposición a su empleo a través de la historia dentro de las filas de las letras nacionales, la más notoria sin duda fue la de Quevedo, según Ludwig (2000-2001: 182):

“En el siglo XVII Quevedo, junto a otros, critica gongorismos, es decir, culteranismos, una forma de la escritura poética que se caracteriza por la latinización de la sintaxis y del vocabulario, así como por un estilo “oscuro”, distante de lo cotidiano, y artificial. El esoterismo al cual aspiraba Góngora está en consonancia con el uso de una gran cantidad de *cultismos*, préstamos del latín de los cuales muchos se conocen gracias a su obra, pero que no fueron

¹⁷ Montero Curiel (1992: 1217) observa: “Dice Rafael Lapesa que “el elemento árabe fue, después del latino, el más importante del vocabulario español hasta el siglo XVI”. La segunda gran aportación viene dada por la lengua francesa, desde el siglo XIII, y sobre todo, durante los siglos XVII, XIX y primer cuarto del XX, cuando triunfa en Europa la moda francesa y el galicismo es apreciado como “rasgo de buen tono”. En los últimos años del siglo XIX y todo el XX, el anglicismo será “el más importante desarrollo lingüístico del español.”

¹⁸ Montero Curiel (op. ct.: 1224-1225) apunta: “Generalmente, se mira al galicismo con desprecio. Cavia y Franquelo, frente al asedio de locuciones bárbaras, defienden la riqueza del léxico español, con afirmaciones suscitadas por un patriotismo fácil. [...] Estos “traidores á la patria” merecen duros ataques por su cursilería en la obra de Mariano de Cavia.”

¹⁹ Se cita la obra de Jusdanis, G. (1990): *Belated Modernity and Aesthetic Culture. Inventing National Literature*, Mieneápolis, University of Minnesota Press.

creados por él, Por otra parte, muchos de esos *cultismos* constituyen una parte inamovible del español.”²⁰

Sin embargo, la reticencia de algunos destacados literatos no hizo más que acrecentar el interés por este tipo de desviación lingüística culta a posteriori tanto por parte de los gramáticos como por la crítica literaria generando así una serie de estudios para describir su grado de adaptación en la lengua como sistema y para analizar las diferentes funciones e implicaciones de sus variados usos dentro de la literatura española. De esta manera, interesa en esta breve introducción destacar el valor literario del cultismo como verdadera enseña de la lengua castellana por el hecho de ser el propio concepto originariamente una invención de poetas y no de lingüistas (cf. Molho 1985: 472), además de haber desencadenado dentro del mismo reino de las musas la tensión del intelecto necesaria para inspirar composiciones igualmente admirables y opuestas.

Así pues, debe resaltarse el hecho de que la extracción del material lingüístico de ambos grupos –cultismos y barbarismos- comentado por los diversos críticos procede de diferentes ámbitos y circunstancias. Al igual que la ponderación positiva del cultismo proviene al mismo tiempo de la autoridad de la lengua y literatura latina como de la búsqueda discreta por parte del poeta para lograr una mayor expresividad a través de un matiz enriquecedor bajo los presupuestos de la función poética del lenguaje, la valoración negativa del barbarismo tiene sus raíces en las traducciones defectuosas.

El cultismo aporta a la literatura española una serie de recursos que amplían la dimensión poética y enriquecen la lengua, por ejemplo Bustos (1974: 302) documentó los siguientes usos en la obra de Berceo: “a) combinación cultismo-rima como medio de intensificación; b) gradación expresiva; c) síntesis condensadora; d) reiteración sinonímica; e) énfasis ponderativo; f) acumulación ponderativa; g) intensificación de la antonimia; h) correlaciones semánticas complementarias, con formación de figuras retóricas (quiasmo); hallazgo de imágenes y símiles.” No obstante, este autor (op. ct.: 253) señala:

“Es verdad que algunos cultismos de Berceo no fueron asimilados por la lengua común hasta el posterior movimiento latinizante del humanismo, pero en su inmensa mayoría permanecieron en el romance, lo que no hubiera sido posible sin una relativa frecuencia de uso.”

De igual modo, Martos (2011: 165) aborda “algunos aspectos métricos del cultismo en la obra del poeta Agustín de Tejada Páez (1567-1635), uno de los más interesantes representantes del manierismo andaluz en el camino que media entre Fernando de Herrera y

²⁰ Si bien Quevedo hace ya una crítica burlesca sobre la “cultia latiniparla”, la parodia sobre el cultismo llega hasta el siglo XX y es desarrollada tanto por Valle-Inclán como por Carlos Arniche, “en la obra de este último constituye un recurso cómico poner en boca de personajes populares cultismos plagados de alteraciones fonéticas (reducción de diptongos. “concencia”, “nurastenia”; metátesis: “pusilámine”; sustitución de consonantes. “intelectual”, traslación de acentos: “périto”, etc.) y semánticas (“fatídico” por inevitable; “efeméride” por recuerdo; “óbice” por causa; “apoplejía” por apología, etc.) tendentes a provocar la hilaridad del oyente”, según Estébanez (1999: 250).

Luis de Góngora.” Por otro lado, debe señalarse también el hecho de que por ejemplo en la primera mitad del siglo XIII según apunta Clavería (2004: 477): “abundan los de carácter religioso y eclesiástico [...]; los de carácter escolar y científico [...], los cuales son especialmente notables en obras doctrinales [...]; los cultismos de carácter jurídico constituyen una parte fundamental del léxico especializado de los textos de este tipo [...]” De igual modo, esta investigadora (op. ct.: 479) observa que en la segunda mitad del siglo XIII “muchos textos de esta época son traducciones de textos latinos y se observa en ellos una tendencia a no admitir algunos latinismos que sólo siglos más adelante entrarán a formar parte del léxico español”.

Pasado el tiempo, se percibe la necesidad de afianzar²¹ el uso de la lengua vernácula y se la dignifica mediante la fijación de una gramática equiparándola con los modelos de la tradición clásica como ocurrió ya en pleno renacimiento español con la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Nebrija, época en la que se desarrolla el humanismo. Se observa pues, un resurgimiento de las tendencias latinizantes, según Herrero Ingelmo (2006: 2):

“El prestigio es el motor del trasvase (en nuestro caso, el latín como modelo de lengua literaria). Algunos escritores españoles del XV, como es bien conocido, intentaron igualar la lengua castellana al latín y eso provocó el tránsito de significados. No se limitan al trasvase de palabras (el cultismo léxico), también intentan acomodar a la lengua romance significados latinos que no habían pasado hasta ese momento. El Marqués de Santillana y Mena son los escritores en los que aparecen mayor número de este tipo de cultismos (menos en Villena), si bien es cierto que algunos de ellos son usos estrictamente personales, sin ninguna repercusión posterior.”

De lo que se deduce que los usos del cultismo provienen de diversas formas textuales, a saber: de la lírica de diferentes épocas desde el mester de clerecía como por ejemplo la de las obras Berceo hasta el Siglo de Oro; de narraciones no ficticias relativas a diferentes ámbitos del saber puesto que la influencia de la lengua del lacio pervive en el tiempo en tanto y cuanto transmisora de cultura; y por otra parte, aunque se observa cierta resistencia a las transcripciones originadas por la traducción -del latín al castellano- puesto que esta forma de comunicación escrita no está bendecida por la licencia poética y porque además tiene sus propios mecanismos para la formulación y la transferencia de los préstamos, se incurría en él

²¹ Según Fernández Gallardo (2002: 47): “Se constata una aguda consciencia de la heterogeneidad de la lengua castellana en la reflexión lingüística que se desarrolla en Castilla durante el siglo XV. El reconocimiento de distintas variedades idiomáticas constituye el supuesto para una propuesta normativa, que no obedece a criterios de idoneidad de las estructuras propiamente lingüísticas, sino a factores sociales y políticos.”

por necesidad²². En cambio, la abundancia de galicismos o de anglicismos contra la que interceden los llamados puristas de todos los tiempos es el producto de una traducción²³ literal de un texto escrito en una lengua contemporánea en clara competencia con el prestigio del español. De esta manera, la fidelidad a la lengua de origen en el trasvase puede acarrear manifestaciones formalmente incongruentes que conllevan significados incoherentes en castellano provocando la confusión en la misma intención comunicativa, cuando no la contaminación del sistema.

En lo relativo a las obras de ficción concretamente, si se censura el extranjerismo por parte de los comentaristas literarios se debe al hecho de estar integrado en el discurso del narrador en tercera persona cuando no es un personaje de la historia porque suele relacionarse con la voz del autor en tanto que representante del mismo, el cual es el primer y último responsable de la obra. No ocurre lo mismo cuando forma parte de la caracterización de algún personaje en la que se despliega alguna de sus variadas funciones que van desde la neutral recreación del idiolecto de cierto ente literario hasta la sátira porque justamente ya es el autor que lo está poniendo en tela de juicio o haciendo uso de la crítica del conocimiento empírico subrayando la evidencia de un rasgo de dicción.

Por otra parte, también es interesante distinguir para una mejor comprensión del fenómeno analizado el hecho de establecer si es un préstamo incorporado a la lengua como sistema y el nivel de adaptación del mismo –asunto relativo al estudio diacrónico- sobre todo para los elementos del plano léxico, o si por el contrario es un neologismo estilístico ideado por el autor -cuestión que apunta ya a un análisis sincrónico del lenguaje- entendiéndose de esta manera como un fenómeno accidental usado simplemente para la ocasión con funciones literarias o en el peor de los casos como una interferencia producida por una deficiente traducción.

Ahora bien, los argumentos lingüísticos son lícitos en su totalidad, sin embargo la influencia que han ejercido los extralingüísticos sobre estos ha producido unas consecuencias nefastas para las obras de ficción que presentan tales recursos idiomáticos y cuya función retórica participa de manera significativa en el aspecto formal de las mismas, puesto que con el

²² Fernández Gallardo (2002: 14.15) en relación a las traducciones en el siglo XV apunta: “Frente al rechazo sistemático por parte de Bruni de los neologismos introducidos por el “vetus interpres”, que sustituiría por términos o perífrasis ajustados al modelo ciceroniano, el castellano [Alonso de Cartagena]* afirmará la licitud del calco neológico, mostrando el absurdo a que conduciría un extremado purismo, pues en buena lógica, habría que proscribir vocablos imprescindibles como “grammatica”, “logica”, rhetorica”, “philosophia”, “theologia”.” *El paréntesis es nuestro. De esta forma, se infiere que anteriormente los traductores castellanos se enfrentaron al problema de tener que trasladar la riqueza de una terminología culta a una lengua vernácula carente de vocablos equivalentes.

²³ Montero Curiel (op. ct.: 1220) apunta en referencia a las críticas del andaluz Ramón Franquelo y Romero y del aragonés Mariano de Cavia : “en las dos obras se considera la traducción como la principal inductora del galicismo.” Por su parte, Rafael Lapesa (1966: 415) también lo nota con respecto al anglicismo: “la comunicación es tan rápida que no da tiempo a traducciones reposadas.”

anhelo de ridiculizar el uso de ciertas desviaciones en el habla de algún personaje por los cauces de la comicidad y de la parodia –justificación y máscara esenciales para presentarlos en sociedad- se eclipsó cualquier destello de sobriedad y pericia en lo referente a las estructuras internas de las obras. Así, por un lado se encuentran, aquellos relatos en los que la función del extranjerismo interviene en la articulación de los planos lingüístico y formal con el *leitmotiv*, como por ejemplo las *Cartas marruecas* (1793) de Cadalso, y por otro lado se hallan aquellas otras en las que las funciones del extranjerismo se relacionan estrechamente con la idea de tipificar al personaje independientemente de que exista una voluntariedad por parte del autor de articular los diferentes planos de la obra mediante el ejercicio del extrañamiento del lenguaje como por ejemplo en las novelas de corte naturalista y realista. En otras palabras, bajo estos supuestos las desviaciones idiomáticas se emplean tan solo como un rasgo de afectación estilística siendo el recurso idóneo para la caracterización o simplemente para completar el retrato de un personaje.

La instrumentación del extranjerismo como elemento caracterizador entre otros ingenios del lenguaje ha sido desplegada por varios autores del siglo XIX en su afán de plasmar la situación lingüística por la que atravesaba la cultura española de la forma más natural posible bajo los presupuestos estéticos del realismo. De esta manera se tomará como ejemplo a Pérez Galdós y las opiniones vertidas por Rodríguez Marín (1992: 271) en su investigación sobre el galicismo en la obra del novelista canario:

“El siglo XIX español, pese al traumatismo originado por su trágico inicio con la guerra de la Independencia, asistió desde el primer momento a una creciente importación de elementos lingüísticos externos, y especialmente de galicismos. La conciencia de peligro que seguía existiendo frente a este tipo de innovaciones verbales [...] puede constatarse atendiendo a la nada exigua cantidad de obras publicadas durante esta centuria cuyo objeto principal continuaba siendo la lucha contra tales recursos.”²⁴

Por otra parte, como se adelantaba más arriba gracias al auge en el Siglo de Oro de la poesía de Góngora y a la reacción de su más ferviente polemista Quevedo se estudian las nociones de cultismo como figura o licencia poética y de culteranismo como corriente literaria del barroco en pugna con el conceptismo unidos como verdadera enseña –entre otras- de la literatura española. El mérito de la técnica de presentación los galicismos y del lenguaje híbrido de las *Cartas marruecas* (1789) de Cadalso o de su coetáneo Tomás de Iriarte en *La señorita malcriada* (1788) ha tenido menor repercusión dentro del panorama literario nacional –como baluartes de la lengua y la literatura española, al ser al mismo tiempo obras precursoras en usar la alternancia de códigos- en tanto que es un asunto que forma parte de la miscelánea de la defensa de lo español contra la creciente influencia francesa en la cultura y en las costumbres

²⁴Además, téngase en cuenta el componente de Guerra Civil que también tuvo la Guerra de la Independencia entre los denominados *afrancesados* y los patriotas.

sociales de la época. Según Hughes (1969: 9), “las *Cartas marruecas* no figuran en una u otra categoría. No es una de las “grandes obras” ni transmite nuevas ideas u otros valores “transformadores”. Su autor no fue uno de los grandes personajes históricos de su época. A pesar de eso, José Cadalso y su obra no han perdido, sino ganado vigencia espiritual e interés con los años.” En este sentido, las opiniones de Menéndez y Pelayo sobre Cadalso que lo describe como “hombre de instrucción varia y superficial aunque de culto y despejado ingenio” y como “mediano escritor en todas sus obras” (cf. Hughes, op.ct.: 22), o de Américo Castro en referencia a las *Cartas marruecas* concretamente, no ayudaron a que se apreciaran las virtudes de la obra, Cardona (en Cadalso [1992: 17]) apunta al respecto:

“Cadalso siente en su espíritu la angustiada situación, influyendo en último término en el *totus revolutus* de la obra. Como insinúa Américo Castro, su apasionamiento no nos sirve para dar una versión ilustrada y nacional de nuestro carácter. Su fórmula ecléctica, a lo Jovellanos, que pretende aunar la Ilustración con las esencias nacionales, encarnadas según él por el reinado de los Reyes Católicos, se halla condenada al fracaso y sólo le engendró pesimismo.”

Volviendo al galicismo concretamente, las palabras incorporadas del francés en los siglos XVIII y XIX en definitiva son de origen grecolatino, (cf. Perona, 2008: 283); el verdadero problema del incipiente préstamo radica cuando se altera la morfosintaxis del castellano, o si el significado adherido es una extensión semántica aportada por la evolución de la palabra en la cultura francesa no existente en el conjunto de las acepciones clásicas como sucede por ejemplo con el vocablo inglés²⁵ *apply* en referencia al castellano *aplicar* con el sentido de solicitar un puesto de trabajo o lo que fuere. Si, por otro lado, la voz en cuestión es producto de una nueva invención a la que se la nombra siguiendo la herencia semántica de la tradición clásica por medio de un neologismo de raíces grecolatinas no tendría por qué ser denostada tómesese como ejemplo la palabra “inglesa”²⁶ *television* > *televisión* en castellano pero

²⁵Caso similar al que se describe ocurre con el cultismo léxico que según Becerra (2001: 58) “es la adopción de palabras latinas, cuyo significado original no necesariamente encaja en la lengua receptora. Hoy día se han integrado en un vocabulario común no marcado, aunque adolecen de antigüedad. Son, pues cultos en su origen, figurados en su uso, comunes en su adscripción y desusados en su nivel.”

²⁶ Pratt (1980: 45) critica el proceder de los hispanistas en no valorar los enfoques extralingüísticos del mismo modo que los lingüísticos cuando rastrean la penetración del vocablo en la lengua castellana, así afirma “la gran mayoría de etimólogos de la filología hispánica ha preferido hacer caso omiso de la distinción entre ambos, a la hora de ofrecer los étimos. Al actuar así, amenazan con tergiversar completamente la historia lingüística del léxico español. El hecho de que prefieran derivar de latín o griego repercute negativamente en la panorámica que ofrecen. Como no señalan las lenguas intermedias que han intervenido en el proceso lingüístico, dan la impresión, aunque sea tácita, de que la lengua española ha creado en masa un gran número de “cultismos”, o formas neológicas basadas en raíces grecolatinas, como *infraestructura*, *impacto*, *televisión*, *microsurco*, etc.” No obstante, sobre la etimología del vocablo *televisión*, Pérez Yuste (2007: 101-102) señala que “Constantin Perskyi, profesor de la Academia de Artillería de San Petersburgo, utilizó por primera vez la palabra “televisión” en el Congreso Internacional sobre Electricidad celebrado en París en 1900” en su conferencia pronunciada en francés. Por lo tanto, bien podría ser un galicismo, neologismo acuñado por un ruso.

que en alemán se ha buscado un calco *Fernsehen* compuesto por lexemas germánicos *fern* (lejos, distante, remoto) + *sehen* (ver)-. A tenor de lo expuesto, Estébanez (1999: 250) señala:

“al margen de la creación literaria, en el siglo XX se ha intensificado una tendencia, que viene del siglo XVIII, a introducir latinismos y helenismos para responder a las necesidades de apropiada nomenclatura con la que designar los nuevos descubrimientos de la ciencia (Medicina, Física, etc.) y la técnica, así como del pensamiento filosófico, político, sociológico, etc.”

El académico Álvarez de Miranda (2014) citando la “avalancha de galicismos” desplegados en las *Cartas marruecas* opina que son empleados como “recurso satírico, y por tanto forzado. [...] Cadalso, por vía humorística, se está alineando con un tipo de reacción muy común, francamente misoneísta y algo xenófoba, contra las novedades lingüísticas venidas de fuera. En el siglo XVIII el caballo de batalla eran los galicismos, del mismo modo que hoy son los anglicismos, por cuya abundancia invasora muchos se llevan las manos a la cabeza.”²⁷

Con el uso del extranjerismo en *La Tesis de Nancy* en cambio, aunque también se busca el humor, no se olvida la crítica social de ambas culturas, la española y la norteamericana. No se ataca las formas anglicadas puesto que participan de la singular forma de expresión de un personaje extranjero al que en el fondo se trata con cariño otorgándole una libertad discursiva cargada de la transparencia de su inocencia, la cual es representativa a la vez de su sociedad, basada en las ideas de Emerson del “confía en ti mismo”²⁸ y de la “necesidad de volver a contemplar con inocencia, *con los ojos de la infancia*, la naturaleza”²⁹, al mismo tiempo de ser un fiel paradigma del canon literario que se fundamenta en la mirada ingenua del extranjero que observa una nueva realidad dentro del género epistolar de tema exótico. Sender realiza con maestría la técnica del costumbrista que retrata un rasgo cultural que es a la vez evocador y tipificador por el hecho de ser capaz de reconstruir y unificar el conjunto del individuo y la sociedad. La ironía, por otra parte, se encuentra en lo paradójico de que un personaje inmerso en las ideas emersonianas de que “el amor por lo lejano es un insulto a tu país”³⁰ por ejemplo salga al encuentro de unas costumbres foráneas y ancestrales –la tauromaquia y su interés por los gitanos y tartesios, siguiendo las enseñanzas de Schulten y de Borrow- con el mismo entusiasmo transmitido por el vitalismo trascendental del pensamiento de Emerson observando con una mirada romántica la vieja Europa del mismo modo que otrora los europeos veían el nuevo mundo. No obstante, este hecho se halla en estrecha relación con el auge de la enseñanza

²⁷ Lectura de las *Cartas marruecas* de José Cadalso en el teatro de La Abadía 5-5-2014, <http://www.rae.es>

(consulta realizada el 22-10-2015).

²⁸ Cf. Santamaría (2005: 94).

²⁹ Íbidem.

³⁰ Cita de Emerson, íbidem.

de lenguas extranjeras que hubo en Estados Unidos causado por la Segunda Guerra Mundial y la curiosidad por seguir estudiándolas después de la contienda por parte de sus habitantes. Así Fisiak (1981: 215) observa: “the Second World War aroused great interest in foreign language teaching in the United States where enormous efforts were made in working out the most effective and economical methods and techniques of teaching”, asuntos que se tratarán seguidamente en el apartado correspondiente a los métodos de aprendizaje de una lengua extranjera.

En la España de postguerras, en cambio, la situación en referencia a los idiomas extranjeras así como a los vernáculos no castellanos de las diversas regiones españolas –hoy en día con estatutos de autonomía y muchas con sus respectivas lenguas con rango de cooficialidad con el castellano- era significativamente diferente. Por lado, se observa según apunta Bernárdez (2008: 272-273):

“en el régimen de Franco, el objetivo principal era que el español fuese la única lengua del Estado, y que, al mismo tiempo, alcanzara las mayores cotas de utilización nacional e internacional. [...] La enseñanza y el uso de lenguas extranjeras también resultaban algo sospechoso en esos tiempos: en un artículo publicado en 1952 en la revista de estudios literarios publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el catedrático José de Entrambasaguas (uno de los más importantes estudiosos de la literatura española por entonces) explicaba con gran detalle cómo y por qué aprender lenguas extranjeras es algo que solo harían los judíos y otros apátridas, mientras que es completamente innecesario en naciones imperialistas como España e Inglaterra.”

Por otro lado, este autor también señala (op.ct.: 273) ciertas consecuencias en el trato diferente que tuvieron las diversas lenguas y de quienes las enseñaban en la época del franquismo siguiendo a Lorenzo (1980: 10)³¹:

“el hecho de que hasta finales de los cincuenta no existieron licenciaturas en lenguas extranjeras en ninguna universidad española, y que los profesores de francés de los institutos de bachillerato, así como posteriormente también los de otros idiomas como inglés, alemán e italiano, cobrasen menos que los de asignaturas “mucho más importantes”, como el latín, el griego o las matemáticas.”

De lo cual, se deduce que en la realidad española donde aterriza Nancy las circunstancias relativas a la enseñanza y el aprendizaje de las lenguas extranjeras era muy distinta a la que ella había vivido en su tierra natal. En aquella España de finales de los años 50 y principios de los 60 se fomentaba el prestigio de las lenguas clásicas en detrimento de las lenguas modernas, e internamente con las diversas lenguas de la diferentes regiones se realizaba la importancia del castellano en tanto que se minimizaba el valor de las restantes vernáculos. Según Bernárdez (op. ct.: 273-274): “la ideología lingüística del franquismo (y de algunos todavía hoy) podría resumirse en lo siguiente: “España es equivalente a la lengua española;

³¹ Cita a Lorenzo, E. (1980): “Breve historia de los departamentos de inglés en España”, en *Actas del IV congreso de AEDEAN (Salamanca, 1980)*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1984, pp. 9-12.

España es una e indivisible, por lo que el español debe ser uno e indivisible: cualquier otra lengua es un peligro para la esencia de España.”

Así pues, Sender emprende la búsqueda del exotismo en lo más propio del carácter exportable de lo español, en el andalucismo colorista –y su expresión, el andaluz, en tanto que variedad diatópica del castellano- y la atmósfera picaresca aportando la novedad, después del trasvase de una lengua a otra, de una *trasducción*³² del punto de vista del receptor, es decir, conmuta la orientación del mismo al cambiar el destinatario original de las cartas traducidas invocando el relativismo cultural en la interpretación del epistolario -la diferente visión de un anglófono (al leer las cartas en inglés) y de un hispanohablante (al leerlas en castellano)-.

El exotismo, pues, también se diferencia de las *Cartas persas* y de las *Cartas marruecas* y se representa por un lado intramuros en virtud de los atavismos culturales nacionales y por otro a la sazón del contraste cultural con Estados Unidos. A pesar de ello, la valoración de la crítica a esta novela no ha sido positiva, sobre todo en lo que se refiere a la acogida de los expertos del conjunto de su obra, puesto que incluso los más profundos especialistas de Sender emitieron juicios de poca importancia sobre lo que consideraron una obra menor del autor, como por ejemplo Peñuelas (1971: 74) que la clasifica bajo el epígrafe de “narraciones misceláneas” apuntando que es “humorística, intrascendente” y Rivas (1967: 219) que la califica de “graciosa novelita”.

De esta manera, el marco teórico que se presenta a continuación incluye un componente lingüístico basado en las diferentes corrientes sobre la enseñanza de una lengua extranjera y la teoría de la traducción centrado en analizar las desviaciones del lenguaje y otro literario, cuyo objetivo se orienta en explicar cómo se articulan los diferentes planos de la novela teniendo en cuenta el género en el que se circunscribe la obra y el estilo desplegado por el autor comparándolo con diversas obras de la literatura universal.

2.1. La Lingüística Aplicada

2.1.1. El análisis de las desviaciones lingüísticas bajo la óptica de la enseñanza de una lengua extranjera

Puesto que se examinarán las desviaciones lingüísticas producidas por un personaje norteamericano, Nancy, que estudia español como lengua extranjera y escribe unas cartas en inglés traducidas al castellano por la figura de un traductor, Sender, desdoblado como ente literario, los análisis efectuados principalmente contemplan una complejidad de orden disciplinar en la interpretación del extranjerismo como elemento caracterizador. En este sentido,

³² Entendida la trasducción como el proceso que se da en el acto de reconducir la recepción de la obra una vez traducida.

si bien el lenguaje desplegado en la novela es eminentemente literario, la tipología que se retrata en ella tiene una estrecha relación con los problemas que pasa todo aprendiz de lenguas extranjeras en su esfuerzo por interiorizar la nueva gramática en la vida real. Estos fenómenos lingüísticos fueron descritos, como se adelantaba en la introducción, por ciertas teorías de la enseñanza de las lenguas extranjeras desarrolladas en Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial y llegan hasta nuestros días. Además, el ente ficticio del traductor es el que hace posible que afloren todas estas cuestiones del lenguaje del personaje siguiendo una singular estrategia de traducción en la que se despliega una retórica del extranjerismo, la cual será analizada desde un punto de vista literario teniendo en cuenta la diferencia que mantiene este tipo de traducción ficticia con una traducción convencional en relación a los métodos de traducción empleados.

De este modo, el marco teórico en el que se desarrolla esta tesis tiene un carácter interdisciplinar ya por la propia particularidad del campo en el que se basan los análisis referidos al uso del lenguaje seleccionado, los cuales pertenecen a la teoría de la literatura y a la lingüística aplicada en dos de sus variadas vertientes, la traducción y la enseñanza de una lengua extranjera. Este aspecto de la investigación tuvo en cuenta el contexto histórico en el que se circunscribe la novela estudiada y concretamente las corrientes teóricas del momento de su gestación. Así, *La Tesis de Nancy* comienza a ver la luz en la revista *Temas* en 1955, aunque se publica por primera vez en Méjico en 1962, justamente cuando surge la lingüística aplicada como ciencia entre las décadas del 40 y del 50 del siglo XX en Estados Unidos -en 1946 se inaugura un curso en la Universidad de Michigan con ese mismo nombre³³ y en 1948 se comienza a publicar una revista especializada sobre el tema³⁴-.

En cuanto a la enseñanza y el aprendizaje de una lengua extranjera, al poco tiempo del nacimiento de la lingüística aplicada Trager (1949) publica *The Field of Contrastive Linguistics. Studies in Linguistics*, que según Fisiak (1981: 216) fue: “An important contribution of American linguistics to the theory of CS [*Contrastive Studies*]³⁵, however, remained somehow unnoticed and had no influence on the development of the field.” La *Lingüística Contrastiva*, Santos (1993: 27) apunta: “como subdisciplina de la Lingüística Aplicada [...], considera las características conflictivas de las lenguas, tanto si están genéticamente emparentadas como si no, y su objetivo es una gramática contrastiva, que reúna bajo una forma única las gramáticas descriptivas de dos lenguas [...]” Para esta investigadora (op. ct.: 29), “la lingüística Contrastiva [...] ha cristalizado en tres modelos de análisis que por

³³ Cf. <http://cvc.cervantes.es>, (consultada el 20-09-15).

³⁴ ibidem

³⁵ El paréntesis es nuestro.

su propia personalidad e idiosincrasia deben de ser tratados por separado: *Análisis Contrastivo, Análisis de Errores e Interlengua.*”

No obstante, existe un común denominador entre ellos que se hace evidente en el hecho de que todas estas corrientes contemplan la concepción de interferencia de la lengua materna en mayor o menor grado y en que también son deudoras de un modo u otro de los trabajos sobre las comunidades bilingües y el contacto de lenguas de Haugen (1950) y Weinreich (1953), aunque difieran sus finalidades y en el *corpus* analizado, así lo señalan investigadores tales como Richards and Sampson (1974: 4) -seguidores del *Análisis de Errores* de Corder (1967) y de la *Interlengua* o *Interlenguaje* de Selinker (1972)-: “The notion of interference between two systems struck linguists and teachers as especially interesting, since it appeared to account for the problems of second language learning, particularly of adults.” De la misma forma que el propio Selinker (1974: 33) al señalar:

“[...] it seems to me that we are concerned in large part with how bilinguals make what Weinreich (1953, p.7) has called “interlingual identifications”. [...] Weinreich discusses – though briefly- the practical need for assuming in studies of bilingualism that such identifications as that of phoneme in two languages, or that of a grammatical relationship in two languages, or that of a semantic feature in two languages, have been made by the individual in question in a language contact situation.”

Cuestiones todas en las que se fundamentan los análisis de la presente tesis haciendo mayor hincapié en el *Análisis de Errores* y en el concepto de *Interlengua* o *Interlenguaje* y los dialectos idiosincráticos además de los relativos a la teoría de la traducción con la salvedad de que la interferencia en una traducción directa opera de manera inversa, es decir, las interferencias son de la lengua extranjera en la lengua materna del texto producido por el traductor.

Así pues, el análisis contrastivo (AC en adelante) desarrollado por Fries (1945)³⁶ y Lado (1957) aportó al desarrollo de la enseñanza de idiomas un conjunto de datos teóricos basados en la comparación de las gramáticas de dos lenguas para prevenir los aspectos más complicados con los que teóricamente se encontrarían y tropezarían de forma sistemática los alumnos que estudiaran una lengua extranjera específica y que tuviesen una lengua materna en concreto a diferencia de los que tuvieran otra para de este modo dedicarles más atención a las dificultades idiomáticas en cada uno de los casos según su diferente idiosincrasia. Según Lado (1957: 1):

“The fundamental assumption guiding the preparation of teaching materials at the English Language Institute of the University of Michigan is given by Fries: “The most effective materials are those that are based upon a scientific description of the language to be learned, carefully compared with a parallel description of the native language of the learner”.”

Así pues, la idea del AC se puede sintetizar en el hecho de prever los errores por la transferencia negativa de la lengua materna y favorecer la transferencia positiva. De esta

³⁶ Citado por Lado (1957: 1)

manera, se sigue la estrategia de advertir y alertar a los alumnos de ciertas tendencias lingüísticas motivadas por sus hábitos idiomáticos, esta metodología conlleva cierta planificación en los objetivos y su respectiva evaluación. Debe subrayarse el hecho de que el AC se desarrolló gracias al método audio-oral y que éste a su vez se basa en los principios conductistas de Skinner en lo referente a la práctica del aprendizaje fomentada en virtud de la formación de unos hábitos que se adquieren siguiendo el esquema “estímulo - respuesta correcta - refuerzo positivo o condicionamiento de recompensa”. Por otra parte, el AC también es deudor de los trabajos provenientes del campo de la etnolingüística norteamericana. Según Martín Sánchez (2009: 64, nota 18):

“El estructuralismo americano, génesis del método Audio-oral, se desarrolló a partir de las reflexiones de los antropólogos americanos. Al estudiar las lenguas indígenas, se dieron cuenta de la importancia y valoración de la lengua hablada frente al registro escrito, y abandonaron la idea de que el estudio de una lengua debía limitarse a los textos escritos. La figura clave del estructuralismo americano es Bloomfield, que aportó una visión conductista al significado. Para este autor, la situación en la que se produce el habla es lo que determina el significado, o dicho con otras palabras, lo importante es qué impulsa y estimula a alguien para hablar y el efecto producido de lo que dice.”

De esta manera, se supera la didáctica de los idiomas que se apoyaba el Método Tradicional (*Grammar-Translation*) empleado en principio para las lenguas clásicas de *corpus* cerrado que se basaba en el aprendizaje de la lengua a través de la comprensión de la lectura por medio de la traducción fundamentada en los conceptos gramaticales, y que luego fue empleado del mismo modo para las lenguas modernas, así como el Método Assimil de la empresa francesa para la enseñanza de idiomas establecida en 1929 por A. Chérel que publicaba los libros de los cursos para el aprendizaje de lenguas extranjeras con los títulos *X sin esfuerzo*, así su primera publicación fue *Anglais Sans Peine (Inglés sin esfuerzo)*. Este método se basa en la repetición por parte del aprendiz de un conjunto de oraciones sin tener en cuenta la situación comunicativa, así la primera oración del libro correspondiente a la enseñanza del inglés se hizo famosa *My tailor is rich* y la metodología fue parodiada tanto por Ionesco en la *Cantante calva*, obra dramática estrenada en 1950³⁷, como por Sender en *La Tesis de Nancy*.

En lo que se refiere al *Análisis de Errores*, que se origina en las propuestas teóricas de Corder (1967) en “The Significance of Learners’ Errors” y sobre todo con la idea de *transitional competence* (ahora en Corder, 1974), la teoría avanza puesto que muchos de los errores cometidos por los aprendices no tienen su origen en la lengua materna, además estudiantes con diferentes lenguas maternas incurren en ciertos errores que son sistemáticos en una determinada lengua y que los cometen incluso los que la tienen como materna. Así pues, este investigador señala (1974: 25):

³⁷ El guión se publicó en 1952.

“The errors of performance will characteristically be unsystematic and the errors of competence, systematic. [...] It will be useful therefore hereafter to refer to errors of performance as mistakes, reserving the term error to refer to the systematic errors of the learner from which we are able to reconstruct his knowledge of the language to date, i.e. his *transitional competence*.”

Según Santos (1993: 75) esta teoría “se inspira en la sintaxis generativa de N. Chomsky quien en *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) cuestiona el behaviorismo psicológico (base del AC) y la teoría de la adquisición de una lengua de Skinner (behaviorismo) [...]” Finalmente, Corder derivará en la concepción de dialecto idiosincrásico (Corder, 1971 [en Corder, 1974]) y aclara (op. ct.: 160) que:

“The language of a second language learner is not the only type of *idiosyncratic dialect*. “Error Analysis” is not applicable only to the language of second language learners. One class of idiosyncratic dialects is the language of poems, where this cannot be accounted for wholly in terms of the rules of some social dialect.”

Otros tipos de dialectos idiosincráticos según este investigador son el habla de un afásico o la de un niño que aprende su lengua materna (cf. op. ct.: 161). A continuación, relaciona su teoría con la idea de *Interlengua* o *Interlenguaje* de Selinker, de este modo afirma (ibídem):

“Selinker (1969) has proposed the name of *interlanguage* for this class of idiosyncratic dialects [that of learners of a second language]³⁸, implying thereby that it is a dialect whose rules share characteristics of two social dialects or languages, whether these languages themselves share rules or not. This is an open question and has to do with the problem of language universals.”

Luego aclara (op. ct.: 162): “An alternative name might be *transitional dialect*, emphasizing the unstable nature of such dialects.” Así pues, gracias a una sistematización en la recopilación de datos por parte de los analistas en una constante investigación de campo dentro del aula se consigue desarrollar esta teoría, de este modo Selinker “Interlanguage” (1972) apunta (ahora en Selinker, 1974: 34-35), apunta:

“Furthermore, we focus our analytical attention upon *the only observable data to which we can relate theoretical predictions*: the utterances which are produced when the learner attempts to say sentences of a TL. This set of utterances for *most* learners of a second language is not identical to the hypothesized corresponding set of utterances which would have been produced by a native speaker of the TL had he attempted to express the same meaning as the learner. Since we can observe that these two sets of utterances are not identical, then in the making of constructs relevant to a theory of second language learning, one would be completely justified in hypothesizing, perhaps even *compelled* to hypothesize, the existence of a separate linguistic system based on the observable output which results from learner’s attempted production of a TL norm. This linguistic system we will call “interlanguage (IL)”

No obstante, también se hará referencia al enfoque comunicativo desarrollado en la década del 70 en lo que a los teóricos del lenguaje y a lo que al avance de la pragmática debe, ya que algunos de los errores encontrados se relacionan con lo que se ha definido como competencia comunicativa del aprendiz por Hymes en “On Communicative Competence” (1972), originada

³⁸ El paréntesis es nuestro.

en la dicotomía *competencia/actuación* establecida por la gramática generativa de Chomsky (1965). Según Lomas et al. (1993: 15) la competencia comunicativa se define como: “el conjunto de procesos y conocimientos de diverso tipo –lingüísticos, sociolingüísticos, estratégicos y discursivos- que el hablante/oyente/escritor/lector deberá poner en juego para producir o comprender discursos adecuados a la situación y al contexto de comunicación y al grado de formalización requerido.” Oliveras (2000: 23) apunta que “más tarde, el propio Chomsky (1980)³⁹ señaló la distinción entre *competencia gramatical* y *competencia pragmática*, restringiendo la primera al conocimiento de la forma y del significado, y la segunda al conocimiento de las condiciones y del modo de uso apropiado en relación con los diversos fines.” También se atenderá a la competencia intercultural en lo que se refiere al choque cultural y a los malentendidos, tales circunstancias parten de las consideraciones de Van Ek (1984)⁴⁰ sobre la competencia sociocultural “como un componente más y de igual importancia que los demás en la competencia comunicativa. Cada lengua se sitúa en un contexto sociocultural e implica el uso de un marco de referencia particular que es en parte diferente del que posee quien aprende una lengua extranjera”, según Oliveras (op. ct.: 26). Cuestiones todas, entre otras, que desembocarán en el *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: Aprendizaje, Enseñanza, Evaluación* (en adelante, MCERL), (Consejo de Europa: 2001).

De igual manera y a tenor de lo anteriormente expuesto, se tendrá en cuenta los diferentes grados de bilingüismo descritos por (Mackey: 1968) y las aportaciones de la sociolingüística de los ya mencionados (Haugen: 1950) y Weinreich (1953). El concepto de transferencia (Silva-Corvalán [1989: 170] prefiere este vocablo al de interferencia por “tener una connotación más positiva”) llega hasta nuestros días para diferenciarse de la alternancia de códigos (cf. Treffers-Daller, 2009), cuyos estudios se amplían desde el uso de la hibridación del lenguaje por comunidades bilingües a la literatura producida por estos grupos como en los trabajos de Lipski (1982); de Martin (2005) o los recopilados por Sebba et al., (ed.) en 2012: *Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-language Written Discourse*. No obstante, la alternancia de códigos se diferencia del tipo de hibridación encontrada en esta investigación en el hecho de que se caracteriza por ser asertiva al contrario del lenguaje desplegado por *La Tesis de Nancy* que se fundamenta en el malentendido o en diferentes estrategias comunicativas que tienden a acercarse al vocablo buscado.

³⁹ Chomsky, N. (1980): *Rules and representations*, Columbia University Press, New York.

⁴⁰ Van Ek, J. (1984): *Across the threshold readings from the modern language projects of the Council of Europe*, Pergamon Press, Oxford.

2.1.2. Teoría de la traducción: La traducción extranjerizante y la traducción ficticia

Bajo los presupuestos de que Sender parece seguir las opiniones de Ortega y Gasset en referencia a la frase de Schleiermacher de que “Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro del autor, hay propiamente traducción” y más importante aún sus propias reflexiones (ahora en López García, 1996: 443): “La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la misma obra con léxico distinto. Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido”, puesto que justamente lleva al lector a las expresiones de la autora, Nancy, poniendo en práctica una traducción extranjerizante mediante la aplicación o la renuncia de los diferentes procedimientos descritos en la teoría y además convierte un manojito de cartas de carácter privado en una novela –aceptando el pacto narrativo– y finalmente, tampoco es un doble del texto original puesto que cambia el sentido del mismo en función de la percepción al reconducir la traducción a unos nuevos receptores porque sobre todas las cosas el texto obtiene otro *leit motiv*, hacer reír, diferente al original: la comunicación entre ausentes. Así pues, el marco teórico en el que se circunscribe el análisis se fundamenta en verificar los diferentes métodos que aplica el autor-traductor-editor para conseguir los citados fines.

En 1962, año de la publicación de *La Tesis de Nancy* las teorías descriptivas de la traducción aún no se habían desarrollado. Toury (2004: 43)⁴¹, así como Hurtado (2001: 149) señalan la comunicación de Holmes titulada “El nombre y la naturaleza de los Estudios de Traducción” y presentada en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada (Copenhague, 1972) como origen de esta disciplina científica. No obstante, Hurtado (2001: 136) aclara que “las primeras reivindicaciones de un análisis más sistemático de la traducción consideraban la teoría de la traducción como una rama de la lingüística aplicada o de la lingüística contrastiva (Fedorov, 1953; Vinay y Darbelnet, 1958; Mounin, 1963; Catford, 1965, etc.).”

De esta forma, gracias a los estudios descriptivos de traducción y concretamente al apartado de pseudotraducción de Toury (2004: 81 - 93), así como a sus opiniones sobre las traducciones ficticias (ibidem: 66) esta investigación cubre diferentes aspectos de *La Tesis de Nancy* en su afán por descubrir las técnicas desplegadas por el autor real y su desdoblamiento como traductor.

Así pues, se sabe que las traducciones vienen a ocupar un vacío en la cultura que las acoge, según Toury (op. cit.: 67), “las culturas recurren a la traducción precisamente como principal modo de ir rellenando vacíos, (...) desde una perspectiva comparativa, esto es, en vista de un no-vacío ya existente en otra cultura y que la futura cultura meta tiene razones para admirar y trata de utilizar. Desde el punto de vista semiótico, entonces, la traducción es tan válida como si

⁴¹ La edición original en inglés es de 1995.

hubiera sido *iniciada* por la cultura meta.” Este autor también afirma que “(...) la posición de un texto (y su función), incluyendo la posición y función que se asocian a un texto que se considera como traducción, viene determinada ante todo por consideraciones que surgen en la cultura que lo aloja. (...) Así que cuando un texto se ofrece como traducción, se acepta con cierta facilidad y de buena fe como tal, sin más preguntas. Entre otras cosas, ésta es la razón por la que es fácil que traducciones que son *ficticias* pasen por genuinas.”, (op. ct.: 66). Según Toury (op. ct.: 81), “denominamos pseudotraducciones, o traducciones ficticias, a aquellos textos que se han presentado como traducciones, pero que no cuentan con textos originales correspondientes en otras lenguas, y al no haber existido dichos textos originales, tampoco se han dado “operaciones de transferencia” y relaciones de traducciones reales.”

En esta investigación se seguirá el criterio de clasificación de las modalidades de traducción establecido por Newmark (1987: 69 – 72), por su aceptación generalizada, y de G^a Yebra (1984) sobre todo por ser éste último de gran ayuda en el proceso mismo de la traducción y explicar con sencillez los diferentes recursos aplicados en cada modalidad. De esta forma G^a Yebra (1984, I: 327 – 330) diferencia, siguiendo el criterio de Vinay y Darbelnet, tan sólo tres modalidades, a saber: la literal, la oblicua y la libre, en las que se aplican diferentes procedimientos o recursos.

En las cuestiones prácticas específicas del inglés en relación al castellano esta investigación encontró un apoyo fundamental en las obras de Álvarez Calleja (1991, 2002, 2003) sobre todo en lo que respecta al análisis estilístico y a los procedimientos de la modulación, la equivalencia y la transposición de las formas elegidas o eludidas por el traductor. Además, esta autora (1991: 30) verifica los principios con los que se abrió este apartado:

“La mayor parte de las teorías de la traducción se basan en la comparación de lenguas a diferentes niveles, apoyándose para ello en la lingüística contrastiva. No obstante, es la lingüística aplicada a la traducción la que puede incluir en sus estudios los diversos aspectos de la actividad traductora. En el Primer Coloquio Internacional sobre Lingüística Aplicada que tuvo lugar en 1964 en Nancy, las dos esferas temáticas fueron: información semántica – traducción mecánica y posibilidades de aplicación de las teorías lingüísticas.”

Por otra parte, se subraya el hecho de que el *corpus* lingüístico examinado pertenece al entorno de la ficción al representar de forma paradigmática el personaje estudiado un aprendiz de español como lengua extranjera que redacta unas cartas en su lengua materna, el inglés, de las situaciones vividas en Andalucía con otros personajes, españoles y extranjeros, las cuales serán traducidas al castellano por un traductor caracterizado, Sender. Por lo tanto, el objeto de la investigación es el análisis de los hábitos lingüísticos extranjerizantes del discurso de un personaje ficticio y de la figura de un traductor como ente literario que los plasma en el trasvase virtual del inglés al español. Así, se obtiene la primera implicación narrativa -al no ser ésta una traducción convencional- de los fenómenos del extranjerismo y de las diferentes desviaciones del lenguaje que derivan en técnicas y recursos literarios, cuya finalidad no es otra

que la caracterización de los diferentes personajes, extranjeros y españoles, al igual que la traducción fabulada que los provoca.

2.2. Teoría de la literatura: El género epistolar, el perspectivismo, la polifonía heteroglósica (diferentes dialectos) y poliglósica (diferentes lenguas), y la fabulación de la traducción.

Al tratarse el lenguaje en su función poética el marco teórico correspondiente al componente literario de la investigación se realiza dentro de los principios del pacto narrativo en cumplimiento de la lógica interna de la novela y a los propósitos del autor. Para ello, se dedican varios apartados a las corrientes literarias implicadas en la novela comentada así como a la historia y a la teoría de la literatura. El nacimiento de la epístola privada y pública como género en sí mismo y más tarde de la inserción de la carta ficticia en la novela son la piedra angular del canon del género epistolar, sea de carácter romántico⁴² o psicológico o del exótico, el cual se trata específicamente en el presente trabajo.

Estas dos corrientes de la novela epistolar han seguido caminos divergentes en lo que al cultivo de las mismas se refiere por parte de los diferentes autores y a la curiosidad que han despertado en el público y en la crítica. Así la vertiente cuya temática trata aspectos románticos o psicológicos ha tenido una continuidad a lo largo de la historia llegando hasta nuestros días sobre todo en lo que al interés de los especialistas se refiere creando una nutrida literatura sobre ella a diferencia de lo ocurrido con la novela epistolar de temática exótica, la cual parece haber quedado estancada en el siglo XVIII en la cumbre de *Las cartas persas* de Monstequieu.

Así en estudios relativamente recientes como el de Bray (2003) se considera el género epistolar –específicamente la de temática psicológica o romántica- como pieza fundamental en el desarrollo posterior de la novela en general, y particularmente de técnicas tan importantes como la corriente de conciencia, de esta forma este investigador apunta (op. ct.: 1):

“The epistolary novel is often thought to present a relatively unsophisticated and transparent version of subjectivity, as its letter-writers apparently jot down whatever is passing through their heads at the moment of writing. “Certainly the reader was meant to believe”, Ruth Perry asserts, “that the characters in such epistolary fictions were transcribing uncensored stream of consciousness. Thoughts are seemingly written down as they come, without any effort to control their logic or structure. Characters talk to themselves, reflect, think out loud –on paper” (1980: 128).”⁴³

⁴² Anglicismo que ha ganado terreno al término castellano *amatorio*.

⁴³ Cita a Perry, R. (1980): *Women, Letters and the Novel*, AMS Press, New York.

En *La Tesis de Nancy* se presentan los pensamientos y las reflexiones del personaje ordenadamente, puesto que interesa exponer los razonamientos de Nancy en función de su esfuerzo por interiorizar la gramática del español y comprender la realidad circundante en contraste con su cultura, de igual modo los diálogos cobran un papel fundamental al mostrar de manera directa las formas de expresión de los diversos personajes, españoles y extranjeros. Caso similar en lo referente al contraste cultural ocurre con las otras novelas del género epistolar de tema exótico con la que se la compara, a saber: *Las cartas persas* de Montesquieu y *Las cartas marruecas* de Cadalso en las que se despliegan de forma estructurada los diferentes puntos de vista de los corresponsales y su relación con los personajes secundarios del lugar que visitan.

En este sentido, la obra de Baquero Goyanes (1963) *Perspectivismo y Contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, ha contribuido a impulsar los análisis en la dirección correcta para comprender el fin último de la novela de Sender y su relación con el género al que pertenece. Así, este autor (op. ct.: 17) señala:

“todas estas novelas, todos estos libros, tienden, en definitiva a duplicar la mirada del lector, a proporcionarle algo así como una perceptibilidad no usada con la que poder contemplar el mundo suyo de cada día –sus costumbres, sus incidentes, sus valores-, como si se tratara de un mundo desconocido. La intensidad del efecto perspectivístico dependerá de la mayor o menor desproporción de los niveles elegidos.”

Para Baquero Goyanes (op. ct.: 18): “de todos los procedimientos narrativos, es el epistolar el que mejor puede expresar una intensión perspectivística”, y también (ibídem): “el procedimiento epistolar permite la presentación alternada de varias voces, sus entrecruzamientos, sus choques y fusiones”, el cual en el caso de *La Tesis de Nancy* se da sobre todo gracias al modo dramático y a través de los métodos de citación utilizados por la narradora. Así pues, la polifonía característica del despliegue de distintas voces se hace heteroglósica en el sentido de crisol dialectal referido al español y poliglósica en relación a las desviaciones extranjerizantes del lenguaje de la narradora a la vez en virtud de la técnica traductológica empleada por la figura del traductor que rescata la variedad de los idiolectos de los andaluces y los de los diferentes extranjeros.

En virtud de lo expuesto, identificar y separar las diferentes voces que conducen la narración siguiendo la obra de Tacca (1985) constituye la piedra inaugural en la deconstrucción de la novela para su interpretación posterior, así este autor (op. ct.: 28 - 29) observa:

“La novela, más que un modo de ver, es un modo de *contar*. [...] Y sin embargo, la novela, tanto como una cuestión de planos y “perspectiva” es una cuestión de polifonía y “registro”: alguien que cuenta un suceso: lo hace con su propia voz; pero *cita* también, en estilo directo, frases de otro, imitando eventualmente su voz, su mímica y hasta sus gestos; por momentos resume, en estilo indirecto, algunas de sus expresiones, pero su propia voz, inconscientemente, denuncia en las inflexiones el contagio de la voz del otro; a veces, en la reproducción de las afirmaciones que le presta, asoma el acento de su propia pasión.”

Por lo tanto, no se trata sólo de estudiar unos fenómenos lingüísticos aislados del contexto literario como ocurre en otro tipo de estudios para corroborar en la ficción los mismos hechos lingüísticos descritos en el habla de ciertos individuos, cuestión que en esta novela concretamente llevaría a muchos errores conceptuales por la complejidad estructural de la obra en que están inmersos.

Gracias a los análisis de carácter literario relativos a la estructura interna de la obra se logró aislar el *corpus* lingüístico, y en virtud de los análisis lingüísticos se reveló una serie de descubrimientos de carácter literario y traductológico en relación a la estrategia seguirá por la figura del traductor. Para realizar el análisis estructural de la obra se ha tomado como fundamento las teorías literarias hereditarias de los formalistas rusos, así las enseñanzas del estructuralista Todorov (1971) en *Literatura y significación* han contribuido de manera significativa en desvelar los aspectos formales internos de la obra que se articulan con el lenguaje desplegado. Por otra parte, las palabras de Todorov (op. ct.: 14) también ayudan a comprender algunos aspectos de esta investigación relacionados con los hallazgos:

“En efecto, cada texto lleva en sí un cierto concepto de la literatura, del lenguaje, de lo simbólico, a la vez en el modo de significación que ejemplifica y, muy a menudo, en una discusión explícita de estos problemas. [...] Si el lenguaje es materia y modelo de la literatura, la literatura es teoría del lenguaje.”

Así como en el caso investigado la literatura también es teoría de la traducción y de la literatura misma, puesto que las técnicas experimentadas por el autor en *La Tesis de Nancy* conllevan revisar algunas premisas establecidas por las respectivas teorías. De igual manera las impresiones de Bajtin (1981: 50) en *The Dialogic Imagination* operan como una verdadera poética de la novela abriendo las puertas a nuevas interpretaciones al margen de los cánones literarios:

“the basic tasks for stylistics in the novel are, therefore the study of specific images of languages and styles; the organization of these images; their typology (for they are extremely diverse); the combination of images of languages within the novelistic whole; the transfers and switchings of languages and voices; their dialogical interrelationships. The stylistics of direct genres, of the direct poetic word offer us almost no help in resolving these problems.”

Finalmente, en lo que al artificio narrativo empleado de la traducción ficticia respecta, los trabajos de Santoyo (2008) sobre la traducción como técnica narrativa, de Hagedorn (2006) sobre la traducción narrada, o incluso el ya mencionado de Toury (2004) proveniente del campo de la traducción, han orientado esta investigación a cuestionarse diferentes aspectos de la obra y de las estrategias estilísticas empleadas por Sender para conseguir sus fines y de esta forma llegar a formular ciertas matizaciones en relación a los estudios existentes. Así, aunque Hagedorn no la incluya en su estudio *La Tesis de Nancy* se circunscribe en líneas generales en el tipo de obras que bajo su definición (op. ct.: 12) tratan el hecho de fingir el trasvase de una lengua a otra dentro de la ficción:

“En el artificio narrativo de la “traducción ficticia”, que consiste básicamente, en que un autor finja que su obra, o parte de la misma, es la traducción de un texto de otro autor, y redactado originalmente en otra lengua.”

CAPÍTULO III: TEORÍA DE LA LITERATURA Y LA NARRATIVA

3.1. Historia de las cartas informativas y literarias

La carta como canal de comunicación nace en la antigua Mesopotamia y Egipto con motivos puramente pragmáticos relacionados con el comercio, asuntos oficiales y la diplomacia, negocios sin valor literario. Su etimología, incluso, así lo atestigua, *charta/ae*, en latín provenía del griego *khartes* que significaba “papiro”, según el *Diccionario Etimológico Latino-Español* (1985), (*DELT*, en adelante), traducándose, según el contexto, por “carta, libro, escrito, etc.”, no obstante, este vocablo competía con *epistula*, “carta enviada”, *littera* “carta escrita”, y el propio *papyrus* que designaba a la planta acuática homónima que abunda en el Nilo, el *DELT* lo define como “caña de Egipto, usada especialmente para la fabricación de papel”, se traduce, según el caso, como “papel, escrito, manuscrito, libro.”

López Estrada (1961: 161) describe la carta y la epístola como “la comunicación entre dos ausentes” y “documento que ha servido para esta comunicación”. Esta definición dirige el punto de mira al hecho de la correspondencia a distancia. De esta forma, se sabe que la comunicación por medio de documentos escritos enviados de un punto a otro utilizando un intermediario es tan antigua como la invención de la escritura; he ahí que entren en juego otros conceptos con sus respectivos términos y etimologías tales como “misiva”, del latín *missio, -onis [mitto] f.* y “mensaje” de *missus, -a, -um [pp. de mitto]*, ambos provienen del mismo verbo, *mitto* (enviar), según el *DELT*, y hacen referencia a los enviados, a los intermediarios (emisarios), portadores del documento como a éste en sí mismo. Luego, se abriría un nuevo campo si se atendiese a la organización de postas o puestos, lo cual originó el sistema postal; estas modalidades de comunicación fueron ideadas por los diferentes poderes establecidos en la antigüedad y son “instrumentos del imperio, cuyo ejemplo más preclaro es el *Código de Hammurabi*, y al servicio de los cuales Ciro llegó a organizar un completo servicio de correos a caballo” (Timoteo Álvarez, 1997: 30). Hasta llegar a nuestros días, esta modalidad de transmitir un mensaje entre un emisor y uno o varios receptores ha generado diversas teorías y prácticas. Y se presenta como recurso estilístico o marco discursivo dentro una obra literaria, como producto literario en sí mismo o simplemente como forma vehicular de comunicación humana.

Si se observa, pues, la historia de la comunicación social, este canal se extiende al ámbito privado de las relaciones interpersonales en donde actividades más ociosas y los sentimientos pasan a tener una mayor relevancia, además de comunicar noticias de acontecimientos más o menos importantes, generando de esta forma un “diálogo” entre ausentes con una gran variedad de temas y motivos, que ocasionan diferentes fundamentos para su clasificación y análisis, los cuales exceden los cometidos de este trabajo.

Solamente, se hará un inciso para aludir algunos enfoques complementarios desde los que se puede acercar el investigador para interpretar este instrumento de comunicación humana. Asimismo, por otra parte, se hará una acotación para mencionar la clásica diatriba entre “carta” y “epístola”, porque permitirá comprender mejor gran parte de la evolución del género epistolar de ficción, asunto que trata en concreto esta investigación.

De esta manera, entre los estudios de comunicación se encuentran teorías como la semiótica de las situaciones o de la interacción, a la que se refiere Landowski en su ensayo *Presencias del Otro* (1997). Opina este autor que “el discurso de la carta constituye, en esta óptica, un terreno de observación ejemplar. Por supuesto que no se trata del discurso de cualquier carta, sino muy especialmente de aquel al que da lugar cierto tipo de práctica epistolar marcado por la voluntad de los corresponsales, de hacer de sus mensajes el lugar de una auténtica relación de presencia intersubjetiva. (...) Nos centraremos por tanto en aquellas que, ubicándose en los confines de las actividades de “comunicación ordinaria” o en los umbrales de la producción propiamente literaria, en el fondo *no dicen nada*; nada que no sea la meta a la que apuntan, aunque raramente lo alcancen, y que consiste en lograr un *hacer ser* entre sujetos: hacer simplemente que el Uno –referencialmente, el ausente- se haga en otro nivel, semióticamente, presente al Otro”, (op. ct.: 204 – 205).

Además, Violi (1987: 97) en sintonía con la semiótica de las situaciones agrega: “se escribe siempre buscando una presencia: para hacerse presente al otro, pero, por encima de todo, para que el otro se nos haga presente a nosotros mismos. Se escribe para evocar. Y, no obstante, justo en el momento en que se lo evoca, el otro parece alejarse aún más y su ausencia se hace más real.”

En lo que se refiere a la clásica controversia entre “carta” y “epístola” de Deissmann (1912) será útil exponer su comentario porque aporta la idea que se tenía en el mundo helénico de tales conceptos, y, gracias a esto, como se ha mencionado con anterioridad, ayuda a discernir la evolución del género y fundamenta el criterio para la estimación literaria de los diferentes tipos de escritos. Para este autor (op. ct.: 9 - 10): “A letter serves separated people instead of conversation. It is an “I” that speaks to a “you”. Individual and personal, only intended for the person or persons addressed, it is not destined for publication. It is private. The real letter is unliterary, just as is a receipt or a lease. (...) It is otherwise with the epistle. It is a literary artistic form, like the drama, the epigram, the dialogue. The epistle has only the outer form of a

letter; apart from that it is the opposite of the real letter. It intends to interest or influence a public, or even the public. Since to be published is in its very nature, it uses the personal note only to preserve the illusion that it is a "letter". If the letter is private, the epistle is a marketable article. (...) It is intended to be bought, read and discussed in Alexandria, in Ephesus, Athens and Rome."

Pero con la intención de avanzar hacia los aspectos que despliega este canal de comunicación dentro de la ficción, Suárez de la Torre (1987: 177) puntualiza que "de la carta griega, al menos en su vertiente literaria, se engarza con la Literatura griega en general, desde los testimonios más antiguos hasta los ejemplos más tardíos. De la carta griega se habla desde Homero, de ella se sigue hablando en Bizancio. Unas veces como elemento dentro de una obra literaria, otras como producto literario por sí misma". Es en este punto, en el que un par de preguntas de rigor se plantean en relación a los objetivos de esta investigación, ¿en qué momento se produjo el hecho de que una carta destinada a la comunicación privada de las relaciones sociales o familiares obtuviera un valor literario, consecuencia de la publicación de algunos epistolarios, e inspiración de la novela epistolar?, por un lado, y ¿por qué razón se incluye esta forma textual dentro de un marco de ficción?, por otro.

El género epistolar de ficción del que trata esta investigación tuvo su auge en el s. XVIII, así como los epistolarios de cartas privadas, asunto que trata, en particular, Pulido Tirado (1998) en su estudio. Los epistolarios de cartas privadas, según esta investigadora, se desarrollan, "a la par que la burguesía y el concepto de sujeto libre, pues es entonces cuando aparece la carta privada en tanto que manifestación de la privacidad de un sujeto que se comunica con otro, aunque tal privacidad se ha visto rota con frecuencia por la publicación de epistolarios que, en principio, no estaban destinados a un público amplio." (op. ct.: 240). Esta circunstancia histórica y social se hace extensible a la novela epistolar, es decir, al género epistolar de ficción en sus diferentes facetas, sea de tipo sentimental, como por ejemplo: *Pamela* (1740) de Richardson, y, su parodia *Shamela* (1741) de Fielding, así como de tema exótico y crítica social: *Cartas Persas* (1721) de Montesquieu, o, las *Cartas Siamesas* (1751) de Landon, entre otras no menos importantes. Pulido Tirado (ibidem) destaca que "es conocida de todos la existencia de la novela epistolar, forma literaria que, usando las estructuras fundamentales y básicas de la epístola, está caracterizada por su carácter ficticio, extenso, como corresponde a la novela, y público." De aquí se desprende la existencia de, al menos, unas cartas literarias, ideadas para su publicación como novela, y, aquel otro conjunto que no habría sido escrito con fines artísticos, pero que, como producto de la recopilación, logra ser publicado bajo el soporte del libro. Sin embargo, el término distintivo *género epistolar* parece abarcar tanto a los epistolarios (colección de cartas privadas), así lo utilizan en sus respectivas investigaciones Tejada Caller (1993) y Pulido Tirado (1998), como a la novela epistolar (que en su forma imitan a aquéllos), así lo emplea Tacca (1985: 40), de ahí cierta confusión que ha llevado a ambas prácticas a beneficiarse mutuamente.

No obstante, estas modalidades se ven favorecidas de diferente manera, la novela epistolar por el creciente interés del público por la vida privada de sus congéneres, y los epistolarios por creerlos como producto novelesco con estimación artística.

Así pues, se sabe que desde la tradición clásica se practica este ejercicio recopilatorio para su posterior edición, y la sola mención del género epistolar conlleva implícitamente entender un conjunto de cartas con valor literario, cuestión que merece ser sopesada como se acaba de ver. De esta manera, se conservan más de 800 cartas de Cicerón, y se reconoce al secretario particular de este autor, M. Tulio Tirón, como primer editor, (cf. Bieler⁴⁴, 1975: 121 – 122). Este hábito era practicado también en Grecia, así pues, existen recopilaciones de filósofos como por ejemplo, Aristóteles y Platón, y, de oradores tales como, Isócrates y Demóstenes. De acuerdo con este hecho, Suárez de la Torre (en López Férez, 1988: 1145 - 1146) aclara: “aunque los *corpora* de los autores citados parecen estar consolidados para el siglo I a.C., a los que hemos de añadir las cartas de Epicuro, muchos otros se ven aumentados en los dos primeros siglos después de Cristo.”

Sobre este particular Deissmann (1901: 26) se pronuncia de la siguiente manera: “The letters of *Aristotle* († 322 B.C.) were published at a very early period: (...) These letters were “true letters, occasioned by the requirements of private correspondence, not products of art, i.e., treatises in the form of letters”. This collection is usually considered to be the first instance of private letters being subsequently published.” A lo que adelantaba con el siguiente comentario (op. ct.: 9): “When for the first time a *book* was compiled from letters, -it would be reverential love, rather than science, that made the beginning here- the age of literature had, of course, dawned long ago, and had long ago constructed the various literary forms with which it worked. That book, the first to be compiled from real letters, added the literary letter, the *epistle*, to the forms of published literature; the said book only gave, against its will, so to speak, the impetus to the development of this new literary *eidos*. (...) So, soon, however, as such a book existed, the charming novelty of it invited to imitation.”

Esta categoría epistolar, además de lo expuesto, merece incluso otro matiz. En los estudios de la literatura romana hechos por Bieler (1975) se denomina bajo la terminología de epístolas literarias (op. ct.: 278), literatura epistolar (op. ct.: 300) y cartas poéticas (op. ct.: 324) con el objeto de trazar una línea divisoria entre aquel otro grupo de cartas que pertenecían al estricto ámbito privado sin atractivo literario. Esta distinción se encuentra en clara sintonía con la cita de Deissmann sobre las cartas privadas de Aristóteles, en la que se establece la diferencia entre carta real, es decir correspondiente a la vida privada, y las epístolas o cartas literarias, con estimación artística, dignas de ser publicadas.

⁴⁴ Traducción de la segunda edición alemana de 1965.

Deissmann (1901), por su parte, intenta afinar su descripción de los diferentes tipos de escritos según tengan o no finalidad literaria de acuerdo con la voluntad del autor, (op. ct.: 19): “It is absurd, then, to define the specific character of a piece of writing which looks like a letter merely according to whether the writer addresses the receivers in the second person singular or plural; the distinguishing feature cannot be anything merely formal (formal, moreover, in a superficial sense of that word), but can only be the inner special purpose of the writer.”

Su explicación se fundamenta en las siguientes observaciones: “The mere fact that the receivers of a letter are a plurality, does not constitute a public in the literary sense, and, again, an epistle directed to a single private individual is not that account a private letter –it is literature” (op. ct.: 18). Así como en: “A new species is reached only when we come to the letter published professedly as *literature*, which as such is altogether different from the first class” (op. ct.: 19). Y finalmente: “One may call it *literary letter*, or, as has been done above for the sake of simplicity, *epistle* –no importance need be attached to the designation, provided the thing itself be clear” (op. ct.: 20).

De los matices establecidos por Bieler se deduce también la existencia de un repertorio escrito en verso y otro en prosa, a la vez que, principalmente en lo relativo a este segundo grupo, las ideadas para su publicación de aquellas compuestas para la vida privada. Dentro de la prosa se circunscribe también el tipo de cartas insertadas en obras históricas, como por ejemplo las creadas por Claudio Cuadrigario, que asimismo representaba discursos más o menos oportunos, siguiendo el ejemplo de Celio Antípater, se entiende, en el mejor de los casos, con la finalidad de darle una mayor verosimilitud a la narración de los hechos (cf. Bieler, 1975: 111), y como se mencionó con anterioridad, las del entorno meramente privado sin estimación literaria, tal es el caso de las de Cornelia (189 a.C. - 110 a.C.), madre de los Gracos. Sobre este legado, afirma Bieler (op. ct.: 107), que “no es literatura pero sí un valioso documento desde el punto de vista lingüístico y humano.”

En prosa están escritas las epístolas literarias de Plinio el Joven (61 d.C. - 113 d.C. aprox.) y con la probable intención de publicarlas, aunque destinadas a amigos. “Esto lo prueba no sólo el esmero de la forma, sino la limitación de cada una de ellas a un solo tema” (Bieler, 1975: 278).

En lo referente a las cartas poéticas se destaca, por lo peculiar, la obra de Ovidio (43 a.C., 17 d.C.) *Heroidas*, en la que este autor al componer unas cartas de amor, principalmente de las heroínas de la antigüedad a sus maridos o amantes ausentes (de las veintiún cartas sólo tres corresponden a la respuesta de los hombres), brinda un mayor calibre a la elegía erótica que practicaba en un principio a la manera de Tibulo y Propercio (cf. op. ct.: 246).

Por otra parte, Bieler afirma que en el bajo imperio se desarrolló con vigor la literatura epistolar. Se conserva la correspondencia de Símaco del s. IV y la de Sidonio Apolinar del s. V. Así como también, aparecen las colecciones epistolares cristianas de Cipriano, Jerónimo,

Agustín, el papa León I, “cuyo valor histórico-cultural no ha sido agotado todavía” (op.ct.: 300). Estébanez Calderón (1999: 138 - 139) en su *Diccionario de Términos Literarios*, (*DTL*, en adelante) señala que el período helenístico y en la baja latinidad la carta es cultivada tanto en su faceta retórica: Filostrato, Eliano y Alcifrón (muchas de las cuales serán publicadas en el Renacimiento, en la llamada *editio Aldina*, 1499, en Venecia), como en su vertiente literaria: las cartas intercaladas en la novela bizantina de Heliodoro y Aquiles Tacio, etc., como en la real: por ejemplo los citados epistolarios de escritores cristianos en el párrafo anterior.

Sobre el período helenístico en particular, gracias a los estudios filológicos bíblicos de Deissman (1901) se sabe, como ya se ha señalado, que la recopilación de unas cartas bajo el soporte de “libro” alcanza el estatus de *eidos*, es decir, una nueva “forma” literaria. Si bien la epístola ya se cultivaba como ejercicio dentro de la Retórica, tiene su primer apogeo como una nueva modalidad artística en la antigüedad coincidiendo con el ocaso de la gran literatura de la época clásica, es decir, de la épica, de la lírica, del drama, y del relato, sea histórico o filosófico. Por otra parte, la epístola en sí misma como fenómeno literario no alcanza la altura ni la profundidad temática de los grandes géneros. De esta nueva forma, Deissmann (op. ct.: 12), apunta: “the zenith of epistolography may always be looked upon as assuredly indicating the decline of literature; literature becomes decadent –Alexandrian, so to speak- and although epistles may have been composed and published by great creative spirits, still the derivative character of the movement cannot be questioned: even the great will want to gossip, to lounge, to take it easy for once. Their epistles may be good, but the epistle in general, as a literary phenomenon, is light ware indeed.”

Posteriormente, este nuevo género literario, se afianzará como forma independiente de la Retórica. “En el transcurso de la Edad Media, por la cristalización de la Retórica en diversas artes, surge una, la epistolografía, conocida como *ars dictandi*, en la que se establece una normativa y modelos (*formulae*) de redacción de cartas (...)” (*DTL*: 139). A lo que le seguirá a lo largo de los siglos una incesante producción teórica⁴⁵ y práctica, con mayor o menor entusiasmo, hasta nuestros días.

De la detallada clasificación realizada por López Estrada (1961) se destacarán solamente sus razonamientos acerca de las epístolas y las cartas literarias. Para este investigador, las epístolas, “usan un estilo ‘noble’ en contraste con el ‘humilde’ de la carta.” Y tienen “una relación directa con el estilo literario del autor” (op. ct.: 161). En la novela epistolar, proveniente de las cartas literarias, las cartas tienen “un orden interno en el desarrollo” (ibídem); este género, “tiende a expresar, mediante la subjetividad propia de las cartas, el proceso de un caso psicológico (sobre todo, sentimental) mediante un argumento de invención que se

⁴⁵ En el siguiente apartado se observa que Richardson preparaba uno de estos libros de modelos didácticos titulado *Familiar letters* (1741), cuando en 1740 publica la novela epistolar *Pamela*.

desprende de las cartas, o colocando éstas como parte fundamental del relato” (ibídem). Los epistolarios los clasificaría este autor dentro del grupo de cartas misivas, es decir, aquellas cartas que fueron enviadas, luego recopiladas y finalmente editadas.

Se concluye este apartado subrayando el hecho de que si bien en ningún caso Bieler califica la correspondencia de Cicerón como cartas literarias, tampoco proclama abierta o explícitamente que esa recopilación no es literatura (como lo hace Deissmann en lo que a las cartas de Aristóteles se refiere) a diferencia de lo manifestado sobre las de Cornelia; de aquí, quizás, de este tipo de omisiones o silencios, se podría conjeturar alguno de los motivos por los cuales un conjunto de cartas destinadas a la vida privada fueran consideradas con valores cercanos a la obra literaria merecedoras de la publicación. Por otra parte, y no menos importante, se debería contar con el prestigio de Cicerón en el campo de la oratoria y la retórica, en tanto que el único mérito de Cornelia es la circunstancia de haber sido madre de los Gracos.

Por lo tanto, dentro de las recopilaciones de cartas o epistolarios existirían dos clases, una con cierto valor literario, y otra con valores históricos, culturales e incluso sociolingüísticos. Es justo mencionar, que otros investigadores atribuyen a Cicerón cartas literarias privadas, como así puntualiza Suárez de la Torre (1987: 181, nota 22), pero nuevamente se reitera que a todas luces, este mismo hecho de ser privadas, sin ánimo de publicarlas, indica que esta calificación obedece más al estilo y buen oficio del gran literato, que a su claro propósito.

Queda por dilucidar el hecho de enmarcar el formato de carta dentro de una obra de ficción, si bien Homero s. VIII a.C. menciona una carta en la *Iliada*, canto VI, vv.168-171: “(...) y le entregó unos signos funestos, signos que, llevando su ruina, grabó en gran número en una tablilla plegada y le mandó que se los entregara a su suegro para que lo hiciera morir.” (Homero, 1986: 153), no es este el caso en el que se incluya el formato de carta en una obra de ficción, es decir el mensaje directo escrito por un emisor enmarcado con unos rasgos textuales bien definidos, tales como: una frase con función introductoria o el empleo de algún verbo declarativo para introducir el mensaje, dos puntos, texto entrecomillado, y participio recapitulador para dar por concluida la carta y proseguir con la narración; así como también los requisitos formales, en lo que se refiere al saludo, la despedida, la fórmula de remitente a destinatario destacando el grado de relación, etc., como ocurre en *Leucipa y Clitofonte*, a saber: “Mi padre, como dije, tenía un hermano, Sótrato. De parte de éste, desde Bizancio, nos llega uno con una carta, cuyo texto era el siguiente: ‘Para su hermano Hipas saludos de Sótrato. Ahí te llegan mi hija Leucipa y mi mujer Pantea, pues los bizantinos están envueltos en una guerra con Tacia. Presérvame a los seres más queridos de mi familia hasta que la guerra se decida.’ Leído esto (...)”, (Aquiles Tacio, 1982: 176 - 177); o en *Las Etiópicas*, en las que el narrador expone: “El contenido de la misiva era el siguiente: ‘Mitranes, el jefe de la guardia, a Ooróndates, su sátrapa. Aquí te envío un joven griego que he hecho cautivo (...).’ Este era el mensaje enviado.”, (Heliodoro: 1979: 243); sin embargo, para resolver este punto, solamente se

expondrá la posibilidad de que de la misma forma que se idearan cartas y discursos en los textos históricos de Antípater y Claudio, para manipular los hechos, al lector o simplemente para dar mayor verosimilitud a la relación de acontecimientos narrados, la novela griega en general, y particularmente, como se acaba de ejemplificar, las obras de Aquiles Tacio, s. II d.C., y Heliodoro, s. III d.C., que se explicarán con mayor precisión en el siguiente apartado, y en las que se vislumbra el origen del género epistolar de ficción, hayan seguido ese procedimiento. Por otro lado, si se examina la obra de Heródoto s, V. a.C. se advierte que ya se perfila esta técnica, primero como mensajes de palabra en boca de los propios mensajeros: “Mientras Ciro se ocupaba de estas obras le envió Tomiris un mensajero con orden de decirle: ‘Bien puedes, rey de los medos (...)’ Oído el mensaje, convocó Ciro a los persa principales (...)” (Heródoto, 2009, I, CCVI: 137), y luego ya de forma material con el encargo en mano: “Viendo Darío que se dilataba la guerra y que nunca cesaba, determinó enviar un mensajero a caballo que alcanzara al rey de los escitas, Idantirso, y le diese esta embajada: ‘¿Para qué huir, y siempre huir hombre villano? (...)’.” (op. ct.: IV, CXXVI: 377).

Otro aspecto a tener en cuenta, es el hecho de que se debe subrayar la circunstancia de que el primer auge del género epistolar y su consolidación como nueva forma literaria coincide con el génesis de la novela, puesto que comparten la misma coyuntura histórica, social, y cultural. La novela es favorecida por del declive de los géneros literarios de la época clásica y por la trascendencia alcanzada por la lengua griega como trasmisora de conocimiento, por un lado, y del griego común (la *koiné*) como lengua franca, por otro. G^a Gual (1972: 18 - 19) señala que “la novela occidental nació en un contorno histórico bien definido y en un ambiente espiritual de amplia tradición literaria, el próximo oriente helenizado, saturado de la cultura griega. (...) Formaba una unidad cultural impresionante, cuya lengua de expresión era el griego helenístico, es decir la *koiné* (...) que como “lengua franca” unía culturalmente a pueblos muy diversos.”

Además, en ese mismo entorno del que observa G^a Gual, según Deissmann (1912: 8) la carta ya era considerada una forma literaria con estimación artística, hecho que llega hasta nuestros días: “In Paul’s time in cultured circles the letter was actually employed as a form of literary production. The literary letter, to which to distinguish it from the real letter we shall give the technical name “Epistle”, was throughout the whole of the later period of antiquity one of the favourite forms of literary art. We find the epistle not only amongst Greeks and Romans, but also amongst the Hellenistic Jews; it was afterwards much favoured by the Christian *literati* of the ancient Church and even to the present day plays a great rôle in our modern literature.”

No es de extrañar, de este modo, que florezcan novelas en las que las cartas cumplen una función auxiliar en la estructura de la obra, tema que será analizado en el siguiente apartado. Es oportuno destacar que en el entorno helenístico en el que se desarrollan estas nuevas formas literarias, los géneros se sucedían entre sí, surgiendo en cierto momento y desapareciendo

después. G^a Gual (1972: 25) apunta al respecto: “Nosotros estamos acostumbrados a considerar como normal la coexistencia de los géneros literarios, que hemos ido heredando de una larga tradición cultural. Para los griegos que los fueron inventando en su tradición, los géneros literarios tuvieron una vigencia temporal e histórica mucho más definida (...).”

3.1.1. Historia del género epistolar

Este apartado se presenta como una sinopsis de la historia de la novela epistolar concentrándose substancialmente en dos momentos claves de la evolución del género representados por tres obras de significativa relevancia, no sólo para los objetivos de esta investigación, sino también para la historia de la literatura en sí misma, puesto que la influencia que han ejercido en diversos autores es condición suficiente, a la vez, para ser postuladas como paradigmas de este conjunto. Así, este apartado se concreta en el comentario de *Las Etíopicas o Teágenes y Clariclea*, de Heliodoro, s. III d.C., de *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740), (*Pamela*, en adelante) de Richardson, y las *Cartas Persas* (1721), de Montesquieu; gestación y florecimiento de la novela epistolar, respectivamente. Cabe agregar que el efecto, aunque indirecto, de la primera sobre la segunda es digno de mención y lo señala Highet⁴⁶ (1975: 84) afirmando que Richardson, su creador, conocía algo de los clásicos en traducciones, como Homero, Cicerón, Virgilio, Horacio; Lucano, Juvenal, Ausonio, Prudencio y Bautista Mantuano; “pero éstos son únicamente los adornos exteriores de la cultura. Lo que es más fértil e importante para su obra es la influencia de la novela griega”, a través de dos vías el *Telémaco*, de Fénelon (publicado en 1699 – 1717) y de la *Arcadia* (1590) de Sidney, retocada con el título *La Arcadia de Sidney modernizada* (1725). Crespo Güemes (Heliodoro, 1979: 50) confirma que “existe una infinidad de ejemplos que prueban con qué frecuencia Heliodoro ha servido de modelo para la literatura de los siglos XVI y XVII.”

Asimismo, cabe subrayar las dos vertientes tan diferentes, de la coyuntura histórica y social, por las cuales la novela epistolar logra su auge; en Francia, a través de su carácter satírico y exótico con la finalidad de criticar a las personalidades, las instituciones y costumbres de su tiempo; y en Inglaterra, aunque bajo el aspecto

⁴⁶ Primera edición en inglés, 1949.

sentimental y de introspección psicológica, también se observa en *Pamela* un discurso inconformista y de reproche contra “los poderosos, a quienes quiso educar, junto con los humildes, en la virtud.” (Galván y Pérez Gil, en *Pamela* 1999:75). No es posible dejar de mencionar que el exotismo y el contacto o confrontación cultural, así como la crítica a ciertas costumbres, ya está presente en Heliodoro también, sirva como ejemplo las ocasiones en que a través de los personajes se pone en tela de juicio los sacrificios humanos por parte de los etíopes, como por ejemplo cuando interviene un sacerdote gimnosofista, “-No digas cosas de mal agüero –respondió Sisimitres en griego para evitar que la muchedumbre lo entendiera-. (...) Nosotros vamos a regresar al templo, porque ni aprobamos un sacrificio tan impío, si se va a hacer con seres humanos, ni creemos que eso agrade a la divinidad, y ojalá se prohibieran hasta los sacrificios en los que se inmolan animales, porque de acuerdo con nuestras normas, bastan las oraciones y los perfumes.”, (cf. Heliodoro, 1979: 436); o la postración ante Ársace, la esposa del sátrapa de Menfis, Oróndates, así pues el griego Teágenes dice, “- ¡Te saludo, Ársace, mujer de sangre real!” y aclara el narrador, “Los presentes, escandalizados, dejaron escapar un murmullo de indignación ante su temeridad e insolencia, atribuyendo el hecho de que no se hubiera postrado a un acto de rebeldía. Pero Ársace dijo sonriendo: - Disculpadle su ignorancia; es un extranjero; más aún, un griego que padece del habitual desprecio que allí se siente por nosotros.” (op. ct.: 331 -332). Lo cierto es que el desprecio es justamente por el acto de postrarse no hacia la persona en sí misma; aclara Crespo Güemes (op. ct.: 331, nota 278), que “este hábito usual entre los pueblos de Oriente, era especialmente repugnante a ojos de los griegos (cf. Heródoto, I, 134; III, 86; VII 136).” ¿No es este un caso similar al que le ocurre a Nancy cuando silba al rector (cf. Sender, 1969: 34), según su cosmovisión, intentando demostrar admiración? Sin embargo, tal costumbre, en España, es tomada como una falta de consideración y de respeto; de esta forma, la narradora comenta sobre los asistentes: “Todos callaron y se volvieron a mirarme” (ibídem).

Así pues, desde las primeras narraciones conocidas como novelas que se originan en Grecia y Roma entre los siglos II a.C. y III. d.C. se observa, al mismo tiempo, la preconfiguración del subgénero epistolar, al aparecer insertadas cartas como recurso narrativo dentro de la estructura de ciertas obras, como por ejemplo, *Las Etiópicas* o *Teágenes y Clariclea*, de Heliodoro, s. III d.C. y *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, s. II d.C. De los cuatro tipos reconocidos de este período, las mencionadas forman conjuntamente con *Dafnis y Cloe*, de Longo, s. II d.C., las denominadas sentimentales o amorosas; los otros tres son las de

viaje fabuloso (*Vida de Alejandro*, del Pseudo-Calísines, s. II a.C.; *Verdadera historia*, de Luciano, s. II d.C.), las satíricas (*Satiricón*, de Petronio, s. I d.C.; *El asno*, atribuida con dudas a Luciano, s. II d. C.; *Las metamorfosis* o *El asno de oro*, de Apuleyo, s. II d.C.), y las bizantinas o de reencuentro (*Historia de Apolonio, rey de Tiro*, s.III d.C. o posterior. No obstante, si se atiende a las observaciones realizadas por Menéndez Pelayo (1943: 17) en lo que respecta a la *Vida de Apolonio de Tiana*, de Filóstrato s. III d.C., escrita por encargo de Julia Domna, debería contarse un quinto grupo, el llamado filosófico y taumatúrgico, estas obras “pulularon en los últimos tiempos del paganismo, especialmente entre las sectas dadas a la teúrgia y a las ciencias ocultas” (op. ct.: 17). Cabe aclarar que se han nombrado las más representativas dentro de cada grupo. Además, durante el proceso de fraguar este género popular no todas las obras superaron las embestidas del tiempo, y solamente gracias al descubrimiento de fragmentos papiráceos, por un lado, y por el hecho de haber sido mencionadas en las que aún perviven, por otro, se sabe de su existencia. De esta manera, García Gual (1972: 313) afirma, “la producción de novelas tuvo un destino popular, y los doctos de la época romana y luego los bizantinos estimaron sólo algunas obras, las más influidas por la retórica y el virtuosismo literario. Otras muchas del género, cuya boga y éxito popular ponen de manifiesto los repetidos hallazgos de fragmentos en papiros, se nos han perdido.”

Según lo expuesto, en su nacimiento la novela griega como género incipiente pretende ser una síntesis de otros géneros literarios de la época clásica, tales como: la épica, la tragedia, la comedia, la historiografía y la oratoria⁴⁷, incluyendo la misiva como recurso estilístico proveniente tanto de la épica como de la historiografía. Por otra parte, en lo que se refiere al vocabulario concretamente, según Crespo Güemes (1979: 39), “buena parte de las informaciones dadas por Heliodoro acerca de *realia* proceden de Estrabón o los historiadores, y tanto Plutarco como Luciano han sido señalados como modelos para ciertos pasajes de las *Etiópicas*.”

No es de extrañar entonces que en la novela de Heliodoro, *Teágenes y Clariclea* o *Las Etiópicas* se intercambien varios estilos a lo largo de la narración. Por ejemplo, es habitual en este autor que “un relato comience en estilo indirecto y, después de unas frases introductorias que sirven de transición, prosiga en estilo directo” (Crespo Güemes en [Heliodoro, 1979 : 251, nota 204]), aportando así al diálogo un estilo más dramático que narrativo, sin olvidar las numerosas cartas, poemas y canciones a las que recurre; la superioridad de esta obra que se toma como ejemplo para los propósitos de esta investigación estriba no sólo por comenzar su relato *in medias res* (op.ct.: 24, 30 y 65 nota 2; García Gual,1972: 292) sino también por el

⁴⁷ Según Crespo Güemes (1979: 37), “la novela como género literario pretende ser una suma de los géneros literarios de la literatura clásica griega. La épica, la tragedia y la comedia, la historia y la oratoria, forman en la novela una amalgama.”

hecho de presentar una clara variación en los estereotipos, la cual fue inadvertida en diferentes estudios. Ésta consiste en el hecho de incluir en el entramado de su novela como recurso estilístico y de forma embrionaria un breve *manuscrito encontrado* (cf. Heliodoro, 1979: 157) con su respectiva traducción, introduciendo así la figura de un traductor, el sabio Calasiris (cf. op. ct.: 207-208), que además de traducir del etíope la concisa peripecia de los orígenes de Clariclea al griego, instruye al lector acerca de las diferentes grafías de esta lengua puntualizando: “comencé a leer la inscripción de la cinta, grabada con caracteres etíopes, pero no con los que usa el pueblo, sino con la escritura real, que es muy semejante a la llamada escritura sacerdotal de los egipcios” (op. ct.: 207).

De esta forma, el sabio Calasiris con el oficio de desvelar los arcanos de la inscripción, contribuye a la anagnórisis del personaje. Así pues, lo que en esta novela funciona como un cuento corto (verdaderamente un microrelato) pero revelador, en otras evoluciona y se desarrolla hábilmente como recurso, destreza, o motivo en sí mismo para escribir importantes obras, como por ejemplo el mismo *Quijote*. Asimismo, el ingenio de la traducción lo usará nuevamente Cervantes en su obra póstuma, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Avalle-Arce (en Cervantes, 1978: 159, nota 143) comenta: “Traducción: Como en el *Quijote*, nos hallamos aquí ante un autor y un traductor, pero en el *Persiles* se ha moderado mucho ese casi inagotable malabarismo de intermediarios entre texto y lector que se da en el *Quijote*.” Por otra parte, Hight (1978, I: 267) apunta: “Obra igualmente tardía, como último rayo de sol sobre una fortaleza asediada, son los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, novela de la cual dijo su autor, en el lecho de muerte, que se atrevía a competir con Heliodoro. Gracias a esa competencia se creó la novela moderna.”

Para Menéndez Pelayo (1943: 7), “la novela, considerada como representación de la vida familiar, puede insinuarse en la epopeya misma. ¿qué es la *Odisea* sino una gran novela de aventuras, en la mayor parte de su contenido?” Este autor, además de explicar los orígenes de la novela, comenta el germen del cuento, remontándose a narraciones más o menos sencillas como la parábola, el apólogo, la fábula y otras maneras del símbolo didáctico, (cf. op. ct.: 7). De esta forma, se deduce que a la consabida definición de Lukacs (1966: 85) “la novela es la epopeya de un mundo sin dioses”, cabría agregar el hecho de que los protagonistas ya no son dioses o semidioses sino entidades literarias que se asemejan a los mortales. En lo relativo al incipiente género de la novela, Crespo Güemes (op. ct.: 37-38) señala que “es natural, pues, que Heliodoro imite con frecuencia a Homero, a los trágicos, a los oradores y a los cómicos

de la Comedia Nueva. (...) Por supuesto, la finalidad es dar solemnidad y altura épicas a la acción (...).”

