

Traducción literaria B-A (inglés-español)

Javier Calvo

Módulo 2. La práctica de la traducción de narrativa

Módulo 2. La práctica de la traducción de narrativa

Objetivos de aprendizaje

- 1) Conocer las particularidades de la traducción de la narrativa.
- 2) Comprender la naturaleza dual del discurso narrativo.
- 3) Saber analizar los registros y las voces narrativas de la obra de partida.
- 4) Asimilar estrategias para resolver problemas de traducción de narrativa.

Sumario de contenidos

5. Particularidades de la traducción de narrativa.
6. La dualidad del discurso narrativo.
7. Traducción de narrativa y polifonía.
8. Los problemas más habituales de la traducción de narrativa del inglés al español.

5. Particularidades de la traducción de narrativa

En literatura llamamos narrativa a toda aquella narración escrita que deriva de la imaginación y carece de correlato en la realidad histórica. El término inglés para referirse al género de la narrativa, “*fiction*”, se refiere al carácter inventado de las historias que cuenta, mientras que el español alude al hecho en sí de que las cuenta. Narrativa y ficción, por consiguiente, son términos intercambiables, pero el término tradicional en español es narrativa, mientras que ficción se ha tomado como calco del inglés.

La narrativa, como es sabido, abarca tradicionalmente tres subgéneros: la novela, la novela corta y el relato. La distinción entre estos tres subgéneros se puede considerar cuantitativa (una mera diferencia de extensión y complejidad) o bien cualitativa. De acuerdo con quienes sostienen que es una diferencia cualitativa, novela y cuento tienen premisas distintas: la novela tiene una naturaleza episódica heredada de la épica, mientras que el cuento desarrolla una anécdota única y tiene cierta unidad temporal.

Aparte de estos tres subgéneros de la narrativa moderna, se considera narrativa también a los predecesores históricos de la novela y el relato modernos, como la epopeya, el cantar de gesta o la fábula.

Al mismo tiempo que se ha popularizado en nuestra lengua, el término “ficción” ha contribuido a introducir en el español otro calco del inglés, “no-ficción”, para referirse a todas las manifestaciones escritas en prosa que no son ficticias. Tal como se usa hoy en día en los medios de comunicación y en el mundo

académico, el término “no-ficción” es un cajón de sastre que engloba todos los subgéneros didácticos: ensayo, biografía, crónica, tratado, etc.

En las últimas décadas se ha cuestionado a menudo la distinción entre ficción y no-ficción, proponiendo un nuevo género literario híbrido que desestabiliza simultáneamente la condición inventada de la ficción y la fidelidad a los datos de la realidad de la Historia. Esta hibridación, cuando va ligado a lo confesional y a la autobiografía, se denomina autoficción.

En cualquier caso, para el traductor literario esta cuestión es irrelevante. De cara a traducir, no importa si la distinción entre ficción y no ficción es absoluta o no. Lo que importa es que el texto, en cualquier caso, es narrativa, y la narrativa tiene, para nosotros, una serie de características mucho más importantes.

¿Qué hace que la traducción de narrativa sea singular? ¿Qué dificultades presenta por contraste con otras modalidades de traducción textual?

- 1) La narrativa no es solo producto, sino también representación deliberada de la época histórica y sociocultural que la produce. Por consiguiente, la traducción de narrativa **no es solamente una traducción entre idiomas, sino también entre culturas y contextos sociales**. En la práctica esto exige: (a) un conocimiento por parte del traductor de la época, la sociedad y la cultura a la que pertenece el texto de origen (además del conocimiento idiomático). Y también (b) la capacidad del traductor para reescribir la obra en unos parámetros que tengan en cuenta esa diferencia histórica y sociocultural y al mismo tiempo sean respetuosos con el original. De aquí se deduce que:

