

Literaria (traducción)

En breve



 **ENG** [Literary translation](#) **CAT** [Traducció literària](#) **EUS** [Literatura itzulpengintza](#) **GLG**
[Tradución literaria](#) **POR** [Tradução literária](#)

otros nombres

Traducción de textos literarios, aunque se prefiere la denominación, más amplia, de *traducción literaria*, en tanto que comprende traducciones no literarias de textos literarios o versiones literarias de textos que originariamente no encajan en dicha categoría (Delabastita 2011: 69). También *transliteration*, término inglés propuesto por Reynolds (2016) para referirse a la traducción literaria si bien este vocablo alude, más que al proceso, al volumen de obras traducidas en las distintas culturas receptoras.

resumen

La traducción literaria conlleva el traslado de textos de los que se espera que preserven o recreen de algún modo “*the aesthetic intentions or effects that may be perceived in the source text*” (Delabastita 2011: 69). Esta amplia definición pone el acento en una modalidad traductora que busca salvar no solo el contenido y el argumento de la fuente (ya sea narrativa, literatura infantil, poesía, teatro o novela gráfica), sino también su valía artística y creativa.

La presente entrada reflexiona críticamente sobre los aspectos textuales y contextuales de la traducción literaria como una modalidad singular que exige un conocimiento filológico riguroso, competencia intelectual y sentido artístico para que el resultado mantenga esa “literariedad”. El traductor literario debe plasmar el significado, pero también salvar los escollos lingüísticos en cuestiones de estilo, tono, fonostética, dialecto, connotación y metáfora, además de las dificultades derivadas de la resistencia del texto, la ideología o la interpretación personal. La subjetividad es capaz de resaltar ciertos matices que, aun siendo relevantes, pudieran perder efecto con el tiempo, exigiendo así retraducciones para un público más contemporáneo.

El patrocinio y las limitaciones del sistema destinatario desempeñan un papel primordial en la recepción de literatura foránea, que puede ser objeto de procesos de reescritura (o refracción) para contentar a un determinado lector, a veces apremiada por cuestiones ideológicas. Por otro lado, de


parejo interés es quién firma una traducción y hasta qué punto el encargado de llevarla a cabo permanece (in)visible en el sistema literario de acogida.

Hay subgéneros que exigen formación y aptitudes específicas. En los textos pensados para su puesta en escena resultan básicas la teatralidad y la oralidad, mientras que rima, ritmo y sonoridad trascienden al traspasar poesía; la creatividad lingüística y los aspectos culturales son fundamentales en la literatura para niños, y existen otras modalidades constreñidas por factores de naturaleza extralingüística, caso de la música de las canciones insertas en los textos o las convenciones gráficas que impone el cómic.

ficha

 Jorge Braga Riera

 2022

 Braga Riera, Jorge. 2022. "Literatura - traducción" @ *ENTI (Enciclopedia de traducción e interpretación)*. AIETI.

 <https://doi.org/10.5281/zenodo.6369085>

 https://www.aieti.eu/enti/literary_translation_SPA/

Entrada




 **ENG** [Literary translation](#) **CAT** [Traducció literària](#) **EUS** [Literatura itzulpengintza](#) **GLG**
[Tradución literaria](#) **POR** [Tradução literária](#)

contenidos

[Introducción](#) | [Los textos dramáticos](#) | [Los textos poéticos](#) | [La literatura infantil, el cómic y las canciones](#) | [Potencial para la investigación](#)

Introducción

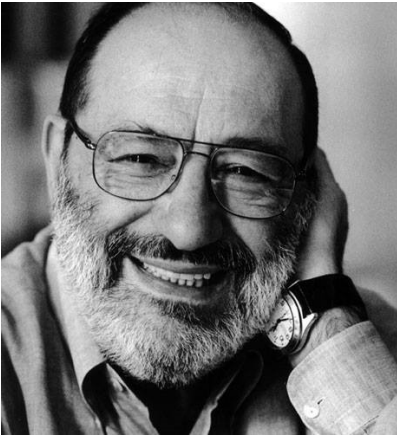
 *Literary translation bridges the delicate emotional connections between cultures and languages and furthers the understanding of human beings across national borders. In the act of literary translation the soul of another culture becomes transparent, and the translator recreates the refined sensibilities of foreign countries and their people through the linguistic, musical, rhythmic, and visual possibilities of the new language.*

Rainer Schulte (cit. en Colenciuc [2015](#): 128)

La historia de la literatura universal va pareja al quehacer del traductor literario, quien, muchas veces desde un absoluto anonimato, contribuye con su labor artística a enriquecer el volumen de ficción de una cultura determinada, facilitando así el acceso del lector (o espectador en el caso del drama) a autores foráneos sin la imperiosa urgencia de conocer la lengua original. Su valía descansa, fundamentalmente, en este poder de enriquecimiento (cultural y lingüístico) y en su rol de agente para el discernimiento e interacción entre las distintas civilizaciones (lo cual explica, a la postre, por qué esta práctica siempre ha estado bajo vigilancia en los sistemas sometidos a algún tipo de censura).