Con el afán de demostrar que la novela no se crea por generación espontánea, Menéndez Pelayo (1943: 7-8, nota 1) manifiesta que “los más antiguos cuentos conocidos son hasta ahora los egipcios (...), el primero (...) descubierto en 1852 por Rougé, es una novela de la época faraónica, enteramente análoga a las de *Las Mil y una noches*. (...) Otros cuentos son de género muy diverso. (...) No falta una muestra de novela de viajes y naufragios, análoga a la de *Sindbad el marino*, y todavía más a las griegas que parodió Luciano en la *Historia verdadera*. Hay verdaderos cuadros de costumbres populares, como la historia del aldeano que va a pedir justicia a la ciudad. (...) A estos y otros varios cuentos (...) recogidos directamente de los papiros egipcios, ha unido Maspero, el de *Rhapsinoto*, que sólo conocemos en la forma griega que le dio Heródoto. Los papiros que contienen algunos de estos cuentos son del siglo XIII o XIV antes de la era cristiana (...).”

Por otro lado, existen ciertas similitudes del tema central de la novela de Heliodoro con lo que cuenta Heródoto sobre la infancia de Ciro, nieto del último rey de los medos, que en definitiva fue un niño de orígenes nobles entregado por su mismo abuelo a un cortesano para que lo asesinara, éste para no manchar su reputación delegó la tarea a un campesino, que finalmente no comete el infanticidio, sino que educa al niño como si fuese su propio hijo; por último, Ciro, ya adolescente recobra su estatus.”Es evidente; no obstante, este tipo de cuentos son habituales en toda tradición cultural, como se desprende del tema de Edipo”, apunta Crespo Güemes, (Heliodoro, 1979: 158, nota 102).

Si se toma en cuenta el carácter de ficción, consubstancial a la literatura, existe una frontera entre la novela epistolar, con un argumento interno estructurada en cartas o epístolas y aquel otro grupo de cartas reunidas en un volumen y editadas, pero alejadas de los rasgos “fictivos”. Por azar o necesidad, la novela epistolar que florece en el siglo XVIII, sistematiza los diferentes epistolarios alejados de los atributos del marco de la ficción otorgándoles un valor literario. Tal es el caso de Richardson que cuando escribe y publica, en 1740, *Pamela* estaba preparando un libro didáctico de cartas, que le había sido encargado por los libreros Rivington y Osborn en 1739, cuyo título era *Letters Written to and for Particular Friends on the Most Important Occasions*, también conocido simplemente por, *Familiar Letters*, publicado en 1741. Se recordará también, como se ha demostrado en diversos estudios, que los gustos burgueses, desde los albores del siglo XIII, influyeron en las pautas estéticas de este género, como ser la verosimilitud de la historia dentro de unas pautas realistas (cf. Galván y Pérez Gil

en [Richardson, 1999: 50]). En el propio “Prólogo del Editor” de *Pamela* se recuerda al lector el carácter verídico de los hechos narrados, dando a entender las diferencias que separan esta novela de los romances, así, pues, se lee: “(...) las siguientes cartas, se fundamentan en la verdad como en la naturaleza (...)” (Richardson, 1999: 124).

Para Highet (1978: II, 78) “*Pamela*, obra que se suele llamar la primera novela puramente moderna, proviene en parte de la novela griega y de los ideales griegos de educación” y luego (op.ct.: 84), “la novela moderna no es una creación tan limitada que pueda tener un antepasado único, y hubo muchos otros relatos de introspección psicológica antes de *Pamela*. Sin embargo *Pamela*, hizo más real un género que iba en auge.” Este autor afirma que “el impresor Samuel Richardson publicó *Pamela*, (...) sin nombre de autor, porque su trama era tan humilde y el estilo –pensaba él- tan bajo, que no produciría gran impresión, excepto entre unos pocos amantes tranquilos de la virtud.”, (op. ct.: 83). Por otra parte, las *Cartas Persas* , tampoco apareció con nombre de autor, pero pronto los círculos literarios se las atribuyeron con acierto a Montesquieu; éste confesó en *Mes Pensées*, “tengo la enfermedad de escribir libros y de avergonzarme cuando los escribo”, no obstante, el éxito de esta obra le proporciona una gran reputación en los círculos ilustrados de París (cf. Montesquieu, 1997: 11), aunque después la perspectiva histórica las situara como una obra de iniciación, así Caillois, resalta que “si no existiese *El espíritu de las leyes* no se vería en las *Cartas Persas* más que una hábil sátira de la sociedad francesa. Pero existe *El espíritu de las leyes* y este libro las convierte en una especie de ejercicio preliminar” (ct. por Hernández, en Montesquieu, 1997: 19).

Con *Pamela* ocurre justamente lo contrario, no se entiende como una obra menor, incluso comparándola con las otras dos novelas epistolares de Richarson, *Clarissa; or, The History of a Young Lady*, publicada por entregas (1747- 1748)), si bien ésta es para muchos la mejor de sus obras, la novela más extensa en lengua inglesa y obra culmine del género epistolar⁴⁸, según Galván y Pérez (cf. Richardson, 1999: 38), y, *The History of Sir Charles Grandison*, por entregas también (1753 -1754), sino como la confluencia de diferentes habilidades y el saber hacer, en la que se mezclan los procedimientos empleados en otras tareas de redacción alejadas de la ficción propiamente dicha con técnicas literarias de varios géneros como la novela pastoril, el romance, el cuento de hadas, la fábula, la literatura sentimental, los libros de conducta y los diarios puritanos (cf. op.ct.: 57). Así de la gran acogida que tuvo la obra de Richardson en su época, se entiende que fue el primer “best seller” de la historia de la literatura, la grandeza, la originalidad y trascendencia de *Pamela* se basa en esos rasgos de

48 No obstante, para Picaso (en Laelos, 2004: 30) “la novela epistolar, cuya vida (...) parece agotarse en la década de los 80, pese a su considerable producción en estos años, al empezar los novelistas a repetir incansablemente las fórmulas propuestas en La nueva Eloísa y Clarisa, sin aportar novedad alguna. Por ello, la novela de Laelos, que algunos consideran la cumbre de la literatura epistolar, supone más bien una liquidación del género, aunque en ella, ciertamente, los recursos de este modo literario alcancen su máxima perfección (...)”.

estilo con los que Richardson se había familiarizado, primero rescatando de versión de 1692 de L'Estrange de las *Fábulas de Esopo* (1739) encontrando la oportunidad de enfrentarse con la producción de un lenguaje coloquial que manifestara el inglés vivo de su época, así es como lo señalan algunos críticos (cf. Galván y Pérez Gil, en *Pamela*, 1999: 34), y luego con las *Familiar Letters*, redactaras en un estilo corriente para que pudiera servir como modelo a destinatarios que carecieran de instrucción literaria, sin olvidar la destreza con la que este autor estructura su obra, a saber: las cartas de Pamela forman una primera parte y están intercaladas con las de otros personajes; su diario íntimo una segunda, aquí también se dan a conocer algunos de los contenidos de las cartas que Pamela envía así como también de las que recibe, y la existencia de alguna intromisión de un narrador omnisciente que informa brevemente al lector de los acontecimientos que están fuera de la visión y conocimiento de Pamela .

Por lo tanto, Pamela se convierte en editora (al igual que Nancy con la carta de Richard), publicando las cartas que recibe como las que ella misma escribe en el diario íntimo con frases introductorias (Richardson, 1999: 291): “Subí a mi gabinete, me encerré por dentro y abrí la carta cuyo contenido resultó ser el siguiente: (...)”; y (op. ct.: 293): En respuesta a esta agradable carta, escribí al instante la siguiente: (...)”. De esta forma se establece un paralelismo entre Richardson y Pamela de autor-editor, similar al de Sender y Nancy, que se analizará más adelante.

He aquí las razones por las cuales se eligieron estas obras como puntales paradigmáticos en relación a esta investigación: Se ven en *Pamela* similitudes, sin ser antecedente directo, en lo que se refiere a la habilidad narrativa, con *La Tesis de Nancy*, que si bien es un conjunto de cartas escritas - salvo dos- por Nancy, es decir, no existe prácticamente la correspondencia de un interlocutor; tiende, de esta forma, al diario íntimo por escucharse una sola voz en la casi totalidad de la obra. Al ser Nancy la narradora, muestra las formas de expresión de otros personajes, del mismo modo que Pamela, dando paso al diálogo y al dramatismo, alternando, según la ocasión, el estilo indirecto con el directo. Si una de las características básicas del género epistolar es acercar al lector a la propia voz de los personajes, alejándola de la del autor u otro narrador, en *La Tesis de Nancy* se cumple a la perfección este rasgo al igual que en *Pamela*.

En tanto que las *Cartas Persas* proporcionan a este trabajo, aparte del tema del exotismo, y la visión del extranjero para esbozar una crítica social, asunto que será tratado en concreto en el siguiente capítulo, el recurso del manuscrito hallado, traducido y editado, aportando así ciertos elementos para la genealogía del ente ficticio del traductor.

Por otra parte, Galván y Pérez Gil (Richardson, 1999: 36), agregan, en lo que se refiere al efecto causado de las *Familiar Letters* sobre *Pamela*, que “al repasar algunas de las cartas de este volumen podemos comprobar que *Pamela* (...) surgió de ellas, pues las que hacen los números 138 y 139 de esa colección se titulan respectivamente, ‘De un padre a una hija dedicada al servicio, al enterarse del intento de su amo contra su virtud’ y ‘La respuesta de la hija’, que son precisamente, (...), el punto de arranque de esta novela. La opinión generalizada de la crítica es que esa colección de cartas constituyó un excelente ejercicio, y no sólo estilístico, sino también de composición dramática. A través de ellas Richardson aprendió a caracterizar a sus personajes, (...) a crear el lenguaje apropiado a cada individuo y a cada situación (...) en función siempre de lo que requieran las circunstancias.”

De esta manera, aunque no directamente, tales resultados son aplicables a los que logra Sender con su traducción fabulada, atendiendo a los dos tiempos, el de escritura de Nancy en tanto personaje que narra la historia, y el del momento en el que sucedieron los hechos. Así pues, Sender caracterizado como traductor se remonta al tiempo en el que se desarrollaron los acontecimientos para salvar la propia voz de cada uno de los personajes. En consecuencia, *La Tesis de Nancy* sí se encuentra en las mismas directrices de una ficción carácter realista, en el sentido de en se tipifica a la persona y personifica al tipo a través del lenguaje y de las diferentes actuaciones y pensamientos que caracterizan el discurso; así como en que se presenta una trama y una traducción creíbles.

3.2. El género epistolar, el perspectivismo y la retórica del extranjerismo

3.2.1. El género epistolar

Según se ha mencionado en el capítulo anterior, López Estrada (1961: 161) describe la novela epistolar como un género proveniente de las cartas literarias. No obstante, en la novela epistolar las cartas tienen “un orden interno en el desarrollo” de la obra. Este género, “tiende a expresar, mediante la subjetividad propia de las cartas, el proceso de un caso psicológico (sobre todo, sentimental) mediante un argumento de invención que se desprende de las cartas, o colocando éstas como parte fundamental del relato”, (ibídem). Por otra parte, la narración en la novela epistolar, a diferencia de las epístolas y de los epistolarios, no tiene una relación directa con el estilo literario del autor, sino que será la voz de un personaje de ficción -o de varios- el que imprima el estilo de la escritura.

Para Picazo (en Laclos, 2004: 29), como se anticipaba “antes de 1730 no existe todavía el género como tal. Hasta esta fecha, más que de auténticas novelas epistolares conviene hablar de libros de heroidas o incluso de formularios, en general, de intención didáctica; excepción hecha, naturalmente, de las *Cartas Persas*, cuya perfección y riqueza técnica no será, sin embargo, aprovechada hasta mucho más tarde, pese a las numerosas imitaciones que provocaron”.

Consecuentemente, la novela epistolar de tema exótico tuvo su apogeo en Francia en el siglo XVIII, como, por ejemplo, *Cartas Persas* (1721) de Montesquieu, *Cartas Siamesas* (1751) de Landon, *Cartas Chinas, Indias y Tártaras* (1776) de Voltaire, entre muchas otras. Por otra parte, y de forma destacada, también evoluciona la de argumento amoroso como, por ejemplo, *Las amistades peligrosas* (1782) de Laclos, que será a la vez la cumbre y la liquidación del género por la perfección que logra en lo referente a los recursos utilizados por este género, “adecuándose en simbiosis absoluta el objeto y la forma del texto” (Picazo, op.ct.: 30).

Así pues, en *Las amistades peligrosas*, influirán de forma singular diversas modalidades literarias, como apunta Picazo (cf. op.ct.: 17), por ejemplo, la novela epistolar de carácter sentimental y edificante de Richardson, quién contribuye a consolidar el género con *Pamela* (1742) –traducida por Prévost- y *Clarissa* (1751); y de Rousseau, *La nueva Eloisa* (1762). Así como, continúa esta investigadora, (op. ct.: 17 – 18) “la novela de memorias, cuyo origen histórico se difumina con el tiempo, para dar paso a un relato puramente ficcional; hasta el punto que en ocasiones, con el objeto de dar a la ficción mayor verosimilitud, el autor finge no ser más que el editor o el traductor de un manuscrito hallado. Práctica que, por otra parte se utilizará hasta bien entrado el siglo XIX”. También intervienen la novela sentimental y psicológica, que a su vez había influido en Richardson y Rousseau (ibídem), por un lado, y por otro, la novela libertina, de Restif y Sade (cf. op. ct.: 20 – 21).

Cabe resaltar el hecho de que la obra epistolar pionera de carácter introspectivo y sentimental data de 1669, titulada *Cartas Portuguesas* y están “fantásticamente atribuidas a Sor Mariana Alcoforado”, según Aguiar e Silva (1986: 230). Este autor las describe (ibídem), como un “monólogo solitario y atormentado de amor, grito de mujer que no tiene respuesta del amante ausente, lo cual mueve a la supuesta monja Beja a sollozar: ‘escribo más para mí que para vos’; “páreceme que os hablo, cuando os escribo, y que me estáis un poco más presente’.” En lo referente al canon de la modalidad exótica, ya desde el siglo XVII comienza a proliferar por Italia y Francia un tipo de relato en donde un viajero cuenta sus experiencias y opiniones tras visitar remotos parajes, entre los que despuntan: *El espía del Gran Señor* (1684) de Marana, *Carta escrita por un siciliano a uno de sus amigos* (1700) de Cotelendi y *Entretenimientos cómicos y serios de dos siameses en París* (1699) de Dufresny. Por otra

parte, siguiendo este canon, en España, a finales del siglo XVIII (1789) comienzan a ver la luz *Las Cartas Marruecas* de Cadalso en el *Correo de Madrid*. El libro se publica en 1793.

3.2.1.1. Desarrollo de los recursos estilísticos en la novela epistolar

Aguiar e Silva (1986: 228) establece que “uno de los aspectos más importantes de la problemática de la novela se refiere al modo de presentar y construir la narración, el ángulo específico de la visión, o *punto de vista*, a través del cual se enfocan los personajes y los acontecimientos”. Las técnicas de construcción de la novela y el modo de considerar el punto de vista asumido por el novelista han variado mucho a través de los tiempos, tornándose cada vez más complejos y sutiles. Una técnica muy curiosa la constituye el intercambio de cartas entre varios personajes de una novela. Esta forma narrativa alcanzó amplio desarrollo en el siglo XVIII (...).

Por otra parte, Tacca (1985: 36) señala que “los escritores realistas y sus seguidores proclamaron reiteradamente su afán de objetividad, de imparcialidad y aun de impasibilidad”. Según este investigador (op. ct.: 37), “a este afán de silencio total o eliminación del “autor” ha respondido, sin duda, el nacimiento de un antiguo recurso novelesco: el de la *transcripción*. Recurso detrás del cual se oculta otro afán de mayor alcance e implicación estética: la despersonalización, la objetividad, la verosimilitud”. Esta búsqueda de realismo, nace, como se ha expresado en el capítulo anterior, paralelamente con los gustos burgueses, y en contraposición a los romances (novelas cortas) de carácter amoroso, prevaleciendo así, una ficción de tonalidades realistas, en la que tanto los personajes como las tramas se mostraran creíbles.

Según Tacca (op. ct. 38), “el autor sólo habla a través del narrador, el narrador “disimula” juicios y opiniones del autor. Pero basta que el narrador ceda un poco para que la cuerda se distienda y aparezca la flácida voz del autor. Otras veces, al contrario, es el autor el que cede. O, mejor dicho, *retro-cede*, da un paso atrás, y se sitúa *antes* de la novela, en su portada, en la Advertencia del Editor”.

De esta manera, en la novela epistolar, para Aguiar e Silva (1986: 229), el autor en el sentido tradicional de la palabra, desaparece, “aunque reaparezca en otra perspectiva: la de editor u organizador de las cartas que componen la novela. Las epístolas son presentadas como escritas por personajes realmente existentes, y la labor del novelista parece limitarse a ordenar y publicar esas misivas”. Y, a continuación señala (ibídem), que “con estas indicaciones y falsas pistas, se pretendía anular la arbitrariedad del género novelesco, ocultándose fingidamente el novelista detrás de la realidad misma. Por otro lado, la técnica epistolar elimina por completo la parte narrativa y descriptiva que corresponde al novelista: son los personajes con su propia voz

y empleando la primera persona y el tiempo presente, los que van relatando la acción a medida que ésta se desarrolla”.

No obstante, Tacca (1985: 38 - 39) matiza que “el recurso del autor-transcriptor (...) comprende una variada gama de relatos, que podrían ordenarse respondiendo a una doble coordenada: desde la forma epistolar de las novelas hasta aquellos en que el autor se presenta como mero “editor” de unos papeles (encontrados en un desván, en un mesón, en una farmacia); y desde los que (sin participación del intermediario) han sido sólo objeto de copia fiel y cuidadosa hasta los que (admitiendo una cierta participación) han sido “traducidos”, “compuestos” o “reescritos” por el transcriptor”. La primera coordenada hace, pues, al mayor o menor artificio de la exclusión (o escamoteo) del autor: en la *novela epistolar*⁴⁹ su ausencia es obviamente natural, en los *papeles hallados*, una flagrante convención. El recurso responde, desde sus comienzos, a un doble afán de objetividad u de verosimilitud”. Finalmente, agrega (op.ct. 40) que “en la novela epistolar el autor –implícita o explícitamente- niega su autoría, presentándose como *editor*, *compilador* o *redactor*. Queda así a salvo la objetividad”.

Aguiar e Silva (1986: 230 - 231) describe los tipos básicos de este género, afirmando que “la técnica de la novela epistolar comporta diversas modalidades. Puede haber en la novela una sola voz, un solo personaje, que se dirige, en general, a un único destinatario. Todavía dentro de esta modalidad, pueden distinguirse dos maneras diferentes de construir la novela: o bien las cartas del personaje no obtienen respuesta, y la novela se transforma en un puro soliloquio, patético y apasionado; o sí la obtienen, pero no se reproduce textualmente en la novela, sino que se nos da a conocer aprcialmente, a través de las propias cartas del personaje que constituyen la novela. (...) La modalidad que consiste en construir la novela con las cartas de dos personajes, y que a primera vista puede parecer la más sencilla y natural es sumamente rara. (...) La novela epistolar puede, finalmente, ofrecer una estructura sinfónica⁵⁰, por decirlo así, constituida por las cartas que diversos personajes se intercambian. (...) Esta técnica permite mayor diversidad y complejidad del mundo novelesco: cada personaje tiene un estilo propio, a través del cual se perfila su retrato psicológico, y cada uno presenta, según su carácter, sus intereses, el destinatario de su misiva, etc., un ángulo particular de enfoque de los acontecimientos y de las figuras de la novela.”

Por lo tanto, al hablar de novela epistolar el lector se encuentra, por un lado, con uno o varios corresponsales, y por otro, con el autor, que por lo general niega la autoría de la obra de forma tácita o enfáticamente, y dice ser el redactor, editor o compilador del conjunto. Los

⁴⁹ En cursiva en el original.

⁵⁰ Picazo (en Laclos, (2004:36) apunta: “(...) la forma lineal resultante de la monofonía se fue impregnando de una mayor preocupación artística, que trajo consigo el desarrollo de la fórmula polifónica.”

corresponsales pueden intercambiar los papeles de remitente y destinatario o actuar tan sólo como emisores o receptores.

De la misma manera que ocurre con las historias de los papeles o manuscritos encontrados, puesto que un epistolario puede circunscribirse dentro de este grupo, existe la posibilidad de que el editor disponga de un texto en lengua extranjera; en tal caso su solución será: a) contratar los servicios de un traductor: -como en el *Quijote*, aunque lejos de la modalidad epistolar, sirve como ejemplo potencial- Cervantes ingenia un contrato con un moro aljamiado para traducir lo escrito por Cide Hamete Berengeli; b) reflejar la incertidumbre de un traductor del texto. Cadalso recibe, tras la muerte de un conocido, un manuscrito del cual no sabe “si eran efectivamente cartas escritas por el autor que sonaba, como se podía inferir por el estilo, o si era pasatiempo del difunto”⁵¹ (J. Arce, en Cadalso, 1996:79), aunque luego Cadalso se proclame como autor de las mismas afirmando: “pero el amigo que me dejó el manuscrito de estas Cartas y que, según las más juiciosas conjeturas, fue el verdadero autor de ellas, era tan mío y yo tan suyo, que éramos uno propio; (...) de modo que por todas estas razones, (...) puedo llamar esta obra mía sin ofender a la verdad” (op.ct.: 80); y c) él mismo puede traducir el escrito convirtiéndose en traductor y editor. Aunque fuese un anónimo el que tradujera y editara las cartas de unos persas (*Las Cartas Persas* se publicaron sin nombre de autor en 1721), no obstante, la novela se le atribuyó a Montesquieu rápidamente (cf. Hernández, en Montesquieu, 1997: 11). Caso similar ocurre con Sender, que declara explícitamente ser el traductor y editor, pero que a su vez es el autor real de la obra.

3.2.1.2. El tiempo en la novela epistolar

Para Tacca (1985: 42), “la “escritura” epistolar hace patente la existencia de diversos tiempos que se responden y entrecruzan: un tiempo de producción (momento de escritura), otro de lectura (del interlocutor); otro de lo narrado, que puede implicar un futuro ligado (en esta forma novelesca mucho más que en otras) casi siempre –aunque no forzosamente- al tiempo de la escritura”.

La novela epistolar y el diario íntimo comparten, por otra parte, lo que Tacca (op. ct.: 55) denomina “*autoría intrusa* (el autor queda expulsado del texto) a la adopción de una *lectura intrusa*. En efecto, hay una esencial diferencia entre el relato abiertamente destinado a los lectores (forma corriente y habitual de la novela)” [como ocurre con la autobiografía, por ejemplo]⁵² y aquellos otros que tienen su propio destinatario (inerno), a los cuales el lector se asoma entonces “indiscretamente”.

⁵¹ El autor al que se refiere es un moro llamado Gazel Ben-Aly. Las cartas iban destinadas a otro moro, Ben Beley, que respondía. Por ende, había cartas de éste también, así como otras de un español llamado Nuño Nuñez, que evidentemente no se traducen.

⁵² El paréntesis recto es nuestro.

Ahora bien, tanto la novela epistolar como el diario íntimo son afines a la autobiografía y comparten con este género diversas características, salvo en lo recientemente apuntado sobre la *autoría intrusa*. Así, por ejemplo, en lo que a los diferentes tiempos corresponde presenta un vínculo con el hecho de diferenciar autor del protagonista aunque compartan la misma identidad. La divergencia estriba en que la figura del autor real (sea en la autobiografía o dentro de la ficción) y el protagonista están distanciados por una dimensión espacio temporal. Como afirma Alvarez Calleja (2000: 35) “aunque sean la misma persona el artista y el modelo, hay que apreciar sus puntos esenciales de separación, ya que comparten el mismo nombre, pero no el mismo tiempo y espacio: el narrador siempre sabe más que el protagonista, aunque permanezca fiel a la ignorancia de éste en atención al suspense de la historia (...).”

Esta investigación interpreta los diferentes tiempos de la forma epistolar en *La Tesis de Nancy* según la siguiente configuración: el momento en el que suceden los hechos y el momento de narrar que hace referencia a los acontecimientos, en el que se usa el pasado, o el presente para crear el efecto de estar viviendo esa situación en el preciso instante que ocurre la narración pero que obviamente refleja el pasado. También se puede usar el futuro vinculado a la trama, su fórmula se basa en describir la potencialidad de unos planes, así pues Nancy apunta: “Te aseguro que si pongo este incidente en mi tesis (...), no me creará nadie en los Estados Unidos. Estoy tentada, porque tal vez mi tesis se convertiría entonces en un tratado de costumbres” (p.243); y un momento de lectura del correspondiente (interlocutor). Estos tiempos que en líneas generales pueden o no replicarse y entrelazarse, en lo que a *La Tesis de Nancy* se refiere se cruzan en un par de ocasiones con motivo de la carta de Betsy (p.131) y la carta de Richard (p.267).

Cuando existe traducción dentro de la ficción, este recurso coincide con el tiempo de la producción literaria, puesto que el texto en la lengua origen es una entelequia que corresponde al pacto narrativo entre los lectores y el autor real de la obra.

Así pues se constata que en el género epistolar al igual que en la autobiografía “ofrece la ilusión de que el pasado vuelve a la vida, pero a pesar de lo convincente que pueda resultar el texto autobiográfico el pasado es una ilusión creada por la mente del artista que ahora lo recrea, como estrategia para que su vida trascienda: la creación autobiográfica como arte literario es la forma de contar una vida de manera que el pasado ocupe el presente (...)”, según Alvarez Calleja, (op. ct.: 34). De la misma manera Nancy, cuenta intervalos de su reciente vida pasada, anécdotas que sumadas forman el capítulo de su autobiografía en la ciudad de Alcalá de Guadaíra.

Por otra parte, las cartas pueden estar o no fechadas. Así por ejemplo, las *Cartas Persas* siguen una escrupulosa cronología, sin embargo las *Cartas Marruecas* y *La Tesis de Nancy* no disponen de fecha.

3.2.2. El perspectivismo

Así como algunos cronistas de Indias recurren a los libros de caballerías, según Alval (1982: 258), a “la creación fantástica de unas narraciones inverosímiles” para captar la nueva realidad porque se ven incapaces de describirla. Existe también cierta deuda del modelo literario de tema exótico con la época de los conquistadores porque favoreció la proliferación de crónicas relacionadas con el Nuevo Mundo.

Por otra parte, este tipo de novelas que tratan del contacto cultural se caracteriza por presentar cierto estilo costumbrista en su composición, ejerciendo directa o indirectamente la crítica social, tanto de costumbres como de instituciones, desde diferentes puntos de vista. A pesar de que los fines eran morales en unos casos, didácticos en otros, con frecuencia se acude al humor y a la ironía en mayor o menor grado.

Una vez llegado a este punto, es ineludible mencionar la notable difusión e incidencia en ámbitos sociales y literarios de los periódicos ingleses, que utilizaban en sus páginas la fragmentación de la realidad en diversos enfoques empleando la sátira como *The Tattler* (1709-1710) primero y luego el esplendor de *The Spectator* fundado por Addison y Steel en 1711. Este periódico desapareció en 1712, pero tuvo una segunda etapa de seis meses en 1714 a cargo de Addison. Como prueba de su importancia, la serie fue traducida íntegramente al francés en 1716. Tanto el original como la traducción ayudan a conformar este género literario de amplio espectro que fue muy utilizado por diferentes autores hasta llegar al Romanticismo español de Mesonero Romanos y Larra por distintas vías.

Para completar el cuadro sinóptico de la literatura que maneja la amplitud de horizontes con el objeto de criticar lo inmediato, no se debe pasar por alto la gran variedad de relatos utópicos, desde los que narran historias de tierras y seres fantásticos hasta aquéllos en los que aparecen los animales u objetos más comunes pensando y opinando. Se mencionará tan sólo la obra *Los Viajes de Gulliver* (1726) de Swift, que también forma parte de esta tendencia al poner en tela de juicio la sociedad británica de la época comparándola con otras culturas, aunque irreales en este caso. El valor de esta obra radica también en la riqueza de recursos idiomáticos para trasladar al lector a parajes exóticos. Swift plantea su libro de forma que parezca un libro de viajes y descubrimientos, uno de tantos que circulaban en su época. No en vano en la carta de presentación Mr. Lemuel Gulliver, autor ficticio de los relatos, cita a dos insignes autores de esa clase de libros, Dampier y Sympson. Richard Sympson, a su vez, será el editor ficticio que publica el manuscrito que su primo, el capitán Gulliver, encomienda. El narrador describe cuatro viajes (Lilliput, Brobdingnag, Laputa y el País de los Houyhnhnms) con ironía y sentido crítico dejando en entredicho el comportamiento de sus contemporáneos, así como de las instituciones.

Baquero Goyanes (1963:17) clasifica a este tipo de relatos señalando su común denominador: el efecto perspectivístico, “todas estas novelas, todos estos libros, tienden, en definitiva a

duplicar la mirada del lector, a proporcionarle algo así como una perceptibilidad no usada con la que poder contemplar el mundo suyo de cada día (...) como si se tratara de un mundo desconocido. La intensidad del efecto perspectivístico dependerá de la mayor o menor desproporción de los niveles elegidos.”

El personaje literario de la obra de Sender, Nancy, hereda en esta novela la figura tradicional del viajero inglés de antaño, que por la particularidad de su conducta y aspecto resulta extravagante a los ojos de los pueblos meridionales. La anécdota que cuenta Madariaga (1951: 177-178) es, sin duda, ilustrativa:

“Paseábase por un pueblo de Andalucía un inglés de esos desvencijados y destartalados que el país parece producir sobre todo para la exportación, vestido de traje de golf, con calzón corto y medias altas, y los chicos del pueblo, en funciones (...) de guardianes de la estética pública, comenzaron a meterse con él, (...). Sobreviene un campesino ya viejo, limpio y afeitado (...) y frunce el ceño. “Vamoh, niñoh – amonesta-dejále zolo. ¿Qué curpa tiene el probe de zer ingléh?”.”

Según esta creencia, se revela el espíritu que subyace en cierta medida en las opiniones de los personajes españoles en *La Tesis de Nancy*, cuyo paradigma se encuentra en el discurso de Curro. Así se desarrolla el punto de vista autóctono. Esta característica, a su vez, se conforma como un ente clave de la distribución formal de la obra, el cual marca una nueva dimensión al género.

Así pues, el perspectivismo en esta novela es un continuo contraste de miradas. Añádase al “regard étranger” la mirada de la sabiduría popular y del traductor que ve las posibilidades intra y extralingüísticas para manipular la perspectiva del lector. Merece especial importancia la reflexión de Madariaga (1951: 177) sobre el pueblo Español. Éste “mira al inglés con simpatía no exenta de cierto regocijo discreto ante sus rarezas que considera naturales, ya que para él es evidente que no se puede ser inglés sin ser raro y hasta casi loco.” Y Nancy (p. 164) escribe a su prima diciendo: “Curro me llamaba ahora así. Venadita de las Californias.” En este contexto entiéndase “venada” por alguien que ha perdido la cordura. En la obra de Montesquieu los mismos persas que satirizaban las instituciones y la sociedad francesa del s. XVIII, también aludían a las intrigas del serrallo en Persia: “En el serrallo hay una carta que hubiera sembrado el terror si hubiera sido abierta. La que has escrito después ha sido interceptada a tres leguas de aquí. No sé lo que pasa, las cosas se tuercen. (...) Día tras día, las costumbres continúan corrompiéndose.” (Hernández, 1997: 336).

3.2.3. La retórica del extranjerismo

En sintonía con este último punto, puede afirmarse que muchas de estas obras evidencian otra constante de relevancia en lo que atañe a singularizar el vocabulario. Se exhibe, pues, una

retórica del extranjerismo, retórica⁵³ como predecesora de la estilística y porque el autor pretende incidir de alguna manera u otra en el ánimo del lector sobre la coherencia del texto; en definitiva, crear un ambiente propicio para el desarrollo de la trama. Su objetivo no es otro que consolidar los cimientos donde se afirme la verosimilitud de la historia y de sus personajes, sin pasar por alto los posibles efectos de humor que conlleva el hecho de extrañar la lengua, un recurso literario acorde con la particular visión del mundo que aporta el forastero o el contacto con tierras lejanas, sus gentes y sus lenguas.

Cada autor utilizará esta práctica en concordancia con las exigencias de su mundo literario y la finalidad del mismo, creando así una estilística específica.

3.2.3.1. Los recursos idiomáticos en *Los Viajes de Gulliver*

Swift, en *Los Viajes de Gulliver* (1726), utiliza palabras nuevas para transmitir rasgos de autenticidad a su nuevo mundo, pero cuando rastrea el significado verdadero de alguna palabra lo hace para burlarse de los gramáticos de su época, como ha sido apuntado con anterioridad por diferentes comentaristas. Así, Rivero (en Swift, 2002: 136, nota 6) apunta “As many commentators have noted, Gulliver’s fanciful etymology mocks contemporary philological speculations, particularly those of Richard Bentley (1662-1742), the celebrated classical scholar who had offended Swift by attacking Sir William Temple and been soundly ridiculed in *The Battle of the Books* (1704)”. Por su parte, Baquero Goyanes (1963: 12-13) afirma que “la obra de Swift coincide, pues, con otras de su siglo –entre ellas, las de Montesquieu y Cadalso- en ser algo así como una sátira oblicua, no ejercida directamente, sino conseguida de rechazo, al ser provocado el choque de unos valores, de un sistema de vida que consideramos normal, con la mirada de unos seres ajenos a ese sistema y capaces, por tanto, de verlo y enjuiciarlo con objetividad”. Tal es el caso de los intrincados caminos que sigue para llegar a la falsa etimología que propone para la palabra “laputa” de evidente origen hispánico. De este modo, Swift (2002: 136) narra:

“The Word, which I interpret the *Flying* or *Floating Island*, is in the Original, *Laputa*, whereof I could never learn the true Etymology. *Lap* in the old obsolete Language signifieth *High*, and *Untuh* a *Governor*, from which they say by Corruption was derived *Laputa* from *Lapuntuh*. But I do not approve of this Derivation, which seems to be a little strained. I ventured to offer to the Learned among them a Conjecture of my own, that *Laputa* was *quasi Lap outed*; *Lap* signifying properly the dancing of the Sun Beams in the Sea, and *outed* a Wing, which however I shall not obtrude, but submit to the Judicious Reader.”

⁵³ Según García Berrio y Hernández Fernández (1994: 12-13) en lo referente al proceso de *literarización* de la Retórica, ésta “fue centrándose progresivamente en ejemplos literarios de elocuencia, fue perdiendo su condición inicial de ciencia de la persuasión expresiva, forense y civil, para convertirse en una ciencia de la elegancia literaria verbal. Situación que se consumaría definitivamente a finales del siglo pasado; quedando en la práctica reducida a la condición de puro inventario de “figuras” retórico-elocutivas.”

De esta forma, Rivero (en Swift, 2002: 136, nota 5) comenta: “Generally understood to refer to *la puta*, Spanish for “the whore”, a fitting name for a kingdom obsessed with the polymorphous perversion of all human knowledge”.

Por otra parte, Swift crea varios vocabularios correspondientes a cada una de las lenguas con que se encuentra en sus viajes, para ello recurre a la onomatopeya, al extranjerismo y al neologismo.

En lo referente a la onomatopeya, como por ejemplo, *Houyhnhnms*, nombre que designa a unos caballos de una civilización extraordinaria. En cuanto al extranjerismo, recurre a otra lengua contemporánea, como vimos anteriormente para el nombre *Laputa*. Con el neologismo, finalmente, recurre a diversos procedimientos: inventa un lexema y lo explica, en inglés tan sólo, o recurriendo además a diversas lenguas, clásicas y modernas, (por ejemplo, italiano, latín, inglés); incluso lo compara con palabras de su creación pertenecientes a otra lengua imaginaria. Otras veces deja que se entienda por el contexto. A continuación, véanse algunos neologismos tomados de la edición de 1977⁹, siguiendo los puntos mencionados:

p.37 The *Hurgo* (for so they call a great lord, as I afterwards learnt).

p.102 “She gave me the name of *Grildig* (...). The word imports what the Latins called *nanunculus*, the Italians *homuncelino*, and the English *manikin*.

p.66 I had the evening before drank plentifully of most delicious wine, called *glimigrim* (the *Blefuscudians* call it *flunec* (...)).”

p.66 “I heard the word *burglum* repeated incessantly”, por el contexto se entiende que se refiere al fuego.

3.2.3.2. El extranjerismo en las *Cartas Persas*

En las *Cartas Persas* (1721) de Montesquieu, en cambio, interviene un traductor anónimo que se encarga de advertir en la introducción lo siguiente: “mi único oficio es el de simple traductor y he dedicado todos mis esfuerzos a adaptar la obra a nuestras costumbres. En la medida de mis posibilidades, he liberado al lector del lenguaje asiático (...)”, Montesquieu (1997: 61 – 62). Es decir, no pretende una traducción fiel, pero ni siquiera así puede eludir el artificio del lenguaje inusitado al dejar pasar ciertos extranjerismos o seudotraducciones literales para satirizar a las instituciones religiosas, por ejemplo, en referencia al catolicismo, comienza definiendo al Papa como “un viejo ídolo al que se inciensa por costumbre”; llama a un teólogo “*derviche*”; a la Cuaresma “*Ramadán*” y a un rosario “*unas bolitas de madera*” (Carta XXIX). Hernández (en Montesquieu, 1997: 34) comenta al respecto:

“Nuevamente hay que hablar del *regard étranger*, de la mirada insólita como recurso genial que se expresa igualmente por medio de palabras extrañas e insólitas. Si Rica y Usbek utilizan su capacidad de asombro como demoledora desmitificación es porque ignoran todo sobre los ritos y convenciones de la sociedad occidental, empezando por el código lingüístico.”

La técnica desplegada por Montesquieu se basa en describir un proceso general de percepción por el que transitan los forasteros, proceso similar a las estrategias comunicativas desarrolladas por los aprendices de lenguas extranjeras, que al desconocer una palabra específica para designar un objeto o concepto lo definen por medio de un circunloquio; o bien engloban en un significante conocido ese nuevo referente, extendiendo así su significado, lo que vendría a ser una generalización. Se simplifica la realidad y se establece una correspondencia cultural que no deja de ser parcial.

Por su parte Hagedorn (2006: 108) apunta: “el autor de las *Lettres persanes* no se esforzó mucho para que sus personajes parecieran persas auténticos; tanto en la ambientación oriental como en la caracterización de los protagonistas resultan bastante artificiales.” Además de resaltar el hecho de que “la presencia del traductor ficticio es aquí muy limitada”, (op. ct.: 113) a favor un distanciamiento que “permite poner en práctica dos ideas centrales del pensamiento ilustrado, es decir, el universalismo y la duda sistemática, (op. ct.: 111) y agrega (op. ct. 113):

“el distanciamiento [...] le permite a su autor adoptar una perspectiva diferente y crítica (la de unos persas en Francia), y sitúa una parte del relato en un ambiente exótico (Persia) que garantizaba el éxito de los lectores. Este, distanciamiento, por otra parte, no sería posible sin el recurso narrativo de la traducción ficticia; por lo tanto, la función de nuestro recurso en la novela de Montesquieu consiste en acreditar no solamente la ficción en general o un distanciamiento cualquiera, sino en facilitar, legitimar y acreditar un distanciamiento con características muy concretas. Podríamos decir, incluso, que lo que tienen las *Lettres persanes* de novela ilustrada, depende en gran medida de la traducción ficticia, que de esta manera se convierte en un recurso casi simbólico, en una herramienta para trasladar a un texto narrativo determinados aspectos del pensamiento del Siglo de las Luces.”

3.2.3.3. El extranjerismo en las *Cartas Marruecas*

El editor en las *Cartas Marruecas* (1793, aunque comienza a ver la luz en 1789) señala que algunas cartas “mantienen todo el estilo, y aun el genio, digámoslo así, de la lengua árabe su original (...)” (p.79). Sin embargo, Cadalso muestra una preocupación por los derroteros lingüísticos que siguen sus compatriotas y no por los problemas idiomáticos por los que puedan pasar los personajes extranjeros o, llegado el caso, el traductor, en virtud de lo cual, avanzará en el manejo del extranjerismo desarrollando en algún tramo de la obra un lenguaje mixto, una jerga castellana plagada de galicismos (cf. pp.171-172), tema introducido por el P. Isla en *Fray Gerundio de Campazas* (1758-70), como apunta Sebold (1960:147,148 y 162, t.III) en sus comentarios lineales a pie de página.

Aparte de los galicismos esporádicos que aparecen a lo largo de la obra, y que el propio Cadalso utiliza en la “Introducción” de las *Cartas Marruecas*, como por ejemplo pitoyable⁵⁴,

⁵⁴ La detección de los galicismos que comentamos de las *Cartas Marruecas* corresponde a la edición, introducción y notas de J. Arce (1996).

existe un pasaje, como se anticipaba anteriormente, donde la concentración de este fenómeno lingüístico se vuelve significativa. Se trata de la carta XXXV de Gazel a Ben-Beley donde se transcribe una carta de la hermana de Nuño a una amiga de Burgos. El mayor índice de galicismos, entonces, ocurre en el habla de un personaje español y no en los textos traducidos de los personajes extranjeros, cuya lengua, por otra parte, es el árabe. Este hecho también se comprueba en la Carta X de Gazel a Ben-Beley donde se cuenta que un joven “hablaba un idioma particular; particular, digo porque aunque todas las voces eran castellanas, no lo eran las frases”. Es decir, las construcciones sintácticas eran de origen francés (i.e. “Ésta es la hora” del francés *c’est l’heure*). Incluso cuando Nuño es el narrador parece incurrir en pequeños deslices afrancesados (cf. Carta III: “revocarse en duda” del francés *révoquer en doute*, es decir, “poner en duda”), como lo hiciera Cadalso en la “Introducción”.

Por lo tanto, en las *Cartas Marruecas* se vislumbran otros problemas idiomáticos, que obedecen a la polémica situación del español frente al francés, atestiguada, por ejemplo, en el ensayo del P. Feijoo de 1726: “Paralelo de las Lenguas Castellana y Francesa” (*Teatro Crítico Universal*, t.I, discurso 15)⁵⁵. La honda preocupación de Cadalso por el lenguaje se ve reflejada en toda la obra. No por casualidad Nuño elabora un diccionario castellano para que “se distinguiese el sentido primitivo de cada voz y el abusivo que le han dado los hombres en el trato”, (Carta VIII). Sin llegar a describir una situación de bilingüismo o de diglosia, porque no existía en realidad, Cadalso retrata la penetración cultural e idiomática del francés y la consiguiente creación de jergas afrancesadas por parte de algunos hablantes.

Se detallan préstamos de carácter léxico, adaptados o no, en su gran mayoría; pero también se advierten, en menor grado, morfosintácticos en algunas locuciones verbales de origen francés (i.e. “tomé de la limonada”, Carta XXXV).

3.3. El extranjerismo en la vida real y en la ficción literaria

3.3.1. Introducción

Se recuerda lo expuesto más arriba que según García Yebra (1984, I: 335) en relación a los traductores que acuden al préstamo inadaptado (“extranjerismo”) para efectuar su labor señala que “el traductor obra entonces lo mismo que los escritores originales de su misma lengua que recurren a extranjerismos o por necesidad o por razones estilísticas.” Así, lejos de una traducción convencional, lo entiende como figura estilística Popa-Lisseanu (1990) en su artículo “La palabra extranjera como metáfora”.

55 En Feijoo, B.J. (1984:9-23).

También se trae a colación que la tradición de la teoría literaria clasifica en tres grandes grupos las figuras estilísticas o retóricas: morfosintácticas, semánticas y fonéticas. Estas se caracterizan por ser artulugios del lenguaje con una finalidad estética que un emisor utiliza para hacer más elocuente su mensaje y llamar la atención de los potenciales receptores.

Por su parte, Popa-Lisseanu (op. ct.: 271-272) describe cómo funciona metafóricamente el extranjerismo de la siguiente forma:

“igual que en el caso de la metáfora, la palabra extranjera es introducida en el texto por medio de un mecanismo de selección sémica que supone una organización jerárquica de los elementos de significación. Al prescindir del término lingüístico de la lengua 1, conocido por el lector en todas sus significaciones y al reemplazarlo por el término extranjero, el escritor recorta la libertad de su lector y le impone una imagen que corresponde a la que se había formado en su espíritu en el momento en que formulaba dicho enunciado. (...) La selección de la palabra extranjera se basa en una relación de intersección entre dos términos: el término de partida (perteneciente a la lengua 1, el que debería aparecer normalmente en el texto) y el término de llegada (perteneciente a la lengua 2, el que se introduce por desviación). Los dos términos están situados en un principio en paradigmas distintos. Cuando se produce la transferencia, hay una proyección de rasgos sugestivos de un paradigma a otro. Pero no se trata de cualquier rasgo, sino de aquellos que configuran una connotación impuesta por el escritor a su lector.”

Entonces el encargado de interpretar el extranjerismo en toda su dimensión denotativa y connotativa es el receptor, que efectúa por lo tanto un tipo de traducción implícita según la descripción de García Yebra (1994: 28), la cual “se produce cuando un lector cuya lengua no es la original, al leer el texto formulado en ésta, va reproduciendo mentalmente su contenido en la lengua propia.” Luego concluye, que este tipo de traducción en la antigüedad “fue más importante que la traducción explícita para la literatura, y en sentido más amplio, para la educación romana”, (ibidem).

Por lo tanto según lo expuesto, por un lado por Popa-Lisseanu y por García Yebra, por otro, es factible deducir que para un segmento de texto acotado tan pequeño como sea conveniente el extranjerismo como la traducción implícita operan en un nivel figurativo de forma bicéfala.

Por otra parte, en cuanto a lo que se refiere a la manera de operar de la ficción de la traducción, se observa que ésta comparte ciertas cualidades referenciales con la *evidencia* “técnica común a varias figuras que pretende suscitar la impresión de “poner ante los ojos” del lector u oyente el referente presentándolo de forma viva y detallada” (García Barrientos, op. ct.: 68), como por ejemplo en la ficción enunciativa del *dialogismo*, “ficción de diálogo (incluido el soliloquio): el autor finge que su discurso lo pronuncia otra persona, cuyo estilo y voz imita; o dicho de otra manera, pone en forma de diálogo las ideas, sentimientos, etc. de los personajes” (ibidem: 76).

Desde una óptica puramente artística relativa a la novela el dialogismo se materializa a través de un idiolecto literario el cual se escenifica mediante de una o varias lenguas

representadas que se habilitan gracias al punto de vista o perspectiva llevada a cabo por un narrador. Según Garrido (2007: 127):

“Gracias a él la plurivocidad se convierte en polifonía; su papel resulta, pues, de trascendental importancia para la novela. Su lengua se convierte en puente de entrada para las demás lenguas en el interior de la novela. Cada una de estas lenguas o sociolectos es portadora de una visión del mundo del grupo social al que representa y aparece en boca de un personaje novelesco. Desde el punto de vista de la novela se define por su carácter dialógico en más de un aspecto: diálogo de lenguas y, sobre todo, de ideologías- En este diálogo la relación entre las diferentes lenguas dista de ser paritaria: siempre hay una –la del narrador- que acoge y configura las de los demás, creando una determinada imagen de ellas. De este modo las diferentes lenguas representadas experimentan en mayor o menor medida –dependiendo siempre del vehículo empleado de aparición: hibridismo, interrelación dialoguizada de lenguas o diálogos puros- un cierto grado de reorientación (cuando no pervisión) de acuerdo con la perspectiva adoptada en cada caso por la lengua representante.”

Atendiendo estos fundamentos con el fin de encauzar la línea argumentativa en lo que a la traducción respecta, se infiere que la ficción de la traducción funciona en el plano formal en el que se construyen los mundos posibles y es factible proyectar entonces que en la traducción ficticia de las obras analizadas en esta investigación: las *Cartas Persas*, de Montesquieu; las *Cartas Marruecas*, de Cadalso; y *La Tesis de Nancy*, de Sender, el traductor-editor en un primer nivel “pone ante los ojos” un referente quimérico que es el texto en LO en el que existe un narrador que difiere del editor en la introducción o en otro lugar del texto editado justificando su existencia con una serie de detalles aludiendo el cómo, el cuándo y el por qué llegó a sus manos cierto manuscrito en lengua extranjera, también se puede o no especificar quién lo traducirá, y luego en un segundo nivel “pone ante los ojos” el texto traducido mediante el recurso estilístico que esta investigación denominará *ilusión traductológica*, la cual consiste en una mayor o menor acumulación de pormenores que son los potenciales procedimientos de la traducción, y las correspondientes desviaciones lingüísticas con diferentes propósitos y matices, sean de crítica social o para caracterizar a cierto personaje extranjero. No obstante, en la obra de Cadalso además se expone un claro caso de “alternancia de códigos” por ser el personaje retratado español (cf. apdo. 3.2.3.3) en el que converge tanto la crítica social como el mismo hecho de ser tipificado como “afrancesado” al producir un lenguaje híbrido, un castellano plagado de galicismos. De aquí se desprende lo que se define en esta investigación como traducción fabulada que se diferencia de la traducción ficticia en el sentido de hacer efectivo en la LT una constancia del acto de traducir a través de las desviaciones del lenguaje, siendo la traducción ficticia un concepto más general que comprende incluso a la traducción fabulada, cuyo mayor exponente es *La Tesis de Nancy* por presentar una

mayor variedad de fenómenos lingüísticos divergentes en virtud de la técnica desarrollada por la figura del traductor, además en ningún momento claudica este ente literario, Sender desdoblado, en favor del autor como lo hacen Montesquieu y Cadalso confesando finalmente la autoría.

De esta forma el autor-traductor-editor en un ejercicio de simulación pone ante los lectores ciertos indicios para fomentar la confianza de los mismos en la decodificación de la transcripción o reescritura del texto presentado. Existen otras obras en las que se hace referencia a la traducción ficticia pero que no se caracterizan por evidenciar fenómenos de desviación lingüística ni justificar desde el comienzo en la introducción o cualquier otra modalidad de la misma el hallazgo de un manuscrito, como por ejemplo el *Quijote*, de Cervantes, que hasta el capítulo IX transcurre sin mencionarlo, y que por la riqueza estructural que plantea corresponde a otro tipo de interpretación.

Si de la traducción de Sender, el traductor, se puede asegurar que es discreta, es decir, que conoce los límites, porque se mueve entre los dos tiempos del canon epistolar para realizar su fiel labor en el trasvase; de la traducción de Montesquieu, en cambio, se podría expresar que es como la “bella infiel” de *Ménage* para calificar las realizadas por d’Ablancourt y hasta maligna llegado el caso por traducir por omisión, puesto que no aclara que la intención del cándido personaje que cae en las manos del traductor, no es la de mofarse o faltarle el respeto al clero por ejemplo al llamarle “derviche” a un teólogo (cf. apdo. 3.2.3.2).

Ahora bien, la fabulación del acto mismo de traducir a través de la desviación léxica y morfosintáctica –es decir la materialización de la misma- para tipificar al personaje o para provocar algún sarcasmo de carácter social se erige como claro exponente de la *ilusión traductológica*. En este sentido se interpreta como un recurso estilístico que pertenece al plano lingüístico de la novela.

También debe tenerse en cuenta la disposición del material literario como García Barrientos (op. ct.: 10) señala:

“en el refinado sistema conceptual de la Retórica las figuras se encuadran en el estudio de la elocutio, una de las partes artis o fases de la elaboración del discurso, que consiste en “poner en palabras” las ideas producidas en la inventio y estructuradas en la dispositio, que serán retenidas luego en la memoria y pronunciadas, por fin, en la actio. El tratamiento de la elocución comprende la “teoría de los estilos” o genera elocutionis y las “cualidades” o “virtudes” elocutivas, que son la corrección (puritas), la claridad (perspicuitas) y la belleza (ornatus).

Por su parte, López Eire (1997: 32) aclara: “el grado de “extranjerismo” o extranjería o extrañamiento que la dicción requiere varía considerablemente, en efecto, según se trate de la dicción poética o de la retórica. El poeta tiene, desde luego, las manos más libres que el orador para extranjerizar su dicción.” Los cometidos de la Poética⁵⁶ y la Retórica⁵⁷ coinciden en el aspecto de ser prescriptivas -no así el relativo al estilo que se orienta más a la descripción de las características o las tendencias textuales- en lo que se refiere a definir la propiedad de las formas del discurso poético u oratorio respectivamente fundamentándose en la autoridad de la tradición⁵⁸ en una época determinada en la que algunos de los géneros literarios que hoy se cultivan todavía no se habían desarrollado como tales, por ejemplo la novela⁵⁹, en cambio, otros como la épica o la epopeya dejaron de ser productivos, asimismo la tragedia como género dramático escrito en verso⁶⁰. Cierta analogía sucede con la aceptación de los recursos estilísticos relativos a los procedimientos de traducción que no se especifican como tales en las Poéticas y las Retóricas y que esta investigación se propone detallar en el siguiente capítulo puesto que es una perspectiva muy poco transitada, por otra parte el recurso de la traducción se encuentra estrechamente vinculado al fenómeno del extranjerismo también en tanto que necesidad como se expondrá a continuación.

⁵⁶ García Berrio y Hernández (1994: 12) señalan que la Poética sufrió ya en el período clásico un proceso de retorización, que ha tenido prolongadas repercusiones hasta este siglo.”

⁵⁷ Albaradejo (1989: 12) apunta que “la Retórica está tradicionalmente relacionada con la Gramática, que históricamente se ocupaba de la correcta utilización de la lengua desde el punto de vista normativo.”

⁵⁸ Lausberg (1960:21-22, tomo II), señala (v. supra IV.4.3.1) que: “lo mismo que los *vitia* (...), también el *barbarismus* y el *soloecismus* pueden tolerarse como (*licentiae*...) e incluso considerarse como *virtutes*, si se cumple la condición respectiva. (...) La condición radica en una función literaria de la propiedad considerada como *vitium*. La función literaria en cuestión es el *ornatus* o el *metrum*. (...) Pero la función literaria ha de encontrar apoyo en la *autoritas* (...), por tanto, en la tradición literaria (en el correspondiente género literario).”

⁵⁹ La novela nace en el mundo grecolatino entre los s. II a.C. y III d.C., Aristoteles (384-322 a.C.) y Horacio (65 – 8 a.C.) tampoco la menciona en su *Poética* “los géneros que va a contemplar son bajo el ejemplo directo o indirecto de Aristóteles y de acuerdo con la concepción aristotélica, los dramáticos, en los que la poesía cumple al máximo su esencia mimética”, según apunta González Pérez (1984: 31)

⁶⁰ Aristóteles “señala dos tipos de géneros poéticos: 1. Los géneros elevados, en los que incluye la tragedia y la epopeya; 2. Los géneros viles, vulgares: la poesía yámbica y la comedia.” Por otra parte, las Retóricas y Poéticas medievales y clásicas son deudoras de las de Aristóteles, quien es menos tajante que sus sucesores, (cf. Yllera, 1974: 49-50, nota 2).

3.3.2. El extranjerismo por antonomasia: los *realia*

Si existe una necesidad de transcribir un extranjerismo en cualquier tipo de texto alejado de la ficción o en una traducción convencional en el mundo real, ese es el caso de los *realia* o las palabras culturales. Así, se considera los *realia* como los préstamos de significante por antonomasia ya que son aquellos en los que se toma la palabra sin traducir o sin adaptar, no obstante se transfiere su significado mediante diferentes técnicas como por ejemplo la explicación contigua, por medio del paréntesis o bien a través de una nota a pie de página. Alvar Ezquerro (1993: 16) proporciona un punto de vista lingüístico: “las palabras tomadas directamente de otra lengua, sin ninguna alteración son **palabras-cita**, como *masacre* (que en francés es masculino), *graffiti*, *goal-average*, *ombudsman*, *saudade*, etc.” Define este investigador, siguiendo a Josette Rey-Debove como el “proceso mediante el cual una lengua cuyo léxico es finito y fijo en un momento dado toma de otra lengua (cuyo léxico es también finito y fijo en un momento dado) una voz (en su forma y contenido) que no poseía antes”, (ibídem). Por otra parte, desde el punto de vista traductológico se han propuesto diversas formas de nombrarlos como por ejemplo segmentos textuales marcados culturalmente, fórmula expuesta en el trabajo de Mayoral y Muñoz [en Fernández y Bravo (coord.), 1997: 143-192] donde se sugieren varios métodos para traducirlos. Mayoral y Muñoz (op. ct.: 143) apuntan: “Definimos **segmento textual** (ST) como toda porción de un texto aislado del resto para su análisis. Esta unidad relativa nos permite evitar problemas terminológicos con unidades lingüísticas de diversa longitud, como palabras, sintagmas u oraciones. Como es sabido, los ST del Texto Original (TO) (STO) no siempre tienen una correspondencia exacta y biunívoca en el Texto Traducido (TT) (STT).” Luego acotan el campo de los STO marcados culturalmente para “(nombres geográficos, nombres de instituciones, conceptos jurídicos y administrativos, unidades de peso y medida, monedas, referencias históricas, folclore, etc.)” (op. ct.: 144-145). Y siguiendo a Nida y Reyburn⁶¹ (1981: 14) apuntan (ibídem) que “dicen:

“Mucho del significado referencial [relación de símbolos verbales no entre sí sino con los rasgos del mundo no lingüístico] para los receptores de un mensaje depende de los supuestos culturales de una sociedad en particular. Los supuestos son las suposiciones subyacentes, las creencias y las ideas que son compartidas por las personas pero que casi nunca son descritas o definidas, sencillamente porque parecen tan básicas y obvias que no requieren una formulación verbal”.”

⁶¹ Nida, E.A. y Reyburn, W. (1981): *Meaning Across Cultures*, Maryknoll, N.Y., Orbis, 1995.

Sin embargo, como apunta Alvarez Calleja (1991: 228), “puede distinguirse entre préstamo y extranjerismo. Este último sin ningún tipo de adaptación, y el préstamo es un término adaptado al sistema lingüístico que lo importa; pero la distinción no es muy clara, ya que lo que fueron extranjerismos antiguos se han convertido en préstamos.” Se dice de tales vocablos que vienen a llenar en la lengua receptora un espacio de vacío conceptual para nombrar un aspecto inmaterial de cierta cultura que no es inteligible en otra o en referencia a la denominación de un referente material que si bien existe en una sociedad no tiene su correspondiente en otra. Esta investigadora, luego sugiere (op. ct.: 229) que “el préstamo como extranjerismo sólo debería aceptarlo el traductor cuando no encuentre otra alternativa y aclararlo con notas a pie de página; los calcos son más admisibles, incluso aunque sean nuevos, pues son elementos que enriquecen la lengua que los acepta.” Por otra parte, el concepto de préstamo es bastante amplio y para algunos autores como por ejemplo Calvet (1995: 228) se puede aplicar a los fenómenos que ocurren en una misma lengua, así este lingüista a la extensión semántica o a la revitalización (cf. Alvar Ezquerro, 1993: 13) los denomina préstamos internos de la lengua.

De esta manera, los *realia* se manifiestan como el ejemplo a ultranza de lo que representa el extranjerismo. De los cuales se sabe que Heródoto y Estrabón principalmente dieron buena cuenta de ellos comenzando así un importante trabajo de divulgación entre sus congéneres. De esta forma, además de aportar una amplia gama de este fenómeno lingüístico en sus escritos, definiéndolos y usando varias técnicas de traducción para explicarlos, se inaugura un ejercicio de comunicación intercultural que llega hasta nuestros días y con diferentes implicaciones en el mundo de la traducción como en lo referente a las obras de ficción. Comenta Heródoto [2007: 415, Balasch (ed.)], “La fuente y toda la comarca en que ella mana se llama *Exampeo*; traducido al griego, *sendas sagradas*.” Y luego como se ha apreciado con anterioridad: “Los ligures, que viven en el norte, sobre Masalia, llaman *siginas* a los comerciantes, pero los chipriotas dan este nombre a los venablos.” (op. ct.: 492). Particular interés muestran los casos de realidades que ni siquiera hoy en día se han llegado a identificar los referentes y el traductor moderno solamente puede transliterar, tal es el caso en que Heródoto al describir un tipo de rata escribe: “*zegeris* (la palabra es libia, y en griego significa “loma””, (op. ct.: 479 y nota 398).

3.3.3. El extranjerismo en la vida real: el anglicismo como paradigma

Atendiendo a ciertos estudios en los que se analiza la penetración del extranjerismo en referencia a la lengua, en especial del inglés al español, éste se clasifica según sea “patente” o “no patente” como sucede con la clasificación realizada sobre el anglicismo -concretamente en el español peninsular- realizada por Pratt (1980), quien apunta que “conviene distinguir dos clases de anglicismos léxicos: anglicismo “patente” y anglicismo “no patente”, y dentro de esta taxonomía es necesario clasificar los anglicismos según tengan una palabra o más de una (como *hombre-rana*, *cese el fuego*, *tercer programa*, etc.)”, (op. ct.: 116).

El anglicismo patente se define como (ibídem):

“toda forma identificable como inglesa, o bien totalmente sin cambiar (como *ranking*, *hippy*, *sidecar*), o bien adaptada, parcial o totalmente, a las pautas ortográficas del español contemporáneo (por ejemplo, *boicot*, *boxear*, *trávelin*).”⁶²

Por su parte, Rodríguez (Dir.) y Lillo (1997: 10), señalan en la introducción del *Nuevo Diccionario de Anglicismos*:

“En primer lugar, por lo que atañe a los rasgos externos, damos entrada a aquellos anglicismos que son “PATENTES” por su forma, es decir, ajenos a las reglas fonológicas, morfológicas o grafemáticas que configuran nuestro sistema lingüístico (como es el caso de *speed*, *top*, *okay*), o que habiendo sido adaptados, e incluso derivados, lo han sido a partir de formas igualmente extrañas y reconocidas como tales (*espitoso*, *espídico*, de *speed*; *hipioso*, de *hippy*). Por el contrario, no hemos incluido calcos del tipo *rascacielos*, obtenido por la traducción directa de *sky-scrafer*, ni calcos semánticos del tipo *convención* (de un partido), que, influido por la voz inglesa *convention*, viene desplazando a menudo a la más castiza de *congreso* o *reunión*.”

En cuanto al anglicismo “no patente” Pratt (op. ct.: 160) apunta:

“Bajo esta rúbrica clasifico todos aquellos anglicismos que se reconocen como formas españolas. Ante todo, hay que subdividirlos en voces tradicionales y voces neológicas. En el primer caso, por tratarse de palabras tradicionales, la influencia opera a nivel semántico. El anglicismo puede ser parónimo de su modelo, o bien puede resultar una traducción del modelo. En el vocabulario neológico, la voz puede ser totalmente nueva, por ser en inglés también una acuñación neológica, o bien puede ser que la necesidad consista en la adición de un prefijo o sufijo, novedad que originó la lengua inglesa.”

Otras maneras de explicar el problema del anglicismo en la lengua española remiten por ejemplo a la opinión de Lorenzo (1966a: 105):

“en el orden léxico debemos incluir entre los anglicismos solapados los semánticos, es decir, aquellos que, atacando una zona de significación perfectamente atendida por una palabra española, tratan de desalojar o arrinconar a ésta validos de su filiación española, latina o griega, y sin añadir el más ligero matiz significativo.”

⁶² Nótese que *boxear* sería un híbrido para otros autores puesto que añade un morfema español (-ar) al lexema inglés *box*.

3.3.4. El extranjerismo en la ficción literaria

Lo mismo ocurre en el predio imaginario de la literatura en el que existen unos elementos que, dependiendo de su aspecto, resultan evidentes como extranjerismos y otros que pasan inadvertidos por el hecho de ser semejantes a los vocablos de la lengua término la cual coincide con la lengua materna del destinatario externo, es decir la del lector. Además, este recuso idiomático experimentado por los distintos autores en el plano de la ficción excede la frontera léxico-semántica adentrándose en los territorios de la pragmática, de la morfosintaxis e incluso de la fonética, como ocurre con las interferencias de los individuos bilingües o de los estudiantes de una lengua extranjera.

Si se enfoca por un momento la elaboración del personaje en particular, el entorno y el discurso del mismo desempeñan funciones esenciales para completarla dependiendo de las prerrogativas de los diferentes movimientos literarios y de las preferencias de sus respectivos autores. Según Garrido (2008: 103): “Sobre el personaje pesan en primer término las imposiciones de cada período artístico y, sobre todo, las propias del género correspondiente, [...] en este sentido cabe hablar de personajes renacentistas, románticos, o de posguerra, personajes propios de la novela de caballerías, policíaca, etc.” Finalmente, para este investigador (ibidem) “todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo” puesto que “encarna los sistemas de valores de cada época histórico-cultural” (ibidem), a lo que se agregan lógicamente los matices sociolingüísticos que moldean su discurso.

La habilidad de los escritores se asienta en el hecho de construir arquetipos convincentes y para ello necesitan moverse libremente entre las desviaciones idiomáticas de los niveles de lengua y de habla para tipificar el idiolecto de los entes caracterizados o para describirlos en relación a un ambiente alusivo, técnica desarrollada a fondo por los principios estéticos del realismo⁶³ y del naturalismo⁶⁴ gracias a la búsqueda de los diferentes novelistas por “describir con objetividad los

⁶³ Según Esteban Soler (1981: 11 – 12): “Aparte de *La Gaviota*, que data de 1849, los indicios más claros de Realismo surgen a mediados de los sesenta: las *Escenas montañosas* (1864), de Pereda, constituyen el primer peldaño no sólo por la temática, explícita en el título, sino por la óptica narrativa y la captación del lenguaje típico.” Se refiere a *La Gaviota*, novela de Fernán Caballero, considerada como precursora del realismo en España.

⁶⁴ Para Zavala (en Rico y Zavala, 1982: 405): “Por lo que sabemos hasta la fecha, “realismo” y “naturalismo” son difíciles de deslindar en el mundo hispánico.”

acontecimientos y los personajes”⁶⁵. En relación al realismo en la novela, Esteban Soler (1981: 10) apunta: “Finalmente, la caracterización lingüística es la consecuencia lógica de reflejar otra parcela humana: la adecuación personaje-habla lleva, en su caso, a recoger el léxico y los giros populares; incluso el narrador acomoda su *estilo* al universo novelesco, distanciándose de la grandilocuencia romántica.”

Se resalta, así, el hecho de la efectividad informativa, por la carga pragmática de la adecuación de las palabras -atendiendo a la forma y a la connotación- a la situación comunicativa, que transmite la elocución del personaje en estilo directo, es decir, que todo acto lingüístico además de denotar un sentido, conlleva una significación adicional, psicológica o sociológica por ejemplo. Téngase en cuenta lo destacado por Gilman (en Rico y Zavala, 1982: 527): “Doña Emilia Pardo Bazán [observaba en 1881]: “En los libros de Galdós hay un tesoro, un caudal léxico de giros, palabras, idiotismos corrientes, formas ya canallescas, ya amaneradas, lo oratorio de la plebe, la jerga parlamentaria o política, lo pasajero y lo estrafalario del idioma”.”

Ahondando en el lenguaje y la técnica de Galdós, Gullón (1973: 262) apunta:

“El lenguaje es rasgo caracterizador de primer orden: dime cómo hablas y te diré quién eres. Las insuficiencias léxicas y las inseguridades en cuanto a pronunciación de ciertas palabras hacen que Fortunata calle, o no acierte a decir lo que quisiera decir. Los cambios de posición de Torquemada se reflejan sobre todo en su modo de hablar y en su adquisición de vocablos refinados. Es frecuente que una regresión a situaciones pasadas vaya acompañada del retorno a usos lingüísticos abandonados.”

3.3.4.1. El extranjerismo en *Misericordia*, de Galdós y en *Mr Witt en el Cantón*, de Sender

Del mismo modo, si el personaje retratado es extranjero, los conceptos de préstamo (adaptado e inadaptado), calco, traducción literal, neologismo e interferencias lingüísticas de la lengua materna saldrán a la palestra del engranaje discursivo

⁶⁵ Zavala (op.ct.: 404). Por otra parte, Gullón (1973: 261 – 262) señala que “(...) Galdós fue uno de los primeros en conseguir que el lenguaje conversacional sirviera para expresar los estados mentales más complejos. Con el lenguaje de cada día describe, sin pretender dar explicación alguna, emociones entrañables; analiza, con finura de análisis que en otros exigiría un vocabulario casi profesional, movimientos espirituales difíciles de captar. Conviene subrayar esta conquista, porque, comparándole con otros escritores mejor dotados para la utilización del lenguaje conversacional –Pereda, por ejemplo- se advertirá en ellos el empleo de un idioma tomado del campo o de la calle tiende al costumbrismo, a mostrar lo pintoresco del habla, la riqueza imaginística y expresiva del idioma aldeano o ciudadano, sin acometer mayores aventuras, tales como la captación de esas emociones de gran calado que Galdós analiza.”

dependiendo del universo literario en el que se sumerja a ese o aquel tipo⁶⁶ y de las técnicas de presentación elegidas por el autor. Por ejemplo, Pérez Galdós (1982) en *Misericordia* (1897) incursiona en este método de caracterización a través de la dicción de un mendigo ciego llamado Almudena, que el narrador presenta como árabe⁶⁷, aunque judío, bautizado y oriundo de Sus (“tres días de jornada más allá de Marrakesh”⁶⁸). El siguiente pasaje de dicha obra ilustra algunos de los rasgos idiomáticos de Almudena: “El ciego murmuraba. Preguntando segunda vez, dijo con áspera y dificultosa lengua: -¿Hablar vos de *Piche*? Conocierle mí. No ser marido la Casiana con casarmiento, por la luz bendita. Ser quirido, por la luz bendita, quirido.”⁶⁹, Pérez Galdós (1982: 79).

Si bien el factor determinante de los métodos ensayados de la deformación del lenguaje vernáculo por un lado, así como de la variedad de extranjerismos por otro, probados por los autores o sus desdobles como entes ficticios, que desempeñan alguna representación como traductores-editores o que simplemente actúan en el anonimato como la voz narrativa de la historia, con la finalidad de extrañar la lengua de ciertos personajes depende de los diversos propósitos que persigan las obras y el papel de sus actuantes en la novela epistolar de tema exótico.

En la novela histórica de carácter social, *Mr. Witt en el Cantón*, por ejemplo, Sender, el autor, acorde con la estética del realismo⁷⁰, a través de un narrador

⁶⁶ Balzac (1964: 27) afirmaba en el “Prefacio General” de *La Comedia Humana*: “No solamente los hombres, sino los acontecimientos principales de la vida se formulan por tipos. Hay situaciones que se repiten en todas las existencias, frases típicas, y esa es una de las exactitudes que yo he buscado con más ahínco.”

⁶⁷ Pérez Galdós (1982: 77).

⁶⁸ Según el narrador omnisciente en tercera persona de *Misericordia*, Galdós (1982: 77).

⁶⁹ Los vocablos *conocierle*, *casarmiento*, *quirido* sin cursiva en el original. G^a Lorenzo señala (en Galdós [1982: 42]) que “para Lida como para Ricard, aunque éste sea menos taxativo, el habla del mendigo ciego no responde a ningún tipo lingüístico genérico, ya sea árabe, judío o sefaradí. Hay en ella de todo y la mezcla de palabras árabes o hebraicas más o menos castellanizadas con términos arcaicos o vulgares castellanos es constante. Los rasgos más significativos son la diptongación en palabras que no lo hacen (*conocier*, *quierer*), la reducción, por el contrario, de diptongos en palabras que lo deben tener (*terra*, *gobierno*), el cierre de vocales (o > u, e > i: *quirida*, *bunitu*), la no distinción genérica (*mocha* por *mucho*, *tuda* por *tudo*), etc. La sintaxis, por su parte es elementalísima, predominando los infinitivos, gerundios y participios: “... ver galán bunitu, jacer tu cariños él”, [...]. Las formas pronominales sujeto son *mi*, *ti* (aunque también *tú*), *migo*, *tigo*, siguiendo en general, el pronombre al verbo y faltando, habitualmente el complemento indirecto...”

⁷⁰ Abuelata (1992:12), en referencia a “las ideas senderianas sobre la novela” se basa en el artículo de Sender titulado “El realismo y la novela”, *La Libertad* [Madrid] (6 de enero de 1933), de esta manera apunta: “Defensa del realismo: nuestro autor se pronuncia por el realismo como camino porque cree “que sigue latiendo en la sensibilidad de la gente”.”

omnisciente en tercera persona, emplea el extranjerismo en virtud de las posibilidades de los estilos directo e indirecto acercando al lector al léxico del propio personaje, para tipificar a un ciudadano inglés que vive en el Cantón murciano, o a través de la voz del narrador para crear, también, gracias a su poder evocador, una atmósfera extranjerizante o cosmopolita en torno a Mr. Witt, puesto que con cierta frecuencia se lo rodea de objetos a los que se designa con vocablos ingleses o franceses, como se observa en los siguientes pasajes, Sender (1987: 265): “Los dos ingleses seguían dialogando muy gravemente. Mister Turner se veía comprometido por el acecho, según decía con una desgana presuntuosa, de la “Prensa internacional”. Habían llegado redactores de *Le Temps* y del *New York Herald* que lo asediaban. En cuanto al del *Times* lo atendía de buen grado.” O bien (op. ct.: 403): “Para completarla añadió, contemplando la roseta de la Legión de Honor: “¡Qué *gentlemen* más cafre!” Mister Witt le explicaba con largas razones de economía en qué consistía el bajo *standard* de la vida en la población.”

3.3.4.2. El extranjerismo en función del ente literario del traductor

En cambio, la forma epistolar de *La Tesis de Nancy* favorece un tono cercano a la oralidad que implica una mayor espontaneidad y proximidad de los personajes en virtud de la posibilidad de mostrar de primera mano los diversos registros lingüísticos de los mismos. De esta manera, el extranjerismo además de caracterizar al personaje extranjero que a su vez es el narrador en primera persona, es decir la voz de la novela, es producto de la elección del traductor Sender, puesto que es él quien deja pasar unos giros pero otros no. De esta manera se apela al extrañamiento del lenguaje para resaltar los contrastes culturales y las dificultades idiomáticas por las que pasa Nancy al interiorizar la gramática del castellano como lengua extranjera con la finalidad manifiesta de “hacer reír”, pero también se acerca este personaje al lector porque sobre todo se le concede una mayor “humanidad” al tipo -representado por esta estudiante universitaria estadounidense que recaba información de aquí y allá para escribir su tesis en la provincia de Sevilla- entendiendo de este modo que se lo individualiza otorgándole cierto cariz de persona.

No obstante, el autor trasciende la comicidad superficial confiriendo a su novela una estructura formal y temática de considerable repercusión estilística ya que asienta ciertas directrices que tienden a redimensionar, por la incorporación de nuevos matices

sobre todo de carácter lingüístico, el impulso originado en las *Cartas Persas* de Montesquieu.

Se puede concluir, entonces, que gracias al análisis lingüístico y traductológico de esta investigación sobre *La Tesis de Nancy* se obtienen ciertas repercusiones literarias, sobre todo en lo que atañe a la figura del traductor como ente literario al usar una técnica pendular entre dos tiempos: Sender desdoblado parece seguir como traductor el protocolo y tras su trabajo de campo, correspondiente a las primeras fases de la traducción donde recaba la información necesaria en su actividad semasiológica (comprensión del texto original)⁷¹, descubre el hecho de que las situaciones que describe Nancy en inglés fueron vividas por ella en castellano, esto le permite determinar la senda de la expresión o la rúbrica onomasiológica⁷² para finalmente adentrarse en el modo de traducir. Y al seguir tal determinación el traductor de *La Tesis de Nancy* puede realizar su labor en el trasvase de una lengua a otra al tomar consciencia de los dos tiempos, el de la escritura y el de los acontecimientos. En definitiva, se emprende el camino de la reescritura⁷³ que en este caso no es otro más que el de la re-traducción ya que los acontecimientos ocurrieron en castellano.

Cabe agregar, por otra parte, que cuando los elementos extraños en cuestión no son estables en la lengua, los fenómenos del extranjerismo, de las desviaciones del lenguaje y de la traducción se asemejan en el hecho de operar como instrumentos de enseñanza, por divulgación⁷⁴ o por connotación al menos. Su valor ilustrativo se sintetiza en el hecho de resolver el dilema de la comprensión global del texto que

71 Cf. G^a Yebra (1982: 30), este autor matiza (op.ct.: 31): para la comprensión total de un texto sería preciso un lector ideal, que se identificase con el autor. Más aún: tendría que identificarse con el autor tal como éste era y estaba en el momento mismo de producir el texto, pues sabemos que un autor puede no entender, o entender sólo en parte, lo que él mismo quiso expresar algunos años, algunos meses, algunos días antes.” Álvarez Calleja (2002: 24-25) por su parte apunta: “[...] la traducción comienza en la experiencia lectora del traductor, y sigue en la transacción dialógica entre el lector y la obra. Sin embargo ningún autor puede estar seguro de que su mensaje ha sido fielmente interpretado, pues cada lector aporta su *schemata* (sus propios conocimientos y personalidad) a esa situación concreta, y en su esfuerzo por comprender, tiene que interpretar el texto y también al autor, su vida y su obra: comprender implica no sólo decodificar un mensaje, sino la unión de diversos niveles –lectores, autores, intérpretes– pues en la experiencia lectora no sólo está implicado el texto, sino el escritor, el lector, el contexto, y también el pasado, el presente y el futuro.”

72 G^a Yebra (op.ct.: 30)

73 Álvarez Calleja (op.ct.: 20) apunta que: “André Lefevere denomina a la traducción *reescritura*, equiparando a los traductores con críticos e historiadores, ya que todos reescriben textos bajo las mismas presiones de ese momento histórico, siendo creadores de imágenes y ejerciendo su influencia subjetiva bajo el aspecto de objetividad.”

74 Sin caer en la paradoja representada por el personaje Salvatore en *El Nombre de la Rosa* de quien se dice “hablaba todas las lenguas y ninguna”, Eco (1983: 61)

llevaría a la interpretación particular de los elementos extraños en función del contexto por parte del lector. Por ejemplo, en relación al euskera mal castellanizado de un personaje de *Luchana* de Galdós, según Lida (1961: 301): “Si el lector se queda sin entender tal o cual palabra, tanto da. Lo que importa no son las palabras por sí mismas.” Por lo tanto, lo que importa es el hecho de que se entienda el mensaje del signo literario en su totalidad, no en cada una de sus partes sumadas independientemente, dicho de otra manera la comprensión de la obra, lisa y llanamente -sin adentrarse claro está en el campo del análisis o la exégesis literaria- se rige por el principio holístico de que el todo es mayor que la suma de sus partes.

En definitiva, en los casos del calco y de la traducción literal el recurso remite a los diferentes procedimientos de la traducción, al igual que cuando no se traduce, puesto que los preceptos de las traducciones convencionales aconsejan proporcionar suficientes pistas en torno al vocablo extranjero que ayuden al lector a aproximarse al significado o explicar el elemento no traducido denominado “préstamo inadaptado” G^a Yebra (1984, I: 335) de diferentes formas:

“El traductor que se decide a usar un extranjerismo debe estar seguro de que el contexto proporcione a los lectores los datos necesarios para su interpretación correcta. De lo contrario, será conveniente que aclare en nota al pie de página el significado del término. Algunos investigadores, como por ejemplo Ch. R. Taber y E. A. Nida, consideran preferible hacer que acompañe al extranjerismo, dentro del texto, una breve explicación que oriente a los lectores”, (op.ct.: 339-340).

Similares recursos usan los autores para aclarar los vocablos usados en sus textos, como por ejemplo Orwell (1938) en *Homage to Catalonia*, “[...] adding enthusiastically: ““*Más valientes que nosotros*” –“Braver than we are”-“(p.11), o “[...] known to everyone as the *maricón* (Nancy-boy)” (p.17), y Hemingway (1940) en *For Whom the Bell Tolls*, “[...] How do you like *partizan* work?” It was the Russian term for guerilla work behind the lines.” (pos.: 148).

3.4. La traducción como técnica narrativa y como recurso estilístico

3.4.1. Introducción

Para aceptar el primer postulado del actual capítulo de incluir la traducción como técnica narrativa es necesario ante todo puntualizar lo que por la esencia de tal proposición conllevaría ciertos defectos de lógica y de forma, si no fuese por el trasfondo sustancialmente estratégico que lo origina, el cual no depende directamente

de los designios de la presente investigación, sino de la voluntad de los diferentes autores de las obras en las que se exhibe este fenómeno literario de hacer creer a los potenciales lectores el hecho de que la traducción se lleva a cabo efectivamente al declarar en sus respectivas modalidades de introducción cómo, cuándo y por qué se realizó. No obstante, de lo que se habla en concreto es de una traducción fabulada, novelada, ficticia, o también denominada pseudotraducción según el criterio y los matices derivados de los análisis de los diferentes investigadores que han reivindicado la trascendencia de esta técnica dentro de la Literatura, principalmente gracias a los estudios llevados a cabo por Santoyo (1980), Toury (1995) y Hagedorn (2006).

Según estos términos, no se trata en efecto de una traducción convencional propiamente dicha en el sentido clásico de trasladar el significado de lo expuesto en una lengua a otra, ya que el texto en la lengua de origen pertenece al ámbito virtual. En otras palabras, el autor instaura el marco de presentación en el que se redacta el tácito contrato narrativo para que sea aceptado por el lector. De esta forma, se logra la sólida base de la credibilidad a partir de la cual se legitima el verosímil universo de la novela.

Naturalmente, si se concibe el plano ficticio de lo literario como una realidad con unas leyes internas y consustanciales al hecho mismo de ser una manifestación artística, es posible al menos acreditar la función y el valor estético del resultado del supuesto acto de traducir, y por lo tanto reconocer su existencia como variable narratológica⁷⁵. En relación a esta perspectiva, se observa así que el autor novela traduciendo como un intérprete que moldea el discurso narrativo de tal manera que en ocasiones recurre a la transposición, la modulación y la equivalencia para aclimatar los enunciados de los diferentes narradores o personajes y en otras a las interferencias lingüísticas dando forma a un singular discurso literario –diversas formas de decir o idiolectos novelísticos al extrañar el lenguaje en virtud de su función poética. Por ende, es factible verificar que el autor a través de la figura del traductor emplea o renuncia a utilizar intermitentemente los principios de la teoría traducción como un verdadero recurso estilístico en beneficio de la lógica interna de la obra. De acuerdo con estos procedimientos de carácter literario el hecho de traducir se erige como la segunda hipótesis de este apartado.

⁷⁵ Según se explica en Selden (2010: 127): “La narratología ejemplifica la tendencia estructuralista a considerar los textos (en el sentido amplio de lo que significa el término) como formas gobernadas por reglas en las que los seres humanos re(diseñan) su universo. También ejemplifica la ambición estructuralista de aislar los componentes imprescindibles y opcionales de los modelos textuales y de describir el modo en que se articulan:”

Como punto de partida, en líneas generales se entiende por técnica narrativa aquellos ingenios o estrategias, así como las diferentes formas de presentar, contar y modular una historia como por ejemplo la elección de los diversos puntos de vista o de los códigos, el lingüístico y el narrativo, que manipula un autor para estructurar su mensaje buscando cierto efecto en el lector. Villanueva (1995: 190) define “estrategia narrativa” de la siguiente forma: “Conjunto de procedimientos y recursos que articulan las relaciones pragmáticas internas entre el narrador, el universo de la historia narrada y sus destinatarios implícitos”. En cambio, en Valles (dir.), (2002: 565), se describen las técnicas narrativas como: “(...) el conjunto de procedimientos constructivos de cualquier narración, que inciden en la transformación de cierta historia en un relato o discurso narrativo específico.” En la búsqueda de un denominador común se subrayan las ideas de articulación y transformación llevadas a cabo por el autor real de la obra que organiza el material lingüístico en una secuencia narrativa siguiendo diversos cauces.

Por otro lado, en segundo lugar, tradicionalmente las figuras estilísticas o retóricas se han definido como una serie de artilugios del lenguaje en virtud de su función poética -aunque son igualmente muy productivas en el lenguaje corriente, Di Girolamo (1982: 70) distingue entre figuras de uso y figuras de invención puntualizando que “tampoco se puede afirmar que los literatos posean ellos solos el monopolio de las segundas”- que un escritor u orador utiliza para hacer más expresivo su mensaje y llamar la atención del lector o de la audiencia respectivamente, de esta manera se influye de algún modo en el receptor. Éstas se dividen, dependiendo de los diferentes autores y de las nomenclaturas⁷⁶, básicamente en tres amplios grupos: morfosintácticas (o gramaticales)⁷⁷, semánticas y fonéticas si se tiene en cuenta el plano del *enunciado* lingüístico⁷⁸. García Barrientos (1998: 11) añade las pragmáticas, “que afectan a la *enunciación*, es decir, que implican otros componentes de la situación

⁷⁶ Tradicionalmente, según Valles (dir.), (2002: 372), se clasifican en: a) figuras de pensamiento, b) figuras de significación o tropos, c) figuras de dicción, d) figuras de elocución, e) figuras de construcción y f) figuras de ritmo y melodía.

⁷⁷ Cf. García Barrientos (1998: 11)

⁷⁸ Valles (dir.), (op.ct.: 328) define enunciado como “término que puede alternar con el de *discurso* en la significación de “producto del habla, de sentido unitario” [...] En lingüística, el enunciado sería el producto de un acto concreto de enunciación [...]. En narratología, el enunciado se asimila al propio texto narrativo.”

comunicativa”⁷⁹. Las cuales muestran un particular interés a los efectos del presente trabajo. Así, para este autor,

“las figuras pragmáticas manifiestan un doble carácter genuinamente retórico: el dialéctico propio de sus orígenes forenses y el “ficcional” (en el sentido de dicción ficticia) que tanto identifica a la literatura. Se agrupan en cuatro apartados: las que precisamente instauran una “ficción enunciativa” y las que se orientan, respectivamente, a la realidad representada (“referenciales”), al hablante (“expresivas”) y a los destinatarios (“apelativas””, (cf. op. ct.: 11).

García Barrientos (ibídem) aclara que “si tenemos en cuenta que en los actos del lenguaje operan simultáneamente los distintos planos lingüísticos y los diferentes factores comunicativos, no resultará extraño notar interferencias entre las figuras de unos y otros apartados. Así, por ejemplo, serán pocas las que carezcan de implicaciones semánticas, y menos aún las que no ostenten orientación pragmática alguna.”

Por su parte, Di Girolamo observa (op. ct.: 70) “en particular, si bien es cierto que no se ha dejado de escarzar o amputar secciones importantes de la retórica, el estudio de las figuras se ha refinado y ha extendido sus dominios, hasta incluir las estructuras de la sintaxis y de la narración, premisa indispensable para la reconsideración de la prosa bajo una nueva luz.”

Así pues, se destaca el hecho de que dentro de cada categoría de las figuras de enunciado se encuentran algunas que pueden compartir características con otra de los grupos. Entre las morfosintácticas se hallan: el hipérbaton, la repetición, la enumeración y su variable la enumeración caótica, el retruécano, la elipsis, la asíndeton, la polisíndeton, el epíteto, y el oxímoron –el cual bien podría clasificarse dentro de las semánticas puesto que consiste en juntar dos palabras de significado contrario; las semánticas serían: la imagen, la sinestesia, la comparación, la metáfora, la alegoría, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la paradoja, la hipérbole, el apóstrofe, la personificación y la ironía; y finalmente en las fonéticas se reúnen: la aliteración, la paragoge, la aféresis, la metátesis, la diéresis, la sinéresis, la sinalefa, la diástole, la sístole, el anagrama y la onomatopeya.

Es de sumo interés relacionar el concepto de estilo con el de licencia y contraponerlo a los efectos con el de automatismo verbal. Beristáin (2008: 135) señala

⁷⁹ Valles (dir.), (op.ct.: 327-328) apunta que “en un sentido general, la enunciación es, en relación al emisor, su acto discursivo situado en unas coordenadas espaciotemporales determinadas –por lo que vincula a los interlocutores del proceso comunicativo- y, en lo relativo al mensaje o la organización intratextual, el proceso de los hechos discursivos que dan cuenta de lo *enunciado*. En esta última dirección, pues, la *enunciación* y lo *enunciado* serían dos planos distintos del *enunciado* (vid.), siendo el primero el proceso que configura significativamente el segundo.”

que “Cohen agregó el concepto de *desviación* –tanto respecto de la norma gramatical como del lugar común artístico, es decir, del hecho *estilístico*- el cual, aunque no es perfecto porque hay fenómenos que se salen de sus límites (pero podemos tomarlos como excepciones –como el *asíndeton* y el *polisíndeton*), permite captar que los lugares comunes coloquiales y literarios son automatismos verbales, y que las desviaciones constituyen hechos de *estilo*.” Más adelante esta autora (op. ct.: 135-136) señala que “para Jakobson, el texto artístico está gobernado por dos gramáticas: una normativa, sistémica, prohibitiva, y, a partir de ella, una segunda gramática laxa, licenciosa (da *licencias*), permisiva, transgresora, que permite introducir elementos extrasistémicos susceptibles a ser absorbidos y transformados únicamente por la obra artística.” Por su parte, Shklovski (en Todorov, 1976: 60) apunta que “la automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. [...] La finalidad del arte es dar una visión del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción.”