- 2) Cuando se traduce narrativa, no hay una traducción óptima, buena ni definitiva. **Un mismo texto puede generar un número ilimitado de traducciones muy distintas.** Esto es así porque la traducción de narrativa depende de factores como las convenciones estéticas de la época en que se está traduciendo, las circunstancias históricas y socioculturales, la individualidad del traductor y su visión del mundo. Sin embargo:
- 3) Tal como se ha especificado en el módulo 1, el contexto histórico y sociocultural no puede explicar por sí mismo la voz de un autor. Esa voz es única. Es lo que hemos denominado la voz autorial o estilo de escritura individual de un autor: una combinación única de su uso de la sintaxis, la dicción, la puntuación, el punto de vista, el desarrollo de personajes, el diálogo, etcétera, dentro de una obra individual o a lo largo de una serie de obras. Se trata de un concepto que tiene bastantes puntos en común con la idea del **estilo individual**. En el habla coloquial, denominamos “estilo” de un autor a su conjunto de decisiones personales en el uso de la gramática, la puntuación, la elección de palabras y la estructura de las frases y los párrafos. También a la elección de una serie de técnicas narrativas, puntos de vista y temas. Ese estilo o voz autorial hace a cada autor literario único respecto a los demás. Podemos postular, llegado este punto, que **la traducción de narrativa tiene en su mismo centro la reproducción del estilo narrativo**. A la cuestión de la reproducción del estilo en traducción le dedicamos todo el módulo 3.
- 4) La narrativa presenta la dificultad añadida de que no es necesariamente un discurso uniforme en su uso de técnicas, puntos de vista ni decisiones

formales. Una misma obra narrativa, sea una novela o una recopilación de cuentos, puede tener secciones distintas con voces radicalmente distintas. En otras palabras, **la obra narrativa admite en su seno múltiples registros y materiales**. Lo cual significa, en la práctica, que a veces el traductor tiene que abordar la obra narrativa no a partir del estudio y la transmisión de una voz autorial uniforme estable, sino de muchas. Esto es muy claro, por ejemplo, en la tradición de la novela coral o polifónica, donde se alternan capítulos que reproducen voces distintas de personajes de extracciones sociales, orígenes geográficos y niveles de educación diferentes (como en *Mientras agonizo* de William Faulkner). A menudo, esas voces pueden incluso encajar en géneros distintos (policial, ciencia ficción, pastiche histórico), como es el caso de muchas obras narrativas posmodernas (*El Atlas de las nubes* de David Mitchell). Esto implica que el traductor tiene que enfrentarse, en la práctica, a una serie de textos narrativos distintos con características distintas.

- 5) Independientemente de si la obra narrativa a traducir desarrolla una única voz narrativa o muchas, un registro uniforme o muchos, dentro de la obra narrativa hay una dualidad intrínseca a su misma naturaleza. En la casi totalidad de los casos, **la narrativa es un discurso dual que se compone de narración y diálogo**. Esta cuestión puede parecer una obviedad, pero es crucial de cara a la didáctica de la traducción, hasta el punto de merecer un apartado propio.

6. La dualidad del discurso narrativo.

La narrativa es un discurso dual que se compone de narración y diálogo. ¿Por qué es esto relevante para el estudiante de traducción literaria? Principalmente porque narración y diálogo se traducen de forma diferente y siguiendo reglas distintas. Para entender esto, hemos de analizar en primer lugar las funciones y usos del dialogo en la narrativa literaria.

En el seno de la obra narrativa el diálogo tiene una función triple.

—Hace avanzar la trama. Las interacciones entre personajes, o sus pensamientos, contribuyen a informar la línea argumental del cuento o la novela. Esto no necesita más explicación.

—Caracteriza al personaje. Especialmente en la tradición inglesa, mucho más basada en el diálogo y en el “mostrar en vez de contar”, el diálogo es la principal herramienta de construcción de personajes. Como recurso de caracterización, es infinitamente más poderoso que la descripción y en muchos casos también es superior a la narración de las acciones del personaje, ya que comunica la vida interior del personaje.

—El diálogo bien escrito es lo que hace que un texto sea realista. El diálogo – salvo en los casos excepcionales en que se propone ser explícitamente antirrealista por motivos de estilo– debe reflejar con fidelidad el lenguaje con que la gente interactúa y tiene conversaciones en el mundo real.

Para que una obra de narrativa funcione, es crucial que el autor sepa escribir diálogos que “suenen reales” y que capten el lenguaje oral de la época, lugar y

clase de personajes con los que está trabajando. Un diálogo que suene mal, que no resulte verosímil o que no se corresponda con el personaje que lo habla (por ejemplo, un pequeño delincuente que habla en tono demasiado intelectual) siempre torpedea el resultado del texto.

El traductor literario debe aplicarse exactamente la misma regla cuando está traduciendo diálogos. Éste es uno de los grandes problemas que ha tenido siempre la traducción literaria del inglés al castellano, y también uno de los principales problemas de la traducción de narrativa en general. El traductor no solamente debe captar todos los matices de oralidad, procedencia del personaje, jerga y registro coloquial. También debe encontrar un equivalente en su lengua. Debe de ser lo bastante competente o valiente como para alejarse del texto de origen y encontrar ese equivalente.

La ley de que la narrativa se compone de narración más diálogo no carece de excepciones. De hecho, hay muchas manifestaciones narrativas donde el diálogo está ausente por completo.

En otros casos, el diálogo puede ser (A) interior o (B) indirecto, con lo cual se rige por normas distintas.

(A) El **diálogo interior** es una forma mixta. Tiene elementos de diálogo pero también de monólogo. Es una forma tremendamente frecuente en la narrativa inglesa, tanto moderna como contemporánea.

El monólogo interior se usa a menudo para representar los pensamientos del narrador o personaje cuyo punto de vista guía la narración. Otras veces puede aludir a un diálogo hablado, pero eludiendo las marcas

tipográficas de diálogo. En cualquiera de los dos casos, de cara a la traducción tiene todas las características del diálogo. Es decir, debe traducirse con marcas de oralidad, verosimilitud, etc.

El diálogo interior puede ir señalado de distintas maneras:

—Puede presentarse acompañado de un verbo declarativo y del nombre o pronombre del personaje que piensa o habla. (“pensó Juan” o “dijo ella”).

—Puede presentarse en cursivas para distinguirlo del texto de la narración.

—Puede presentarse sin cursivas y sin verbo para indicar quién está hablando o pensando.

El diálogo interior siempre es fácil de distinguir. El caso siguiente, acompañado de la frase declarativa “thought Tucker”, está tomado de *Juliet, Naked*, de Nick Hornby.

Jackson was in his room, bashing the hell out of the buttons on a cheap computer game. He didn't look up when Tucker opened the door.

'You want to come back downstairs?'

'No.'

'It'll be easier if the three of us talk.'

'I know what you want to talk about.'

'What?'

"Mummy and Daddy are having problems, so we're going to split up from each other. But it doesn't mean we don't love you, blah blah blah." There. Now I don't have to go.'

Jesus, thought Tucker. Six years old and already these kids can parody the language of marital failure.

El siguiente pasaje está sacado de *Tenth of December*, de George Saunders, y muestra un caso donde el diálogo interior está marcado con cursivas y en el siguiente caso con un verbo declarativo:

The following bullet points remained in the decision matrix: take to side van door, shove in, follow in, tape wrists/mouth, hook to chain, make speech. He had the speech down cold. Had practiced it both in his head and on the recorder: Calm your heart, darling, I know you're scared because you don't know me yet and didn't expect this today but give me a chance and you will see we will fly high. See I am putting the knife right over here and I don't expect I'll have to use it, right?

If she wouldn't get in the van, punch hard in gut. Then pick up, carry to side van door, throw in, tape wrists/mouth, hook to chain, make speech, etc., etc.

Stop, pause, he said.

Gal stopped.

En el primer ejemplo del pasaje, el diálogo interior se usa para recitar mentalmente una conversación ensayada. En el segundo, transmite unas palabras que el personaje dice en voz alta.

Por supuesto, cuando traduzcamos diálogos interiores en una novela o cuento en inglés, deberemos respetar las marcas o ausencia de marcas que el autor ha

elegido para señalarlo en el texto: verbo declarativo, cursivas o ninguna marca.

Si entendemos el diálogo interior como **monólogo interior**, es decir, no como una manifestación ocasional de la voz del personaje inserta dentro de la narración, sino como el eje mismo de la historia, entonces podemos identificar relatos enteros y novelas enteras escritas en diálogo interior. En cualquier caso, por mucho que el diálogo interior abarque el libro entero, lo que es relevante aquí es que ese texto tendrá una naturaleza dialógica, y deberá ser traducido atendiendo a esa naturaleza.

La narrativa en inglés posterior al siglo XX tiene incontables ejemplos célebres de novelas enteras escritas en monólogo interior, un recurso que en inglés se llama tradicionalmente *stream of consciousness*. Esta técnica se considera una evolución histórica del discurso monologado de las novelas en primera persona de los siglos XVIII y XIX, que era un discurso mucho más formal y cercano al inglés escrito.

Ejemplos notables de esta técnica son clásicos modernistas como *Las olas* de Virginia Woolf, *Ulises* de James Joyce o la trilogía de París de Samuel Beckett. También *La campana de cristal* de Sylvia Plath, *El guardián en el centeno* de J.D. Salinger o *Trainspotting* de Irvine Welsh. Incluyo aquí, a modo de ejemplo, el célebre arranque de *El guardián en el centeno*.

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about

two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father. They're nice and all-- I'm not saying that--but they're also touchy as hell. Besides, I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy.

En la práctica, debemos recordar que esta clase de novelas deben traducirse siempre haciendo que la traducción suene a diálogo, y que sea verosímil y realista como tal.