En ninguna de las obras consultadas referidas a la retórica, a la poética y a la teoría literaria moderna (Lausberg [1960], Di Girolamo [1982], García Barrientos [1996, 1998], López Eire [1997], Albaradejo [1989], Beristaín [2008], entre otras) se incluye la traducción⁸⁰ como recurso. Aunque Di Girolamo (1982: 75) despeja un camino para investigación siguiendo a Orlando (1973)⁸¹ afirmando que ““la noción de figura no se limita, efectivamente, a la “figura fónica” de la que habla Jakobson, ni a los tropos de la retórica tradicional, sino que comprende todo tipo concebible de figuras: figuras del significante, figuras del significado, figuras del metro y de la rima, figuras de la gramática, figuras de la sintaxis, figuras de la lógica, figuras de la relación con los datos de realidad, figuras de la narración, figuras de la sucesión de las partes del texto, figuras del destinatario y del emisor en tanto que funciones internas del texto, figuras de los soportes físicos del lenguaje, figuras de derogación de las convenciones figurales ya establecidas, etc. En ciertos casos el espacio que ocupará la figura será un par de líneas de texto, pero en otros comprenderá los millares de páginas que forman la totalidad de una obra inmensa”, [62]”, este investigador es consciente de la

⁸⁰ García Barrientos (1998: 32) apunta el vocablo *traducción* en el sentido de *poliptoton*: “repetición de distintas formas flexivas de un mismo lexema”.

⁸¹ Orlando, F. (1973): *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Turín.

complejidad teórica hasta el momento no llevada a la praxis que aborda y concluye afirmando “el modelo de Orlando es un precedente único, que es de esperar encuentre en el futuro un contexto más adecuado.” Tampoco se define la traducción como marco de presentación, técnica narrativa o recurso de estilo en los manuales y diccionarios consultados correspondientes a la teoría de la literatura y de la narración como por ejemplo: (Villanueva (coord.) [1994], Selden (ed.) [2010], Garrido [2007], Platas [2007], Valles (dir.), [2002]⁸², Estébanez [1999]⁸³), tan solo se describe como el trasvase de una lengua a otra.

3.4. 2. La traducción como recurso estilístico

En este momento, es oportuno preguntarse ante tal evidencia y con el fin de sistematizar el argumento planteado si los atributos con los que se definen las figuras retóricas son aplicables a la traducción en tanto recurso de estilo. Al mismo tiempo se indagará en la teoría y en la práctica de la traducción modelos que avalen las funciones estilísticas de los procedimientos. Del mismo modo, se consultará la teoría de la literatura como síntesis del proceso simbiótico que se calificó como *retorización* de la Poética y *poetización* de la Retórica (cf. Garrido, 2007: 17) que describe las operaciones retóricas que conducen a la elaboración del estilo. Por otra parte, se buscarán ejemplos prácticos en los que se aprecie la función poética de la traducción. Asimismo se confrontarán diversas obras en la que se recurre a este procedimiento, como por ejemplo las pertenecientes al género epistolar de tema exótico, a saber: las *Cartas Persas*, de Montesquieu; *Cartas Marruecas, de Cadalso*; y *La Tesis de Nancy*, de Sender con dos novelas de Hemingway, *For Whom The Bell Tolls* y *The Sun also Rises*. Así pues, el objetivo principal de este apartado se centra en explicar los artificios que concurren para posibilitar la representación de la traducción en la ficción en relación a la figura del traductor como ente literario.

De esta forma, ¿el autor de la traducción como el autor de la metáfora o de la hipérbole busca provocar un efecto e influir en el receptor?, ¿busca oscurecer o hacer más expresivo el lenguaje?, ¿busca adornar el estilo? La respuesta se halla en la procedimiento inusitado de las

⁸² En este diccionario (p. 586) se apunta “*transducción* o traducción lingüística de un texto” no como técnica narrativa sino como “su versión a otra lengua distinta”.

⁸³ Se define traducción como (p. 1046): “es la versión de una comunicación oral o de un texto escrito desde una lengua extranjera a la propia del traductor (traducción *directa*) o viceversa (traducción *inversa*).”

siguientes traducciones: *el rascador de cielo*⁸⁴ (según el modelo castellano *rascador de espalda*>< *rascaespaldas** que al contrario de rascacielos sigue otro criterio de traducción puesto que el vocablo de tal referente cuyo equivalente en inglés *backscratcher* no es una invención neológica del campo de la tecnología proveniente del avance científico y técnico del mundo anglosajón como en el caso *sky-scraper*), *la camarera del aire* o su competencia *la anfitriona del aire*, *el balompié norteamericano*, *el caliente perro*, trasvases todos que, aunque de reconocible procedencia, provocarían por lo menos la hilaridad de unos o la censura de otros por los disparates que representan la mayoría de ellos en una traducción convencional. Además de presentarse separados de un contexto que ayudara a completar el sentido correspondiente de *sky-scraper*, *air stewardess*, *air hostess*, ¿*national football* o *soccer*? y *hotdog* y a identificar la existencia de sus correspondientes equivalentes en LT con el fin de considerar la idoneidad de los mismos. No obstante, el traductor ha obrado en líneas generales como un artista, según Jakobson (en Todorov, 1976: 73) “el pintor innovador debe ver en el objeto aquello que ayer no se veía, debe imponer a la percepción una nueva forma. Se presenta al objeto con un sesgo inhabitual.” Salvo la aparente coherencia de la entidad aislada *balompié norteamericano* por tener un referente más o menos claro, tales interpretaciones también causarían diferentes desconciertos y connotaciones en un texto minuciosamente hilvanado. Del reconocimiento de estos tropos en el trasvase se crearía una poética o una retórica de la traducción, puesto que en ningún caso se ha traicionado el espíritu de la letra o se ha tergiversado su significado, sin embargo se ha transgredido el consenso en tanto que automatismo en la forma de ver estas entidades lingüísticas.

Tómense como ejemplo un par de estrofas del poema “*H & C*” del mejicano Pacheco (1985: 75):

“En las casas antiguas de esta ciudad
las llaves del agua
tienen un orden diferente
Los fontaneros que instalaron los grifos
hechos en Norteamérica
dieron a *C* de *cold* el valor de *caliente*

⁸⁴ En castellano podría traducirse incluso por *raspador de cielo* puesto que en inglés *scrape* > *raspar* difiere de *scratch* > *rascar*. No es *sky-scraper** del cual también se obtendría en castellano tras este tipo de traducción literal *rascador de cielo*, como ocurre por otra parte con *backscratcher* > *rascaespaldas** que no ha sido aceptado por la RAE, el DRAE en Web da un aviso de error “La palabra *rascaespaldas* no está en el Diccionario” (buscon.rae.es, 15-08-15), debe decirse entonces *rascador de espalda* de la primera acepción en DRAE de *rascador*: “Instrumento que sirve para rascar la superficie de un metal, la piel, etc.”

La *H* de *hot* les sugirió agua *helada*

¿Qué conclusiones extraer de todo esto?

-Nada es lo que parece

-Entre el objeto y la palabra

cae la sombra

(ya entrevista por Eliot)”

La reflexión que insinúa el poeta a través de la traducción como recurso estilístico, en un primer lugar pragmática en el sentido de utilitarista en lo que a la evocación del mundo real se hace referencia, pero que finalmente funciona como una figura del pensamiento, que bien pudiera clasificarse como un tipo de antítesis o de una traducción por el antónimo del equivalente, se extiende al tema de la arbitrariedad del vocabulario como una de las características que definen el lenguaje humano y al lugar común del mundo al revés. Por otra parte, la gama de connotaciones en general gira en torno al contraste cultural entre mundo anglosajón y el mundo hispánico, además de la diferencia en asuntos políticos y económicos que se da entre Estados Unidos y Méjico concretamente, la cual se hace explícita en los sucesivos versos:

“Para no hablar de lo más obvio:

Cómo el imperio nos exporta un mundo

Que aún no sabemos manejar ni entender.

[...]”

Otro ejemplo oportuno sobre el recurso estilístico de la traducción se encuentra en el poema titulado “Digamos” del libro *Yesterday y mañana*, de Benedetti (1988: 41):

“1.

Ayer fue yesterday

Para buenos colonos

Mas por fortuna nuestro

Mañana no es tomorrow

[...]

En el que nuevamente a través de la negación de la traducción del equivalente en presente “Mañana no es tomorrow” la voz lírica se revela ante el colonialismo del pasado, formulando una figura retórica de pensamiento que se refuerza por la antítesis del paralelismo sintáctico entre el verso cuarto y el primero en el que se proporciona el trasvase en pretérito indefinido “Ayer fue yesterday” e identificando igualmente una lengua -en este caso el inglés- con un tipo de política y de economía, portando asimismo una significación connotativa reconocible para el mundo hispano como un lugar común desde que Nebrija en 1492 manifestara en el prólogo de su gramática “que siempre fue la lengua compañera del imperio” [en Quilis (ed), 1980: 97] constatando lo ocurrido con el griego y el latín. En otro de sus poemas, “Yesterday” (op. ct. 44), Benedetti compone los siguientes versos:

“[...]
la verdad es que yesterday nos desaloja
tierna y despóticamente del ayer
[...]”

En los que en virtud de la figura retórica de la personificación del anglicismo *yesterday*, que funciona como sujeto causa y a los efectos activo, se representa nuevamente la voluntad de una ideología –el hecho de que *yesterday* ostente un valor como sustantivo sin el artículo como ocurre en su gramática lo contrapone a *el ayer* de forma tal que se enfatiza el significante como seña de identidad gracias a la connotación que sugiere el término inglés en sí mismo, en cambio *ayer* se presenta sustantivado a través del artículo, de esta manera *el ayer* se revaloriza como sinónimo de un tiempo perdido o de cualquier otro alcance de transcendencia vinculado al nosotros (castellano hablantes) frente al otro (inglés hablante). La traducción de *yesterday* por *del ayer* no se realiza propiamente, ni de forma literal ni oblicua, no se busca el equivalente, no es el trasvase lo que persigue la voz, en todo caso el receptor ideal se encarga de efectuar la descodificación e identificar *yesterday* con *ayer*. Así, en la recepción del mensaje se crea entre un término *yesterday* y otro *ayer* una figura retórica de traducción implícita por la proposición secuencial de carácter suficiente (“si *x* en inglés entonces *y* en castellano”). Sin embargo, se subraya justamente el contraste categórico a nivel fraseológico y funcional -al desempeñar diferentes funciones sintácticas, *yesterday*, sujeto, realizado por un frase nominal en inglés; y *del ayer*, complemento de régimen, formado por una frase preposicional en castellano- de ahí la

singularización de la simbología que representa el vocablo inglés como portador de unos valores culturales y emblema de una forma de ver el mundo.

Volviendo a los casos imaginarios de trasvase en relación al contraste cultural y en lo que se refiere a la visión del mundo, la traducción literal del sustantivo compuesto y de su modificador *balompié norteamericano* que surge de la intención de corregir la acumulación de anglicismos en *football* o *fútbol americano* produciendo una frase totalmente castiza llevaría a una confusión entre el *soccer* y su verdadero origen puramente español que hace mención a otro deporte originario de Estados Unidos. Así, en ese país se refieren a él como por ejemplo en *National Football League Super Bowl*.

En consonancia con lo expresado, este fenómeno divergente *balompié norteamericano*, gramaticalmente correcto, pero inaceptable desde el punto de vista pragmático, se convertiría, por un lado, en un extraño caso de hipercorrección, ya que lo pertinente sería enmendar el anglicismo *americano* tan solo para evitar la ambigüedad con el llamado deporte rey al que en Estados Unidos llaman específicamente *soccer* y en el resto del mundo *football*, y por otro, se generaría un caso de traducción intralingüística puesto que el étimo inmediato del conjunto de la frase es español. Así, se sumaría en el campo de la teoría a la clásica traducción interlingüística de la taxonomía establecida por Jakobson⁸⁵, que, por cierto, es lo que ocurre con sustantivo aislado *football* o de su adaptación *fútbol* que forma parte del anglicismo multiverbal del tipo sustantivo más adjetivo en *fútbol americano* al traducirlo por *balompié*.

Lo que no resultaría sorprendente sin duda, sería el hecho de que estos prototipos ideales de traducción unidos todos en un contexto y bien dispuestos con decoro en la composición y el estilo de un buen poeta o en la prosa de un hábil escritor obtuvieran otro valor. Como consecuencia de los ejemplos propuestos se puede deducir que la elección de un procedimiento de traducción u otro es determinante para causar en el lector un efecto neutralmente fidedigno con respeto a la finalidad mensaje o incluso discretamente esperado adaptando o subvirtiendo algún aspecto del mismo dependiendo de la contexto comunicativo, sobre todo si el receptor también conoce ambas lenguas –aunque esta circunstancia no tiene por qué ser concluyente–, así lo entendió Sender al componer La Tesis de Nancy. Sobre el asunto de la interpretación de los diferentes procedimientos de la traducción se volverá en el apartado correspondiente a la formación de palabras en español donde se analizan diferentes incorporaciones de la lengua como sistema. Cuestiones que se presentan como extrapolables a

⁸⁵ Cf. Guglielmi, 2002: 297.

las obras artísticas. Incluso en relación a las traducciones convencionales de la vida real, se observa que ciertos procedimientos del trasvase de una lengua a otra poseen algún vínculo con las figuras retóricas, de tal manera Castro and which Paniagua (1988: 95-96) apunta: “except for transposition, which involves syntactical processes, all the other techniques require a skill that might be compared with the transmutations that take place in literary figures demands to be able to figure out the relationships between meaning and form: message and effects.”

Obviamente la traducción *per se* como necesidad de trasladar lo expresado en una lengua a otra en la vida real dista de ser un recurso estilístico en tanto que se rige por una condición de fidelidad comunicativa simplemente. Afirma Hurtado (2001: 29) que “la finalidad comunicativa de la traducción, nacida de la necesidad de comunicación para subsanar la barrera de la diferencia lingüística y cultural, es crucial en la reflexión sobre la traducción”. Sin embargo, se puede estipular que el modo de traducir elegido añade un valor de significación en sí mismo según la intencionalidad del traductor –si opta por una transposición, por una modulación, por la equivalencia dinámica o por la formal que se acerca a la traducción literal (cf. n/cap IV.4.1.2)- esto denota por ejemplo su grado de respeto a la forma y al sentido del texto en lengua de origen y crea una gama connotativa en torno a la expresión elegida en LT, puesto que también se observará el grado de respeto hacia la misma.

Álvarez Calleja (1994: 29) señala que, “a pesar de que los traductores concedan mayor importancia cada día a la equivalencia dinámica, todavía quedan quienes prefieren la formal por varias razones, entre ellas la de que es más directa y simple, así como más objetiva. (Tymoczko, 1985: 63)⁸⁶. El apoyo a estas razones se basa en que la traducción más literal, o de equivalencia formal, limita el papel del traductor, lo que parece positivo, pues su labor no debe implicar interpretación; esto es, el propio punto de vista que tiene el traductor del texto estará circunscripto por el método de la traducción y así podrá intervenir menos entre la traducción y el texto.” No obstante, por su parte, Castro Paniagua (1988: 92) apunta:

“When a translator disregards cultural and syntactical aspects of source and target languages, he might create a third language, says Duff in *The Third Language* (1981)⁸⁷ (p.3)”, para luego aclarar que “Duff says the translator should be able to decide to what extent he will intervene in order to achieve a coherent translation, which will be structurally sensible as well as culturally to the intended reader (p.9).”

En otras palabras, el traductor debe interpretar tanto las características culturales y sintácticas de LO como de LT para producir un significado acorde con ambas cosmovisiones. Sin embargo, se introduce una singular variable: el lector o destinatario ideal –lo cual implica

⁸⁶ Tymoczko, M. (1985): “How distinct are formal and dynamic equivalence?” *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation* (Th. Hermans, ed.) London/Sidney: Cross Helm.

⁸⁷ Duff, J. (1981): *The Third Language*, Oxford, Pergamon Press, Ltd.

añadir otro aspecto subjetivo o al menos parcial- que sea capaz de interpretar la coherencia del mensaje en fondo, forma y contexto cultural.

Cabe agregar que si bien el traductor persigue la objetividad en tanto que fidelidad al mensaje en LO para volcarlo en LT, su decisión final no deja de ser subjetiva. En este sentido Álvarez Calleja observa (2002: 20), “André Lefevere denomina a la traducción *reescritura*, equiparando a los traductores con críticos e historiadores, ya que todos reescriben textos bajo las mismas presiones de ese momento histórico, siendo creadores de imágenes y ejerciendo su influencia subjetiva bajo el aspecto de objetividad.”

De esta forma, la idea que se plantea en presente capítulo comprende exponer la traducción en la ficción como desencadenante del artificio del extranjerismo, siendo de este modo un recurso estilístico en sí mismo, puesto que la elección del procedimiento infringe diferentes matices en la entidad resultante, por ejemplo compárese la gradación de fidelidad que va de la LO a la LT y sus diferentes connotaciones en las posibles traducciones de la entidad *air stewardess*: *camarera del aire** > *aeromoza* > *azafata* . Así pues, se observa que tanto *camarera del aire** como *aeromoza* son anglicismos provenientes de diferentes tipos de traducción literal del inglés y *azafata* una revitalización de una palabra castellana que quedó en desuso a la que se le otorga una nueva acepción. La interpretación de estos ejemplos gira en torno a las circunstancias de prestigio e influencia del mundo anglosajón, cuando no de penetración cultural por un lado, y de la salud, del arraigo y de la defensa del propio idioma por otro, cuando no de orgullo nacional, es decir, si la lengua tiene la capacidad de productividad, y sobre todo de la voluntad de los usuarios de hacerla efectiva. De esta forma, por consideración a la cultura de la propia lengua, el término *azafata* por extensión semántica de su primigenio significado “criada de la reina” – hoy en día cuarta acepción de RAE, Diccionario Usual en la Web- pasa a ser con cierto tono eufemístico “mujer encargada de atender a los pasajeros a bordo de un avión (...)”, según la primera acepción de la RAE en el Diccionario Usual en la Web, puesto que se evita el término de *criada* -o cualquier otro experimento de estilo que produjese *criada del aire**- cuya gama connotativa variaría sustancialmente. Téngase en cuenta que las acepciones del DRAE de 1984 eran: “1º Criada de la reina (...), 2º Camarera distinguida que presta sus servicios a bordo de un avión (...); 3º Empleada de compañías de aviación (...), 4º Muchacha, que contratada al efecto, proporciona informaciones y ayuda a quienes participan en reuniones, congresos, etc.”, las cuales corroboran la tendencia al eufemismo, o en su caso de prestigiar la profesión de camarera de avión puesto que implica otro grado de preparación o titulación. Lo cual también indica las diferentes políticas de corrección lingüística que ha seguido la RAE al evitar hoy en día las palabras “camarera distinguida que presta sus servicios (...)” por una definición más neutra “mujer encargada de atender (...)”, se subraya así, por un lado, la influencia de los diferentes momentos históricos en la concepción del mundo circundante que se verifica a su vez por el valor que se le da a las diferentes posiciones de las acepciones: en el DRAE de 1984

la primera acepción era todavía la que marcaba la tradición ya en desuso, la que en la edición del presente pasa a ser la última “criada de la reina (...)”.

El fenómeno de la traducción en la ficción como recurso estilístico se explica como una dinámica, de la misma forma que sucede con el proceso metafórico, metonímico o hiperbólico, que además de describir los mecanismos dan nombre a la entidad lingüística resultante. Cuestiones que incluso ocurren en la lengua como sistema en la producción de vocabulario, y es frecuente describir un fenómeno como un desplazamiento o una traslación semántica para provocar el llamado sentido figurado. Por su parte, Ricoeur (2001: 28) -basándose en la descripción de Aristóteles⁸⁸ sobre las palabras extrañas- explica: “la metáfora se define en términos de desviación [...]: con ello el uso metafórico se relaciona con el uso de términos raros, poéticos, rebuscados, alargados, abreviados [...]” Entiéndase raros como extraños o extranjeros; López Eire (1997: 36) señala:

“en los tiempos modernos se dan tres poéticas que para explicar el lenguaje poético o literario, se basan en la alteración o desvío o apartamiento (*écart*) del lenguaje, conseguido mediante particularidades idiomáticas o por obra de la extranjerización o *Verfremdung* de la lengua o a través de un determinado grado de agramaticalidad al que se somete al discurso para convertirlo en literario. En todo caso, en las tres poéticas se entiende que el lenguaje literario es resultado de una desviación.”

3.4.2.1 La traducción endolingüística y los préstamos internos: gama connotativa de los fenómenos traslaticios

Hagedorn (2006: 32) observa:

“El término “traducir” aparece también como sinónimo de “parafrasear en el mismo idioma”, por ejemplo para decir que un texto es reproducido en el alfabeto Morse; que un complicado texto legal es explicado de manera sencilla; que se expresa en un lenguaje coloquial una afirmación pronunciada antes en un lenguaje culto; o que se elabora una versión moderna de un texto antiguo en la misma lengua.”

Así el conjunto de fenómenos traslaticios dentro de una misma lengua es muy variado. Calvet (cf. 1995: 228) incluso se refiere a los préstamos internos dentro de una misma lengua, por ejemplo, si se analiza la traslación tanto léxico-semántica como gramatical dentro un mismo idioma tal como ocurre con las jergas de las diferentes profesiones u ocupaciones en las que el lenguaje figurado es muy productivo; así como en los estilos formal y coloquial en los que el lenguaje varía en función del entorno comunicativo, se observa un continuo flujo de préstamos lingüísticos por un lado y cambios de estilos (al igual que ocurre con la alternancia de códigos) por otro.

⁸⁸ *Poética* (1457 b 6-9): “La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa a otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, según una analogía”, citado por Ricoeur (2001:21)

Por otra parte, el concepto de traducción se presenta en diferentes dimensiones y abarca la traducción *endolingüística*, según Guglielmi (2002: 297), en la que incluye: “la “paráfrasis” (la transposición en prosa de de los versos de una poesía o de un poema), para traducir un término se sirve “de otra palabra, más o menos sinónima, o bien se sirve de un circunloquio”, siempre dentro de la misma lengua”, correspondiente a la primera de las distinciones de Jakobson en 1959 . Además de los numerosos términos que relacionan la traducción con diferentes formas de escritura: versión, imitación, reescritura, adaptación y transposición, (cf, op. ct.: 298).

Incluso con el fenómeno de la revitalización, como se ha comentado más arriba, que según Alvar Ezquerro (1993:13):

“se produce cuando se toma una palabra que ya ha caído en desuso para emplearla con el mismo significado que tenía antes, o con uno nuevo que se le confiere. Es lo sucedido con el español metropolitano *azafata*. El término existía ya con el significado de “criada de la reina”, pero con la llegada de la aeronáutica la voz ha emprendido una nueva vida, ahora con el significado de “mujer que atiende a los pasajeros”.

No obstante, este Alvar Ezquerro (op. ct.: 13) aclara que “la implantación de la palabra no ha sido general en español, y en otras partes del mundo hispánico se emplea *aeromoza*, cuya formación es distinta”. Formación que -independientemente al hecho de ser un posible anglicismo proveniente de la traducción literal del inglés británico *air stewardess* cuya traducción al español de algunas zonas de Hispanoamérica es literalmente “*moza del aire*” y por extensión de “*avión*” [*moza*, fem. de *mozo* como sinónimo de *camarero*, en la acepción del RAE, 4. m. *Hombre que sirve en las casas o al público en oficios humildes. Denótase el lugar y el ministerio en que se ocupa por medio de la preposición de. MOZO de café (...)*], así *aeromoza* ocurre por la creación de un nuevo vocablo mediante el procedimiento de la composición de la voz *aero-* (para RAE “elemento compositivo que entra en la formación de algunas voces españolas con el significado de *aire*”) y del sustantivo *moza*. Cabe puntualizar que Pratt (1980: 205) registra como anglicismos multiverbales del español peninsular *aeropuerto* y *aeronave*.

En estos casos, la gama connotativa, por ejemplo, de la revitalización y del calco anglosajón es muy diferente: uno “*azafata*” hace énfasis a la tradición de la lengua y el otro “*aeromoza*” busca la autonomía con respecto al Español peninsular o simplemente cae en la despreocupación y en la comodidad de traducir lo ajeno. No obstante, como se ha visto con anterioridad el significado original de “criada de la reina” no era muy dignificante, y todo lo relacionado con la monarquía y a los vínculos del pasado en las jóvenes repúblicas no era visto con buen ojo tampoco.

En este sentido es posible aceptar la traducción –en tanto extensión del concepto de traslación- como un mecanismo intrínseco de la lengua, o una propiedad de la misma que está

en función -como la derivación, la composición, la parasíntesis y la creación onomatopéyica- de su capacidad de productividad. Para Alvar Ezquerro (op .ct.: 10), “junto con el léxico patrimonial de la lengua, en nuestro caso el latín, hay palabras que no existen desde siempre, unas son totalmente nuevas en el idioma, otras se han formado a partir de elementos ya existentes.” También explica el fenómeno de traslación desde el punto de vista histórico de la lengua española Lapesa (1997: 413), quien apunta en relación a los cambios lingüísticos en el siglo de oro: “aparte de la adopción de voces grecolatinas y extranjeras, el léxico literario español aumentó su caudal aprovechando los propios recursos del idioma”, entre los que se encuentran: los derivados, la admisión de palabras técnicas en lenguaje corriente, los términos militares, de la administración, musicales y artísticos, de la filosofía, de la física, alquimia y medicina “usados ya desde antes o nuevos en la literatura, vivieron en ella durante los siglos XVI y XVII, favorecidos por el desarrollo del lenguaje figurado. Hasta la jerga del hampa halló acogida”, (ibídem).

La diferencia entre la incorporación de un extranjerismo en la lengua como sistema y la revitalización o la traslación léxico-semántico de las jergas se halla en el hecho de que el extranjerismo aumenta el volumen léxico cuantitativamente, no obstante todos los procedimientos afectan la riqueza de vocabulario de una lengua cualitativamente y refuerzan a la vez su vitalidad en función de la flexibilidad. El procedimiento por el que se rige el conjunto de la neología (revitalización, la creación onomatopéyica, la incorporación de voces ajenas y la formación de palabras nuevas), para Alvar Ezquerro (op.ct.: 11) “no es sino una tendencia de doble signo, aparentemente contradictoria, pues a la vez se utiliza el código lingüístico y hay una subversión contra él, se reconoce la norma y se transgrede, se crean palabras con arreglo a unas reglas pero esa creatividad cambia las propias reglas.”

3.4.2.2. El binomio extranjerismo-traducción

En el escenario de los mundos posibles dentro de la ficción se observa que de la interacción de una serie de operaciones traslaticias o de su renuncia (es decir, de aplicar o no las técnicas descritas por la modulación y la equivalencia que actúan a nivel de significado y por la transposición que ocurre a nivel sintáctico) se obtiene un binomio estilístico (extranjerismo-traducción). Las diversas facetas de esta entidad y los sistemas de integración de la misma en el proceso constructivo del plano lingüístico de la obra, así como en la caracterización de los personajes y en la evolución de la figura literaria del traductor, forman parte de los objetivos de esta investigación.

Esta interpretación de la función binaria extranjerismo-traducción se fundamenta en el hecho de considerar la evidencia de que en las traducciones convencionales de la vida real en un sentido amplio se entiende por extranjerismo tanto un elemento traducido (p. ej., la extensión semántica, calco, traducción literal) como no traducido (p. ej., préstamo –adaptado e

inadaptado- híbrido, neologismo), por lo tanto es asequible afirmar como verdad axiomática que en todo extranjerismo está latente una operación descrita por la teoría de la traducción. Dicho de otro modo, el extranjerismo implica unívocamente un procedimiento de los métodos de traducción literal incluyendo el “falso amigo” como extranjerismo equívoco. Cada uno de los diferentes procedimientos conlleva cierta significación intrínseca, puesto que por ejemplo un calco difiere de un préstamo inadaptado y genera un conjunto de interpretaciones que aumentan su efectividad cuando la secuencia de LO es susceptible a varias opciones de traducción en LT, cuando no de ser tergiversada.

El procedimiento de traducción en la ficción como es el caso de *La Tesis de Nancy* opera en el nivel retórico de la fabulación, en lo que a la organización del discurso se refiere –elección de los diferentes métodos aplicados- y también de forma palmatoria en el discurso -en este sentido opera en las facetas clásicas de la *inventio* y de la *dispositio* de la materia- es decir, cómo se trama y cómo se presenta el mensaje, y conjuntamente con el extranjerismo de forma verbalizada actúa también en el plano de la *elocutio*. Según Garrido (2007: 41):

“la organización de la estructura semántica del texto es diferente según se considere a la luz del concepto de fábula o del de trama. En el primer caso la relación que une los diferentes motivos o tópicos es de carácter lógico o cronológico; en cambio, la trama implica una reordenación de los materiales temático por exigencias (principalmente) de las corrientes literarias (generales o particulares). Las operaciones o fases de producción textual representadas por fábula y trama pueden asimilarse (el menos, parcialmente) al proceso o esquema retórico de producción del discurso.”

Para Albaradejo (1989:45) el conjunto del esquema retórico del texto se conforma por dos niveles básicos “el que depende de la operación de dispositio, que consiste en la estructuración de los elementos conceptuales dentro del discurso, y el resultante de la operación de elocutio, que es la verbalización o expresión de dichos elementos conceptuales”. Por lo tanto el primer nivel es subyacente y “el segundo es aquel en el que se manifiesta el primero” (cf. ibídem). “Estos dos niveles del texto retórico forman el espacio sintáctico, en sentido semiótico, del hecho retórico” (ibídem). Concluye Albaradejo (ibídem) señalando:

“la teorización retórica ofrece otra operación imprescindible para la construcción textual: la *inventio*, de la cual depende la obtención de los elementos que forman el referente del discurso. Con esta operación es elaborada la construcción referencial que es representada por el texto al ser incorporada a su estructura subyacente. A la *inventio* corresponde, por tanto, un nivel que, si bien no está propiamente en el texto retórico, está vinculado de modo tan estrecho a éste que sin la existencia de dicho nivel de *inventio* no pueden obtenerse los que corresponden a la *dispositio* y a *elocutio*.”

Por lo tanto, para Garrido (2007:41)

“caería dentro de la *inventio* la labor de forjar a través de la imaginación ficcional el referente del texto narrativo, mientras que la organización de los tópicos y subtópicos de ese referente vendría a ser competencia de la *dispositio*. [...] La *elocutio*, finalmente, aporta los materiales

lingüísticos que facilitan la verbalización de los mundos de ficción y, en definitiva, su constitución en forma de texto.”

Por otra parte, resulta evidente que -al margen de la existencia de la figura explícita de un traductor como mediador- la traducción en los textos narrativos como necesidad o como ornato que pretende provocar un efecto en el mensaje transmitido bajo las diferentes modalidades del extranjerismo -en el que subyace algún procedimiento descrito en la teoría de la traducción como se acaba de señalar-, tiene su correspondiente imagen en la ficción como imitación de esa necesidad de trasvase o incluso simplemente para hacer creer al receptor que en realidad se ejecuta una transcripción alegándolo abiertamente o dejando entrever ciertos indicios que sugieren una procedencia foránea o ajena de las expresiones transmitidas. Todo esto exige cierta precisión de estilo atendiendo las aspiraciones artísticas o divulgativas del emisor y requiere ser explicado revisando algunos puntos de vista de la teoría de la literatura.

En esta línea, de acreditar la existencia de tales prácticas tras haber identificado su uso se ha encargado la estética literaria a través de las diferentes Poéticas y Retóricas, desde las de Aristóteles en el s. IV a.C. que en cuya *Poética* por ejemplo se instaura el concepto de *mimesis* como cimiento de cualquier obra artística, además de atender “el efecto de la obra en su recepción (teoría de la *catarsis*) y se plantea el problema esencial de la diferencia entre verdad y verosimilitud”, según Senabre (en Villanueva [ed.], 1994:51) hasta las teorías del siglo XX herederas en parte de la visión aristotélica (cf. *ibidem*). De esta forma, Senabre (*ibidem*) apunta que en el siglo XX:

“la teoría literaria] ha recibido el impulso vivificador de la corriente formalista rusa, así como del New Criticism norteamericano, surgido en torno al grupo neoaristotélico de Chicago. Todos ellos encontraron en la Poética de Aristóteles, en efecto, las ideas estimulantes que permitían desarrollos y orientaciones de signo renovador. Incluso los estructuralistas parecían acogerse al lejano magisterio del filósofo griego al destacar la importancia que Aristóteles concede a la unión indisoluble de todos los elementos que integran la obra literaria.”

Así, por su parte Pozuelo (en Villanueva, 1994: 74) confirma que los tres movimientos, “que, por separado, constituyen los cimientos de la teoría literaria del siglo XX, a saber, el formalismo ruso, el *New Criticism* norteamericano y la estilística, convergen en un punto fundamental: la constitución de una nueva manera de entender los estudios literarios que privilegiará los aspectos formales sobre los contenidistas en sus análisis literarios, como un intento consciente de fundamentar una ciencia de la literatura con carácter autónomo. [...] De los tres movimientos el que más influencia posterior ha tenido, y el que de modo más sistemático ha contribuido a una poética formal, es el llamado formalismo ruso, al que precisamente acogieron y difundieron como sus maestros los estructuralistas europeos de los años sesenta.”

De los que, por un lado se destaca al estructuralista francés Barthes (1982: 22) por su apreciación acerca de estas disciplinas: “la Retórica deja de oponerse a la Poética en provecho

de una noción más trascendente que hoy llamaríamos “Literatura”; ya no solo se ha erigido en objeto de enseñanza, sino que se ha transformado en un arte”. Y por otro, por lo que a la finalidad de esta investigación compete, al formalista ruso Bakhtin (1984) [Bajtín en adelante] que en su obra *Problems of Dostoevsky's Poetics* expone su visión heterogénea del lenguaje artístico en la novela como una sumatoria de diversos estilos, registros, sociolectos y lenguas que confluyen en las diferentes formas de decir que el género permite y se estudian desde un punto de vista dialógico; en otras palabras, se analiza metalingüísticamente la relación que existe por ejemplo entre el discurso de un personaje y su cultura, su nacionalidad, al momento histórico o al estrato social al cual pertenece. De esta forma, Bajtín (1984: 183) aclara: “Dialogic relationships, therefore, are extralinguistic. But at the same time they must not be separated from the real of *discourse*, that is, from language as a concrete integral phenomenon. Language lives only in the dialogic interaction of those who make use it. Dialogic interaction is indeed the authentic sphere where language *lives*.”

Por otra parte, Pozuelo (en Villanueva [ed.], 1994: 86) añade, “Bajtín explica el dialogismo, que es concepto más amplio y rico que el de intertextualidad, en un capítulo de su fundamental monografía sobre Dostoiévsky [Bajtín, 1963]⁸⁹. [...] Frente a la épica, que es monoglotica, y frente a la gran novela realista de Balzac o de Tolstoi, que uniforma por el narrador-autor todo el discurso, el género novela es plurilingüe, reúne en su interior un diálogo social y colectivo en el que intervienen muchas voces, acentos, registros.” Concretamente, Bajtín (1984: 4), en el citado estudio apunta: “Thus, all the elements of novelistic structure in Dostoevsky are profoundly original; all are determined by that new artistic task that only constructing a polyphonic world and destroying the established form of the fundamentally *monoglotic* (homophonic) European novel.” Booth (en Bajtín, 1984: xxii) sintetiza este concepto apuntando: “Even drama, which on its surface seems polyphonic, and which became for Western objectivists a kind of model to be emulated in fiction, is by nature monoglotic, because the dramatist is always imposing upon his characters what they must say, rather than allowing their personalities the freedom to say what they will, in their own way”.

Más adelante Bajtín (1981: 262) en su siguiente obra, *The Dialogic Imagination*, explica:

“The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific sociopolitical purposes of the day, even of the hour (each day has its own slogan, its own vocabulary, its own emphases) –this internal stratification present in every language at any given moment of its historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre.”

⁸⁹ Este investigador cita la edición de Bajtín, M., 1963, *Problemas de la poética de Dostoiévsky*, México, FCE, 1986.

Sin embargo, tanto la diversidad como la estratificación de los tipos de lenguajes dependen de la libertad que otorga el autor al narrador y a los personajes cuando no al traductor en tanto que ente literario para que estos logren su auténtica voz. Téngase en cuenta que si bien la finalidad de todo traductor es lograr la invisibilidad, su voz existe igualmente, aunque se oculte tras el anonimato, la fidelidad al espíritu de la letra o la discreción. Según Booth (en Batjin, 1984: xxii): “Turgenev, Tolstoy, indeed most who are called novelists, never release their characters from a dominating monologue conducted by the author, in their works, characters seldom escape to become full *subjects*, telling their own tales. Instead they generally remain as objects *used* by the author to fulfill preordained demands”.

3.4.2.3. Historia de la traducción como recurso estilístico

Aunque con las ideas vertidas en la teoría de la dimensión dialógica de Bajtin, (o también “corriente dialógica”, cf. Yllera, 1974: 78) se abre un camino para la investigación en lo que atañe a los diferentes lenguajes de la prosa de ficción todavía no existe un claro reconocimiento por parte de la crítica literaria de los artificios estilísticos referidos a la traducción y sus procedimientos en el ámbito de la ficción. De esta manera, Bajtin observa (1981: 50):

“the basic tasks for stylistics in the novel are, therefore the study of specific images of languages and styles; the organization of these images; their typology (for they are extremely diverse); the combination of images of languages within the novelistic whole; the transfers and switchings of languages and voices; their dialogical interrelationships. The stylistics of direct genres, of the direct poetic word offer us almost no help in resolving these problems.

Lo cual merece contemplar este fenómeno desde otro ángulo para detallar las causas de tal falta de atención, puesto que Aristóteles en la *Poética* y la *Retórica* no trata la traducción pero sí el extranjerismo -el cual se analizó en el capítulo (III.3)-. No obstante, es particularmente significativo en relación a la historia y el desarrollo de este recurso -para reconocer su condición binaria y su dinámica- tener en cuenta la coincidencia del término chipriota elegido por Aristóteles para explicar la función poética del extranjerismo con la descripción del mismo vocablo hecha por Heródoto un siglo antes.

Así, cuando Aristóteles se pronuncia en la *Poética* (en González Pérez: 1984: 100-101) sobre las voces extrañas observa: “Y todo nombre es corriente o es raro [...]. Llamo corriente al que utilizamos cada uno de nosotros, raro al que utilizan otros, de manera que evidentemente es posible que un mismo nombre sea corriente y raro, pero no para los mismos; σίγυρον⁹⁰, en efecto, es corriente para los chipriotas y raro para nosotros.” Lo destacable de esta cita es el

⁹⁰ *Lanza, venablo o dardo*. En la traducción de Goya y Muniain (1970: 65): “Porque Siguyno para los chipriotas es propio, y para nosotros extraño”, y remite al lector a la cita 133 (p. 128): “Σίγυρον significa lanceta”.

hecho de incluir en su tratado sobre las obras escritas en verso un término que ya había sido explicado con anterioridad en la prosa de Heródoto mediante un recurso de la traducción: “De lo que no cabe duda es que los lígires situados sobre Marsella llaman sígines a los revendedores, y los de Chipre dan el mismo nombre a los dardos”, (en Lama de la Cruz [1989: 414]⁹¹).

En cuanto al mencionado pasaje de Aristóteles, López Eire (1997: 32) apunta remitiendo al lector a su consulta al final de la siguiente cita:

“De hecho el magistral y modélico poeta Homero, cuyos poemas se estudiaban en la escuela, empleaba, literalmente, palabras extranjeras que exigían explicación porque no eran usuales ni en el jónico-ático clásico de los siglos V y IV a. J.C. ni en la lengua común de los griegos (la *koiné* o griego helenístico), sino, por ejemplo, en dialecto chipriota (*Poética* 1457 b 5).”⁹²

Es decir, si tales vocablos necesitaban explicación, en los versos de Homero no se los traducía a diferencia de lo que realizaba Heródoto en su prosa. Ciertamente, interesa destacar que el problema aquí planteado sobre la traducción como recurso estilístico es tan solo una cuestión de posicionamiento ante el extranjerismo y su grado de aceptación dentro de las variables narratológicas ostenta cierto estigma relativo a su genealogía literaria prosística. Desde el retrato realista de un personaje extranjero en el que se enfatizan ciertos rasgos de dicción y gramaticales hasta los valores enciclopédicos de enseñanza como la relativización de la visión del mundo en los que se explican los nuevos vocablos –como los *realia* o las palabras culturales- por medio de diferentes procedimientos de la traducción, la dicotomía extranjerismo-traducción se presenta como un recurso de estilo desde la historiografía al menos.

Ahora bien, si se indaga en las causas históricas sobre la insuficiente consideración de los recursos narrativos de la traducción se observan diversas razones que se originan en los diferentes géneros literarios, de quienes los cultivaron y de sus comentaristas. Por un parte, Lausberg (1990, I: 61-62) siguiendo a Cicerón y a Quintiliano observa en el apartado sobre la definición de la “ars”: “Toda *ars* es susceptible [...] de ser enseñada (*doctrina* “adocctrinamiento”) y aprendida (Quint. 2, 14, 5 *ars erit quae disciplina percipi debet*) y ello por intermedio de las reglas [...]”, para concluir señalando: “Frente a las reglas (*praecepta, regulae*) se alza la *licentia*, que es limitada precisamente por las reglas. Algunas infracciones, generalmente condenadas, contra las reglas se les pueden permitir a ciertos artistas y a ciertos géneros artísticos (por ejemplo, a la poesía) como una *licentia* (Cic. de or. 3, 38, 153; Brut. 91, 316; Quint. 10, 1, 28)”, (op.ct.: 62). Y por otra, como es sabido la novela florece en la época

⁹¹ *venablos*, según la *Historia* de Heródoto, (en Balasch (2007: 492) y *dardos* (en Lama de la Cruz (1989: 414)

⁹² La *Poética* de Aristóteles, Goya y Muniain (1948: 65) traduce: “porque Siguyno para los chipriotas es propio, y para nosotros extraño.”

helenística entre los siglos I a.C y I d.C., tal es el período que expone García Gual (2006: 97) para la datación de la primera novela titulada *Calírroe* de Caritón de Afrodiasias. Según este investigador (op.ct.: 108) “por su forma de larga narración en prosa, referida a un pasado distante, la novela tiene relación con la historiografía, de la que se distingue porque no busca la verdad (*alêtheia*) de los hechos, sino tan sólo una ficción (*plásma*) de cierta verosimilitud.” Además, se subraya el hecho de que las técnicas narrativas empleadas en la historiografía por los diferentes autores se presentan con una multiplicidad de estilos -incorporación de discursos, cartas, traducciones, relatos intercalados y cierta contaminación novelesca inclusive (cf. García Gual: 2006: 94)- cuestiones que sumadas a las de los géneros dramáticos y a los de la épica entre otros pasan al nuevo género prosístico de ficción, la novela.

No obstante, Batjin (1983: 109) añade otro cariz a los orígenes de la novela –que ampliaría en *The Dialogic Imagination* como se observará en breve- sin contradecir la teoría más abarcadora de García Gual señalando:

“speaking somewhat too simplistically and schematically, one could say that the novelistic genre has three fundamental roots: the epic, the rhetorical, and the carnivalistic (with, of course, many transitional forms in between). [...] In shaping that variety in the development of the novel, and in shaping that artistic prose which we will provisionally call “dialogic” and which, as we have said, leads to Dostoevsky, two genres from the realm of the serio-comical have definitive significance: the Socratic dialogue and Menippean satire”.

Según García Gual (en López Pérez, ed., 1988: 1133), “aunque por su forma abierta y por su prosa omnívora está cercana a una narración histórica, la novela se relaciona ante todo con el drama, y especialmente con las piezas de la Comedia Nueva, cuyos asuntos eran amores y enredos burgueses.” Por otra parte, el desarrollo de la biografía como subgénero de la historia (cf. García Gual [2006: 75]) contribuirá al florecimiento de un tipo de ficción con trazos históricos y novelescos generando la biografía novelada como es el caso de la *Vida de Alejandro* atribuida a Pseudo Calístenes. García Gual (op.ct.: 78) destaca que “esta biografía es un relato muy complejo en cuanto a su formación por ensamblaje de diversos materiales: una biografía helenística del siglo I a.C., una novela epistolar, distintos documentos, una novela milesia sobre el origen de Alejandro, etc.”.

Sobre la confluencia de los diferentes géneros y estilos que contribuyen al nacimiento de la novela, Bakhtin (1981: 65) añade el hecho del poliglotismo vivido en el mundo helénico:

“What was created was a new multigenred genre, one which included in itself various types of dialogues, lyrical songs, letters, speeches, descriptions of countries and cities, short stories and so forth. It was an encyclopedia of genres. But this multi-generic novel was almost exclusively cast in a single style. Discourse was partially conventionalized, stylized. The stylizing attitude toward language, characteristic of all forms of polyglossia, found its paradigmatic expression in such novels. But semiparodic, travesty and ironic forms were present in them as well, there were probably many more such forms than literary scholars admit.”

A lo que es pertinente añadir la confluencia de diferentes culturas e idiomas que componen la lengua griega, consecuencia de las variadas formas de conexión con lo foráneo a

través del comercio, las migraciones, los viajes de los geógrafos y la guerra o la conquista pacífica. Según G^a Yebra (1994: 25): “El influjo de las culturas del Próximo Oriente en Grecia parece también indudable. Es bien sabido que los griegos eran una mezcla de pueblos, y su cultura una mezcla de culturas. La lengua griega es, en lo fundamental, indoeuropea, pero al menos el 40% de sus palabras no son de origen indoeuropeo.” Además, el contacto con diferentes pueblos se hizo posible gracias a la existencia de intérpretes de los que dan noticia los historiadores como por ejemplo Heródoto y Jenofonte. De acuerdo con G^a Yebra (op.ct.: 26): “Estos contactos, y muchos otros, no habrían podido realizarse sin la traducción, al menos implícita y, en muchos casos, simplemente oral, es decir a través de intérpretes. Es otra forma de traducción, muchísimo más antigua que la traducción escrita.” Así lo atestigua Crespo Alcalá (2003: 122):

“sobre el hecho de que era práctica habitual entre los griegos llevar intérpretes en sus incursiones en ámbito no griego, ya sea militares o comerciales, siempre que por alguna razón tuvieran que comunicarse con otros pueblos. Un buen ejemplo de esto nos lo proporciona Jenofonte en la célebre crónica de la retirada del contingente griego, en su *Anábasis* V,4,4: [...] Cuando llegaron, se reunieron los jefes de los mosinecos y los generales griegos; dijo Jenofonte haciendo de intérprete Timesiteco: “Mosinecos, nosotros queremos...”.”

Por lo tanto, la existencia de individuos bilingües fue una realidad más allá de las razones comerciales y de conquista, el ejemplo más notorio se encuentra en el arte de las letras puesto que los géneros literarios estaban estrechamente ligados a ciertos dialectos y a la creación de lenguajes literarios. Afirma Crespo Alcalá (op.ct.: 116) que “el autor literario se encontraba unido al dialecto del género que cultivase, con independencia de la estirpe griega a la que él perteneciese, del dialecto materno que hablase y del lugar en el que habitara y compusiera.” Por ejemplo, (ibídem) “Píndaro y Baquílides, dos autores de lírica coral, conocidos en particular por sus Epinicios, cantos en honor de los vencedores de los Juegos, escriben en la misma lengua literaria a pesar de ser uno de Tebas, donde se habla beocio, y el otro de la isla de Ceos, donde se habla jonio.”

Tal circunstancia parece extenderse por el período helenístico hasta obtener un punto de apogeo en la figura de Luciano de Samósata, creador de una de las obras que más ha influenciado a la literatura europea, *La verdadera historia*, de la que García Gual (1972, nota 15: 88-89) opina que “es el modelo de todos esos viajes imaginarios con los que Rabelais, Cyrano de Bergerac, Swift, Voltaire y otros divirtieron a sus contemporáneos.” Su ciudad se erige como emblema del cruce de caminos de culturas y lenguas, así lo entiende Bakhtin (1981: 64) que apunta:

“[...] Samosata, Lucian’s native city, which has played such an immense role in the history of the European novel. The original inhabitants of Samosata were Syrians who spoke Aramic. The entire literay and educated upper classes of the urban population spoke and wrote in Greek. The official language of the administration and chancellery was Latin, all the administrators were Romans [...]. A great thoroughfare passed through Samosata (strategically very important) along which flowed the languages of Mesopotamia, Persia and even India. Lucian’s cultural and

linguistic consciousness was born and shaped at this point of intersection of cultures and languages.”

Pero quizá lo más saliente que deba ser destacado en relación a estos hechos es la reflexión sobre la lengua que comienza a emerger de estas obras como consecuencia de los contactos con otros pueblos y de los diferentes idiomas que se refleja explícitamente en la técnica de traducción llevada a cabo por Heródoto. Jenofonte, en cambio, transcribe las palabras traducidas en estilo directo con la particularidad de ponerle nombre a los intérpretes, así se conoce a Timesiteco y a Pigres (cf. Crespo Alcalá 2003: 122). La acción de estos traductores y el reconocimiento de su trabajo no queda ceñida solamente al ámbito de la historiografía, también fueron usados en la ficción como por ejemplo en la tragedia por Esquilo y Sófocles (cf. op.ct. 122-123).

Habida cuenta de estos detalles, entre las técnicas aportadas por la historiografía a la novela convergen el recurso estilístico del extranjerismo y la necesidad de la traducción. De tal manera que en el nuevo género prosístico de ficción, cuya culminación se halla en *Las Etiópicas* (cf. Crespo Guemes en Heliodoro, 1979: 42), se imita la necesidad de traducir, este recurso no sólo conlleva una riqueza de enseñanza cultural a través del plano lingüístico de la obra sino que tendrá repercusiones en el plano estructural según se vayan perfeccionando tales prácticas en relación a la evolución de la figura literaria del traductor que se instaura a partir del personaje y en parte narrador (cf. op.ct.: 24) Calasiris –además en su caracterización por su oficio de sacerdote de Isis se sintetizan los conceptos griegos que indican su condición de intérprete de oráculos (hermeneuta) e intérprete de lenguas extranjeras (traductor)-⁹³.

De este modo, en lo que atañe al origen de los fundamentos instaurados por Aristóteles en la tradición occidental de la crítica literaria, se sabe que dedicó la *Poética* a las obras escritas en verso al menos tres siglos antes del surgimiento del género novelístico y que solamente pronunció algún comentario colateral a la prosa cultivada por Heródoto⁹⁴ para, por ejemplo, compararla con la poesía en un sentido amplio: Aristóteles (en García Yebra, 1992: 158) comenta en esta dirección que “la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular.”

Lejos del arte poético se encuentra entonces la prosa de Heródoto que no sólo como apunta Balasch (2007: 19) “regresa al estado de lengua prehomérico, prosaico, pero ahora no con la precariedad que determina en la lengua un nivel cultural íntimo, prácticamente inexistente, sino con la altura ganada por el esfuerzo racional que suponen el pensamiento filosófico presocrático y la gestación literaria de los primeros logógrafos [...] : estamos en el

⁹³ Para el comentario de las correspondientes voces griegas ver Crespo Alcalá (2002:123).

⁹⁴ Será el propio Aristóteles que acuñe los conceptos de Historia e historiador, (cf. García Gual, 2006:28).

reino de la objetividad”, sino que su estilo también logra un valor de enseñanza enciclopédica agregando comentarios etnográficos y lingüísticos. De esta forma, ensaya en sus excursos algunos procedimientos de la traducción por necesidad, y no como ornato, para explicar las nuevas realidades con las que se encuentra en sus viajes. Balasch (op.ct.: 51) comenta que Heródoto “reconoce, naturalmente, que los pueblos bárbaros hablan lenguas distintas, cada uno la suya, pero cita palabras escitas y egipcias, y cuando las incorpora a su contexto griego les da carta de igualdad; tienen entitativamente el mismo valor y categoría que las palabras griegas.” Así pues, es oportuno destacar el contraste con los poemas de Homero que “juegan con esencialidades, y griegos y troyanos hablan entre sí y se entienden porque lo exige el argumento, cuando estos últimos debían hablar una lengua probablemente no indoeuropea”, (cf. op. ct.: 47).

Plenamente consciente de las diferencias lingüísticas y culturales entre griegos y bárbaros Heródoto además se sirve y menciona el trabajo de varios intérpretes (cf. Crespo Alcalá [2002: 121]; García Yebra [1994: 23]). Al igual que en *Anábasis* I, 2, 17 de Jenofonte como apunta Crespo Alcalá (2002: 122): “la presencia de intérpretes es frecuente en este género de obras. No ocurre lo mismo en obras en las que las diferencias de lengua o dialectales son obviadas: a los pueblos que se enfrentan en Troya nos los presenta Homero hablando la misma lengua, sin hacer notar problema dialectal alguno, cuando en realidad la campaña de Troya es panhelénica. La clave está en la lengua que Homero pone en boca de los héroes de uno y otro bando, una lengua literaria, la de la épica.”

Similar tendencia a la de Homero en lo referente a la omisión de ilustrar la variedad lingüística de los personajes representados se observa en la *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides en la que se enfrentan griegos contra griegos, aunque con diferencias dialectales, pero en la que se evitan las recreaciones localistas. Calonge (en Tucídides, 1990: 60) señala que “todos los discursos incluidos en la obra de Tucídides están en dialecto ático, dialecto cuya utilización en la historiografía griega inicia Tucídides, aunque muchos de los oradores a quienes se asignan tales discursos no los pronuncian en ático y estos últimos sean proporcionalmente una parte muy considerable. No es imaginable, ni entonces ni ahora, que un autor que ha elegido una lengua para dirigirse a un público utilice en su obra las lenguas de los personajes que ella incluye, como si en vez de una obra literaria recogiera textos originales.” Sin embargo, más adelante destaca el hecho de que “el problema de la caracterización de los oradores es algo más complejo porque supone que no es el orador el que se manifiesta, sino que es el autor el que deja que se vean rasgos específicos de su personalidad”, (op. ct.: 62) para concluir afirmando que “lo cierto es que los oradores en la obra de Tucídides suelen ofrecer rasgos individuales: Cleón en III 37 y Alcibiades en VI 6 están caracterizados a lo largo de sus discursos y lo están tan bien que es inevitable suponer una autocaracterización sin duda involuntaria”, (ibidem).

Volviendo al extranjerismo en concreto, un método de traducción lo provoca o lo explica. Efectivamente, incluso cuando el autor sin mediación de un traductor recurre al extrañamiento del lenguaje con vocablos crudos, híbridos o adaptados manipula ciertos procedimientos de la traducción literal para crear una atmósfera, describir una realidad no conocida hasta entonces o para representar a cierto personaje con unos rasgos de dicción propios de su condición de extranjero –nada más recordar el trágico destino de la tribu de Efraím al no poder pronunciar correctamente *shibboleth* emitiendo en su lugar *sibboleth* (*La Biblia: Jueces*, 12) para reconocer el poder representativo de los mismos – con la finalidad de completar la etopeya.

Por otra parte, de igual modo que se reconoce el uso de expresiones extranjeras como recurso estilístico, es lógico otorgar el mismo rango de aprobación a la traducción de las mismas según las convenciones establecidas y las licencias poéticas referidas a la ficción. Álvarez Calleja (2003: 43-45) comenta el trabajo de varios traductores que se han enfrentado con el problema de traducir de manera convencional a autores que han desplegado este recurso en sus respectivas obras, como por ejemplo el de Fernando Galván que tradujo a Graham Green en *El americano tranquilo* y explica en la Introducción: “el empleo del francés es un recurso estilístico de notable importancia en la novela; eliminar esos textos traduciéndolos al español, hubiera significado uniformar lingüísticamente una narración que no se presenta así en su original”, (cf. op. ct.: 45).

Por último, se entiende que la lengua literaria usada por Homero para componer sus epopeyas era un idioma idealizado en sí mismo, configurado por diferentes formas dialectales y arcaísmos que no se correspondía con el lenguaje hablado por sus congéneres, aunque facilitó un mejor entendimiento de los mismos. Según Rodríguez Alonso (1986: 16), “la lengua homérica se nos presenta como una amalgama de palabras, construcciones y formas dialectales de diferentes regiones y épocas.” De lo que es lícito deducir que en las obras de Homero se cultiva una poesía de base multidialectal, compuesta a partir de una lengua híbrida e ideal en la que se combinan diversos barbarismos -en sentido etimológico- de diferente procedencia y su público se integraba originariamente entonces por un conjunto de individuos con diferentes grados de bilingüismo pero con una clara situación de diglosia. Crespo Alcalá (2002: 117) afirma al respecto:

“La creación y el uso de las lenguas literarias, que eran entendidas por todos en los ambientes cultos, es, como algunos han afirmado con acierto, un factor que contribuía decisivamente al mutuo entendimiento entre los griegos y a la progresiva aproximación de los diferentes dialectos. De estas diferencias dialectales, que son perceptibles en los diferentes géneros, los autores griegos se sirvieron también con fines literarios al igual que harán autores de épocas posteriores.”

De los géneros escritos en verso, en general, y particularmente de la excelencia de la obra de Homero⁹⁵ frente al resto conocido se pronunció Aristóteles pero del lenguaje idealizado de la épica homérica y de la situación de diglosia de los rapsodas y oyentes no lo hizo, puesto que no formaban parte de su materia de estudio, al igual que de la novela, género prosístico de ficción originado tres siglos después de la *Poética* y de la *Retórica*. Tampoco era pertinente detenerse en el estilo y los recursos desplegados en la prosa de Heródoto.

El problema que se plantea en definitiva en la descripción de las figuras retóricas y de incluir o no la traducción en su repertorio ronda el hecho de haber estado adscriptas a las obras compuestas en verso o por el contrario estar alejadas de ellas. Con el nacimiento de los nuevos géneros prosísticos de ficción en el mundo griego, sobre todo de la novela, se dará cabida a un crisol de técnicas que darán impulso a una estructura abierta capaz de absorber toda clase de estilos y técnicas inclusive el verso⁹⁶ del cual originariamente se hallaba distanciada.

No obstante, con el fin de allanar el campo de estudio, esta investigación suscribe la opinión de Todorov (1975: 20) que matiza: “la palabra Poética se referirá en este texto a toda literatura, sea o no versificada [...]. También cabe recordar, en defensa de este término, que la más célebre de las Poéticas –la de Aristóteles– no era más que una teoría relativa a las propiedades de ciertos tipos de discurso literario.” Como Todorov, son varios los investigadores que ven la fusión de las Retóricas y las Poéticas de la tradición clásica en la teoría literaria y la narratología del presente. Así por ejemplo Yllera (op. ct.: 15) afirma, “la estilística y poética contemporáneas han buscado apropiarse los análisis de la vieja retórica (...)”. O, por otra parte, Garrido (2007: 21) que apunta “quizá sea en Quintiliano donde Retórica y Literatura se dan la mano de un modo más manifiesto.”

Aristóteles, por ejemplo, al comparar las características de la poesía con las de la historiografía en el capítulo IX de la *Poética*, delimitaría la frontera entre lo que hoy en día es una ciencia social (la Historia) y un arte (la Literatura). Traza una línea divisoria entre una disciplina que se ocupa de relatar los acontecimientos ocurridos en la vida real⁹⁷ y otra que busca plasmar la realidad con palabras a través de la invención, o sea de la ficción⁹⁸. En efecto,

⁹⁵ “Homero fue el poeta máximo” afirma Aristóteles, (García Yebra, 1992: 138).

⁹⁶ Además de insertar diferentes formas líricas en el en el conjunto del texto desde sus orígenes, hasta por ejemplo componer la totalidad de la novela en verso como ocurre con *Eugenio Onegin*, Pushkin, A. (1837) o *El cumpleaños de Juan Ángel*, Benedetti, M. (1971).

⁹⁷ Bieler (1975: 83) apunta que gracias a Tácito se conoce la distinción conceptual para los romanos entre “*historiae* (narración de lo que ocurre en el tiempo actual) y *annales* (de lo que ocurrió en el pasado).”

⁹⁸ “El historiador griego estructura sus materiales artísticamente, y también en esto los romanos han imitado el genio helénico. Acilio llegó en esto tan lejos que inventó un encuentro entre Aníbal y Escipión en Éfeso a fin de enfrentar vivamente entre sí a ambos generales, en vez de compararlos retrospectivamente. Nosotros no les concedemos ya semejantes libertades más que a los poetas.” (Bieler, op. ct.: 83).

apunta Aristóteles, “el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder.” (*Poética*, 1992: 157 – 158).

Así pues, el historiador relata hechos veraces y probables, mientras que el literato trata de lo posible y lo factible, en tanto que la literatura fantástica de lo imposible o improbable para cierto momento histórico, solamente creíble dentro de la lógica interna de la ficción, en este sentido se puede parangonar con las características de la fábula -como género literario en el que se presentan animales hablando o razonando- y con las novelas fabulosas de viajes y aventuras de la antigüedad clásica, que según observa García Gual (1972: 79) ahondando en lo ya expuesto “desde Homero a Antonio Diógenes hay una serie de motivos fabulosos que, recogidos y exagerados por Luciano, componen las viñetas de esta obra [*Verdadera historia*]⁹⁹, que parece preludear, a trozos, “Gulliver” o Julio Verne o la “ciencia ficción”.”

En lo que se refiere a la ficción, el autor puede elegir el repertorio léxico y argumentativo de acuerdo con sus prerrogativas estéticas en pos del mensaje que desee transmitir. El novelista de hoy en día -como los de antaño- recurre a diferentes estrategias y estilos para estructurar su obra tanto en el plano lingüístico como en el formal. Muchas de ellas se toman prestadas de otros géneros, como ocurrió en Roma y la tradición clásica, por ejemplo con las técnicas empleadas por los escritores que cultivaron la historiografía (género de no ficción) que insertaban discursos o cartas compuestos por ellos mismos¹⁰⁰. Tales recursos, propiamente novelísticos, ya transitados por los autores griegos, influenciaron a los escritores de la novela bizantina, la cual es sabido que se ha nutrido de otros géneros formando también un verdadero crisol¹⁰¹.

En Roma, la historiografía misma ya era un entrelazado de diversas formas textuales: discursos –cuidando los requisitos formales de la oratoria-, cartas y digresiones, por ejemplo, se intercalaban entre la narración de los hechos. Según esto, Bieler (1975: 231) afirma que “siguiendo a Isócrates, [...] Livio pretendía crear como historiador, una obra artística, emparentada con la poesía por el estilo y el modo de tratarla. Aunque su deber de historiador le hace subordinar las tendencias trágico-patéticas a las exigencias de la fidelidad históricas [...]. Mientras que en las partes narrativas influye en él la técnica de los relatos de César, los discursos se atienen a las leyes de la retórica ciceroniana, convincentemente aplicadas.” O

⁹⁹ El paréntesis es nuestro.

¹⁰⁰ Bieler (1975: 111) señala concretamente los casos de Claudius Cuadrigarius y Antípater.

¹⁰¹ Para Crespo Gúemes (1979:379 en relación a *Las Etiópicas*, “La novela como género literario pretende ser una suma de los géneros literarios de la literatura clásica griega. La épica, la tragedia y la comedia, la historia y la oratoria, forman en la novela una amalgama.”

sobre Salustio: “sus discursos, cartas y digresiones, no son adornos, como en el helenismo, sino que sirven a la interpretación histórica”, (op. ct.: 155).

Volviendo a la cuna de la historiografía, la griega, además de estar sometida a la contaminación de géneros en sus orígenes -Heródoto inserta cuentos, mitos y leyendas de la tradición oral¹⁰², propios del género de ficción- utilizaba, en su vertiente etnográfica, diversos recursos lingüísticos para explicar las nuevas realidades con las que los helenos establecían contacto, así en los territorios visitados como en los conquistados. Entre ellos se hallan los desplegados por el mismo Heródoto, la traducción literal, el comentario y la explicación (modo de traducción) de las palabras extranjeras¹⁰³, muchas de ellas *realia*, aportando así un valor enciclopédico a la vez que de enseñanza lingüística a su obra. Técnicas que pasaron a formar parte de las formas narrativas adoptadas por los nuevos géneros de ficción, como por ejemplo la novela. Estos procedimientos lingüísticos y traductológicos usados en los textos que describen la vida real, se pueden interpretar como verdaderos recursos estilísticos en los relatos de ficción puesto que pretenden imitar una realidad contingente y se rigen por los principios de verosimilitud y eurythmia.

De aquí se desprende que tanto la historia de la prosa –que abarca principalmente la novela y la historiografía, sin olvidar la biografía-¹⁰⁴ y la teoría literaria como los supuestos estéticos y estilísticos, documentan respectivamente el empleo del extranjerismo y de las variaciones de representación de los mismos a través de los diferentes procedimientos de la traducción, así como también las recomendaciones para hacer buen uso del mismo en el campo de las letras en general. Los ejemplos más notorios se pueden rastrear hasta la historiografía y fueron experimentados por Heródoto como se acaba de ejemplificar, luego Heliodoro los heredó poniéndolos en práctica en *Las Etiópicas*, claro exponente de la novela bizantina.

También se recuerda que Aristóteles (*Retórica*, 1990: 487) trata el hecho de hacer algo extraño el lenguaje corriente, puesto que “se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración produce placer”, y lo hace en el Libro III.2.1 correspondiente a las “Virtudes de la Expresión. La Claridad”. En la *Poética* (1992: 208 – 210), Aristóteles, que no conoció el

¹⁰² Cf. de Lama (2009: 19)

¹⁰³ Cf. cap. VII. Comenta Heródoto, en Balasch (2007: 415), “La fuente y toda la comarca en que ella mana se llama *Exampeo*; traducido al griego, *sendas sagradas*.” Y luego, “Los ligures, que viven en el norte, sobre Masalia, llaman *siginas* a los comerciantes, pero los chipriotas dan este nombre a los venablos.” (op. ct.: 492). Particular interés muestran los casos de realidades que ni siquiera hoy en día se han llegado a identificar los referentes y el traductor moderno solamente puede transliterar, tal es el caso en que Heródoto al describir un tipo de rata escribe: “*zegeris* (la palabra es libia, y en griego significa “loma””, (op. ct.: 479, nota 398).

¹⁰⁴ Puesto que como se ha visto en sus orígenes existe una interconexión muy estrecha entre ambas, la historiografía incorpora cuentos, mitos y leyendas –elementos de ficción- y la novela copia, entre otros, ciertos modelos ensayados en la prosa de Heródoto y sus continuadores.

florecimiento de la novela y solamente se pronuncia atendiendo los géneros escritos en verso, incide sobre este asunto, G^a Yebra (íbidem) traduce:

“La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja; por ejemplo, la poesía de Cleofonte y la de Esténelo. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas, y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. (...) Y el resultado de las palabras extrañas es el barbarismo. Por consiguiente, hay que hacer, por decirlo así una mezcla de estas cosas, pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y la bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad.”¹⁰⁵

En este pasaje, Aristóteles, voluntaria o involuntariamente, hasta cierto punto está alabando la composición híbrida de la lengua literaria artificial creada por Homero, que nutre su épica con elementos de diversa procedencia, según Rodríguez Alonso (1986: 16) en la lengua homérica coexisten “prácticamente todos los dialectos griegos, excepto el dórico, en formas antiguas y modernas”.

Racionero (Aristóteles, *Retórica*: 487, nota 28) puntualiza que “el papel de la “extrañeza” es análogo al de la metáfora (...) y siempre que no merme la claridad y se use en los márgenes que prescribe el *prépon* de la expresión, resulta un requisito del lenguaje elegante (una *virtus* de la *léxis* [...]).”

Ante estas particularidades el desarrollo de la multiplicidad de técnicas tardará en alcanzar el reconocimiento de la teoría y de la crítica especializada sobre las obras de ficción. Así pues, la descripción de las posibilidades estilísticas y estructurales de la novela no se verá refrendada por una teoría literaria que abarcase los conceptos de *Poética* y *Retórica* hasta la aparición de los estudios de los formalistas rusos Shklovski y Eichenbaum, que por su lado, “iniciaron las normas estéticas inherentes a la prosa literaria”, según Yllera (1974: 53) y de Propp, por otro, con su obra *Morfología del cuento* (1928) que “abrió nuevos caminos en el análisis del relato” (cf. op.ct.: 54). Sin olvidar los diferentes libros de estilo que trataron cuestiones relativas al arte literario intentando aglomerar las ideas de la antigüedad clásica: “el siglo XIX conoció diversos estudios de estilo o estilísticos. Autores alemanes la concibieron como análisis de diversas locuciones particulares, complemento de la gramática. Otros analizaron las diversas figuras de la antigua retórica, reduciendo el término “estilo” a lo que los antiguos llamaron *elocutio* o incluso *ornatus*. Finalmente, diversos estudios de estilo comprendían el análisis del pensamiento, técnica, etc., de un autor particular”, apunta Yllera

¹⁰⁵ Otro matiz se aprecia en la traducción de Goya y Muniain (1948: 67): “La perfección del estilo es que sea claro y no bajo. El que se compone de palabras comunes es sin duda clarísimo, pero bajo. Buen ejemplo pueden ser las poesías de Cleofonte y Estenelo. Será noble y superior al vulgar el que usa de palabras extrañas. Por extrañas entiendo el dialecto, la metáfora, la prolongación y cualquiera que no sea ordinaria. (...) De la confusión de los dialectos procede el barbarismo. Por lo cual se han de usar con discreción en el discurso. Así que la variedad del dialecto, la metáfora, y el adorno y las demás figuras referidas harán que el estilo no sea plebeyo ni bajo, y lo castizo de las palabras servirá para la claridad.”

(1974:15). Así pues, es lícito hablar de los rasgos estilísticos de un autor, de un género, de un movimiento literario y en definitiva de una novela en particular.

En palabras de Bakhtin (1981: 260), “before the twentieth century, problems associated with stylistics of the novel had not been precisely formulated –such a formulation could only have resulted from the recognition of the stylistic uniqueness of the [artistic-prose] discourse.”

3.4.2.4. La fábula y la fabulación del arte de traducir.

Desde la *Poética* de Aristóteles como se ha señalado anteriormente se suele distinguir tres fases en el desarrollo creador de los textos de ficción que dependen del concepto de decoro: *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (cf. Garrido, 2007: 18). Dentro de la *dispositio* se encuentra una de las ideas en el campo de la teoría literaria con más definiciones y matices, la de fábula¹⁰⁶, que ante todo, siguiendo a Garrido, “es una de las aportaciones más relevantes en el ámbito de la organización del material del relato”, (ibídem). “El ensamblaje de los materiales de la fábula debe regirse, según Aristóteles, por tres criterios: la verosimilitud, la necesidad (causalidad) y, sobre todo, por el decoro” (ibídem). Asimismo resulta destacable en la *Retórica* de Aristóteles la concepción de la *narratio* como *ars*, esto es, “como técnica sometida a las exigencias del orden, el ritmo, y sobre todo del decoro”, (op. ct.: 19). Así, Aristóteles distingue la *narratio* artística de la no artística. En la primera “los hechos se integran en el discurso del narrador, el cual selecciona e impone un orden del material” (ibídem), y en la no artística, en cambio, “se da una simple sucesión de acontecimientos sin implicación por parte de quien los refiere” (ibídem).

No menos importante es la contribución de Horacio sobre el doblete *res/verba* “en el que se sintetiza una de las cuestiones básicas de la poética tradicional: la que

¹⁰⁶ Desde el género literario de contenido didáctico o moralizante en el que apararen animales u objetos personificados con el don del habla, con el cual sobre todo no debe confundirse, hasta las aportaciones de los formalistas rusos que distiguen entre fábula (historia) y trama. En este sentido Garrido Domínguez aclara (op. ct.: 18): “Justamente la definición de este concepto se halla implícita la distinción que, por medio de los formalistas rusos, [...] llegará hasta los narratólogos franceses, consagrándose definitivamente en este ámbito. Se trata de la separación del material (inerte) y su configuración artística o, en otros términos, de la dicotomía fábula-trama (no conviene olvidar que los formalistas introducen una modificación significativa, designando el material con el término de fábula.” Por otra parte Aristóteles comienza la *Poética* de la siguiente forma: “Trataremos de la *Poética* y de sus especies, según es cada una; y el modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; y asimismo del número y calidad de sus partes, como también de las demás cosas concernientes a este arte; empezando por el orden natural, primero de las primeras”, (*Poética* en Goya y Muniain 1970: 25). Yllera (1974: 49-50, nota 2) sobre la concepción aristotélica de la fábula apunta: “Puede ser simple o compleja y encierra tres partes constitutivas: la peripecia, el reconocimiento y el acontecimiento patético. En ella se establece una idea general (análoga al argumento o tema) y los episodios.” En síntesis, se puede equiparar el concepto aristotélico de fábula con los de argumento, asunto, tema, e historia, cuestión que los formalistas rusos y sus seguidores separan en fábula (historia), por un lado, y trama, por otro. Puesto que según aclara Beristain (2008: 65) “la fábula da cuenta de la misma cadena de acciones de la historia, pero en el orden cronológico ideal, que habrían tenido si se hubieran dado en realidad.” Pero cómo se ordena lo rige la trama.

alude a las relaciones –y, cómo no a la jerarquía- entre el contenido y la expresión en el marco de la obra literaria”, según Garrido (op.ct.: 25). “En suma, *res/verba* se correlacionan estrechamente con dos operaciones básicas del esquema retórico, *inventio* y *elocutio*, pero tanto en un caso como en otro tiene una intervención decisiva la *dispositio*”, (ibídem).

De este modo la tesis que aquí se defiende se encuentra acotada en el predio de la fábula de la *narratio* artística, en lo que refiere a la organización y a la selección impuesta en la *elocutio*¹⁰⁷ –que es la que da forma al discurso y ordena el enunciado- por el narrador, el cual se encuentra desdoblado con el traductor que determina a la vez una interpretación alternativa del material lingüístico del discurso seleccionado por aquel al realizar el trasvase –en el que interviene nuevamente el concepto de fábula, puesto que la traducción misma sigue un argumento fabulatorio¹⁰⁸ que se rige por los principios de verosimilitud, causalidad y decoro buscando un efecto digno y creíble al adecuar el estilo al asunto a través de la relación asociativa entre el personaje tipificado¹⁰⁹ y el tipo de elocución- para luego cambiar la dirección del destinatario original del relato. Además, se observa que tal interposición de la figura del traductor-editor está cargada de cierto perspectivismo puesto que asigna a la modalidad de su traducción una singular variable: la magnitud temporal. Gracias a esta estrategia interpretativa, el traductor logra la ubicuidad y cierta omnisciencia selectiva al convertirse también en testigo. No solo tiene en cuenta el aquí y ahora del relato en LO –el inglés- ponderando las pistas que deja la narradora, sino que para contextualizar y completar su trasvase se remonta al tiempo en el que sucedieron los hechos narrados con la intención de apreciar el momento en el que los diferentes personajes, extranjeros y autóctonos, emiten sus respectivos enunciados en castellano, captando así el instante de la enunciación y por ende la singularidad de la dicción de los diversos actantes.

3.4.3. Generalidades de las técnicas narrativas

Puesto que una historia literaria consiste en relacionar una sucesión de hechos mediante una lógica interna, las técnicas y los recursos desplegados por los diferentes autores para encomendar al lector a descifrar cómo se disponen el planteamiento -en el que se aportan los

¹⁰⁷ En ella “confluye la energía retórica de construcción textual iniciada con la *inventio* y continuada con la *dispositio*”, (Albaradejo, 1989:117)

¹⁰⁸ Desde el propio falseamiento del hecho de traducir un texto inexistente hasta el sentido del enunciado fantástico por el hecho de ser “barbarizante” que remite por connotación a los procedimientos de la traducción literal.

¹⁰⁹ Por ejemplo Heliodoro, apunta Crespo Guemes (1979: 41), “siguiendo la tradición de Meandro, intenta caracterizar a cada personaje por un estilo diferente.”

datos que fundamentan el relato, como por ejemplo: el tiempo, el lugar, los personajes y el enunciado del asunto o intriga-, el nudo -en el que se desarrolla la historia en sí-, y el desenlace -en el que se da la resolución final del argumento planteado-, son variados y abarcan los diferentes planos del relato: el narrativo de la composición formal y estructural general de la obra, y el lingüístico. Así pues, el lector participa a través de la lectura descubriendo cómo se plantea, progresa y finaliza la acción al desglosar los códigos del signo literario. En cuanto a la resolución final del asunto, la narración puede terminar con una detallada contribución de datos facilitando la aclaración del desenlace al lector, o por el contrario la acción se puede detener de forma repentina dejando el final trunco, sin especificar detalles para la conclusión de los hechos, con la intención de dejarlo abierto para la libre interpretación por parte del lector.

Tradicionalmente, conceptos que remiten a la maquinación de la historia por parte del autor para provocar asombro e incluso llevar al engaño al lector son totalmente lícitos, en este conjunto se destacan estratagemas narrativas tales como “*deus ex machina*” que se refiere a un elemento externo que contribuye a resolver un relato sin respetar la coherencia interna provocando una sensación de falta de lógica o sinrazón; el “golpe de escena” que consiste en un giro inesperado que ocurre en el desenlace, con la clara intención de que el lector se encuentre con lo inesperado causando así un mayor impacto en él puesto que el narrador supo crear previa y gradualmente una atmósfera de expectativas ilusorias con falsas pistas induciendo un razonamiento deductivo erróneo; y el llamado “dato escondido” que reside en narrar por omisión, de esta manera el narrador esconde o silencia durante unos instantes o para siempre algunos datos del conjunto de la historia para darles una mayor intensidad narrativa al sacarlos a la luz en otro momento o al callarlos definitivamente.

Por otra parte, se encuentran las técnicas que se describen como relativas al tiempo, el cual se puede corresponder con el orden cronológico de los acontecimientos o bien puede ser alterado, así : “el relato lineal”, cuando los hechos son contados en el mismo orden en que suceden; “la prolepsis o anticipación” cuando la narración se manipula adelantándose en el tiempo y se relatan hechos que todavía no han sucedido en realidad; y “la analepsis o retrospectión” (“*racconto*”, si se prolonga) cuando se modifica el relato volviendo al pasado y cuenta sucesos ya ocurridos; y finalmente la historia también puede comenzar por la mitad de acción y se denomina “*in media res*”, conocida igualmente como “comienzo abrupto” ya que el lector no recibe la información determinante del planteamiento que lo prepara para comprender la historia.

La argucia de los autores en la presentación narrativa difiere según la dimensión artística y la finalidad de la obra desarrollándose así una variedad de recursos para enmarcar la historia con el propósito de fundamentarla y otorgarle una mayor credibilidad. De esta forma, en el fenómeno conocido como estructura de encuadre “el novelista prepara las condiciones (el *marco*) para que un personaje relate su historia (que es la “historia” de la novela”, (cf. Tacca [1985: 43]). La condición de fenomenicidad de estos relatos, es decir la voluntad por parte del autor de justificar el discurso novelesco es una característica de las historias que se disponen en forma de crónicas, libros de viajes, cartas, manuscritos, el llamado “*dream vision*”, informes, etc.

Entre las técnicas narrativas de presentación usadas por los diferentes tipos de narrador elegidos por los autores se encuentran, por un lado, conceptos tales como: “la caja china”, que se produce cuando dentro de una historia se insertan otras narraciones repitiendo esta fórmula una y otra vez; análogo a este procedimiento de “la obra dentro de la obra”, pero más complejo si se quiere, es el conocido como “relato especular”, “mise en abyme” o “muñecas rusas”: ocurre cuando algún aspecto formal o temático de los relatos intercalados guarda ciertas similitudes o paralelismos con la historia principal que los produjo, su esquema general es el siguiente: “la relación del narrador *N* con su relato *R* es homóloga a la del personaje-narrador *n* con su relato *r*” (cf. Dällenbach [1991: 24]); por otro lado, “el manuscrito hallado”, cuando un autor (A) alega haber encontrado generalmente por azar unos escritos redactados por otro autor (B) y se propone publicarlos -se subraya el hecho de que la combinación de estas dos últimas técnicas provoca un común denominador entre las obras analizadas: las *Cartas Persas*, de Montesquieu; las *Cartas Marruecas*, de Cadalso; y *La Tesis de Nancy*, de Sender, cuestión que se analizará en el apartado VIII.4.1.1.?????

De especial interés son las modalidades técnicas que afectan a la concepción de la focalización y la distancia –entre el narrador y el mundo narrado- correspondientes a los personajes y a las voces de la narración. De esta forma, se incluye en esta serie de estrategias el manejo de la perspectiva puesto que además de que un personaje pueda relatar desde su punto de vista un suceso, varios personajes pueden contar el mismo acontecimiento desde diversos ángulos desarrollándose así “la perspectiva múltiple”. Es en este punto donde la novela adquiere la condición dialógica, “según Bajtin, cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual éstos resultan de la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos”, (cf. Villanueva [1995: 187]). Por otro lado, se podrá hablar de una mayor

o menor objetividad del relato, siendo ésta directamente proporcional a la distancia existente entre el narrador y el mundo de la historia que se narra.

Como puede apreciarse, la diversidad de técnicas narrativas se extiende cruzando el amplio campo de la composición formal y estructural del discurso de la narración atendiendo a la finalidad del conjunto de la obra. En esta introducción se han detallado las más oportunas y convenientes en favor de conciliar y esclarecer las hipótesis implicadas en la presente investigación y reflejadas en el título de este capítulo. Además, téngase en cuenta que muchas veces se relaciona cierta técnica con un autor específico que la desarrolló en alguna o en varias de sus obras, por lo tanto este conjunto siempre será susceptible a que se pueda ampliar. Piénsese por ejemplo en Henry James, quien acuñó el término “ficelle” para designar al personaje que favorecía el desarrollo del relato relacionando las circunstancias de las situaciones a través de otros personajes, funcionando así como un nexo itinerante. Según el propio James (1984: *Preface*, xxxviii): “Maria Gostrey and Miss Stackpole then are cases, each, of the light *ficelle*, not of the true agent; they may run beside the coach “for all they are worth”, they may cling to it till they are out of breath (as poor Miss Stackpole all so visibly does), but neither, all the while, so much as gets her foot on the step, neither ceases for a moment to tread the dusty road.”

3.4.3.1. Aspectos formales y desarrollo de la traducción como técnica narrativa

Puesto que en La Tesis de Nancy la esencia del remitente y protagonista principal, es ficticia, en otras palabras un personaje ideado sobre la imagen de una realidad posible, las cartas de Nancy, que traduce Sender desdoblado como entidad literaria, conforman a su vez un epistolario imaginario. Este género autónomo dentro del panorama literario universal se desarrolla gracias al proceso de literaturización que se observa en la evolución de la carta como simple correspondencia entre ausentes, pasando primeramente a la carta inserta en la novela bizantina para luego llegar al formato de la novela epistolar propiamente dicha en la que se observan diferentes clases basadas en su temática. Una de ellas es la de tipo exótico, la cual ostenta a su vez ciertos rasgos de carácter estructural así como de motivos literarios y lugares comunes como por ejemplo una introducción por parte de un editor que explica que posee unas cartas de un autor extranjero, redactadas en una lengua foránea a las que son oportuno traducir para poder publicarlas eventualmente. Las circunstancias descritas de cómo llegó ese legajo a sus manos así como quién las traduce forman parte del plano de la ficción también.

Dentro del conjunto de técnicas de presentación narrativa, como se ha mencionado con anterioridad, conocido como “estructura de encuadre” se encuentra el recurso del manuscrito encontrado, en el que en una nota o advertencia previa un autor (A), que detalla las incidencias de cómo fueron encontrados ciertos escritos de un autor (B), y explica qué hará con ellos erigiéndose por lo general como editor de los mismos negando su autoría. Tal manuscrito pudo haber sido compuesto en una lengua extranjera, si así fuese, podría contratarse los servicios de un traductor, o bien que el mismo autor (A) se asignara la tarea de traducirlo. Según esto, es evidente de que el mero hecho del hallazgo de un manuscrito no implica la necesidad de una traducción. La traducción, apunta Santoyo (1984: 38), “(o mejor debiera decir *seudotraducción*) es un pequeño artificio técnico al que con frecuencia han hecho recurso los narradores, y ello desde Geoffrey of Monmouth en el siglo XII hasta nuestros días.” Este investigador (ibidem: 38) resume tal artificio según la fórmula: “*Amigo lector, la obra que tienes entre manos no es un original, sino una traducción.*” No obstante, será Heliodoro (1979) en *Las Etiópicas* el inventor de esta técnica puesto que recurre a Calasiris para traducir al griego una cinta escrita en etíope que contiene una información clave para desvelar los orígenes de Clariclea, así se pre-figura el ente literario del personaje traductor y de la traducción ficticia, puesto que tanto la cinta como sus inscripciones en etíope pertenecen al plano virtual del entramado de una obra de ficción..

3.4.3.2. El artificio de la traducción y el relato inserto como técnica en *La Tesis de Nancy*

A este artificio, como se anticipaba más arriba, en las tres obras comparadas en esta investigación (las *Cartas Persas*, las *Cartas Marruecas* y *La Tesis de Nancy*) se le unen las características del relato dentro del relato y la traducción dentro de la traducción con importantes variantes en *La Tesis de Nancy* (sobre todo por el hecho de ser la traducción de una traducción, un camino de ida y vuelta al castellano) imponiéndose así un tipo de narración que se conoce como estructura especular.

Otro aspecto no menos relevante de *La Tesis de Nancy* frente a las *Cartas persas* y a las *Cartas persas*, es el hecho de que tanto Montesquieu como Cadalso se preocupen de antemano de desdibujar la figura del traductor aunque luego con un lenguaje intrincado se atribuyan la autoría en sus respectivos prólogos en contraposición a lo que Sender pretende en su nota previa, ahí se explica su desdoble, es decir, cuál es su papel dentro de la narración como figura literaria. La evolución de la figura del traductor como ente literario será tratado en el siguiente capítulo, gracias a él se desarrolla la técnica narrativa de la traducción ficticia y por ende se estructura el relato.

Con gran acierto, Sender, el autor, imaginó a la vez una base representativa que se articulara con el entramado de la obra y que portase una significación reveladora, puesto que

los paralelismos detectados por esta investigación (v. IV.4.1, supra: 85-89 ¿??) en lo que se refiere a los entes literarios de autor-traductor-editor con relación al personaje principal, Nancy, y la figura del traductor, Sender, no son producto del azar sino del esmero del autor y una señal para reflexionar sobre el arte de traducir.

La trascendencia de este soporte no es otra que la de simbolizar la elocuencia del mensaje traducido independientemente del hecho de la traducción (es decir, como si no hubiera habido traductor, Nancy) y vuelto a traducir (como si tampoco hubiera habido traductor, Sender desdoblado) por unos actantes que alternan las funciones de emisor/narrador-receptor/lector-traductor/editor. Se busca así la invisibilidad del traductor, tema crucial para la teoría de la traducción, el cual es extrapolable a la corriente del realismo en literatura al tener como propósito la presentación de los personajes directamente a través de sus rasgos prosódicos. De acuerdo con esta afirmación, como se ha puesto de relieve en los capítulos anteriores, en el plano de la ficción Nancy es la autora de unas cartas enviadas a su prima, Betsy, pero también edita, al transcribir en sus cartas, la misiva de Richard, e incluso traduce del castellano al inglés y edita la última estrofa de un romance, lo cual funciona como exponente de valor alegórico del conjunto de la narración e induce por lo tanto a la siguiente interpretación: Nancy traduce al inglés las situaciones vividas en castellano.

Así pues, Nancy desempeña papeles similares a los de Sender desdoblado. El mismo paralelismo se encuentra en el hecho de que Nancy sugiera a Betsy que le enseñe sus cartas a Richard, convirtiéndola así también en editora. Betsy, asimismo, había sido la que le había facilitado la primera carta de Nancy a Sender, traductor-editor, quien ve la valía de traducirla, aumentar la cantidad y publicarlas, no sin antes darles forma al estructurarlas en capítulos con sus respectivos títulos con el fin de elevarlas a la categoría literaria: “Creí que valía la pena traducirla. Después le he pedido más cartas, y las he traducido también” (Sender, 1969: 17), y luego (op. ct.: 18): “Aquí están y ojalá te diviertan lector.”

Los indicios lingüísticos de la correspondencia privada de Nancy en lo que concierne a la relación con el plano formal en gestación para lograr el rango literario se manifiestan en otra señal de identidad del engranaje estructural maquinado por el autor-traductor-editor en la búsqueda por justificar su modo de traducir y se hallan en el hecho de que Betsy escribiera una carta en castellano (obviamente redactada traduciendo involuntariamente de su lengua materna, el inglés, puesto que se observan varios rasgos idiomáticos que son el producto de realizar traducciones literales), que funciona, por un lado, como modelo de los particulares idiolectos por los que pasa un estudiante de una segunda lengua después de haber fijado los paradigmas de la materna, y en los que se observan ciertas constantes de desviación lingüísticas conocidas como transferencias o interferencias, entre otras particularidades. Y por otro, como arquetipo en el que el traductor fundamente el trasvase del estilo del personaje principal, también extranjero.

Del complejo trasfondo en lo relativo a la urdimbre de todos estos artilugios de la teoría de la narrativa y de la traducción se beneficia la dimensión del signo literario, sin olvidar el componente que remite a la lingüística aplicada -en lo referente al aprendizaje de una lengua extranjera- y a la sociolingüística, todos ellos tenidos en cuenta por la figura del traductor cuando efectúa su labor remontándose al tiempo en el que ocurren los acontecimientos, para rescatar la riqueza lingüística de los rasgos idiomáticos de cada uno de los personajes, los extranjeros y los españoles.

Por lo tanto, el objetivo del ardid de tomar conciencia de los dos tiempos en cuestión en el proceso de verter lo narrado en una lengua a otra radica en la necesidad de otorgarle una mayor cohesión y profundidad a la verosimilitud del relato a través de las particulares voces de los personajes consiguiendo una tipología intensificada por las diferentes variedades diatópicas, diastrásicas o diafásicas, sean locales o extranjeras. De igual modo, se consolida la credibilidad del marco narrativo en lo que atañe a las circunstancias de la posesión de un manuscrito ajeno y la voluntad de traducirlo por parte del traductor-editor.

Así pues, la traducción se da por hecha gracias al pacto narrativo, y al ser ésta también materia novelable se puede inferir -a partir del apartado (“El modo de traducir en *La Tesis de Nancy*”- que se rige por unas pautas de *simulación traductológica* que el traductor-editor manipula con discreción para lograr su cometido, hacer reír (“Hacer reír es tarea de discretos, según decía Cervantes”, se lee en la “Nota Previa”, [op.ct.: 18]).

En relación a este hilo argumental se desarrollarán los subsiguientes capítulos para presentar la evidencia que confirme la hipótesis que se maneja en esta investigación, la mayor relevancia de la figura del traductor en virtud de su compromiso con la estructuración del plano lingüístico, consecuencia de la estrategia de tomar consciencia de los dos tiempos implicados en el canon de la novela epistolar de tema exótico seguida por el mismo editor encargado de dar forma literaria al manojó de cartas. Para realizar su versión trata de lo que se definirá como *traducción espejular*, cuya esencia estriba en el hecho de ser la traducción de una traducción. Se aprecia también este motivo literario con ciertas variaciones, como por ejemplo la traducción dentro de la traducción en las otras dos obras con las que se compara *La Tesis de Nancy*, a saber: las *Cartas Persas*, de Montesquieu y las *Cartas Marruecas*, de Cadalso, como en tantas otras de la literatura universal, como por ejemplo en el *Quijote*, de Cervantes como se ha señalado con anterioridad.

De la estrategia seguida entonces por la figura del traductor se obtiene un nuevo ente literario, a saber: el del *traductor cotestigo* de la narradora Nancy, y en virtud del artificio de *ilusión traductológica* seguida por el traductor-editor dentro de la ficción. Por lo tanto, este nuevo concepto se genera como producto de la técnica ensayada por el traductor al remontarse al tiempo en el que ocurrieron los hechos. Tal estrategia se puede desempeñar, como se mencionaba con anterioridad, por las propiedades inherentes al mismo relato, esto es: tener

presente los dos tiempos que marcan los convencionalismos del género epistolar de tema exótico, a saber: el de los acontecimientos y el de la escritura en el que se narra lo sucedido. De esta manera, el *traductor cotestigo* no sólo traduce a una lengua lo expresado en otra, sino que interpreta como si hubiese visto y experimentado las mismas situaciones vividas y descritas por la narradora para trasladar de la manera más fehaciente posible la perspectiva del personaje que cuenta los hechos en lengua inglesa a los ojos del público lector español, y en líneas más generales hispanohablante. Esto lo puede realizar gracias a un trabajo de campo previo a la traducción en el cual analizó los pormenores¹¹⁰ relatados por Nancy.

El género epistolar comparte ciertas características con el género autobiográfico en el que un narrador relata lo que ha vivido en un pasado más o menos lejano. Según esta proposición, Álvarez Calleja (2002: 26) apunta:

“si centramos nuestra atención en la escritura autobiográfica, resulta muy útil la teoría sobre la *dimensión dialógica* desarrollada por Mijail Bajtín, pues el autor no puede identificarse totalmente con el personaje principal, ya que está fuera de ese tiempo concreto que narra; es decir la acción que describe ya tuvo lugar en otro tiempo y espacio diferentes, encontrándose él fuera del tiempo y del espacio en que ésta ocurrió”

Luego, (op. ct.: 34 – 35) focaliza la atención en el personaje central afirmando:

“está determinado por el sentido del yo, del lugar, de la historia y de los motivos que han impulsado al autor escribirla; en la figura del autor hay que distinguir al que cuenta la historia y al que actúa como protagonista, pues aunque sean la misma persona el artista y el modelo, hay que apreciar sus puntos esenciales de separación, ya que comparten el mismo nombre, pero no el mismo tiempo y espacio: el narrador siempre sabe más que el protagonista, aunque parezca fiel a la ignorancia de éste en atención al suspense de la historia y, al acercarse el pasado al presente, las acciones del personaje principal van armonizándose con el pensamiento del narrador.”

La salvedad entre un género y otro proviene del hecho de que el narrador en el género epistolar es ficticio, y el *yo* al que hace referencia también lo es, así interpretado el género epistolar sería como una autobiografía en una menor escala temporal acercándose al diario íntimo. De esta manera se desarrolla un proceso de técnica de reescritura en el sentido de que la traducción sería la versión de la versión, es decir Sender, el traductor, con su traducción da la versión de lo ocurrido de la misma forma que Nancy, la narradora, da la suya según sus vivencias como personaje.

De este modo, según los supuestos que conllevan las hipótesis de la presente investigación, el traductor al llevar a cabo su oficio, en primer lugar realiza una lectura del corpus que se propone trasvasar, y luego, después de ejecutar los respectivos análisis: el componencial del vocabulario, el de las estructuras y el del estilo, concluye que según el espíritu de lo relatado la narradora tuvo que traducir al inglés las peripecias sufridas con la

¹¹⁰ Ver apartado “El modo de traducir en *La Tesis de Nancy*”.

lengua y la cultura españolas. Tómese como ejemplo la siguiente frase “-Vaya- dijo el otro con la mirada diríamos *frozen* (helada)”, (Sender, op. ct.: 112). De aquí que el texto que se ofrece a los lectores sea la traducción de una traducción -puesto que además de ser una traducción literal al inglés, el inglés dispone de otros vocablos para expresar la perplejidad- este tipo de recurso en el quimérico texto original escrito por Nancy sería “*helada* (frozen)”.

Se obtiene, pues, una figura narrativa dentro de la ficción que se denominará traducción especular como se adelantaba más arriba. Se define como figura puesto que su uso implica una repetición de la entelequia del hecho de traducir dentro de la ficción y puede o no acarrear diversos paralelismos entre los entes literarios de autor-narrador-traductor-editor y los diversos personajes, generando a su vez una estructura poliédrica en la novela o incluso un relato también especular, dependiendo de la significación que persiga el autor real.

3.4.4. Tipología de la técnica de traducción especular

Su tipología es variada, por ejemplo en la novela de caballerías *Tirant lo Blanc* (1490), de Joanot Martorell, el traductor-editor alega que la obra que presenta es la traducción al valenciano de una traducción portuguesa de un original inglés: “[...] me atreveré a trasladar no solamente de la lengua inglesa a la portuguesa, sino además de la portuguesa a la vulgar valenciana [...]”, Martorell (1969: 58), (fuera de la ficción literaria es práctica común, téngase en cuenta el caso de la *Biblia* de la que se han realizado sucesivas traducciones: del hebreo al griego y de éste al latín, etc.). Ahora bien, cuál es la razón por la que Martorell hace pasar su traducción del texto original inglés al vulgar valenciano (catalán “debido a la preponderancia de Valencia sobre Barcelona en aquellos tiempos, era conocido como lengua valenciana” apunta el traductor al castellano, De Galba: 1969: 58, nota 3) primeramente por la del portugués y no traduce directamente del inglés al valenciano, puesto que él mismo dispone de la historia en la lengua inicial. A diferencia de los pormenores descritos por Philip Yorke en su *Athenian Letters* (1741), señalados por Santoyo (1980: 41): “Yorke, que dice haber realizado su versión al inglés desde un original español, establece la siguiente cadena de circunstancias imaginarias: en la biblioteca de Fez, en marruecos, un judío instruido en la ciudad, llamado Moisés ben Meshobab, descubrió un viejísimo legajo de cartas redactadas en persa antiguo, que cuidó de traducir al español.”

En *La Tesis de Nancy* aunque el traductor-editor sólo confiese que es la traducción al castellano de unas cartas escritas en inglés. No obstante, el presente trabajo sostiene que si bien éstas fueron redactadas en inglés son a la vez una traducción de las anécdotas experimentadas por la narradora en castellano en Andalucía, según se deduce de los análisis de las micro y macro estructuras y su respectiva significación efectuados en los capítulos correspondientes a los análisis de la obra, por lo tanto existe un camino de ida y de vuelta al español en un juego

de traducción y traición a la narradora en el cambio de perspectivas referido a los lectores internos y externos.

3.4.5. La fabulación del acto mismo de traducir y el factor tiempo

Esta práctica de tener presente los diferentes tiempos del proceso literario epistolar a la hora de acometer una traducción así como el hecho de recrear el mismo proceso del trasvase, es decir, hacerlo notar como recurso estilístico por medio de ciertos fenómenos lingüísticos como rasgos distintivos en la caracterización de algunos personajes no ha sido descrita en la teoría de la literatura ni de la traducción, para ello debe tenerse en cuenta también el hecho de que el traductor pertenezca o no al plano de la ficción. En el caso de la obra analizada en esta investigación la creación misma de los mundos posibles le confiere al traductor esa potestad. ¿Podría un traductor convencional fuera de la ficción usar esta misma técnica? Siempre y cuando contara con la ayuda que le otorgase el autor o narrador dejando ciertas pistas como lo hace Nancy y obviamente que la estructura de la obra le proporcionase los mismos rastros a través de los modelos textuales para contrastar y seguir las pautas lingüísticas no traducidas como ejemplos.

La fabulación de la traducción como recurso estilístico se hace posible en virtud de los dos tiempos del canon de la novela epistolar de tema exótico, puesto que los personajes extranjeros, narradores en primera persona de sus experiencias vividas en la lengua del país que visitan, relatan traduciendo a sus compatriotas lo sucedido y además reflexionan sobre ello y sobre la lengua.

3.5. La traducción como técnica narrativa: los puntos de vista de Santoyo y Hagedorn

En lo que se refiere concretamente a la traducción como técnica narrativa, al igual que ha ocurrido con *La Tesis de Nancy*, no ha gozado de una proliferación de trabajos en profundidad y en exclusiva en concordancia con su evolución a lo largo de los años por parte de la estimación literaria que subrayara el valor que merece dentro de la historia de la literatura. El número de análisis publicados sobre este recurso en concreto es escaso, reduciéndose a meras alusiones sobre su utilización específicamente cuando se trata el tema del manuscrito encontrado, es decir se menciona sólo en relación a otro gran motivo de la literatura. Borges (2011: 208-209) en 1952 manifestó un esbozo de este artificio en “Magias parciales del *Quijote*” escribiendo: “Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco.”

Salvo por los respectivos trabajos provenientes del campo de la traducción primordialmente de Santoyo (1980), que analiza (op. cit.: 37): “la traducción como marco narrativo”, y apunta (ibídem): “harto frecuente en todas las edades, aunque también (si no me

engaña la bibliografía a la que he tenido acceso) harto poco estudiada”, y de Toury (1995) (primera edición en español 2004) no se ha tratado en profundidad el asunto de la traducción dentro de la ficción en los estudios relativos a la teoría literaria. Santoyo (ibídem) relaciona la técnica narrativa de la traducción con el recurso de presentación narrativa conocido como *frame story*. Hasta la pasada década no existe un estudio sobre la traducción ficticia desde el punto de vista literario, lo refrenda la omisión de tal recurso en los manuales y diccionarios sobre cuestiones literarias, será a partir de Hagedorn (2006) que se analiza esta cuestión desde una óptica literaria.

Hagedorn afirma (op. ct.: 21):

“los pocos estudios que se han ocupado de la representación literaria de la traducción en general, o bien analizan su relación con la historia o la teoría (es decir, aspectos traductológicos), o bien están limitados a aspectos parciales como el simbolismo de la traducción ficticia, a una obra (o un número muy reducido de ellas), o a subgéneros muy concretos como la literatura de ciencia-ficción, que –salvo excepciones- no hemos tenido en cuenta en el presente estudio.”

Es sorprendente el hecho de que esta monografía de Hagedorn no incluya en su bibliografía las obras referidas con anterioridad de Santoyo y de Toury, seguramente porque hasta cierto punto la perspectiva de las mismas se orientan según la obra de Lefevere sobre pseudotraducción y reescritura al que sí hace referencia (cf. Hagedorn, 2006: 124). No obstante, Hagedorn señala (op. ct.: 30):

“[...] la perspectiva que aquí nos interesa no es la traductológica, sino la literaria, y para documentar y comprender de qué manera y con qué fines los escritores han retratado la traducción en sus obras de ficción, o han aludido a ella en forma del recurso de la traducción ficticia, no debemos limitarnos a cómo la definen los especialistas, sino que hemos de hacernos una idea del concepto de la traducción que pueda tener el autor de una obra literaria.”

Además (ibídem),

“desde este punto de vista resulta útil recordar [...] que aparte de las definiciones técnicas o científicas, existe un “concepto cotidiano de la traducción”, que es el que dicta el sentido común y cuya definición puede leerse, por ejemplo en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, en el punto primero de la entrada “traducir”: “Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.””

Atina asimismo este autor al matizar que el término traducir se usa ambigüamente y de forma figurada en el sentido de “expresar de otra manera” y “como sinónimo de parafrasear en el mismo idioma”, (cf. op. ct.: 32), o incluso de manera metafórica “tanto en el lenguaje popular como el periodismo y la literatura” (ibídem), y advierte que tales acepciones fueron desestimadas en su investigación.

Por otra parte, Guglielmi (2002: 297):

“la distinción propuesta en 1959 por Roman Jakobson entre “tres formas de interpretar el signo verbal: puede trasladarse a otros signos de la misma lengua, puede trasladarse a otra lengua, o puede trasladarse a otro sistema de símbolos no verbal”, sancionaba una taxonomía a la que se remitirían muchos estudiosos del tema: la traducción “endolingüística” o

“reformulación”; la traducción “interlingüística” o “traducción propiamente dicha”; y la “intersemiótica” o “trasmutación”.

Cuestiones muy útiles que amplían los horizontes de los estudios literarios si se tiene en cuenta, por ejemplo, la interpretación del paseaje del mono adivino en el *Quijote* (1982: II, 234): “Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad (...) porque si le preguntan algo, está atento a lo que le preguntan y luego salta sobre los hombros de su amo, y, llegándose al oído, le dice la respuesta de lo que le preguntan, y maese Pedro la declara luego (...)”, es decir, maese Pedro “interpreta” (transmuta) lo que le “dice” el mono, de la misma manera que el moro aljamiado “traduce” (traducción interlingüística) lo “escrito” por Cide Hamete Benengeli y Cervantes “edita” transcribiendo (reformulando) lo escrito por el moro ya que el narrador hace referencia en tercera persona al trabajo del traductor, en otras palabras en ambos casos se crea una realidad a partir de algo irreal

En esta recreación se asientan las bases del proceso artístico que construye la credibilidad del texto encontrado, traducido y editado según las circunstancias de texto hallado –por ejemplo que esté escrito en una lengua extranjera- y de este modo entonces saber quién y cómo realiza la traducción para luego desplegar un vocabulario y una morfosintaxis tan conveniente como convincente, estructurada y presentada para lograr la verosimilitud en función de la coherencia intrínseca del relato en su conjunto. Según Reyes (1984: 18):

“Las aserciones de verdad o mentira referidas a objetos ficticios han de atenerse al principio de adecuación interna. Las afirmaciones del narrador literario son verdaderas dentro del mundo que ellas mismas construyen: verdaderas y definitivas. La verdad de las aserciones sobre entes ficticios no sale de los límites de su existencia lingüística, o textual.”

A diferencia de lo expuesto por Hagerdor en relación al alcance de su trabajo que excluye, según se apuntó, por un lado, los puntos de vista traductológicos y según se observa, por otro, todo lo referente al estudio y aprendizaje de las lenguas (cf. op. ct.: 33), esta investigación se propone ahondar en este aspecto puesto que es intrínseco a la caracterización del personaje principal y sobre todos los aspectos porque oficia como narrador. De esta manera, se vierte su punto de vista foráneo contraponiéndolo al del lugareño, cuestión que funciona como uno de los temas centrales de la novela: el contraste y confrontación de culturas. Se subraya así el hecho de que el autor-traductor-editor recurre, entre otros, al proceso por el que pasa todo aprendiz de una lengua extranjera como estrategia narrativa-traductológica a la hora de efectuar la fabulación de la traducción, gracias a los rastros lingüísticos que deja la narradora en la entelequia de texto en LO, como en la carta no traducida de Betsy.

Por otra parte, el presente trabajo considera la traducción ficticia también como el acto de fabular la traducción siguiendo unos procedimientos lingüísticos y traductológicos como fuente de verosimilitud dentro de la lógica interna del relato, así entendida se diferencia en parte de las ideas de Santoyo (1980: 37) que considera la seudotraducción como:

“No intentaré hablar de la traducción como proceso lingüístico, sino como exclusivamente como técnica narrativa de presentación y conclusión literaria; en otras palabras acaso más habituales, la traducción como marco narrativo, como variedad de “frame story”, harto frecuente en todas las edades, aunque también (si no me engaña la bibliografía a que he tenido acceso) harto poco estudiada.”

Por lo tanto, Santoyo no la enfoca también como técnica en sí misma relativa a la escritura, es decir, como técnica estilística en la que el traductor-editor recrea el mismo acto de traducir a través de sus aciertos y desventuras por acción u omisión a la hora de aplicar las diferentes modalidades que describe la teoría de la traducción, la cuales se reflejan en la locución de la narradora. Es decir, muchas veces, por ejemplo, elude la responsabilidad de la nota a pie de página que explicase cualquier malentendido por el que pasa el personaje extranjero, de ahí su discreción.

Las ideas de Santoyo son lógicas para ciertos casos en los que se emplea este método de encuadre, puesto que la traducción ficticia en algunas obras es sólo marco narrativo (*Tirant lo Blanc*, *Don Quijote*, etc), pero en otras es un rasgo de estilo a la vez puesto que se fabula en mismo hecho de traducir como ocurre en *La Tesis de Nancy* en la que el plano lingüístico se articula con el formal en virtud de varios procesos en los que se retrata y se reproduce la traducción, lo mismo ocurre hasta cierto punto con las *Cartas Persas* y las *Cartas Marruecas* en las que el despliegue de desviaciones lingüísticas desempeña un papel esencial y se estructura con los temas centrales.

Por su parte, Santoyo (op. ct.: 44), explica:

“El plano inmediato de ficción está representado en estos casos por la “historia” de la traducción; superado este nivel, nos adentramos en un nuevo plano, el del relato propiamente dicho. Se aprecian pues, dos niveles narrativos mínimos: una ficción en que se nos detallan las circunstancias de un texto ajeno, y una meta ficción constituida por ese mismo texto. O si se prefiere, una ficción (esta segunda), que a su vez dispone de un marco también imaginado. El relato previo se constituye así en *pretexto* para la introducción y desarrollo de la narración posterior; y en *pre-texto*, por su condición de relato previo e incluso independiente del “original”.”

Luego, agrega (ibídem):

“No siempre estos pre-textos contienen una enumeración tan detallada de circunstancias (...) Las variantes tipológicas de la técnica recorren todo un espectro de posibilidades narrativas, y van desde la mera nota en portada hasta un número considerable de páginas. En *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, por ejemplo, sólo toparemos con cinco líneas medio disfrazadas al comienzo del libro segundo. (...) Únicamente por esta escueta mención intuimos que Cervantes, al menos por un momento, imaginó el *Persiles* como seudotraducción. ¿De qué original, de qué idioma y autor? No hay respuestas.”

Y finaliza con el *Quijote* (cf.íbidem) afirmando que posiblemente sea “el caso más perfecto y complejo de seudotraducción”. No obstante, señala (op, ct.: 44-45) que “el Quijote no comenzó como seudotraducción. No hay ninguna alusión a tal circunstancia en los ocho primeros capítulos. La sorpresa llega en el noveno, cuando un inciso inesperado interrumpe una narración hasta ese momento notablemente secuenciada.”

Santoyo (1980: 38) data el origen de esta técnica en la obra *Prophetiae Merlini* (c. 1135): “La traducción (o mejor debiera decir *seudotraducción*) es un pequeño artificio técnico al que con frecuencia han hecho recurso los narradores, y ello desde Geoffrey of Monmouth en el siglo XII hasta nuestros días.”

En lo que a esta investigación respecta, se observa que existe un estrecho vínculo entre el desarrollo del género epistolar y la representación literaria de la traducción. Este paralelismo viene determinado desde que Heliodoro llevara a cabo ciertas técnicas de construcción narrativa para conformar el relato y la estructura de *Las Etiópicas*, como por ejemplo: la carta inserta, es decir cartas ficticias incluidas como un elemento constructivo dentro de la trama argumental de la obra literaria; el comienzo *in media res*; y, la figura del traductor representada en el personaje Calasiris, de las cuales la crítica y los análisis literarios clásicos se han ocupado, salvo de la figura del traductor como tal, si bien son ampliamente citados los estudios de la importancia de este personaje en el conjunto de la narración, como por ejemplo Winkler (1999), Brandão (1999) y Suárez de la Torre (2004), no ven en este ente literario el esbozo de una revolución artística: la traducción ficticia.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta las diferentes modalidades en la que se representa el traductor en la obra literaria, entre las que pueden figurar como personajes que sean traductores, es decir que desempeñen ese oficio dentro de la ficción pero que no efectúen ninguna traducción en la obra, aunque puedan referirse a ella en teoría; personajes traductores – que realicen alguna traducción dentro de la ficción-; traductores editores –que traduzcan la obra y la editen- y traductores editores personajes narradores (tal es el caso en *La Tesis de Nancy*).

3.5.1. Matices en la terminología

Llegados a este punto es menester aclarar algunos términos en relación a la entelequia de la traducción dentro de una obra de ficción. El concepto más general sobre el tema que se investiga es el de “la traducción narrada” que abarca diferentes motivos literarios dependiendo de la novela que se trate, uno de ellos el de la “traducción ficticia” propiamente dicha (Hagerdor: 2006, para este autor existen otros tres apartados dentro de la traducción narrada, que se mencionarán en el siguiente apartado) también llamada “seudotraducción” (Santoyo: 1980, Toury: 1995), y finalmente la “traducción fabulada” propuesta por esta investigación en referencia a la evolución del género epistolar de tema exótico, puesto que a partir de una traducción ficticia perteneciente al pacto narrativo se fabula el mismo hecho de traducir gracias al uso del lenguaje –se recurre a la paráfrasis, al extranjerismo, a diferentes vicios de la lengua oral, y, a errores y estrategias del aprendizaje de una extranjera-, es decir se manifiesta en la representación literaria de la traducción una intencionalidad por parte del ente ficticio que traduce; redundando en esta idea, el traductor transfiere formas ajenas a la norma de la lengua -

o de las costumbres también-. Esta manera de proceder articula la cohesión, la coherencia y la estructura en definitiva de la novela, además de caracterizar al personaje y dar verosimilitud al relato. La obra se perfecciona con los diferentes juegos de presentación narrativa como por ejemplo los relatos especulares que producen a la vez distintas traducciones especulares que conforman la estructura poliédrica de la novela.

Algunos de estos aspectos difieren en una traducción ficticia en la que la intencionalidad no radica en extrañar el punto de vista o la lengua, aunque en líneas generales quede definida la técnica como ocurre en el *Quijote* donde ni los personajes ni el traductor extrañan el lenguaje o hacen un uso inusitado del mismo con efectos de crítica social, no obstante el paralelismo de autor-traductor-editor-lector se mantiene a lo largo de la obra así como la presentación de diversos relatos especulares.

3.5.2. La traducción ficticia: Hagedorn

La obra más extensa y esclarecedora sobre el tema general de la “traducción narrada” es la efectuada por Hagerdorn (2006: cf.13) quien identifica cuatro formas o modalidades: la primera sería el recurso narrativo de la traducción ficticia (que es el objeto de su estudio) y lo define básicamente como (op. ct.: 12),“(…) que un autor finja que su obra, o parte de la misma, es la traducción de un texto de otro autor, y redactado originalmente en otra lengua”. Dentro de este grupo Hagerdorn incluye en primera instancia obras tales como:

Don Quijote (1605/1615), de Miguel de Cervantes; *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne, *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805/1847), de Jean Potocki; *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979), de Italo Calvino (cf. op. ct.: 17); para luego añadir novelas como: *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, *Candide ou l’optimisme* (1759) de Voltaire, o ciertos relatos como: *Smarra, ou Les démons de la nuit* (1821) de Nodier, o *El inmortal* (1949) de Borges, y en fragmentos de relatos intercalados de novelas como: *Gulliver’s Travels* (1726) de Swift, *Die Leiden des jungen Werther* (1774) de Goethe o *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante, (cf. op.ct.: 41-42)¹¹¹.

En la segunda modalidad se encuentran los textos en los cuales el fenómeno de la traducción se enfoca como tema o problema (histórico o teórico) y observa (op. ct.:13): “Los autores hacen referencia, en sus obras narrativas, a la traducción como tema o problema, como fenómeno lingüístico, social y cultural, o, por decirlo de otra manera, a la “realidad objetiva” y la “problemática de la traducción”, algunos de los títulos que clasifica dentro de este conjunto son:

Don Quijote (1605/1615), de Miguel de Cervantes; *Gulliver’s Travels* (1726), de Jonathan Swift; *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne; *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

¹¹¹ No se citan todas y cada una de ellas.

(1795/1796), de Johan Wolfgang von Goethe; los relatos de Jorge Luis Borges: *La Biblioteca de Babel* (1941), *Pierre Menard, autor del Quijote* (1941), *El inmortal* (1949) y *La busca de Averroes* (1949); *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann; *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante; *Corazón tan blanco* (1992), de Javier Marías, entre otros no menos importantes, (cf. op. ct.: 13-14)¹¹².

La tercera forma sería la función de la traducción como elemento simbólico en la caracterización de los personajes, de esta manera los personajes son caracterizados como traductores o intérpretes y se encuentran en obras tales como:

Don Quijote (1605/1615), de Miguel de Cervantes; *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne; *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/1796), de Johan Wolfgang von Goethe; *A hazard of new fortunes* (1890), de William Dean Howells; *The adventure of the Greek Interpreter* (1893), de Arthur Conan Doyle; *El árbol de la ciencia* (1911), de Pío Baroja; *A painful case* (1914), de James Joyce; *To the lighthouse* (1927), de Virginia Wolf; *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann; *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), de Italo Calvino; *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina; *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías; y un largo etcétera (cf. op. ct.: 14-15)¹¹³.

Finalmente, en la cuarta forma se clasifica la función de la traducción como motivo literario con valor simbólico. Hagerdorn (op. ct.: 15) explica que “la referencia a la traducción tiene una función de un motivo literario que remite, de manera simbólica, a las principales ideas y los grandes temas sociales, históricos, estéticos o filosóficos tratados en la obra en cuestión”, y pone como ejemplos entre otros:

The adventure of the Greek Interpreter (1893), de Arthur Conan Doyle; *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann; *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante; *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina; *Corazón tan blanco* (1992), de Javier Marías, etc., (cf. op. ct. 15)¹¹⁴.

En esta cuarta categoría añade este investigador las referencias a la traducción “simbolizan temas como la crisis interior del individuo, la comunicación, y el problema del conocimiento”, (op. ct.: 16).

Como se observa en la clasificación anteriormente expuesta, una obra puede pertenecer a más de una de las categorías diferenciadas por Hagerdorn, el cual apunta (op.ct.: 15):

“en varios casos, los autores combinan la caracterización de sus personajes (como traductores o intérpretes) con reflexiones sobre la historia o la teoría de la traducción, o atribuyen a sus personajes la traducción –ficticia- de algún texto, o incluso convierten esta caracterización en un nuevo motivo literario, una metáfora o un símbolo. Sin embargo las funciones de una y otra categoría son muy distintas. La caracterización de los personajes como traductores o intérpretes, por ejemplo, remite simbólicamente a determinados rasgos como el nivel cultural o intelectual, el rango social, el individualismo y la soledad, la falta de creatividad, el desarraigo o cosmopolitismo, etcétera.”

¹¹² Idem

¹¹³ Idem

¹¹⁴ Idem

El trabajo de Hagedorn se centra en descifrar las diferentes formas y funciones en las que se presenta la traducción ficticia en diversas obras, a tenor de lo cual observa (op. ct.: 42):

“Como pretendemos demostrar a lo largo de este estudio, son varias no solamente las formas, sino, sobre todo, las funciones de esta ficción en la narrativa moderna; su carácter ambiguo y plivalente incluso nos hace cuestionar si se trata realmente, y en todos los casos, de un mero recurso narrativo.”

Por otra parte, este autor, aclara que en su estudio se ha (op. ct.: 33) “se ha excluido todo lo referente al estudio y aprendizaje de las lenguas” cuestión que en la presente investigación es crucial para complementar la explicación del trabajo desempeñado por la figura del traductor.

3.6. La traducción como técnica narrativa en *La Tesis de Nancy*: la traducción ficticia y la traducción fabulada

Así pues, constituye un caso excepcional de estudio el reducido número de investigadores que describen la traducción como técnica narrativa, entre ellos se distinguen los mencionados trabajos de: Santoyo (1980), Toury (1995) y Hagedorn (2006), los cuales ilustran desde diferentes ópticas y nomenclaturas el heterogéneo fenómeno literario relativo al hecho de que dentro de una obra de ficción se exhiba el acto de traducir, y concretamente en algunos relatos como marco y punto de partida, denominándolo traducción ficticia, narrada o pseudotraducción. Por otro lado, estos autores también examinan los matices de esta manifestación narrativa y consecuentemente describen sus variantes. Todas estas cuestiones se tratarán detalladamente en el segundo apartado de este capítulo. No obstante, no existe hasta la fecha un trabajo específico sobre *La Tesis de Nancy* que describa este aspecto de la obra.

Esa multiplicidad de variables constituye un delicado problema del estudio de la traducción dentro de la ficción e impone a Hagedorn (2006: 36) a puntualizar:

“los límites entre los conceptos de recurso narrativo, tópico, tema, motivo literario y símbolo son, en el caso que aquí nos ocupa, frecuentemente borrosos; la traducción ficticia no es solamente un artificio narrativo sino también un tópico, y su empleo en el texto narrativo muy a menudo da pie también a referencias a la traducción en general, en las cuales este fenómeno lingüístico aparece como tema, como elemento en la caracterización simbólica de los personajes, y como motivo literario.”

La sola mención de la amplitud del asunto de la traducción dentro del texto narrativo conlleva delimitar el objeto de estudio de esta investigación y advertir que se

disponen los confines del análisis de la misma a las obras en las que aparece la figura del traductor como ente literario que articula los planos lingüístico y formal tal como ocurre en la novela epistolar de tema exótico, en general, y muy particularmente en la *La Tesis de Nancy*, novela en la que se ensayan nuevos sistemas en la representación de la traducción. Tal propósito refiere establecer que entre los cometidos de este capítulo se encuentra el objetivo específico de dilucidar las diferentes fronteras, funciones e implicaciones de las diversas técnicas y recursos que remiten a los procedimientos que la traducción fabulada abarca, puesto que tales fenómenos son el resultado del oficio del ente literario en cuestión. La figura del traductor es la encargada de fabular traduciendo un quimérico texto escrito en una presunta lengua extranjera (LO_p)¹¹⁵ a una lengua término ejecutando así una modalidad narrativa: la traducción fabulada (LT_f).

Ahora bien, la traducción como técnica narrativa, por un lado, y como materia novelesca u objeto de representación literaria, por otro, confluyen en *La Tesis de Nancy*, de Sender, bajo un conjunto de procedimientos lingüísticos y narrativos que residen en la habilidad de elaborar un andamiaje tan original como certero en la destreza de transmitir lo que está expresado en una lengua a otra por parte de la figura del traductor-editor a modo de trampantojo, gracias al recurso estilístico de fabular el hecho mismo de traducir dentro de la ficción; proporcionando con cierta frecuencia un rastro léxico como sustrato del texto original teniendo en cuenta los dos momentos básicos de los diferentes tiempos que constituyen una de las características de la novela epistolar de tema exótico: aquel en el cual sucedieron los acontecimientos y aquel otro en el que se narran los hechos y las posibles reflexiones sobre los mismos, es decir el tiempo de la escritura propiamente dicha. Según Garrido (2008: 28) para P. Ricoeur, “[...] lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un hacer-crear, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión.”

Por un lado, en la novela epistolar de tema exótico se observa que la singularidad de la traducción novelada como técnica narrativa descansa en el hecho de valerse de los diferentes procedimientos traductológicos como recurso estilístico para alcanzar mayores niveles de credibilidad dependiendo del cometido del relato y de la

¹¹⁵ No es una lengua imaginaria inexistente en la realidad como el caso del “Elvish”, el “Quenya” –lengua muerta imaginaria- (cf. Cornwell, 2011: 50) y el “Sindarin” de Tolkien en *The Lord of the Rings* (1954) o los vocabularios de las lenguas inventadas por Swift en *Gulliver’s Travels* (1726).

voluntad del autor en otorgarle mayor o menor protagonismo al ente literario del traductor. Por otro, el acto mismo de traducir, cuyos resultados inciden directamente en el aspecto lingüístico, pasa a desarrollar un papel predominante en la articulación de la obra siendo reforzado en el plano formal por diferentes estrategias como por ejemplo la recurrencia de la figura de un traductor¹¹⁶ (paralelismo entre Sender y Nancy, se vera como una técnica de juego de espejos en el siguiente apartado) que produce eventuales anomalías¹¹⁷ en la lengua término.

Con este procedimiento además se conforma el aspecto psicológico del personaje, es decir si la narradora comete descuidos en su propia lengua sería lógico suponer que una lengua extranjera posiblemente le llevase también a incurrir en alguna imprudencia léxica, cuestión que se hace explícita ya en su propio discernimiento al comentar sus esporádicas dificultades con el castellano. Tales desventuras dan pie, a su vez, al autor para explotar la comicidad a partir del equívoco o inducir la crítica social al confrontar la diferencia de ciertos exponentes culturales.

3.6.1. El juego de espejos: la recíproca construcción del ente literario del traductor y del personaje a través de la traducción y de las desviaciones del lenguaje

En efecto, la finalidad de exhibir las desviaciones o las variantes dialectológicas en los diferentes discursos de los personajes, autóctonos y extranjeros, además de la comicidad –en *La Tesis de Nancy*¹¹⁸–, no es otra que la determinación del autor de proyectar una estampa al modo del realismo costumbrista de la identidad de los personajes en el momento en el que sucedieron los hechos; y de pasar inadvertido como traductor. Así, la figura literaria del traductor logra la invisibilidad en relación al yo-testigo que conduce la historia, realizando de este modo su labor traslúcidamente exponiendo la propia voz de Nancy ante el lector. Tal designio incluso repercute en el momento de escritura en el que se escuchan las reflexiones de la narradora.

¹¹⁶ Analizado en n/apdo. “El autor-narrador-traductor-editor”.

¹¹⁷ Por ejemplo, Nancy al traducir al inglés los versos dedicados al torero Manolete (p.113) comete errores ortográficos en su propia lengua, ver apdo. “El autor-narrador-traductor-editor”.

¹¹⁸ En las obras de teatro español de la primera mitad del s.XX es frecuente reconocer en el imaginario colectivo el personaje que habla con extrema corrección y tiende a ser ridiculizado provocando así la risa o la burla de los otros personajes. Justamente el caso opuesto al analizado en el presente trabajo, en ese tipo de obras los personajes que mejor hablan son motivo de comicidad.

Consecuentemente, se realiza la intervención desarrollada por el traductor-editor a lo largo de toda la obra como una parte primordial en la reconstrucción de gran parte del texto en su lengua primigenia, el español, y de llevar al lector al lenguaje de su narrador, el idiolecto literario de Nancy. Si la traducción alcanza su cometido, es por el hecho de que el traductor logra la invisibilidad perseguida hasta tal punto que el personaje humanizado rinde homenaje al profesor de universidad Sender – e inconscientemente a la figura de la autoría de la traducción de su epistolario- aludiéndolo en sus narraciones, ocasión que es aprovechada por el ente literario Sender para salir a la luz tras su imperceptible tarea traductológica a través de varias intromisiones editoriales. De esta forma, el autor Sender da vida al personaje Nancy, norteamericana, estudiante de español y autora de las cartas en las que a su vez al mencionarlo reaviva la caracterización del profesor de universidad Sender que traduce y edita tales misivas sin saberlo ella. Con este procedimiento se reafirma la imagen de ida y vuelta o juego de espejos que caracteriza esta novela: Sender el autor, crea a Nancy, la estudiante norteamericana que pasa un curso académico en Sevilla; Nancy, la autora de las cartas, crea a Sender, el profesor de universidad que conoce a su prima Betsy y que -sin saberlo ella- traduce sus cartas; de la misma manera que Nancy traduce al inglés lo vivido en castellano y luego Sender traduce al castellano lo escrito en inglés.

En síntesis, se subraya el hecho de la existencia de una doble vertiente en la que la traducción se interpreta, en este sentido, primeramente en función de esos mismos extranjerismos o elementos divergentes usados *ex profeso* para extrañar la lengua (plano lingüístico) confirmando una mayor relevancia a la figura del traductor-editor -en comparación con otras obras del género- al ser el responsable virtual del trasvase de una lengua a otra. Y luego, en función de la estructura de la obra (plano formal) como encuadre o marco de presentación evocando por momentos una caja china en la que encajan con acertada disposición las escogidas piezas del relato especular –varias traducciones o ediciones hechas por otros entes literarios implicados en el relato: Nancy y Betsy. En otras palabras, se colocan estratégicamente ciertos indicios que enfatizan el trazado del poliedro epistolar como por ejemplo el sustentáculo del paralelismo autor-lector-traductor-editor que subyace a lo largo de toda la obra, generando una figura literaria, el dominio del juego de espejos, que induce a simbolizar el arte, el hecho mismo de trasladar al lenguaje literario la representación propia del acto de crear (escribir) y recrear (traducir) para (volver a) reescribir la realidad inventada.

Se ilustra de este modo la imagen de la traducción de las cartas y su complemento especular la traducción en las cartas, cuyo máximo exponente se halla en la paradoja del texto no traducido que funciona como modelo de traducción –por ejemplo, la carta del personaje extranjero Betsy que se expresa directamente en castellano- puesto que reproduce de forma transparente, de su puño y letra, el idiolecto paradigmático del estudiante de una lengua extranjera. Tal duplicidad

operativa de la traducción tanto en el plano lingüístico como en el formal participa como coadyuvante en la articulación del signo literario.

3.7. La representación de la traducción a la luz de la crítica literaria y traductológica: *La Tesis de Nancy, For Whom the Bell Tolls* y *The Sun also Rises*

Sobre *La Tesis de Nancy*, aunque también se la ha elogiado como por ejemplo Carrasquer (1994: 859), que apunta, “a mí no me sabe mal que Sender haya querido hacer humor, al contrario”, todavía perduran en tiempo las objeciones críticas con las que fue acogida por cierto sector del entorno académico con relativa acritud, desde los juicios más comedidos como el de “intrascendente” de Peñuelas (1970: 17), hasta los claramente descalificativos citados por Carrasquer (op.ct.: 75) sin mencionar a sus respectivos autores entre los que se hallan frases como: “¡Qué lástima que la grafomanía de Sender le haya llevado a escribir esta tontuna que ni es novela ni es divertimento!” Incluso hoy en día se encuentran comentarios con poca condescendencia hacia el personaje -sin tener en cuenta la traición de la traducción realizada por el desdoblamiento del autor como ente ficticio que pone en práctica el tópico de las bellas infieles *traduttore tradditore*- en los que se evalúa a Nancy -sin considerar los atenuantes mencionados- como por ejemplo: “Más que un profesor de Lengua, nuestra protagonista hubiera necesitado un profesor de Pragmática o, aún mejor, de Literatura”, (Bravo, 2012: 320).

Por otro lado, en relación a Hemingway, las valoraciones negativas de Barea (1941) en lo referente al lenguaje de *For Whom the Bell Tolls*, por sus “grave linguistic-psychological mistakes in this book –such, indeed, as I have heard him commit when he joked with ordelies in my Madrid office. Then, we grinned at his soleicisms because we liked him”, [en Grebstein (ed.), 1971: 81]¹¹⁹; sin embargo, en líneas generales también afirmaba (ibidem): “some of his Spanish conversations are perfect, but others, often of great significance for the structure of the book, are totally un-Spanish”. De igual manera, Josephs se mostró contrario a los recursos idiomáticos desplegados en la referida obra en el artículo de 1976 titulado “Hemingway’s poor Spanish: Chauvinism and Loss of Credibility in *For Whom the Bell Tolls*” en el que señalaba los errores lingüísticos desplegados en el relato, aunque luego matizara hasta cierto punto sus comentarios observando (Josephs, 1994: 155), “in 1976 I wrote a paper on Hemingway’s poor Spanish (alluded to in text, published in 1983), pointing out that were more than sixty different errors (not repetitions, distinct errors) in the Spanish in *For Whom the Bell Tolls*. My conclusions, were somewhat exaggerated, but the errors have not gone away, and we need to deal with them, even if briefly”. A lo que cabe preguntarse si Hemingway o el traductor-narrador que elige el autor buscaba la corrección lingüística o tan solo pretendía provocar un

¹¹⁹ Según este editor: “Reprinted from *Horizon*, III (May 1941), 350-61. Translated from the Spanish by Ilsa Barea.

efecto lingüístico en la atmósfera general de la obra para que los lectores de lengua inglesa a los que iba destinada la novela completaran la imagen global de una España fracturada, como también lo han señalado varios comentaristas de la obra, según observa Cleary (2013: 407): “nuevas aproximaciones críticas llaman la atención sobre la forma en que las fisuras semánticas del dialecto con el que Hemingway intenta convertir el castellano en inglés exponen y encarnan la violencia de la Guerra Civil española y en general de cualquier conflicto bélico.”

Existen también trabajos como el mencionado de Cleary y los de Azevedo (1998, 2000) que indagan con una visión más novedosa el experimento del idiolecto ficticio de *For Whom the Bell Tolls* provenientes de los estudios de traducción. Así pues, sus objetivos distan de la crítica literaria y se centran en describir los inconvenientes que surgen de las diferentes opciones interpretativas. De esta forma, Azevedo (2000: 1-2) además de reconocer el dialecto literario creado por Hemingway en la línea del artículo pionero de Fenimore (1943) comenta: “Opinions vary about whether a literary dialect can be successfully translated into a dialect in the target language. For example, Avendano points out obstacles found in the translation of bilingual Chicano fiction; Snell-Hornby questions the possibility of cross-dialect translation equivalency; and Schogt analyzes in some detail the challenges posed by a text in dialect. In specific cases, however, intra-dialect equivalences may be found.”

Aunque el trabajo de Cleary si bien se orienta ante todo en indagar sobre la diferente resolución de los problemas que se manifiestan en las diversas traducciones al castellano de esta novela de Hemingway al desplegar el narrador no solo un lenguaje híbrido, una mezcla de inglés y castellano, sino también al aplicar la autocensura de ciertos términos malsonante, asimismo esta investigadora entiende su valor literario señalando (op. ct.: 402): “Este estudio no pretende hacer una glorificación de la novela ni tampoco detenerse en sus fallas, en cambio, propone una interpretación específica de la obra a partir de la forma en que distintos registros idiomáticos entran en contacto, argumentando que esta característica es lo suficientemente significativa en términos literarios como para ameritar la revisión de sus traducciones al castellano.” Pero ante la valoración literaria de la novela el objetivo de su trabajo está eminentemente dirigido al campo de la traducción:

“dado que el gesto que propone Hemingway no se ciñe estrictamente a la categoría de traducción interlingüística propuesta por Jakobson, su revisión ofrece una oportunidad de explorar el intercambio que se produce entre dos sistemas discursivos, y en ese proceso, una perspectiva diferente acerca de los retos y oportunidades que plantea la traducción de discursos híbridos en muchos sentidos menos dependiente de la relación entre lengua de destino, el lenguaje inserto y el idioma original. De esta manera, el recurso discursivo complementa y se convierte en una categoría de control para discutir la forma en que la traducción al castellano de

la novela negocia específicamente los elementos españoles incorporados en su narrativa”, (op.ct.: 404).

Justamente porque Hemingway propone una traducción ficticia implícita en la voz narrativa que cuenta la historia; los hechos ocurrieron en castellano y el narrador imprime un cuadro lingüístico con diferentes tonalidades en la expresión de ciertos personajes, los que jamás tuvieron intención de comunicarse en inglés o con un lenguaje híbrido. A diferencia de lo que experimenta en *The Sun also Rises* cuando los personajes son los que directamente se expresan en inglés, como ocurre en el cap. XI (p.94): el narrador aclara el hecho de que la intervención se realiza en esa lengua: “A man leaned over from the other side of the seat and asked in English: “You’re Americans” [...] “I been there”, he said. “Forty years ago”,” lo cual merece una atención especial puesto que el narrador resalta los rasgos lingüísticos de un personaje que se expresa en una lengua extranjera -en este caso el inglés puesto que se sobrentiende que su lengua materna es otra al ser vasco- con ciertos rasgos de incorrección gramatical: 1º No existe inversión del verbo en relación al sujeto según la estructura interrogativa en inglés¹²⁰: *Are you American?*; 2º *Americans*: El gentilicio *American* en inglés es invariable a no ser que se produzca una sustantivación, como en el caso *by Americans*, (p.67): “American Women’s Club list as a quaint restaurant on the Paris quais as yet untouched by Americans”, como también se observa *women* está en plural y *American* concuerda de manera invariable; 3º “I been there” El tiempo verbal de lo que vendría a ser el *present perfect* carece de auxiliar, pero por la aclaración de la siguiente frase “Forty years ago”, el tiempo verbal que debería haber usado es el *past simple* con *ago*. La situación comunicativa de los actantes se desarrolla en inglés y no en castellano –el narrador muestra como se expresa el personaje directamente, no existe una traducción implícita-, Ocurre lo mismo en otras ocasiones entre los capítulos X y XIX incluso a nivel fonético, por ejemplo en relación a un personaje alemán que se expresa directamente en inglés (p.181) “Your friends haff gone up-stairs, the German maître d’hôtel said in English”, o (ibídem) “Den I think a tabul for two will be enuff”, en las que el narrador a través de una deformación impresionista, puesto que crea una ilusión o un efecto, de la ortografía inglesa resalta la diferenciación en la dicción de un personaje extranjero.

Otro asunto sería la incorporación de elementos extranjerizantes del castellano en el discurso general del narrador (cap. XIV: *fiesta, picador*, p.129; *barrera, aguardiente*, p.130) para sugerir una atmósfera como lo había hecho en los anteriores capítulos correspondientes a París con elementos de la lengua francesa (cap VIII: *bistro* p.65; *pernod*, p.66; cap VII: *concierge*

¹²⁰ Aunque ese rasgo sería matizable a causa del estilo de oralidad coloquial que imprime Hemingway incluso con los personajes norteamericanos, Brett, por ejemplo p.143: “Hello, gents” said Brett. “You saved us seats? How nice.”

p.46). Diferente tema es cuestionar la capacitación gramatical del castellano del narrador en algunos pasajes aislados de *The Sun also Rises* cuando por ejemplo en *two other matadors* (p.145) no atiende las reglas del plural en castellano siguiendo la de su lengua materna a través del modelo inglés por semejanza *bull-fighters*, y luego en *picators* (ibídem).

Por otra parte, presenta un particular interés -para la resolución de los problemas que suscita la traducción al castellano- la autocensura de los vocablos malsonantes empleada por Hemingway en *For Whom the Bell Tolls*. De esta forma, existe un recato en el texto inglés por parte del autor, asimismo debería tenerse en cuenta la censura del régimen de Franco por cuestiones ideológicas, por otro lado, sobre todo cuando el empresario Lara de la editorial Planeta decide la publicación de la novela traducida en 1968, Cleary (op.ct.: 405) apunta: “En la traducción, sin embargo, el asunto de la censura se hace mucho más complejo. En vez de conservar la retórica de la supresión editorial original, Lola de Aguado convierte las groserías implícitas en palabrotas concretas para después presentarlos en toda su extensión o incluir sólo la letra inicial seguida por unos puntos suspensivos”, y luego interpreta (op.ct.: 406): “esta decisión de *recuperar* las blasfemias que se “omiten” en el original se repite a lo largo de la novela, y bien puede reflejar la necesidad de resaltar la libertad editorial duramente ganada que permite la existencia misma de la traducción.” Cuestión que difiere de una traducción anterior en castellano publicada en Buenos Aires en 1944 realizada por Olga Sanz, de la que comenta (ibídem): “en lugar de recrear las lagunas textuales del original, Sanz inserta una explicación de los diálogos potencialmente provocativos.”

De *La Tesis de Nancy*, aún no existe una traducción al inglés, por cierto, lengua en la que fue escrita por Nancy en un principio, si se acepta el pacto narrativo. De esta forma volvería a su lengua original. Efectivamente por el mismo hecho de presentar una alternancia de códigos además de mostrar las dificultades idiomáticas con las que se enfrenta la propia narradora reflejadas en su discurso narrativo y en su reflexiones sobre la lengua española, todo ello pasado por el tamiz de un traductor ficticio, esta obra de Sender no ha suscitado la suficiente expectación para que se realizara alguna forma de traducción, ni siquiera a las lenguas afines al castellano dentro de la península como son el gallego y el catalán. La razón de peso es evidente, la gran mayoría de estos hablantes, por no decir todos, son bilingües en relación al castellano, y la aparente inutilidad del esfuerzo emerge sostenida de una argumentación por añadidura de tipo económica. No obstante, como ejercicio de traducción sería un primer paso para futuras traducciones dentro de las lenguas romances, como ha ocurrido con *For Whom the Bell Tolls*, que según el trabajo de Azevedo (2000) se tradujo a cinco lenguas romances al menos, entre las que se destaca una peninsular, el catalán.

En cuanto a *La Tesis de Nancy*, también cabría la posibilidad de diferentes tipos de traducción, desde el plagio (declarado) a la emulación pasando por la adaptación. Describir las posibilidades traductológicas de cada una de estas modalidades sería adentrarse aún más en el

terreno de la especulación. Solamente resta subrayar el hecho de que al conjunto de los detalles léxicos de esta obra de Sender se añaden los de la complejidad estructural de la obra en sí, cuestiones de difícil resolución a las que ningún traductor se ha enfrentado hasta ahora. Porque si bien *La Tesis de Nancy* pertenece al género epistolar de tema exótico, también es cierto que Sender al escribir esta novela transgrede la homogeneidad del género.

Género cuyo exponente más representativo las *Cartas Persas* fue traducido a diversas lenguas - entre las que todavía se encuentran ediciones en alemán, inglés, italiano, portugués y español entre otras posibilidades más o menos evidentes no sólo dentro de Europa- y que también fue muy estudiada por su influencia. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las *Cartas Marruecas* de la que tan sólo se han encontrado dos traducciones diferentes al francés perdidas en el tiempo: *Aperçu moral, politique et critique de L'Espagne, ou Lettres africaines, par le colonel Don José Cadalso, traduites en français par M. Froment Cham-la-Garde...* Paris, Gillé fils, 1808; y *Nouveau corps analytique de langue espagnole. Lettres de Maroc écrites par le colonel Don José Cadalso. Avec un discours préliminaire... par Dons Joseph Miguel d'Alea.* Marseille, Fecisat, 1831 (cf. bib.cervantesvirtual.com). No obstante, De Pedro (en *Classe*, 2000:1316) afirma: “(...) José Cadalso, whose best-known *Cartas marruecas* (1793) was published in English in the 20th century”, sin dar más datos.

Salvo por los hispanistas que manejan los originales la difusión y el poco interés por las *Cartas Marruecas*, como se puede apreciar, en otras lenguas fue notorio, a pesar de que Cadalso -del mismo modo que ocurrirá con Sender más adelante- altera y redimensiona el género justamente a través del lenguaje puesto que introduce el tema de la hibridación, la mezcla de dos lenguas en la expresión de un personaje, a diferencia de Montesquieu que se desenvuelve a través del circunloquio y de la generalización semántica para resaltar el contraste cultural. Igualmente, esta obra de Cadalso no se tradujo a otras lenguas, salvo al francés del cual primordialmente se defendía, por el mismo hecho de ser su tema principal un alegato en defensa del idioma español. Ahora bien, la demanda de indagar cómo se ha solucionado el problema de la penetración del galicismo en la lengua española y la formulación de un lenguaje híbrido, idiolecto de uno de sus personajes, temas por los que transita Cadalso, en las mencionadas traducciones se plantea como un análisis de interés práctico más allá de los límites de esta investigación.

Como común denominador de estas obras además de los temas de crítica social y confrontación cultural, y el hecho evidente de estar conformadas por un conjunto de cartas, se resalta la complejidad estructural de fondo en que se refiere a los paralelismos del juego de espejos o relatos especulares de la representación de la traducción en la secuencia de actos que la acompañan como: escribir, leer, traducir y editar, propiciados por el ente literario del traductor.

3.8. El traductor como ente literario y la recreación de la traducción en la ficción. El idiolecto literario producto del binomio extranjerismo-traducción. El traductor explícito e implícito.

3.8.1. Introducción

Hasta el momento no existe un trabajo por parte de las investigaciones literarias que ponga de relieve la figura del traductor como ente literario y en consecuencia que explique con profundidad la aplicación de ciertas técnicas innovadoras realizadas por algunos escritores en los relatos de ficción en los que aparece una marcada traducción como recurso estilístico, como por ejemplo las realizadas por Sender y Hemingway en sendas obras, *La Tesis de Nancy* y *For Whom the Bell Tolls* del pasado siglo. Obras como en el caso de *La Tesis de Nancy* inmersas en tradición del género epistolar de tema exótico en la que se adscriben también como se ha apuntado las *Cartas Persas*, de Montesquieu, y las *Cartas Marruecas*, de Cadalso. En estas novelas el autor ordena su relato a través de un traductor como ente literario ensayando un discurso en el que se despliega un conjunto de desviaciones lingüísticas con diferentes finalidades. En *La Tesis de Nancy* concretamente el autor, Sender, desdoblado como figura literaria ensaya un trasvase del inglés al castellano en función de los procedimientos descritos en la teoría de la traducción, sin olvidar las características idiomáticas y las interferencias reflejadas en el habla de los individuos con cierto grado de bilingüismo definidas por las investigaciones sobre las lenguas en contacto y el aprendizaje de una lengua extranjera.

La aceptación del modo de exponer el discurso narrativo en virtud de la representación de una traducción elegido por el autor para desarrollar su obra ha sido dispar a lo largo de los años por parte de la crítica literaria fundamentalmente en lo que se refiere a *La Tesis de Nancy*, que además reconoce la traducción como marco de presentación y da a conocer su traductor, y a *For Whom the Bell Tolls*, en la cual no se justifica ninguna particularidad de la misma al pertenecer a otro género. No obstante, en lo que atañe a esta novela de Hemingway el acercamiento por parte de los estudios del campo de la traducción ha creado un nuevo interés por este tipo de narraciones que presentan un lenguaje híbrido y una alternancia de códigos.

3.8.2. La figura del traductor

Si una de las características intrínsecas de la novela es justamente el hecho de ostentar una verosimilitud fingida, dentro de esta lógica sería aceptable suponer la ejecución de una traducción también fingida por parte de un ente literario y todo el

proceso que la avale con la consecuente conformidad de la misma. Otra cuestión sería el valor estético del producto de tales técnicas.

En el capítulo III.3 se abordó “la retórica del extranjerismo” como recurso idiomático utilizado por varios autores en sendas obras: Swift, en *Gulliver’s Travels*; Montesquieu, en las *Cartas Persas*; Cadalso, en las *Cartas Marruecas*; y Sender, en *La Tesis de Nancy* aportando cada una de estas obras una significación al recurso del extrañamiento del lenguaje. De igual modo, en el capítulo VII se examinó el valor de la traducción y su dinámica en el proceso constructivo de los mundos posibles. Bajo una serie de operaciones traslaticias o de su renuncia se genera el binomio estilístico extranjerismo-traducción. Las diferentes facetas de esta entidad y los métodos de organización de la fábula en el plano lingüístico contribuyen a la tipificación de los personajes y al desarrollo del arte de traducir dentro de la ficción gracias a la figura del traductor, la cual puede ser explícita, como en *La Tesis de Nancy*; o implícita como en *For Whom the Bell Tolls* como se observará a continuación.

Por lo tanto, se infiere que los diferentes procedimientos traductológicos relacionados con el extranjerismo conforman por sí mismos recursos estilísticos en el ejercicio constructivo del plano lingüístico de una obra literaria en la que interviene la figura del traductor como elemento desencadenante de los mismos y como componente articulador del relato en su papel de editor en el plano formal. De lo que se deduce que la traducción como recurso estilístico refuerza la técnica narrativa empleada por el autor-editor que enmarca su obra en virtud de un texto original en lengua extranjera que es menester traducir. Se enfatiza el hecho de que este procedimiento ocurre en ciertas obras en las que la figura del traductor desempeña una función con diferentes grados de relevancia y protagonismo colaborando con la significación final del relato hasta el punto de convertirse en editor como por ejemplo en *La Tesis de Nancy*. La propiedad de fenomenicidad caracteriza estos relatos, Villanueva (1995: 190) la define como: “condición de algunos discursos novelísticos que justifican su propia existencia como tales, en forma de cartas, crónicas, informes, documentos, manuscritos, etc.”

Por otro lado, digno de mención también es el hecho de que diversos autores al margen de la novela epistolar de tema exótico y del artificio de una traducción manifiesta, aunque ficticia, recurran al extrañamiento del lenguaje en general, o del extranjerismo en particular, para destacar algún rasgo de dicción de un personaje o tan siquiera por la necesidad de enrarecer o aclarar cualquier contingencia que lo requiera, y en definitiva para crear una dimensión connotativa alrededor del vocablo elegido,

cuestiones a las que se volverá más adelante con autores como -además de los ya mencionados Sender en *Mr. Witt en el Cantón* y Swift en *Gulliver's Travels*- Galdós en *Misericordia*, Hemingway en *For Whom the Bell Tolls* y Orwell en *Homage to Catalonia* , aunque este último no pertenece a un género de ficción, sino que se adscribe dentro de la literatura periodística o al ensayo histórico autobiográfico por la participación del autor como voluntario en las filas de los defensores de la República en la Guerra Civil española. En cierta medida, salvando las distancias y las intenciones, se asemeja a lo escrito por Heródoto en su vertiente no solo historiográfica sino etnográfica, y al igual que éste el brigadista inglés acude a la explicación de ciertos términos extranjeros. Orwell, narrador en primera persona del tipo yo protagonista, describe y analiza a la vez un período histórico concreto tomando contacto con un lenguaje y unas costumbres foráneas. Si bien redacta en su lengua materna, el inglés, despliega por momentos un lenguaje híbrido usando frases españolas para luego recurrir a la traducción y al comentario de tales vocablos. En su crónica de guerra, además de presentar los bandos y sus respectivas ideologías en pugna, resulta quizás más destacable su indignación y decepción provocadas por las luchas internas dentro de las filas republicanas que la confrontación contra el fascismo y los nacionales.

Excepto por el argumento, la experiencia de Orwell en España –porque no sólo entabla contacto con los catalanes sino con otros españoles también-, así como la modalidad de su texto, una crónica distribuida en episodios cercanos al tiempo de la narración, se identifica con cierta claridad con las supuestas cartas de Nancy escritas en inglés en las que detalla su estada en Andalucía, comentando ciertos giros españoles y sus desventuras con el contraste cultural. En ambos casos el narrador protagonista es a la vez traductor. Esta es pues una de las razones por la cual se incluye esta obra en el análisis, la otra es el hecho de la coincidencia de ciertos términos usados por los dos autores. Así, es muy probable que Sender conociera este libro de Orwell y tuviera en cuenta, consciente o inconscientemente, algunos de sus comentarios para moldear y tipificar la visión de su personaje Nancy.

3.8.3. La figura del traductor explícito e implícito

En líneas generales se apuntaba que gracias al recurso estilístico de traducir dentro de las leyes que rigen la ficción del género epistolar de tema exótico y sobre

todo dependiendo del pacto narrativo¹²¹ el autor-traductor lograba su cometido. En esta dirección, es oportuno mencionar ciertas directrices sobre la credibilidad de los textos narrativos, como por ejemplo la observación de Garrido (2008: 28): “Aristóteles presenta un modelo de literatura caracterizada por la ficción, cuyo fundamento es el criterio de la verosimilitud. Artísticamente la historia no es nada mientras el material que la compone no pasa por la fase de la *fábula*, esto es el momento en que el poeta impone un orden, una configuración, a los hechos.”

En lo que a *La Tesis de Nancy* se refiere, Sender, el traductor-editor, fabula el hecho de traducir facilitando al lector una amplia gama de licencias lingüísticas como resultado de aplicar los diversos procedimientos –tanto en la corrección preceptiva como en las formas fallidas- previstos por la teoría de la traducción como recurso estilístico para devolverle al personaje extranjero su propia voz¹²² –se recuerda el hecho de que la referida novela encubre en su mayor parte la traducción de una traducción en relación a las situaciones vividas por Nancy con los personajes españoles, siendo así en gran medida un trasvase de retorno al español- y para lo que al conjunto de la obra confiere se logre así una mayor credibilidad.

Consecuentemente, en los relatos de tema exótico analizados en los que la figura del traductor implica la justificación de su labor, la traducción como recurso estilístico no presentaría dificultades formales y resultaría por ende más fácil de reconocer en tanto que se erige como principio desencadenante del extranjerismo mismo, cuando se presenta como un elemento léxico “puro” (cf. Lorenzo, 1966a: 115) y sus diversos tipos de adaptación en la lengua receptora o cuando de manera encubierta se exhibe bajo las formas de extensión semántica, calco o traducción literal. Sin olvidar los extranjerismos de índole fonética, por un lado, o sintáctica, por otro, como la acumulación de adjetivos delante del sustantivo en relación al orden de los elementos oracionales del español respecto al inglés, o el mal uso de las preposiciones, como calcos de ciertas estructuras sintácticas foráneas.

Por lo tanto, se establece la dicotomía extranjerismo-traducción en *La Tesis de Nancy* como el recurso estilístico cúmulo que logra la efectividad requerida por la estrategia traductológica-narrativa seguida por el autor real de la obra ya que el extranjerismo por sí mismo puede existir en una obra literaria independientemente del

¹²¹ Ver n/apdo. IV.4.4 “El pacto narrativo y la traducción fabulada”.

¹²² No solo devuelve la propia voz al personaje extranjero sino que también a los personajes españoles recreando la variedad regional de Andalucía.

proceso eventual de una traducción fabulada que conlleve un traductor en tanto ente literario como por ejemplo en *Mr. Witt en el Cantón*, en la que un narrador omnisciente en tercera persona lo usa para crear un ambiente alrededor de un personaje extranjero. En tales ocasiones se crea una impronta para modelar y completar la etopeya y la prosopografía, en cambio en *La Tesis de Nancy*, las señas de identidad son además coartada del supuesto texto en lengua extranjera origen y de la mediación del ente literario del traductor. Sin llegar a ser una variante de lo que el formalismo ruso dio a llamar *revelación de los recursos* o *desnudamiento del artificio* (cf. Valles Calatrava, 2002: 542-543), las diferentes intromisiones editoriales, afines a las técnicas de entrecomillado frecuentes en las parodias, se erigen más bien como un refuerzo de los artificios y permiten intuir el efecto metaliterario de la recopilación transformada en novela por la labor de un ente intermediario que cambia el rumbo de la relación del punto de vista entre el remitente y el destinatario, entregando el mensaje original y doblemente traducido a la percepción y a la complicidad -puesto que la finalidad de tales cartas eran de ámbito estrictamente privado- de unos nuevos receptores, los lectores hispanohablantes.

Además, de forma lógica el repertorio idiomático desplegado por el artilugio de la traducción excede el terreno de lo meramente extranjero para adentrarse bien de lleno en la geografía nacional proporcionando un ameno cuadro de la tipología social andaluza mostrando en el lenguaje desplegado su variedad dialectológica, como exponente de lo español en contrapunto con lo extranjero, es ahí donde estriba el concepto de la fabulación. Todo gracias a la argucia interpretativa, narrativa y editorial del traductor-editor explícito al remontarse al tiempo en el que sucedieron los hechos puesto que le facilita la lengua original de los diálogos, el español.

Por otra parte, pero en estrecha relación con lo expuesto, aunque se señale la existencia de una traducción implícita en algunas novelas, la traducción como recurso estilístico concretamente ha sido pasada por alto o no se ha tenido en cuenta por los estudios literarios en varias ocasiones al margen de la existencia manifiesta de la figura de un traductor como ente ficticio, pues el carácter de noumenicidad de ciertas obras no exige ningún tipo de justificación por parte de un editor a diferencia de las que ostentan los rasgos de fenomenicidad como la novela epistolar de tema exótico. Así, en aquel conjunto de relatos en los que no se explica la naturaleza de su existencia presentando sus discursos sin más, el ente literario del traductor se solapa o se funde con la voz del narrador omnisciente en tercera persona, y de esta forma la pretendida invisibilidad del

traductor alcanza sus niveles más altos. Cuestión que la crítica literaria que ha pasado por alto.

No obstante, en cuanto a la traducción o su ausencia en las obras de carácter fenoménico y en lo que atañe al pacto narrativo sobre la veracidad de los hechos relatados, el narrador deja constancia de algún modo u otro de que lo dicho por tal o cual personaje fue expresado en otra lengua, diferente a la del hilo narrativo, y se traduce o no en favor de la comprensión del lector o en virtud de la cohesión y la coherencia de la historia entre otros propósitos de las estrategias narratológicas seguidas.

3.8.3.1. La figura del traductor implícito: *For Whom the Bell Tolls*

Por ejemplo, el narrador de *For Whom the Bell Tolls* (1940) de Hemingway (2014) comenta: (pos. 156) “Some one on his staff, sitting on a chair working over a map on a drawing board, growled at him in a language Robert Jordan did not understand”. “Shut up,” Golz had said in English”, aquí el supuesto comentario en ruso en el que se expresa un tercero en medio de una aparente conversación en inglés – puesto que Golz lo manda callar en esta lengua- entre el dinamitero norteamericano Robert Jordan y el general soviético Golz no se traduce en beneficio del entramado general de la obra, porque, -si bien ostenta un valor simbólico en lo referente al momento histórico vivido en la Guerra Civil española en la que intervinieron voluntarios de diferentes nacionalidades e informa por tanto de la diversidad lingüística que se vivía en aquella realidad, también participa de la estructura del relato en lo referente a la trama para crear cierta expectación- es más fructífero ocultar el mensaje en sí para que surta a los efectos oportunos y provocar una atmósfera de tensión e intriga, en contraposición a (pos.205-212): “The old man turned toward him suddenly and spoke rapidly and furiously in a dialect that Robert Jordan could just follow. [...] Anselmo was speaking old Castilian and it went something like this, [...]” en la que se aclara qué lengua se habla y se la traduce como se verá en breve, puesto la recreación literaria de ese dialecto castellano hablado por ciertos personajes refleja el trasfondo de fragmentación social en el que se forja la historia de un conflicto ideológico, fratricida, de clases sociales e incluso de nacionalidades regionales. Tómese por ejemplo el hecho cultural referido a la extracción social representada en la novela: la mayoría de los guerrilleros del grupo de Pablo, castellanos y gitanos, son analfabetos, en cambio el carlista navarro abatido por aquella facción lleva consigo un manojó de cartas de su

hermana y de su novia entre otras que sólo Robert Jordan se preocupa de leerlas. Al interesarse Primitivo por el contenido de las mismas declara su incapacidad: ““*I can't read*” *Primitivo said*” (cf. Hemingway, 2014: pos. 5008, cap. 26). Además, la significación de los cambios de registro y del multilingüismo –francés, ruso, alemán, y obviamente castellano e inglés- al que se alude en varios pasajes deja constancia de que la Guerra Civil también fue un enfrentamiento encubierto de cierto matiz internacional en tierras españolas.

De esta forma, el ejemplo más notorio para contrastar en la presente investigación es el ingenio experimentado por la técnica narrativa de carácter híbrido o de alternancia de códigos que desarrolla Hemingway en *For Whom the Bell Tolls* (1940), en el que un narrador -que también oficia de traductor y que por el carácter de noumenicidad de la obra no justifica su labor- omnisciente en tercera persona escenifica las circunstancias vividas durante la Guerra Civil española por el protagonista Robert Jordan y ensaya un prototipo de traducción al inglés de los diálogos que mantiene este personaje en castellano con los lugareños en su mayor parte. Igualmente, se exhibe cierta variación en la focalización a través de los personajes españoles en extensos pasajes otorgándoles la palabra, así una nueva voz narrativa del tipo yo testigo se intercala para recordar, por ejemplo, las atrocidades vistas durante la contienda -en cap. 10 Pilar es la encargada de contar tales experiencias a unos destinatarios internos, a María y a Robert Jordan cuyo punto de vista incluso dictamina el valor literario del relato inserto gracias a la destreza de su intérprete: “She`s better than Quevedo, he thought.”, (Hemingway, 2014: pos. 2269-2276)-. También se delega en Pilar la voz narrativa para contar la historia del banquete en honor al torero Finito en el Café Colón de Valladolid (op. ct., pos. 3116-3181, cap 14).

Sin entrar a cuestionar los posibles aciertos o desventuras de la técnica narrativa y en cierta medida traductológica elegida por el autor, solamente se mencionarán ciertos trabajos que condenan en este aspecto la obra como por ejemplo el de Barea (1941) que afirma que la novela presenta “grave linguistic-psychological mistakes” (cf. Cleary, 2013: 402) y el de Josephs (1983) que apunta que se aprecian errores “on virtually every page” (ibidem) aunque este último matizara algunos de sus comentarios en un libro posterior, Josephs (1994: 155): “In 1976 I wrote a paper on Hemingway`s poor Spanish (alluded to in text, published in 1993) [...] My conclusions were somewhat exaggerated, but the errors have not gone away, and we need to deal with them. Even if briefly”. Otras críticas como por ejemplo la de Fenimore (1943) o la de

Azevedo (2000) si bien reacias a llamarle traducción a la técnica desplegada por Hemingway, son más favorables en el hecho de reconocer la originalidad de la puesta en escena de un dialecto literario al menos, como se expondrá en breve.

En lo que a esta investigación respecta, se observa que la ejecución realizada por el autor de *For Whom the Bell Tolls* de presentar una alternancia de códigos se produce gracias a los procedimientos de traducción llevados a cabo por el tipo de narrador elegido. Tal evidencia se erige como condición suficiente para aceptar que el fenómeno traductológico en el plano lingüístico ostenta una función narrativa que influye en el plano formal (en el orden de presentación de los elementos idiomáticos desnaturalizados, por ejemplo, parece existir una gradación lógica preparando al lector para enfrentarlo poco a poco a los vocablos más divergentes de sus hábitos lingüísticos). Esta función narrativa es asimismo figurativa porque representa una visión idealizada del castellano en un texto escrito en inglés moderno que busca el equivalente castellano siguiendo varios cauces, por un lado trasladando los giros a un inglés arcaico, por otro alterando la secuencia del lenguaje más habitual. Tales recursos merecen ser estudiados más a fondo para así reconocer su valor literario.

Según Azevedo (2000:2), “The illusion of orality results from the use of Spanish phrases and idioms, as well as of sentences formed with English words and approximative Spanish syntax. This stylized speech foregrounds the characters’ voices and adds verisimilitude to their speech, contrasting sharply with the standard diction of the narrative voice and Jordan’s internal monologues.”

De manera simplificada, el relato de Hemingway se compone en torno a las vicisitudes que experimenta un personaje extranjero, norteamericano, inmerso en el mundo hispánico para la percepción del mundo de su propia lengua, el inglés, a diferencia del planteamiento de *Mr Witt en el Cantón* en el que se observa un extranjero, en esta ocasión inglés, sumido en el mundo hispánico desde el punto de vista del mundo de la lengua española. En ambos casos, aunque no sea el tema primordial –como ocurre con *La Tesis de Nancy*, en particular, o con la novela epistolar de tema exótico, en general- el contraste de culturas y puntos de vista, las afinidades y divergencias de los personajes autóctonos y extranjeros captura la atención de los diferentes lectores, sean anglófonos o hispanohablantes, provocando diferentes cuestionamientos acerca de su propio entorno y del ajeno.

Por su parte, Krug (2013) que aborda su análisis de *For Whom the Bell Tolls* desde los estudios comparativos de la cultura según los principios de la crítica cognitiva

tampoco destaca la relevancia del trasvase de una lengua a otra como recurso estilístico, sin embargo sus comentarios dejan entrever que tales procedimientos se llevan a cabo de alguna manera u otra: (op. ct.: apdo. 3.4): “[...] as Young pointed out: “The reproduction of their conversations, written down in directly translated Spanish – how it must be picked up by the ear of an American, provides a triumph of the author’s poetic efforts.” [...] It can be said that Hemingway’s variation from the standard in employing Spanish sentences and key words in the midst of an English-language novel crucially influences the writer-reader dynamic. This acquisition of authenticity is achieved to varying degrees, of course, depending on the reader’s familiarity with the Spanish language and with the use and context of Spanish profanities.” De acuerdo con tales manifestaciones, se puede inferir el hecho de que en dicha obra el narrador no sólo traduce sino que también hace uso del extranjerismo para evocar un ambiente como los respectivos narradores elegidos por Hemingway en sus anteriores relatos desarrollados en tierras españolas: *The Sun also Rises* (1926) y *Hills like White Elephants* (1927).

En la recreación literaria del castellano versionado al inglés realizada por Hemingway en *For Whom the Bell Tolls* el narrador-traductor efectúa diferentes procedimientos detallados por la teoría de la traducción para suscitar en el lector de lengua inglesa la sensación de que los personajes se expresan en aquel idioma ajeno al inglés del conjunto de la narración y además, reiterando lo dicho, tomará prestado vocablos y frases del español sin traducir. Aunque Fenimore (1943. 79) aclare: “The term “literal translation” has been widely used in discussion of Hemingway’s book, its users understanding thereby especially his “thee”s and “thou”s, his subjunctive imperatives and such. The significant thing is that this translation is completely irregular”, su intención dista mucho de exponer la naturaleza de este relato como una traducción en sí misma en la que se ensaya una técnica narrativa que se sustenta de ciertos recursos estilísticos basados en las operaciones de tal práctica como por ejemplo la traducción literal, el préstamo y el calco como se ejemplificará en breve.

Por su parte, Azevedo (2000), si bien alaba el original estilo empleado por Hemingway y aunque singularmente centre su estudio en determinar si es posible la traducción de un dialecto literario o no, basándose en las diversas interpretaciones hechas de la novela en cuestión en otras lenguas romances, obvia el hecho de describir la técnica de *For Whom the Bell Tolls* como un ejercicio de traducción dentro de la ficción llevado a cabo por el narrador puesto que afirma (op. ct.: 1): “The success of a translation depends largely on its ability to capture as much as possible the linguistic

flavor of a literary work, thus recovering for the reader those features that made it remarkable in the original language. This is a relatively straightforward task when a text written in one standard language is translated into another. [...] A literary dialect, on the contrary, operates on specific contrast within a given language which do not necessarily have one-to-one homologues in other languages.” Evidentemente, el ejercicio lingüístico desplegado por Hemingway en esta obra dista mucho de ser una traducción convencional, en todo caso es una traducción idealizada para crear una obra de arte, su cometido es puramente simbólico. Por lo tanto para alcanzar sus fines el autor utiliza una técnica que se asemeja a un procedimiento traductológico.

Azevedo continúa puntualizando (ibidem): “Sixty years after publication, *For Whom the Bell Tolls* remains an admirable stylistic experiment in which Hemingway manipulates Spanish and English syntax and vocabulary to convey the impression that the characters are speaking Spanish. The result is a literary dialect, a fictional device to evoke rather than replicate distinctive features of Spanish speech.” Si bien está en lo cierto este investigador, no deja de ser evidente que en su análisis también se incluyen términos relativos a la traducción y al aprendizaje de lenguas extranjeras tales como (op. ct. 5): “A feature of alien speech in *For Whom the Bell Tolls* consists in morphosyntactically anomalous calques of Spanish phrases reminiscent of utterances produced by Spanish speakers with a limited command of English.”

Obviamente, como se adelantaba más arriba, por el carácter de noumenicidad de la obra en debate, no se justifica ningún texto en lengua extranjera original que deba ser traducido. No obstante, si se acepta el pacto narrativo, decididamente existe por parte del narrador una puesta en escena de las aparentes conversaciones de unos personajes mantenidas en castellano que se traducen a un inglés aderezado de hispanismos. Así, el narrador-traductor presenta tales diálogos en el entrecomillado del estilo directo recurriendo a la alternancia de códigos como estrategia de la fabulación de una traducción para producir así un idiolecto literario híbrido.

El problema de aceptar o no las operaciones de traducción como un recurso que subyace en la ejecución del despliegue lingüístico del relato de Hemingway en este caso se puede reducir al simple hecho de observar con otra óptica cuestiones que son patentes para los citados investigadores que objetan la técnica del trasvase de una lengua a otra dentro de la ficción, como por ejemplo la diferencia entre dialecto en tanto que variante diatópica, diastrásica o diafásica de una lengua, y dialecto literario como producto de la ficción sin una correspondencia lingüística estandarizada en el

plano de la realidad, y que sobre todo funciona como verdad poética. En palabras de Azevedo (op.ct.: 1): “The adjective literary is crucial. A dialect, understood as a specific regional or social manifestation of a language, is a real entity. A literary dialect, in turn, exists only within the confines of a piece of prose fiction. Its role is to mime the real thing through manipulation of a salient features that evoke rather than replicate speech. As a stylistic construct, it is a marked code that invites readers to go beyond denotative meanings to seek the specific connotations of the speech depicted.”, teniendo en cuenta, además, que justamente por el claro hecho de ser una construcción estilística que manipula las gramáticas del inglés y del español para elaborar un dialecto literario, es lícito concluir que esa misma maniobra se basa en algunos de los procedimientos establecidos por la teoría de la traducción. Sin olvidar que otras áreas de la lingüística aplicada describen similares mecanismos basados en el concepto de interferencia o transferencia de un idioma a otro como por ejemplo los estudios dedicados al bilingüismo (Haugen, 1950), el contacto entre lenguas (Weinreich, 1953) y los análisis contrastivos acerca el aprendizaje de una lengua extranjera (Lado, 1957).

Por si fuera poco, en este sentido debe tenerse en cuenta que la “intención” de los personajes en *For Whom the Bell Tolls* dista mucho de querer expresarse en inglés, es el narrador quien se ocupa de recrear una escena dramática que “ocurrió” de tal o cual manera en cierta variedad arcaica del castellano traducido a un inglés en desuso, y extranjerizante por momentos. Así, por su parte el narrador (Hemingway, 2014: pos. 210) describe la lengua en la que Anselmo se dirige a Pablo como: “It was like reading Quevedo. Anselmo was speaking old Castilian and it went something like this, “Art thou a brute? Yes. Art thou a beast. Yes, many times. Hast thou a brain? Nay, None.” De esta forma, se equipara la variante dialectal atribuida a la época de Quevedo con el inglés isabelino de la cita introductoria de John Donne (1572-1631), coetáneo del conceptista¹²³ español.

Quizás más concluyente sea el hecho de que se efectúa un despliegue de giros extranjerizantes que remiten a las operaciones del trasvase de una lengua a otra, sirva como ejemplo: el calco sintáctico que exhibe un préstamo del español en (op. ct.: pos. 445) “the *mujer* of Pablo” pasa a ser una adaptación que calca la estructura española en (op. ct.: pos. 873) “the wife of Pablo”, es decir (*Pablo’s wife*, en inglés) y otras veces como traducción literal de palabra por palabra (op. ct.: pos. 964) “the woman of Pablo”;

¹²³ Quevedo (1580-1645).

del mismo modo para decir “estamos de acuerdo” -*we agree*, en inglés- se recurre a una traducción de palabra por palabra alejándose de la corrección idiomática en la lengua término (op. ct.: pos. 1031) “*we are of accord*” expresado por Pablo, y con anterioridad en (op. ct.: pos. 587) “*I am in acccord*” dicho por Robert Jordan a Pilar para significar “estoy de acuerdo” sin correspondencia directa con la estructura castellana, pero con un deliberado sentido de extrañar el uso más frecuente y coloquial del inglés que sería para la ocasión *I agree* -como en (op. ct.: pos. 1529) “*Fernando agreed gravely*” apuntado por la voz del narrador sin necesidad de recurrir a un procedimiento de traducción lógicamente, preparando de este modo el terreno para calcar la estructura española al inglés “to be of accord” más difícil de interpretar por el lector de lengua inglesa. La gradación en el uso de estas formas en la adaptación a la circunstancia de los interlocutores es evidente: 1º Robert Jordan se comunica con Pilar en español de modo dialectal para que ella lo entienda y el narrador-traductor recurre a un giro normativo inglés alejándose de la forma más común *agree* pero acercándose al vocablo español *de acuerdo* usando un cognado, 2º El narrador-traductor recrea el dialecto de Pablo cuyo interlocutor es Robert Jordan, calcando la estructura española desviándose de la corrección inglesa, y 3º La voz del propio narrador relata los acontecimientos directamente a los lectores en inglés estándar.

Todos estos fenómenos de extrañamiento del lenguaje son utilizados por el narrador-traductor con el firme propósito de inducir al lector inglés a reconocer que el texto que tiene entre sus manos refleja una realidad en la que los diálogos se desarrollan en una aparente variación idiomática, “Anselmo was speaking old Castilian” (op. ct.: pos. 210), del territorio español con la finalidad de otorgarle a su relato un mayor grado de verosimilitud. Sobre todos estos fundamentos planea la idea de que la traducción lleve al lector al mundo del autor de la expresión –es decir, al habla de los personajes y a las formas de sus enunciados, así sean españoles o extranjeros- como se reflejó en el párrafo anterior y como establece la primera de las opciones de la disyuntiva traductológica de Schleiermacher: “Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (cf. Venuti, 1991: 129).

Convenientemente, el entramado del relato se encauza, según el criterio del narrador-traductor, siguiendo la planificación de la voladura de un puente de acero en un enclave montañoso de las cercanías de Segovia. Para ello entran en juego diversos registros lingüísticos representados por la mención de varias lenguas –francés, ruso y

obviamente castellano e inglés. De esta manera, por ejemplo, el brigadista norteamericano Robert Jordan recibe las instrucciones de un general soviético Goltz directamente en inglés: “To blow the bridge at a stated hour based on the time set for the attack is how it should be done. You see that naturally. That is your right and how it should be done”, (Hemingway, 2014: pos. 101). Luego, para llevar a cabo sus órdenes, Jordan entra en contacto con un grupo de guerrilleros republicanos con los que habla en un dialecto peninsular llamado por el narrador “old Castilian” (op. ct.: pos. 210) que se traduce al inglés. Así, una de las técnicas narrativas elegidas por el autor relativas al plano lingüístico es el supuesto trasvase de una lengua idealizada que realiza el narrador a la vez que desarrolla el hilo conductor. El dialecto castellano elegido para la ocasión, producto de la ficción literaria sin una correspondencia específica en la vida real, funciona como un símbolo y sugiere un inmovilismo lingüístico secular “It was like reading Quevedo”, (op. ct.: pos. 210) y hasta cierto punto en su trasfondo, como se apuntaba más arriba, denota cierta carencia cultural por parte de sus hablantes (en claro contraste con el emblemático poeta del siglo de oro y su soneto “Miré los muros de la patria mía” tan vigente como otrora) puesto que se presentan varios personajes españoles de ese entorno sociolingüístico que no saben leer: (ibídem: pos. 188) “So he cannot read, Robert Jordan noted”.

Tal idealización lingüística se traduce a otra lengua simulada, arcaica y extranjerizante, un inglés isabelino con declinaciones en los pronombres, desinencias verbales y con múltiples interferencias léxicas, semánticas y sintácticas del castellano para reforzar las connotaciones foráneas de la recreación literaria en claro contraste con el inglés moderno de las descripciones emitidas por la voz narrativa.

CAPITULO IV: LA LINGÜÍSTICA APLICADA. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN

4.1. Introducción: Las modalidades y técnicas de traducción

Definida la traducción fabulada como recurso estilístico en capítulos anteriores, siendo ésta una entelequia que se enmarca tanto en la teoría de la traducción como en la tradición literaria, se destaca el hecho de que tal artificio finge regirse igualmente por los diferentes tipos y modalidades de traducción, aunque su característica artística la encauce, a su vez, a practicar unas licencias poéticas que la separan de las directrices de una traducción convencional.

Por consiguiente, explicar los diferentes procesos de traducción incorporando un capítulo correspondiente a este tema, así como sobre la traductología o los estudios de traducción, que ejercen una constante tarea para incrementar, mejorar y perfeccionar el conocimiento de esta disciplina, se ha hecho tanto una necesidad como una herramienta para articular ciertas premisas que colaborasen a desvelar las interrogantes de esta investigación. Es oportuno mencionar, también, que este apartado se ajustará, en mayor medida, a los procesos de traducción que prevalecen en *La Tesis de Nancy*.

No es uno de los objetivos de este análisis desvelar las diversas implicaciones de la traductología o los estudios de traducción, ni cada uno de sus enfoques y estrategias, los cuales siguen una metodología científica. Tan solo se subraya el hecho de que esta teoría se define como descriptiva, y, aunque, a simple vista, se podría interpretar que naciese en contraposición a las teorías que fundamentaban la traducción prescriptiva, que estaban orientadas a la enseñanza de la traducción y a una crítica de las traducciones -basándose en el hecho de que la traducción podía ser, o bien libre, o bien literal, según el grado de fidelidad con el original- viene, más bien, a complementar y a sistematizar el método, mediante un permanente cuestionamiento en relación a cualquier normativa existente. Sus estudios se dividen en tres áreas interconectadas, a saber: teórica, descriptiva y aplicada. Obviamente, en los estudios prescriptivos de traducción, se prescribían normas de obligado cumplimiento y se imponían prohibiciones en aras de un modelo ideal de traducción, ahora con los estudios descriptivos todo procedimiento se pone en tela de juicio con la finalidad de saber contextualizar el modelo aplicado y adecuarlo a una cultura. Rabadán y Merino (en Toury, 2004: 18) aclaran que “las dicotomías en torno a las que tradicionalmente se ha venido estructurando el campo no indican oposición, tal y como se ha querido ver y presentar: prescriptivo (normativo) y descriptivo no son opuestos excluyentes; tampoco se opone la práctica a la teoría, o la investigación al ejercicio profesional (Chesterman y Wagner, 2002).”

En 1962, año de la publicación de *La Tesis de Nancy* las teorías descriptivas aún no se habían desarrollado. Toury (2004: 43)¹²⁴, así como Hurtado (2001: 149) señalan la comunicación de Holmes titulada “El nombre y la naturaleza de los Estudios de Traducción” y presentada en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada (Copenhague, 1972) como origen de esta disciplina científica. No obstante, Hurtado (2001: 136) aclara que “las primeras reivindicaciones de un análisis más sistemático de la traducción consideraban la teoría de la traducción como una rama de la lingüística aplicada o de la lingüística contrastiva (Fedorov, 1953; Vinay y Darbelnet, 1958; Mounin, 1963; Catford, 1965, etc.).”

De esta forma, gracias a los estudios descriptivos de traducción y concretamente al apartado de pseudotraducción de Toury (2004: 81 - 93), así como a sus opiniones sobre las

124 La edición original en inglés es de 1995.

traducciones ficticias (ibidem: 66) esta investigación cubre diferentes aspectos de *La Tesis de Nancy* en su afán por descubrir las técnicas desplegadas por el autor real y su desdoblamiento como traductor.

Así pues, se sabe que las traducciones vienen a ocupar un vacío en la cultura que las acoge, según Toury (op. ct.: 67), “las culturas recurren a la traducción precisamente como principal modo de ir rellenando vacíos, (...) desde una perspectiva comparativa, esto es, en vista de un no-vacío ya existente en otra cultura y que la futura cultura meta tiene razones para admirar y trata de utilizar. Desde el punto de vista semiótico, entonces, la traducción es tan válida como si hubiera sido *iniciada* por la cultura meta.” Este autor también afirma que “(...) la posición de un texto (y su función), incluyendo la posición y función que se asocian a un texto que se considera como traducción, viene determinada ante todo por consideraciones que surgen en la cultura que lo aloja. (...) Así que cuando un texto se ofrece como traducción, se acepta con cierta facilidad y de buena fe como tal, sin más preguntas. Entre otras cosas, ésta es la razón por la que es fácil que traducciones que son *ficticias* pasen por genuinas.”, (op. ct.: 66). Según Toury (op. ct.: 81), “denominamos pseudotraducciones, o traducciones ficticias, a aquellos textos que se han presentado como traducciones, pero que no cuentan con textos originales correspondientes en otras lenguas, y al no haber existido dichos textos originales, tampoco se han dado “operaciones de transferencia” y relaciones de traducciones reales.”