(B) El **diálogo indirecto** es una excepción a las reglas de traducción de diálogos a las que nos hemos referido hasta ahora. Cuando hablamos de diálogo indirecto hablamos de una modalidad de discurso indirecto en la que el narrador de una obra reproduce los diálogos entre personajes. En los diálogos directos, la voz del personaje se reproduce textualmente, marcada con líneas de diálogo o con comillas: *Elena dijo: «Vendré a visitarte»*. En cambio, los diálogos indirectos son la descripción del mensaje de otro y se refieren al discurso ajeno de forma indirecta y en tercera persona: *«Elena dijo que vendría a visitarme»*.

El diálogo o estilo indirecto implica siempre una desaparición de los matices emocionales y expresivos del personaje que habla. En el caso de la traducción de narrativa, el diálogo indirecto no necesita transmitir esos matices de oralidad que rigen los diálogos. Lingüísticamente, los diálogos indirectos no son otra cosa que narraciones de lo que piensan o dicen los personajes y por tanto forman parte de la narración. En ellos rige el lenguaje del narrador.

7. Traducción de narrativa y polifonía.

Como hemos dicho antes, **la obra narrativa admite en su seno múltiples registros y materiales**. Una gran parte de las novelas que el traductor se encuentra tienen más de una voz narrativa. Cada una de las voces del texto plantea desafíos y problemas propios, con lo cual, en la práctica, el traductor está traduciendo varios textos distintos con características distintas. La obligación del traductor literario en estos casos, como es obvio, es transmitir las particularidades, técnicas e inflexiones de cada una de esas voces. En los casos en que el traductor no consigue su objetivo, se producirá un proceso de uniformización de registros y voces entre las distintas secciones de la obra narrativa.

Podemos distinguir distintos casos de obras narrativas polifónicas:

- 1) Colecciones de relatos en los que cada uno de ellos parte de premisas estilísticas distintas. Es el caso de muchas recopilaciones de relatos de autores de la escuela posmodernista, como John Barth o David Foster Wallace, que experimentan con registros y voces discrepantes en cada narración.
- 2) Novelas corales o polifónicas, donde se alternan capítulos que reproducen voces distintas de personajes de extracciones sociales, orígenes geográficos y niveles de educación diferentes (*Mientras agonizo* de William Faulkner). A menudo, esas voces pueden incluso encajar en géneros distintos (policial, ciencia ficción, pastiche histórico), como es el caso de muchas obras narrativas posmodernas (*El Atlas de las nubes* de David Mitchell). Esto implica que el traductor tiene que enfrentarse, en la

práctica, a una serie de textos narrativos distintos con características distintas.

- 3) Novelas experimentales que mezclan las distintas voces, técnicas y estilos en el seno de un mismo texto. Aquí se pueden mencionar desde obras modernistas como *Ulises* de Joyce hasta la tradición posmodernista.

8. Los problemas más habituales de la traducción de narrativa del inglés al español

La siguiente clasificación no pretende ser exhaustiva, pero sí incluir los errores más frecuentes específicos a la traducción del inglés al castellano. Obviamente, cada traductor tiene su propio espectro de errores propios y tendencias nocivas. Sin embargo, en el caso del inglés al castellano hay una serie de errores “clásicos” que afectan a todas las formas de traducción, junto con otros propios de la traducción de narrativa.

Estos errores son mucho más frecuentes en el caso de traductores principiantes, ocasionales o no profesionales. De hecho, muchos son distintivos del traductor primerizo. Esto no quiere decir que no haya problemas parecidos en el trabajo de traductores experimentados. Todo traductor comete errores, en mayor o menor medida. Sin embargo, es precisamente la experiencia lo que reduce con el tiempo su incidencia. En última instancia, la presencia en una traducción de los errores que se listan a continuación es lo que suele distinguir un texto traducido por un profesional de un texto traducido por un principiante.

He dividido estos errores comunes en tres categorías:

8.1. El exceso de literalidad y sus formas

Por lo general, el traductor que empieza siempre traduce de forma demasiado literal. Puede que sea por inseguridad o por simple desconocimiento de los mecanismos mentales de conversión involucrados en la traducción, pero lo cierto es que el traductor primerizo u ocasional tiende a traducir mucho más “palabra a palabra” que el traductor experimentado. La selección de unidades de traducción demasiado pequeñas genera un texto traducido que calca la gramática, la secuencia sintáctica e incluso el vocabulario del texto original. La traducción resultante “suena mal” en la lengua de destino porque no se ha alejado lo bastante del texto original. El traductor no ha encontrado frases, expresiones o giros equivalentes en su idioma a los que usa el autor que está traduciendo. Se ha limitado a calcar en mayor o menor medida su texto.