Por otra parte, es pertinente cuestionarse ¿por qué se edita un texto como traducción sin serlo verdaderamente?, en el apartado II.1 se veía a Montesquieu afirmando que se avergonzaba de lo que escribía, -“tengo la enfermedad de escribir libros y de avergonzarme cuando los escribo”- (cf. Montesquieu, 1997: 11), por un lado, pero por otro, aunque relacionado con su argumentación, cabe agregar el hecho de que la responsabilidad del autor con la ideología transmitida en su obra, o las opiniones allí vertidas, podría hacer recaer en su persona y su libro el peso de la ley, con la censura u otro tipo de sanciones, sobre todo cuando la crítica social y a las instituciones tienen una buena acogida por el público lector. Toury (op. ct.: 84), señala al respecto que “el modo que se aplica la censura a las traducciones suele ser más leve. Una razón que explica esta diferencia es precisamente el hecho de que el supuesto origen no-doméstico de las traducciones hace que parezcan menos amenazadoras; otra es que no parece haber modo de actuar contra el autor “ausente”, quien presumiblemente se llevaría la mayor parte de culpa.” No obstante, este autor, (op. ct.: 83- 84) apunta que “ la decisión de presentar un texto como traducción, por no hablar de los casos en que se escribe y compone con tal fin en mente, siempre sugiere un acto implícito de subordinación, a una cultura y lengua que se consideran prestigiosas, importantes, o dominantes en cualquier aspecto. Se pretende así transmitir al texto algo de superioridad que se atribuye a esa cultura, manipulando de este modo la recepción del texto por parte de la audiencia. Se trata por tanto, de esconderse detrás de un pseudónimo con

el valor añadido de aprovecharse del estatus asignado a las traducciones en general, o, con más probabilidad aún, a cierta tradición de traducciones, en la cultura propia.”

En consecuencia, si se observa las obras de Montesquieu, Cadalso y Sender comparadas en los capítulos III y IV, es preciso destacar el prestigio secular en el arte de narrar historias de la cultura árabe que subyace en la memoria colectiva en las *Cartas Persas* y en las *Cartas Marruecas*, aunque desprovisto, por un lado, del espíritu de la lengua, -ya que, por ejemplo Montesquieu (1997: 61 - 62) al hablar de adaptación libere al lector del lenguaje asiático: “mi único oficio es el de simple traductor y he dedicado todos mis esfuerzos a adaptar la obra a nuestras costumbres. En la medida de mis posibilidades, he liberado al lector del lenguaje asiático, al tiempo que le he evitado infinidad de expresiones sublimes que le habrían elevado a las nubes”- y, por otro, se mantuviera en cierta medida al afirmar Cadalso (1996: 79) que “algunas de ellas mantienen todo el estilo, y aun el genio, digámoslo así, de la lengua arábica su original (...)”, frente al actual prestigio de la cultura anglosajona¹²⁵, cargada tanto de una cosmovisión como de formas anglicadas en el lenguaje en la traducción de Sender caracterizado.

Coinciden Montesquieu y Cadalso en la percepción de la lengua arábica, en el sentido de verla o bien como intrincada y sublime o elevada, puesto que este último (op. ct.: 79) luego comenta sobre sus cartas traducidas lo siguiente: “parecerán ridículas sus frases a un europeo, sublimes y pindáricas contra el carácter del estilo epistolar y común (...)”. Sender (1969: 17 – 18), en cambio, no se preocupa del espíritu de la lengua que transfiere, sólo menciona, en primer lugar, que la traducción de las cartas “valía la pena” y finaliza diciendo: “aquí están y ojalá te diviertan, lector. Hacer reír es tarea de discretos, según decía Cervantes.”

Según Highet (1978, II: 82) las *Cartas Persas* de Montesquieu “son muchísimo más francesas que persas”, algo semejante se podría afirmar sobre las *Cartas Marruecas* de Cadalso, en el sentido de que son más francesas que marruecas, puesto que están plagadas de galicismos y no de arabismos, como era de suponer. En cambio, bien se podría decir que “las cartas norteamericanas” de Sender, sí reflejan el espíritu e idiosincrasia de la lengua inglesa, ya que el punto de vista de la narradora es claramente norteamericano y su discurso presenta una gran cantidad de formas anglicadas. Por otra parte, también se observan préstamos aclimatados en el lenguaje de los personajes españoles, como por ejemplo “fútbol” (p.78) y “folklore” (p.52).

Una de de las consecuencias de la expansión y penetración cultural por prestigio o por imposición es la preocupación de las diferentes instituciones e investigadores de varios países, por los préstamos lingüísticos (véase Calvet [1981: 82 – 97 y 193 -206] y Phillipson [1992: 7-9 y 59]). Pratt (1980), que analiza, en particular, el anglicismo en el español peninsular contemporáneo, destaca (op. ct.: 50 - 51):

¹²⁵ Cf. Pratt (1980: 51).

“(…) para cualquier burgués español del siglo XIX que aspirara a ampliar sus horizontes culturales, sociales e intelectuales, París fue la Meca del mundo occidental. Lo fue también para toda Europa. Hay en la literatura y prensa españolas del siglo XIX incontables testimonios fehacientes de la actitud casi idólatra de los españoles hacia Francia y lo francés. (...) Aparte del influjo de todo lo francés en la moda, las instituciones, la literatura y las costumbres de todo el mundo occidental, la influencia propiamente lingüística ha sido enorme. (...) Sin lugar a dudas se puede afirmar que durante dos siglos el francés ha sido la gran lengua innovadora de cultura, cuya influencia empezó a retroceder tan solo después de la segunda guerra mundial ante la irrupción del anglicismo procedente de los EE.UU.”

De esta forma, en las *Cartas Marruecas* se observa una clara preocupación por la deformación de la lengua castellana, así pues el personaje español Nuño expone sus ideas acerca del diccionario que elaboraba (Cadalso, 1996: 108): “Mi obra no era más que un diccionario castellano en que se distinguiese el sentido primitivo de cada voz y el abusivo que le han dado los hombres en el trato.” A diferencia de Sender que en *La Tesis de Nancy* explorará, gracias a su traducción, las diferentes posibilidades del recurso literario de deformar la lengua para caracterizar a sus personajes, sean extranjeros o españoles, aportando una serie de datos sociolingüísticos a través de su obra.

4.2. Definición y finalidad de la traducción

Según Álvarez Calleja (2002: 15), “para Susan Bassnett (1990), la traducción es básicamente la reescritura de un texto original, que comprende una gran variedad de áreas: la lingüística, la literatura, la historia, la antropología o la psicología: toda reescritura, cualquiera que sea su intención, refleja una cierta ideología y una poética, y, como tal, manipula la literatura de una sociedad dada y puede ayudar a la evolución de esa literatura y esa sociedad. La reescritura puede introducir nuevos conceptos, nuevos géneros, nuevos mecanismos y, por ello, la historia de la traducción es la historia de la renovación literaria, del poder de reforma que una cultura tiene sobre otra.” Así lo sintió, ya en 1949, también Highet cuando publica *La tradición clásica*, (1978, I: 171), quien destaca que “la cultura de todas las naciones civilizadas de Europa se ha fundado en gran medida en la enseñanza de alguna otra lengua en sus escuelas, y en un constante flujo de traducciones, imitaciones y emulaciones en la literatura. (...) La importancia de la traducción salta de tal modo a la vista, que se la suele pasar por alto. Ninguna lengua, ninguna nación es suficiente dentro de sí misma. Su espíritu necesita ser ensanchado por los pensamientos de otras naciones, pues de lo contrario se torcerá y se secará.” Bajo esta misma óptica, se pronuncia Guglielmi (en Gnisci, 1999: 316), destacando que la traducción proporciona un impulso decisivo al proceso de la *Bildung* por el que cada pueblo alcanza su propia autonomía e identidad mediante el conocimiento de otras literaturas y culturas y gracias a la superación de toda forma de provincialismo, conservadurismo o chauvinismo.”

Por otro lado, G^a Yebra (1984, I: 29 – 30), interesado en la acción de traducir, es decir, entendiendo la traducción como proceso, cita la definición de Taber y Nida: “La traducción consiste en reproducir en la lengua receptora (llamada también lengua terminal) el mensaje de la lengua fuente (o lengua original) por medio del equivalente más próximo y más natural, primero en lo que se refiere al sentido, y luego en lo que atañe al estilo.”

Menos técnica es la definición a la que hace referencia Guillén (2005: 319): “Benjamin pensaba que los grandes textos clásicos, ante todo las Sagradas Escrituras, contienen entre sus palabras su traducción virtual. Es decir, traducir es profundizar en la disparidad aparente de los idiomas hasta llegar al lenguaje único y universal de la verdad.”

Para Hurtado (2001: 147), en cambio, “las tendencias actuales dentro de los estudios de traducción coinciden en presentar la traducción no como un proceso de transcodificación de lengua a lengua, sino como un acto comunicativo, y por supuesto textual, incidiendo algunos autores en el análisis del proceso traductor.” A continuación, define traducción como: “un proceso interpretativo y comunicativo de reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada. Esta concepción de la traducción repercute en nuestra visión de la Traductología.”, (ibídem). Así pues, esta investigadora concluye afirmando que “el objetivo de la teorización en torno a la traducción, no es, (...), prescribir, sino más bien describir, explicar, y llegado el caso predecir.”, (cf. op. ct.: 149).

4.3. El problema de la traducción

En lo referente al origen de las discrepancias acerca de los métodos de traducción, Newmark (1987: 69) aclara que “el problema central que plantea el traducir es si hay que hacerlo literal o libremente. La polémica se remonta al siglo I antes de Cristo. Hasta comienzos del siglo XIX, muchos escritores abogaron por un tipo de traducción en cierto modo “libre” , por pasar el espíritu y no la letra, el sentido y no las palabras (...) Más tarde al final de siglo XIX, cuando el estudio de la antropología cultural proponía la insuperabilidad de las barreras lingüísticas y que la lengua era única y exclusivamente producto de la cultura, la idea de la imposibilidad de la traducción ganó algunos adictos y con ella aquélla otra de que, si por cualquier motivo se emprendiera una traducción, ésta debía ser lo más literal posible. (...) Ahora, el panorama es distinto, aunque en el fondo los problemas son los mismos.” Ante la síntesis de este autor, sólo queda añadir el matiz señalado por G^a Yebra (1982: 329) sobre la traducción oblicua: “es complementaria de la traducción palabra por palabra, en el sentido que se aplica cuando ésta es imposible. (...) la traducción palabra por palabra resulta imposible con mucha frecuencia entre las lenguas más afines y casi siempre entre lenguas tipológicamente distantes (...)” Así pues, la traducción oblicua sería una variación de la traducción literal,

cuando el paralelismo requerido de palabra por palabra con el original no se puede aplicar por las normas, barreras o impedimentos sintácticos de la lengua término.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta, es el hecho de que para Sáez Hermosilla (1994: 14 - 15), “el problema no reside tanto en la universalidad del ser humano que pueda depender del comportamiento del cerebro cuanto en los mundos y creencias conceptual y ritualmente mediatizados por las diferentes lenguas. Ya se trate de mundos físicos o de cosmovisiones culturales, el ámbito referencial que nombran las diversas comunidades lingüísticas es extremadamente variado. (...) La cuestión reside en saber si todo es comunicable y en cuáles son los grados de comunicación que se le piden a la traducción. Si a la traducción se le pide una identidad en cuanto al significado, a la forma y al referente, entonces no hay más remedio que convenir en una intraducibilidad radical, en la imposibilidad de traducir, pero en ese caso la intraducibilidad se convertiría en sinónimo de incomunicabilidad. Si, por el contrario, a la traducción no se le piden imposibles, sino que se la considera como un medio idóneo de una comunicación que es siempre relativa y parcial, la idea de la intraducibilidad no se sostiene, ya que siempre hay un medio u otro de hacer pasar el mensaje al destinatario, ya sea mediante equivalencia terminológica, conceptual, formal, ya sea mediante perífrasis explicativas, ya sea mediante adaptación, ya sea mediante calco, o préstamo.”

Este autor, (op.ct.: 18) también apunta que “los teóricos de la traducción no suscribirían hoy las tesis de los románticos alemanes, pero la idea de esa doble vía sigue vigente de alguna manera en otros dualismos, como el de la traducción literal vs. traducción libre, traducción “extranjerizante” vs. traducción funcional o equivalente. Uno tiene la impresión de que bajo estos dualismos subyacen problemas tales como el de la imposibilidad de comprender y hacer comprender una cultura (...).”

Sin embargo, bajo otro punto de vista, Guglielmi (en Gnisci 1999: 316 – 317)) destaca que “un estudioso contemporáneo, Lawrence Venuti, basándose en las reflexiones de los románticos alemanes y particularmente en Schleiermacher, (...) ha demostrado que la traducción es un espacio literario en que se realizan modificaciones sustanciales del panorama literario mundial porque interviene en el proceso de intercambio que está en la base de toda perspectiva comparatista. Venuti identifica el elemento primario de la traducción en su secular “invisibilidad”, idea que pasa a cuestionar en seguida. (...) La recuperación del valor de la traducción y de su fuerza impícita en cuanto acto cultural y político es posible, según Venuti, sólo por la superación de tales ideas de invisibilidad y fluidez, que reducen la diferencia cultural a una homologación de impresionante alcance moldeada sobre los valores de la cultura de llegada. Habrá que restablecer la diferencia tanto de la cultura de salida como de la de llegada, es decir reafirmar la *alteridad* del texto extranjero traducido, (...). A la vista de tal recuperación de la diferencia cultural y del reconocimiento del otro como tal, Venuti propone una traducción que no “domestique” al texto extranjero conformándolo a los valores de la

cultura que lo traduce y haciéndolo “familiar” para lector (occidental), quien podrá reconocerse también en un texto geográfica y culturalmente lejano, sino una traducción *foreignizing* (“extrañadora”), que “extrañe” al texto para el lector, dejando que sea portador de una diferencia, de una alteridad declarada y manifiesta.”

Sáez Hermosilla (1994: 18), en cambio, destaca que “en cuanto a “depayser” al lector o hacer que la traducción suene a, huelga a, retenga lo extranjero mediante una aproximación literal, ello sólo puede concebirse en la vía de una enseñanza de la cultura extranjera, método poco adecuado si para llevarlo a cabo tenemos que calcar una lengua sobre otra, de cuyo resultado quedará un híbrido que dificultará no sólo la captación de la idea de esa cultura sino la propia idea.”

Toury (2004: 346, nota 9) en una postura descriptiva observa que “desde el punto de vista del investigador lo que funciona es el teorema recíproco: ‘Cuanto más rasgos de interferencias presenta una traducción, tanto más podemos suponer que dicha traducción se ha ajustado a la configuración del texto origen durante el proceso de traducción’.”

De esta forma, es sabido que el proceso de traducción tiene, al menos, dos tiempos bien diferenciados, a saber, el tiempo de lectura, de comprensión del texto, y luego el tiempo de reescritura. Según Álvarez Calleja (2002: 24) “la traducción comienza con el acto de leer, seguido del acto crítico que supone descifrar el texto en otro. (...) Al leer el texto que se va a traducir, se activan los conocimientos lingüísticos y los extralingüísticos cognitivos que forman parte del conocimiento previo y son indispensables igualmente para producir el nuevo texto, principalmente cuando existe una diferencia sociocultural entre el emisor de la lengua de partida y los receptores de la lengua de llegada.”

Sáez Hermosilla (1994: 17) aclara que “no se traducen las lenguas sino los discursos que son el producto complejo de un querer decir de un sujeto emisor en una circunstancia dada, que cristaliza unos determinados conocimientos, creencias, intenciones, normas de comportamiento y usos y funciones “lingüísticos” dirigidos siempre a un destinatario o a una clase de destinatarios. En el proceso del traducir hay más elementos que la propia lengua y el pensamiento que recubre o que descubre, hay un espacio perceptual lingüístico (EPL) que no es verbal, (...) para entendernos, un mensaje desverbalizado en el momento de la comprensión que hace posible que la traducción se efectúe sin referencia directa a la lengua original.” Luego concluye (op. cit.: 17) “no hay que confundir el carácter no verbal del sentido con la licencia que tendría el intérprete para decir las cosas de cualquier manera. Se sigue creyendo que el intérprete no puede ser fiel porque no reproduce la exacta correspondencia de las palabras del original y con ello se implica el hecho de que la toma de consciencia de un querer decir es menos segura que la puesta en práctica de correspondencias entre las lenguas.”

4.4. Los métodos de traducción

Los métodos de traducción concretamente se fundamentan en el mayor o menor énfasis en la lengua origen (LO en adelante) o en la lengua término (LT en adelante), autores como Toury (2004: 69) hablan de cultura o polo (origen – meta, respectivamente), para referirse a la misma realidad. Así pues, Toury se decanta por el polo meta, afirmando que “las traducciones son hechos de las culturas meta; a veces tienen un estatus especial, en ocasiones llegan a constituir (sub)sistemas por sí mismos, pero en cualquier caso, pertenecen a la cultura meta” (ibidem).

En esta investigación se seguirá el criterio de clasificación de las modalidades de traducción establecido por Newmark (1987: 69 – 72), por su aceptación generalizada, teniendo en cuenta el matiz señalado por G^a Yebra (1984, I: 329) en lo referente a la traducción oblicua. Sobre todo por ser éste último de gran ayuda en el proceso mismo de la traducción y explicar con sencillez los diferentes recursos aplicados en cada modalidad. De esta forma G^o Yebra (1984, I: 327 – 330) diferencia, siguiendo el criterio de Vinay y Darbelnet, tan sólo tres modalidades, a saber: la literal, la oblicua y la libre, en las que se aplican, como se verá más adelante, diferentes procedimientos o recursos.

Los polos opuestos en la clasificación de Newmark, (op. ct.: 70) se sitúan en la traducción palabra por palabra que hace mayor énfasis en LO, y, en la adaptación, que hace mayor énfasis en LT. Para este autor (ibidem) en la traducción palabra por palabra “se conserva el orden de la frase, se traducen las palabras una a una por su significado más corriente fuera de contexto y las palabras culturales se traducen literalmente. (...) En la traducción literal, las construcciones gramaticales de la LO se transforman en sus equivalentes más cercanos en la LT, pero de nuevo las palabras léxicas se traducen una por una por su significado fuera de contexto.” En la clasificación de Vinay y Darbelnet (citados por G^a Yebra: 1984, I: 327) la traducción palabra por palabra es considerada como un procedimiento de la traducción literal. Posteriormente, aclara Newmark (ibidem) sobre la traducción literal: “como proceso de pretraducción, este método puede servir para ver los problemas que presenta un texto.” La traducción fiel, según este autor (ibidem), “trata de reproducir el significado contextual exacto del original dentro de las coacciones gramaticales de la LT. Aquí, las palabras culturales se “transfieren” y se mantiene en la traducción el grado de “anormalidad” (desviación de las normas de la LO) gramatical y léxica. Este tipo de traducción intenta ser completamente fiel a las intenciones y a la realización del texto del escritor de la LO.”

Para Newmark (op. ct.: 71) “la traducción semántica se distingue de la “traducción fiel” únicamente en que debe tener en cuenta el valor estético –o sea, el sonido bello y natural- del texto de la LO, lo que quiere decir tener que contemporizar, donde convenga, con el “significado” (...). La distinción entre la traducción “fiel” y la “semántica” está en que la primera es intransigente y dogmática, en tanto que la segunda, aparte de ser más flexible,

admite la excepción creativa (...) y tiene en cuenta la empatía intuitiva del traductor hacia el original.”

En lo que se refiere a la adaptación Newmark (op. ct.: 71), apunta que es “la forma de traducción “más “libre” y se usa principalmente en obras de teatro (comedias) y poesía. Se mantienen, por lo general, temas, personajes y argumentos, se pasa la cultura de la LO a la de la LT y se vuelve a escribir el texto. (...) Si no hubiera sido por este método, no se hubieran “rescatado” algunas obras clásicas.” La traducción libre, continúa este autor (op. ct.: 71) “reproduce el contenido del original sin la forma. (...) Es normalmente una paráfrasis mucho más extensa que el original, prolifica, y pretenciosa muchas veces, pero nunca traducción.”

En cuanto a la traducción idiomática, según Newmark (op. ct.: 72), ésta “reproduce el “mensaje” del original, pero tiende a distorsionar los matices del significado dando preferencia a coloquialismos y modismos, aunque éstos no aparezcan en el original.” La traducción comunicativa, en cambio, según este autor (op. ct.: 72), “trata de reproducir el significado contextual del original, de tal forma que tanto el contenido como el lenguaje resulten fácilmente aceptables y comprensibles para los lectores.”

4.4.1. Los procedimientos de los métodos de traducción

Lo que para Newmark es una modalidad de traducción, será, en algunos casos, la ejecución de un recurso para Vinay Darbelnet. Así pues, en el proceso de la traducción se aplican diferentes prácticas. De esta forma, Vinay y Darbelnet (citados por G^a Yebra, 1984, I: 327) incluyen los procedimientos de préstamo, calco y palabra por palabra en la traducción literal. Y en la oblicua los procedimientos de transposición, modulación, equivalencia y adaptación. G^a Yebra (op. ct.: 330) aclara que para esos autores ni el préstamo ni su extremo opuesto, la adaptación, son considerados traducción. Se ha mencionado que a literal busca un paralelismo en el sentido estricto de “palabra por palabra” con el texto original. En cambio, la oblicua no se atiende paralelamente al original, y se complementa con la anterior.

4.4.1.1. La traducción literal: el préstamo, la traducción palabra por palabra, el calco y el “falso amigo”

Vinay y Darbelnet, señala G^a Yebra (1984, I: 333), “consideran “préstamo” la palabra que una lengua toma de otra sin traducirla.” Más adelante (op. ct.: 334) establece la diferencia entre “prestamo” y “extranjerismo”, de la siguiente manera: “Se considera “extranjerismo” la palabra aceptada tal y como es en la lengua de donde procede, sin adaptación de ninguna clase a la lengua que la recibe. El “préstamo”, según esta distinción, será el extranjerismo naturalizado, adaptado al sistema lingüístico que lo acepta. Los “prestamos” generalmente, fueron primero “extranjerismos” que acabaron amoldándose a la estructura fónica, a la acentuación y demás características de la lengua receptora.”

Para G^aYebra (1984, I: 335): “(...) el préstamo inadaptado (“extranjerismo”) no es un procedimiento de traducción, sino de enseñanza limitada, pero directa, de la LO. El traductor que recurre al extranjerismo enfrenta directamente a sus lectores con una palabra de la LO y, a lo sumo, les facilita su aprendizaje y el descubrimiento de su significado por el contexto. El traductor obra entonces lo mismo que los escritores originales de su misma lengua que recurren a extranjerismos o por necesidad o por razones estilísticas.”

Una argumentación similar se encuentra en la *Retórica* de Aristóteles (Racionero: 1990:487), puesto que afirmaba que “conviene hacer algo extraño el lenguaje corriente dado que se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración, causa asimismo placer”. Racionero (Ibidem, nota 28) apunta que “la verdadera causa de tal recomendación es que la extrañeza aporta elementos de “enseñanza” –pues añade algo a los meros nombres específicos, conocidos por todos-”.

No obstante, más adelante G^a Yebra (1984, I: 339-340) advierte de los inconvenientes del extranjerismo puesto que puede ser mal interpretado en los primeros tiempos por parte de los lectores de la lengua término. Si se usa, el traductor debe estar seguro de que el contexto proporcione las suficientes pistas para descifrar el significado; si no será necesario que aclare con notas al pie de página o breves explicaciones dentro del texto.

Otro aspecto de particular interés es el género gramatical asignado al préstamo. Este procedimiento está relacionado con los métodos de correspondencia morfológica. Se subraya tan sólo el hecho de que en “(...) estuvimos en un *tea party*, y “la estrella del *party*”, (ambos, p.30), el núcleo *party* es neutro. El género masculino asignado no imita al femenino del núcleo de la frase nominal de su correspondiente traducción “fiesta”. Las causas que ocasionan la asignación de este fenómeno a los préstamos han sido estudiadas por varios lingüistas. Silva-Corvalán (1989: 176) sintetiza los siguientes factores: “1) el género fisiológico del referente; 2) la asociación semántica con el lexema equivalente en la lengua que introduce el préstamo (...); 3) la identificación de la forma fonológica del préstamo con una forma que requiere género masculino, femenino o neutro según las reglas de la lengua receptora.” Como vimos en el ejemplo de *party*, la asociación semántica con un lexema español, es decir “fiesta”, no es determinante para todos los casos.

Por otra parte, Vinay y Darbelnet, según G^aYebra (1984, I: 341), consideran el calco como un préstamo de un género particular: “se toma prestado de la lengua extranjera el sintagma, pero se traducen literalmente los elementos que lo componen.” El resultado es o bien un “*calco de expresión*, que respeta las estructuras sintácticas de LT” (...) o bien un *calco estructural*, que introduce en la LT una estructura nueva”, que podríamos llamar extranjerismo sintáctico (...).” La traducción palabra por palabra guarda con el original un estricto paralelismo de orden y de categoría gramatical en el trasvase, en tanto que el calco varía de algún modo el original y lo adapta a la forma más conveniente de la lengua término.

Por lo tanto, el calco puede ser léxico, sintáctico o semántico. El calco léxico (palabras simples, compuestas, o aquellos grupos de palabras que forman expresiones complejas) es aquél en el que se introduce en la LT una estructura nueva, la cual reproduce el significado del original pero que se aparta de éste en algún aspecto gramatical. Si no se apartara gramaticalmente sería una traducción literal (del tipo palabra por palabra). Así por ejemplo, “alta clase” (*La Tesis de Nancy* [p.253]) es una traducción palabra por palabra de *high class*, pero “clase alta” es un calco, puesto que se acomoda mejor a la gramática de la LT en lo que refiere a la colocación más frecuente del adjetivo con respecto al nombre.

El procedimiento de la traducción de palabra por palabra es obviamente analítico y el de este tipo de calco también, sólo que en el calco al reproducir los elementos se actúa de forma que se alejen lo menos posible de las pautas gramaticales de la LT. Por lo tanto, siempre que exista alguna variación de orden o de categorías gramaticales con respecto al original se trata de un calco. Cabe matizar que estrictamente hablando, esta forma de traducción pertenecería a la modalidad definida como oblicua, puesto que se aleja en cierta medida del original.

El calco semántico consta de la introducción de un significado nuevo en un significante ya existente en la lengua término, puede ser por un cognado, por ejemplo *romance* (*La Tesis de Nancy* [p.30]) con el sentido de “noviazgo” o “relación amorosa”, según el modelo inglés. Afín a este grupo es el “falso amigo”, causa de varias clases de anglicismos. Al ser muy similar en su grafía a una palabra en la lengua término, produce traducciones equivocadas como por ejemplo “actually” interpretado como “actualmente” y no como “realmente”, que es su significado más corriente en inglés. Otra variedad de este grupo es el calco semántico pragmático. Tal es el caso de “hawks and doves” (halcones y palomas) motivado por el uso que el inglés hace de estas palabras significando partidarios de la guerra y de la paz respectivamente; o bien “star” traducido como “estrella” cuando se refiere a una persona famosa o con éxito, en este sentido lo escribe Nancy: “la estrella del *party*” (p.30).

El fenómeno del “falso amigo”, el término en sí mismo es un calco del inglés *false friend*, o del francés *faux amis*, si se atiende, respectivamente, el concepto de étimo inmediato en contraposición a étimo último de Pratt (1980: 36 – 58). Dependerá en qué lengua se originó la frase, la francesa o la inglesa, para establecer el étimo último. Ahora bien, si pasó al castellano, por ejemplo, por vía inglesa, será su étimo inmediato la voz inglesa y será clasificado como anglicismo, si fuese por vía francesa, sería un galicismo. Crystal (1987: 347) los explica como: “words that look the same in two languages often do not mean the same thing.” Posteriormente (op. ct.: 420), los define de la siguiente manera: “words in different languages that resemble each other in form, but express dissimilar meanings.”

El “falso amigo” proveniente del inglés origina en castellano una clase de anglicismos que Pratt (1980: 160) denomina “anglicismo semántico parónimo” y lo clasifica dentro de los anglicismos “no patentes”, según su taxonomía. Describe estos vocablos señalando que “ante

todo, hay que subdividirlos en voces tradicionales y voces neológicas. En el primer caso, por tratarse de voces tradicionales, la influencia opera a nivel semántico. El anglicismo puede ser parónimo de su modelo, o bien puede resultar una traducción de su modelo. En el vocabulario neológico, la voz puede ser totalmente nueva, por ser en inglés también una acuñación neológica, o bien puede ser que la novedad consista en la adición de un prefijo o sufijo, novedad que originó en la lengua inglesa” (op. ct.: 160). Otros autores lo denominan, según se ha mencionado, calco semántico o extensión semántica, o semántico tan sólo, como por ejemplo Lorenzo (1966a: 105).

4.4.1.2. La traducción oblicua: la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación

Para Álvarez Calleja (2003: 42 - 43) “la transposición consiste en reemplazar una parte del discurso por otra sin cambiar el significado del mensaje. El traductor tiene que estar continuamente efectuando transposiciones de funciones, a fin de conseguir un lenguaje que sea comprensible y aceptable para los lectores de la lengua término.”

Es un procedimiento de carácter sintáctico; se busca una correspondencia en la función sintáctica sin olvidar la estructura interna del sintagma. Existen varios tipos de transposición que van desde la simple permutación del plural en la LO por el singular en la LT, a la sustitución de una relación de parataxis por una de hipotaxis. Como ejemplo del cambio de plural en LO por singular en LT, se observa que el traductor de *La Tesis de Nancy* renuncia a aplicar esta fórmula en “la gente reían” (p.286), puesto que *people* en inglés es plural, mientras que “gente” en castellano es singular.

La modulación, en cambio, es eminentemente semántica y radica en dar un giro al significado. Álvarez Calleja (2003: 42) la define como “una variación que se considera necesario introducir en el mensaje para darle más claridad.” Según esta investigadora (Ibidem), “el traductor se ve obligado a utilizar este procedimiento cuando se da cuenta de que la traducción literal, aunque gramaticalmente correcta, no produce el mismo efecto que el texto original.” Según López y Minett (1997: 266), “la modulación, tal como la definen Vinay y Darbelnet, consiste en “una variación del mensaje, obtenida por medio de un cambio en el punto de vista, en la perspectiva.” También se ha definido como una transposición en el plano del mensaje, en la medida en que opera con categorías de pensamiento en lugar de hacerlo con categorías gramaticales.”

Algunas de sus clases son: convertir el abstracto en concreto, o viceversa; el general en específico, o viceversa; la parte por el todo, o viceversa; entre otros procedimientos, según el tipo de significado con que se enfrente el traductor. Si el significado es gramatical (como sucede con el punto de vista de la voz pasiva que resalta las consecuencias de la acción frente al sujeto que la realiza), el trasvase de pasiva a activa, se puede incluir dentro de este grupo, bien porque el uso de aquélla es más frecuente en una de las lenguas, como ocurre con el inglés

en comparación con el español, donde también puede haber más de una opción, como el uso de la pasiva refleja, el uso de la activa impersonal, etc.; bien porque hay lenguas en las que no existe la pasiva. En La Tesis de Nancy se observa que el traductor renuncia a este procedimiento de correspondencia y prefiere mostrar lo que sería una transferencia o convergencia de la narradora de LM en LE en la pasiva “soy piropeada” (p.268), en vez de emplear la activa impersonal “me piropean”. Por lo tanto, en la aplicación de estos procedimientos de traducción, muchas veces se observa un fenómeno de simultaneidad e implicación, ya que existe una alteración sintáctica correspondiente a la transposición. Los procedimientos de traducción no se excluyen mutuamente sino que se implican bajo la condición de necesidad.

Según Álvarez Calleja (2003: 29), “la equivalencia formal presta mayor atención al propio mensaje, tanto a la forma como al contenido, y la equivalencia dinámica intenta asegurar que la relación entre el receptor y el mensaje del texto original sea sustancialmente la misma que existe entre el receptor y el mensaje del texto traducido.” Por lo tanto, la equivalencia formal sería un procedimiento de la traducción literal. De esta forma, este apartado se centrará concretamente en la equivalencia dinámica, la cual orienta su interés en “la respuesta del receptor procurando que sea ésta similar a la del lector del texto original”, (Ibidem). Vinay y Darbelnet, citados por López y Minett (1997: 271), en cambio, no la dividen en dos categorías diferentes, y la definen señalando que “intenta transmitir una misma situación por medio de recursos estilísticos y estructurales completamente diferentes.”

Álvarez Calleja (Ibidem) apunta: “si pensamos en los usos diferentes que existen entre la lengua fuente y la término, como ocurre con la metáfora, el traductor tiene que interpretar el texto para dar una versión que explique todo el contenido del original.” Así pues, será necesario el cambio de categorías gramaticales, lo que incide en la sintaxis.

Por otra parte, esta investigadora (op.ct.: 30) señala: “un uso contradictorio son los *falsos amigos*, en los que no puede usarse su cognado, sino un elemento léxico equivalente. (...) El estilo es también importante (...) siendo aconsejable a veces recurrir a notas marginales para traducir las marcas estilísticas del original que no pueden reproducirse en el texto y así ayudar al lector a comprender todo el significado, principalmente cuando se trate de juegos de palabras, donde en muchos casos es necesario conocer el doble sentido de la alusión.”

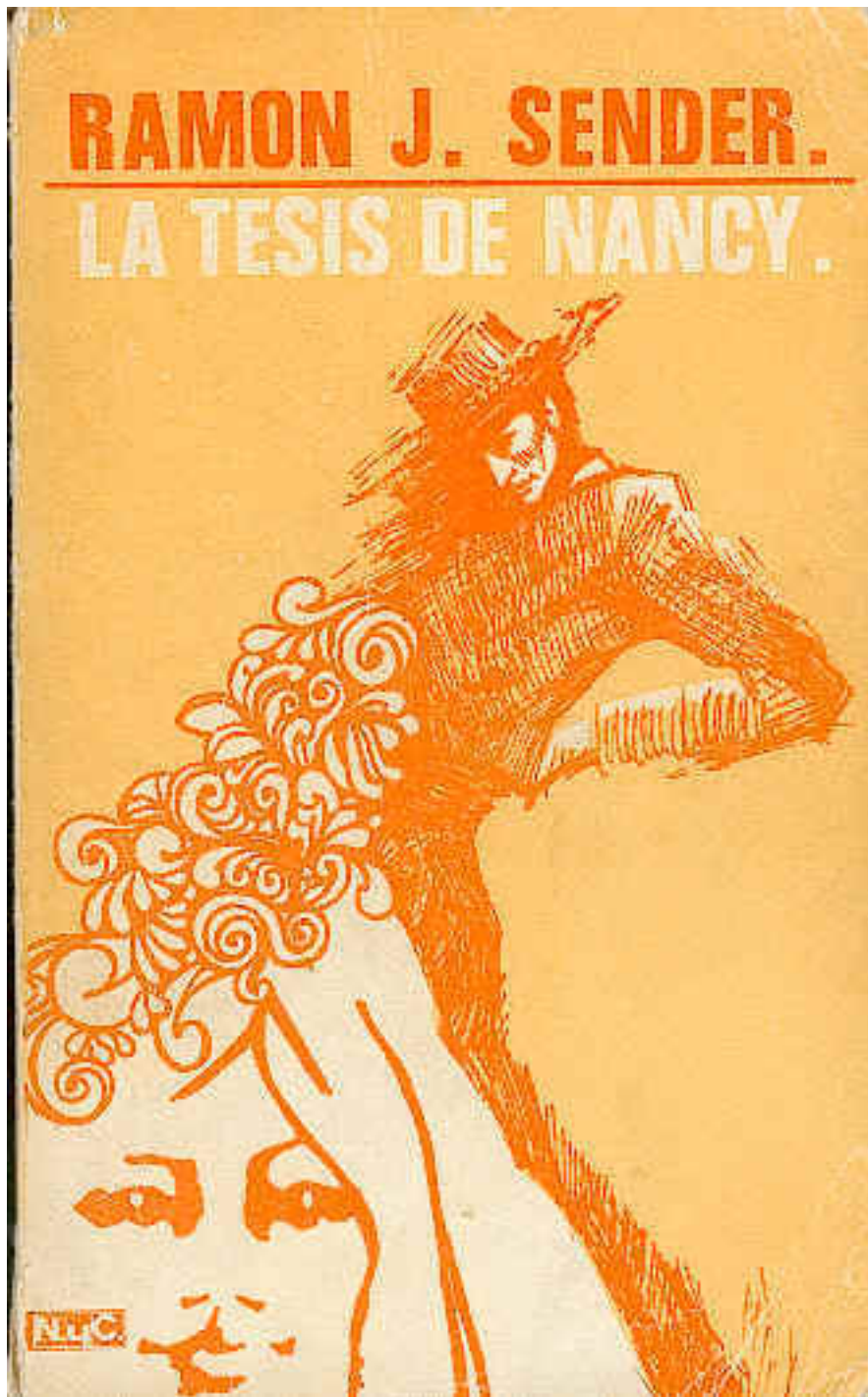
La equivalencia tiende a transmitir el mensaje de una lengua a otra atendiendo los diferentes estilos de comunicación de ambas culturas, es por eso que tiende a neutralizar variantes dialectales, idiolectos y lenguajes específicos con el afán de mantener una constante funcional en el mensaje, para lograr este cometido ampliará, reducirá o explicará el nivel de lengua empleado en el texto original.

Según Vinay y Darbelnet (en López y Minett [1997: 277]), la adaptación “se aplica a los casos en que la situación a la que hace referencia el mensaje no existe en la lengua de llegada y tiene

que crearse en relación con otra situación, considerada equivalente. Se trata, pues, de un caso particular de la equivalencia, una *equivalencia de situaciones*.” Para López y Minett (ibídem) “supone la naturalización completa a la cultura receptora ante la existencia de un vacío cultural. Definida de este modo, correspondería a lo que otros autores han llamado equivalencia cultural, dinámica o funcional.”

De aquí se deduce que la adaptación no es otra cosa que “la naturalización del extranjerismo”. Consiste, por tanto, en someter preferentemente a los extranjerismos que enriquecen la lengua receptora, es decir, los que designan una realidad existente en la LO pero inexistente en la LT, como los sistemas de pesos y medidas (por ejemplo, en *La Tesis de Nancy*, “millas” [p19] del inglés *miles*) entre otros, a un conjunto de cambios fonéticos, morfológicos y en última instancia gráficos, que ajusten, en la medida de lo posible, la palabra extranjera a las pautas ortográficas de la lengua término. Algunas veces tal adaptación es innecesaria porque el extranjerismo ya cumple con los requisitos de la lengua receptora. Tal era el caso de las monedas de Italia, la “lira” y de Portugal, el “escudo”.

FIGURA 1. *La Tesis de Nancy*



TERCERA PARTE: ANÁLISIS EMPÍRICO

CAPÍTULO V: ESTRUCTURA INTERNA Y TÉCNICA NARRATIVA EN *LA TESIS DE NANCY*

5.1. Introducción: Obra y vida de R.J. Sender

Como antesala de los análisis estructurales y lingüísticos de la novela investigada, se presenta la obra y la vida de R.J. Sender que interesa sobre todo por la correspondencia que mantuvo con el escritor catalán Joaquín Maurín entre los años 1952 y 1973 en la que manifiestan sus respectivas opiniones sobre *La Tesis de Nancy* entre otros tantos temas. Igualmente revelador es el hecho de haber estado casado con la traductora Florence Hall que tradujo al inglés varias de sus obras durante el exilio de la posguerra. Del mismo modo, incumbe a esta investigación destacar la gestación y la evolución de la obra analizada en relación a la pentalogía titulada *Los cinco libros de Nancy*, así como la publicación paralela de varias de sus novelas. Sin olvidar, la motivación de escribir una obra que fuese intraducible hasta el momento y de su relación con las traducciones convencionales de algunas de sus obras.

Así pues, corresponde a este trabajo examinar también la relación existente entre la obra y la vida de R.J. Sender, comenzando por el compromiso político, estético y social, el cual se refleja en sus obras más relevantes, como por ejemplo las que señala Peñuelas (1971: 76) cuando apunta: “distintas facetas del “problema social” aparecen en mayor o menor grado, en casi todas sus novelas importantes: *Imán*, *Siete domingos rojos*, *Viaje a la aldea del crimen*, *Mr. Witt en el Cantón*, *El lugar de un hombre*, *Epitalamio de Prieto Trinidad*, la serie *Crónica del Alba*, *El rey y la reina*, *Réquiem por un campesino español*, *Los cinco libros de Ariadna*.”

Seguidamente, como se adelantaba a los efectos de esta investigación en particular comentar algunos rasgos del contenido lingüístico que evidencia la correspondencia mantenida, entre los años 1952 – 1973 con su amigo el periodista y empresario Joaquín Maurín, puesto que se relaciona con el tema central del análisis efectuado. De esta forma, se hará mayor énfasis en todo lo referente a *La Tesis de Nancy*, incluyendo cualquier mención ligada a *Los cinco libros de Nancy*.

Asimismo, atañe a este apartado resumir algunos aspectos de la vida de a Maurín, puesto que contribuyó de alguna para que *La Tesis de Nancy* viera la luz en la revista *Temas*, al poner en contacto a Sender con el director y propietario de la misma (cf. Caudet, 1995: 88), y porque el contenido de su correspondencia es verdaderamente significativo para una mejor valoración en lo que respecta a relacionar la obra con la vida de Sender.

Así, pues, Maurín fue diputado a Cortes por Barcelona en las elecciones de febrero de 1936, miembro del BOC (Bloque Obrero y Campesino) y luego del POUM (Partido Obrero de

Unificación Marxista), tras el golpe militar de julio, que lo sorprendió en Galicia, fue arrestado y encarcelado al intentar escapar a la zona republicana. Finalmente, fue liberado en 1946 de las cárceles franquistas y pudo reunirse, al año siguiente, con su esposa e hijo en Nueva York. Con posterioridad, creó una agencia periodística llamada American Literary Agency (ALA) y contactó, en 1952, por medio de una carta, con Sender para que colaborase con un artículo semanal en la sección literaria. De esta relación laboral y fraternal, que durará hasta 1973, año en el que fallece Maurín, deriva un epistolario. Caudet (1995), recopila y publica estas cartas en su libro *Correspondencia Ramón J. Sender - Joaquín Maurín (1952 – 1973)*, en este conjunto se observa un uso natural y consciente de anglicismos léxicos (similares a muchos de los desplegados en *La Tesis de Nancy*) por parte de ambos corresponsales. No obstante, el interés de este estudio se centrará en los empleados por Sender, aunque de modo somero tan sólo, como aportación complementaria al análisis principal, puesto que tal comparación en profundidad excedería los límites de este trabajo.

En lo referente a la literatura comprometida con la sociedad, Peñuelas (1971: 75) se refiere a Sender como novelista “social” y subraya: “la dimensión social de sus obras se orienta hacia pertinentes consideraciones, libres de glosa, sobre “el lugar del hombre” en la colectividad. Evitando teorías y abstracciones nos suele presentar problemas concretos, vivos, humanamente universales, que en sus niveles exteriores destacan evidentes anomalías en el tratamiento y consideración de los humildes; y que se elevan, de forma implícita casi siempre, a cuestiones de carácter filosófico-moral.”

Según Vived Mairal (2002: 187), “en 1930 lo encontramos colaborando en *Mañana*, revista cenetista donde publicó un artículo -“Diatriba del arte puro”- en el que, por primera vez abogó por el arte comprometido.” En una entrevista publicada en *Heraldo de Madrid*, (cf. op. ct.: 188), Sender declara: “el arte y la inquietud social son quizás insuperables en nuestro país. Si el arte no es franca y profundamente humano no me interesa, y un escritor sincero que se plantee no el problema estético de sí mismo, sino el problema de una realidad exterior que nos rodea y envuelve, y a la que es imposible adaptarse sin deformación, tiene que producir, naturalmente, una literatura social.”

De esta forma, Vived Mairal (op. ct.: 188), destaca que “Sender (...) como había señalado en el citado artículo de *Mañana*, no podía concebir el arte puro más que en “el balbuceo del niño ante cada nueva cosa” y lo que le interesaba al hombre era “la vida, la esperanza, la desesperación, el placer, el dolor, el individuo y la sociedad”.” Según esto, comenta Vived Mairal (op.ct.: 189): “El caso es que contra o al margen de la literatura vanguardista unos jóvenes escritores propugnaban un arte social, una literatura más entroncada con la realidad, con los problemas de la vida.” Por lo tanto, lo importante era captar la realidad y el estilo que más se adaptaba a ella era el realismo, “pero no un realismo –explica Vived Mairal (op. ct.: 190)- que reflejara la vida de forma mimética, sino subordinado a la ideología que el novelista

quería inculcar. (...) Un realismo que Sender llamaría “dialéctico”. “Lo que diferencia al realismo burgués del nuestro –escribe [Sender]- es que nosotros vemos la realidad dialécticamente, y no idealmente. Nuestro realismo no es sólo analítico y crítico como el de los naturalistas, sino que parte de una concepción dinámica y no estática de la realidad”.”

Desde otro ángulo, es interesante destacar el comentario del profesor Sackett, especialista en la obra de Pérez Galdós, a Vived Mairal (cf. op. ct.: 568), sobre la gran relación que existía entre Galdós y Sender, a saber: “los dos eran escritores de conciencia social, espléndidos cultivadores de la novela histórica y dotados de una gran facilidad para el diálogo y la creación de personajes.”

Además, en lo relativo a la vida de Sender y su vínculo con *La Tesis de Nancy*, la recopilación publicada por Caudet (1995) se presta como indicador del fenómeno que aborda esta investigación. Así pues, aunque Caudet (1995: 9) declara haber corregido la ortografía de varios vocablos ingleses en la correspondencia de Sender y Maurín, se observa que Sender tuvo que haber experimentado un proceso similar al de su protagonista en *La Tesis de Nancy*, en lo que al aprendizaje e interiorización de una lengua extranjera se refiere. Nancy con el español, Sender con el inglés. Ahora bien, si Caudet afirma (op. ct.: 9) que “era tan errática la forma de deletrear las numerosas palabras y expresiones inglesas que salpican esta correspondencia que he optado por la transcripción correcta”, no se puede determinar con certeza si palabras como “partys”¹²⁶ (op. ct.: 330) en vez de *parties*; y, “cold” (op. ct.: 417), en lugar de *cool*, en la frase hecha *cold, calm and collected* (ibídem), correspondan a los originales de Sender o a la manipulación del mismo Caudet. Sin embargo, lo interesante de estas expresiones, no se halla en las faltas de ortografía o en la confusión de los vocablos, sino en la coincidencia esporádica del uso de algunas de las mismas voces por parte de Sender y su personaje Nancy. Tal es el caso que en *La Tesis de Nancy* el traductor transcribe el mismo error (p. 222): “Y ahora se mostraba *cold, calm, and collected*”. Lo mismo ocurre con la correspondencia que mantuvo con Carmen Laforet en lo referente a usar anglicismos, por ejemplo *chairman* (Rolón Barada, 2003: 162) y rasgos de estilo empleados en *La Tesis de Nancy* como explicar un vocablo. Así en la carta del 6-X-71 (ibídem) Sender emplea un giro idiomático del lenguaje caló y lo explica: “mal vahío (vajío, dicen los gitanos)” utilizado también en *La Tesis de Nancy* (p.40).

En lo que se refiere a la vida de R. J. Sender, Peñuelas (1970) cuenta que nace en Chalamera de Cinca, provincia de Huesca, el 3 de febrero de 1901, donde su madre ejercía de maestra. Su padre, partidario del Carlismo, era secretario de ayuntamiento y se le recuerda como un hombre intransigente y violento. Ambos pertenecían a familias rurales acomodadas de Alcolea, y al año de nacer Ramón regresan a esta localidad. A los diez años, nuestro autor comienza el bachillerato por libre, se examinaba en el Instituto de Segunda Enseñanza de

¹²⁶ En *La Tesis de Nancy* se usa *party* (p.40).

Zaragoza. Ya instalado en esta ciudad con su familia durante el sexto curso lo suspenden en todas las asignaturas porque lo creen responsable de unos desórdenes estudiantiles. Así pues, tiene que irse a Alcañiz (Teruel) para poder continuar y finalizar el bachillerato y en ese pueblo trabajará como empleado de farmacia.

A los diecinueve años ya había terminado el bachillerato, se escapa de la casa paterna hacia Madrid, donde las circunstancias hacen que tenga que dormir en un banco del Retiro durante tres meses. Se lavaba en una fuente del parque y en las duchas del Ateneo, lugar que visitaba a diario para leer y escribir. Su carrera literaria comienza en esa época, ya que escribía artículos y cuentos que lograban ver la luz en diferentes periódicos como *El Imperial*, *La Tribuna*, *El País* y *España Nueva*. El dinero que ganaba apenas le alcanzaba para comer. Transcurre un tiempo y puede dormir bajo techo gracias a que comienza a trabajar de nuevo como dependiente de farmacia.

En esa época se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, pero no termina la carrera. Se entusiasma por su vocación de escritor y las actividades revolucionarias con grupos anarquistas. Deja a un lado la rutina del ambiente universitario, aunque seguirá preocupándose por su formación de manera autodidacta. Su padre va a Madrid a buscarlo y, como era menor de edad, lo obliga a regresar a Huesca. Allí Sender se ocupará publicando el periódico *La Tierra*. Cuando cumple los veintiún años, el ejército lo recluta e interviene en la Guerra de Marruecos durante los años 1922-24. De esta etapa nacerá su primera novela, *Imán* (1930), pero antes ingresaría en la redacción de *El Sol* y trabajaría desde 1924 al 1930. Por esa época su ideología anarquista se acerca hacia el foco barcelonés.

Cuando publica *Imán* se separa de *El Sol*, pero sigue colaborando en otros periódicos. Además, continuaba participando en las revueltas del movimiento anarquista. Gracias a estas inquietudes escribe y publica *Siete domingos rojos* (1932), en el que trata la ideología anarquista. En 1927 había estado en la Cárcel Modelo de Madrid por su militancia política contra el régimen del general Primo de Rivera y en 1931 publica *Orden Público* donde deja plasmada su experiencia en la prisión. A finales de 1933 y principios de 1934 estuvo varios meses en Rusia, de ahí su libro *Madrid-Moscú, Narraciones de Viaje* (1934). En los últimos años de la república se sintió decepcionado por la falta de organización en el seno anarquista y se acercó al pensamiento comunista, pero nunca se afilió a ese partido, puesto que no pasó mucho tiempo para que discrepara también con ellos por su modo de actuar al comienzo de la Guerra Civil.

Por otro lado, sobre esta época, comenta Carrasquer (1982: 19) que “otro espaldarazo que le asegura en su rumbo y empeño de escritor podría haber sido –por poner un ejemplo- el saber que su libro *Imán* había sido poco menos que un *bestseller* en Alemania, la patria de Remarque, el primero en el género; por no hablar del piropo de Baroja (...).” Este autor (op.

ct.: 19, nota 5) a continuación apunta los halagos del escritor vasco: “Tenemos entre los jóvenes un poeta: García Lorca. Y un novelista: Sender.”

En enero de 1933, en la provincia de Cádiz, ocurrió la violenta represión a los campesinos de Casas Viejas. Sender denuncia los hechos en varios artículos publicados en *La Libertad* y luego en los libros *Casas Viejas (Episodios de la lucha de clases)* (1933) y *Viaje a la aldea del crimen* (1934). En 1935 obtiene el Premio Nacional de Literatura con *Mr Witt en el Cantón*.

El pensamiento político de Sender se desarrolló, después de la guerra, hacia una posición "más práctica y razonable, hacia una especie de socialismo democrático", según apunta Peñuelas (1970: 57). En *Contraataque* (1937) y en *Los cinco libros de Ariadna* (1957) relata algunos de los tristes incidentes que la contienda de las dos Españas dejara en su memoria como, por ejemplo, los fusilamientos, primero de su hermano predilecto, Manuel, en Huesca, y luego de su esposa en Zamora, por las tropas partidarias de Franco.

Después de varias misiones de carácter propagandístico pasa a defender la causa de la república en Francia y Estados Unidos entre los años 1937-38. Viaja a Francia a finales de 1938 para ya no regresar a España, decepcionado por los conflictos internos entre las diferentes facciones. Por otra parte, su vida corría peligro también, puesto que los correligionarios del régimen de Moscú ya habían fusilado a varios simpatizantes que mostraban algún síntoma de discrepancia. Allí, en Francia, al cuidado de dos aragonesas, estaban sus dos hijos, Andrea y Ramón, quienes habían sido evacuados de la zona de Franco por la Cruz Roja en 1937. En 1939 se embarca con sus hijos hacia Méjico, donde fija su residencia hasta 1942, año en que comienza su estancia en Estados Unidos ejerciendo de profesor en varias universidades, sin olvidar, su vocación de escritor. En 1943 contrae matrimonio con Florence Hall en Las Vegas.

En 1946 se nacionaliza estadounidense en Nueva York. Según Vived Mairal (2002: 421), “ese mismo año fallece H.G. Wells, quien al referirse a la obra de Sender, dijo en su *Historia Universal* que había que leer al escritor aragonés para comprender la España contemporánea.” Sender no se acostumbra a la ciudad de Nueva York y en 1947 se traslada a Albuquerque (Nuevo Méjico) donde trabajará en la universidad como profesor de Literatura española.

Maurín, que no conocía personalmente a Sender, le propone, como se ha mencionado con anterioridad, colaborar como periodista en la American Literary Agency por medio de una carta en 1952, (cf. Caudet: 1995: 73), a lo que Sender responde: “No me parece mal trabajar en un grupo donde está usted.”, (op.ct.: 74). En 1961 la agencia ALA sufre una grave crisis, que Maurín atribuye al “castrismo”, “que produjo una perturbación moral y económica en toda América Latina.”, (Vived Mairal, 2002: 496). Sender ofrece su ayuda a Maurín, escribiendo algo del género *magazine* americano, sin firma o con seudónimo y sin cargas al presupuesto, pero Maurín entiende que no se podía resolver la crisis con novedades o pequeñas iniciativas. Finalmente, la agencia superó el bache. ALA contribuyó a que Sender se convirtiera en una figura de renombre en Iberoamérica, (cf. op. ct.: 496 – 497).

En la carta del 20-III-53, Maurín le pregunta a Sender si tiene disponible una novela corta que ocupe en la revista *Temas* de quince a veinte páginas. En caso afirmativo, si le interesa que se la mande y que le diga cuánto quiere por ella, porque quizás *Temas* la aceptaría, (Cf. Caudet, 1995: 88). Caudet (ibídem) comenta: “Así empezaría una larga relación (...) de Sender con la revista de divulgación *Temas* (...) que editaba en Nueva York un oscuro hombre de negocios llamado De la Vega. En *Temas* publicó Sender en adelante numerosas novelitas, muchas de ellas incluidas en *Novelas ejemplares de Cibola* y –lo que es menos conocido- una primera versión, en varias entregas, de *La Tesis de Nancy*.”

Así pues, en la carta del 29-IV-55 (op. ct.: 202) Maurín agradece a Sender “el magnífico cuarto de hora” que le proporcionó *La prima de Nancy*. Posteriormente en la carta del 29.V-55 (op. ct.: 207) hace referencia a la novela corta *Mi prima Nancy*, apuntando que había telefonado a De la Vega y a éste le había gustado mucho. Por su lado, el 1-VI-55 (op. ct.: 209) Sender escribe al respecto: “Gracias también por tu gestión con Vega. Espero que me envíen algún ejemplar del número que daba mi cuento porque no lo he visto aún.” A lo que Maurín responde el 9-VI-55 (op. ct.: 210): “Yo no tengo el número de *Temas* que publicó *Mi prima Nancy*, pues lo mandé a un amigo.” Se observa, de esta manera, el proceso de evolución de cuento o novela corta a novela por el que pasa *La Tesis de Nancy* así como los diferentes títulos que adopta, así, a los ya mencionados, agréguese *Betsy en Andalucía*, (op. ct.: 396).

De todas formas, *La Tesis de Nancy* no verá la luz hasta 1962 después de una larga espera desde el 13-X-60 (op.ct.: 430), fecha de la carta de Sender a Maurín en la que le informa: “Si no te espantas te diré que sale dentro de dos semanas en México *La Tesis de Nancy*. (...) Sería bueno que saliera un artículo sobre *La Tesis de Nancy* en *La Prensa* o en alguna otra parte porque en Nueva York se leyeron algunos capítulos publicados en *Temas* y gustaron muchísimo. Tanto que Vega recibió centenares de cartas todas elogiosas. Entonces esa gente debe saber que el libro es accesible en su entera integridad.” Pasará más de un año, hasta que en la carta 30-XII-61 (op. ct.: 464) a Maurín, Sender le escribe: “Espero poder enviaros luego *Novelas Ejemplares de Cibola* que están aún en el taller del encuadernador. ¡Qué despacio van las cosas! (...) Al mismo tiempo más o menos os llegará *La Tesis de Nancy*, (...).” Hasta que finalmente, en la carta del 13-IV-62 (op. ct.: 470), Sender comunica a su amigo: “Celebro que te guste *Nancy*.” Y agradece de forma anticipada el artículo de W.F. Mayo, seudónimo de Maurín, sobre *La Tesis de Nancy*.

En febrero de 1962 deja Albuquerque y se traslada a Los Ángeles durante seis meses como profesor visitante en la UCLA. En enero se le había concedido el divorcio con Florence Hall, no obstante se volvería a casar con ella en diciembre del mismo año. Este es el año de su viaje a Europa, visita Londres, París y Pau; en esta ciudad se reúne con sus familiares residentes en España.

Vived Mairal (2002: 509) apunta que “el año 1963, (...) fue muy importante en la vida de Ramón J. Sender: se retiró de la Universidad de Nuevo México y se divorció por segunda vez. (...) Con un pequeño sueldo de jubilación, los derechos de autor, etcétera, podía afrontar su futuro (...)” Se traslada a una casa de Manhattan Beach, un barrio de Los Ángeles junto al mar. No obstante, vende la casa y se instala en el St. Francis Hotel, en Hollywood. En 1964 publica *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, y *Jubileo en el Zócalo*. Para el primero se documentó principalmente con dos libros, a saber: *Los Maraños*, de Ciro Bayo, y *La Expedición de Ursúa a El Dorado*, de Emiliano Jos. El segundo trata de una fiesta en la plaza del Zócalo de la capital mejicana, con Hernán Cortés como protagonista principal, (cf. Vived Mairal, 2002: 514).

En 1965 vuelve a publicar en España gracias a las gestiones de Hipólito Escolar, que ostentaba un alto cargo en la Editorial Gredos. Escolar le propone colaborar para la colección Antología Hispánica; de esta forma, Sender le envía un ensayo sobre Valle-Inclán, el cual publicaría Gredos con el título *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Escolar también entrega a José Vergés, director de Ediciones Destino, una novela que Sender le había enviado titulada *El bandido adolescente*, que finalmente publica tras pasar la censura. Esta novela trata del famoso pistolero conocido como “*Billy the Kid*” del oeste norteamericano. Vived Mairal (2002: 522) señala que “Sender estaba encantado de su “entrada en España”.”

La Universidad de Nuevo México lo nombra Doctor *honoris causa* en 1968, Vived Mairal (op. ct.: 540) apunta que Sender le dijera a Carrasquer “que llevaba “más de treinta años dando conferencias en las universidades, en inglés, francés y español sobre materias estrictamente académicas. ¿Qué más academicismo quieren? Yo no soy doctor (sólo *honoris causa*), pero he “hecho” más de cincuenta doctores que andan por el mundo luciendo sus talentos académicos muy ventajosamente”.”

Se le concede el premio Planeta el 15 de octubre de 1969 por la novela *En la vida de Ignacio Morel*, y aunque es invitado, no viaja a España para recoger el galardón por motivos de dignidad personal con respecto al régimen de Franco. De esta forma, el 1-XI-69 le escribe a Maurín, (Caudet, 1995: 675), lo siguiente: “No voy por ahora a España (...) Un día volveré y sé que habrá algún tumulto el día que hable en el Ateneo –con muchos guardias en la calle del Prado-, pero será cuando Paquete –el minicésar- se haya marchado por las buenas o por las malas.” Ese mismo año se publica en España por primera vez *La Tesis de Nancy* y la edición definitiva de *La esfera*.

En 1970, Vived Mairal (2002: 557) apunta que “apareció *Narraciones de la España desterrada*, una antología de escritos de autores exiliados. La selección y presentación corrió a cargo de Rafael Conte, que incluyó ‘Las gallinas de Cervantes’ de Sender, ‘el más prolífero y potente de todos los novelistas españoles vivos’.” Al año siguiente, según Vived Mairal (cf. op.ct.: 560), merecen ser especialmente destacados dos artículos de Sender, uno, publicado en

El Urogallo, y otro, en *Novatecnia*, titulados respectivamente “Sobre los mitos” y “Violencia, azar y simetría compensadora”. Porque este último, “entra dentro de la línea de curiosidad antropológica, científica y sociológica que tanto cultivó Sender en sus últimos tiempos.” También se publica *La antesala*, cuya acción transcurre en Madrid durante la Guerra Civil.

En la carta del 15-VI-72 (Caudet 1995: 711) a Maurín, Sender le comenta que su último libro, dedicado a Carmen Laforet, *El fugitivo* (1972), “ha vendido 25.000 ejemplares en dos meses. La edición de Salvat de *El bandido adolescente* va por los 350.000, lo que es asombroso en las costumbres españolas. Parece que las dos generaciones que nos siguen a nosotros leen, por fin.” Ese mismo año el periódico *Aragón/Exprés* comienza a publicar los artículos de ALA (como ya lo hacía el *Diario de Barcelona*) y crea el Premio Ramón J. Sender.

A principios de 1973, la Universidad del Sur de California le otorga el doctorado *honoris causa* en Derecho, que recibe en febrero cuando escribe a Maurín lo siguiente (Caudet, 1995: 724): “es el más alto honor sólo ofrecido a jefes políticos –lo merecías tú más que yo- como Kennedy –el asesinado- y algún otro extranjero como Masarick.” Ese mismo año Maurín fallece en noviembre.

Después de treinta y cinco años de exilio, Sender es recibido afectuosamente en Barcelona en 1974. Vived Mairal (2002: 577) señala que “hubo una rueda de prensa. Entre otras cosas, se le preguntó qué sentido daba a su regreso. Sender contestó: ‘Se trata simplemente de un campesino aragonés que escribe libros y explica en universidades, pero que quiere volver a casa’. ‘¿Ha tenido que abdicar de algo para regresar a España?’, fue otra de las preguntas. ‘No creo que tenga la necesidad de abdicar de nada. No he ocupado cargos ni he ejercido influencia alguna. Por lo demás, creo que todos somos culpables por el pasado: los de uno y otro lado. Por eso debemos arrepentirnos. Sólo abdicó de alguna mala obra que no hubiera querido escribir.’”

En 1974 se publican las siguientes obras de Sender: *Las Tres Sorores*, *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, *La mesa de las tres miras*, *Cronus y la señora con rabo* y *Nancy, doctora en gitanería*. En relación a este último, cuando en 1973 estaba escribiendo la segunda parte de *La Tesis de Nancy*, Sender decía al periodista Vicente Romero, lo siguiente (Vived Mairal, 2002: 587): “Todo el mundo piensa que aquel libro fue una frivolidad indigna de un hombre de mi gravedad. Y precisamente por eso quiero insistir. Si el segundo tomo también les parece frívolo, escribiré el tercero. Tres volúmenes de frivolidad podrán alcanzar alguna gravedad.” Así, pues, publicaría también el tercero de la serie en 1974, *Nancy y el Bato loco*. Al parecer esta idea de proseguir el estilo de *Nancy*, le rondaba en la cabeza hacía tiempo a Sender, puesto que el 20-IV-72, le escribía a Carmen Laforet del siguiente modo (Rolón Barada, 2003: 173): “Todos creen que *La Tesis de Nancy* es una tontería, y como no puedo suprimirla, he decidido reincidir (sostenella y no enmendalla) con dos novelas más sobre el mismo tema. Las tres podrían ir en un volumen con el título pedante de *Tres novelas hedonistas*

y un prólogo. Y las otras dos tratarán de compensar o de disimular los lunares feos de la primera. Y Dios nos coja confesados a todos.”

Vived Mairal (2002: 595) apunta que en 1975 Sender es invitado por la Editora Nacional a dar una conferencia para presentar la “Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados”, publicada por esa editorial. Sender contesta que iría a condición que le publicasen *Ensayos sobre el infringingimiento cristiano*, que había sido editado en 1967 en Méjico. El libro fue presentado en 1976 por la Editora Nacional, pero no consta que Sender viajara para pronunciar la conferencia a la que había sido invitado.

En mayo de 1976, Sender realiza su segundo viaje a España. Esta vez aterriza en Madrid, y el veintisiete de ese mes Soler Serrano, presentador del programa “A Fondo” de TVE, lo entrevista. A continuación, se traslada hacia Aragón y asiste a la entrega del premio de periodismo Ramón J. Sender, que había recaído en Gabriel García Badell. En octubre del mismo año hace su tercer y último viaje a España. Visita el diario *El País* y luego acude a la presentación de su novela *La efemérides* (1976) en el Palacio de Exposiciones y Congresos. Vived Mairal (2002: 608) señala que en su intervención, Sender destacó que *La efemérides* “es el anuncio de una catástrofe a la que estamos yendo todos”.

En 1977 publica *El Mechudo y la Llorona*, ambientado en la Baja California y *El alarido de Yaurí*, centrado en Perú y *Gloria y vejamen de Nancy*, Vivad Mairel (2002: 623) destaca que Sender le comentaba a Carrasquer, lo siguiente: “Hablando concretamente de un punto delicado (la famosa Nancy) espero que este cuarto y último volumen que ha debido salir ya dé unidad y cierta altura al conjunto y que gracias a él ese conjunto se convierta en una especie de humorística epopeya andaluza”. No obstante, no fue el último, en 1979 se publica *Epilogo a Nancy (Bajo el signo de Tauro)*.

De los innumerables artículos periodísticos publicados en diversos medios de prensa de Hispanoamérica y España se destacará tan sólo el titulado “Nancy” en *Blanco y Negro* el 8/14-III-78, en el que hace referencia a la reseña de Manuel Cerezales titulada “Gloria y vejamen de Nancy”, aparecida en *ABC* (19-I-78) resaltando el hecho de que está llena de “agudeza y de sencilla maestría. El primero que ha visto claro en el carácter superficial y también críptico de esta tetralogía.” Por otra parte, señala que por sus cuatro libros sobre Nancy había recibido “algunos galardones impresionantes. Uno, infantil y encantador. Hay en los bazares una muñeca de tipo rubio y yanqui vestida de gitana. La llaman Nancy, según me dicen amigos turistas al volver a California. Me han traído un ejemplar.” Asimismo, apunta que le han dedicado algunas calles en las ciudades españolas: “Una en Alcalá de Guadaíra, según me comunicó su alcalde, don Manuel Rodríguez Granado, porque Nancy pasó más de un año en aquella población y dio que hablar en el buen sentido y la recuerda siempre con verdadero cariño.”

Vived Mairal (2002: 652) cuenta que a finales de 1978 Sender se proponía publicar “una serie de novelas relacionadas no astrológica, sino poética y metafóricamente con los signos del zodiaco.” El primero de la colección fue *Por qué se suicidan las ballenas (Bajo el signo de Sagitario)*, en 1979 y finalizó en octubre de 1982, póstumamente, con *La kermesse de los alguaciles (Bajo el signo de Géminis)*.

En 1979 también publica *La mirada inmóvil*, que según Vived Mairal (op. ct.: 637) “tiene un evidente fondo autobiográfico –el origen aragonés del autor, su experiencia militar en marruecos, su exilio en México...-, amén de unas referencias a personajes identificables como su esposa asesinada en Zamora y Elena Cruz-López.” Ese mismo año en Méjico se editó el último de la serie de *Nancy*, titulado *Epílogo a Nancy (Bajo el signo de Tauro)*, en el que Sender se convierte en el narrador para explicarle a Nancy el mundo taurino que no acaba de comprender y se dirige a ella de la siguiente forma (p. 22): “Yo recuerdo, Nancy, que un día me dijiste que veías a menudo en las calles de Sevilla o de Córdoba niños jugando a los toreros con un falso animal (...). Sólo eran ciertos los cuernos. Y decías que aquello te parecía deprimente y ridículo.”

En 1980 recupera la nacionalidad española, el trámite lo hizo en el consulado general de España en Los Ángeles. Por otra parte, continúa con la serie de los signos zodiacales publicando una totalidad de trece, puesto que se repite Sagitario con *Memorias bisiestas* (1981). Sender muere en 1982 en la ciudad de San Diego (California). Vived Mairal (2002: 676) apunta que Rafael Conte hizo hincapié en ese momento en el compromiso de Sender “con los hombres, con su patria perdida, con la justicia y la libertad”.

5.1.1. Sender y la traducción literaria convencional

¿Acaso Sender se propuso componer una obra que tratase de la traducción y que en el fondo fuese intraducible o quizá sea *La Tesis de Nancy* un tipo de novela ambivalente como el *Quijote* que es a la vez libro de caballerías y parodia del mismo género? De todas las conjeturas posibles esta investigación, por un lado, se inclina por atender lo observado por propio autor citando a Cervantes: “es tarea de discretos hacer reír”, y en este sentido fue entendido el cometido de la novela por gran parte de la crítica como una obra menor a tenor de la mayor profundidad temática del conjunto de sus escritos. Por esta razón, en cierta manera no tuvo una buena recepción ni fue valorada en su justa medida por los asuntos aparentemente superficiales en los que incursionaba un autor que se caracterizaba por buscar una estética acorde con el “realismo dialéctico” proclamado años antes con asuntos más trascendentes en sus novelas. Sin embargo, el humor que aquí propone Sender encubre un trasfondo complejo tanto en el plano lingüístico como en el formal, asuntos que se analizan en esta investigación. De este modo, el

autor, animado por su amigo Maurín, también afirmó que “*Nancy* es mejor sin duda. Es una broma transcendente, de la que se hablará en el futuro”, (Caudet, 1995: 490).

Existen ciertos datos en relación a la biografía del autor y al conjunto de su obra en estrecha relación con el oficio de traducir que deben ser puestos de relieve, como por ejemplo el haber estado casado con Florence Hall, que conoció en 1942 en Las Vegas en un proyecto de ayuda cultural a los hispanoparlantes de la New Mexico Highlands University (cf. Vived Mairal, 2002: 415), traductora de algunas de sus obras como por ejemplo *Before Noon: A Novel in 3 Parts* (trad. por Trask, Willard R. y Florence Hall, 1957) y *The Affable Hangman* (trad. por Florence Hall, 1954) (cf. Classe 2000: 1255) y sobre todo por la participación de Sender en el proceso de la traducción de sus obras, así lo expone en una de sus cartas a Maurín –“o tal vez la traduciré mi mujer (con mi ayuda)”, (Caudet, 1995: 377) y sus opiniones acerca de ese arte. Así, Tripped (en op.ct.: 1256) observa sobre las traducciones de los libros de Sender que se publicaron después de 1939 que “The principal post Civil War translator was Florence Hall, Sender’s wife (1954, 1964). With her, he seems to have been actively involved in the translation process, though his English was poor. His answer to the taunt of his great friend and correspondent Joaquín Maurín, that translation was “a crime, a blasphemy and a sacrilege”, was implicit in the keenness with which he followed the success of his translations: he noted with satisfaction that *Before Noon* made the best-seller lists and entertained the hope that, *The Affable Hangman*, his study of individual responsibility in a society sanctioning violence, might have contributed to the abolition of the death penalty in the U.K.” No obstante, “after 1964 there were no new translations of his works, though he continued to be prolific”, (ibidem).

Un caso particularmente controvertido relacionado de alguna manera con las traducciones literarias convencionales es el hecho de que la traducción inglesa de 1937 *The War in Spain*, al igual que la versión en francés y la edición norteamericana, vieron la luz antes que el libro en lengua original *Contraataque* (1938). Sobre las diferentes versiones de esta obra Sender se mostró muy crítico sobre todo por la manipulación del original en castellano por parte de la editorial española y que a juicio de lo que declara el autor tal alteración no se vio reflejada en las versiones en inglés y en francés. Así, en la mencionada edición de 1938 de Barcelona y Madrid, según Sender (1978: 11), publicada “en la editorial Nuestro Pueblo, controlada estrechamente por el Partido Comunista español, no menos estrechamente vigilada por la Tercer Internacional y a su vez indirectamente dirigida por el partido comunista ruso con el sátrapa Stalin y su monaguillo Manuilski, que movía los muñecos” se retocó el texto en donde decía “algunos creen que soy comunista y me extraña, porque no lo soy”, por lo contrario “... y no me extraña, porque lo soy” (op.ct.: 12). En virtud de lo cual, Sender (op.ct.: 14) afirma: “como es natural, ese libro no fue nunca publicado en Rusia y las ediciones francesa e inglesa no les hicieron mucha gracia a los cabecillas estalinianos”.

Como contrapartida, por su parte Mañá et al. (en AA.VV., 1997: 312-313) observa que “quienes mejor parados salen en el libro son los comunistas por su capacidad de organización y eficacia en un momento de absoluto desconcierto. No era nada nuevo. La ineficacia del recurso a la acción individual había sido ya censurada por Sender en *Siete domingos rojos*. Pero esta aproximación a los comunistas aún le molestaba al propio autor muchos años después de su alejamiento, que comenzó a producirse poco después de la publicación del libro.” Sin embargo, Sender (op.ct. 14) alega: “ahora bien, mi libro “*Contraataque*” había sido “retocado” sólo en aquellas dos líneas, pero de tal forma que si yo protestaba, iba a sucederme, a) que no iba a salir del país y me iban a negar el pasaporte; b) mis niños iban a quedar desamparados; c) desde lejos yo no podía hacer nada por ellos ya que estaba yo en la *lista negra* de Stalin con otras personas que desaparecieron después.”

Por otra parte, subrayando el hecho de una posible doble manipulación en la traducción es oportuno apuntar el comentario de Tripped (en *Clase* 2000: 1255): “In fact, Sender was not at all happy with *Contraataque*: in the preface to the second edition (1974) he claimed that during the Civil War specially trained Soviet translators ensured that all text fitted in with the Party line, *Contraataque* had been doctored in this way and presumably the English translation was affected in consequence. I would suggest that Sender’s subsequent disenchantment with Communism may have led him to exaggerate the extent of the interference in a work that was written to win international support to the Republican cause and that appeared in English in the UK and the US before being published in Spain.”¹²⁷ Lo que ocurrió verdaderamente es que la edición española de *Contraataque* fue manipulada y según Sender las versiones inglesa y francesa no, como se apuntó más arriba. Otros hechos destacables son, en primer lugar esta obra nunca vio la luz en la U.R.S.S. de Stalin, sin embargo, en segundo plano, Sender afirma que era costumbre en la Rusia de entonces manipular las traducciones como norma (op.ct. 11-12): “Por aquel entonces los rusos habían publicado diez o doce libros míos retocando a su gusto los textos cuando no se ajustaban a las necesidades de su propaganda.”

Es significativo también el hecho de que la traducción al inglés de tres de sus obras haya repercutido en las subsiguientes publicaciones de las mismas en castellano. De esta manera Tripped (en op. ct.: 1256) explica: “Three English translations differ significantly from their source texts. In *The Sphere* (GIOVANELLI, 1949) new, italicized philosophical notes preface each chapter; and for almost 20 years this was the most up-to-date version of the novel; a subsequent revision of the Spanish original incorporated an expanded form of the English additions and retranslated them into Spanish. The English translation, *Requiem for a Spanish*

¹²⁷ El citado texto de Tripped presenta una errata, el prólogo al que hace referencia de la segunda edición en castellano es del año 1978 no de 1974. Por otra parte, el propio Sender (1978: 14) afirma que “como es natural, ese libro no fue nunca publicado en Rusia (...)”, apunta por lo contrario que se tradujeron otros: “A todo esto se habían publicado en Moscú ocho o nueve libros míos, sin percibir derechos (...)”, (ibidem).

Peasant (RANDALL, 1960), appears to have led Sender to change the title of the original work from *Mosén Millán* in 1953 (“Father Millán” in Aragonese dialect) to the infinitely more expressive and comprehensive *Réquiem por un campesino*, the title under which from 1960 it achieved its considerable and deserved popularity both as novel and prize-winning film. Finally, *The Affable Hangman* (HALL, 1954) is so distinctive, though appearing within two years of the original, that as I have argued elsewhere (*Adjusting to Reality*, p. 23) it can be considered a work in its own right. It is shorter, notably more realistic and historically specific than *El verdugo afable* (1952), and arguably more accessible and powerful in impact.”¹²⁸

5.2. Estructura interna y técnica narrativa en *La Tesis de Nancy*

5.2.1. Introducción

Diferentes trabajos publicados en la última década han realzado el valor de *La Tesis de Nancy*, entre ellos se podría destacar el de Gutiérrez Hernández y Gutiérrez Hernandez (2001: 593), quienes afirman que “*La Tesis de Nancy*, lejos de ser una novela sencilla y menor (su técnica narrativa de novela epistolar la hace parecer sencilla por su aparente fragmentación), se constituye en una perfecta creación que cumple con reglas de coherencia y cohesión, aunque quede lejos de las alharacas narrativas de otras producciones”. No obstante, en el mencionado estudio no se analiza ni la estructura, ni la técnica narrativa y es eminentemente lingüístico, de este modo los autores destacan (op.ct.: 596): “Hemos repartido una sección tan amplia y diversa como puede serlo esta en cuatro líneas de trabajo: argot (gitanismos) y léxico castizo (habla castiza); refranes, dichos y aforismos; canciones y cantares populares, y citas y referencias literarias (la intertextualidad)”, sin embargo, como se observa, no se aborda el fenómeno del extranjerismo.

La coincidencia temática así como de la estructura epistolar de *La Tesis de Nancy* con las *Cartas Marruecas* ya ha sido manifestada por otros investigadores como, por ejemplo, Crespo (1995: 651), que apunta: “justamente por ello, (...) desde el plan argumental de la obra a la estructura epistolar de la serie, los *Libros de Nancy* se deban inscribir genéricamente dentro de una tradición literaria que, en España, inicia Cadalso: la del extranjero que, al no compartir ni sufrir las costumbres del nativo, posee el “claro privilegio epistemológico” (Todorov, 1991: 400) de percibir las en su totalidad”.

128 El citado texto presenta una errata, el título final correspondiente a Mosén Millán en castellano es *Réquiem por un campesino español*, no *Réquiem por un campesino*, traducción literal que refuerza la tesis de Tripped.

Todorov (2010: 400)¹²⁹ agrega: “la perfecta ignorancia de las relaciones (...) que caracteriza la percepción de los extranjeros, resulta ser una ventaja: las relaciones, las justificaciones y las costumbres convierten las cosas en banales y, por ende, las sustraen al examen crítico. El extranjero, por el contrario, siempre queda sorprendido”.

Sin embargo, en la investigación realizada por Crespo (1995) no es necesario destacar el hecho de la traducción y en consecuencia de la figura del traductor tal como lo requiere el presente estudio. De igual manera, Todorov (2010: 401 - 402) para su análisis de las *Cartas Persas*, siguiendo las palabras de Montesquieu sobre su obra, no le da importancia a la traducción y rehuye del traductor y del pacto narrativo: “(...) habría que creer también que Rica y Usbek realmente existieron y redactaron esas cartas, y que Montesquieu no hizo más que traducirlas y adaptarlas... Puesto que no hay nada de esto, y Montesquieu no lo esconde –“Hay algo que con frecuencia me ha asombrado; y es ver que estos persas a veces saben tanto como yo mismo sobre las costumbres y maneras de la nación (“Introducción”)- (...). No es el extranjero Usbek, sino precisamente el francés Montesquieu, quien tiene esta penetración y esta lucidez respecto de su propia sociedad”. Esta investigación tampoco puede compartir la totalidad de estas afirmaciones, y pasar por alto los recursos narrativos establecidos, pues definen la novela, y forman parte del hecho fictivo, ya que para el entramado de la obra las figuras del autor, del traductor y del editor como entes literarios se erigen como sostén de la trama, y crean, a su vez, ciertos paralelismos internos delineados por el propio Montesquieu. De esta forma, se inaugura un modelo que fijará el canon epistolar de tema exótico, el cual será adoptado por diferentes autores, entre ellos, Cadalso y Sender.

Por otra parte, si bien Hernández (Montesquieu, 1997: 46) observa la inserción de diferentes historias dentro de la obra, pasa por alto el recurso de introducir una carta dentro de otra y el hecho de que los personajes efectúen traducciones dentro de la obra. Obviando así el recurso estilístico del relato especular y del consecuente paralelismo entre los diferentes actantes en el papel de transcritores o editores. Por lo tanto, no sólo como señala Hernández (ibídem), “además de la historia de los Trogloditas, Montesquieu intercala otros relatos –la historia de Afeirón y Astarté (Carta LXVIII) y la historia de Ibrahim y Anaís (Carta CXLI)- que desempeñan la función de corroborar las ideas expuestas en cartas inmediatas”, Montesquieu también se encarga de introducir el recurso especular de “la carta dentro de la carta”, que para esta investigación tiene mayor relevancia en lo que a la estructura formal de la obra se refiere, puesto que se establece, como se adelantaba, un paralelismo (autor-lector-traductor-editor) entre el personaje Rica y el autor Montesquieu, por una parte; y, por otra, un paralelismo temático, concretamente con la carta LXXVIII, puesto que cumple la destacada

¹²⁹ Diferente edición del citado libro por Crespo en el párrafo anterior.

función¹³⁰ de repetir el tema general de la obra, ya que se transcribe la carta de un francés desde España, es decir, un francés en el extranjero, del mismo modo que los persas son extranjeros en Francia. Y, a su vez, Rica (op.ct.: 197 -198) en la mencionada misiva, imagina la carta que un español pudiese enviar desde Francia a su país: “Me gustaría mucho, Usbek, ver una carta enviada a Madrid por un español que viajara por Francia, creo que sabría muy bien vengar a su nación”.

Por lo tanto, la carta del francés se transcribe pero no se traduce, por el contrario, no ocurrirá lo mismo con la carta CXLI de Rica a Usbek (op. ct.: 306 – 307). De esta manera, Rica tras ser presentado a una dama de la corte, ésta quiso que le hablara de los autores persas: “me pidió que le tradujera un fragmento de algunos de ellos que yo había traído. Lo hice y, algunos días después, le envié un cuento persa. Quizá te agrade verlo traducido”. Consecuentemente, este cuento persa traducido al francés por Rica y transcrito en su carta a Usbek, no es traducido por Montesquieu, lo que establece un paralelismo de las funciones de lector-traductor-editor entre Rica y Montesquieu. No obstante, este análisis es tan sólo un esbozo representativo de las diversas cartas insertadas en el conjunto de esta novela epistolar, tan sólo agregar que la función de algunas de ellas es la de expresar diferentes puntos de vista en primera persona, como por ejemplo en la C. XXVIII, se inserta la carta de una actriz parisina, y en la C. LI, se da a conocer la de una moscovita a su madre.

Así pues, en los diversos trabajos publicados sobre *La Tesis de Nancy* se ignora la figura del traductor favoreciendo la labor del autor, y consecuentemente se pasa por alto la estructura narrativa que conlleva el papel desempeñado por las diferentes entidades literarias de autor-traductor-editor, cuestión que incide en la interpretación global de la obra, sobre todo en lo que se refiere a las diferentes etapas por las que pasa un estudiante de lenguas extranjeras. No obstante, se debe resaltar el hecho de que los estudios realizados han sido enfocados desde la perspectiva del vocabulario español desplegado en la obra principalmente, sin cuestionarse el uso de los extranjerismos. Tal es el caso del análisis realizado por Borrero y Cala (2001), por ejemplo, en el que se tiene en cuenta la existencia de un traductor, pero que basa su estudio en las variantes diatópicas, diastráticas y diafásicas del español. Estos investigadores expresan (op.ct.: 564) que “(...) en la aventura de Nancy lo cómico se viste de serio y lo serio se disfrazaba con una sonrisa, de suerte que las diez cartas transcritas –y traducidas- por Sender comunican la inquietud del autor oscense de vivir en dos mundos sin pertenecer a ninguno de ellos”. Asimismo, estos autores aclaran (op.ct.: 564, nota 5): “de este modo, Sender se presenta como transcriptor de unas misivas que le facilita su amiga Betsy, prima de Nancy, con lo que aquel se inmiscuye en el relato y se convierte en un ser de ficción”. No obstante, interpretan de manera

¹³⁰ Sobre la función de las diferentes cartas en *La Tesis de Nancy* ver los subsiguientes apartados.

diferente –con respecto a esta investigación- el papel de Sender desdoblado, así pues afirman (op.ct.: 564):

“Una vez hecho partícipe de la historia, Sender refleja lo circundante en función de sus circunstancias. Por ello potencia la ilusión realista no solamente apropiándose de las estructuras sintácticas, la entonación y los fenómenos característicos de la lengua hablada, sino también adoptando la variedad dialectal andaluza y la jerga gitana.

De acuerdo con ello, los acontecimientos se focalizan mediante dos clases de “yo”; el real (Sender, transcriptor) y el ficticio (Nancy, protagonista), los cuales constituyen uno solo (Sender). Así el relato se focaliza internamente al aprehender el universo representado a través de los ojos de Nancy, si bien Sender insiste en situarse fuera de la narración”.

Esta investigación propone en este capítulo otra interpretación atendiendo al pacto narrativo, así se tiene en cuenta la figura del traductor y su labor, fundamentada principalmente en los diferentes tiempos que implica la escritura epistolar, a saber: el tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos y el momento en el que se narran esos hechos. Como resultado de este proceder, Sender, el traductor, salva los diálogos originales en castellano por los que Nancy tuvo que pasar, para acto seguido traducir al inglés, con el motivo de que su prima Betsy comprendiera. Por otra parte, y como producto de esta interpretación se observará las diferentes funciones de las respectivas cartas de Betsy y Richard, “el medio novio” (p.243) de Nancy, que conforman el juego de paralelismos de la estructura profunda y poliédrica¹³¹ de autor-lector-traductor-editor, la cual se explicará con más detalle en el apartado IV.4.2.

5.2.2. *La Tesis de Nancy*

La primera edición de *La Tesis de Nancy* data de 1962 y fue publicada en Méjico. La segunda edición se publicó en Madrid en 1969, al igual que la versión definitiva de 1984. Esta última, editada conjuntamente con cuatro novelas más, forma la pentalogía titulada *Los cinco libros de Nancy* (1984). Las cuatro restantes que se fueron editando gradualmente de la siguiente forma: *Nancy, doctora en gitanería* (1974), *Nancy, y el Bato Loco* (1974), *Gloria y vejamen de Nancy* (1977) y *Epílogo a Nancy, (Bajo el signo de Tauro)* (1979). En la edición de 1984 *La Tesis de Nancy* y *Nancy, doctora en gitanería* pasan a ser *Andalucía descubre a Nancy* y *La Tesis de Nancy*, respectivamente. Para efectuar nuestro análisis hemos utilizado la edición publicada en Madrid en 1969. Las citas correspondientes al resto de las novelas corresponden a *Los cinco libros de Nancy*.

¹³¹ Idea cedida por Bárcena (com. per.).

La Tesis de Nancy se estructura como una novela del género epistolar, narrada mayormente según la técnica del “yo protagonista”¹³². Así pues, Nancy, la protagonista, cuenta su historia en la que intervienen ella y otros personajes combinando narración y diálogo. Cuando se recurre al modo dramático, se recrean las situaciones vividas por ella en un pasado cercano relacionándose con otros personajes, españoles y extranjeros. Por otra parte, en varios casos se observa la intromisión editorial (del “traductor-editor”), a saber: para introducir la carta de Betsy (carta V), para advertir al lector de que será aludido por Nancy (carta VI [p. 165]), así pues, ésta lo menciona como un *visiting professor*: “era Sender” (p.166), y finalmente, en forma de notas marginales cuando lo alude por segunda vez como *visiting professor* (p. 173).

El editor Sender traduce las cartas que Nancy, estudiante de Antropología y Literatura española, envía desde Alcalá de Guadaíra a su prima Betsy, de Pensilvania. Nancy contará su experiencia española tratando explícitamente las particularidades del español¹³³, lengua que continúa estudiando, y las costumbres con las que se va enfrentando de un modo comparativo. El personaje femenino contrasta, analiza y elabora hipótesis sobre los diferentes perfiles del semblante social andaluz. Esta característica de la obra entronca con la tradición de la novela de género epistolar (las *Cartas Persas* de Montesquieu y las *Cartas Marruecas* de Cadalso, entre otras) que presenta a un personaje extranjero que observa y cuenta inocentemente las contradicciones, sinsentidos, excesos y defectos de la sociedad que lo acoge, y también en la obra que nos ocupa, de la lengua que procura interiorizar. Así, nos informa, por un lado, de que los hombres en cuestión de amor “padecen *sex starvation*” (p. 105), o de que un juez parece simpatizar o compadecerse de un presunto criminal (p. 93), y por otro, de lo que para ella son “las debilidades del idioma castellano” (p. 93).

Nancy observa, actúa y narra a través de sus esquemas lingüísticos y culturales. Para Chatman (1978: 155), “we “see” issues in terms of some cultural or psychological predisposition; the mechanism is entirely different from that which enables us to see cats or automobiles.”

De la misma manera que las obras arriba mencionadas, *La Tesis de Nancy* pertenece a la clase de novelas que muestran un interés particular por el contacto y la confrontación dialogada de dos culturas diferentes con sus respectivas lenguas, en este caso el mundo anglosajón y el hispánico. Tomemos como ejemplo del contraste cultural el incidente que Nancy experimenta en la universidad cuando silba a un profesor, en concreto al rector (p.34), evidentemente, según

¹³² Según Villanueva (1995: 203), el “yo protagonista” es una “forma de modalización narrativa consistente en que el personaje central de la historia es a la vez el sujeto de la enunciación de su discurso”.

¹³³ Por ejemplo, en p.93: “Porque ésa es otra de las debilidades del idioma castellano, que el pronombre posesivo -¿o es adjetivo, querida?- no tiene carácter genético.” Se refiere al género gramatical cuando dice “carácter genético”.

su concepción del silbido, mostrando su deleite e interés por el discurso pronunciado. Este hecho es tomado como una falta de respeto hacia el profesor por el conjunto de la comunidad universitaria allí presente, puesto que el silbido en España denota censura. Algo similar pero de signo contrario le ocurrió a Fries, según cuenta Lado (1957: 118):

"A hiss, a sharp, voiceless sibilant sound, expresses disapproval in the United States. In Spanish-speaking countries it is the normal way to ask for silence in a group. Fries reports being taken aback the first time he faced a Spanish-speaking audience and heard them "hissing". He wondered if they were hissing at him. Later he learned that they were calling for silence".

No obstante, la obra de Sender avanzará con respecto a las precedentes novelas del género epistolar de tema exótico¹³⁴ en lo que se refiere estrictamente a la técnica narrativa que explora las posibilidades de la traducción para elaborar de la manera más fiel el registro del personaje bilingüe, con diferente grado de soltura en cada una de las lenguas.

La Tesis de Nancy representa una lección de lingüística aplicada donde se ilustran las diferentes facetas del aprendizaje de una lengua extranjera, así como los procedimientos de la traducción, en última instancia, una llamada de atención para tener en cuenta el contexto, es decir, los diferentes significados culturales de ciertos actos y las diversas cosmogonías que generan las distintas lenguas y comunidades¹³⁵.

Andalucía descubre a Nancy es el título definitivo de la obra, no obstante, el título de la primera carta se mantiene igual: "Nancy descubre Sevilla". Nancy se encuentra inmersa en una andadura similar a aquellos cronistas de las Indias que daban noticia de nuevas realidades, tanto de la fauna y flora como de los accidentes geográficos, intentando describirlas con el lenguaje conocido. Sin embargo, a diferencia de aquellos adelantados deslumbrados por un mundo nuevo, la protagonista interpreta el papel del viajero inglés del siglo XIX que, conquistado por la cultura que visita y seducido por el paisaje y los habitantes de una España colorista, típica y tónica, se dedica a estudiarla más a fondo, como lo hicieron Richard Ford y George Borrow. Por ejemplo, Campana de Watts (en Sender, 1984: 11) señala: (...) George Borrow, autor de *La Biblia en España*, era un protestante impregnado de espíritu evangélico que anduvo por todas las carreteras de España vendiendo o regalando ejemplares de la *Biblia*, cosa que a las autoridades católicas miraban con recelo (...). La pasión de Borrow en esa dirección llegó a tener extremos pintorescos puesto que traduce el Evangelio de san Lucas íntegro al lenguaje de los gitanos (...).” Así pues, para aprender el idioma de los gitanos, Borrow se tuvo que relacionar con ellos y ser aceptado; hasta tal punto lo fue que lo llamaban “don Jorgito el inglés”.

¹³⁴ Según García Fernández (2001: 584) , “en *Nancy* encontramos una visión de España de los cincuenta como lugar pintoresco, inmovilista y atávico, visto desde una América joven, también contradictoria.”

¹³⁵ Carrasquer (1994:77) apunta que “estos cinco libros de Nancy podrían servir para confeccionar un libro o manual de ejercicios de redacción y traducción en clases de prácticas de español para extranjeros.”

Por otra parte, el contrapunto lo da Curro, el antagonista, quien desde perspectiva del lugareño, a su vez se encarga de mostrar los aspectos más coloristas y tópicos de la sociedad norteamericana. Su punto de vista se hace patente en la p. 209: “Además, en América no hay nada que beber. En España tenemos jerez, en Francia hay champaña, en Inglaterra whisky, ¿pero en América qué hay? Gazolina, señores.” Asimismo, como bien destaca García Fernández (2001: 585): “Joaquín Gómez, *Quin*, es el rival de Curro en el amor de Nancy y su opuesto cultural. Rubio y de ojos azules, aunque andaluz; banderillero de profesión, poeta, culto, tolera las costumbres de Nancy y le confiesa su capacidad de adaptación a su mundo. Representa una España liberal, moderna y aperturista, pero menos atractiva para la americana.” Sender será fiel al principio “el que dice ‘yo’ para contar inaugura un mundo, el mundo del lenguaje” (Tacca, 1973: 93), otorgando a su traducción los recursos literarios necesarios para retratar a los personajes de su novela. Así pues, el traductor dejará pasar por su tamiz una gran variedad de anglicismos y de voces inusitadas, intentando a la vez extranjerizar la traducción o adulterar la elocución más frecuente al uso, con el fin de tipificar la voz que narra la historia. Mediante una característica discursiva se nos presentan los personajes. Esta manera de obrar será un artificio novedoso para el género, como se ha mencionado en el capítulo correspondiente a la novela epistolar. Montesquieu (1721) desarrolló el recurso del circunloquio y del artificio del lenguaje inaudito para satirizar a la institución religiosa, pero Sender profundiza en esta técnica de enredar el discurso y las situaciones con el mero uso que el personaje hace del lenguaje con la finalidad de divertir.

En *La Tesis de Nancy* el extranjerismo, o mejor aún, el lenguaje inusitado –puesto que algunos de los tropiezos de Nancy con la lengua española, no provienen de su lengua materna, por ejemplo, en vez de “comparecida” usa “compadecida” en p.92: “yo quise retirar la acusación compadecida”- va más allá del simple anglicismo y es el resultado de una esmerada traducción, producto, a su vez, de una metódica composición cuyo objetivo es la comicidad, “hacer reír es tarea de discretos, según decía Cervantes” nos recuerda Sender en la “Nota Previa” (p.18). Pero el autor no lograría sus fines si no existiera la verosimilitud en su obra, la verosimilitud del discurso narrativo de un personaje femenino de habla inglesa que se expresa en español. Por lo tanto, el equívoco se realiza a propósito en una traducción que se fundamenta en el hecho de ser una entidad ficticia que forma parte del pacto narrativo. A este tipo de escrito se le denominará traducción fabulada y será definida al final de este capítulo.

Traduttore, traditore, Sender, como se resaltaba en la introducción, al cambiar de lengua las cartas “traiciona” en cierta medida a la autora ficticia, no sólo porque se utilicen trucos verbales que tergiversan la finalidad de los textos, sino porque en cierta manera modifica la dirección del destinatario original desviando las misivas a unos nuevos receptores, los hispanohablantes, y he aquí donde la obra logra su cometido: en el cambio de perspectiva del lector. Es en esta inversión donde se encuentra la función esencial de trasvase de código

lingüístico que se esfuerza en imitar el registro original de la narradora. De esta forma, Nancy (p.28) explica que el marqués le hacía un masaje en la rodilla en vez de alterarse porque se estaba propasando con ella: “mientras comía con la mano izquierda, con la derecha se puso a hacerme un masaje en una rodilla.” Desde su perspectiva es algo inocente, pero cualquier hispanohablante comprende las oscuras intenciones del marqués. Así pues, al final de la velada Nancy apunta (p.29): “Antes de salir de la casa del marqués, cuando nos despedimos, le di la gracias a la manera americana, citando cada cosa agradable. Le di las gracias por su conversación, por la comida, y también ‘por el masaje’. Al decir esto último vi que su frente pálida se ponía sonrosada.”

No será posible hablar de interferencias del inglés o del problema del anglicismo en *La Tesis de Nancy*, sin analizar la intención del traductor y el modo de traducir, pero sobre todo, sin determinar el lugar que ocupan ambas cuestiones en la estructura y la estrategia narrativa de esta obra, para generalizar a continuación sobre el sentido del extranjerismo.

Desde otro ángulo, se examinará especialmente lo que atañe a la relación que mantienen los diferentes narradores con el editor, que a su vez será el traductor de la mayoría de los textos que conforman la novela. Y en última instancia, se profundizará en el pacto que existe entre el autor (real) y el traductor.

5.2.3. Macroestructura de *La Tesis de Nancy*: la pentalogía

Sender, caracterizado, en el segundo libro titulado *Nancy, doctora en gitanería*, compaginará la categoría de narrador (evocando y traduciendo los diálogos y acontecimientos transcurridos en San Diego, California, en torno al triángulo amoroso de los personajes: Blacksen, Laury y Nancy), con la de editor (presentando el borrador [p.204], escrito en español, de la tesis doctoral¹³⁶ de Nancy, en la que se convierte en traductora al traducir, del inglés al español, partes de *The Zincali* de Borrow [p. 207]). Así pues, el narrador Sender apunta (p.204) sobre las páginas del borrador de Nancy: “Un saborcillo anglosajón las hacía tal vez peculiares, pero no incorrectas necesariamente. (...) Sin embargo, las doscientas páginas que llevó consigo Nancy después de su pintoresca y complicada aventura española eran (a pesar de lo que ella creía) sólo un borrador. Creo que es mejor ofrecerlo tal como lo trajo, porque lo esencial se entiende muy bien y lo que no es esencial tiene gracia”

Ambos narradores dejarán pasar una serie de anglicismos en sus respectivos discursos, pero con menor frecuencia que en el primer libro de la serie. Las causas por las que se usa este recurso divergen. En el caso de Nancy se observa que ha hecho grandes progresos con el idioma español, cuestión que destaca el editor: “La verdad es que al final de su tesis, y cualquiera que

¹³⁶ En p.224 se desvela el grado de su tesis: “Pero Nancy odia la naturaleza, al menos en la segunda de sus pretenciones. Y quiere doctorarse”.

fuera el estilo que había usado en español, se veía que había adelantado muchísimo en sus conocimientos del idioma (...)", (pp. 203 – 204). En el caso de Sender se infiere que utiliza esta práctica con la finalidad de crear un ambiente extranjerizante: "Blacksen solía acudir al bar 1-2-3 (one – two – three), que estaba cerca de su casa (...)", (p. 213). Tal anglicismo sólo se explica para situar al lector dentro de un recinto extraño a la comunidad española (se entra en el "[one – two – three]" no en el [uno – dos – tres]).

Por otra parte, gracias a este nuevo procedimiento y al desplegado en las dos siguientes novelas de la serie, *Nancy*, y *el Bato Loco*, y, *Gloria y vejamen de Nancy*, en las que se retoma el estilo epistolar, con la salvedad de que Nancy ahora escribirá directamente en castellano, - por lo tanto, ya no existe traducción de las cartas de Nancy- se comprueba que el trasvase efectuado en *La Tesis de Nancy* por el traductor, Sender caracterizado, se corresponde fielmente con el estilo de Nancy.

En *Nancy y el Bato Loco*, donde se vuelve a la forma epistolar, Sender, destinatario interno de las cartas de Nancy y editor de las mismas, afirma: "fue escribiéndome durante el viaje de novios" (p.348), y luego: "Según mi costumbre publico las cartas tal como llegan, es decir, retocando un poco el estilo para que sus ideas resulten más claras. Como se verá sigo sin corregir los errores y quidproquos, que creo tienen alguna gracia" (p.349). Cuando el editor habla de retocar el estilo, se refiere a que las cartas no necesitan traducción, pero sí un pequeño ajuste como ocurría con el borrador de la tesis en el segundo libro: "A mí vino a visitarme con una introducción bastante bien concebida, que yo retoqué y puse a punto" (p.224).

En *Gloria y vejamen de Nancy*, del mismo modo, Sender, destinatario interno y editor informa: "Sigo recibiendo en Los Ángeles las cartas de Nancy (...) y seguiré dándolas como llegan retocando un poco el estilo para evitar, como vengo haciendo, los errores ocasionales en la sintaxis" (p.471). Por otra parte, se destaca el hecho de que estas tres novelas suponen una continuación coherente en el plano formal con *La Tesis de Nancy*, manteniendo el paralelismo entre las categorías de los distintos entes literarios.

En el segundo libro el protagonista femenino ejercerá también el papel de traductor, como se ha observado con anterioridad, y editor al incluir en el borrador de su tesis extensos pasajes de la obra de Borrow: *The Zincali*.

Similar estrategia se sigue en *Nancy y el Bato Loco* y *Gloria y vejamen de Nancy*. En el tercer libro Nancy traduce los diálogos entre el duque y Laury, su esposo ("Pero los dos hombres se entretenían en la sobremesa y discutían las cosas más raras. Ya dije que al duque le gustaba hablar inglés" (p.416) y obviamente entre Laury y ella misma, aunque no siempre hablan en inglés ("[...] mi esposo tenía ganas de hablar inglés con alguien, ya su español era un poco perruno [...]", (p.394). Añadimos a esto, la circunstancia de que Nancy edita una carta de Clamores (p.447) y unos breves apuntes, traducidos del inglés al español, del cuaderno secreto de Laury, (p.465).

Por otra parte, en el cuarto libro se destaca el hecho de que Nancy edita una narración de su “maestro” que trata de la ejecución del condestable don Álvaro de Luna en el siglo XV (pp. 535-541), y también traduce y edita una página escrita por Laury, y más adelante varias notas de éste tomadas de su “block” (p.561 y pp.564-566, respectivamente).

En el quinto libro, *Epilogo a Nancy, (Bajo el signo de Tauro)*, Sender toma la palabra para comentar algunas de las observaciones hechas por Nancy a lo largo de sus narraciones, por lo tanto Sender caracterizado será el narrador y Nancy la destinataria interna. De esta forma, Sender señala en el prefacio (p.607): “La verdad es, Nancy, que sin salir de los Estados Unidos podrías haberte enterado de lo que son las fiestas de toros”. Del mismo modo, el tema de la traducción sigue presente en esta obra al manifestar Sender (p. 609): “(...) pero prefiero traducir lo que dice de la fiesta de toros John Mc Keon, en un excelente semanario de Nueva York: ‘La corrida de toros y la mística comunión del toro, el matador, y el espectador son incomprensibles para los americanos... (...)’.”

Por otra parte, el narrador se encargará de responder a los críticos literarios: “Este libro no será tan humorístico como los anteriores o tendrá otra clase de humor menos fácil de percibir. ¿Qué dirán ahora los críticos? (...) Esos varones grávidos y envarados encuentran mis libros sobre Nancy demasiado ligeros. (...) Pero no quiero arrogarme ningún mérito porque todos le pertenecen a esa encantadora niña-doctora en humanidades mediterránea y cantora de Andalucía como Homero lo fue de Grecia.”,(p.612).

Por lo tanto, se observa una coherencia de *La Tesis de Nancy* con el resto de las novelas de la serie, no sólo en lo que se refiere al tema y a la estructura sino también a los progresos de Nancy con respecto al español. Y es en este punto, concretamente, en el que se establece el avance del género epistolar propuesto en esta investigación. El propio Sender afirma en *Epilogo a Nancy, (Bajo el signo de Tauro)*, lo siguiente (p.611): “Según he dicho varias veces, los libros sobre Nancy los ha escrito ella misma, puesto que mi tarea ha consistido sólo en retocar sus cartas para hacerlas más fácilmente comprensibles cuando estaban en español o traducirlas si las había escrito en inglés”. La destreza y la coherencia del traductor-editor es haber reflejado el propio estilo de Nancy en el primer libro de la serie, que, a su vez, se constata en las posteriores cartas escritas directamente en español por la protagonista, proporcionando, de esta forma, una cohesión al conjunto de la pentalogía.

5.2.4. Microestructura de *La Tesis de Nancy*

La Tesis de Nancy se enmarca dentro del género epistolar. Nancy, la narradora, que al mismo tiempo es uno de los personajes de la historia, escribe en primera persona diez cartas sin fechar en inglés a su prima Betsy, la narrataria. Un editor, R.J. Sender las traduce al español, les pone título y las publica. El editor presenta el motivo de tal publicación en la "Nota

Previa", al comienzo de la novela, alegando que "hacer reír es tarea de discretos, según decía Cervantes".

Las diez cartas se estructuran a modo de capítulos con sus respectivos títulos, a saber: Carta I, "Nancy descubre Sevilla"; Carta II, "Nancy entra en el mundo gitano"; Carta III, "Nancy y la aventura del cine"; Carta IV, "Las excursiones de Nancy y la tertulia del café"; Carta V, "Nancy y la venadita habladora"; Carta VI, "Nancy y el abejorrito rubio"; Carta VII, "El patio, la rivalidad y el pozo encantado"; Carta VIII, "Nancy y la flor"; Carta IX, "Velorio en Los Ganzules", y Carta X, "El acabose en Los Ganzules".

Por otra parte, se presentan además otros dos narradores, Betsy y Richard, con sendas cartas destinadas a Nancy. Por lo tanto, en un principio, existen cuatro emisores, Nancy, Betsy, Richard y Sender; un traductor¹³⁷, Sender, y dos editores, Nancy (porque transcribe la carta de Richard para que la lea Betsy) y Sender, que publica las cartas de Nancy, Betsy, y en definitiva de Richard, porque está incluida en una de Nancy como acabamos de ver. Así pues, se observa un paralelismo entre los diferentes entes literarios, este hecho requiere tener que desarrollar un esquema de las diferentes voces de *La Tesis de Nancy* con más detalle, cuestión que se expondrá en el punto IV.4.1.

Pero bajo todos estos puntos se encuentra el soporte del contraste cultural, el telar donde se conforma el relato, el pretexto elemental que confronta a los paradigmas de dos comunidades con diferentes visiones del mundo. A través de sus respectivos puntos de vista se compara la idiosincrasia de cada sociedad. Obsérvese, por ejemplo, los siguientes comentarios de Nancy: "Esta copla es un verdadero descubrimiento, porque pertenece a un género poco frecuente entre los gitanos. (...) el más puro y plausible sentido práctico y mercantil, como en Chicago o en Pensilvania" (pp. 58-59). Y en un particular procedimiento de cita el punto de vista de Curro: "Pero Curro la había tomado con América. Faltaba la acusación general y sabida: la de los hombres trabajando en la cocina" (p. 210).

Por otra parte, no debe omitirse el fenómeno de la difusión cultural en lo referente a objetos, (i.e. "papel de estaño", (p.34), desconocido en la España de principios de la década de los años sesenta, pero hoy en día conocido como "papel de aluminio" o simplemente por el nombre de una de las marcas comerciales "papel albal"; "recording machine", (p.83), hoy en día "grabadora"), o movimientos artísticos y sociales, (v.gr. "beatnicks", [p.269], palabra que pasó al español como préstamo sin adaptación fonética; o "banshees escocesas", [p.79]).

5.2.4.1. El autor-narrador-traductor-editor

Nancy, autora ficticia y narradora en primera persona de las diez cartas en inglés enviadas a su prima Betsy, que es la narrataria (o destinataria interna). Nancy se encarga de

¹³⁷ Luego se verá en el siguiente punto que Nancy también es traductora.

confrontar su punto de vista con el de los diferentes personajes, españoles y extranjeros, contándonos o mostrándonos sus diálogos. Estas cartas son traducidas del inglés al español por el traductor, Sender, cuya lengua materna es el español. Así pues, nos enfrentamos con una traducción denominada directa.

Por otro lado, debemos resaltar el hecho de que al pasar al modo dramático, mostrando el diálogo de los personajes, la narradora se convierte también en traductora, porque traduce lo que escuchó en español en el momento de producirse los hechos¹³⁸. Nancy siempre escribe en inglés; no obstante algunas veces transfiere palabras al español, así como breves oraciones. El texto nos indica estas cuestiones en: “Perdóname si yo te escribo, como siempre, en inglés, porque tengo muchas cosas que decir y en español sería incómodo.” (p.135) y en: “Dices que no entiendes algunas palabras coloquiales. A partir de ahora te las explicaré (las que pongo en español en mis cartas). Si me acuerdo, querida.” (p.235). Se infiere que esas palabras coloquiales que pone en español son aquellas palabras españolas que en el texto se destacan unas veces en cursiva¹³⁹ y otras entre comillas, por ejemplo, “(...) Eche *p’alante*, Betsy querida, y no “para adelante”, que sería lo correcto (...)” (p.91). El paralelismo con Sender se completa cuando al transcribir la carta de Richard en su carta IX, para que la lea Betsy, se convierte en editora.

En lo que se refiere a los diferentes paralelismos relativos a la estructura de la obra es digno de mención que Sender, el traductor, deja constancia de la traducción que realiza Nancy del español al inglés en unos versos dedicados al torero Manolete (p.113): “A Manolete le mató un miura, y lo he traducido al inglés el final del romance que dice así:

Ay, what a shame!

The King of toreros is dead

So that’s why the cigarrete¹⁴⁰ girls

And all of Sevilla is in mourning

Are wearing blanck scarves...”

Lo cierto es el hecho de que estos versos provienen, a todas luces de la tercera estrofa -salvo el “ay” que corresponde a la segunda- de las “Sevillanas del Espartero”, que dice así (cf. fugalma.blogspot.com, 6-VII-11):

“Vaya una pena

Que se ha muerto el rey de los toreros

¹³⁸ Ver III.1.2.

¹³⁹ Para más detalles sobre la cursiva véase el apartado IV.2.1

¹⁴⁰ El comentario de los errores de ortografía y de la traducción en general de estos versos se realiza en el capítulo VI en el apartado correspondiente a las interferencias.

De luto está Sevilla entera

Y san teñío los pañuelos de negro

To las cigarreras”

Según el “blog” (donpepeydonjose.blogspot.com, 6-VII-11), estas sevillanas “fueron incluidas en la película ‘Pepe Conde’, rodada en 1941, (...), [en la que]¹⁴¹ Miguel de Molina hizo una creación inmejorable (...).” Este “blog” atribuye la autoría al trio Valverde, León y Quiroga. No obstante, el “blog” (fugalma.blogspot.com, 6-VII-11) en el apartado de coplas afirma que “la letra de estas sevillanas fue compuesta por Qintero, León y Quiroga para Miguel de Molina, pero también fue grabada y cantada por Conchita Piquer.”

Cabe agregar que El Espartero fue un ídolo entre las mujeres y fue empitonado por el vientre por el miura Perdigón el 27 de mayo de 1894. Lo que hay de verdad en relación a la historia de Manolete es que tras su muerte causada por el miura Islero el 29 de agosto de 1947, la gente lo honra cantando los conocidos versos. Así lo atestigua *ABC* (30-VIII-47: 7): “Y la gente bullanguera –mujeres y hombres-, que cantaba:

Vaya mi pena

Se ha muerto el rey de los toreros

De luto está Sevilla llena^{142,}

Betsy, autora ficticia por ser la narradora en primera persona de una carta en español enviada a Nancy, en este caso narrataria. Por lo tanto, tal misiva no se traduce; no obstante, es presentada por el editor, Sender, al principio de la carta V titulada "Nancy y la venadita habladora". Así pues, cabe resaltar que el editor es el encargado de ponerle el título a las cartas de Nancy, que funcionan como verdaderos capítulos, ya que incorporan, en algunos casos, otro u otros focos informativos. No se debe olvidar que la lengua materna (LM, en adelante) de Betsy es el inglés y por tanto en su texto los anglicismos son transferencias del tipo LM en lengua extranjera (LE, en adelante), y no del tipo de los del traductor Sender que serían LE en LM¹⁴³. Gracias a la función de esta misiva, Sender justifica su manera de traducir como se explica más adelante.

Por otra parte, Nancy (p.243) induce a Betsy para que se convierta en editora al sugerirle que muestre sus cartas a Richard: “tú sabes que dejé un medio novio en Pensilvania, a quien, por cierto, debes dar a leer estas cartas, ya que ha seguido siempre interesándose por mí”. Betsy, a su vez, ya había traicionado (al igual que Sender al traducir y publicar) la confidencialidad de las cartas privadas de su prima, Nancy, al mostrárselas a Sender.

Richard, autor ficticio en tanto que escribe una carta en inglés, obviamente en primera persona, a Nancy, en este caso también narrataria, pero se convertirá a su vez en editora, puesto

¹⁴¹ El añadido corresponde a esta investigación.

¹⁴² Obsérvese las variaciones con respecto a la letra original de las “Sevillanas del Espartero”.

¹⁴³ En el capítulo VII se tratarán más a fondo estos fenómenos.

que transcribe las palabras de Richard entre comillas en su carta IX, titulada "Velorio en Los Gazules", para que Betsy la lea. El traductor al traducir la carta de Nancy traduce al tiempo la carta de Richard, manteniendo las formas "extranjerizantes"¹⁴⁴ correspondientes a un anglófono que estudia español pero que no superó el curso ya que así lo manifiesta en la carta IX (p. 268): "el *visiting professor* del año pasado me suspendió". Por lo tanto, la expresión escrita en su redacción en castellano presumiblemente debe de ser inferior a la de Betsy y obviamente a la de Nancy que pasa un año de inmersión lingüística en Andalucía. De este modo, el traductor deja pasar proporcionalmente a la LT un mayor número de extranjerismos en cantidad y cualidad.

Sender, editor que se presenta en la "Nota Previa" como traductor de las cartas de Nancy, se dirige a los lectores (destinatarios externos) exponiendo el motivo de tal publicación y alega que será una tarea de discretos. Esta "discreción" tiene sus raíces muy afianzadas en la estrecha relación que existe entre el traductor y el autor real, que se detallará en el siguiente punto. Por otra parte, presenta la carta de Betsy, según se ha visto anteriormente. También existe una presentación del editor al comienzo de la carta VI (p.165), donde anticipa que el narrador lo alude: "En esta carta Nancy me alude a mí". Así pues, Nancy escribe: "un *visiting profesor* (...). Era Sender." (p.166) y "Eso decía el *visiting profesor* español." (p.167). Más adelante, a pie de página, se observa una intromisión editorial al ser aludido nuevamente (pp.172 – 173) como "*visiting profesor*": "Perdone el lector esta nueva alusión, con la cual a un tiempo sufre mi modestia y se siente halagada mi vanidad. (Ramón J. Sender)." (p.173). De esta manera, no sólo habla de sus sentimientos en relación a las alusiones de Nancy, sino que refuerza su vanidad al escribir su nombre completo.

Sender, autor real que se confabula con el traductor para que éste, al colocar su tamiz bajo las expresiones inglesas de Nancy, deje pasar a discreción voces o giros anglicanizados¹⁴⁵, para crear un clima cargado de interferencias cuyo cometido será doble. Por un lado, la comicidad, y por otro, estampar en sus personajes extranjeros un halo de extrañeza, donde resuena el eco de su propio registro de extranjero que usa el español para comunicarse. De esta forma el autor contribuye a la verosimilitud del relato, mostrando no sólo el contenido del discurso sino, hasta cierto punto, la forma del mismo. De igual manera, los personajes españoles mantienen sus rasgos idiomáticos.

Queda por ver más adelante cuáles de estos extranjerismos son estables en la lengua y cuáles son producto del oficio del traductor, es decir, los ocasionales y efímeros, los que reflejan el idiolecto del personaje. Pero no se debe pasar por alto que se trata de una traducción

144 Salinero (1974: 195) se refiere a estos fenómenos como "el habla deformada en boca de extranjeros".

145 El vocablo "anglicanización" es usado por Alfaro (1964: 13)

fabulada, y que el modo de traducir y su finalidad están orientados a la composición de una obra literaria.

Cuando se pasa al modo dramático es interesante notar que los personajes pasan a ser alternativamente emisores y receptores. Ahí es cuando se escuchan directamente sus voces. Subráyese el hecho de que los personajes españoles mantienen sus rasgos dialectales y que el traductor no incurre en interferencias. Esta técnica prueba de manera fehaciente que la intención del traductor cuando traduce la voz de Nancy o Richard se basa en mostrar la forma de sus expresiones en inglés y por ello se observan interferencias, como se explicará más adelante.

5.2.4.2. El género epistolar poliédrico

En el capítulo III correspondiente al desarrollo de los recursos estilísticos en la novela epistolar se apuntaba que la evolución del género iba desde la monofonía a la fórmula polifónica en lo que se refiere a la estructura visible o superficial de las obras. Así pues, en la composición epistolar de una sola voz un único personaje es el que se dirige, por lo general, a un solo destinatario. De esta forma, la estructura adopta una tonalidad monocorde. Por otra parte, al existir intercambio de cartas de varios personajes se genera una alternancia de remitentes y destinatarios, creando así una polifonía, y según Aguiar e Silva (1986: 231) “una estructura sinfónica”.

Sin embargo, existe otro nivel que bien se podría denominar profundo o no visible en el que se articulan las diferentes figuras retóricas y los entes literarios de autor-lector-traductor-editor, por ejemplo, para constituir una estructura poliédrica en la que se cohesionan las diferentes voces y la temática del nivel superficial contribuyendo tanto a la euritmia como a la coherencia y, por ende, al valor artístico a la obra. Esta estructura profunda de la obra sirve para fundamentar y verificar las diferentes interpretaciones posibles relativas a la misma, ya que funciona como un soporte sobre el que se elabora la estructura más visible de la novela.

Por lo tanto, los diferentes elementos literarios como partes de un todo tendrán diversas funciones dentro del conjunto de la obra. Así pues, se repetirá en varios casos el esquema de autor-lector-traductor-editor provocando un paralelismo estructural poliédrico. Algunos de ellos se explicarán a continuación.

5.4.2.2.a. Carta IX: función de la carta de Richard: el manuscrito dentro del manuscrito

Entre las diversas similitudes que se verifican en las *Cartas Persas*, las *Cartas Marruecas* y *La Tesis de Nancy*, ocupa un lugar destacado, al igual que ocurre con la traducción del manuscrito, el recurso de la carta dentro de otra por las claras resonancias cervantinas de este artificio. Como en el episodio “El Retablo de Maese Pedro”, cuando se

narra “La libertad de Melisendra”, ocurre un relato dentro de otro relato, estableciéndose así, un paralelismo estructural interno con el *Quijote*. Sucede algo parecido, cuando se introduce una carta dentro de otra, sólo que más simplificado¹⁴⁶. De modo que los narradores de las cartas pasan a ser también lectores de una carta y luego editores de la misma transcribiéndola en una carta propia, como sucede en el esquema general de cada libro, donde el editor en primer lugar fue lector.

Montesquieu utiliza esta técnica en las Cartas XXVIII, LI y LXXVIII. Esta última es especialmente representativa puesto que sintetiza el conjunto de la obra al repetir su tema central y así establecer un paralelismo entre los diferentes entes literarios de autor-lector-transcriptor-editor. De esta manera, el personaje Rica transcribe la carta que recibe de un francés desde España -por lo tanto no se traduce- e imagina la de un español desde Francia a Madrid, es decir, reproduce el tema de un personaje que viaja por tierras extrañas y vierte sus opiniones sobre los diferentes aspectos de la vida social y paisajísticos.

Por otra parte, Cadalso se adentra en esta técnica en las cartas XXXV, XXXIX (tan sólo existe una referencia al manuscrito de Nuño titulado *Observaciones y reflexiones sueltas*¹⁴⁷, como así lo parecen las *Cartas Marruecas*), LXXV y LXXVI. De esta forma, se destaca la singularidad de la carta XXXV por el modo de presentar la carta insertada a los lectores, ya que se establecerá un paralelismo con los entes literarios esbozados en la introducción por el transcriptor Cadalso. Así pues, en su introducción Cadalso expone que tras la muerte de un amigo suyo cae en sus manos un manuscrito árabe ya traducido, no sabiendo si “eran cartas escritas por el autor que sonaba, como se podía inferir por el estilo, o si era pasatiempo del difunto”¹⁴⁸, (Cadalso, 1996: 79). No obstante, más adelante apunta: “pero el amigo que me dejó el manuscrito de estas Cartas (...) era tan mío y yo tan suyo, que éramos uno propio”, (op.ct.: 80).

Por lo tanto, de esta dualidad poética se resalta la figura del amigo que posibilita el texto y su traducción para que Cadalso, el transcriptor edite las cartas. La originalidad de la carta XXXV se halla en el modo de exponerla al lector: Gazel transcribe una carta de la hermana de

¹⁴⁶ El paralelismo dentro del *Quijote* es más complejo ya que existe una sucesión de analogías, dentro de ciertos capítulos, y por ende, ciertos capítulos con el conjunto de la obra. Ginés de Pasamonte encubre su identidad en la de Maese Pedro, de la misma manera que Cervantes en Cide Hamete. Maese Pedro traduce o interpreta el lenguaje del mono adivino, como luego el trujimán interpreta la historia del retablo, de manera similar a la de un moro aljamiado que traduce al moro Cide Hamete.

¹⁴⁷ Arce comenta (Cadalso, 1996:179, nota 1): “Frasas que pudieran servir de justificación a la carencia de ordenamiento temático de las propias *Cartas Marruecas*”.

¹⁴⁸ El “autor que sonaba” era el moro Gazel Ben-Aly y su corresponsal Ben-Beley, por tanto escritas, la mayor parte de ellas, en árabe.

su amigo Nuño¹⁴⁹, sin embargo será Nuño quien la presente al lector a través de su lectura. Al estar escrita en castellano (pero plagada de galicismos, se crea así un lenguaje híbrido) no se traduce. No obstante, Nuño necesitará un intérprete para que le explique ciertos giros afrancesados.

Por consiguiente, Gazel utiliza a Nuño de la misma manera que el autor a sus personajes para revelar su historia. De esta forma, se pone de relieve la figura del amigo (Nuño) que facilita el texto para que el transcriptor (Gazel) lo edite, del mismo modo que ocurría en la introducción de Cadalso que tras la muerte de un amigo suyo, cae en sus manos un manuscrito traducido del árabe, y se convierte en el transcriptor y editor del mismo. También será Nuño, el amigo, quien presente la explicación (entiéndase traducción) de ciertos galicismos a través de un intérprete.

Por otra parte, Sender recurre a esta estrategia en la carta IX titulada “Velorio en Los Ganzules”, en la que Nancy transcribe la carta de Richard para que la lea su prima Betsy. Así pues, Nancy se convierte en editora, y de esta forma se establece un paralelismo (lector-transcriptor-editor), con Sender, el editor. De esta forma, se destaca el hecho de que Sender, el traductor-editor, al traducir la carta de Nancy traduce también la de Richard, dejando pasar un conjunto de anglicismos léxicos y semánticos para caracterizar al personaje, puesto que en ningún momento se afirma que Richard escribe su carta en castellano. Cabe subrayar el hecho de que para traducir esta carta Sender caracterizado no tiene en cuenta el factor espacio-temporal (como en las de Nancy), sino que toma como ejemplo las cartas de Nancy para tipificar a los diferentes personajes extranjeros y hacer una gradación lógica de sus diferentes niveles con respecto al castellano, se recuerda también que Richard estudia español pero no superó el curso. La carta de Betsy cumplirá otros fines, como se explica a continuación.

5.2.4.2.b. Carta V: función de la carta de Betsy: arquetipo del modo de traducir

La carta de Betsy, a diferencia de la de Richard, cumplirá otras funciones: Se presenta de otra manera; es el editor y traductor del conjunto que se preocupa por que vea la luz. Betsy escribe en español, por ende no se traduce; de esta manera el autor-traductor sienta las bases de un estilo y evidencia su modo de traducir, mostrando las directrices del modelo de idiolecto que sigue: es arquetipo pero no manual preceptivo para seguir al pie de la letra.

En la carta de Betsy se verifican algunos de los rasgos gramaticales por los que transita el traductor de las cartas de Nancy, como por ejemplo, en el encabezamiento el uso del superlativo. En inglés en la primera carta de Nancy (p. ej. “Dearest Betsy”), en español con

¹⁴⁹ Nuño es español, al igual que su hermana.

errores en la carta de Betsy (p.ej. “Más queridísima Nancy”)¹⁵⁰, es significativo el hecho de que en la respuesta inmediata de Nancy ya use un encabezamiento correcto en español (p. ej. “Querida Betsy”), puesto que ya ha pasado un tiempo en España y está más habituada a la lengua. Lo llamativo de este hecho es que las cartas de Nancy II, III y IV no llevan encabezamiento. Coincidencia en las opciones de la sufijación: “asombrador” (p.131), para decir que algo causa asombro, y no “asombroso”; (p.132) “inquietadoras” (p. 132), y no “inquietantes”, por ejemplo, en la carta de Betsy. En las de Nancy, la opción que elige entre los adjetivos “desafiadora” y “desafiante” será la primera (p.207), al igual que con “fascinadora” y “fascinante”, (p. 47). “Se forma un gran número de sustantivos a partir de verbos mediante el sufijo -dor/ -dora (...). Muchos de estos derivados son también adjetivos (...).” R.A.E. (2009: 450-451). Como recuerda la R.A.E., este sufijo es muy productivo en castellano. No obstante, al renunciar o desconocer otras alternativas de sufijación se incide en la frecuencia y el discurso de la narradora resulta extraño por su monotonía.

Debe enfatizarse que, como Nancy está más habituada a las formas españolas e interviene un traductor, en sus textos no se producirán oraciones agramaticales como: “cada noche pregunto lo a Dios por” (p.133), o incluso con errores ortográficos como: “así te escribo lo con muchíissima sinceridade y buscando por tu respuesta”, como ocurre en la carta de Betsy. De esta forma, el progreso lingüístico de Nancy, que el autor real quiere denotar, se observa también contrastando sus cartas con la de Betsy. Por lo tanto, la carta de Betsy tiene una doble función: mostrar los diversos esquemas del lenguaje de un aprendiz de una lengua extranjera, y completar el cuadro estructural de la obra con la recreación de paralelismos.

5.2.5. La técnica narrativa

Si Villanueva (1995: 201) define la temporalización lineal como “el modo más elemental y común del relato, o grado cero en el tratamiento narrativo del mismo, por el cual se produce una coincidencia plena entre el orden cronológico propio del tiempo de la historia y el orden textual del tiempo del discurso.” Y, por otra parte, Aguiar e Silva (1986: 215) describe la novela de trama cerrada como aquella que “se caracteriza por estar claramente delimitada, con principio, medio y fin” en contraposición a la novela abierta (op.ct.: 216) en la que “no existe una trama con principio, medio y fin bien definidos”. La técnica desplegada en *La Tesis de Nancy* fragmenta en cierta medida el orden cronológico (puesto que al haber diez cartas los diferentes tiempos de escritura de cada una de ellas determina la fragmentación). Por otra parte, no existe una trama bien definida con principio, medio y fin, “los episodios se suceden, se interpretan o se condicionan mutuamente, pero no forman parte de una acción única y

¹⁵⁰ U. Weinreich (1953:34) apunta un caso redundante similar pero con el comparativo inglés “more older”.

englobante” (op.ct.: 216). Al igual que ocurre en la novela picaresca, *La Tesis de Nancy* es una novela abierta pero su personaje principal no es un pícaro sino su antítesis. Sin embargo, del mismo modo que el pícaro “va contando las aventuras y las vicisitudes de su vida, vida repleta de dificultades y malos tragos” (op. ct.: 216). En esta novela de Sender, esa “vida repleta de dificultades y malos tragos” se traduce por las dificultades y sinsabores que los tropiezos idiomáticos y culturales le hacen pasar a Nancy.

Por otro lado, ante la necesidad que tiene el autor real de retirarse de su ficción y contribuir a una mayor verosimilitud de la historia, como se ha mencionado en el capítulo III, la técnica epistolar facilita tales requisitos a la perfección al presentar la novela escrita en primera persona. De esta manera, se dota a los personajes con su propia voz, sin intermediación de otros narradores. Así, “el ‘yo’ narrador se identifica con el personaje central de la novela, y ésta se transforma en una especie de diario íntimo, de autobiografía o de memorias”, (Aguilar e Silva, 1986: 231).

Por lo tanto, el autor real ha ideado, en las cartas de Nancy, una narrativa en la que la protagonista se ha proyectado a sí misma relacionándose con los demás personajes, asignándose y asignando a cada uno un papel. Por otro lado, Nancy convierte los incidentes que ocurren en una trama literaria semejante al cuadro de costumbres con tintes de picaresca y a medida que va escribiendo su historia, se describe también a sí misma. La protagonista traza su propia imagen apoyada por su propia voz -facilitada por la labor del traductor- que, a la vez, muestra la personalidad de la narradora. Al escribir estas cartas, entonces, no sólo refleja los acontecimientos externos y las reflexiones que provoca la interacción social del “yo” extranjero con los “otros” (autóctonos y extranjeros), sino también establece un diálogo con su igual (su prima Betsy, destinataria interna) dando forma a sus pensamientos.

De esta forma, Nancy convierte sus cartas en una narración fiel en inglés de los acontecimientos vividos por ella en castellano, de tal modo que el traductor pueda, por su parte, elaborar una traducción tan extranjerizante como endotizante que se corresponda verazmente con la realidad expuesta.

5.2.5.1. La traducción extranjerizante

La técnica narrativa se encuentra en estrecha relación con la intención del traductor. Por lo general, según Newmark (1987:29), en una traducción corriente la intención del traductor es la misma que la del autor, a pesar de que a veces sean necesarias ciertas aclaraciones o localizaciones para adaptar un texto dado a una nueva audiencia o público lector.

En *La Tesis de Nancy* la intención del traductor es entretener e incluso divertir mediante un texto literario. Por lo tanto, el autor real se valdrá del pacto narrativo que se establece con los lectores para componer una traducción fabulada en la que intenta tipificar a sus personajes

con el fin de que resuene en cada uno de ellos su verdadera voz. Unos personajes se expresan con ciertos rasgos que indican su condición de extranjeros; sin embargo, otros, los españoles, mantienen sus rasgos regionales e incluso culturales y sociales.

Sender no sólo traducirá las cartas de Nancy destinadas a su prima Betsy, sino que al publicar la traducción cambiará la perspectiva del lector¹⁵¹; he aquí donde la obra logra su cometido. Es obvio el hecho de que la diferencia de costumbres políticas, sociales y religiosas, y también, hasta cierto punto, de idioma, entre Estados Unidos y España inciden en la manera de ver el mundo. Por tanto, cambia también el efecto que produce el texto en el lector¹⁵².

Nos encontramos frente a un tipo de traducción, cuya finalidad es de índole literaria, en virtud de lo cual se ejercita una licencia artística que bien podría ser denominada traducción fabulada, en la que se extranjeriza la traducción para tipificar a un personaje. En lo que se refiere a una traducción convencional esta investigación se adhiere a la opinión de Sáez de Hermosilla (1994:18):

"extranjerizar la traducción tiene poco sentido para quien conoce la lengua original y ninguno para quien no la conoce: No es así como puede pasar de un autor a un lector, mediante una traducción literalizante, el espíritu, el genio de una lengua, porque la propia forma de llegada impedirá al lector la comprensión de ese espíritu. Hay que pensar que del mismo modo que la lengua y conocimiento no son identificables y sí separables, también lo son lengua y cultura, pues cualquier lengua dispone o puede disponer de los medios para hacer entender culturas y cosmovisiones diferentes, según el principio de que todo lo que es inteligible se puede explicar con palabras".

Pero en esta obra de traductor discreto, los cometidos varían. Lo importante no es comprender el espíritu o el genio de una lengua sino el espíritu y el genio de un personaje; tampoco será comprender una cultura o cosmovisión, sino entender los problemas culturales y también lingüísticos o de cosmovisión con los que se enfrenta un personaje.

Así, lejos de condenar el barbarismo como vicio de dicción, el autor real, Sender, obtiene ventajosos beneficios de este fenómeno lingüístico haciéndolo funcionar en su novela como un recurso estilístico más. De esta manera, nuestro novelista conforma un tipo de dialogismo polifónico para tipificar a sus personajes, extranjeros y españoles, sea en los textos traducidos, sea en los textos presentados directamente. Por medio del discurso conoceremos a los personajes. Los personajes españoles conservan sus peculiaridades dialectales. Así pues, se nota que Curro mantiene el acento regional y un vocabulario que denota ciertos rasgos diastráticos: "¡Di argo, mardito sea Undivé!" (p. 190), los gitanos el suyo: "Mala zombra, zeñora. Que zea larguito, que e para zeiz. Eza e una manera de zeñalá que mardita zea mi arma"

¹⁵¹ Betsy, destinataria interna e ideal, como se anticipaba en el anterior apartado, es su igual. Los hispanohablantes, nuevos destinatarios externos, forman parte de los "otros", con diferentes modos de ver el mundo, otra lengua y otras costumbres.

¹⁵² Véase el apartado IV.1.1, en el que se comenta el incidente del "masaje" con el marqués.

(p.40), y Nancy para expresar que algo es difícil dirá: "La cosa es dura, ¿verdad?" (p.51), de la traducción literal del inglés: "It's hard, isn't it?". Por lo tanto, bien podríamos hablar de una técnica narrativa que recurre a una traducción tan extranjerizante como endotizante. Por su parte, el traductor encuentra en la carta III el argumento que le permitirá endotizar a la vez su traducción, gracias a los procedimientos de cita empleados por Nancy, "Mi novio se levantó, salió al pasillo y le esperó." "Ezo lo vamo a aclará", decía. Porque cuando se enfada habla muy agitanado mi novio" (p.87).

En los ejemplos expuestos en este apartado se observan algunos de los meridionalismos del habla andaluza, tales como el seseo, el ceceo ("zeiz", p. 40), la pérdida de la /-d/ intervocálica y la de la /-r/ del infinitivo ("zeñalá", p. 40), la aspiración de /-s/ ("e", p. 40) y /-z/ en finales de sílaba y palabra, o la neutralización de /-r/ y /-l/ implosivas ("mardito", p.40), así como también en el yeísmo en "gilipoyas" (p. 103). Lapesa (1997⁹: 510), observa que "la consideración social del seseo es superior a la del ceceo". Estos rasgos fonológicos aportan una información sociolingüística sobre el extracto sociocultural de los personajes andaluces de la misma manera que los morfológicos correspondientes a la ausencia de la oposición del pronombre personal de confianza *vosotros*, *vosotras* y el de respeto *ustedes* que lleva formas verbales de tercera persona solo en el uso culto y distinguido (op.ct.: 512). Así se verifica que tal oposición ha desaparecido en el habla popular que emplea la segunda persona plural para el pronombre de respeto que es el único empleado. Según esto, se observa tal rasgo en dos personajes sevillanos, "¿Cómo queréis ustedes que baile si tengo las carnes abiertas?" (p. 54); "¿Y os vais ustedes a ir a América, digo tan lejísimos?" (p.206), o el vulgarismo que se advierte al emplear el adverbio de cantidad con un superlativo.

Lo más novedoso, en comparación con las novelas precedentes, se encuentra precisamente en la fabulación del acto de traducir. En *La Tesis de Nancy* la traducción está novelada, permitiendo al autor crear una atmósfera de comicidad a través del equívoco. Pero sobre todo, el autor da forma y sentido al registro del personaje principal, de la misma manera que se preocupa por el registro de los personajes españoles, remontándose al momento en el que sucedieron los hechos (prueba de ello es el hecho de que los personajes españoles mantienen los rasgos de una variedad regional).

Sender progresa haciendo una incursión en un conocido recurso literario: el extranjerismo. Lausberg (1960:21-22, tomo II) comentando la retórica clásica nota que:

"lo mismo que los *vitia* (...), también el *barbarismus* y el *soloecismus* pueden tolerarse como *licentiae* (...) e incluso considerarse como *virtutes*, si se cumple la condición respectiva. (...) La condición radica en una función literaria de la propiedad considerada como *vitium*. La función literaria en cuestión es el *ornatus* o el *metrum*. (...) Pero la función literaria ha de encontrar apoyo en la *autoritas* (...), por tanto, en la tradición literaria (en el correspondiente género literario)."

Sender encuentra en las *Cartas Marruecas* de Cadalso (y en menor medida en Montesquieu) la autoridad que se erige como condición necesaria y suficiente para avanzar en el uso de este recurso estilístico. Por otra parte, el traductor, Sender, parece seguir al pie de la letra los consejos de Ortega y Gasset (1937, en 1947:448): “Lo decisivo es que, al traducir, procuremos salir de nuestra lengua a las ajenas y no al revés, que es lo que suele hacerse.”¹⁵³ Ortega exhorta a llevar al límite las posibilidades de la gramática de la lengua término para que el lector pueda entrever los modos de hablar propios del autor traducido. El autor ficticio de las cartas coincide con el narrador, Nancy o Richard, según el caso, y la lengua materna de ambos es el inglés. Por lo tanto, el traductor lleva al lector a las formas del discurso de los narradores, cuestiones que se detallan en el apartado V.6.

Por otra parte, Nancy al traducir el “romance” dedicado a Manolete (p.113), que se corresponde con las “Sevillanas del Espartero”, intentará extranjerizar su traducción para darle un mayor carácter español (cf. apartado VI.4).

5.2.5.2. El modo de traducir en *La Tesis de Nancy*

El autor-traductor de las cartas de Nancy tiende a componer una traducción literal, de acuerdo con las modalidades presentadas anteriormente. Sin embargo, atendiendo a la definición de Newmark (1987: 70) sobre la traducción fiel, “trata de reproducir el significado contextual exacto del original dentro de las coacciones impuestas por las estructuras gramaticales de la LT. Aquí las palabras culturales se “transfieren” y se mantiene en la traducción el grado de “anormalidad” (desviación de las normas de la LO) gramatical y léxica”. Se puede afirmar que Sender practica una variación de este tipo, ya que hace énfasis en la LO, es decir, una variedad diatópica del español. Esta afirmación revela gran parte del entramado formal de la novela, puesto que Nancy, al escribir las cartas en inglés, debe traducir lo que ha escuchado en español. Por eso el traductor se remonta al tiempo en el que sucedieron los hechos y hace énfasis en los diálogos originales reconstruyendo el acento andaluz. Sólo se aparta en la definición de Newman (op. ct.: 70) en el hecho de que no es “completamente fiel a las intenciones y a la realización del texto del escritor de la LO.” Es más, podría incluso decirse que es infiel a las intenciones del escritor puesto que “traiciona” a la narradora, dirigiendo sus misivas a unos nuevos destinatarios: los hispanohablantes.

Por lo tanto, salvo las reflexiones de la narradora y las descripciones que supuestamente las escribe en inglés, por ejemplo: “En Alcalá de Guadaíra hay cafés, iglesias, tiendas de flores, como en una aldea grande americana (...)” (p. 20), una gran parte del texto

¹⁵³ Esta idea es una extensión del principio de Schleiermacher, “sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción”, citado por el propio Ortega en el mismo artículo (pp. 444-445).

consiste de la traducción de una traducción, ya que la narradora traduce lo vivido y escuchado con anterioridad, por ejemplo: “Yo le pregunté al primer vendedor que se me acercó si es que tenía él tanto dinero, y entonces aquel hombre tan mal vestido se rió y me dijo: ‘Yo, no. El dinero lo da el Gobierno’. Entonces resulta que todos esos hombres (y hay millares en Sevilla) son empleados del Gobierno” (p. 20).

Como se mencionaba en la sección IV.4.2.2, la carta de Betsy se erige, si no como precepto, sí como una pauta que viene a trazar las líneas generales de la traducción para el conjunto de la novela. El editor aclara (p.135): “yo creo que sabiendo un poco de inglés se puede entender el español de Betsy.” Lo mismo ocurre con el texto traducido de Nancy, que al saber algo de inglés no se perderían algunos matices poco claros, sobre todo en lo que se refiere al humor. Así, cuando se escucha la voz de Nancy, el traductor intenta reproducir el significado contextual exacto del original; pero en “constipado” (p.55), el cual se explica para la perspectiva de un anglohablante, (v.gr. “Y también sé que el bailarín del cuadro flamenco estaba sólo resfriado” [p.73]), si no se sabe el significado del cognado inglés *constipated* (estreñido) se pierde el efecto humorístico. No ocurre lo mismo con “criatura” (p.188), (v.gr. “Era la primera vez que me insultaba llamándome criatura. Tú sabes que en América una criatura es un monstruo incalificable” [p.189]), puesto que se explica el significado del cognado inglés *creature* (bicho).

Muchas veces Sender, traductor, siguiendo en la línea de la traducción literal, transfiere palabras culturales como *beatnicks* (p.269) y *banshees escocesas* (p.79). También mantendrá la normalidad de la LO traduciendo palabra por palabra, por ejemplo, “alta clase” (p.253), del inglés *high class*, en vez de “clase alta”, para recrear la forma del discurso en inglés, obteniendo en la LT cierto grado de distanciamiento y extrañeza, pero también de verosimilitud.

Por la misma razón, traducirá literalmente algunas fórmulas más o menos constantes del registro del personaje como, por ejemplo, las muletillas “querida”, del inglés *darling*, que llegado el caso hará patente en “Curro y yo salimos dejando atrás un silencio bastante dramático, *darling*” (p.180); o “tú sabes” (p.25) del inglés *you know*, (otros ejemplos son: “¿Sabes, Betsy querida?” [p.20]; “Hazme el favor de buscar tú ahí, querida, digo en nuestra Universidad” [p.49]; “Bueno, querida, las cosas no son aquí tan delicadas” [p.56]).

Un caso similar ocurre con *exciting*, que es patente en (“de veras *exciting*” [p.25] y [p.79]; “¿No es *exciting*?” [p.232]), pero que lo traduce como “falso amigo”: (“¿no es excitante? [p. 105], en vez de “emocionante”). Incluso traducirá literalmente frases hechas como por ejemplo: *to lose face* (v.gr. quedar en ridículo, quedar mal; para este caso mejor “perder la compostura”), sin sentido en español “esas escocesas no pierden nunca la cara.” (p.25).

También aparecen calcos como en la (p.95) "conciencia de clase" y "cartón de cigarrillos"¹⁵⁴ de uso frecuente en la lengua española, o extensión semántica "popular" (p.94) "mi novio se ha hecho más popular con ese incidente y le invitan a beber en todas partes", en vez de traducirlo por "se ha hecho más conocido" o "más estimado".

Por otra parte, el traductor hace uso del préstamo dejando pasar lexemas ingleses manifiestos, por ejemplo, los así llamados patentes, pero los señalará en cursiva (v.gr. *tea party* [p.30]). La cursiva también la usará para mostrar aquellas palabras coloquiales que Nancy alega escribir en castellano¹⁵⁵, no obstante, otras veces sólo explica la palabra, ("ruedo -así se dice-" [p.33], con "chato -así llaman (...)-" [p.65]).

En lo referente a la sintaxis y el uso de los tiempos verbales se destaca la siguiente oración: "Lo peor es que está siempre queriendo hablar español (...)" (p.30), en la que el adverbio de frecuencia se encuentra delante del verbo principal siguiendo la gramática inglesa en relación a la significación verbal del presente continuo con valor de reprobación. Se propone para esta traducción: "Lo peor es el hecho de que siempre quiere hablar español (...)".

El traductor para realizar su tarea se valdrá de dos puntos en el tiempo: el momento donde sucedieron los hechos, gracias al estilo directo e indirecto que maneja la narradora, y el momento de la escritura. Nancy, al narrar su historia -en el tiempo de escritura- usa, por un lado, los procedimientos de cita para recrear los diálogos acaecidos, y, por otro, describe y comenta los hechos. Así pues, cuando se narra la acción ha cambiado el lugar y el momento, el contexto en el tiempo de escritura es otro. De este modo, atendiendo al tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos, el traductor podrá salvar la variedad regional de la lengua española que presentan los diferentes personajes andaluces y evitar cualquier tipo de interferencia del inglés que no sea producto de la penetración, difusión y adopción por la lengua como sistema. Un ejemplo de este hecho, producto de la difusión cultural, se encuentra en el lenguaje de Curro: "Sueñitos de fiesta en terner color como en el cine" (p.217). Es decir, se subraya el anglicismo patente *technicolor* que Pratt (1980: 271) registra en el apéndice de su obra. En lo referente al cambio de grafía, se observa que este personaje mantiene sus rasgos dialectales, incluso con las palabras extranjeras.

Por otro lado, se observa que el traductor, favorecido por el hecho de tener en cuenta estos diferentes tiempos, recrea el acento de una señora andaluza: "(...) la señora de la casa se llevaba las manos a la cabeza y decía: "Ay, ese periquito que me quiebra el sentío." (p.214). Como ya se ha mencionado, cuando la narradora Nancy cita en estilo directo o indirecto las palabras dichas por los personajes españoles, o cuando pasa al modo dramático, no se aprecian

¹⁵⁴ Véase apartado IV.2.1 para el análisis de estas frases.

¹⁵⁵ Nancy advierte a su prima lo siguiente: "Dices que no entiendes algunas palabras coloquiales. A partir de ahora te las explicaré (las que pongo en español en mis cartas). Si me acuerdo, querida." (p. 235)

interferencias del inglés. Sin embargo, cuando la narradora pasa a narrar su propia voz es cuando se observan la mayoría de las interferencias. Llegados a este punto, es de gran interés resaltar el hecho de que cuando Nancy cita las palabras de otro personaje anglosajón también se vierten en el texto anglicismos. Tal es el caso de Mrs. Dawson, que en voz baja le repetía a la narradora: “*Honey*, te vas a casar con un verdadero *scholar*” (p. 170).

No obstante, Sender al transmitir en su novela una valiosa información sociolingüística de los diferentes ámbitos sociales españoles y su estratificación, como se ha mencionado, ténganse en cuenta los ejemplos del lenguaje caló y ceceo en el habla de un gitano: “mal vahío, zeñora” (p. 40); vulgarismos del lenguaje popular relativos a la concordancia del sujeto con la persona del verbo en el habla de una joven: “¿Y os vais ustedes a ir a América?” (p. 206), también refleja el conocimiento de la lengua inglesa por parte de un grupo social español representado por la nobleza, entiéndase con acceso a la cultura, en general, y a las lenguas extranjeras, en particular, de esta forma el duque le dice a Nancy: “¡Qué tontería! (...) No me llame *your highness*” (p. 306). Asimismo el duque emplea oraciones completas en inglés, que el traductor traduce al traducir la narración de Nancy, como por ejemplo: “(...) y el duque dijo en inglés: ‘Este es sobrino de la Faraona y entre sus parientes están los más famosos ladrones de Andalucía’.”

En una detección somera para efectuar un análisis de interferencias, salta a la vista el uso de la cursiva por parte del editor. Pero en esta clase de tipografía se engloba todo un mosaico de información léxica, entre los que se destacan: los extranjerismos léxicos (anglicismos: *dinner* [p.26], pero “madonas” [p.26] en el sentido de vírgen, por ser calco semántico no cambia de tipografía. Dentro de este grupo se clasica también *affidavit* [p.217] siguiendo el concepto de étimo inmediato de Pratt; galicismos: *crème de la crème* [p.27], pero no se entiende por qué en “chic” [p.27] no se usa también la cursiva, quizás por ser de uso corriente ya en 1962, año de la primera publicación de la novela, el *DUE* lo refleja como “palabra francesa con el significado de “elegancia” o “distinción”, especialmente en la manera de vestir” y latinismos: *culina* [p.127]); citas (en inglés: *I’ve got you under my skin* ... [p.69] y en castellano: ... y *haber ayuntamiento / con fembra placentera* [p.59]); vulgarismos: *parcheo* (p.95), con sentido de “propasarse”; frases coloquiales: *tarumba* (p.204); lenguaje calé: *mal vahío* (p.68), *mengue* (p.64) y regionalismos: *estar bruja* (p.68) del español de Méjico.

La razón por la cual en los anglicismos léxicos como “claxon” (p.141), o “club”¹⁵⁶ (p.73) no se emplea la cursiva se debe a que han pasado a la lengua como préstamos. El hecho de que Nancy escriba unas palabras en castellano es determinante para concluir que los anglicismos léxicos en cursiva son producto de la intención del traductor. Véase, por ejemplo: “Mi novio miraba al uno y al otro con ojos de *owl* (digo, mochuelo, o más bien comadreja, o búho, o

¹⁵⁶ Pratt (op. ct.) registra “claxon” en el apéndice. Sobre la palabra “club” apunta que entró por vía del francés (p.99).

lechuzas; y escribo todos estos nombres para que veas que no me faltan palabras españolas).” (p.89). De este modo, Sender traduce una oración en la que transfiere el lexema *owl*; cabe resaltar también la confusión en el vocabulario español desplegado directamente por Nancy en lo referente a la taxonomía de la “comadreja”, que no es un ave.

Por otra parte, en lo que atañe al anglicismo en particular, su penetración, su difusión y su aceptación generalizada, se observa que el desarrollo tecnológico a través del tiempo conlleva el uso de este fenómeno lingüístico en las obras literarias de diferentes épocas y su estudio a través de los textos merece un especial interés para esta investigación. Así pues, en *La Tesis de Nancy* (1962) se habla de *recording machine* (p.83) en tanto que en *Gloria y vejamen de Nancy* (1977) de *tap-recorder* (p. 509) (queriendo decir *tape-recorder*). Asimismo, respectivamente *ternicolor* (p. 217), haciendo referencia al sistema de color (*Technicolor*) usado como novedad en las películas del momento, de este modo Curro dice: “Sueñitos de fiesta en *ternicolor* como en el cine”; y “xerox” (p.492), si bien es una marca, este vocablo está empleado en el sentido de fotocopiadora: “A veces cojo algunas páginas sueltas de algún libro copiadas con xerox (...)”.

Pero el anglicismo en *La Tesis de Nancy* excede el uso de la cursiva y se disfraza en calcos y en formas lingüísticas que se alejan de los usos más frecuentes en español,. Tal es el caso de: “dos días más tarde” (p.23), de la traducción literal de *two days later* en vez de “dos días después”, o bien de *everyday*, “me lleva cada día a la ciudad” (p.19) en vez de “todos los días”. Este tipo de traducción intenta mostrar el tipo de errores que cometen los aprendices de una lengua extranjera. Tal mecanismo sería clasificado como transferencia o interferencia de la lengua materna, pero al no producir construcciones agramaticales son claros ejemplos del fenómeno denominado *convergencia* (cf. López Morales [1989]: 165).

En síntesis, se subraya el hecho de que Nancy ha traducido las situaciones vividas teniendo en cuenta el pacto narrativo. De esta forma, Nancy expone un tipo de narración que se circunscribe dentro de la carta-relato¹⁵⁷ en la que se cuentan las anécdotas acaecidas en un tiempo pasado cercano al de la escritura¹⁵⁸ de sus cartas, además de sus reflexiones. Así pues, deben destacarse también los procedimientos de cita en estilo directo e indirecto por parte de la narradora que permitirán al traductor trasladarse al tiempo en el que sucedieron los hechos para recrear los diálogos originales. De este modo, el traductor preserva los rasgos de desviación léxica, gramatical y fonética de la lengua fuente en lo que atañe al español de Andalucía.

¹⁵⁷ Picazo (en Laclos, 2004: 40) en relación a *Las amistades peligrosas* destaca: “Existen también, como en la obra de Richardson ‘cartas-relato’ (...)”.

¹⁵⁸ Esta afirmación se fundamenta en las referencias temporales del tipo “ayer” (p.19) y “estos últimos días” (p.25).

El cometido de todas estas destrezas es demostrar que la figura del traductor ayuda a articular el entramado de *La Tesis de Nancy* de manera singular con respecto al canon epistolar de tema exótico consolidado por Montesquieu en las *Cartas Persas* y seguido por Cadalso en las *Cartas Marruecas* en el sentido de que fomenta la verosimilitud de la obra al mostrar tanto las dificultades idiomáticas como los contrastes culturales por los que pasa el personaje central, una extranjera, que a su vez prosigue estudiando la lengua española. Por lo tanto, se puede afirmar que el personaje central presenta cierto grado de bilingüismo¹⁵⁹, con diferentes niveles de soltura en ambas lenguas. Consecuentemente, la escritura epistolar avanza al mostrar las diferentes etapas por las que pasa un estudiante de lenguas extranjeras, no en vano Sender, el autor, inserta la carta de otra estudiante de español, Betsy, con un diferente grado de soltura al de Nancy, personaje central de la obra.

El aprendizaje de una lengua extranjera y los diferentes niveles por los que pasa un estudiante, así como el papel que desempeña la figura del traductor, puesto que propicia que el lector acceda a las desventuras idiomáticas y culturales con las que tropieza el personaje central, se enlazan para conformar el aspecto novedoso *La Tesis de Nancy* con respecto a las obras antecesoras del género epistolar de tema exótico. De esta forma, el autor real también introduce solapadamente una crítica de algunos métodos de enseñanza de lenguas extranjeras, como por ejemplo, a través de la burla de Nancy hacia la sobrina de Mrs. Dawson (p.30): “la chica fue colocando sus frases como una pava: ‘*Mi padre es viejo; mi madre, rubia; mi hermana, pequeña; mi vecina hermosa...*’¹⁶⁰ Y otras por el estilo.” Se debe subrayar el hecho de que Ionesco en *La cantante calva* publicada en 1952, pero estrenada en 1950, criticaba del mismo modo el método Assimil: “Edward is a clerck; his sister Nancy¹⁶¹ is a typist, and his brother William a shop-assistant”¹⁶², (Ionesco, 1995: 91). Así pues, en el siguiente capítulo se aborda el aprendizaje de una lengua extranjera en *La Tesis de Nancy* con la finalidad de describir algunos fenómenos relativos a la competencia comunicativa relacionados con procesos por los que pasa la protagonista.

Resumiendo, para lograr la invisibilidad, el ente literario del traductor tuvo que realizar un trabajo de campo en la recopilación de datos que le permitiese efectuar la traducción con éxito, para ello necesito contar con las siguientes pautas:

¹⁵⁹ En el siguiente capítulo se aborda el fenómeno del bilingüismo y del aprendizaje de una lengua extranjera.

¹⁶⁰ Adviértase que al estar en cursiva en el original, bien podría haber sido tomado por Sender de un libro destinado a la enseñanza del español como lengua extranjera.

¹⁶¹ Obsérvese la coincidencia de este nombre -del ejemplo textual tomado por Ionesco del método Assimil- con el personaje central de la novela de Sender que se analiza.

¹⁶² La nota 10 de la edición española apunta “como otras frases que siguen y anteceden, tomada por el autor del método Assimil” (Ionesco, 1995:91).

1º Nancy declara escribir algunas frases en castellano.

2º Nancy traduce expresiones castellana de forma literal al inglés: ej *frozen*: “helada”.

3ª El propio estilo de Nancy al explicar ciertas palabras: traduce entre paréntesis, traduce entre comillas, traduce por aposición explicativa.especificativa o por medio de un extenso comentario.

4º La traducción de los versos a Manolete de Nancy al inglés.

5ª La carta de Betsy como paradigma del idiolecto de un aprendiz de lengua extranjera.

5.2.5.3. El extranjerismo en *La Tesis de Nancy*

A diferencia de Cadalso, Sender actúa de forma más compleja, puesto que intentará representar en su traducción el registro de los personajes extranjeros. Prueba de ello es el hecho de que la traducción de los diálogos donde se muestra el habla de los españoles no presenta interferencias, si acaso retratará algún préstamo incorporado a la lengua.

Es llamativo, también, el hecho de que Sender se preocupe en componer un claro ejemplo del modelo que sigue al transcribir la carta de Betsy originalmente escrita en español. Por otro lado, el autor integra ciertas noticias de carácter sociolingüístico en lo referente al comportamiento verbal de los representantes de la nobleza¹⁶³ (p.293), por un lado, comunicándose en inglés con Nancy, y por otro mostrando los rasgos dialectales del habla del pueblo andaluz y de los gitanos, en diversos pasajes.

A Sender no le preocupa si el habla de los españoles está o no impregnada de extranjerismos como a Cadalso, sino que, como se vislumbra en la obra de Montesquieu, se adentra en la mirada y en el lenguaje del extranjero, para finalmente ampliar las dimensiones técnicas con respecto a sus predecesores en lo que se refiere a la forma del discurso, es decir, además de usar formas inauditas y extranjerismos con la finalidad de satirizar instituciones y costumbres, nuestro autor se fija en el mero error gramatical, así como en la infrecuente expresión del personaje, para lograr la comicidad en la situación o la autenticidad del discurso narrativo, valga como ejemplo la extrema corrección del uso de los tiempos verbales en la p. 68 (op. ct.) donde se lee “... y cuando Elsa se hubo reído de mí, me dijo que el sobrino de su compadre había matado al agresor para vengar a su tío”; la significación del pretérito anterior indica una acción pasada inmediatamente anterior a otra también pasada que es justamente el uso de este caso, no obstante, debemos tener en cuenta que este tiempo es poco usado en castellano moderno (cf. R.A.E. (1973: 470).

¹⁶³ L. Tolstoi en *Anna Karénina* retrata el comportamiento extranjerizante en el habla de los terratenientes rusos del s. XIX. No obstante, el hecho de dirigirse en lengua extranjera a un compatriota es un comportamiento muy distinto al que nos ocupa, puesto que se trata de un forastero.

Todo ello se logra gracias al recurso o a la estrategia traductológica de traducir lo traducido por Nancy de sus situaciones vividas en castellano, teniendo en cuenta los dos tiempos básicos que distingue al género epistolar de otros. De esta forma, el traductor-editor, Sender desdoblado se remonta al tiempo en el que sucedieron los hechos narrados como co-testigo de la protagonista, narradora y traductora. Ahí en ese espacio-temporal, reducto de la ficción, puede observar *in situ* cómo se desarrolla la escena descrita para luego reconstruirla literariamente mediante una traducción fabulada. Para ello el traductor se favorece de la coartada involuntaria que le proporciona la narradora al declarar por un lado que escribe algunas palabras en español¹⁶⁴ y por otro, por sus digresiones acerca de sus dificultades con la lengua que aprende. De esta manera, Sender, el traductor, puede salvar el registro de los personajes andaluces y moldear el idiolecto de Nancy, gracias a la carta de Betsy que se aventura a escribir en castellano, exponiendo así su lucha con la gramática de este idioma. La singular ayuda de la función de esta paradójica y paradigmática misiva no traducida será crucial para reconstruir la voz original de Nancy.

Así, gracias a estas estrategias que le permiten los confines de la narrativa de ficción, el traductor Sender caracterizado se convierte en co-testigo de la narradora y puede observar la escena *in situ* para luego recrearla a través del ejercicio de reescritura de la traducción fabulada, salvando así el conjunto de registros a la manera del realismo y del naturalismo literarios. Tal será la transparencia del traductor que en todo momento se tiene la sensación de que es la propia Nancy que conduce la narración con su propio idiolecto literario.

164 Ver IV.4.1.

5.2.6. El pacto narrativo y la traducción fabulada

El concepto de pacto narrativo se establece entre el emisor y los receptores del mensaje narrativo. Se fundamenta en la aceptación de determinadas normas por parte de éstos, como por ejemplo, de lo que se conoce en la teoría literaria como “ficcionalidad” de lo que se va a contar. Esta idea consiste en renunciar a verificar cualquier tipo de prueba sobre la verosimilitud de lo narrado. Entre estas normas se acepta el proceso de traducción y consecuentemente la entelequia del texto original en inglés, es decir que Nancy escribió verdaderamente unas cartas en inglés a su prima Betsy y que ésta se las mostró a Sender, quien las tradujo y las editó.

En lo referente al proceso de traducción, debe tenerse en cuenta que en una traducción convencional existe el siguiente esquema, propuesto por Catford (citado por Álvarez Calleja, 1991:102), a saber: un autor (A) ha transmitido su mensaje (M) por medio de un código determinado (C) a un receptor (R) que es el traductor (T), o nuevo autor (A²), quien transmitirá el mismo mensaje (M) por medio de un código diferente (C²) a otros receptores (R²):

$$A \text{ --- } M^1 \text{ ---- } (C^1) \text{ ---- } R^1/T/A^2 \text{ ---- } M^1 \text{ ---- } (C^2) \text{ ---- } R^2$$

Sin embargo, en *La Tesis de Nancy* aparte del desdoblamiento del autor real en traductor, el texto traducido es una fabulación, porque existe en un nivel que forma parte del pacto narrativo entre el autor real y el lector real. Es aquí donde se encuentran los engranajes de la ficción. Dentro de estos límites está representado el autor ficticio, Nancy, que narra la mayor parte de la historia en inglés.

El ingenio funciona de la siguiente manera: un autor real (AR), Sender, crea a un autor ficticio (AF), Nancy, que emite un mensaje (M) por medio de un código (C¹) a un receptor (R) que es el traductor (T), o nuevo autor (A²), Sender desdoblado, quien transmitirá el mismo mensaje (M¹) por medio de un código diferente (C²) a otros receptores (R²), los lectores:

$$AR \text{ --- } AF \text{ --- } M^1 \text{ ---- } (C^1) \text{ ---- } R^1/T/A^2 \text{ --- } M^1 \text{ ---- } (C^2) \text{ ---- } R^2$$

La fabulación se plasma a partir de AF hasta C² que en realidad es C¹. Y R² será R¹. Por lo tanto, el esquema queda:

$$AR \text{ --- } M^1 \text{ ---- } (C^1) \text{ ---- } R^1$$

Así pues, se define la traducción fabulada de la siguiente manera: el verdadero autor presenta a través de un editor o de un narrador la totalidad de la obra como por ejemplo *La*

Tesis de Nancy o un parte de un relato por más pequeña que sea como por ejemplo la revelación de la anagnórisis de Cariclea en *Las Etiópicas* como la traducción de un texto escrito por otro supuesto autor, y en la que interviene la figura de un traductor (el autor desdoblado u otro personaje dentro de la historia) como ente ficticio, que consecuentemente, desempeñará un papel de mayor o menor importancia en el esquema narrativo de cada obra aportando los pormenores de su traducción. Por lo tanto, no existe un texto en lengua origen, y el acto de traducir es una convincente fabulación efectuada por un ente literario que desempeña la labor de traducir y que a la vez y de manera muy significativa contribuye a articular la forma y el fondo del signo literario.

Así entendida la traducción fabulada se diferencia del concepto más general de la traducción ficticia definida por Hagedorn (2006: 12): “En el artificio narrativo de la “traducción ficticia”, que consiste básicamente, en que un autor finja que su obra, o parte de la misma, es la traducción de un texto de otro autor, y redactado originalmente en otra lengua.” Luego puntualiza (íbidem): “Esto significa, en resumidas cuentas, que nuestro estudio versará sobre las diferentes formas y funciones de la representación literaria de la traducción, o, por decirlo con la fórmula que hemos elegido como título, sobre una de las diferentes formas y funciones de “la traducción narrada”: el recurso narrativo de la traducción ficticia.”

En este sentido, la traducción fabulada en tanto recurso estilístico forma parte del pacto narrativo que se establece entre el autor real y el lector. En definitiva, esta quimera, este tipo de traducción literaria simulada sólo existe en el plano de la ficción. Por otra parte, debe observarse el hecho de que en otras investigaciones se refieren a fenómenos similares o afines a este ingenio como pseudotraducciones o como se acaba de observar traducciones ficticias (cf. Toury, 2004: 66 y 81). Tales técnicas editoriales y de estilo, así como las diferentes modalidades de traducción orientadas, en particular, a desvelar los procesos narrativos y fenómenos lingüísticos correspondientes a *La Tesis de Nancy*, se tratarán en el siguiente capítulo correspondiente a la teoría y práctica de la traducción como a la traductología.

5.3. La edición de Bravo de *La Tesis de Nancy* de 2012

La última edición de *La Tesis de Nancy* a cargo de Bravo (2012) presenta un detallado comentario del vocabulario a través de notas a pie de página. Del mismo modo, hace énfasis sobre el cometido esencial de la obra y realiza un análisis del humor. Así, este autor apunta (op. ct.: 295), “como el humor es un juego de niveles, nos reímos de lo que no llega a ser o se pasa, de lo que quiere ser y no es, de lo que sucede al contrario de lo que esperábamos, de lo inadecuado y fallido y, sobre todo, de lo que, siendo absurdo, se nos presenta como razonable.” Para luego analizar los mecanismos del humor, no sin antes aclarar que no debe confundirse con la “mordacidad/ironía” o la “caricatura/parodia” aunque “linda a veces con estos fenómenos” y distingue tres categorías (op. ct.: 296):

- “a) **Humor por el carácter.** Se centra, por ejemplo, en la parodia o caricatura de un personaje: el señorito, el torero, el poeta, el buscavidas, etc.
- b) **Humor por la situación,** si deriva de unas circunstancias insólitas.
- c) **Humor verbal.** Se trata de juegos de palabras o chistes. Buena parte de la gracia de la novela reside en giros del lenguaje y expresiones locales que no entendería alguien que no tiene el español como lengua materna.”

También se detiene en explicar la repetición que se da cuando “la caída de nivel no puede ser permanente pero sí repetida. Cuando esto sucede, el lector se anticipa a lo que va a suceder”, (ibídem). Y sobre los gestos, Bravo apunta (op. ct.: 297): “Guiños, muecas, señas, posturas y ademanes forman parte del lenguaje no verbal, un código con una semántica propia, doblemente difícil de interpretar, pues, por una parte, depende de las costumbres de cada sociedad y de cada época; por otra, a diferencia de la lengua, no existen diccionarios a los que recurrir para entender las convenciones.” Los ejemplos que cita Bravo en este aspecto son (ibídem): “Nancy no advierte las intenciones eróticas del marqués de Estoraque ni del hombre que se sienta a su lado en el cine, cuando le acarician la pierna: en el primer caso piensa que se trata de un masaje; en el segundo, que tratan de robarle el bolso.” En esta investigación se analizó además el silbido de Nancy en el entorno universitario como contraste cultural: queriendo alabar al conferenciante, pero sin ser consciente que el silbido en España sobre todo en la década del 50 del pasado siglo tenía una significación reprobatoria, cuestión que no ha cambiado, salvo en ciertas circunstancias como por ejemplo un concierto de música rock y afines.

No obstante, sin ánimo de objeción sino más bien de acreditar la presente investigación, en su “Estudio de la Obra” (op.ct.: 291-320) Bravo no se detiene en examinar la estructura interna de la novela aunque detalla la estructura externa, la cual esta compuesta por “una Nota previa seguida de diez cartas que carecen de fecha, pero que, en cambio, sí que presentan título”, (op. ct.: 300), tampoco indaga sobre las cuestiones de índole traductológicas o del aprendizaje de una lengua extranjera que contribuyen a la organización del plano lingüístico (también lo explican) y enlazan con el plano formal de la novela a través del ente literario del traductor tanto por los diferentes paralelismos entre Sender desdoblado y Nancy como por las recurrencias de tipo especular del hecho mismo de traducir. Ni comenta la función de las diferentes cartas insertas (la de Betsy y la de Richard) en el conjunto de la novela. De igual modo, Bravo, al centrar su estudio concretamente en *La Tesis de Nancy*, no menciona el conjunto de la pentalogía *Los cinco libros de Nancy* ni el valor de cada una de las novelas dentro del mismo. Por otra parte, si bien relaciona *La Tesis de Nancy* con la novela epistolar – entre otros géneros como el relato costumbrista, los libros de viajes y la tradición picaresca y cervantina (cf. op. ct.: 298-299), no lo hace concretamente con la tradición de la novela epistolar de tema exótico cuyo máximo exponente son las *Cartas Persas*, de Montesquieu, el

paradigma de la seudotraducción según Santoyo (2008: 237), ni con las *Cartas Marruecas*, de Cadalso.

Además, si bien se trata la estrategia literaria del manuscrito hallado, según observa Bravo (op.ct. 299): “el artificio del manuscrito encontrado nos lleva directamente a la novela cervantina. Recordemos que la historia de don Quijote es atribuida al historiador árabe Cide Hamete Benengeli. El objetivo de Cervantes es subrayar el carácter realista de la historia y reforzar el perspectivismo que define la novela”, no se detalla justamente el hecho de que el texto que llega al lector es una traducción -atendiendo al pacto narrativo y lo expresado en el relato en el capítulo IX del *Quijote*- realizada por un ente literario que oficia de traductor caracterizado por el moro aljamiado que contrata el narrador que hasta ese punto contaba la historia –Santoyo (1980: 45), siguiendo el análisis de Riley, habla de primer y segundo autor¹⁶⁵, siendo Cervantes el segundo autor- por “dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo” (Cervantes, 1982: I, 143) para que traduzca lo escrito por Cide Hamete. Así, el traductor que promete traducir los caracteres arábigos del cartapacio al español “bien y fielmente y con mucha brevedad” (ibídem) queda relegado al anonimato y su figura como ente literario se convierte en una anécdota –aunque el narrador haga referencia a él cada tanto por sus intromisiones en el texto traducido, como por ejemplo: “Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico cristiano...”; a lo que el traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo el moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad [...]”, (op. ct.: II, 249); así el moro aljamiado, traductor, contribuye esporádicamente a la verosimilitud al recordarle al lector el origen del texto presentado y al prestigio del mismo que proviene de una cultura y una tradición literaria de mayor trascendencia. De esta manera, se puede afirmar que el traductor en la obra de Cervantes tiene un peso específico en el plano formal de la obra, avala esta afirmación el hecho de los diferentes paralelismos existentes a lo largo de la misma relativos a los asuntos de traducir o interpretar que contribuyen a la estructuración del relato. Sin embargo, en lo estrictamente lingüístico sus intermitentes intromisiones son a través de la voz narrativa; no lo hace directamente el moro aljamiado. El distanciamiento así es impuesto por el segundo autor que media entre lo traducido y el lector, y de esta manera, se constituye un nuevo juego de espejos, siendo un novedoso intérprete.

¹⁶⁵ Santoyo (1980: 45) apunta: “Qué otro *autor* es éste, si hasta ahora el único que contaba el lector era el propio Miguel de Cervantes? Sin embargo, a partir de este capítulo Cervantes se refugia en un segundo plano, y sólo hablará de sí mismo como “segundo autor” (...)", Santoyo se refiere al capítulo VIII que da paso al capítulo IX en el que halla los escritos de Cide Hamete y contrata al moro aljamiado para que los traduzca y así pueda continuar la historia.

5.4. La traducción en la ficción

En el estudio más completo de la traducción en la ficción hasta la fecha, Hagedorn (2006), no se incluye ni una mención a *La Tesis de Nancy*, solamente Santoyo (1980) la incluye en su relación de obras del apéndice y luego la cita ya dentro de la redacción de la conferencia de 1997 titulada “Traducción, Seudotraducción y Reescrituras: El paradigma de las *Lettres persanes* de Montesquieu”, ahora en Santoyo (2008: 237-250).

De este modo, de tal vacío de los estudios sobre la figura del traductor y su relación con el narrador en las novelas que presentan una traducción como técnica narrativa en general y de sus diferentes implicaciones en el campo de la literatura surge esta investigación que examina los diferentes aspectos lingüísticos, traductológicos y del aprendizaje de una lengua extranjera que experimentan autores como Montesquieu, Cadalso y Sender. Los análisis de sus respectivas obras *Cartas Persas*, *Cartas Marruecas* y *La Tesis de Nancy* se basaron en la explicación de la traducción como marco de presentación que sustenta la estructura de la obra atendiendo a las formas de expresión de sus personajes y narradores propiciadas por la figura literaria del traductor sin dejar de lado aspectos de la historia de la literatura. En esta línea, se han revisado estas tres novelas de género epistolar de tema exótico de forma comparativa en las que el fenómeno del extranjerismo y las desviaciones lingüísticas se despliegan gracias a la visión perspectivista que caracteriza este tipo de obras.

Salvo en lo referente a la traducción como técnica narrativa inspirada en los trabajos de Santoyo (1980, 1997) -cuestión a la que en parte debe esta investigación haber solventado un problema clasificatorio en el sentido de diferenciar del concepto general de la traducción ficticia que define Hagedorn (2006) de la noción más específica de traducción fabulada como en el caso de *La Tesis de Nancy*-, la atención y dedicación a este tipo de técnicas por parte de los investigadores del campo de la literatura española ha sido relativamente poca con la excepción de Hagedorn (2006) pero en ningún caso tratan *La Tesis de Nancy* bajo esta óptica como bien se puede verificar en la bibliografía citada por Bravo (2012). Del campo de la traducción también provienen las investigaciones de Toury (2004: 81-93) sobre laseudotraducción en los relatos de ficción.

CAPÍTULO VI: EL APRENDIZAJE DE UNA LENGUA EXTRANJERA EN *LA TESIS DE NANCY* Y LA ALTERNANCIA DE CÓDIGOS

6.1. Introducción

Este capítulo se desarrolla como colofón de la tercera parte de esta tesis correspondiente al análisis empírico de la novela estudiada en lo referente a la selección de las desviaciones lingüísticas empleadas por el autor para caracterizar al personaje principal que a su vez coincide con la voz narradora.

En capítulos anteriores se observaba que *La Tesis de Nancy* presentaba aspectos novedosos con respecto a las obras antecesoras del género epistolar exótico al poner de relieve la figura de un traductor, que como ente literario, contribuía a articular la novela al mostrar de manera singular las desventuras y los aciertos por las que pasa cualquier estudiante de lenguas extranjeras. De este modo, teniendo en cuenta el pacto narrativo, se destaca el hecho de que un ente literario bilingüe, el traductor, traduce las cartas de un personaje también bilingüe, Nancy. Así pues, Mounin (1971: 18 – 19) apunta algunos de los hábitos lingüísticos de un traductor profesional:

“Bilingüe por definición, el traductor es, en efecto, sin discusión posible, el lugar de contacto entre dos (o varias) lenguas empleadas alternadamente por el mismo individuo (...). Indiscutiblemente, asimismo, la influencia de la lengua que traduce sobre la lengua a que está vertiendo, se puede descubrir por interferencias particulares, que en este caso preciso son errores o faltas de traducción, o bien comportamientos lingüísticos muy señalados en los traductores: el gusto por neologismos extranjeros, la tendencia a los préstamos, a los calcos, a las citas no traducidas, el mantenimiento en el texto, una vez traducido, de palabras y giros no traducidos.”

Para el traductor, como ente literario, estos procedimientos lingüísticos serán una licencia poética para caracterizar a los personajes a través de la forma y el fondo de su propio discurso. En consecuencia, como ya se ha mencionado, el traductor salvará los rasgos diatópicos, diastráticos y diafásicos de los personajes españoles, así como los aciertos y los tropiezos idiomáticos de los personajes extranjeros con respecto al español, sin olvidar la tipificación de los personajes británicos y estadounidenses por medio del anglicismo.

Por otra parte, Mounin (op. ct.: 18, nota 5) destaca que “Bréal había notado ya ese parentesco de los contactos de lenguas en el bilingüismo, y en la traducción: ‘Siempre que dos poblaciones distintas están en contacto –escribe- las faltas y errores que se cometen por una y otra parte [...] son en el fondo las mismas faltas que se hacen en el colegio, y que nuestros profesores estiman a ojo’.” Este lingüista (op. ct.: 19, nota 6) también señala la opinión de Meillet y Sauvaget de 1943, que “habían sentido ya la necesidad de distinguir del bilingüismo ordinario ‘el bilingüismo de los hombres cultivados’.” Es decir, el bilingüismo de las comunidades bilingües y el bilingüismo individual.

Para establecer los diferentes grados de bilingüismo, así como para determinar los niveles por los que pasa un estudiante de lenguas extranjeras para adquirir la maestría en el dominio de la lengua en cuestión y convertirse en individuo bilingüe existen diferentes

criterios. Entre ellos, concretamente para el aprendizaje de una lengua, se destaca el del *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: Aprendizaje, Enseñanza, Evaluación* (Consejo de Europa: 2001), (*MCERL*, en adelante).

De esta manera, en el *MCERL* (op.ct.: 17) se afirma que “cualquier intento de establecer niveles de dominio de la lengua es hasta cierto punto arbitrario, como lo es en cualquier área de conocimiento o destreza. Sin embargo, por motivos prácticos resulta útil establecer una clasificación de niveles definidos que segmenten el proceso de aprendizaje para responder a las necesidades del diseño curricular, de los exámenes, etc.” Así pues, de la división clásica de los tres niveles (básico, intermedio y avanzado) por los que pasa un aprendiz de lenguas, se ha pasado en los últimos años a reinterpretar estas etapas, según el *MCERL* (2001: 25), en subniveles (superior e inferior) produciendo así un cuadro de seis niveles, a saber: A. usuario básico (A1 [acceso] y A2 [plataforma]), B. usuario independiente (B1 [umbral] y B2 [avanzado]) y C. usuario competente (C1 [dominio operativo eficaz] y C2 [maestría]).

Por lo tanto, al ser el personaje central de *La Tesis de Nancy* estudiante universitario, que estudia Antropología y Literatura española, estaría situado en algún nivel igual o superior al avanzado. Es decir, el personaje es o tiende a convertirse, según las diferentes opiniones de los distintos lingüistas, en bilingüe. De esta manera Romaine (1995: 11) comenta:

“Bilingualism has often been described in terms of categories, scales and dichotomies such as ideal vs. partial bilingual, coordinate vs. compound bilingual etc., which are related factors such as proficiency, function etc. At one end of the spectrum of definitions of bilingualism would be one which, like Bloomfield’s (1933: 56), would specify ‘native-like control of two languages’ as the criterion for bilingualism. By contrast, Haugen (1953: 7) draws attention to the other end, when he observes that bilingualism begins when ‘the speaker of one language can produce complete meaningful utterances in the other language.’”

Como consecuencia, prosigue Romaine (ibidem): “As Hakuta (1986: 4) notes, Haugen’s broad definition incorporates a developmental perspective which brings the entire process of second language acquisition within the scope of the study of bilingualism.” Afirmación a la que se adhiere este trabajo, con la finalidad de comentar los diferentes procesos por los que pasa el personaje Nancy.