A continuación incluimos una lista de los más frecuentes de estos calcos gramaticales:

1) El calco del orden sintáctico del inglés.

El inglés y el español tienen normas distintas de ordenación de los elementos sintácticos de la frase. Esto es muy obvio, por ejemplo, en la posición de los adjetivos. En castellano, salvo casos especiales (como los adjetivos apocopados o los artificios poéticos), el adjetivo va después del sustantivo al que modifica: "ordenador anticuado", "lección aburrida" o "paredes blancas", etc. En el inglés, el adjetivo va antes: "old computer", "boring lesson", "white walls", etc.

Sin embargo, hay casos menos claros que pueden inducir a error en la traducción. Es el caso, por ejemplo, de los nexos ilativos y adversativos entre frases (“*sin embargo, no obstante, por tanto, por consiguiente, etc.*”). El castellano es un idioma que admite cierta flexibilidad en la colocación de estos nexos. No obstante, a diferencia del inglés, en castellano es mucho más natural y conveniente trasladarlos cuando se está traduciendo al principio de la oración.

*We have **therefore** accepted that this declaration should be made.*

***Por lo tanto**, hemos aceptado que se haga esa declaración.*

Otro caso conflictivo es el orden de los adverbios y complementos circunstanciales en la frase. En inglés, como es sabido, los circunstanciales se ordenan en la oración de la siguiente manera: (1) modales; (2) de lugar; (3) de tiempo.

Mary goes with her dog (modal) to the park (lugar) every morning (tiempo).

Bill spoke very well (modal) at the Congress (lugar) last week (tiempo).

Asimismo, si el complemento circunstancial se compone de varios elementos, entonces el más preciso va delante.

We meet at 11 AM on Sunday next week.

They got a nice house on the coast near Brighton in England.

En español no existe esta secuencia, sino que el orden de los circunstanciales se rige por otras cuestiones. Normalmente van primero los elementos de mayor importancia, énfasis y contraste. Asimismo, conservar la posición final para el

circunstancial de tiempo suele generar unas frases que suenan bastante a inglés traducido. En español es mucho mejor empezar la frase con el circunstancial de tiempo. El traductor debe tener en cuenta todos estos criterios y reordenar la frase a medida que la traduce.

2) Adverbios terminados en “-ly” y adverbios terminados en “-mente”. Se dice hasta la saciedad en todos los cursos de escritura o de redacción periodística: hay que evitar cuando sea posible los adverbios terminados en “-mente”. Y sin embargo, el equivalente inglés, los adverbios acabados en “-ly” (adjetivos transformados en adverbios) son tan omnipresentes que el traductor tiene que andar con cuidado de no sobrecargar la página y alternar el adverbio en mente con otras opciones.

Curiously, coffee in Italy is not as good as coffee here.

Es curioso, pero el café en Italia no es tan bueno como aquí.

Strangely, I feel better after having that drink.

Por extraño que parezca, me encuentro mejor después de tomar esa copa.

La abundancia en un texto traducido de adverbios acabados en “-mente” delata, por supuesto, su origen traducido del inglés. También suena poco natural y es entorpece la fluidez del texto. Esto es todavía más flagrante en los diálogos.

3) Traducir la voz pasiva como voz pasiva. En español el uso de la pasiva no es estrictamente incorrecto, pero tampoco es tan común en inglés. De hecho, es costumbre (y es lo más acertado) eliminar la mayoría de pasivas de un texto literario en inglés cuando se traduce al castellano. Puede que conservar la voz

pasiva sea correcto desde un punto de vista gramatical y de significado, pero acostumbra a sonar poco natural y farragoso y obstruye el ritmo del texto. En inglés las frases en pasiva pueden sonar espontáneas o incluso coloquiales. En español nunca.

Las dos estrategias habituales para evitar las pasivas en la traducción son: (a) cambiar la frase a voz activa, intercambiando el sujeto y el objeto directo; y (b) cambiar de voz pasiva a oración impersonal.

I was hit in the head by a branch.

Me pegó una rama en la cabeza.

A meteor shower has been reported.

Se ha informado de una lluvia de meteoritos.

4) Uso incorrecto del gerundio. Como pasa en los casos anteriores, el uso del gerundio es mucho más frecuente en inglés que en español. Además, muchos usos del gerundio en inglés se han importado al español a través de las traducciones, pero son incorrectos. Hay varios de estos usos anglicados del gerundio, que el traductor debe esforzarse por evitar:

+El gerundio que lleva sujeto con preposición: A menos que esté adjunto a un objeto directo, el gerundio español no puede tener un sujeto al cual anteceda una preposición.