Por otra parte, en el *MCERL* (Consejo de Europa, 2001: 13 – 14) se destaca que “la competencia comunicativa comprende varios componentes: **el lingüístico, el sociolingüístico, y el pragamático**¹⁶⁶. Las **competencias lingüísticas** incluyen los conocimientos y destrezas léxicas, fonológicas y sintácticas, y otras dimensiones de la lengua como sistema, independientemente del valor sociolingüístico de sus variantes y de las funciones pragmáticas de sus realizaciones. (...) Las **competencias sociolingüísticas** se refieren a las condiciones socioculturales del uso de la lengua: Mediante su sensibilidad a las convenciones sociales (las

¹⁶⁶ En negrita en el original.

normas de cortesía, las normas que ordenan las relaciones entre generaciones, sexos, clases y grupos sociales, la codificación lingüística de determinados rituales fundamentales para el funcionamiento de una comunidad), el componente sociolingüístico afecta considerablemente a toda la comunicación lingüística entre representantes de distintas culturas, aunque puede que los integrantes a menudo no sean conscientes de su influencia.

Las **competencias pragmáticas** tienen que ver con el uso funcional de los recursos lingüísticos (producción de funciones de lengua, de actos de habla) sobre la base de guiones o escenarios de intercambios comunicativos. También tienen que ver con el dominio del discurso, la cohesión, la coherencia, la identificación de tipos y formas de texto, la ironía y la parodia. Respecto a este componente, incluso más que en el caso del componente lingüístico, apenas es necesario resaltar el gran impacto que ejercen las interacciones y los entornos culturales en que se desarrollan las mencionadas capacidades.”

En lo referente al bilingüismo, particularmente al de los traductores, Hurtado (2001: 29) observa: “La primera cuestión que hay que considerar es que el traductor necesita una competencia de comprensión en la lengua de partida y una competencia de expresión en la lengua de llegada; el bilingüismo no es, por tanto, una condición *sine qua non* para el traductor.” Y a continuación destaca (op. cit.: 29 - 30, nota 2):

“Conviene señalar además la dificultad de encontrar bilingües perfectos. Existen varios tipos de bilingües: bilingües precoces¹⁶⁷, sujetos que han aprendido las dos lenguas al mismo tiempo; bilingües tardíos, aquellos que han aprendido la segunda lengua a partir de los 14 años; bilingüe coordinado, cuando cada una de las dos lenguas tiene como referencia una situación semiocultural diferente; bilingüe compuesto, cuando ambas lenguas se han adquirido compartiendo una misma situación semiocultural (caso de las comunidades bilingües); bilingüe simétrico, que tiene igualdad de conocimientos en las dos lenguas; bilingüe asimétrico, que no posee igualdad de conocimiento, o únicamente en un campo, registro, destreza determinado (campo técnico, comercial, registro coloquial, nivel de comprensión, etc.). Incluso en los casos de bilingüismo precoz (coordinado o compuesto) son raros los bilingües simétricos perfectos, con un dominio idéntico en las dos lenguas en todos los niveles y sin ningún tipo de interferencias.”

Por lo tanto, se deduce que algunos de los tropiezos culturales de Nancy hasta ahora comentados se pueden comprender bajo la óptica de las competencias sociolingüísticas. La diferente perspectiva para comprender las relaciones y las convenciones sociales entre Nancy y la sociedad española que la acoge –la cual conforma también los nuevos lectores de sus cartas traducidas al español- provoca el desconcierto de la joven norteamericana en la Andalucía de la década de los 50. Así pues, se indagará qué muestra el texto sobre el aprendizaje de una lengua extranjera (L2, en adelante) a través del análisis del discurso de los personajes.

¹⁶⁷ La cursiva es del original.

6.2. Aprendizaje de una L2 y bilingüismo

Dentro del panorama de los estudios realizados sobre la enseñanza y el aprendizaje de una lengua extranjera, por un lado, y del bilingüismo, por otro, cabe mencionar dos aspectos que están presentes y se cumplen en *La Tesis de Nancy*: las interferencias, que se observan en el habla de los personajes con diferentes niveles de destreza y las desviaciones descritas por el análisis de errores desarrollado por diversos investigadores.

Como ya se ha mencionado, Nancy estudia Literatura y Antropología española, y, por tanto, su dominio de la lengua española se encuentra en una etapa bastante avanzada. Es un individuo culto, aunque no completamente bilingüe. La lengua materna (L1, en adelante) de Nancy es el inglés y la del traductor es el español.

Betsy también estudia español en Estados Unidos y escribe una carta en esta lengua a su amiga Nancy. Esta carta es un claro exponente de un aprendizaje parcial de una lengua extranjera. A este tipo de habla se le ha denominado de diferentes maneras según las diversas corrientes teóricas. Así pues, desde el análisis contrastivo los fenómenos lingüísticos analizados como desviaciones, errores o interferencias han sido objeto de varias interpretaciones. Richards y Samson (1974: 4) destacan:

“Juxtaposition of language systems could lead to a new supersystem which combined features of both systems (Fries and Pike, 1949), or to intersystemic interference (Weinreich, 1953). The notion of interference between two systems struck linguists and teachers as especially interesting, since it appeared to account for the problems of second language learning, particularly of adults. The writings of Lado (1957), for example, tended to emphasize points of contrast between two language systems. Contrastive analysis subsequently arose as a field of research. To be sure, contrast between systems was understood not to be the only factor involved in second language learning.”

No obstante, estos autores agregan (*ibidem*): “Errors which did not fit systematically into the native language or the target language system were, for the most part, ignored.” Puesto que el mayor defecto del análisis contrastivo fue ocasionado porque se prestaba atención al análisis de las dos gramáticas concluyen (*cf. ibidem*). Así pues, otros investigadores centraron sus respectivos análisis en aquellos errores que no correspondían sistemáticamente ni a los sistemas de L1 ni de L2, aportando un nuevo punto de vista y brindando una nueva terminología para describir el éxito parcial del aprendiz en su intento por interiorizar la gramática de L2. Según Richards y Sampson (1974: 5):

“This terminology includes *error analysis, idiosyncratic dialects, interlanguage, approximative systems, transitional competence, l'état de dialecte*. (Corder, 1967, 1971a, 1971b; Selinker, 1972; Nemser, this volume; Richards, 1971). The learner's partial success, reflected in the construction of rules which do not necessarily reflect those of the mother tongue or the target language, is seen as representing the construction of evolving systems of grammatical and phonological rules.”

Por otra parte, en lo referente al bilingüismo Mackey (1968: 555) realiza la siguiente afirmación:

“the concept of bilingualism has become broader and broader since the beginning of the century. It was long regarded as the equal mastery of two languages. (...) This broadening of the concept of bilingualism is due to realization that the point at which a speaker of a second language becomes bilingual is either arbitrary or impossible to determine (...) if we are to study the phenomenon of bilingualism we are forced to consider it as something entirely relative”

Debe tenerse en cuenta también la diferencia que existe entre aprender dos lenguas simultáneamente desde una edad temprana y aprender una segunda lengua después de haber fijado los parámetros de la primera. Dulay y Burt (1974: 95) aclaran esta diferencia del siguiente modo: "By "second language acquisition" we mean the acquisition of another language after having acquired the basics of the first, whereas "bilingual acquisition" is the acquisition of two languages simultaneously.”

Para esta investigación es oportuno matizar lo destacado por G^a Yebra (1984 I: 353) ente el bilingüismo popular y bilingüismo culto de los traductores:

”en el bilingüismo de los traductores se producen efectos análogos a los que se dan en el contacto interlingüístico de poblaciones enteras: cuanto más débil sea el conocimiento o el dominio de la lengua propia, tanto más frecuentes serán en la traducción las interferencias de la lengua extraña. Estas interferencias son calcos innecesarios o incorrectos, contrarios a la norma o a la costumbre de la LT, y se designan con nombres que aluden a la lengua invasora: anglicismo, galicismo, italianismo, latinismo, etc.”

Mounin (1971: 21), por su parte, apunta: “ Se admitirá, pues, aquí, que la traducción, considerada como un contacto de lenguas en casos de bilingüismo bastante especiales, no ofrecería sin duda al lingüista más que una cosecha escasa de interferencias, frente a la que puede dar la observación directa de cualquier población bilingüe.” Y comenta a continuación (op.ct.: 21, nota 13): “Sobre todo si no se pierde de vista que, para los especialistas de los contactos de lenguas, la *interferencia* retiene únicamente la atención como una percepción del momento inicial de lo que llegará a ser un préstamo. “La mayoría de tales fenómenos de interferencia son efímeros e individuales, dice H. Vogt.”

Cuando se mantienen los rasgos lingüísticos o las características comunicativas en el uso que un hablante tiene de un sistema en otro, estamos en presencia de lo que se denomina generalmente *interferencia*. Este fenómeno lingüístico puede ser circunstancial y esporádico originándose en el habla de los individuos bilingües o en la de los aprendices de una segunda lengua o puede ser estable en la lengua causado por el arraigo, la difusión y la adopción de aquellos elementos de origen extranjero. Weinreich (1953:11) define este fenómeno de la siguiente manera:

“In speech, it occurs anew in the utterances of the bilingual speaker as a result of his personal knowledge of the other tongue. In language, we find interference phenomena which, having frequently occurred in the speech of bilinguals, have become habitualized and established. Their use is no longer dependent on bilingualism.”

6.3. El uso de extranjerismos

Evidentemente no toda interferencia extranjera se difunde y termina siendo adoptada por el sistema. Muchas de estas formas se extinguen sin pasar a la lengua. A los extranjerismos que entran a formar parte del sistema y, por ende, a competir como una variable más de la lengua se les denomina *préstamos*, si son de origen inglés se les llamará anglicismos. Pratt (1980:115) define el anglicismo como:

"un elemento lingüístico, o grupo de los mismos, que se emplea en el castellano peninsular contemporáneo y que tiene como étimo inmediato un modelo inglés, (...) para el anglicismo de que se trate, será deseable establecer un mínimo uso, tema que rebasa los límites de este trabajo y que les incumbe a los expertos en estadística."

Este autor desarrolla su estudio dentro del terreno de los elementos estables del sistema, elementos que han sido incorporados, los llamados préstamos, proponiendo un nuevo tipo de análisis basado en la idea de una dicotomía del concepto de étimo, a saber: "étimo inmediato" y "étimo último". A modo de ejemplo, Pratt (1980:43) cita la palabra coalición y afirma: "(...) de entrada, su étimo último latino es indudable ["coalescere"], pero esto no constituye el problema; ¿cuál es el idioma de étimo inmediato? Los dos candidatos obvios [a veces, hay más] son el inglés y el francés."

Haugen (1950: 212) aclara que el préstamo tomado por una lengua no siempre imita al original; otras veces se adapta a las reglas de escritura y pronunciación de la lengua de acogida. Incluso cuando es un lexema, se hace productivo generando categorías gramaticales que no existen en la lengua de origen. Tal es el caso del verbo "golear" derivado del sustantivo inglés *gol*, ambos anglicismos pero clasificados en diferentes apartados; así, "golear" será un híbrido mientras que "gol" será un anglicismo manifiesto con grafías aceptables. Puede ser también un morfema, como ocurre con la forma inglesa *-ing*, la cual ha generado híbridos que además introducen de alguna manera la concepción de la gramática inglesa que acepta la función sustantiva del gerundio como en *puenting* (El *puenting* es un deporte muy peligroso) o *vending*.

¿Por qué en los préstamos léxicos "claxon" (p.141) y "club" (p.73) en *La Tesis de Nancy* no se usa cursiva y sí en la palabra "golf" (p.136)? Probablemente por el arraigo de los dos primeros frente al último en los tiempos de la publicación de este libro en 1962. En el apartado correspondiente a la traducción literal donde se abordaban los calcos se hacía referencia a "conciencia de clase" y "cartón de cigarrillos" (p.95) como anglicismos. El primero de estos giros preposicionales tiene su origen en el compuesto bisustantival inglés *class-conscious*, en lo referente a este tipo de estructuras.

Pratt (1980: 208) no registra ninguno de estos dos giros. Sin embargo, como bien dice este autor, "estos giros resultan más españoles que el compuesto" sobre todo porque en inglés no se usa la preposición "de" en muchos casos para indicar una relación entre dos o más entidades. No obstante, la traducción literal "cartón de cigarrillos" sí usa la preposición

correspondiente a *of*, en *carton of cigarettes* (la segunda acepción de la traducción de *carton* en el *Larousse* registra este ejemplo: “cartón, m. [of cigarettes]”). Este giro preposicional se puede clasificar como anglicismo porque, según el *Collins Cobuild*, *carton* en inglés se define como a “*strong carboard box*” en tanto que el material “cartón” en inglés, como se aprecia en la definición expuesta, se dice *cardboard*. Ni el *DUE* ni el *DRAE* definen “cartón” como caja. No obstante, se podría efectuar una metonimia para referirse al objeto por la materia. Pero es significativo el hecho de que exista el mismo par en inglés “carton/pack of cigarettes” y que no compita con otros lexemas como ocurre en castellano; “cartón/paquete de cigarrillos” (este último compite con “cajetilla”).

Por otra parte, anglicismos también son aquellos elementos accidentales en el habla (*parole*) de los individuos bilingües cuyas lenguas sean el inglés (LI) y otra cualquiera (LZ), cuando en un hecho de habla en LZ penetran elementos de LI. Si se habla de aprendices de una lengua extranjera, entendiendo aprendiz como *locus* de contacto de lenguas, ocurrirá que, si su lengua materna es el inglés será, una transferencia de su lengua materna (L1), una desviación del variado tipo de errores que comente esta clase de estudiantes. Si, por el contrario, su lengua materna es otra distinta del inglés, pero aprende este idioma, será una interferencia de una lengua extranjera (L2), menos frecuentes que las anteriores, y también menos estudiadas (entre las escuchadas a alumnos hispanohablantes que estudian inglés, “Hasta luego, *teacher*”, “¿Me prestas un *pencil*?”, “¿en el libro o en el *workbook*?”).

De esta manera, se observa que el fenómeno de la interferencia de una lengua sobre otra se manifiesta en un amplio espectro tipológico, que abarca la fonética, el léxico, la semántica y la morfosintaxis. Los campos menos estructurados de la gramática de una lengua como el léxico son más susceptibles a la incorporación de nuevos elementos, en cambio el de la fonética menos porque está más estructurado, cuando hablados de la lengua como sistema (cf. E. Haugen (1950: 225) y U. Weinreich (1953: 1).

Del mismo modo, es bien sabido que en el habla de los aprendices de una lengua extranjera las interferencias de la fonética de la lengua materna son constantes y es muy difícil dominar la pronunciación de la lengua extranjera como un hablante nativo, eso dependerá de diferentes factores que van desde la edad del aprendiz hasta las similitudes estructurales de ambos sistemas, entre otros. Así pues, Odlin (1989: 114) destaca, por una parte: “A study by Scholes (1968) of the perception of vowels by native and non-native speakers of English indicates that non-native speakers are likely to categorize foreign language sounds largely in terms of the phonemic inventory of the native language (...)”, y por otra: “Most attempts at classification of pronunciation errors have emphasized phonemic contrasts (e.g. Weinreich 1953/1968; Lado 1957). However, the evidence of phonetic transfer discussed earlier suggests that adequate classificatory scheme must take into account other factors.” Y cita la taxonomía

de Moulton (1962a) que tiene en cuenta los llamados “**segmental errors**”¹⁶⁸ (i.e., errors involving vowels and consonants)” (op. ct.: 115) y los “suprasegmental patterns” de los que comenta (op. ct.: 117): “Although cross-linguistic influences on pronunciation frequently involve segmental contrasts, the influences are also frequently evident in **suprasegmental**”¹⁶⁹ contrasts involving stress, tone, rhythm and other factors.”

Por lo tanto, estos fenómenos en *La Tesis de Nancy* son el producto del trabajo del autor-traductor que conforma su personaje mostrando las peculiaridades de su lengua materna por un lado, y por otro las dificultades que atraviesa con el español como lengua extranjera. Si Montesquieu en las *Cartas Persas* se propuso liberar al lector del lenguaje asiático, Sender se empeñó en acercarlo a la lengua de Nancy, en particular, a la relación existente de su lengua materna con el español que aprende. Estos fenómenos inestables no son accidentales a diferencia de los de una traducción convencional que incurre en el descuido; estas expresiones son en sí mismas una parte del hecho artístico, como se ha visto en el apartado correspondiente a la técnica narrativa (IV.3.3), en el que se citaba a Lausberg (1960: 21 -22, tomo II).

Sender caracterizado como traductor induce al lector a encontrarse con las formas lingüísticas de Nancy para dar una mayor verosimilitud a su obra. Así se perciben con claridad una gran cantidad de anglicismos patentes (v. gr. *breakdown* [p.194] *bluff* [p.49]) y en menor medida bajo la nebulosa de enrarecer el lenguaje los llamados no patentes (v. gr. “la gente reían”, [p.286] con la concordancia del verbo en plural tal como ocurre con “people” en inglés) y “arqueó la espina” (p.55), que coincide con su equivalente inglés *spine*, es decir, columna vertebral que a su vez en castellano compite con espina dorsal y espinazo, empleados en el vocabulario del ámbito de la zoología. Así pues, en este caso, al hablar de un bailarín de flamenco, la opción sería “arqueó la columna”, puesto que, por otra parte, la omisión del adjetivo o la especificación en esta estructura se entiende mejor (cf. “me duele la columna” / “me duele la espina”). Sin embargo, se debe también que la comunicación es igualmente efectiva, de tal forma que incluso se puede llegar a clasificar este fenómeno como una estrategia comunicativa.

6.4. Actitudes frente a las interferencias

A diferencia del préstamo, que se define como una incorporación estable en el sistema, es decir se estudia diacrónicamente comparando las diferentes etapas por las que pasa la

¹⁶⁸ En negrita en el original.

¹⁶⁹ En negrita en el original.

lengua; es un proceso relativo a la gramática histórica (cf. Haugen (1950: 227), las interferencias accidentales pueden estudiarse sincrónicamente, según este lingüista: “What we find when we study a structure without reference to its history is not borrowing or loans, but something that might be described as structural irregularity.” Esta irregularidad estructural es análoga a lo que Weinreich (1953: 1) llama desviaciones de la norma o interferencias en su definición: “Those instances of deviation from the norms of either language which occur in the speech of bilingual as a result of their familiarity with more than one language, i.e. as a result of language contact.”

La tendencia general, en lo que se refiere a la lingüística aplicada a la enseñanza de las lenguas extranjeras, se inclina a ver las interferencias, sobre todo las transferencias de la lengua materna en la lengua extranjera, como parte integrante del aprendizaje. Así pues, es significativo el título del artículo de Dulay y Burt (1974: 95 – 123): “You Can’t Learn Without Goofing”. A continuación definen el vocablo *goof*: “The term ‘goof’ signifies deviation from syntactic structures which native adult speakers consider grammatically correct.” (op. cit.: 95). No obstante, existen matizaciones necesarias para una mejor comprensión del problema.

Desde otro ángulo, para los estudios relativos a la teoría de la traducción, el fenómeno de la interferencia se observa bajo otra óptica muy distinta. En vez de describirlo como parte accidental del oficio, se prescriben pautas para evitarlo. Por ejemplo G^a Yebra (1982:340) observa: “la recomendación más general que puede hacerse a los traductores con relación al préstamo que no haya adquirido aún carta de ciudadanía en la LT (extranjerismo) es evitarlo siempre que sea posible, Y uno de los recursos para evitarlo puede ser el *calco*.”

Incluso se condena su empleo con el motivo de salvaguardar la lengua y el uso que los hablantes hacen de ella de toda “contaminación foránea”. Esta opinión purista del lenguaje es similar a la que algunos lingüistas han expresado con relación a la influencia que algunas lenguas ejercen sobre otras, manifestación causada principalmente por motivos de índole extralingüísticos. En relación a esta idea, Calvet (1981: 85) destaca:

“La tesis que aquí se defenderá, y que intentaré ilustrar, comienza, pues, a emerger, y puede resumirse en la proposición siguiente: *Los préstamos que mutuamente se hacen dos comunidades lingüísticas manifiestan tipos de relaciones que mantienen o han mantenido estas comunidades*, proposición que se apoya tanto sobre el número de préstamos y el equilibrio o desequilibrio de ese número en una u otra lengua, cuanto sobre los propios campos semánticos de los préstamos. (...) Si consideramos los préstamos que se hicieron en el siglo XI y el XIII (...), el francés prácticamente no toma préstamos del inglés, mientras que los préstamos son numerosos en sentido contrario. Este desequilibrio estadístico confirma ya una situación de dominio de una comunidad sobre la otra, y veremos cómo lo volveremos a encontrar en la mayor parte de las situaciones coloniales.”

Por otra parte, en lo referente al español concretamente, Pratt (1980: 17 – 18), subraya:

“Otra razón de posturas extremas y normativistas ha sido el nacimiento de un sentido nacionalista, a menudo exacerbado, sobre todo en los países hispanoamericanos, donde surgieron en el siglo XIX escuelas de purismo implacable y fanático (recuérdese algunas de las diatribas

más ácidas de Bello y Cuervo), (...) para mantener pura e inmaculada la lengua española en contra del ataque nefasto del analfabeto (...) y de la invasión económica y lingüística del inglés y francés. (...) En España mismo se publicó un alud de diccionarios, glosarios y léxicos normativo-prescriptivos justamente después de la pérdida de Cuba y Filipinas.”

No obstante, Lorenzo (1980³: 99), señala, al respecto, la opinión de un integrante de la generación del 98:

“Es oportuno desenterrar ahora la frase de Unamuno ‘Meter palabras nuevas, haya o no otras que las reemplacen, es meter nuevos matices de ideas’. Y no vale tachar a Unamuno de extranjerizante. No es lo mismo *eficiente* que *eficaz* como se puede comprobar comparando las expresiones *un hombre eficiente* y *un hombre eficaz*. El primer adjetivo apunta a la actuación o al rendimiento: el segundo, al resultado.”

Así pues, cabe destacar que el extranjerismo se entiende en algunos casos como necesario: no sólo cuando llena un espacio vacío en la lengua receptora, por ejemplo, en lo que se refiere a los ámbitos científico, técnico y comercial, en el momento de tener que nombrar una nueva realidad o producto, sino cuando aporta “nuevos matices de ideas” también. Cuando su uso es innecesario refleja algún grado de desconocimiento de la propia lengua, afán de exotismo, pedantería o falta de rigor.

Por otra parte, los factores que potencian o reducen la interferencia pueden ser de tipo estructural (la diferencia entre lenguas) o de tipo extralingüístico. Entre los factores extralingüísticos o no estructurales cabe destacar el ambiente psicológico y el contexto sociocultural donde se desarrolla bien el contacto de lenguas o bien el aprendizaje de una lengua extranjera; aspectos tales como la facilidad de expresión verbal, la competencia para separar los dos sistemas, la destreza en la lengua materna, las actitudes y el "prestigio" de cada lengua y de su cultura serán fundamentales a la hora de sopesar la mayor o menor interferencia de una lengua en otra. Así pues, según Weinreich (1953: 3):

“Among the non-structural factors, some are inherent in the bilingual person’s relation to the languages he brings into contact, for example:

The speaker’s facility of verbal expression in general and his ability to keep two languages apart;

Relative proficiency in each language;

Specialization in the use of each language by topics and interlocutors;

Attitudes toward each language, whether idiosyncratic or stereotyped.

Nor are extra-linguistic factors restricted to bilinguals as individuals. The impact of interference phenomena on the norms of a language may be greater if the contact occurs through groups of bilinguals.”

En lo que se refiere a los factores estructurales, la interferencia es directamente proporcional a la diferencia entre los sistemas; en palabras de U. Weinreich (1953.1): “The greater the difference between the systems, i.e. the more numerous the mutually exclusive forms and patterns in each, the greater is the learning problem and potential area of interference.”

Por el contrario, hay quienes consideran que son las similitudes entre L1 y L2 las que causan muchos problemas y que, a pesar de las similitudes estructurales entre dos lenguas, éstas no siempre favorecen la transferencia positiva (cf. Larsen-Freeman y Long, 1991:106). Este último punto también lo señala Richards (1971b, ct. por Dulay y Burt, 1974: 105), que pone como ejemplo el caso de un error en inglés de un francófono: * "composed with" (en vez de "composed of").

Este autor subraya el hecho de que si el francófono hubiera seguido la gramática de su lengua, habría producido la forma correcta en inglés. Por lo tanto, no todas las desviaciones de la norma son causadas por la lengua materna al aprender una segunda lengua. Sin embargo, lo que ocurre verdaderamente con esta controversia, es el hecho de que unos y otros autores basan sus estudios en diferentes realidades. Tanto Richards (1971b) como Larsen-Freeman y Long (1991) se centran en la enseñanza y el aprendizaje de una segunda lengua en tanto que extranjera. El objetivo de Weinreich (1953 :4), por el contrario, será intentar mostrar hasta qué punto la interferencia se produce por la estructura de las dos lenguas en contacto, contrastándola con los factores no lingüísticos del contexto sociocultural del contacto. Es decir, cualquier penetración de elementos de un sistema en otro por causas puramente lingüísticas, tales como la debilidad estructural de un sistema frente a otro, se confrontará con la influencia que ejerce una lengua sobre otra en situaciones diglósicas o de “prestigio”, en comunidades bilingües.

A continuación se comentan las interferencias ocasionadas por la traducción realizada por Nancy del español al inglés –su lengua materna- de los versos “dedicados” al torero Manolete (p.113), mencionados en el apartado IV.3.1 “El autor-narrador-traductor-editor”, que están inspirados en las “Sevillanas del Espartero” y dicen así:

“Ay, what a shame!
The king of toreros is dead
So that’s why the cigarrere girls
And all of Sevilla is in mourning.
Are wearing blanck scarves...”

Seguidamente, las “Sevillanas del Espartero” (fugalma.blogspot.com, 6-VII-11), que a todas luces parecen originar la mencionada traducción:

“Vaya una pena
Que se ha muerto el rey de los toreros
De luto está Sevilla entera
Y san teñío los pañuelos de negro
To las cigarreras”

La traductora deja pasar dos interferencias léxicas “ay” -que corresponde a la estrofa anterior de la lengua fuente que dice: “Que se ha muerto El Espartero/ ay, ay, ay, ay”- y “toreros” en vez de traducirlas por sus correspondientes lexemas ingleses “oh” y “bullfighters”. Por otra parte, son patentes los errores ortográficos en los vocablos “cigarrete” y “blanck”, que en inglés se deben escribir respectivamente “cigarette” y “blank”. El primero, se puede entender como interferencia del español “cigarreras” del original, sin embargo el segundo parece más bien un desconocimiento de la ortografía de la lengua materna por parte de la traductora, si es que quiso traducir “pañuelos de negro” por “blank scarves” en el sentido de “plain”, esto es liso o sin adornos, no obstante no se comprende por qué no eligió “black” que se corresponde con la lengua fuente y además connota luto.

En lo referente a las interferencias sintácticas, lo más destacable es la ausencia de sujeto en el último verso después de punto, teniendo en cuenta que se trata del final del “romance” según Nancy (p.113) y que el inglés es una lengua en la que la ausencia de desinencias impide que se pueda recuperar una categoría vacía¹⁷⁰, al contrario del español. Por otra parte, mantiene el tono coloquial del original al usar la contracción en “that’s why” (en vez de “that is why”) a la vez que evita la formalidad de “that is the reason why”. En el cuarto verso interpreta bien “Sevilla entera” usando el sinónimo “toda Sevilla”, si hubiera seguido la traducción literal del sintagma “Sevilla entera” teniendo en cuenta su sinónimo habría traducido “all Sevilla” que es como debe traducirse correctamente al inglés (Swan [2000: 35] apunta el sentido del vocablo *all* cuando equivale a *every part of* y a *the whole of* debe usarse sin *of*, y pone por ejemplo: *All London was talking about her affairs*). Por lo tanto, nuevamente incurre en el desconocimiento de su propia lengua. Sin embargo, en “the King of toreros” del tercer verso por evitar la traducción literal del artículo “los”, nuevamente incurre en un error en su lengua materna. Compárese *”the king of bullfighters” / “the king of the bullfighters” con “the king of bullfighting”, siguiendo respectivamente las acepciones del vocablo *king* del *Collins Cobuild*, la tercera dice: “The king of a particular group: *The lion is the king of the jungle*” y la cuarta establece: “The king of something (...): Elvis Presley is the king of Rock and Roll”. Finalmente, al establecerse una relación paratáctica entre el verso tercero y cuarto, la copulativa resultante de sujeto múltiple llevaría el verbo en plural “are” y no en singular “is”.

Por otra parte, aunque es una traducción bastante libre en lo que se refiere a las estructuras sintácticas, y tiempos verbales utilizados (v.gr. “is dead” en vez de “has died”) se puede afirmar que se aleja de la adaptación -usada en poesía (Newmark, 1987: 71)- y se acerca

¹⁷⁰ Hernanz y Brucart (1987: 112) afirman que “en inglés, por ejemplo, los tiempos verbales poseen una sola forma (o como máximo dos), por lo que no es posible obtener los rasgos pronominales del sujeto a partir de la terminación del verbo.” Aquí como se trata del presente simple del verbo “be” habría tres terminaciones.

a la idiomática puesto que “reproduce ‘el mensaje’ del original pero tiende a distorsionar los matices de significado” (Newmark, op. ct.: 72). Sin embargo, a diferencia de esta última que “da preferencia coloquialismos y modismos aunque no aparezcan en el original” (ibídem) utiliza extranjerismos. Así pues, pretende ser una traducción idealizada a modo de emulación, puesto que si bien existen unos versos semejantes en la lengua fuente, la traducción no se corresponde con los matices idiomáticos expresados en el original. No obstante, se debe subrayar el hecho de que Nancy, al igual que Sender, el traductor, en el conjunto de la obra, intenta extranjerizar su traducción, en este caso para que suene el trasfondo español del “romance”.

6.5. Análisis de errores

A continuación se expone una muestra de los diversos tipos de interferencias de la lengua materna, desatinos y equívocos por los que pasa un aprendiz de lenguas extranjeras. Para una relación más amplia de los extranjerismos detectados en *La Tesis de Nancy* véase el apéndice. Aunque muchos de estos fenómenos quedan sin analizar, este trabajo cree interpretar el espíritu de su conjunto a través de la siguiente exposición.

6.5.1. Nivel morfosintáctico

Para comprender mejor algunos de los fallos de los narradores, Nancy y Richard, por un lado, y Betsy, por otro, debemos destacar la concepción de muchos autores en cuanto a la existencia de un interlenguaje, ("interlanguage", Selinker, 1972, aunque la idea la desarrolla en 1969), en la adquisición de una segunda lengua, también llamado de varias maneras tales como: “idiosyncratic dialects” por Corder (1967), o "approximative systems" por Nemser (1971), entre otras denominaciones según los diferentes autores y sus respectivas definiciones.

Estos conceptos arriba mencionados radican en la idea de que existe un intento por parte del aprendiz de interiorizar la gramática de la lengua que está aprendiendo y en su éxito parcial, reflejado en la construcción de reglas que no corresponden necesariamente a las de la lengua materna o a las de la lengua objeto (Richards, 1974: 5).

Corder llamará fallos ("mistakes") a los errores de actuación. Los errores propiamente dichos ("errors") serán aquellos errores sistemáticos con los que podremos reconstruir el conocimiento del lenguaje de los aprendices hasta la fecha en cuestión, es decir, su competencia transitoria (cf. Richards, 1974: 26).

Según Richards (1974: 35), Selinker considera que todo estudiante de una lengua extranjera experimenta un conjunto de procedimientos de aprendizaje al intentar comunicarse en esa nueva lengua, a saber:

1.- transferencias de la lengua materna (=LM) ("language transfer"): Por ejemplo, "cada tarde" p.185 (de la traducción literal del inglés *every afternoon*, en vez de "todas las tardes", reforzado por el uso exclusivo de "cada día" a lo largo de toda la obra), o modismos como la frase hecha "comer cuervo" p.225 (de la traducción literal de *eat crow* con el significado de "retractarse")

2.- interferencias ocasionadas por la forma en que se plantean los ejercicios gramaticales de la lengua extranjera (=LE) ("transfer or training"): Por ejemplo, generalmente los ejercicios de vocabulario no enseñan vulgarismos ni palabras malsonantes –menos aún en la década 50 cuanto se gesta esta novela. Así pues, este grupo de palabras le ocasionará a Nancy ciertos inconvenientes, tal es el caso del vocablo "parcheo" (p.112).

3.- estrategias de aprendizaje de LE, ("strategies of second language learning"): Por ejemplo, usar un cuaderno de notas para apuntar palabras nuevas (cf. p.52), recordar sinónimos y repararlos (cf. p.66 y p.89), buscar palabras en el diccionario (cf. p.48) y si no las encuentra manda a otra persona para que busque en un diccionario mejor (cf. p.49).

4.- estrategias comunicativas de LE, ("strategies of second language communication"): Por ejemplo, saber preguntar a una persona una palabra desconocida, tal es el caso de que con la palabra "paripé" (p.49), le pregunta primero a una señora y después a un profesor de la universidad, y como no obtiene respuesta la busca en el diccionario. No obstante, esta estrategia, desde el punto de vista del baremo de la competencia sociolingüística del *MCERL* (Consejo de Europa, 2001: 119), sería aceptable en los niveles bajos correspondientes a A1, A2 y B1, no así en el nivel B2 que destaca lo siguiente: "Se relaciona con los hablantes nativos sin divertirlos o molestarlos involuntariamente, y sin exigir de ellos un comportamiento distinto al que tendrían con un hablante nativo" (op. cit.: 119). Saber realizar un circunloquio si no se sabe una palabra o, por ejemplo, emplear un hiperónimo o palabras similares aunque no reflejen exactitud o precisión en el lenguaje como lo hace Nancy al referirse a un capote de paseo llamándole "manta" (p.32).

5.- extralimitarse en la generalización de una regla gramatical de LE, ("overgeneralization of target language linguistic material"): Por ejemplo, "tocador" (p.62), para referirse a un guitarrista de flamenco, si bien existe el par "cantador/bailador", no se aplica la misma regla para el guitarrista.

Otros ejemplos dignos de mención en lo referente a las transferencias de la lengua materna son: "Decir en alta voz (...)" (p. 57). Se propone para esta frase el original inglés: "Saying in a loud voice (...)". Lo destacable de esta oración es que sigue el esquema de la lengua materna de Nancy en lo que se refiere a la colocación del modificador delante del sustantivo.

Desde otro ángulo, es interesante notar algunas transferencias morfosintácticas producidas por la lengua materna, como por ejemplo, el uso de la pasiva en "soy piropeada",

(p. 268), en vez de emplear la correspondencia de la activa impersonal “me piropean” como se ha observado en el apartado V.4.1.2 que se comentaba la modulación, correspondiente a la traducción oblicua.

La omisión del artículo definido en “mi novio de *college*” (p. 267), para significar que esta persona asiste al mismo centro que ella para estudiar, siguiendo la gramática del inglés en la que tal omisión indica que el sitio designado se usa para su propósito original y evidente, es otra clara transferencia morfosintáctica, en contraposición al uso del artículo para señalar que el lugar indicado se visita con otros fines o se destaca como mera institución, compárese con “(...) Mrs. Adams, la profesora retirada del *college* donde hice el bachillerato (...)” (pp. 75-76).

6.5.2. Nivel léxico-semántico

Por otra parte, para completar el cuadro descriptivo de errores, creemos oportuno detenernos en los conceptos de transferencia e interferencia de Richards (1974: 6). Este autor diferencia la transferencia de L1 en L2 ("language transfer") y la interferencia interna de toda lengua ("intralingual interference"), la cual define como los tipos de errores que parecen ser comunes a los hablantes de diversas lenguas en tanto y cuanto van desarrollando hipótesis sobre la estructura de cierta leng. Estos errores también ocurren con aprendices de lengua materna. Richards encontró errores sistemáticos de "intralenguaje" que se relacionaban con los siguientes puntos:

- 1.- extralimitarse en la generalización de una regla gramatical de LE ("overgeneralization").
- 2.- ignorancia de los límites de una regla gramatical ("ignorance of rule restrictions").
- 3.- aplicación incompleta de una regla gramatical ("incomplete application of rules").
- 4.- errores de tipo semántico ("semantic errors").

Sin embargo, parece deducirse que tanto la ignorancia de los límites como la aplicación incompleta de una regla gramatical y los errores de tipo semántico conllevan en muchas ocasiones un trasfondo y una finalidad comunicativa concretos, así como un recurso de aprendizaje. Tal es el caso que Nancy experimenta con el lenguaje taurino, como generalmente les ocurre a los nativos con los sublenguajes de su propia lengua; es decir, los neófitos en tal o cual materia sufren carencias de vocabulario. Más que errores propiamente dichos, se debería hablar en términos de impropiedad del lenguaje. De esta forma, si Nancy en vez de decir “capote de paseo” dice “manta” (p.32); en vez de “la lidia” dice “la pelea” (p.23), o en vez de “la alternativa”, “su oportunidad”, (p.22), se produce la comunicación igualmente. Tal fenómeno se advierte incluso en los aprendices (y hablantes) con su lengua materna.

Así pues, con los errores de tipo semántico, encontrar la palabra justa es el verdadero problema, puesto que la comunicación en la mayoría de los casos no se pierde. No obstante, la falta de precisión en el lenguaje también puede acarrear alguna situación inesperada, como, por

ejemplo, le ocurrió a Mistress Dawson que “quería comprar tinta y fue a una tienda y pidió una botella de tinta.” (p.146).

En relación con este aspecto semántico pragmático, se destaca el hecho, ya mencionado, de que por medio del narrador, Sender también ridiculiza, al igual que lo hiciera Ionesco en *La cantante calva* (1952), los métodos de enseñanza que inducían a los aprendices a emplear el lenguaje sin atender al contexto y a la situación comunicativa, como si fueran autómatas o loros; dice Nancy (p.30): “la chica fue colocando sus frases como una pava”, es decir como si fuese atontada, el *DUE* en su tercera acepción del vocablo *pavo*, *-a* apunta: “Se aplica a una persona sosa o parada”.

6.5.3. Nivel pragmático

Este apartado abordará tanto las competencias pragmáticas como las sociolingüísticas descritas por el *MCERL* (Consejo de Europa: 2001).

Para el *MCERL* (op.ct.: 120), “las competencias pragmáticas se refieren al conocimiento que posee el usuario o alumno de los principios según los cuales los mensajes: a) se organizan, se estructuran y se ordenan (“competencia discursiva”); b) se utilizan para realizar funciones comunicativas (“competencia funcional”) y c) se secuencian según esquemas de interacción y de transacción (“competencia organizativa”).

En tanto que la competencia sociolingüística (op.ct.: 116): “comprende el conocimiento y las destrezas necesarias para abordar la dimensión social del uso de la lengua.” Es decir, a través de la competencia sociolingüística se lleva a la práctica las competencias pragmáticas y el conocimiento que el aprendiz tiene del uso de la lengua como “los marcadores lingüísticos de relaciones sociales, las normas de cortesía, las expresiones de la sabiduría popular, las diferencias de registro, el dialecto y el acento” (ibidem).

Así pues, en el baremo del *MCERL* del nivel B2 (op.ct.: 119) que se refiere a la adecuación sociolingüística se apunta: “Se relaciona con los hablantes nativos sin divertirlos o molestarlos involuntariamente, y sin exigir de ellos un comportamiento distinto al que tendrían con un hablante nativo.” En relación a este punto, se observa que Nancy en su afán por aprender hace preguntas que desconciertan e incomodan a sus interlocutores, por ejemplo a una gitana (p.49): “Cuando terminó, yo le pregunté a la señora: -¿Qué es el paripé, si me hace el favor? Me miraba sin responder. -La niña trae su guasita.” O a un profesor de la Universidad (p.49) le hace la misma pregunta y éste le responde: “-¡El paripé! Vaya unas curiosidades que se traen ustedes los turistas.” A continuación Nancy comenta: “Parecía incómodo. Yo creo que no lo sabía.”

Por otra parte, dicho baremo en el nivel C1 (op.ct.: 119) apunta: “Utiliza la lengua con flexibilidad y eficacia para fines sociales, incluyendo los usos emocional, alusivo y humorístico.” Sobre este aspecto de las destrezas sociolingüísticas Nancy comenta (pp. 99 –

100) que la escocesa Mrs. Adams “metió la pata dos o tres veces”: “Por ejemplo, había una estatua de Hércules muy grande, de mármol. Y al lado, otra pequeñita del mismo dios. Para distinguir al pequeño se pudo a llamarlo por su diminutivo: Herculito. Sonaba un poco raro, la verdad. Herculito. Después de ver el anfiteatro le dijo al guía: ‘Lo mejor que nos ha enseñado usted hasta ahora ha sido Herculito.’ El hombre se quedaba mirándola de pies a cabeza sin saber qué responder: -Señora, yo...” A continuación Nancy apunta: “Tú sabes que *er* es el artículo tal como lo pronuncian los andaluces, especialmente los gitanos.” Es decir, Nancy se da cuenta del equívoco y del efecto humorístico, y observa sobre Mrs Adams: “como vio que los otros reían, ella volvía a lo mismo sin darse cuenta de la base del asunto.” En relación a este hecho Nancy estaría en un nivel C2 puesto que el baremo reconoce: “Es plenamente consciente de las implicaciones de carácter sociolingüístico y sociocultural en el uso de la lengua por parte de los hablantes nativos, y sabe reaccionar en consecuencia.”

No obstante, relacionado con las interferencias ocasionadas por cómo se plantean los ejercicios, mencionadas en el apartado VI.5.1, el diccionario *Larousse* le ocasionará un contratiempo con la palabra “parcheo” (pp.112 - 113): “Un joven torero quería lucirse en la placita pequeña del tentadero y me dijo: -Con permiso de Curro, ¿qué es lo que a usted se le ofrece, princesa? Parece que quería hacer algo notable para mí. (...) Recordé el diccionario Larousse y la suerte del parche y dije: -Lo que más me interesa en estas fiestas es el parche. – Vaya- dijo el otro con la mirada diríamos *frozen* (helada).” Seguidamente Nancy aclara: “Yo expliqué lo que dice el Larousse: ‘Suerte de lidia que consiste en pegar un parche de colores con pez en la frente del toro’ (...) Parece que esas suertes ya no se hacen desde los tiempos de Paquito.” De esta forma, Nancy volvería a un nivel B2: “Se expresa con convicción, claridad y cortesía en un registro formal o informal que sea adecuado a la situación y a la persona o personas implicadas”, ya que este punto sería evaluado negativamente. No por el desconocimiento del significado del vulgarismo sino por ser contumaz al repetir después de verle la mirada helada a su interlocutor (p.112): “-Una buena faena de parcheo es lo que yo busco, camará.”

Para concluir este apartado son significativas las palabras de Curro con respecto a este último hecho en particular, y al fenómeno lingüístico que representa, en general (p.113): “Curro sonreía con media risita de conejo. Dice que tiene más miedo a mis palabras que a un miura.”

6.5.4. Nivel fonético-fonológico

Weinreich (1953:14) define este tipo de interferencias de la siguiente manera: “The problem of phonic interference concerns the manner in which a speaker perceives and reproduces the sounds of one language, which might be designated secondary, in terms of another, to be called primary. Interference arises when a bilingual identifies a phoneme of the

secondary system with one in the primary system and, in reproducing it, subjects it to the phonetic rules of the primary language.”

Este autor distingue cuatro tipos básicos de interferencias fónicas, tales como la *subdiferenciación* que radica en la confusión de dos sonidos del sistema secundario percibiéndolos como uno solo; la *ultradiferenciación*, caso inverso al anterior, diferenciar dos sonidos cuando hay uno sólo; en la *reinterpretación* se diferencian fonemas del sistema secundarios por medio de rasgos que son distintivos en el primario, pero concomitantes o redundantes en el secundario y la *sustitución*, fenómeno que ocurre cuando en los dos sistemas se definen los fonemas de igual modo, pero los respectivos alófonos más comunes en un sistema y otro varían, (cf. Weinreich, 1953: 18 – 19).

La narradora informa sobre una gran cantidad de problemas relacionados con la fonética y pronunciación de ciertas palabras por parte de algunas personas como, por ejemplo: la manera de acentuar de Mrs. Adams que dice “secretaria” en vez de “secretaría” (p.177), Nancy apunta que estos errores son más sutiles que los simples “cambios de género” (p.177), que en realidad se deben a la confusión de palabras diferentes y la manera de pronunciar el artículo determinado masculino por los andaluces, especialmente los gitanos (v.gr. “er”, p.100).

Nancy comenta, por otra parte, la interferencia fonética conocida, *grosso modo*, como reinterpretación con el caso de “gorilas”, en vez de “guerrillas”, en la secuencia “guerra de guerrillas”. Así pues, Nancy apunta (p.20): “No hay gorilas en España. Cosa de veras inexplicable. No se cómo han hecho su *guerra de gorilas* en el pasado por la cual son famosos los españoles desde el tiempo de los romanos.” Seguidamente, añade la narradora (p.22): “(...) estamos pronunciando mal u oyendo mal esa palabra en América. No es *gorilas*, sino *guerrillas*, es decir guerras pequeñas. A mis oídos y a los tuyos, y al los de nuestras amigas, ha sonado siempre gorila.” El fenómeno en sí presenta cierta curiosidad como se observará. Para la lengua inglesa esta secuencia es un préstamo del español. Un anglófono, en la transmisión oral, al percibir la /i/ como vocal tónica en la pronunciación de /g e ´ r̄ i λ a/, reinterpreta los restantes sonidos vocálicos como átonos /ə/ según su sistema primario y sustituye la linguo-alveolar vibrante múltiple / r̄ / española por la post-alveolar “semivocal” /r/ inglesa. En lo referente a la lateral palatal sonora del español / λ / se infiere que la confusión se origina cuando algún anglófono, que desconoce la pronunciación de la letra “elle”, pronuncia la palabra en los medios de comunicación. De este modo, se difundió por la radio o la televisión. Si se hubiera escuchado la pronunciación realizada por un hispanohablante, se estima, que el sonido en cuestión podría haber sido otro excepto el correspondiente a la letra “ele”. Ahora bien, si la palabra se hubiera pronunciado correctamente, cabe la posibilidad de que la comunidad de habla inglesa hubiese identificado el sonido de la lateral palatal sonora del español / λ / como otra palatal de esa lengua, quizás por la “semivocal” /j/ y se hubiera sustituido por ésta, en vez de reinterpretarse como /l/ lateral alveolar. Así pues, la lectura y

pronunciación de esta palabra por un anglófono provocó en su comunidad lingüística un homófono en inglés y se generó entre los receptores la idea de que se estaba haciendo referencia a una entidad ya conocida por ellos: “gorila”, pronunciado /g ə ˈr i l ə /.

En otro pasaje (p.126) se explica la falta de rasgos distintivos entre los fonemas /b/ y /v/ en castellano. De aquí se infiere que Nancy, al ser consciente de este matiz diferente con respecto al sistema fonológico de su lengua materna, controlaría, en mayor o menor grado, caer en la transferencia conocida como ultradiferenciación, muy corriente entre los hablantes de inglés que aprenden español, al pronunciar en castellano el fonema /v/ como en inglés.

En el episodio del viaje a la necrópolis de Carmona (p.126), el guía dice: “Vean ustedes aquí el *vestiarium*.” Y Nancy comenta: “Como todos los españoles, el guía no diferenciaba la *v* de la *b* y parecía decir *bestiarium*”. De aquí se deduce que si bien el guía cae en una transferencia de fusión o subdiferenciación fonémica (aunque, en realidad, es una falsa interpretación) causada por su lengua materna al pronunciar palabras latinas, Nancy cae en una ultradiferenciación o, mejor dicho, cae en una falsa interpretación de este fenómeno, puesto que la “*v*” en latín, en realidad, no existía como letra. El latín disponía de una mayúscula “*V*” pero que correspondía a la “*u*” minúscula y esta letra tenía valor tanto vocálico como consonántico. Siempre sonaba /u/, no /v/ como interpreta Nancy. Por lo tanto, el guía pronuncia latín como si fuera castellano, y Nancy lo hace como si fuera inglés.

6.6. La alternancia de códigos y *La Tesis de Nancy*

En la década de los años 60 del siglo XX emerge en Estados Unidos una literatura ligada a la comunidad hispana denominada como *chicana* que refleja en sus textos las formas de expresión de un lenguaje híbrido imitando los hábitos lingüísticos de los hablantes de ese grupo social con mayor o menor grado de bilingüismo, según Montes-Alcalá (2012: 69), “in contemporary US-Latino literature, the alternative use of both Spanish and English in the same text turned almost fashionable in the late 1960’s at the same time of the Civil Right movement and it continued through the 1970’s.”

Desde los primeros trabajos sociolingüísticos sobre la alternancia de códigos de Sankoff (1972) “Language use in multilingual societies: some alternative approaches”¹⁷¹, y de Sankoff y Poplak (1980) *A formal grammar for code-switching*¹⁷² hasta la obtención en 2008 del premio Pulitzer por parte de Junot Díaz gracias a su novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, que Montes-Alcalá (2012: 68) presenta como “a novel written in “a sort of streetwise brand of Spanglish” according to the critics”, la reticencia hacia este tipo de lenguaje híbrido por parte de cierto sector de lingüistas y críticos literarios ha cambiado sustancialmente. De

¹⁷¹ Citado por López Morales como 1972a (1989:285)

¹⁷² *ibidem*

igual modo, opiniones tales como las citadas por Aparicio (1994: 797)¹⁷³, “while some prescriptive linguists, editors, and authorities in education would judge the interference of Spanish and English as a deficit, a postmodern and transcreative approach would validate it as a positively creative innovation in literature”, sustentan lo expresado por López Morales (1989: 174) en relación a los datos obtenidos por Poplak y su equipo (1983)¹⁷⁴: “el análisis del cambio de código tiene profundas implicaciones para la teoría gramatical, ya que indica las maneras en que dos lenguas pueden reconciliar sus diferencias, pero no modificarlas, hasta dar por resultado una forma de comunicación tan funcional como el habla monolingüe.”

Interesa destacar el hecho de que si bien abundan los estudios sobre la alternancia de códigos referidos a las lenguas en contacto en general, y concretamente en relación al inglés y al castellano, *La Tesis de Nancy* hasta el momento no ha captado la atención para ser examinada bajo esa óptica por cuestiones de indudable carácter genealógico que la diferencian del objeto de estudio de ese tipo de investigaciones. Las novelas estudiadas por esa línea analítica tratan normalmente de las vicisitudes vividas por individuos de una comunidad minoritaria con ciertos rasgos de orgullo nacional así como de conciencia y fidelidad lingüística que los identifican entre ellos y los diferencian a la vez de la sociedad y de la cultura mayoritaria y dominante con la que están destinados a comunicarse. Tómese como ejemplo el caso de Mikael Niemi autor sueco de la novela *Popular Music* (2000) que según Jonsson (2012): “He grew up in the north of Sweden, in a district close to the Finnish border. He feels that he has his “roots in two cultures” [...] because his grandmother was a Sami and his father from the Tornedalen region in Sweden. Niemi’s mother tongue was Swedish. His father’s “first language” was Meänkieli but he did not want to teach his children Meänkieli. His parents spoke Swedish with each other.” Finalmente, esta autora (ibidem) explica:

“According to Niemi, *Popular Music* was primarily written for his people, the Tornedalians. Niemi says he wanted to write “a book for our people, about our people. [...] The intended reader of his novel is bilingual in Swedish and Meänkieli and/or Finnish. However, since all Tornedalians do not understand Meänkieli he also included some translations in his novel.”

En cambio, *La Tesis de Nancy* si bien comparte ciertos aspectos temáticos y estilísticos con las obras tratadas por ese grupo de estudios, como por ejemplo el contraste cultural y el uso de las desviaciones lingüísticas respectivamente, la finalidad del uso del extranjerismo o de la hibridación del lenguaje dista de ser la misma que en las novelas que despliegan un lenguaje mixto en el discurso de algún personaje o del narrador para resaltar una condición social, racial y cultural diferenciadora. Según Abani (2006: 28):

¹⁷³ Citado por Montes-Alcalá (2012: 68)

¹⁷⁴ “Lenguas en contacto” citado por López Morales (1989: 282)

“In studying poly/heteroglossia, and their connection to genre, the intentional ways in which hybridization occurs within some modern languages cannot be overlooked. Intention means that there has been the willful intervention by bi-lingual speakers to mold a new means of communication, a new language. This new language is sometimes birthed from a need to address unequal social conditions and sometimes as an arena of resistance or even to serve as a means of misdirection. It invariably contains elements of previous language/s.”

En las novelas pertenecientes al género epistolar de tema exótico las desviaciones idiomáticas además de caracterizar al personaje desencadenan la crítica social o institucional a través de una transgresión que conlleva la comicidad. El equívoco es ambivalente puesto que si bien critica el entorno en el que se sumerge a un personaje extranjero con otra visión, a la vez la situación vivida resulta graciosa o embarazosa. Su doble función refuerza el carácter perspectivista de este tipo de novelas. Otros elementos diferenciadores se encuentran en la existencia de la figura del traductor y el marco de presentación de la obra que se realiza a tenor de un manuscrito hallado que a la sazón debe ser traducido.

Los rasgos de género de las novelas examinadas desde un punto de vista lingüístico que indaga la alternancia de códigos, en cambio, quedan clasificadas bajo diferentes epígrafes que señalan una coyuntura gentilicia pero que no identifican sus rasgos estrictamente literarios, como por ejemplo “US-Latino novels”, “Chicano literary movement” o “Cuban American literature” por nombrar los estudios afines al presente trabajo en relación al castellano y al inglés. En algunos casos como por ejemplo el trabajo de Montes-Alcalá (2012) los investigadores que analizan los textos de ficción cuya temática aborda la recreación de las experiencias de los personajes pertenecientes a una comunidad minoritaria que se expresa con una lengua diferente a la que predomina en la sociedad con la que interactúa produciendo un discurso que manifiesta una mezcla de códigos se ciñen a detallar los aspectos puramente lingüísticos o sociolingüísticos aislados de la estructura de la obra. Así lo expresa esta autora (op.ct.: 69), “rather than an analysis of code-switching as a literary device –an exploration of symbolic meaning through metaphors, hyperboles, anaphora, etc.- the goal of the present study is to determine whether literary code-switching in bilingual fiction reveals socio-pragmatic functions similar to those ascribed to natural bilingual discourse. It will also investigate whether the use of code-switching reflects actual everyday speech (I.e., if it is mimetic) or whether it is rather employed for purely rhetorical purposes.” Siguiendo otro camino coincide con ciertas cuestiones planteadas por esta investigación, que por una parte indaga acerca del sentido retórico del extranjerismo dentro de los textos de ficción y por otro verifica o refuta si el estilo desplegado por el traductor al traducir el discurso de Nancy se corresponde o no con el que realizan los estudiantes de una lengua extranjera en su intento de interiorizar la nueva gramática, aspecto que se desarrolló en el capítulo anterior. No obstante, al realizar un análisis de la estructura de la obra en lo que respecta al presente trabajo, se pudo llegar a unas conclusiones de carácter literario.

Así, además de existir un conjunto de estudios que indagan sobre el comportamiento lingüístico en el habla de comunidades bilingües –muchos de ellos centrados básicamente en grupos de migrantes cuya lengua materna difiere de la oficial del país receptor como es el caso de los hispanohablantes en Estados Unidos-, se evidencia otro grupo de estudios lingüísticos que indaga en los textos literarios que reflejan las situaciones vividas por representantes de esas comunidades y en la cual se despliega el lenguaje híbrido con el que se expresan ciertos personajes o el mismo narrador. Sobre los textos de ficción se diferencian tres tipos de investigaciones, los relativos a la lírica, la narrativa y el drama.

En los trabajos de carácter sociolingüístico los investigadores por lo general toman sus datos a través de la grabación de conversaciones entre los informantes o incursionan en diversas fuentes textuales que reflejan la oralidad en el lenguaje escrito como por ejemplo la correspondencia entre particulares (Nurmi y Pahta, 2012); mensajes de texto *sms*, (Vold, 2012); foros de redes sociales en internet (Kytölä 2012) o en páginas *web* (Lee y Barton, 2012) y (Leppänen, 2012). Incluso en el lenguaje escrito de ciertos medios de comunicación como por ejemplo en la revista *Latina*, además de otras publicaciones (Mahootian, 2012), y en los periódicos jamaicanos *The Gleaner* o *The Jamaica Observer* (Sebba, 2012).

6.6.1. De la dimensión dialógica a la alternancia de códigos

El grupo de investigadores que centran sus análisis en las obras de ficción en las que se usa la alternancia de códigos describen este fenómeno como un recurso estilístico para expresar diversas cuestiones tales como la comicidad, la caracterización de un personaje o una consciencia sociolingüística, cultural y étnica. Así lo atestiguan los primeros trabajos de Bajtin que dan cuenta de las formas poliglósicas ya en el mundo grecoromano pasando por la *parodia sacra* de la Edad Media en la que se genera un lenguaje híbrido con intenciones burlescas, hasta llegar a las novelas del presente que despliegan una alternancia de códigos con una variedad de funciones, según Montes-Alcalá (2012: 69), “ its use in literature may obey stylistic or aesthetic rules and it can also be used as a source of credibility and/or to communicate biculturalism, humor, criticism and ethnicity.”

En relación a las obras de la Edad Media, Bakhtin (op.ct.: 75) apunta: “The sacred, authoritative, direct word in another’s language –that was the hero of this entire grand parodic literature, primarily Latin, but in part macaronic. [...] The Latin “parodia sacra” is projected against the the background of the vulgar national language. The accentuating system of this vulgar language penetrated to the very heart of the Latin text: In essence Latin parody is, therefore, a bilingual phenomenon: although there is only one language, this language structured and perceived in the light of another language, and in some instances not only the accents but also the syntactical forms of the vulgar language are clearly sensed in the Latin

parody. Latin parody is an intentional bilingual hybrid”. Sobre este aspecto vuelve Schendl (2012: 28) que estudia los textos literarios de “mixed (“macaronic”) poems” en los períodos de *Old English*, *Middle English* y *Early Modern English*. Por otro lado, se encuentran los trabajos de Montes-Alcalá, 2012, dedicado al “Code-switching in US-Latino Novels” y el de Jonsson, 2012, que trata el “Code-switching in Multilingual Literary Texts in Sweden”, por mencionar solo algunos de los últimos estudios que dedican su investigación a las obras de ficción del presente. De esta manera, Montes-Alcalá (2012: 80-81) afirma, “bilingual writers use code-switching as a stylistic device. Not surprisingly, this category was the third most prolific one in my corpus, accounting for 17 per cent of all the language switches. Several cases were found where code-switching is used to imprint a certain color to narration, to typify a character or to make the text flow in a more vivacious way.”

Según lo expuesto, ¿podría ser estudiada *La Tesis de Nancy* bajo la óptica de los análisis dedicados a la alternancia de códigos? Como se adelantó más arriba, en cierto modo las obras y los aspectos sociolingüísticos investigados por esa corriente de estudios se alejan del género de la novela epistolar de tema exótico, que asimismo ostenta la figura de un traductor explícito como ente literario que media entre lo dicho o escrito por un personaje y el lector, cuestiones que se analizan en el presente trabajo. Del mismo modo, debe tenerse en cuenta que la metodología y la finalidad de los ambos tipos de análisis son divergentes, puesto que los fines en los estudios de alternancia de códigos son meramente lingüísticos, se estudia y se describe el lenguaje de una obra o de un personaje lingüísticamente sin atender el plano formal de la novela. Aunque toda obra es susceptible de ser analizada desde diferentes puntos de vista, todos lícitos siempre y cuando se respete la finalidad de la misma. En ese tipo de estudios dedicados a las obras de ficción, al aislar los diferentes discursos de ciertos personajes se corrobora lo descrito en los estudios de sociolingüística como también en los de la sociología del lenguaje, así entendida la alternancia de códigos presenta aspectos integradores que enlazan ambos campos de investigación dando un sentido funcional a la hibridación. En el presente trabajo si bien el componente lingüístico juega un papel importante, los análisis tienen una finalidad literaria, es decir se explica cómo funciona el lenguaje estilísticamente en la novela. A partir de los análisis de los planos lingüístico y formal se descubre la lógica interna de los fenómenos divergentes que son el producto de la aplicación de los diferentes métodos de traducción empleados por un ente literario, el traductor, que recrea un idiolecto mixto en el personaje extranjero, salvando los rasgos idiomáticos de los personajes españoles.

En el texto que llega al lector de *La Tesis de Nancy*, no es el propio personaje, narrador en primera persona, que se expresa directamente de esa manera en realidad; atendiendo siempre al pacto narrativo, la verdadera voz del personaje se encuentra en los supuestos manuscritos en los que relata traduciendo al inglés -con algunas palabras en castellano- las situaciones vividas en castellano. Ahora bien, al compartir *La Tesis de Nancy* ciertas características con la

autobiografía por ser un conjunto de cartas narradas en primera persona en las que el narrador es a la vez personaje, valdría exponer las siguientes disyuntivas, ¿cuál de los lenguajes de Nancy sería el objeto de estudio de los análisis de alternancia de códigos, el del manuscrito original en que hay que diferenciar el del momento de escritura en inglés de aquel otro que traduce ella incluyendo su propio discurso en el que ocurrieron los hechos en castellano o finalmente el que pasó por el tamiz del traductor? Una vez diferenciadas estas tres modalidades, sería posible proceder con tales análisis. No obstante, también es cierto que la primera preocupación del traductor Sender desdoblado como ente literario es recuperar, manteniéndose él invisible, aquella voz de Nancy primigenia antes de ser relatada en inglés en el contexto de sus vivencias. Así lo entiende este trabajo que intenta explicar el por qué de los procedimientos de la traducción elegidos por la figura literaria del traductor.

Por otra parte, una de las características de los personajes estudiados por ese tipo de investigaciones es el hecho de que al usar ese tipo de lenguaje lo hacen para demostrar la pertenencia a un grupo étnico o de cierta nacionalidad, incluso de clase social.

Todo estudio es lícito y bien se podría estudiar cómo el traductor recrea la alternancia de códigos del personaje. No obstante, el traductor al moverse entre dos tiempos es capaz de recrear lo traducido por Nancy y recrea las experiencias vividas en castellano. De esta forma, las soluciones que propone el traductor en muchos casos son meras extrapolaciones sobre los originales de Betsy, con la finalidad de que sea creíble el lenguaje que presentan los estudiantes de una lengua extranjera en su proceso de interiorización gramatical. Así sí se pueden corroborar o refutar los usos lingüísticos descritos en la teoría o en los análisis de alternancia de códigos –pero en esos trabajos se estudian individuos bilingües no en el intento de interiorizar una lengua extranjera-.

A pesar de ello el traductor presenta una traducción en la que se expone una alternancia de códigos en el discurso de un personaje que a la vez narra la historia recreando así un idiolecto literario. La propuesta que realiza el traductor significa el texto que se presenta es el equivalente al que la narradora hubiera producido si se expresara directamente en castellano, a todo esto debe tenerse en cuenta que o la narradora en LO o el traductor en LT salvan las formas dialectales andaluzas, cuestión que no queda clara del todo porque o bien el traductor se maneja con dos tiempos bien diferenciados para realizar su traducción, o bien Nancy escribe más palabras en castellano de las que alega. Para ello el autor expone la carta de Betsy como modelo de traducción y la de Richard. Por lo tanto, no es el propósito de esta investigación corregir el estilo del traductor y editor Sender sino tan solo dar cuenta de los fenómenos divergentes empleados en el relato. Hasta que no se encuentren los originales de Nancy toda propuesta sobre el lenguaje en relación a una alternancia de códigos en la que sus interlocutores fueran los personajes españoles caería en el terreno de la conjetura o ciertamente de otra hipótesis para ser demostrada.

CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES FINALES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA

Después de realizar los análisis textuales y contextuales de la novela epistolar de R.J. Sender *La Tesis de Nancy* (1962), este trabajo de investigación confirma las siguientes premisas: En primer lugar, que el editor-traductor, Sender caracterizado como ente literario, ejecuta, como recurso estilístico un inédito modo de traducir en la mencionada obra, teniendo en cuenta el pacto narrativo que se establece entre el autor y el lector. Al aceptar dicho acuerdo tácito los lectores admiten necesariamente determinadas normas para comprender el mensaje narrativo, como por ejemplo, en la novela analizada, la existencia de unas cartas en la lengua origen, el inglés, escritas por Nancy, la protagonista. De esta forma, el interrogante que se planteaba esta investigación radicaba en la aparente incongruencia de cómo era posible de que si el traductor dejaba pasar a la lengua término, el español, una gran cantidad de anglicismos para plasmar el discurso de la narradora, y por ende, tipificar al personaje, una norteamericana, con motivo de acercar al lector a las formas de expresión de la lengua inglesa para otorgarle una mayor verosimilitud a la obra, que, a la vez, transfiriera una proporción similar de vocablos del lenguaje caló y coloquialismos y vulgarismos del español, así como la representación del dialecto o variante andaluza. Por esta cuestión, este trabajo se planteaba también qué criterios de traducción seguía el traductor si la narradora declaraba explícitamente en su carta V “escribir siempre en inglés porque tenía muchas cosas que decir y en español le resultaba incómodo”.

En segunda instancia y como consecuencia de la primera premisa sobre la traducción como técnica narrativa, esta investigación confirma que la posición que ocupa *La Tesis de Nancy* dentro de la tradición de la novela de género epistolar, en particular, y la literatura perspectivista, en general, supone una innovación técnica en el planteamiento formal de este tipo de escritos traducidos, gracias al discurso de la narradora y sus procedimientos de cita de estilo directo e indirecto, que permiten que la traducción fabulada ejercitada por Sender, desdoblado como traductor, sea tan “exotizante” como “endotizante”, es decir, el traductor recrea por un lado la expresión de los personajes extranjeros, y, por otra la de los personajes españoles.

Para lograr su cometido el traductor se mueve entre los dos tiempos que marca el canon epistolar, a saber: el de los acontecimientos y el de la escritura, por esta razón se destaca la labor interpretativa de este ente ficticio y su confabulación con la narradora

desarrollando así una nueva modalidad de traductor que se denominará co-testigo, puesto que la narradora es del tipo yo protagonista.

Así pues, *La Tesis de Nancy* se estructura como una novela del género epistolar, narrada mayormente según la técnica del “yo protagonista”. Nancy, la protagonista, cuenta su historia en la que intervienen ella y otros personajes combinando narración y diálogo. Cuando se recurre al modo dramático, sobre todo se recrean las situaciones vividas por ella en un pasado cercano relacionándose con otros personajes, españoles y extranjeros. Por otra parte, en varios casos se observa la intromisión editorial (del “traductor-editor”). De esta forma Sender se incorpora al relato como un ente literario.

En síntesis, el editor Sender traduce las cartas escritas en inglés que Nancy, estudiante de Antropología y Literatura española, envía desde Andalucía a su prima Betsy, de Pensilvania. Aunque la novela se publicó en 1962, la trama se desarrolla en la segunda mitad de la década del 50. Nancy contará su experiencia española tratando explícitamente las particularidades del español, lengua que continúa estudiando, y las costumbres con las que se va enfrentando de un modo comparativo. El personaje femenino contrasta, analiza y elabora hipótesis sobre los diferentes perfiles del semblante social andaluz. Esta característica de la obra entronca con la tradición de la novela de género epistolar (las *Cartas Persas* [1721] de Montesquieu y las *Cartas Marruecas* [1793] de Cadalso, entre otras) que presenta a un personaje extranjero que observa y cuenta inocentemente las contradicciones, sinsentidos, excesos y defectos de la sociedad que lo acoge, y también en la obra que se analiza en este trabajo de investigación, de la lengua que procura interiorizar. No obstante, la obra de Sender innovará el género con respecto a las precedentes novelas epistolares de tema exótico en lo que se refiere estrictamente a la técnica narrativa que explora las posibilidades de la traducción para elaborar de la manera más fiel el registro del personaje bilingüe, con diferente grado de soltura en cada una de las lenguas. Así pues, se escenifican las diversas etapas en la evolución del aprendiz de una lengua extranjera en su intento por interiorizar la nueva gramática. Estas sucesivas fases se han denominado de distintas maneras según los diferentes lingüistas: “interlenguaje” (Selinker: 1972), “dialectos idiosincrásicos” (Corder: 1962) y “sistemas aproximativos” (Nemster: 1971). Para ello el traductor tiene en cuenta los diferentes grados de competencia que presentan los narradores de lengua inglesa, en orden de menor a mayor a saber: Richard, Betsy y Nancy.

Debe enfatizarse que el traductor de *La Tesis de Nancy* es consciente de que efectúa la traducción de una traducción, puesto que Nancy traduce al inglés las situaciones vividas. Los acontecimientos narrados y los diálogos ocurren en un momento diferente al de la escritura; por lo tanto, para traducirlos de la manera más fiel posible, el traductor se remontará al tiempo donde ocurrieron los hechos y salvará el registro de los personajes españoles de las interferencias, dejándolas en los restantes personajes extranjeros. Así pues, Nancy tendrá que citar literalmente algunos diálogos o frases en español para darle la pauta al traductor. Para que este tipo de operaciones funcione dentro de la traducción, del entramado y de la verosimilitud de la obra, Nancy informa en su carta VIII que explicará algunas de las palabras coloquiales en español que transmite en sus cartas, puesto que su prima no comprende bien esta lengua. De este modo, se crea una incertidumbre entre lo realmente traducido y las propias palabras de Nancy. Como consecuencia de esta imprecisión en el lenguaje en el conjunto de la narración el traductor extiende las desviaciones del plano léxico al plano gramatical. Así pues, se destaca el hecho de que el personaje contribuye a que el traductor efectúe ciertas licencias poéticas. El efecto que transmite esta técnica es acercar al lector a las circunstancias espacio-temporales que marcaron las experiencias vividas por la protagonista, de esta forma se plasma un mayor realismo en la obra.

La Tesis de Nancy representa una lección de lingüística aplicada donde se ilustran las diferentes facetas del aprendizaje de una lengua extranjera, así como los procedimientos de la traducción, en última instancia, una llamada de atención a la comunidad traductora para tener en cuenta el contexto a la hora de traducir, es decir, los diferentes significados culturales de ciertos actos comunicativos y las diversas cosmogonías que generan las distintas lenguas y comunidades.

Otro aspecto que debe subrayarse llegado a este punto es el hecho de que esta investigación observa que la figura del traductor tiene una mayor trascendencia dentro de la novela epistolar de tema exótico en la que interviene un traductor-editor. Por este motivo, el traductor se erige como un verdadero ente literario y consecuentemente abandona no sólo el anonimato sino el distanciamiento con respecto a la obra al que le había recluido el canon del género epistolar. Se inmiscuye en la novela y da su opinión sobre la competencia lingüística del personaje extranjero que se expresa en español.

Por otra parte, el análisis de esta novela contribuye a extender el marco literario analizado y focalizar, en lo que a la figura del traductor como ente literario se refiere, su relación directa con el hecho de incluir el recurso estilístico, aunque de forma

embrionaria, del *manuscrito encontrado* con su respectiva traducción en *Las Etiópicas* de Heliodoro, obra que pre-configura el género epistolar al insertar unas cartas en su estructura, al igual que *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Con lo cual, esta investigación centra el origen de la figura del traductor como ente literario en el personaje Calasiris que además de traducir del etíope la concisa peripecia, grabada en una cinta, de los orígenes del personaje principal, Cariclea, al griego, instruye al lector acerca de las diferentes grafías del etíope puntualizando la existencia de dos tipos de caracteres, los usados por el pueblo y los de la realeza. De esta forma, el sabio Calasiris con el oficio de desvelar los arcanos de la inscripción, contribuye a la anagnórisis del personaje principal. Así pues, lo que en esta novela funciona como un cuento breve y revelador, en otras evoluciona y se desarrolla hábilmente como recurso, destreza, o motivo en sí mismo para escribir importantes obras, como por ejemplo el mismo *Quijote*.

En *La Tesis de Nancy* los personajes se presentan mediante una característica discursiva logrando así el traductor la invisibilidad buscada. Esta manera de obrar será un artificio novedoso para el género, como se ha mencionado en el capítulo correspondiente a la novela epistolar. Los personajes andaluces se presentan con sus rasgos idiomáticos y los extranjeros (norteamericanos y británicos) con la peculiaridad de su lengua materna a través de los anglicismos en cursiva, por un lado, y, por otro, con los problemas que les ocasiona la lengua española. Montesquieu (1721) desarrolló el recurso del circunloquio y del artificio del lenguaje inaudito para satirizar a la institución religiosa, pero Sender a la vez que utiliza esa misma técnica la enriquece lingüísticamente para enredar el discurso y las situaciones con el principal propósito de ocasionarle sinsabores al personaje extranjero o a los que lo rodean con la finalidad de divertir. Así pues, es significativo el comentario de Curro expuesto por Nancy (p.113) sobre el aspecto inesperado de su vocabulario: “Dice que tiene más miedo a mis palabras que a un miura.”

En *La Tesis de Nancy* el extranjerismo, o mejor aún, el lenguaje inusitado – puesto que algunos de los tropiezos de Nancy con la lengua española, no provienen de su lengua materna, como se ha expuesto en el apartado 6.5 correspondiente al análisis de errores, va más allá del simple anglicismo y es el resultado de una esmerada traducción, producto, a su vez, de una metódica composición cuyo objetivo es la comicidad, “hacer reír es tarea de discretos, según decía Cervantes” nos recuerda Sender en la “Nota Previa” (p.18). Pero el autor no lograría sus fines si no existiera la

verosimilitud en su obra, la verosimilitud del discurso narrativo de un personaje femenino de habla inglesa que se expresa en español. Por lo tanto, el equívoco se realiza a propósito en una traducción que se fundamenta en el hecho de ser una entidad ficticia que forma parte del pacto narrativo. A este tipo de escrito se le denominará traducción fabulada definida en el apartado 3.6.

Traduttore, traditore, Sender como se resaltaba en la introducción, al cambiar de lengua las cartas “traiciona” en cierta medida a la autora ficticia, no sólo porque se utilicen trucos verbales que tergiversan la finalidad de los textos, sino porque en cierta manera modifica la dirección del destinatario original desviando las misivas a unos nuevos receptores, los hispanohablantes, y he aquí donde la obra logra su cometido: en el cambio de perspectiva del lector. Es en esta inversión donde se encuentra la función esencial de trasvase de código lingüístico que se esfuerza por imitar el registro original de la narradora. De esta forma, Nancy, ya en su primera carta, explica como si fuera una norma de cortesía española el “masaje” del marqués en su rodilla mientras cenaban. Desde su perspectiva tal comportamiento es algo inocente, pero cualquier hispanohablante comprende las claras intenciones del marqués.

Ha quedado demostrado asimismo que para desplegar los mencionados tipos de traducción, Sender cuenta con dos artificios literarios: uno técnico y otro estilístico. Por un lado, la conveniente habilidad del editor al incluir la carta de otro personaje extranjero, en castellano, para guiar al traductor en el oficio de conformar el discurso extranjerizante de Nancy, la narradora –no obstante, en cuanto a la carta de Richard se deja saber que este personaje no superó el curso de español, por esa razón se expresa con mayor dificultad-. Y por otro, los procedimientos de cita de Nancy para introducir el estilo directo e indirecto que conducirán al traductor tierra adentro hacia las variaciones diatópicas, diastrásicas y diafásicas del español de Andalucía, para así lograr “endotizar” también su traducción.

Por lo tanto, el traductor de las cartas de Nancy compone una traducción por momentos extranjerizante, con el propósito de plasmar el registro de un individuo que estudia una lengua extranjera y su cultura. Nancy, en su intento por asimilar la gramática del español, se cuestiona sobre los significados y los usos de ciertos vocablos a lo largo de la novela. A partir de este pretexto, el autor construye el mundo narrativo de Nancy a modo de diario íntimo por la proximidad que existe entre los tiempos, el de escritura y el de los acontecimientos. Esta novela es la peregrinación lingüística de Sender, una reflexión sobre el lenguaje en todas sus facetas: fonética, léxica, semántica,

morfosintáctica y pragmática. También será un experimento traductológico y una innovación literaria, como se ha resaltado con anterioridad.

La originalidad de la investigación presentada en este trabajo radica en la propia originalidad de *La Tesis de Nancy*, no sólo por la destreza y la fabulación del acto de traducir, sino particularmente por el énfasis que se desarrolla en el contrapunto del lugareño que observa a quien lo observa. Curro, el antagonista, desde la perspectiva del español, por su parte se encarga de mostrar los aspectos más coloristas y tópicos de la sociedad norteamericana.

Bien es cierto que la traducción de manuscritos está presente en tradición literaria española, pero nunca antes el traductor había tomado la palabra de forma tan clara para componer un discurso literario, donde cuenta por igual la mirada extranjera como la autóctona o localista, de mismo modo que sus respectivas formas de expresión. Cadalso (1996) en las *Cartas Marruecas*, por una parte, a través del diccionario de Nuno está interesado, en defender la lengua: “mi obra no era más que un diccionario castellano en que se distinguiese el sentido primitivo de cada voz y el abusivo que le han dado los hombres en el trato” (p.108), y por otra, en lo referente a la traducción en sí misma, le corresponde señalar que algunas de las cartas mantienen “todo el estilo, y aun el genio, digámoslo así, de la lengua arábica su original” (p. 79). Sender, aunque en la nota previa afirme buscar la diversión y hacer reír (“Hacer reír es tarea de discretos, según decía Cervantes” [p.18]), logra a través de la comicidad un singular descubrimiento al acercar al lector al discurso original de los personajes cuando se desarrolla la acción; tal es el caso, que la narradora al citar las palabras que escucha de Mrs. Dawson, personaje extranjero, también mezcla las lenguas en un mismo discurso: “Honey, te vas a casar con un verdadero scholar” (p170).

Lo curioso en la obra de Cadalso, es el hecho de que la mayoría de los extranjerismos se observan en el habla de personajes españoles, y son giros afrancesados y no arábigos como sería de suponer por ser el árabe la lengua del narrador. Lo extraordinario de la traducción de Sender es el hecho de que conduce al lector al discurso del personaje extranjero, que por otra parte evoca el discurso de los personajes autóctonos.

Para transmitir la voz de la narradora, el traductor, tiene como ejemplo la carta de Betsy, en español. De esta manera, el lector se forma una idea gráfica, directa y verosímil de cómo es el lenguaje de los aprendices de lenguas extranjeras, y de los diferentes niveles de desenvolvura o competencia lingüística y comunicativa posibles. Consecuentemente, Sender dejará pasar a la lengua término diferentes tipos de formas anglicadas.

Gracias a la técnica narrativa empleada, el traductor desarrolla un modelo de traducción que singulariza el discurso de los personajes. Se emplea el extranjerismo como recurso literario, siendo el sentido de este artificio ante todo el de tipificar al personaje y retratar los diferentes niveles por los que pasa todo aprendiz de lenguas extranjeras. Del mismo modo, se acude a las variedades regionales para conformar la voz de los personajes andaluces. El estilo directo e indirecto y el modo dramático empleado por la narradora permiten al traductor remontarse al momento donde sucedieron los hechos, en virtud de lo cual logra reconstruir los diálogos según se produjeron en español. El traductor se ajusta a su traducción, conoce sus límites; y es discreto, en el sentido de que cuando se escucha la voz de Nancy, aflora la sensación de que sus palabras no han pasado por el oficio de otra voz.

Por lo tanto, el verdadero valor e innovación de *La Tesis de Nancy* dentro de la corriente perspectivística, no se encuentra en el poder evocador que tienen los anglicismos patentes, técnica usada por otros autores e incluso por Sender en otras obras, ni por los quidprocuos y malentendidos, o por los razonamientos estafalarios sobre los cuadros costumbristas y etimologías de la imaginación popular que propician la comicidad, sino en el novedoso discurrir de un aprendiz de lenguas extranjeras que se esfuerza por asimilar un nuevo sistema. Además, es fundamental destacar el hecho de que el punto de vista autóctono adquiere un énfasis especial no sólo por el fondo de su discurso, sino también por la forma de expresarlo gracias al tipo de traducción “endotizante” que logra Sender, el traductor. De esta forma, Sender transmite en su novela una valiosa información sociolingüística de algunos ámbitos sociales españoles de la década del 50 a través de la lengua y sus variantes.

En definitiva, en lo que atañe a la expresión oral y escrita de Nancy, ante el interrogante de si es éste un lenguaje híbrido como el expuesto por Cadalso a través del personaje de la “petimetra”. Esta investigación considera que la palabra más adecuada para definir el discurso de Nancy es ‘interlenguaje literario’. Comparando las distintas cartas de los tres personajes-autores extranjeros, es posible analizar las etapas por las que pasa un aprendiz de lengua extranjera, en su recorrido para convertirse en individuo si no plenamente competente en la lengua que estudia, al menos en aquel nivel que se define como de maestría (C2) o usuario competente, según el baremo del *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas* (Consejo de Europa: 2001).

Por lo tanto, esta investigación viene a confirmar que la escenificación del aprendizaje de una segunda lengua a través del uso del género epistolar y la traducción

fabulada erige a *La Tesis de Nancy* de R. J. Sender como una obra que impulsa una notable innovación respecto al canon de dicho género y por esta razón cabe afirmar que no merece quedar relegada como una obra menor del autor tal y como ha sido considerada por la crítica literaria nacional.

Si bien en esta tesis doctoral se ha relacionado la estructura y los diferentes narradores, editores y traductores de *La Tesis de Nancy* con el resto de la pentalogía, queda aún por estudiar el plano lingüístico de cada una de ellas y su articulación con cada uno de sus respectivos planos formales con el fin de conformar un estudio más completo del proyecto literario sobre ‘Nancy’ de Ramón J. Sender.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1995): *El lugar de Sender*, Actas del I congreso sobre Ramón J. Sender, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.

AA.VV. (2001): *Sender y su tiempo: Crónica de un siglo*, Actas del II congreso sobre Ramón J. Sender, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.

AA.VV. (1975): *Biblia de Jerusalén*, Ubieta, J.A. (dir.), Ed. Española Desclee de Brouwer, S.A., Madrid.

Abad Nebot, F. (1977): *El signo literario*, EDAF Universitaria, Madrid.

Abani, C. (2006): *The Myth of Fingerprints: Signifying as Displacement in Derk Walcott's Omeros*, U.M.I. N° 3233859, Faculty of the Graduate School, University of Southern California, Ann Arbor.

Abuelata, M. (1992): "Aspectos técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930 – 1936)" en ALAZET 4, Revista de Filología, Monográfico sobre Sender, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.

Albaradejo, T. (1989): *Retórica*, Ed. Síntesis, Madrid.

Albaradejo Mayordomo, T. (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, España.

Alcoforado, M. (1976): *Cartas Portuguesas*, en *Nuevas Cartas Portuguesas: Las tres Marías*, Grijalbo, Barcelona.

Alvar Ezquerro, M. (1993), *La formación de las palabras en español*, Arco Libros, S.L., Madrid.

Alvar, M. (1982): *La Lengua como Libertad*, Ediciones Cultura Hispánica del I.C.I., Madrid.

Álvarez, J.T. (1997): *Del viejo orden informativo*, Actas Editorial, Madrid.

Álvarez Calleja, M.A. (1991): *Estudios de Traducción. (Inglés-Español), Teoría, Práctica, Aplicaciones*, Cuadernos de la U.N.E.D., Madrid.

Álvarez Calleja, M.A. (2002): *Traducción y lenguajes literarios: Escritura autobiográfica norteamericana*, U.N.E.D., Madrid.

Álvarez Calleja, M.A. (2003): *Acercamiento Metodológico a la Traducción Literaria con Textos Bilingües Comentados*, U.N.E.D., Madrid.

Álvarez de Miranda, P. (2014): "Lectura de las *Cartas Marruecas* de José Cadalso en el teatro La Abadía", 5-5-2014, <http://www.rae.es>, (consultada el 22-09-15).

Álvarez Junco, J. (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Ed. Taurus, Madrid, 2015.

Aparicio, F. (1994): "On sub-versive signifiers: U.S. Latina/o writers tropicalize English", *American Literature* (66-7), pp. 795-801.

Aquiles Tacio (1982): *Leucipa y Clitofonte*, Ed. Gredos, Madrid, 2008.

- Aristóteles (1990): (ed.) Q. Racionero, Ed. Gredos, Madrid, 1994.
- Aristóteles (1948): *El Arte Poética*: Traducción, prólogo y notas de José Goya y Muniain, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1970.
- Azevedo, M.M. (1998): “Orality in Translation: Literary Dialect from English into Spanish and Catalan”, *Sintagma 10*, ISSN: 0214-9141, Univesitat de Lleida, Cataluña, pp. 27-43.
- Azevedo, M.M. (2000): “Shadows of a Literary Dialect: *For Whom the Bell Tolls* in Five Romance Languages”, *The Hemingway Review*, Sep. 22, 2000, en <http://www.thefreelibrary.com>, 15-08-2014, (pp. 1-7).
- Azofra Sierra, M.E. (2006): “Consideraciones sobre el concepto de cultismo”, *Revista de Filología Románica*, Vol. 23, pp. 229-240.
- Bakhtin, M. (1981): *The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin. Four Essays*, edited by Holquist, M., translated by Emerson, C. and Holquist, M., University of Texas Press, Austin, 2008.
- Bakhtin, M. (1984): *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited by Emerson, C., introduction by Booth, W.C., University of Miennesota Press, Minneapolis-London.
- Balzac, H. de (1964): *La Comedia Humana*, Ed. Lorenzana, Barcelona.
- Baquero Goyanes, M. (1963): *Perspectivismo y Contraste. De Cadalso a Pérez de Ayala*, Ed. Gredos, Madrid.
- Barea, A. (1971): “Not Spain but Hemingway”, in *Studies in For Whom the Bell Tolls*, Edited by Sheldon Norman Grebstein, Columbia, Ohio; Merrill. Originally published in May 1941 *Horizon*.
- Barthes, R. (1982): *Investigaciones Retóricas I, La antigua retórica*, Ediciones Buenos Aires, Gráficas Porvenir, Barcelona.
- Becerra Hiraldo, J.M. (2001): “Los cultismos en Fray Luis de León”, *Revista de Filología*, 19; enero, pp. 45-71.
- Benedetti, M. (1971): *El cumpleaños de Juan Ángel*, Siglo XXI Editores, Méjico, 1980.
- Benedetti, M. (1988): *Yesterday y mañana*, Ed. Visor, Madrid.
- Benítez Claros, R. (1959): “Clasificación de los cultismos”, *Archivum IX*, pp. 216-227.
- Bernárdez, E. (2008): *El lenguaje como cultura*, Alianza Ed., Madrid.
- Bieler, L. (1975), *Historia de la literatura romana*, Ed. Gredos, Madrid.
- Borrero Barrera, M^a.J. y Cala Carbajal, R. (2001): “De lo literario y lingüístico en *La Tesis de Nancy* de Ramón J. Sender” (563 – 575) en AA.VV. (2001): *Sender y su tiempo: Crónica de un siglo*, Actas del II congreso sobre Ramón J. Sender, Instituto de Estudios Altoaragones, Huesca.
- Borrow, G. (1993): *La Biblia en España*, Alianza Editorial, Madrid.

- Brady, H. (2011): "The Fantasy of the Real: J.R.R. Tolkien, Modernism, and Postmodernism", *English Seminar Capstone Research Papers*, Paper 7, http://digitalcommons.cedarville.edu/english_seminar_capstone/7
- Brandão, J.L. (1999): "O narrador no romance grego", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* I (1999) 31-56, Ed. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Brandão, J.L. (2010): "Las Bellas Infieles. Luciano en el salón de M. D'Ablancourt", *Argos* 33, 2010 ISSN 0325-4194, pp 7-24, Universidade Federal de Minas Gerais. Brasil.
- Bray, J. (2003): *The Epistolary Novel. Representations of Consciousness*, Routledge, New York.
- Bustos Tovar, J.J. de (1974): *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval (1140-1252)*, Anejo XXVIII, RAE, Madrid.
- Cabreo, M.C. (2008): "Brandão, Jacyntho Lins, *A invenção do romance. Narrativa no romance grego*, Brasília. Editora UnB-Coloção Pérgamo. 2005, 291 pags." En *Nova Tellus*, 26-2, 2008, pp. 367-375. U.N.A.M., Méjico.
- Cadalso, J. (1981): *Cartas marruecas*, (ed.) M. Baquero Goyanes, Ed. Bruguera, Barcelona.
- Cadalso, J. (1992): *Cartas marruecas*, (ed.) J. Ibáñez Campos, prólogo y presentación de F. L. Cardona, Edicomunicación S.A., Barcelona.
- Cadalso, J. (1996): *Cartas Marruecas*, (ed.) J. Arce, Ed. Cátedra, Madrid.
- Calvet, L.J. (1981), *Lingüística y colonialismo*, Ed. Júcar, Gijón.
- Calvet, L.J. (1995): *A guerra das linguas e as políticas lingüísticas*, Ed. Laiovento, Santiago de Compostela.
- Cano, R. (coord.) (2004): *Historia de la Lengua Española*, Ed. Ariel, Barcelona.
- Carrasquer, F. (1982): *La verdad de Ramón J. Sender*, Ediciones CINCA, (Leiden) Holanda.
- Carrasquer, F. (1994): *La Integral de Ambos Mundos: Sender*, Univ. de Zaragoza, Zaragoza.
- Castro Paniagua, J. F. (1988): *English-Spanish translation, through a cross-cultural interpretation approach*, U.M.I. N° 8909630, The University of Texas at Austin, Ann Arbor.
- Caudet, F. (1995): *Correspondencia: Ramón J. Sender – Joaquín Maurín (1952-1953)*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- Cervantes, M. (1982): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, (ed.) L.A. Murillo, Clásicos Castalia, Madrid.
- Cervantes, M. (1978): *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, (ed.) J.B. Avallé Arce, Clásicos Castalia, Madrid.
- Consejo de Europa (2001): *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: Aprendizaje, Enseñanza, Evaluación*, Secretaría General Técnica del MECD-Subdirección General de información y Publicaciones, y Grupo ANAYA, Madrid, 2002.
- Classe, O (ed.) (2000): *Encyclopedia of Literary Translation into English, vol. 2, M-Z*, Routledge, London-Chicago, pp.1254-1256.

- Clavería Nadal, G. (2004): “Los caracteres de la lengua en el siglo XIII: El léxico” en Cano, R. (coord.) (2004): *Historia de la Lengua Española*, Ed. Ariel, Barcelona, Cap. 18, pp. 472-504.
- Clearly, H. (2013): “Escribir desde el intersticio: la traducción del castellano intercalado en *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway”, *Mutatis Mutandis*, Vol. 6, Nº 2, 2013, pp. 400-418, Columbia University, Department of Latin American and Iberian Cultures.
- Corder, S.P. (1967): “The Significance of Learners’ Errors”, *IRAL*, Vol. V/4, en (ed) J.C. Richards (1974), pp.19-27.
- Corder, S.P. (1971): “Idiosyncratic Dialects and Error Analysis”, *IRAL*, Vol. IX/2, en (ed.) J.C.Richards (1974), pp.158-171.
- Cornwell, M.K. (2011): “Language and Legend in the Fantasy Fiction of J.R.R. Tolkien”, *Honors Theses*, Paper 342, Southern Illinois University Carbondale, http://opensiuc.lib.siu.edu/uhp_theses.
- Crespo Alcalá, P (2002): “De traductores, intérpretes y otros mediadores culturales en la antigüedad griega”, *Cuadernos de Filología*, Anejo L (2002), 115-128, en *Homenaje a Luis Quirante, Vol. 1. Estudios Teatrales*, Beltrán, R.; Haro, M. Sierra, J.L. y Tordera, A. (Eds.), Universidad de Valencia, Valencia 2003.
- Crespo, R. (1995): “El yo narrador y el otro” (649 – 654) en AA.VV. (1995): *El lugar de Sender*, Actas del I congreso sobre Ramón J. Sender, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.
- Crystal, D. (1987): *The Cambridge Encyclopedia of Language*, CUP, Cambridge.
- Dällenbach, L. (1991): *El Relato Especular*, Visor, Madrid.
- Deissmann, A. (1901): *Bible Studies*, Hendrickson Publishers, U.S.A., 1988.
- Deissmann, A. (1912): *Paul: A Study in Social and Religious History*, Harper Torchbook, U.S.A., 1957.
- Deissmann, A. (1908): *The Philology of the Greek Bible: Its Present and Future*, Hodder and Stoughton, Londres, (Kessinger Publishing’s Rare Reprints).
- Del Barrio Vega, M.L. (1991): “Algunos problemas de la epistolografía griega. ¿Es posible una clasificación epistolar?”, *Minerva, Revista de filología Clásica*, ISSN 0213-9634, Nº5, 1991, pp. 123-138. Universidad de Valladolid. Valladolid.
- Di Girolamo, C. (1982): *Teoría Crítica de la Literatura*, Ed. Crítica, Barcelona.
- Dulay, H.C. & Burt, M.K. (1974): “You Can’t Learn Without Goofing. An Analysis of Children’s Second Language Errors” en (ed.) J.C Richards.1974), pp.95-123.
- Eco, U. (1983): *El Nombre de la Rosa*, Ed. Lumen, Barcelona.
- Esteban Soler, H.: (1981): *El realismo en la novela*, Ed. Cincel, Madrid.
- Feijoo, B.J. (1984): *Antología*, (ed.) A. Pérez, Ediciones Orbis, S.A., Barcelona.
- Fenimore, E. (1943): “English and Spanish in *For Whom the Bell Tolls*”, *ELH*, vol. 10, Nº1 (Mar., 1943), pp-73-86.

- Fernández Gallardo, L. (2002): “Latín y vulgar. Ideas sobre la lengua en la Castilla del siglo XV”, *Revista de poética medieval*, 8, pp. 11-76.
- Fernández Nistal, P. y Bravo Gozalo, J.M., (coords.), (1997): *Aproximaciones a los estudios de traducción*, Universidad de Valladolid, Salamanca.
- Fishman, J.A., ed. (1968): *Readings in the Sociology of Language*, Mouton, La Haya, 1977⁴.
- Fisiak, J. (1981): *Theoretical Issues in Contrastive Linguistics*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam.
- Galdós: ver Pérez Galdós.
- Gallé Cejudo, R.J. (1994): “La carta ficticia griega y el diálogo”, *Excerpta Philologica* 4-5 (1994-95) 41-61, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, Cádiz.
- García Barrientos, J.L. (1998): *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2.*, Arco Libros, S.L., Madrid.
- García Berrio, A. y Herández Fernández, T. (1990): *La Poética: Tradición y Modernidad*, Ed. Síntesis, Madrid, 1994.
- García Fernández, J.A. (2001): “La Tesis de Nancy, espacio para el reencuentro” (577 – 591) en AA.VV. (2001): *Sender y su tiempo: Crónica de un siglo*, Actas del II congreso sobre Ramón J. Sender, Instituto de Estudios Altoaragones, Huesca.
- García Gual, C. (1972): *Los orígenes de la novela*, Ed. Istmo, Madrid.
- García Gual, C. (2006): *Historia, novela y tragedia*, Alianza Editorial, Madrid.
- García Valle, A. (1992): “Otra vez sobre los conceptos de “latinismo”, “cultismo” y “semicultismo”, a la luz de los datos”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XV, pp. 89-96.
- García Yebra, V. (1982): *Teoría y práctica de la traducción*, Tomos I y II, Ed. Gredos, Madrid, 1984².
- García Yebra, V. (1983): *En torno a la traducción*, Ed. Gredos, Madrid.
- García Yebra, V. (1994): *Traducción: historia y teoría*, Ed. Gredos, Madrid.
- Garrido Domínguez, A. (2007): *El texto narrativo*, Ed. Síntesis, Madrid.
- Gnisci, A. (ed) (2002): *Introducción a la literatura comparada*, Ed Crítica, Barcelona.
- González Cruz, M^a.I., Rodríguez Medina, M^a. J. y Déniz Santana M^a.J. (2009): *Anglicismos en el habla juvenil de Las Palmas de Gran Canaria*, La Factoría de Ediciones, Madrid.
- González Pérez, A. (ed.) (1984): *Aristóteles, Horacio, Boileau: Poéticas*, Editora Nacional, Madrid.
- Guglielmi (2002): “La Traducción Literaria”, en Gnisci, A. (ed.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*, Ed Crítica, Barcelona.
- Guillen, C. (2005): *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets Ed., Barcelona.
- Gullón, R. (1970), *Técnicas de Galdós*, Taurus Ediciones, S.A., Madrid.
- Gullón, R. (1973): *Galdós, novelista moderno*, Ed. Gredos, Madrid.

- Gutiérrez Hernández, A.I. y Gutiérrez Hernández, P.F. (2001): “Las aportaciones de *La Tesis de Nancy*” (593 – 602) en AA.VV. (2001): *Sender y su tiempo: Crónica de un siglo*, Actas del II congreso sobre Ramón J. Sender, Instituto de Estudios Altoaragones, Huesca.
- Hagedorn, H.C. (2006): *La traducción narrada: el recurso narrativo de la traducción ficticia*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Haugen, E. (1950): “The Analysis of Linguistic Borrowings”, *Language*, V, Vol.26, pp.210-231.
- Heliodoro (1979), *Las Etiópicas o Teágenes y Clariclea*, Ed. de E. Crespo Güemes, Ed. Gredos, Madrid.
- Hemingway, E. (1940): *For Whom the Bell Tolls*, Scribner, New York, ebook edition 2014.
- Hemingway, E. (1926): *The Sun Also Rises*, foreword by Hemingway, P., introduction by Hemingway, S., The Hemingway Library Edition, Scribner, New York, ebook edition 2014.
- Hemingway, E (1932): *Death in the Afternoon*, Scribner, New York, ebook edition 2002.
- Hemingway, E (1927): “Hills like White Elephants”, in Charters, A, (ed.) (2003): *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*, 6th. Ed. Boston: Bedford/St. Martin’s.
- Hernanz, M. L. y Brucart, J. M. (1987): *La sintaxis. I. Principios Teóricos. La oración simple*, Editorial Crítica, Barcelona.
- Heródoto (2007): *Historia*, Edición de Balasch, M., Cátedra, Madrid.
- Heródoto (2009): *Los nueve libros de la Historia*, Introducción de V. de Lama de la Cruz, trad. de P. Bartolomé Pou, EDAF, Madrid.
- Herrero Ingelmo, J.L. (2006): “Significados extraños: El cultismo semántico en un diccionario histórico”, en Seminario *Diccionario histórico II: nuevas perspectivas lingüísticas*, 26-27 Octubre, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 1-11.
- Highet, G. (1978): *La tradición clásica*, F.C.E., Méjico
- Homero (1986): *La Ilíada*, edición de Rodríguez Alonso, C., Akal, Madrid.
- Homero (1988): *Odisea*, edición de Calvo, J.L., Ed. Cátedra, Madrid.
- Hughes, J.B. (1969): *José Cadalso y las Cartas marruecas*, Ed. Tecnos, Madrid.
- Hurtado Albir, A. (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Ed. Cátedra, Madrid, 2011⁵.
- Ionesco, E. (1995): *La cantante calva*, Alianza Losada, Madrid.
- Iriarte, T. de (1986): *El señorito mimado. La señorita malcriada*, edición de Sebold, R.P., Clásicos Castalia, Madrid.
- Jackobson, R. (1959); “On Linguistic Aspects of Translation”, trad. Española “Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción”, en López García, D., *Teorías de la traducción*, pp. 494-502, citas en las pp. 495-496, citado por Guglielmi (2002: 297).
- James, H. (1984): *The Portrait of a Lady*, with an introduction by Graham Greene, O.U.P., Oxford – New York.

- Jonsson, C. (2012): "Making Silenced Voices Heard. Code-switching in Multilingual Literary Texts in Sweden", en Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp. 212-232.
- Josephs, A. (1994): *For Whom the Bell Tolls. Ernest Hemingway's Undiscovered Country*, Twayne Publishers, New York.
- Jover Zamora, J.M. (2002): *Historia, biografía y novela en el primer Sender*, Ed. Castalia, Madrid.
- Kirsner, R. (1973): "La tesis de Nancy de Ramón Sender: Una lección para los exiliados", *Papeles de Son Armandans*, vol. 71, N° 211, pp. 13-20.
- Krug, M (2013): "International Creation: Examining Cross-Cultural Influences in Ernest Hemingway's For Whom The Bell Tolls", *Interdisciplinary Studies*, vol. 15 N°2 (2013), pp. 261-288, Penn State University Press, en <http://www.jstor.org/stable>
- Kytölä, S. (2012): "Multilingual Web Discussion Forums: Theoretical, Practical and Methodological Issues", in Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp. 106-127.
- Laclos, Ch. (2004), *Las amistades peligrosas*, (ed.) D. Picazo, Ed. Cátedra, Madrid
- Lado R. (1957): *Linguistics Across Cultures, Applied Linguistics for Language Teachers*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 1990²⁰.
- Landowski, E. (1997), *Presencias del Otro*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Zarautz
- Lapesa, R. (1966): "'Kahlahtahyood: Madariaga ha puesto el dedo en la llaga", *Revista de Occidente*, XXXVI, pp.373-380, ahora en Lapesa, R. (1996), pp.414-421.
- Lapesa, R. (1996): *El Español Moderno y Contemporáneo*, Ed. Crítica, Barcelona.
- Lapesa, R. (1997⁹): *Historia de la Lengua Española*, Ed. Gredos, Madrid.
- Larsen-Freeman, D. & Long, M.H. (1991): *An Introduction to Second Language Acquisition Research*, Longman, Nueva York.
- Lee, C. & Barton, D. (2012): "Multilingual Texts on Web 2.0: The case of Flickr.com", in Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp. 128-145.
- Leppänen, S. (2012): "Linguistic and Generic Hybridity in Web Writing: The Case of Fan Fiction", in Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp. 233-254.
- Lausberg, H. (1966): *Manual de Retórica Literaria*, tomo II, Ed. Gredos, Madrid, 1990, traducción de J. Pérez Riesco, 1ª edición alemana es de 1960.
- Lida, D. (1961): "De Almudena y su lenguaje", en *Nueva Revista de Folología Hispánica*, XV, pp. 297-308.
- Lipski, J.M. (1978): "Code-switching and the problem of bilingual competence", in *Aspects of Bilingualism*, Ed. Michel Paradis, Columbia, Hornbeam, 1978, pp. 250-260.
- Lipski, J.M. (1982): "Spanish-English Language Switching in Speech and Literature: Theories and Models", *Bilingual Review/la Revista Bilingüe* vol. 9, N°3 (September-December 1982), pp. 191-212.

- Lomas, C. et. Al. (1993): *Ciencias del lenguaje, competencia comunicativa y enseñanza de la lengua*, Ed. Paidós, Barcelona.
- López Eire, A. (1997): *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Arco Libros, S.L., Madrid.
- López Estrada, F. (1961), *Antología de epístolas*, Ed. labor, Barcelona.
- López Férez, J.A. (Ed.) (1988), *Historia de la Literatura Griega*, Ed. Cátedra, Madrid
- López García, D. (ed), (1996): *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- López Morales, H. (1989): *Sociolingüística*, Ed. Gredos, Madrid.
- López Morales, H. (coord.), (2008): *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Instituto Cervantes, Ed. Santillana, España.
- Lorenzo, E. (1966a): *El Español de Hoy, Lengua en Ebullición*, Ed. Gredos, Madrid, 1980³, edición actualizada y aumentada.
- Lorenzo, E. (1966b): *El Español de Hoy, Lengua en Ebullición*, Ed. Gredos, Madrid, 1994⁴, (edición reestructurada y ampliada).
- Lorenzo, E. (1996): *Anglicismos Hispánicos*, Ed. Gredos, Madrid.
- Luciano (1981): *Obras I*, introducción por Alsina Clota, J.; traducción y notas por Espinosa Alarcón, A.; Ed. Gredos, Madrid.
- Ludwig, R. (2000-2001): “Desde el contacto hacia el conflicto lingüístico: el purismo español. Concepto, desarrollo histórico y significación actual”, *Boletín de Filología*, vol. 38, N°1, Universidad de Chile, pp. 167-196.
- Lukacs, G. (1966): *Teoría de la novela*, Epílogo de L. Goldmann, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires.
- Mackey, W.F. (1968): “The Description of Bilingualism” en (ed.) J.A. Fishman (1968), pp.554-584.
- Madariaga, S. de (1951): *Bosquejo de Europa*, Editorial Hermes, Méjico D.F.
- Madariaga, S. de (1999): *Madariaga: El Sentido de la Diversidad*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.
- Mahootian, S. (2012): “Repertoires and Resources: Accounting for Code-mixing in the Media”, in Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp. 192-211.
- Mañá, G. et al. (1997): *La voz de los naufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- Marcos Pérez, P.J (1971): *Los Anglicismos en el Ámbito Periodístico. Algunos de los Problemas que Plantean*, Publicaciones del Departamento de Inglés de la Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Martin, H.E. (2005): “Code-switching in US ethnic multiple perspectives presented through multiple languages”, *Changing English*, Vol. 12, N° 3, December 2005, pp. 403-415, Appalachian State University, U.S.A.

- Martín Sánchez, M.A. (2009): “Historia de la metodología de la enseñanza de lenguas extranjeras”, *Tejuelo*, nº5, ISSN: 1988 – 8430, pp. 54-70.
- Martínez Otero, R. (1959): “Cultismos”, *Archivum IX*, pp. 189-215.
- Martorell, J. y De Galba, M.J. (1969): *Tirant lo Blanc*, prólogo de Mario Vargas Llosa, traducción y notas de J.F. Vidal Jové, Ed. Alianza, Madrid.
- Martos Pérez, M.D. (2011): “Aspectos métricos del cultismo léxico en la poesía de Agustín de Tejada Páez”, *Rhythmica, IX*, pp. 163-182.
- Mayoral Asensio, R. y Muñoz Martín, R. (1997): “Estrategias comunicativas en la traducción intercultural”, en Fernández Nistal, P. y Bravo Gozalo, J.M., (coords.), (1997): *Aproximaciones a los estudios de traducción*, Universidad de Valladolid, Salamanca, pp. 143-192.
- Menéndez Pelayo, M. (1943), *Orígenes de la novela*, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, Santander.
- Molho, M. (1985): “Apuntes para una teoría del cultismo”, *Bulletin Hispanique, Tome 87, N° 3-4*, pp. 471-484.
- Montero Curiel, P. (1992): “El galicismo en español (1900-1925)”, Edición digital a partir de las *Actas del II Congreso Internacional de la Lengua Española. Tomo I*, Madrid, Pabellón de España. Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, (consultada 8-10-15).
- Montes-Alcalá, C. (2009): “Hispanics in the United States: More than *Spanglish*”, *Camino Real* 1:0 (2009), pp. 97-115.
- Montes-Alcalá, C. (2012): “Code-switching in US-Latino Novels”, en Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp. 68-88.
- Montesquieu (1997), *Cartas Persas*, (ed.) F.J. Hernández, Ed. Cátedra, Madrid.
- Mounin, G. (1971): Los problemas de la traducción, Ed. Gredos, Madrid.
- Nebrija, A. de (1980): *Gramática de la Lengua Castellana*, edición de Quilis, A., Editora Nacional, Madrid.
- Nemser, W. (1971): “Approximative Systems of Foreign Language Learners”, *IRAL*, Vol. IX/2, en (ed.) J.C. Richards (1974), pp.55-63.
- Newmark, P. (1988): *Manual de Traducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
- Nurmi, A. & Pahta, P. (2012): “Multilingual Practices in Women’s English Correspondence 1400.1800”, in Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp.44-67.
- Oliveras, A. (2000): *Hacia la competencia intercultural en el aprendizaje de una lengua extranjera. Estudio del choque cultural y los malentendidos*, Ed. Edinumen, Barcelona.
- Ortega y Gasset, J. (1937): “Miseria y Esplendor de la Traducción”, en J. Ortega y Gasset (1947), pp.427-448.
- Ortega y Gasset, J. (1947): *Obras Completas*, Tomo V, (1933-1941), Ed. Revista de Occidente, Madrid.
- Ortega y Gasset, J. (1996): “Miseria y esplendor de la traducción”, en López García, D. (1996).

- Orwell, G. (1938): *Homage to Catalonia*, Penguin Books, Great Britain, 2000.
- Pacheco, J.E. (1985): *Alta Traición, Antología Poética*, Alianza Ed., Madrid.
- Penas Varela, E. (1986): “Autoría ficticia y perspectivismo literario”, *ADAXE*, ISSN 0213-4705, Nº2, 7-14, Santiago de Compostela.
- Peñuelas, M.C. (1970): *Conversaciones con R.J. Sender*, Ed. Magisterio Español, Madrid.
- Peñuelas, M.C. (1971): *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Ed. Gredos, Madrid.
- Pérez Galdós, B. (1982): *Misericordia*, ed. de L.García Lorenzo, Cátedra, Madrid.
- Pérez Yuste, A. (2007): “Sobre la etimología de televisión”, *Bit* Nº 164, Ago.-Sep., pp. 101-103.
- Perona, J. (2004): “El cultismo y el retorno del cánón romántico”, *Revista de Investigación Lingüística. Vol. VII*, pp. 145-170.
- Perona, J. (2008): “Los cultismos en las notas a pie de página en el *Manual de Gramática Histórica Española* de Menéndez Pidal”, *ELUA*, 22, pp. 281-291.
- Phillipson, R. (1992): *Linguistic Imperialism*, O.U.P., Hong Kong.
- Popa-Lisseanu, D. (1990): “La palabra extranjera como metáfora”, *Investigaciones Semióticas III*, vol. 2, eds. Romera, J. e Yellera, A. U.N.E.D., Madrid, pp 267-274.
- Pratt, C. (1980): *El Anglicismo en el Español Peninsular Contemporáneo*, Ed. Gredos, Madrid.
- Pseudo Calístenes (1997): *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, traducción, prólogo y notas de García Gual, C., Ed. Gredos, Madrid.
- Pulido Tirado, G. (1998), “Teoría y práctica del género epistolar en Federico Gracia Lorca”, (239 – 252), *EPOS*, XIV.
- Pushkin, A.S. (2014): *Eugenio Onegin*, edición de Chilikov, M., Ed. Cátedra, Madrid.
- Quilis, A. (1991): *El comentario fonológico y fonético de textos: Teoría y práctica*, Arco/Libros, Madrid.
- R.A.E. (1973): *Esbozo de una nueva Gramática de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- R.A.E. (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid.
- Richards, J.C., (ed.) (1974): *Error Analysis. Perspectives on Second Language Aquisition*, Longman, Nueva York, 1989.
- Richards, J.C. & Sampson, G.P. (1974): “The Study of Learner English” en (ed.) J.C. Richards (1974), pp.3-18.
- Richards, J.C. (1971a): “A Non-Contrastive Approach to Error Analysis”, *English Language Teaching*, XXV, pp.204-219, en (ed.) J.C. Richards (1974), pp.172-188.
- Richards, J.C. (1971b): “Error Analysis and Second Language Strategies”, *Language Sciences*, XVII, pp.12-22, citado en H.C. Dulay & M.K. Burt (1974).
- Richardson, S. (1999), *Pamela*, Ed. de F. Galván y M.M. Pérez Gil, Cátedra, Madrid.

- Rico, F. y Zavala, I.M. (1982): *Historia y Crítica de la Literatura Española V. Romanticismo y Realismo*, Ed. Crítica, Grijalbo, Barcelona.
- Ricoeur, P. (1980): *La metáfora viva*, Ed. Cristiandad, Madrid, 2001.
- Ridley, E.C. (1966): *Teoría de la novela en Cervantes*, Ed. Taurus, Madrid, 1989.
- Rivas, J. (1967): *El escritor y su senda. Estudio crítico-literario sobre Ramón J. Sender*, Editores Mexicanos Unidos, México D.F.
- Rodríguez Alonso, C. (1986), en Homero (1986), *La Iliada*, Ed. de C. Rodríguez Alonso, C., Akal, Madrid.
- Rodríguez Marín, (1992): “El galicismo en las novelas españolas contemporáneas de Galdós”, *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Vol. 1*, Ed. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas 1995, pp. 271-282.
- Rogers, D.M. (ed.), (1973): *Benito Pérez Galdós*, Ed. Taurus, Madrid.
- Rolón Barada, I. (ed.) (2003), *Puedo contar contigo. Correspondencia Carmen Laforet – Ramón J. Sender*, Ed. Destino, Barcelona.
- Romaine, S. (1995): *Bilingualism*, Blackwell, Hong Kong.
- Román, I. (1990): “Galdós ante el tópico y la afectación estilística”, *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Ed. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas 1993, pp. 273-292.
- Sáez Hermosilla, T. (1994): *El Sentido de la Traducción: reflexión y crítica*, León: Universidad, Secretariado de Publicaciones; Salamanca: Universidad, D.L.
- Sankoff, D. & Poplack, S. (1981): “A formal grammar for code-switching”, *Research on Language & Social Interaction*, vol. 14, Routledge, London.
- Santamaría, A. (2005): *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Santoyo, J.C. (1980): “La traducción como técnica narrativa”, *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, (Salamanca, del 18 al 21 de diciembre de 1980), Salamanca, Ediciones Universidad, 1984, pp. 37-53.
- Santoyo, J.C: (1997): “Traducción, Seudotraducción y Reescrituras: El Paradigma de las *Lettres Persanes* de Montesquieu”, Conferencia pronunciada en Ávila el 10 de octubre de 1997, en el “Coloquio 1997” de la Société Internationale pour l’Histoire du Français Langue Étrangère ou Seconde, organizado por la U.N.E.D, en Santoyo (2008), pp. 237-250.
- Santoyo, J.C. (2008): *Historia de la Traducción: Viejos y Nuevos Apuntes*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, Salamanca.
- Sala, M. (1988): *El Problema de las Lenguas en Contacto*, UNAM, México.
- Salinero, F.G. (1974): “Sender, la picaresca y *La Tesis de Nancy*” (193 – 198), *Letras de Deusto*, vol. 4, N° 7, enero – junio.

- Saussure, F. (1980): *Curso de Lingüística General*, Akal, Madrid, Traducción y notas de la edición de Ch. Bally y A. Séchehay de 1916 a cargo de Mauro Armiño.
- Schendl, H. (2012): “Literacy, Multilingualism and Code-switching in Early English Written Texts”, in Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp. 27-43.
- Schmindt, M. (2011): “The Limitations of Code Switching in Chicano/a Literature”, *Young Scholars in Writing* vol.8, Fall 2011, University of Missouri, Kansas city, pp.40-51.
- Sebba, M. et al. (ed.) (2012): *Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-Language Written Discourse*, Routledge, New York-London, 2014.
- Sebba, M. (2012): “Writing Switching in British Creole”, en Sebba, M. et al. (ed.) (2012), in Sebba, M. et al. (ed.) (2012), pp. 89-105.
- Sebold, R.P. (ed.) (1960): *José Francisco de Isla. Fray Gerundio de Campazas I*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1969.
- Selden, R. (ed.), (2010): *Historia de la crítica literaria del siglo XX. De los formalismo al postestructuralismo*, Akal, Madrid.
- Selinker, L. (1972): “Interlanguage”, *IRAL*, Vol. X/3, en (ed.) J.C. Richards (1974), pp.31-54.
- Selinker, L. (1992): *Rediscovering Interlanguage*, Longman Group U.K. Ltd., New York.
- Sender, R.J. (1950): *Réquiem por un campesino español*, Ed. Destino, Barcelona, 1990.
- Sender, R.J. (1969): *La Tesis de Nancy*, Magisterio Español, Madrid, 1983²³.
- Sender, R.J. (1978): “Nancy”, *Blanco y Negro*, 3.436 (8 – 14 de marzo) p.56.
- Sender, R.J. (1978): *Contraataque*, introducción Sender, R.J., Ediciones Alamar, S.A., Salamanca.
- Sender, R.J. (1984): *Los cinco libros de Nancy*, Ediciones Destino, Barcelona.
- Sender, R.J. (1987): *Mr. Witt en el Cantón*, (ed.) J.M. Jover, Clasicos Castalia, Madrid.
- Sender, R.J. (2012): *La Tesis de Nancy*, edición de Bravo de la Varga, R., Ed. Bambú, Barcelona.
- Silva-Corvalán, C. (1989): *Sociolingüística. Teoría y Análisis*, Ed. Alhambra, Madrid.
- Stanton, E. F. (1989): *Hemingway and Sapain. A Pursuit*, University of Washington Press, Seattle & London.
- Suárez de la Torre, E. (1987): “Ars epistolica. La perceptiva epistolográfica y sus relaciones con la retórica” (177 – 204), en G. Morocho Gayo, coord., *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, Universidad de León, León.
- Suárez de la Torre, E. (2004): “La princesa etíope que nació blanca: La mirada y la contemplación en las Etiópicas de Heliodoro”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 2004, 14, 201-233, Universidad Complutense, Madrid.
- Swain, S. (ed.), (1999): *Oxford Readings in The Greek Novel*, O.U.P., New York, 2007.
- Swift, J. (1977): *Gulliver's Travels*, (ed.) A.L. Rowse, Pan Classics, Londres y Sydney.

- Swift, J. (2002): *Gulliver's Travels*, (ed.) A.J. Rivero, Norton Critical Edition, Nueva York y Londres.
- Tacca, O. (1985): *Las voces de la novela*, Ed. Gredos, Madrid.
- Tacio, A. (1982) *Leucipa y Clitofonte*, Ed. de M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, Ed. Gredos, Madrid.
- Tejada Caller, P. (1993), “El género epistolar: consideraciones sobre su utilidad en la enseñanza de una segunda lengua”, (179 – 190), *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, I, Editorial Complutense, Madrid.
- Todorov, T. (1971): *Literatura y significación*, Editorial Planeta, Barcelona.
- Todorov, T. (1991): *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 2010.
- Toury, G. (2004): *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Ed. Cátedra, Madrid.
- Treffers-Daller, J. (2009): “Code-switching and transfer: an exploration of similarities and differences”, in Bullock, B.E. and Toribio, A.J. (eds.): *The Cambridge handbook of linguistic code-switching*, Cambridge handbooks in language and linguistics, C.U.P., Cambridge, pp.58-74.
- Trippet, A. (1986): *Adjusting to Reality: Philosophical and Psychological Ideas in the Post-Civil War Novels of Ramón J. Sender*, Tamesis Books Limited, London.
- Tucidides (1990): *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros I – II*, introducción de Calonge Ruiz, traducción y notas de Torres Esbarranch, J.J., Ed. Gredos, Madrid.
- Valdés, J. de (1972): *Diálogo de la Lengua*, edición de Antonio Comas, Ed. Bruguera, Barcelona.
- Valles Calatrava (2002) en Diccionarios
- Villanueva, D. (1995): *El comentario de textos narrativos. La novela*, Ediciones Júcar, Gijón.
- Villanueva, D. (coord.) (1994): *Curso de teoría de la literatura*, Taurus Universitaria, Madrid.
- Venuti, L (1991): “Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher”, TTL, vol. 4, N°2, pp. 125-150, [Http://id.erudit.org/iderudit/037096ar](http://id.erudit.org/iderudit/037096ar)
- Violi, P. (1987), “La intimidad de la ausencia; formas de la estructura epistolar”, (87 – 99) *Revista de Occidente* 68, Madrid.
- Vived Mairal, J. (2002): *Ramón J. Sender, biografía*, Páginas de Espuma, impreso en España.
- Vold Alexander, K. (2012): “Analyzing Multilingual Texting in Senegal: An Approach for the Study of Mixed-language SMS”, in Sebba, M. et al. (ed.) (2012).
- Weinreich, U. (1953): *Languages in Contact. Findings and Problems*, Mouton de Gruyter, La Haya, 1967.

Winkler, J.J. (1999): "The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoro's *Aithiopika*", in Swain, S. (ed.), (1999): *Oxford Readings in The Greek Novel*, O.U.P., New York, 2007, pp.287.350.

Yllera, A, (1974): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza Ed., Madrid.

DICCIONARIOS

- Alfaro, R.J (1950): *Diccionario de Anglicismos*, Ed. Gredos, Madrid, 1964².
- Beristáin, H. (1985): *Diccionario de Retórica y Poética*, Ed. Porrúa, Méjico, 2008.
- Collins Cobuild, English Language Dictionay* (1987): Collins, Londres & Glasgow.
- Casares, J. (1975): *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* (1987): Aguilar, 9º ed. Renovada, 1ªed. 1961, Madrid.
- Diccionario de la Real Academia Española* (1984): Real Academia de la Lengua Española, Espasa-Calpe, Madrid.
- Estébañez Calderón, D. (1999): *Diccionario de Términos Literarios*, Alianza Editorial, Madrid.
- Gran Diccionario Español – Inglés*, (1983), Larousse, México.
- Harrap's English Idioms* (1990): Harrap, Londres – Paris.
- Moliner, M. (1992): *Diccionario de Uso del Español*, Ed. Gredos, Madrid.
- Platas Tasende, A.M. (2007): *Diccionario de términos literarios*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid.
- Rodríguez González, F. (dir.) y Lillo Buades, A. (1997): *Nuevo Diccionario de Anglicismos*, Ed. Gredos, Madrid.
- Torrents dels Prats, A. (1969): *Diccionario de modismos ingleses y norteamericanos*, Ed. Juventud, Barcelona, 1991.
- Torrents dels Prats, A. (1976): *Diccionario de dificultades del inglés*, Ed. Juventud, Barcelona.
- Torrents dels Prats, A. (1983): *Diccionario de inglés americano*, Ed. Juventud, Barcelona.
- Valles Calatrava. J.R. (dir) (2002): *Diccionario de la teoría de la narrativa*, Ed. Alhulia, S.L., Granada.

APÉNDICE

El objetivo de este trabajo se ajusta al siguiente plan: una vez detectados los elementos extranjerizantes en el discurso de la narradora, corroborar si pertenecen a su propia elocución o a la de otros personajes, teniendo en cuenta cuál es la lengua materna del personaje en cuestión. Así se podrá verificar si las manifestaciones del extranjerismo se corresponden con las previstas en la teoría. Teniendo presente que el fenómeno en cuestión puede ser circunstancial y esporádico, cuando se origina en el habla de los individuos bilingües o en la de los aprendices de un segundo idioma, o estable en la lengua, cuando es causado por la penetración, la difusión y la adopción. A estos últimos se les denomina préstamos. Por lo tanto, sólo se podrá hablar de préstamos cuando intervienen los personajes españoles, si el extranjerismo se advierte en los personajes extranjeros se debería de hablar de interferencias.

Prestar atención a la “Carta de Betsy” (pp. 131-135) e intromisión editorial del traductor-editor (p.135): Traductor-editor explica la carta de Betsy diciendo que si se sabe un poco de inglés “se puede entender el español de Betsy.” Luego resume la carta destacando que Betsy “está inquieta por las amenazas de guerra atómica y feliz por el “romance español de Nancy” y por su propia vida de “bailarina *amateur*.”

Características del discurso de Nancy

1.- Extranjerismos léxicos

El texto destaca los anglicismos patentes en cursiva; éstos elementos pertenecen a la expresión oral y escrita de la narradora, aquí encontramos sustantivos y adjetivos. Algunos de los sustantivos, con el paso del tiempo, han logrado ser aceptados por el uso de los hispanohablantes.

Los préstamos, en cambio, ya arraigados en el español no se marcan gráficamente, al igual que los solecismos y barbarismos que corresponden a la elocución de la propia narradora. El orden se rige según el número de la página, el cual se anota entre paréntesis.

1a. Elementos en cursiva.

Dearest (19), “*Dearest* Betsy:”; el contexto puede ayudar a desvelar el significado o la intención comunicativa de esta palabra, al ser la fórmula inicial de una carta informal.

Exciting (25), “Por lo demás, la vida es más que agradable y más que cómoda. Es de verás *exciting*.”; el contexto puede desvelar su significado, aunque es un término que puede llevar al equívoco, debe traducirse por “emocionante”. Luego en (79, 232).

Sherry (25), “Estoy indignada por la conducta de algunos americanos (...). Y de su incultura cuando piden Sherry y rechazan la botella donde dice Jerez porque creen que los engañan.”; por el contexto se deduce claramente el significado. Luego en (27).

Dinner (26), “Nos habían citado a las nueve para comer a las diez. Pero a las ocho yo estaba muerta de hambre. Tú sabes que ahí comemos a las seis. (...) Mistress Dawson nos dijo que era de mal gusto ir invitada a un *dinner* sin apetito, y no comimos nada (...)”; el contexto aclara por el horario que se refiere a la “cena”, no obstante en inglés significa la comida más importante del día independientemente del horario, o también una comida formal con la significación de agasajo, homenaje, ágape o convite.

Courses (28), “Comimos igual que en los palacios (...) Cinco *courses*. Ya digo que tenía hambre (...)”; el contexto puede desvelar el significado de “platos” refiriéndose a los tipos de comida.

Lunch (28), “Figúrate: diez horas habían pasado desde el *lunch*.”; nuevamente el contexto desvela que es una comida del día que depende del horario.

Tea party (30), “Ayer estuvimos en un *tea party* que dieron a las Dawson sus amigas de Sevilla. (...) la fiesta fue un éxito (...)”; el contexto deja claro que es una fiesta para agasajar a alguien; este acontecimiento social por lo general se celebra por la tarde, este matiz quizás se pierda.

Party (30), “(...)la estrella del *party* fue la sobrina de Mrs Dawson.”, por el contexto se obtiene el significado de “fiesta”, lo interesante de este anglicismo es el género que se le asigna puesto que no coincide con el significante español.

Charm (31), “Mucho *charm* tenía que tener aquella mocita para conseguir tanto éxito con aquellas tonterías. O mucho gancho. O *sex appeal*.”; el contexto puede aclarar el significado de ambos términos en 267 “a veces dudo de mi *charm*”

Sex appeal (30) explicado en “Charm”; en (50) aclara el significado, “(...) *malange* eso es un insulto que quiere decir que se carece de *sex appeal*.”; en (52) explica “Las categorías de la falta de sex appeal son tres: la primera *malasombra*; la segunda, *malange*; la tercera, *cenizo*. Luego en (224) *appeal* en ”su voz tiene *appeal* erótico”

Pic nic (36-37-38) respectivamente, “Mrs. Dawson ha invitado a sus amigas de Sevilla a un *pic nic* para devolverles la invitación aquélla. (...) El *pic nic* era a tres millas de la ciudad, al lado del río, en un lugar muy hermoso. (...) Mrs. Dawson hizo un error tan grande en el *pic nic* (...) Consistió el error en no llevar otra bebida que leche fría y limonadas (...) La comida estuvo bien (...) Sólo que no había vinos.”, el significado de salida o excursión en la que se lleva una vianda para comer al aire libre queda claro por el contexto.

Anticlimax (44, 269), respectivamente. “El nombre de la torre –Giralda- viene de eso. De que hay que subir girando. (...) Los muros estaban llenos de marcas y nombres. Había también un letrero en inglés –eso me ofendió- que decía “Tim loves Mary”. Muy *anticlímax*.” Luego en (269) “Tiene Pérez una cara lánguida y trágica, y por eso las bromas de él producen como un *anticlímax*.”, en inglés es sinónimo de *disappointment*, “decepción”, en el segundo ejemplo quizás pueda traducirse por “desconcierto”.

Cozy (46), “Fuimos allí y pasamos a un comedor independiente para nosotros solos. Muy *cozy*, de veras.” El contexto no desvela el significado de confortable y cálido, por lo general no muy grande. La grafía “Z” indica la forma del inglés norteamericano, en inglés británico “cosy”. Adjetivo calificativo.

Sexy (48), “Mujeres viejas demasiado gordas, la verdad, con flores en el pelo. Y otras jóvenes, delgadas y bastante *sexy*.”, por el contexto en oposición con la frase anterior se puede adivinar el significado. Cabe destacar que no concuerda en número con el nombre que modifica, al igual que el siguiente ejemplo, puesto que en inglés el adjetivo calificativo es invariable en género y número. Luego en (140), “Siempre anda mezclada con las cosas *sexy* la canela.”

Bluff (49), “Parecía incómodo. Yo creo que no lo sabía (...) Hay mucho *bluff* entre los profesores aquí y en todas partes”; luego en 220 en romanilla; “–Yo, zeñores, me levanto todos los días a las seis de la mañana. En invierno y verano.

Hubo un clamor de incredulidad. Creían que era bluff.”. En el segundo ejemplo el contexto ayuda a desvelar el significado, “engaño o exageración”, también “embeleco”, una palabra que Nancy no comprende bien (50); pero en el primero el significado de “apariencia”, pensamos que no queda muy claro por el contexto.

Scholar (53), “Y ella no es más que una turista ga-gá, mientras yo por lo menos trato de ser una scholar en la medida de mis cortos medios” ; (154), “Al oír esto, Curro tuvo una observación sagaz: “¿No será esa la laguna de Acherón de dónde viene la barca de Caronte?” (...) Ya ves que mi novio tiene instinto de *scholar*.”; 170 “Mrs. Dawson miraba a Curro como si fuera Menéndez Pidal y en voz baja me repetía: “*Honey*, te vas a casar con un verdadero *scholar* (...)” (...) Curro, dándose cuenta, tomaba un aire modesto, porque era lo que correspondía a un verdadero sabio.” En tanto que se va progresando en la lectura el texto ayuda a desvelar el significado de “experto” en cierta materia académica, persona cultivada o erudito.

Turkey (55), el texto muestra explícitamente el significado: “(...) el pavo –*turkey*- (...)”

Pregnant (56), se explica: “Y aquí embarazada quiere decir *pregnant*.”

Municipality (59) se explica: “Ayuntamiento es la casa donde se reúne la *municipality*.”

Clercs (59), “Los *clerks* de las oficinas son los únicos que aquí se afeitan cada día.”, el contexto puede ayudar a desvelar el significado de “trabajador de cuello blanco”.

Laundry (60), “Porque aquí los problemas del *laundry* son más serios que ahí. (...) porque es posible que exista una intención sentimental más o menos oculta y que al llevar la ropa del joven a la casa de su amiga para que la laven con la de la familia de la muchacha (...) ¡A quién se le ocurre complicar el *laundry* con el amor! El contexto ayuda a comprender que *laundry* tiene que ver con algún aspecto de la “colada”.

Gourmet (66), Hay mucho *gourmet* en este país, y entre los gitanos, muchos de ellos a las once de la mañana comienzan con cañas y tapas y así cultivan su apetito y lo desarrollan con conocimiento de causa. Pero al parecer los mejores *gourmet* del país son, según he oído los chicos de los esquiladores.” Este galicismo que denota tanto al especialista en comidas y vinos como al sibarita. Su significado no queda del todo explícito, sobre todo por el contrasentido que se establece en el segundo ejemplo al enfrentar el sentido de “glotonería” o “comer con voracidad, avidez, o desenfreno” de “esquilar”, con el de “comer con delicadeza” de *gourmet*, para lograr un efecto humorístico. Por otra parte el sustantivo *gourmet* en el segundo ejemplo no concuerda en número con el artículo que lo determina.

Cent (68), se explica: “Yo creía que estar a dos velas era estar muerto (...), y resulta que es (...) lo mismo que en Méjico *estar bruja*. Es decir estar sin un *cent*.”

Corny (70), se explica: “Creo que es un poco cursi (*corny*)”

Darling (72), se explica: “Eso de prenda es aquí como *darling*.”; luego en (180).

Hobby 73, se explica: “El de Alcalá de Guadaíra. No es un cantador profesional, sino que el canto es un *hobby* para él (...)”; luego en (94, 258, 284)

Sport (75), “La vida es la vida y hay que ser buena sport y saber perder.”;

College (75), “(...) Mrs. Adams, la profesora retirada del college donde hice el bachillerato (...)”; el contexto ayuda a desvelar que es un centro de estudios pero sin entrar en detalle. Luego en (168, 267)

whiskers (77) se explica “(...) los hombres que aparecen con la sombra en la cara -es decir *whiskers*, porque no se afeitan (...)”

Banshees (79), se utilizan significativamente dos referentes culturales para explicar: “(...) son expresiones auxiliares y tributarias del llamado *duende*. Es algo que me recuerda las *banshees* escocesas que gritan al pie de la ventana cuando alguno se muere. Y el duende tiene relación con el jipío. Es lo que en la ciencia musical se llama *enharmónico*.”

Stuck up (82) “(...) confieso que estoy un poco *stuck up* con mis rápidos avances”; El contexto no desvela que esta palabra informal contiene cierto sentido de reprobación y crítica personal, por eso dice “confieso”. Este adjetivo calificativo conlleva los sentidos de “estar muy orgulloso de sí mismo” y “ser vanidoso”.

Shocking (83) “Algunas de sus irreverencias son un poco *shocking*.”; (106) “La reina, la esposa de Minos, se enamoró de él, digo del toro (...), y tuvieron relación sexual (...) Es bastante *shocking*, querida; pero como te digo, fue posible. (Digo físicamente posible).” Según el *Collins Cobuild*: “something that is shocking is very bad; an informal use”, o “makes people feel upset or angry, because they think that it is morally wrong”. El contexto del segundo ejemplo, si bien reprochable, no aclara el juicio moral que implica el uso de este adjetivo calificativo.

Recording machine (83) “(...) a mi lado un americano que con un *recording machine* estaba recogiendo la música (...)”; se sobreentiende que la graba en un aparato.

Salad days (84), se explica “Yo en mis *salad days*, como dice Shakespeare –es decir, cuando mi juicio estaba verde- (...)”

Footnote (85), ”¿Tú crees que esto justifica un *footnote* para mi tesis?”; el contexto no aclara concretamente a qué se refiere. En (268) se traduce provocando el calco “nota al pie”: “(Probable nota al pie.)”.

Gangsters (88), “Y mi novio, señalándome a mí con un movimiento de mandíbula que me recordaba a los *gangsters* de Chicago (...)” El contexto de la difusión “cultural” de esta palabra ayuda a desvelar su significado.

Owl (89), Mi novio miraba al uno y al otro con ojos de *owl* (digo, mochuelo, o más bien comadreja, o búho, o lechuza (...)).”

Annoying (93), “Vaya con el *su*. (...) Esos *sus* españoles son de veras *annoying*, querida. ¿Te acuerdas las clases de Mistress Adams?; el contexto ayuda a atisbar el componente de molestia que implica el uso de este adjetivo, pero no deja claro su traducción.

Amateur (95), este galicismo se explica por medio del antónimo: “Es, pues. Un parchista (...) profesional, y un ladrón *amateur*. Luego en (290).

Nicknames (98), se explica: “Unos le llaman Paquito y otros Curro, que son *nicknames* de Francisco.”; *nick name*, en 264

T.N.T. (98), se hace referencia a la nitroglicerina al explicar “(...) según T.N.T. Bueno te pongo el nombre entero: T. Navarro Tomás. Porque esas son las iniciales de la nitroglicerina en los Estados Unidos (...)”

Tickets (101), “En verano se dedica a la reventa de tickets para los toros (...)”; el contexto ayuda a desvelar el significado.

Standards (102), “(...) pero Mrs. Adams, ahí donde la ves, cuando se junta con la viuda del decano (...), hablan con una libertad que Eduvigis no podía tolerar. Tú sabes como son los *standards* aquí en ciertas cosas.” La tercera acepción reflejada en el *Collins Cobuild* apunta que es “a moral principle which affects people’s attitudes and behaviour”, quizá el contexto no deje claro este aspecto.

My dear (102), “-Sí, my dear –suspiró Mrs Adams-.”, aunque no quede claro por el contexto inmediato, esta fórmula se utiliza a lo largo de toda la novela con frases como “sí, querida”.

Sex starvation (105), “Aquí en cuestión de amor, los hombres –pobrecitos- padecen *sex starvation*. No sé qué hacen las mujeres, la verdad.”; el significado de “hambruna sexual” no queda claro por el contexto.

Handsome 106 explica “Yo creo que todo esto del toro es alegórico y que probablemente el toro de Gerión era un embajador bastante *handsome* y que le gustó a la reina.” El contexto puede ayudar a desvelar el significado de “guapo”.

How sweet! y (sweet), ambas en (108), se explica “Es decir, que en ninguna otra parte del mundo es atractivo para las hembras un hombre dulce (*sweet*).”

Cute (111), “(...) mi novio toreó un becerro muy *cute*” ; en (184), “Esa mujer tiene una niña que se llama Carmela, encantadora. Tiene cuatro o cinco años y viene y me habla (...) Es la cosa más *cute*.”; en (291) “¿No es un telegrama *cute*?”; El significado de “encantador” o “bonito”, queda claro sobre todo en el segundo ejemplo.

Frozen (112) se explica “(...) diríamos *frozen* (helada).”; en (227), sin explicar: “Un poco *frozen*”

Copyright (113), “A Manolete le mató un miura, y lo he traducido al inglés el final del romance (...) Pienso sacar el *copyright* en los Estados Unidos, cuando vaya.” Quizás por tener un uso extendido no necesite explicación, el contexto tampoco desvela el significado de “derechos de autor”.

Breakdowns (113), “Manolete tuvo también sus contrariedades de amor, sólo que aquí esas contrariedades son más deprimentes y producen verdaderos *breakdowns*”, Como el sustantivo *breakdowns* es el núcleo de la frase nominal y el modificador “verdaderos” está en español concuerda con aquél en número y se le asigna el género masculino. En cuanto al plano del significado, su sentido puede desvelarse por el contexto como “colapso” o “trastorno”. Luego en (193, 194, 199).

Slang (114), “Para que veas como avanzo en el conocimiento del *slang* español, te diré los diferentes nombres que tiene aquí la borrachera según me ha dicho mi novio, que es experto:

(...); El texto deja explícito el componente semántico de léxico que conlleva la voz *slang*, pero sólo conociendo el nivel de lengua a que pertenecen los ejemplos dados por la narradora se llegaría a descifrar el componente argótico.

Honey (115) se explica el equivalente del componente pragmático, pero no su significado literal: “Eso de *chavó* es aquí como *honey* en los Estados Unidos: Una palabra cariñosa.” Luego en (158,170,190, 194).

sex starved (117), “Con eso quería decir que él no tenía ninguna. Pobrecito. Un *sex starved*.” Se refiere a que no tenía ninguna mujer, dice que es un “hambriento sexual”.

To be right (118), se explica el valor pragmático de la frase: “Ahí le duele es lo mismo que *to be right*”

The little kernel (120), contrariamente que en el ejemplo anterior se hace una traducción literal redundando en el tamaño pequeño del diminutivo: “Esa es la almendrilla (*the little kernel*) de la cuestión.”, en 154 menciona “la almendrita”

Bitch (127), “Mrs. Adams cree que cuando dicen bicho quieren decir *bitch*, y, como es natural, no le gusta oír esa palabra que suena en sus oídos todo el día.”; queda explícito en el texto que es un sustantivo que pertenece a la categoría de palabras malsonantes, pero no así su equivalente castellano: “zorra”.

Puppy (128), “–No señora. Fox terrier.

Luego disculpó al animal diciendo que era un *puppy* todavía.”; el significado de “cachorro” no queda claro en el contexto.

Grandee (136), “No es aristócrata Curro. Yo te dije que es grande aficionado a la danza también. Grande. No un *grandee*.”, el contexto ayuda a pensar que esta palabra designa algún título nobiliario. Luego en (200,256), y en (317) en plural *grandees* el *Collins Cobuild* explica:” A grandee is a Spanish prince of the highest rank; an old-fashioned word.”

Golf (136), se explica: “(...) el *golf* es mi deporte favorito.”. Luego en (141, 142).

Dull (141), “Una grosería es aquí una expresión impertinente y *dull* que tiene que ver con las cosas de comer.” El sentido de “carente de agudeza” o “ramplón” se ilustra en el contexto al definir “grosería” como impertinencia, no obstante puede despistar la secuencia que se refiere a

“las cosas de comer”. Explicación en el apartado correspondiente a los cognados o “falsos amigos” por “grosería”.

Report (149), “Después de cenar en santa paz hice tragar a Curro como penitencia una especie de *report* sobre la antigüedad de los pueblos de Andalucía.”; El contexto puede ayudar a desvelar el significado de “informe”, “reseña” o “resumen”.

Relenti (156), Galicismo, “Aquí el tiempo parece detenerse o al menos camina más despacio que en otras partes, y mi carta tiene la misma tendencia al *relenti*”; el contexto ayuda a desvelar el significado de “actividad a ritmo lento”, destacamos la posible errata en la grafía “e” en vez de “a”, puesto que en francés se escribe (*ralenti*), y en español (*ralentí*); incorporado al DRAE en 1992, según Gómez Torrego (1995:364).

Please (158), “Cuando me contestes, pues, contéstame sopetón, pero en inglés, *please*.” Luego en (316) y observar “contéstame sopetón”.

I’m Ana (158), (159)

“I worship her. I worship her” (163)

Shorts (160) Queda explícito en el texto por medio de la intervención de Curro en (161), “Le dije que podía nadar en *shorts*.”; en (161): “(...)eso de pasar la noche en la Higuera con los calzones mojados tiene mardita la gracia.”; el Collins Cobuild define este uso en la acepción 11.2: “men’s underpants; used especially in American English.”

Climax (163), anticlímax (269) respectivamente; el primero se comprende por ser un cultismo en castellano: “Estoy en el *climax* de mi juventud (...)”, indica que se encuentra en el “apogeo” de su juventud.

Flirt (163, 167, 276) respectivamente, se explica en (167): “Yo no sabía que ella estuviera tan enamorada de Curro y creía que se trataba sólo de un *flirt* sin importancia.”; “En tiempos de los árabes la vida social, la picardía, los martelos, lo que llamaríamos ahora *flirt*, (...)”; “(Eso de dar pie es un recurso del *flirt* español (...))”

Ignoramus (167), se comprende por la misma razón que expone la narradora: “Miró Mrs. Dawson de arriba abajo a Curro y me dijo en inglés: “Es un *ignoramus*.” Pero Curro

comprendió la palabra, que al fin es casi la misma en español, y se sintió ofendido (...)”, posible errata de la grafía “n” en vez de “m”, se escribe “ignoramus”, verdaderamente es algo ofensiva.

Visiting professor (166,167,172-173), “Yo me acuerdo lo que nos dijo un *visiting professor* en sus conferencias sobre don Juan.”; Este compuesto al estar formado por palabras de origen latino se comprende fácilmente, no obstante no queda claro ni el tipo ni las funciones que desempeña este grado en la organización universitaria estadounidense.

Sissy (170) la narradora lo explica con ciertas dudas puesto que las palabras de Curro van cargadas con un doble sentido: “Tenga cuidado, señora –dijo Curro-, porque cuando llueve las americas se encogen.”

“¿Quería decir con eso que las americanas somos *sissy*? No sé, querida.” Nuevamente el adjetivo calificativo sin concertar con el sustantivo aunque sea en número, puesto que en género sería un poco más complejo.

Bumble-bee (176) se explica “(...) la palabra *moscón*. Es un *bumble-bee*; es decir, igual que abejorro. (...) era pequeño y dorado como un *gilden bumble-bee*.”; luego en (185, 187,194).

Surroundings (184), “Al otro lado del huerto se veía una casa de aire mudéjar que llaman la casa de la reina mora. Ya ves si hay color local en mis surroundings.” El contexto ayuda a desvelar el significado de “alrededores”.

Charming (185), “ (...) el abejorrito rubio (...) La niña creía que era un ser humano. Yo casi lo creía también (...) Y así son las cosas de la vida en esta tierra. No sabe una dónde empieza la verdad y dónde acaba el sueño. *Charming*.” Si lector ideal se preguntara qué diría él en esa situación, seguramente llegaría a descubrir el significado de “encantador”, quizás “fabuloso” pero no estaría desencaminado.

Spankings (188) se explica: “ (...) *spankings* (azotes).

”House keeper (196) explícito por el contexto: “La madre de Carmela (...) Curro se asomó para advertirle que las trescientas pesetas que le dio eran su salario del mes (...) Crurro seguía hablando con la madre de Carmela (...) volvió a mi lado con la expresión del que ha hablado no con la *house keeper*, sino con los ángeles.” La narradora le asigna género a través del traductor por medio del artículo definido femenino.

Misunderstanding (201), “Para mí no existe como galán poque comprendo que si existiera podría volver a producir el horrible *misunderstanding* de la noche de los nardos.”; se remite al

lector a la noche donde Curro descubre que el “abejorrito rubio” no es Quin sino un “moscardón” propiamente dicho, por lo tanto los sentidos de “malentendido” o “desaguisado” rondan esta situación y ayudan a descubrir el significado de este sustantivo.

Perforated sink cover (203), se explica: “colador (perforated sink cover”

Bugs (207), se explica: “Por fin caí en que se refería a las *niguas*. (...) unos *bugs* muy pequeños en los jardines (...) que de veras anidan en el cuerpo debajo de la piel.” Se refiere a que las hembras fecundadas penetran bajo la piel.

Corny (216), se explica: “(...) *corny* o, como dicen aquí, “*cursi*”.”; luego en (223)

Affidavit (217) (3 veces) ver si el étimo último contiene esa acepción, o si es una creación de la lengua inglesa, si existe el significante en castellano y el significado latente. En pp227-228 “Quin me preguntó qué era el *affidavit*. La palabra se le había quedado en la imaginación y echaba raíces.”

Scalp (218), “ (...) el ofendido le da dinero para el pelo (para cortárselo) al otro (...) Yo pregunté una vez si eso tiene que ver con el *scalp* de los indios (...)”; aunque un poco exagerado, el contexto motiva el sentido de “quitarle la cabellera a un muerto”. En inglés esta palabra funciona como verbo o bien como sustantivo. Este último es el uso que le da la narradora.

Spaniel 221 se explica: “Tienen un gatitito siamés (...) y un perrito *spaniel* (...)”

Distemper (221) este anglicismo corresponde a una niña, cuyos padres trabajan en la base de Morón, del padre se sabe explícitamente que es norteamericano; la niña dice: “Oh, el gatito ha estado con *distemper*, pero ya está bueno.”, el contexto deja claro que es una enfermedad, el equivalente es “moquillo”.

Stamina (221) “is the energy and the physical, mental, or emotional strength that you need in order to continue with an activity for a long period of time.”, según el *Collins Cobuild*. “(...) en los Estados Unidos la gente es demasiado sentimental con las mujeres, los niños y los animales, y no bastante sensitiva con los hombres. En una familia donde el padre fuera como Curro, sin embargo, no sucedería nunca un incidente como ése. (...) todo depende de la *stamina* del varón.” Por la complejidad semántica de este sustantivo, el contexto difícilmente ayuda a desvelar su significado; por otra parte, de Curro se pueden emitir varios juicios de valor.

Cold, calm and collected (222), el significado se obtiene por antítesis: “Había dicho antes que mataría a Quin si lo veía a mi lado. Y ahora se mostraba *cold, calm and collected*.”; por otra parte esta frase hecha contiene la palabra *calm*, que ayuda a desvelar el significado del conjunto. Claro está que se pierde la gama connotativa del sentido cultural de esta expresión. No obstante, desconcierta el uso de *cold* en vez de *cool*, que se le atribuye al transcriptor. El *Harrap’s English Idioms* define “*cool, calm and collected*” como “in total control of one’s feelings”.

Hot dogs (225), se explica literalmente con sentido humorístico, verdaderamente es una “salchicha”: “Añadió que comíamos perros (hot dogs) (...)”; por otra parte, la difusión y penetración cultural de este fenómeno gastronómico ayuda a comprender el efecto gracioso.

Rascal (230, 307), respectivamente: “-¡Morirse más sanos! ¡Cómo se burlaba, el *rascal*!”; “El *rascal* daba marcha atrás. Vio mi intención y yo vi su alarma.”;

Mist (242) se explica “(...) de *mist*, niebla”

I smell a rat (244), comentado en el apartado sobre las frases hechas.

Pets 247 se explica por medio de ejemplos: “(...) tiene un cementerio de gatos, perros y canarios, es decir, de *pets*.”

Plot (249), se explica de una manera peculiar “Entonces preparó una encerrona (un *plot* a puerta cerrada) (...)”

La narradora confunde “encerrona” con “trama” y traduce esta última literalmente, quizás crea que son sinónimos.

Sunny (252) Confunde la homofonía dialectal “soleá”, producto de soleada y de soledad (o Soledad, cuando es nombre propio). No obstante, explica correctamente el anglicismo: “Soleá (que es un nombre funcional también, y quiere decir soleada, es decir, *sunny*) (...)”

Elfs (254), matiza en estilo indirecto libre “Clamores gritó y las dos salimos corriendo. Fantasmas. *Elfs*. Al vernos fuera encontramos a Soleá que estaba con un hombre de unos cincuenta años, alto y *handsome*.”

Handsome (254) “Al vernos fuera encontramos a Soleá que estaba con un hombre de unos cincuenta años, alto y *handsome*.”, a medida que avanza la lectura párrafos abajo se descubre que el duque era “alto y guapo”, puesto que dice “(...) nada de eso le quitaba atractivos”.

Monkey business (256) lo utiliza el duque, “Dijo el caballero (...): *-Monkey business*.” El contexto no ayuda a desvelar que esta frase hecha significa “jugarreta”, “triquiñuela” o “treta”.

Pimp (257) confunde “pimplar”, de la onomatopeya “pimpl” según el DRAE, con la voz inglesa *pimp*, “En cuanto a pimplar es un verbo raro con raíz inglesa: *pimp*. Hacer el pimp.” El contexto no ayuda a desvelar el significado de “proxeneta” o “chulo”.

Self made women (259) “(...) una Celestina es una *self made women* que tiene un negocio: relacionar hombres con mujeres. En cierto modo es una *social worker*.”

Social worker (259)

High school (267), “También viene por el café un español que es maestro en un high school americano de la base de Morón.”, el contexto ayuda a desvelar el componente de centro de estudios, pero no el nivel “secundario”.

Pp 267-268 “Carta de Richard”: romances, fútbol, clase 51, en cursiva: *coach, visiting profesor, grandee, love*

Sintácticos: “Yo he sido seleccionado (...) Yo tengo también satisfacciones legítimas.”

Beatniks (269), “Pérez y Quin (...) estuvieron el otro día en el café muy serios hinchando las mejillas, dejando salir el aire, mirando al techo y produciendo un zumbido. La gente se reunía delante tratando de comprender.

Estas bromas son más ingeniosas que las formas vulgares de protesta social de los *beatniks*.” El contexto acerca al lector al componente de “grupo que se dedica a la protesta social”, pero no cuáles son sus fines, si los tienen, y cuál es su ideología, si la tienen.

Cow boys (269) No sólo se explica por el contexto, sino por la difusión cultural también; comentado en apartado correspondiente a la comparación de costumbres.

Zoo (270), “(...) me enseñó hasta las casetas de los cerdos. Son como las del *zoo* (...) Delante de una jaula (...)” El contexto ayuda a desvelar su equivalente.

Social relations (276), “(...) en los Estados Unidos un agente de *social relations* debe cobrar (...)”

Pansy (280), se explica y el *Larousse* contempla la acepción de la jerga que en sentido figurado, y, de uso familiar y coloquial significa “marica”, “El *Tripa* hablaba del hijo de un conde que es *pansy* (...) A esos que llaman en Londres *nancy boys* aquí los llaman *apios*. El diccionario dice que *apio* es *celery*. No entiendo.”

Nancy boys (280), explicado, al ser equivalente diatópico de *pansy*.

Celery (280), se traduce literalmente por esa razón no entiendo el sentido figurado de “marica”: “(...) *apio* es *celery*.”

Income tax (283), lo dice el duque: “La muerte (...) y el *income tax*, como decía Mark Twain. Las dos verdades de la vida. El contexto no ayuda a desvelar el significado de “impuesto sobre la renta”.

Licorice sticks (292) el componente de caramelo o dulce se deduce por el contexto, pero no su forma, ni el color, ni el tamaño “(...)pedí una copa de anís (...) me recordaba los horribles *licorice sticks* que chupábamos de niñas.”, se refiere al regaliz.

Navy (304), “(...) vestido de gala con el uniforme del *navy* (...)”; por el contexto se sabe que el duque sirvió en la armada.

Copyright (306), “ (...) podría yo sacar el *copyright* de la información y venderla a un sindicato de prensa de los Estados Unidos.”(El subrayado es nuestro). El *copyright*, por lo tanto “venderlo”. Se refiere a los derechos de autor.

Big money (306), “*Big money*, Bety.”

Kidnaping (306), “(...) con el dinero de la historia del *kidnaping* (...) podría comprar un *corvette* rojo (...)”, el contexto ayuda a comprender que se trata de la “historia del secuestro”, hecho que se menciona en la página anterior.

Corvette (306), ejemplo en *kidnapping*, el contexto ayuda a interpretar que se refiere a un modelo de coche.

Your highness (306), “¿Sabe usted una cosa, *your highness*?”; “¡Qué tontería! –rió él-. No me llame *your highness*.”; se deduce del contexto que es una fórmula de tratamiento de cortesía.

Son of a bitch (309), lo dice el duque: “Curro tiene ocho octavos de gitano y uno de *son of a bitch*.”; el contexto y el tono del diálogo ayudan a comprender que esta frase indica una descalificación insultante para Curro.

Bill (310), lo dice el duque “(...) me pasarán el *bill* dentro de un mes o dos.” ; el contexto ayuda a desvelar el significado de “factura” o “cuenta”.

Dentures (314), se explica: “(...)un olor agrio de dentadura falsa. O por lo menos lo que llamamos en los Estados Unidos *dentures*.” *Denture* se define como “artificial teeth”, en castellano no es dentadura “falsa” sino postiza.

Ice cream soda (315), la penetración y difusión cultural ayudan a comprender el significado.

“And laugh like parrots at a bagpiper” 157 cita a obra de Shakespeare, El Mercader de Venecia.

I’ve got you under my skin...

(*Te has metido debajo de mi piel...*) 235, cita una canción norteamericana.

TRDUCIDOS CALCOS

Erotismo fatalista 116, “El amor aquí corresponde a eso que llamaríamos *erotismo fatalista*.”, en 243 sin cursiva.

Miró Mrs. Dawson de arriba abajo a Curro y me dijo en inglés: “Es un *ignoramus*.” Pero Curro comprendió la palabra, que al fin es casi la misma en español, y se sintió ofendido (...) 167

“color local” 184 “Ya ves si hay color local en mis *surroundings*. El “color local” no me gusta en literatura (...)”

1b. Elementos en romanilla.

Nombres propios, ciudades, medidas

Betsy 19
Millas 19
Quince céntimos de dólar 265, seis dólares en 320

Edimburgo 19, 33(2veces),
La señora Dawson 19
Lake Forest 24, 33
Mrs. Dawson 27, Mistress Dawson 34, 35, 37
John McGregor 27
La catedral de Saint John de Nueva York 28

América 35, 142 usado por los personajes españoles también 209

Mrs. Davis 37
Mrs. Adams 75, 91, 97,100 (3 veces),102 (3 veces) en 76, 93 Mistress Adams
Hollywood 76
Luisiana 85
Shakespeare 84,157, 169, 308, 310
John Simon Guggenheim Foundation 86
Plan Marshall 87
Chicago 88, 169
Adrianópolis School 102
Shulten 104
Nevada 113
Estados Unidos (siempre con artículo), 113,140, 202 usado por los personajes españoles también 206
Sydney Franklin 114
Mac-Cormick 114
Mr. Bonsor 122
Fox terrier 128
Boston 145
Ford 145 (2 veces refiriéndose metonímicamente a el todo por la parte) “un viejo Ford de 1920)
Modern Languages 149
isla de Amrum 154 ¿?
Bacón 169
Byron 169
Pensylvania 186

Brookling 215
Kinsey report 244
Kipling 258
Borrow 264
Putnam Sons 264
Mark Twain 283

Nombres comunes

REACCIÓN

“No entiendo las reacciones de la gente” 21 “reacciones” por comportamiento o actitudes
“¿Pero qué tendrán que ver todas esas cosas y reacciones con el juego de golf? 142 reacciones por actitudes
“mi propia reacción” 285

Madonas 26

Chic 27

Americanos 27, la mujer americana en 78 (gentilicio “norteamericano”)

Falda de tenis cerrada por el medio 43 abierta por el medio??

Folklore 52,54,80,114,153, 258 “formas folklóricas” en 116

Argot 68

Club 73

Films 77, 78

Fútbol 78

Anticatólico 83

“Telegrafiaron” 111

taxi 121, 128

whisky 128, 209

Scotch 128

teléfono 179

Telegrama ¿? 185

Revólver 189

Ternicolor 217 aunque en cursiva clasificamos este préstamo en este apartado puesto que es de uso corriente, por otra parte no lo emite Nancy sino Curro, el hecho de estar en cursiva se debe a la peculiar grafía.

Cine 217

Fetichismo 219

Turista 224

Antiamericano 225

Yanqui 229, “una niña yanqui” cf en 255 “la armada yanqui”

Base, 267 en sentido militar, explicado en traducción literal; en 276 “los americanos de las bases”

Libido 285 se menciona a Freud

K.O. 286 “Quin quedó K.O. (...)”

Gentlemen 288

Liga Antialcohólica 288

Frac 293

Radio 294

Nota: el entrecomillado se usa para oraciones ajenas a la narradora, por ejemplo: “Tim loves May” p.44

Traducciones literales, calcos semánticos, anfibologías

“cartón de cigarrillos” 95

“paquete de cigarrillos” 287

“conciencia de clase” 95

“bomba atómica” 255

“retratos de época” 293

“pluma fuente” 300

“los espacios blancos” 307 en vez los espacios vacíos (de *blank*)

“el arte de distribuir los blancos” 308 en vez el vacío, luego en la p 311 no existe esa interferencia porque están hablando en inglés: “¿Los espacios vacíos? Todo arte actúa sobre un vacío que trata de llenar. (...) Hablábamos en inglés en aquel momento.”

Compuestos: acumulación de adjetivos

Situación erótico-trágicas 183 cf hispanomusulmán

Tradición tarteso-musulmana 186 cf conde-duque en 317

Tradición tartesa-turdetana-bética-flamenca 321

TRADUCCIÓN LITERAL DE *EVERYDAY/ EVERY AFERTNOON*

“me lleva cada día a la ciudad” 19

“van a misa cada día” 22

“(…) porque no se afeitan cada día (…)” 77

“(…)en lo de afeitarse (…) no tiene remedio que hacerlo cada día (…)” 78

“Cada tarde, con sus aromas y colores y con la visita del abejorro (…)” 185

“La mujer que hace las faenas en mi casita dice (…) y, además, ¿cómo pueden ser tan sucios algunos americanos que necesitan bañarse cada día?” 236 nótese el estilo indirecto.

POPULAR

“La gramática no es *popular* en este país” 25

“Mi novio se ha hecho más popular con ese incidente y le invitan a beber en todas partes” 94

“mi vestido estaba en desorden” 21

“Estaba sentada enfrente a tres profesores ya maduros, con su toga y un gorro hexagonal negro- el gorro no en la cabeza, sino en la mesa” 21 con sus togas, o mejor aún con sendas togas y sin los gorros hexagonales (ver nombre) puestos sobre la mesa

“Tenía su oficio al parecer, y el robo en pequeña escala era una especie de *hobby*.” 94 “robos de poca monta”

“no les han dado todavía su oportunidad” 22 en vez de “no han tomado la alternativa”

“la pelea con el toro” 23 traducción literal del inglés “Bull fight” en vez de “corrida de toros”

“al menos para una americana” 23

“la falta de espíritu *cooperativo*” 23 servicial

“hablar de ella en términos de censura” 24

“No me gusta censurar a nadie” 33

“Las simpatías y antipatías son recíprocas, tú sabes” 24

“No he comenzado a estudiar aún seriamente porque quiero documentarme y atemperarme al país” 25

“(…) la estrella del *party*” 30

ROMANCE

“(…) si tengo algún romance” 30, en 59 “(…) yo respeto los “romances” ajenos.”, en 69 “(…) acostumbro a respetar los romances ajenos.”, en 268 “Estoy de lleno en un romance y con perspectivas (…)”

“(…) envueltos en una manta” 32, envueltos en el capote de paseo

“Y el animal no atacaba nunca a las personas –era demasiado bondadoso y humanitario- sino a las telas que le ponían delante.” 33

“(…) amamos a las apacibles vacas y a sus maridos” 33

“Habló muy bien, aunque manoteando demasiado (…)” 34 gesticulando o moviendo las manos demasiado

“(…) da dos notas más altas que un grillo.” 37

“Sólo que no había vinos.” 38

“Yo estaba quemándome de orgullo por dentro.” 44

“a caballo (…) entre las principalidades del cielo” 44
el principado celestial. del cielo ¿???

“La cosa es dura, ¿verdad?” 51 dura de “hard” por difícil

“arqueó la espina” 55 en vez de la columna causado por el inglés *spine*

“¡Viajar para ver y ver para vivir!” en vez de “creer”

“Decir en alta voz y repetir (…)

que el bailarín estaba constipado (…)” 57, el orden de los elementos se ve afectado, no es una traducción literal sino la aplicación de una regla gramatical de su lengua materna al español decir en voz alta, lo hemos incluido en el apartado de sintaxis, no obstante en p.27 “voz alta”

“Porque aquí los problemas del *laundry* son más serios que ahí.” 60 “serios” por “importantes”
“(…) una investigación de primera mano hecha sobre el terreno” 60 del inglés *first hand*,
investigación original???

“(…) cuando Elsa se hubo reido de mí me dijo (…)” 68

“Elsa a todo trance quería cantar. Es tímida, pero tiene el vino expansivo.” 68 a toda costa en
vez de a todo trance

“Es que necesito un auxiliar genuino y nativo para mi tesis” 73, ayudante

“(…) dice que ellos los insulares nunca establecen relación erótica con los indígenas del país
que visitan.” 80, lugareños en vez de “indígenas”.

“Mrs. Adams (…) lo repetía (…) para probar (…) las condiciones acústicas.” 99

“Pero Mrs. Adams (…) Creía que para distinguir un Hércules de otro (…)” 100

“Mi novio intervino para advertir un poco agresivo (…)” 101

“Esas puritanas (…)” 101

“¿No está para graduarse en la misma escuela que la mía?” 102

“Todavía si dijeran cosas en inglés sería menos mal; pero ya sabes que tienen la manía de
hablar español (…)” 102 por el inglés *less wrong* en vez “estaría ... ¿? No estaría tan mal

“Hice un viaje en avión (…) y tuvimos vientos contrarios (…)” 104 “viento en contra”

“¿No es excitante?” 105 divertido

“Los de España son verdaderos chicos silvestres y, sin embargo, comedidos.” 147

“Después de dos meses comenzamos a “descansar” de nuestra pasión.” 199 presumiblemente
de “rest” “give something a rest”

“Es un misterio que no entiendo todavía. Tiene un sentido demasiado crítico para mí.” 218
críptico

“No crees que debería intervenir la sección de salubridad de la O.N.U.? 237 “sanidad”, el DRAE la define como “el conjunto de servicios gubernativos ordenados para preservar la salud del común de los habitantes de la nación, de una provincia o de un municipio.”

“En su distinción había signos de decadentismo y de degeneración (...)” 254 “degradación” a no ser que quiera decir efectivamente que la conducta del duque dejaba mucho que desear.

“También viene por el café un español que es maestro en un *high school* americano de la base de Morón.” 267

“Y al parecer la presencia de la muerte los ponía propensos” 284

“La proximidad del muerto les daba a todos mucha propensión, querida. 286 *Propensity* se define en el *Collins Cobuild* como “a natural tendency that you have to behave in a particular way; a formal word.” No es traducción literal, sino un mal uso de la forma.

“(…) a mi no me gustan mucho los papistas (...)” 283 católicos

“carroza funeral” 306 en vez de “fúnebre”

“(…) no se veía nada por la refracción.” 320, “resplendor”

2.a Anfibologías: “el falso amigo”

“(…) Es que er niño está constipado (...)55,57 luego aclara en p.73 “(...) el bailarín del cuadro flamenco estaba sólo resfriado” y no estreñido.

-¿Cómo?-decía yo, sin comprender.” 55 constipado en la interpretación de Nancy es “estreñido” por el cognado inglés “constipate”

“Yo quise retirar la acusación compadecida, pero mi novio (...) me dijo que no.” 92

“Ah, el juez era un psicólogo y ahora me hacía l apregunta invirtiendo los términos a ver si cambiaba de parecer. Porque era evidente que simpatizaba con el criminal.” 93 no está claro por el estilo indirecto libre quién “simpatizaba con el criminal”, pero como se dice que “el juez era un psicólogo”, parece ser que ve algún indicio en el comportamiento de Nancy para que ésta retire la denuncia. Del inglés *sympathize* rige *with*; si estuviese hablando del juez, se tendría que decir que el detenido le resultaba simpático.

Nancy le explica a su amiga Betsy que comprendió mal (pp135-136), “Yo te dije que es grande aficionado a la danza también. Grande. No un *grandee*.”

“Para molestarme le dijo un piropo a una camarera de un restaurante delante de mí. Le dijo: “Me gusta usted más que comer con los dedos.” Eso es una grosería. Una grosería es aquí una expresión impertinente y *dull* que tiene que ver con las cosas de comer.” 141 comentamos grosería

criatura 189 “(...) me insultaba llamándome *criatura*. Tú sabes que en América una criatura es un monstruo incalificable.”

En 227 se notan los progresos de Nancy cuando acepta el piropo de Quin: “(...) él respondió: “(...) Yo quiero más a los Estados Unidos desde que sé que es la patria de una criatura como usted.” (...) le di las gracias.”

“Muy sensitivo se me hace ese coronel, Betsy. ¡Morirse por una cosa así!” 250, Se murió porque se dejó llevar por los sentimientos, por lo tanto debe usarse “sensible”, en inglés *sensitive* es “sensible” y *sensible* “sensato”.

“Hay que tener cuidado con las mujeres viejas para no ofenderlas. (...) Dentro de nuestro país no son tan sensitivas.” 223-224, “sensibles”.

2.b Traducción de frases hechas

“esas escocesas no pierden nunca la cara” 25, del giro inglés *lose face*, quedar mal, quedar en ridículo o en una situación desairada.

“Añadió que comíamos también perros (*hot dogs*) y cuervos.(...) una vez amenacé a Mrs. Dawson con “comer cuervo” –obligarla a tragarse sus propias palabras (...). Yo se lo traduje a Curro y ahora mi novio cree que Mrs. Dawson come cuervo asado (...)” 225, “comer cuervo” del inglés *eat crow*, retractarse, sufrir la humillación, tragar saliva.

I smell a rat 244 No la traduce. Deja que el significado se deduzca por el contexto “(...) aquí nadie tiene la preocupación formal y exterior de la hombría. Y cuando se tiene esa obsesión es lo que yo digo: *I smell a rat*. (...) En América hay esa obsesión y ya ves lo que dice el Kinsey report.” *Smell a rat*, quiere decir dar mala espina, tener la impresión de que hay gato encerrado, sospechar.

Del español al inglés

“Batir el cobre y dar la lata (estaño)” por la explicación entre paréntesis no entiende el significado de esta frase hecha.

2.c Traducción de la peculiaridad de su vocabulario

“Las cosas son aquí de una antigüedad obscena” 27

“(Un sol de verás obsceno)” 32

“Tanta explicación resultaba un poco obscena.” 271

“Pero no quiero ponerme erudita ...” 103

“Esta mezcla del hispanismo lingüístico y antropológico e histórico es para dar sentido y alegría y luz a una vida entera.” 149, profusión de conjunciones copulativas.

Pero estas novias españolas con toda su pureza a mí me parecen un poco... pornográficas, la verdad.” 219

2.d Muletillas

“tú sabes” 24, 25(2 veces),

querida 93, 106, 169

“Sí, *my dear* –suspiró Mrs Adams-.” 102

“Y no te enfades, *honey*,” 158, *honey* nuevamente en 190, 194

“(…)pero en inglés, *please*.” 158

“Curro y yo salimos dejando detrás un silencio bastante dramático, *darling*. 180

“¿No es exciting?, 232

4. Fonética

“(…)resulta que estamos pronunciando mal esa palabra en América. No es *gorilas*, sino *guerrillas*, es decir guerras pequeñas.” 22

“Vimos al marqués y a la marquesa, (...) preferían a los turistas que no hablaban español para practicar su horrible inglés. No es que sea malo pero tiene un acento insular intolerable para mí. Ya sabes que nunca he tragado el acento británico” 26

“(…) aquel caballero al ver que yo era americana pareció alegrarse y me habló en un inglés perfecto.” 255, cuando le presentan al duque

“Es lo único que no me gusta, que pronuncia la h demasiado gutural, como los judíos alemanes.” 77

“Vean ustedes aquí el *vestiarium*. Como todos los españoles, el guía no diferenciaba al *v* de la *b* y parecía decir *bestiarium*.” 126

Mrs. Adams cree que cuando dicen bicho quieren decir bitch, y, como es natural, no le gusta oír esa palabra (...)” 127

“mistress Dawson ha estado en Gibraltar, porque (...) necesita el contacto con la civilización. Lo decía pronunciando la *v* un poco a la manera inglesa casi como la *f*. Curro no podía perderse un efecto tan fácil y tan brillante.

-Ya veo. Ha ido a Gibraltar a que la *sifilicen*.” 261

5. Sintaxis: alteración en el orden de los elementos oracionales y mal uso de las preposiciones

“Lo peor es que está siempre queriendo hablar español (...)” 30, el adverbio de frecuencia delante del verbo principal, presente continuo con significado de reprobación. Lo peor es el hecho de que siempre quiere hablar español (...)

“(...) pero yo voy acostumbándome al famoso realismo español.” 57 ¿? en vez de “me estoy acostumbrando” ¿?

“Si no lo viera, no lo habría creído.” 95 Tiempo verbal

“Lo que más me apasiona en Schulten (...)” 105, preposición “de”

“Mistress Dawson envió un telegrama para mí al coto Doñana diciendo que volviéramos a Sevilla en seguida porque necesitaba su coche” 165, (...) me envió un telegrama al coto de Doñana (...) necesitaba el coche

“Y me preguntaba si Curro había ido a *College*.” 168, “go to College”, ir a un colegio universitario, ir a la facultad, ausencia de artículo definido.

“(...)Richard, mi novio de college.” 267 sin artículo

“(...) se conduce conmigo generosamente” 24 en vez de se comporta

“Cuando el coronel se conducía un poco demasiado amorosamente por la noche(...)” 249 se comportaba

“(...) yo diría una voz de alta clase (...) 253 del inglés *high class*, palabra por palabra en vez de adaptar el calco a la forma española “clase alta”

“Decir en alta voz (...) 57 en inglés *speak aloud/loudly/up*, no sería traducción literal, debe decirse “voz alta”

“(...) estábamos en una enorme habitación (...)” 30 debe decirse “habitación enorme”

“Y soy piropeada a menudo por Quin.” 268 en vez de “Quin me piropea a menudo”

“La gente (...) reían” 286 traducción literal de la concordancia entre sujeto “people”, plural en inglés y verbo.

“En la pared contra la cual apoyaba mi espalda (...)” en vez de “me apoyaba con la espalda”

6. Elaboración de hipótesis gramaticales (morfemas agenciales, morfemas de plural, sufijos adjetivos)

“(...), esta gente calé (...) es fascinadora” 47 por fascinante

“Un gitano bastante atrayente, la verdad.” 54 por atractivo

“Fascinador de veras allí, delante del sagrario (...)”. 85 fascinante

“Yo repetí la pregunta un poco desafiadora (...)” 207, “desafiante”

“(...)una niña de quince años (...)” 205, 206 en vez de “quinceañera

“El tocador la bebía (...)” 221, refiriéndose a un guitarrista

“Soleá (...) y al caminar parece que baila. Caminar es un arte (...) En los Estados Unidos no sabemos nada de la cimbreación –así se dice, creo- (...)” 237, quiere decir “cimbrado” DRAE lo define como “paso de baile que se hace doblando rápidamente el cuerpo por la cintura”

“ (...) decía Quin amenazador-.” 252

“Era un hombre flaco y vibrador (...)” 254

“En cuanto al contrabando, las mujeres que se dedican a él se suelen llamar Francisca, es decir Paca y las llaman con un *nick name*: Pacotillas. Así se dice: *las Pacotillas del contrabando*.” 264

7. Nivel de lengua (culto, científico, familiar, coloquial, vulgar)

“(...) ese grado de perfección que aquí llaman la *feten*. (...) mi tesis quiero que se acerque a la *fetén* en lo que sea académicamente posible.” 64

“Esas palabras cultas -choteo, parcheo- a veces las oigo, las busco en el diccionario (...)” 96

“(...) comenzó a poner el dedo en la úlcera (así dicen) de lo andaluz.”, 105 “llaga”

“(...) en ninguna otra parte del mundo es atractivo para las hembras un hombre dulce (...)” 108

“Aquel día me dio un patatús (nombre científico del desmayo, Betsy).” 238

“Curro tenía un ojo morado y una grande equimosis en la otra mejilla” 285 lo corriente sería “ojo en compota y en la otra mejilla un gran moretón”, equimosis pertenece lenguaje científico, demasiado elevado para la situación.

“(...) hacía una cortesía a la derecha, otra a la izquierda, daba un brinquito y se contorneaba. Siempre siguiendo el ritmo de la música.” 294 hacía una reverencia

8. Comparación con animales

“Se reía Elsa como un ratón.” 55

“Elsa reía (...) como un chimpancé.” 58

“Elsa soltó a reír esta vez como un caballo, es decir, como una yegua.” 71

“Mi novio miraba al uno y al otro con ojos de *owl* (...)” 89

“Curro sonreía con media risita de conejo.” 113

“(...) los naranjos pequeñitos y la gente como pulgas (...)” 44 “pulgas” en vez de “hormigas”

“Curro se quedó mirándome (...) y media risa de conejo (...)” 138

9. Lista de sinónimos, familias léxicas

“Y esas categorías tienen nombre que comienzan siempre con p. Por ejemplo: pasmaos, pelmas, papanatas, pardelas, pendones, pardillos (...)” 83 La concordancia del verbo con el antecedente del pronombre de relativo no es correcta.

“(...) *owl* (digo, mochuelo, o más bien comadreja, o búho, o lechuza (...))” 89, téngase en cuenta que la comadreja no forma parte de este grupo es ni siquiera un ave.

“(...) el duque se puso a decir que en España el ave de la muerte tiene muchos nombres: zumaya, lechuza, búho, corneja, mochuelo, comadreja (...)” nótese la inclusión de la comadreja, ahora por el duque.

“Para que veas como avanzo en el conocimiento del slang español, te diré los diferentes nombres que tiene aquí la borrachera (...): embriaguez, chispa, curda, trúpida, jumera, turca, tajada, merluza, cogorza, castaña, melopea, pítima, pea, tablón, papalina, mona, moscorra, zorra ...” pp114-115

“Esta ciudad es un verdadero vergel (...) tulipanes, claveles, rosas, magnolias (...)” 246

10. Comentario de los errores de los otros extranjeros

“(...) la sobrina de Mrs. Dawson (...) no sabe más de diez palabras españolas. Lo peor es que está siempre queriendo hablar español (...) Naturalmente, nadie la entiende (...) Ya digo que no sabe más de dos docenas de palabras y las coloca mal (...) la chica fue colocando sus frases como una pava: “Mi padre es viejo; mi madre, rubia; mi hermana, pequeña; mi vecina, hermosa ...” 30 sátira al método de enseñanza Assimil

“Y la tonta de Elsa creía que eso era un piropo, porque en Holanda el grillo es poético.” 68

“Ella quería comprar tinta y fue a una tienda y pidió una botella de tinto.” 146 por otra parte la tinta se vende generalmente en frasco.

“Mistress Dawson, hablando de lo que tomaría en el café, dijo que pediría té con “pastos” y que los “pastos” españoles le gustan más que los de Virginia. Ya ves. Los pastos son la hierba (...) Quería decir *pastas*, pero siempre se equivoca los géneros.” 171 no es un problema de género, son dos palabras diferentes

“En una tienda donde quería comprar jabón pedía “una caja de *sopa*”. Le dijeron que la sopa se vendía en latas y no en cajas y ella decía como si tuviera razón: “¿La sopa en latas? ¡Qué inadecuado! Esas cosas sólo pasan en España.”” 171 esto se podía clasificar dentro del apartado de los “falsos amigos” por las similitudes del par inglés *soap* jabón y *soup* sopa.

“(…) los errores de Mrs. Dawson son sólo por cambio del género de las palabras, los de Mrs. Adams son más sutiles. (...) Pero siempre llega tarde el secretario a las citas según Mrs. Adams porque se queda horas extras en la oficina “gozando de la secretaria”. Quería decir que le gusta su secretaría, es decir, su trabajo.” 177

11. Explicación o comentario lingüístico de palabras españolas y gitanas, reflexión sobre la lengua

“Porque ésa es otra de las debilidades del idioma castellano, que el pronombre posesivo-*lo* es adjetivo querida?- no tiene carácter genético. Su. Vaya con el su. Así no se sabía si mi novio se refería a la abuela del juez o a la del criminal.” 93
género gramatical querrá decir en vez de “carácter genético”

“A veces creo que he averiguado lo que es paripé, pero siempre aparece algún malentendido nuevo.” 161

“Había un piano de cola cubierto con unas mantas de filipinas (así creo que se llaman) (...)” 202 se refiere a un “mantón de manila”

“(…) Curro dice que ella es “un pendón”. (Pendón es el estandarte religioso que se lleva en las procesiones.)” 203

“Cuando una no puede más se queda confusa, en un estado de turbación típico de Andalucía que creo se llama *la tarumba*.” 204
se refiere a “quedar o estar tarumba”.

“Diminutivo de maja: majareta.” 251

“El pavo real graznaba o gañía (no sé cómo se dice) lejos (...)” 297

“-¿Tiene masculino esa palabra? Si yo soy una criatura, ¿podría decirse que usted es un *criaturo*?
pp 311-312

12. Comparación con elementos o costumbres de las diferentes ciudades de Estados Unidos.

“(…) dedicamos la mañana a recorrer el barrio de Santa Cruz en Sevilla. (...) llega a cansar un poco tanta imitación del estilo californiano, con sus rejas y patios.” 23

No obstante es justamente al revés.

“Los muebles imitaban el estilo colonial del sur de los Estados Unidos.” 26

Idem

“(…) el más puro y plausible sentido práctico y mercantil, como en Chicago o en Pensilvania.” 59

“Ya ves, querida, lo que son los hombres aquí. ¿Cuándo un boxeador de Chicago, pongamos por tipo nacional equivalente al torero o al cantador andaluz, podría recitar tiradas enteras de una obra de Shakespeare, (...)” 169

“El cortijo es grande y los cow boys imitan a los del sudoeste americano con sus sillas de montar levantadas por detrás.” 269

Al revés.