El criminal huyó del pueblo, con una multitud furiosa pisándole los talones.

Esta lección es sobre mujeres luchando por sus derechos.

Todas estas construcciones de gerundio son anglicismos. Puesto que son construcciones con valor circunstancial, hay que sustituirlas por la oración circunstancial adecuada o bien por una oración subordinada:

El criminal huyó del pueblo, seguido de cerca por una multitud furiosa.

Esta lección es sobre una serie de mujeres que lucharon por sus derechos.

+El gerundio que sustituye una oración de relativo: También se ha vuelto muy frecuente por imitación del inglés usar el gerundio en lugar de una oración adjetiva o de relativo, es decir de una proposición introducida por un pronombre relativo (que, quien, el cual, de quien, etc.).

En el jardín había dos cajas conteniendo libros.

Se ha emitido un comunicado denunciando cantos racistas en estadios deportivos.

Lo más natural en estos casos es volver a escribir la frase con una oración de relativo.

En el jardín había dos cajas que contenían libros.

Se ha emitido un comunicado que denuncia los cantos racistas en estadios deportivos.

+La construcción estar siendo + participio. En realidad no es incorrecta en español, pero es un anglicismo y conviene evitarla, sobre todo porque en inglés se usa hasta la saciedad.

Su caso está siendo investigado.

Se está investigando su caso.

+Los gerundios lexicalizados o semilexicalizados. Nuevamente, no son incorrectos en español, pero en inglés se usan continuamente, y este uso no nativo en español termina por poner en primer plano que el texto traducido es una traducción del inglés. Con esto me refiero a gerundios tipo “using”, “depending”, “including”, etc. Lo mejor es sustituirlos por palabras equivalentes que no sean gerundios.

He fixed the car using a makeshift set of tools.

He fixed all the cars including some that were not his to fix.

Arregló el coche usando herramientas improvisadas.

Arregló todos los coches, incluyendo algunos que no eran suyos.

Arregló el coche por medio de herramientas improvisadas.

Arregló todos los coches, incluidos algunos que no eran suyos.

5) Calcos de locuciones: Aquí hay tantos ejemplos que no se puede dar una lista exhaustiva. Algunos son tan comunes que ya nos suenan naturales, y es fácil no fijarse en ellos o escribirlos cuando se traduce.

Based on, mal traducido como “en base a”, cuando lo correcto sería “en función de, basándose en, a partir de, de acuerdo con, con base en o según”.

According to, mal traducido como “de acuerdo a”, solo es válido si lo que introduce se refiere a cosas, lo correcto sería “de acuerdo con, según, en función de, conforme a”.

Under my point of view, mal traducido como “*bajo mi punto de vista*”, lo correcto sería “*desde mi punto de vista*”.

First of all, mal traducido como “*primero de todo*”, lo correcto sería “*antes de nada, antes que nada*”.

In two minutes, mal traducido como “*en dos minutos*”, lo correcto sería “*dentro de dos minutos*”.

6) Calcos de preposiciones: por influencia del inglés es común observar expresiones que usan de manera incorrecta las preposiciones. La más común es traducir la preposición “*to*” por *a* detrás de un sustantivo y delante de un infinitivo, Ejemplo:

Ideas to develop, ~~*ideas a desarrollar*~~ *ideas para desarrollar*

Problems to solve, ~~*problemas a resolver*~~ *problemas por resolver*

7) Supresión de artículos. Esto es muy elemental, pero aun así conviene recordar que hay muchos casos en que los sustantivos en inglés no necesitan artículo pero en español sí. El caso más obvio es cuando en inglés se usan sustantivos para designar categorías generales. Al traducir al español hay que acordarse de añadirles el artículo.

Minerals and vitamins are essential for the development of the foetus.

Los minerales y las vitaminas son esenciales para el desarrollo del feto.

Al traducir también hay que añadir el artículo en una serie de construcciones partitivas que no lo llevan en inglés. Los ejemplos más claros son las construcciones tipo “la mitad de” o “la mayoría de” seguidas de sustantivos.

8.2. Errores por exceso de alejamiento

Los problemas de traducción resultado de exceso de literalidad suelen ser síntoma de poca experiencia. Los problemas de traducción por exceso de alejamiento suelen ser resultado de negligencia o falta de respeto por el texto original. Esto no quiere decir que sean necesariamente deliberados. Pueden serlo en algunos casos en los que el traductor realmente “se toma demasiadas libertades con el texto” y elimina o añade elementos del mismo. Pero también pueden ser resultado de una práctica descuidada, torpe o simplemente poco consciente de los recursos del traductor. Veamos unos cuantos casos.

1) Empleo de frases demasiado largas, complejas o retóricas. Este puede parecer un problema extraño, pero en realidad afecta a una gran proporción de las traducciones literarias del inglés al español. Se puede argumentar que el español es un idioma con expresiones más largas y retóricas que el inglés. El inglés, en general, es más conciso y flexible, mientras que el español necesita más espacio para decir lo mismo. El texto medio traducido de inglés a español aumenta entre un 15% y un 20%.

Sin embargo, el traductor no puede hacer que el texto traducido sea más complejo o retórico que el original. Eso contraviene el imperativo de fidelidad al estilo del autor. Y la mejor forma de ser fiel al estilo del autor es guiarse por los

criterios de concisión, simplificación y claridad. No añadir nada, no alargar innecesariamente y tratar siempre de ir al grano.

Se llevó a cabo la adquisición del inmueble - > Se compró el inmueble

A pesar del hecho de que -> Aunque

Dentro de esta categoría se incluiría también el pleonasma, una estrategia que consiste en añadir enfáticamente a una frase más palabras de las necesarias para su comprensión con el fin de embellecer o añadir expresividad a lo que se dice. Se trata de un vicio muy español. Por culpa de proceder de una tradición literaria muy retórica y grandilocuente, al escribir añadimos con frecuencia palabras que no son necesarias en una frase, ya que su significado está explícita o implícitamente incluido en ella: “nexo de unión”, “aterido de frío”, “deambular sin rumbo” y “accidente fortuito” son algunos ejemplos.

2) Eliminación de repeticiones. Guiado también por ese deseo de embellecer o añadir expresividad, el traductor a veces también sucumbe a la tentación de combatir la abundancia de repeticiones del texto original. Esto ha sido una enfermedad endémica en la traducción literaria del inglés al español. El inglés literario, sobre todo a partir del primer tercio del siglo XX, admite muchas más repeticiones que el español. Nos referimos a repeticiones tanto gramaticales como de estructuras y léxicas. El inglés literario moderno, desde su versión simplificada que inventó Hemingway hasta las corrientes contemporáneas del minimalismo y del post-minimalismo, ha utilizado como recurso expresivo la falta de variación. En traducción, sin embargo, este recurso no siempre se ha respetado. En ocasiones, se ha encubierto parcialmente por considerarlo signo de pobreza léxica o por atentar contra la escritura culta o florida.

No hay ejemplo más claro de esto que la repetición en los verbos declarativos de los diálogos en inglés. El inglés tiene básicamente una forma de verbo declarativo, que es "*he/she said*". En ocasiones puede alternarse con otros como "*he/she cried*", "*he/she asked*", "*he/she answered*", pero por lo general "*said*" es la forma que predomina en casi todos los casos de diálogos. Escritores como Elmore Leonard han abogado incluso por el uso de "*he/she said*" como única forma de verbo declarativo.

El mundo literario español siempre ha visto mal este uso idiomático, y se ha esforzado por paliarlo. Es por esta razón que en las traducciones del inglés, especialmente hasta hace un par de décadas, leíamos una amplia panoplia de verbos declarativos ("espetó", "adujo", "masculló", etc.), que añaden matices expresivos inexistentes en el original y van radicalmente en contra de la lógica lingüística minimalista del autor. Hay que evitar estos supuestos embellecimientos, que en realidad no solo traicionan, sino que también empobrecen la obra literaria.

Encontramos el mismo recurso de cancelar repeticiones en casos como la reiteración de pronombres personales y nombres. Por ejemplo, en un párrafo donde en el original inglés recurren una docena o más de veces las palabras "*he*" y "*Jeff*" como sujetos de la acción, el traductor debe resistir la tentación de introducir variaciones como "el hombre", "su hermano", "éste", "el antedicho" o cualquier otra fórmula que aunque sea gramaticalmente correcta y califique correctamente al personaje.

3) Elisión de problemas: este es un fenómeno mucho más grave, quizás uno de los más graves de la práctica de la traducción literaria. Por supuesto, es

completamente inadmisibles evitar los problemas y desafíos que presenta una traducción “saltándose”, quitándolos del texto o reduciendo su complejidad. En gran medida es por esta razón que en las editoriales existen mecanismos de control de la tarea del traductor, como los correctores, editores de mesa o el departamento de redacción. Estos mecanismos de control se aseguran, entre otras cosas, de que el traductor haya traducido el texto íntegro. O bien que no haya eludido problemas como juegos de palabras, neutralizándolos, o que otras figuras retóricas y recursos expresivos del original hayan sido reproducidos debidamente en el idioma de destino.

A pesar de todo, el fenómeno de la elisión de los problemas del original sigue dándose ocasionalmente. En algunos casos, puede deberse a que el traductor trabaja con idiomas minoritarios, para los que la editorial no tiene a nadie que pueda funcionar como controlador o corrector. En otros casos, la editorial es muy pequeña y no tiene protocolos de corrección que funcionen bien. Es cierto que en el mundo de la edición institucional estas trampas están casi extintas. No es el caso de otras épocas. Hasta los años 70 u 80 era perfectamente normal que al original le faltaran partes que el traductor no había sabido traducir.

8. 3. Errores de sentido

Los errores de sentido son otro de los grandes problemas de la traducción literaria. Cuando hablamos de errores de sentido, nos referimos a una situación en que el traductor no ha entendido el significado de un término, expresión o frase y lo ha traducido incorrectamente. Los problemas de sentido son quizás el riesgo más grande que comporta la traducción, ya que el lector lee desde una confianza implícita en el trabajo del traductor. Esa confianza implica que el lector

no tiene forma alguna de saber que el traductor ha cometido un error. Si la traducción dice una cosa, el lector supone automáticamente que el original dice lo mismo.

Una traducción, especialmente una traducción literaria, puede ser cuestionada por muchas razones. En realidad no hay dos traductores que traducirían un texto de la misma forma, y muchas de las decisiones que se toman durante el proceso son subjetivas. Un traductor puede pensar que su traducción es mejor que la de otro, y muy a menudo estas valoraciones son subjetivas. Uno puede pensar que una traducción ajena es mejorable y es posible que sea una simplemente cuestión de criterio. Cada traductor tiene un bagaje distinto que le llevará a tomar decisiones distintas. Debido a que el idioma de origen y el idioma de destino tienen mecanismos distintos y discrepantes, prácticamente nunca hay una situación textual que tenga una traducción unívoca y “correcta”.

El error de sentido es una situación distinta. El error de sentido es **objetivable y absoluto**. Genera un falso sentido. Esto puede deberse a distintas razones:

+Mala comprensión lingüística. El traductor no ha entendido el significado de una palabra o el sentido de una frase por incompetencia lingüística. Puede tratarse de un **falso amigo**¹ o puede ser un uso o acepción de una palabra que el traductor desconoce.

+Problemas culturales. El traductor puede incurrir en un error por cuestiones temáticas, culturales o enciclopédicas.

¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Falso_amigo

+Problemas de registro: El texto puede usar un registro oral, jerga o variación local que el traductor no conoce.

+Problemas de estilo individual: el autor puede estar poniendo en juego una serie de usos propios del inglés que el traductor desconoce por falta de familiaridad con su obra o su estilo.

El error de sentido genera una serie de situaciones igualmente indeseables:

+Falso sentido: el texto traducido tiene un significado distinto del original.

+Contrasentido: el texto traducido tiene el significado contrario al original.

+Sentido impreciso: el texto traducido carece de los matices del original, o bien exagera algún matiz, o no los reproduce todos, o genera una ambigüedad inexistente en el original.

+Sinsentido: el texto traducido no se entiende o no tiene sentido por culpa del error del traductor.

8. 4. Errores de registro:

Los errores de registro pueden no ser tan temibles como los errores de sentido, pero pueden arruinar una traducción en la misma medida. Por culpa de que no se traduce el texto original en el mismo registro que el original (oral, coloquial, jerga, etc.) se está transmitiendo un texto claramente distinto y dando una impresión completamente equivocada de las intenciones y del resultado del trabajo del autor.

La situación más habitual dentro de esta categoría es traducir un registro “bajo” (normalmente coloquial, jerga o de persona inculta que comete errores gramaticales o imprecisiones) por un registro más elevado o “correcto”. Esto no siempre es un problema exclusivo del traductor, ya que existe cierta tradición en las editoriales españolas a neutralizar registros. Como veremos en el siguiente módulo, preservar el registro coloquial o de jerga de un texto narrativo puede ser muy complicado. No siempre es fácil encontrar un equivalente en español que suene convincente a nivel de época o de ubicación geográfica.

Es por esto que muchos traductores y editores suelen neutralizar registros difíciles de reproducir. A fin de evitar este tipo de error o mala práctica, es necesario desarrollar estrategias de traducción como las que se sugieren en el módulo 3.