La longeva presencia histórica de la traducción literaria choca, no obstante, con los postulados que ponen en entredicho la posibilidad de que esta exista *stricto sensu*, escudándose para ello, a menudo, en los rigores impuestos por la noción de “fidelidad”. Destaca en este sentido el celebrado ensayo de [José Ortega y Gasset](#) *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), en el que el filósofo español tilda la traducción literaria de especialmente utópica, dada la dificultad de replicar en otra lengua el [estilo](#), la estética y la forma de un texto concreto. Otros estudiosos, no obstante, se alejan

de esta percepción y adoptan posturas más optimistas, entre ellos [Octavio Paz](#) (1971: 17), que la cataloga de difícil pero no imposible, o al menos “parcialmente posible”, según López García (1991: 9). El propio [Umberto Eco](#) (2003) defiende que en traducción se puede decir “casi lo mismo”, o, por qué no, “leer casi lo mismo” (Clavería, Huertas, Julià *et al.* 2014).



Umberto Eco.

Estos debates no consiguen sino afianzar la traducción literaria como una variedad genuinamente distinta a otras, al mismo tiempo que entorpecen la búsqueda de una definición precisa y no solo, como hemos visto, en cuanto a su (im)posibilidad, sino también por la urgencia de concretar qué entendemos por *traducción* ([equivalencia](#), transferencia, interpretación, refracción...) y qué encaja en la categoría de “literario” (Ramírez 2018: 9-10).

Como apunta Wright (2016: 5), “*literariness has much to do with the style of a text, with its marked and distinct use of features such as voice, metaphor, ambiguity, repetition and*

defamiliarization, to give but a few examples”. Si a un traductor técnico se le exige un férreo rigor léxico y un uso ajustado de la terminología, el literario debe no solo poseer un profundo conocimiento de las culturas y sistemas involucrados (fuente y meta), sino también un sustancial bagaje y sensibilidad literarios, además de ser consciente del potencial de la lengua a la que traduce y los ricos recursos y estilos que ofrece, hasta el punto de tornarse en un auténtico escritor (Calvo 2016: 173). De hecho, Gabriel García Márquez describía a [Gregory Rabassa](#), su traductor al inglés, como el mejor escritor latinoamericano en lengua inglesa, y [Julio Cortázar](#) se convirtió en autor a raíz de su rica labor traductora. Esto explicaría por qué, más que en cualquier otro caso, no existen dos versiones idénticas, circunstancia que viene también apuntalada por la personal interpretación de un pasaje o una determinada obra (pues puede ser deliberadamente vaga o ambigua, aún más en los clásicos), el grado de sensibilidad y las dotes de creatividad. No obstante, una excesiva distancia para con la fuente no suele evaluarse como una “buena traducción”, sino que más bien prima una lectura fluida que cree la ilusión de estar frente al contenido original.

Veamos, pues, esos rasgos que se le suponen al texto literario (Landers 2001) y que no pueden obviar los “traductores-escritores”. Para empezar, estos se erigen en auténticos creadores de ficción, algo que, a priori, pudiera parecer ventajoso, pues los libera de serias responsabilidades ante un grave error en su trabajo, como pudiera suceder en un contexto médico o jurídico. Pero dicha ficción presenta una estética y lenguaje precisos que exigen una esmerada vigilancia no tanto de qué se narra, sino de cómo se expresa y se acomoda ese contenido (la disposición de la puntuación, el registro, la manera de enfatizar, etc.). Además, los textos literarios ostentan una amplia variedad de tonos (humor, ironía, sarcasmo) y modos (diálogos, descripciones, narraciones) capaces de abarcar multitud de campos (legal, policíaco, erótico, etc.), demandando ingentes dosis de documentación.

Por otro lado, estos tipos de textos suelen estar muy arraigados en la cultura en la que se gestan, por lo que no es extraño que exhiban múltiples variedades lingüísticas (no solo geográficas, sino también sociales y temporales) e idiolectales —estas últimas, clave como elemento caracterizador de los personajes—, amén de culturemas y alusiones intertextuales. Obviamente, la eventualidad de recurrir al autor original, si estuviera vivo o dispuesto a colaborar, sería idónea con vistas a

aclaraciones, sugerencias o, incluso, “negociaciones”, aunque en la práctica no siempre se satisfacen las expectativas (Rosado 2015). Con todo, esta colaboración puede desembocar en una estrecha amistad, como sucedió entre el novelista estadounidense [John Dos Passos](#) y uno de sus traductores al español, José Robles.

Existen, además, otros elementos que, aun compartidos por otros modos traductores, adquieren una preponderancia especial en literatura. Tal es el caso del humor, en especial los juegos de palabras ([Alicia en el país de las maravillas](#) o autores como [David Lodge](#) constituyen buenos ejemplos del reto), o los [nombres propios](#), en particular los de persona, algunos de los cuales (los llamados “transparentes” o “emblemáticos”) acarrearán una carga semántica muy elocuente que define la conducta y rasgos de los personajes que los portan (Braga 2019). Antropónimos ingleses como Poppy, Bucket, Earnest o Lady Sneerwell suponen un auténtico desafío para preservar el significado y efecto primarios en el otro idioma. Por este motivo, algunos traductores recurren a veces a prefacios y notas que dan cuenta de un determinado juego o justifican la decisión. Huelga decir que esta posibilidad es menos frecuente en el caso del teatro pensado para su puesta en escena —las notas al pie son incompatibles con la representación— o el verso, pues obstaculizarían la lectura fluida y rítmica de la composición, aunque en las ediciones críticas sí es habitual que se incluyan anotaciones más o menos profusas. Esto imprime a los paratextos (elementos que rodean o acompañan al texto principal, como notas, títulos y subtítulos, índices, fotografías, fundas, etc.; véase abajo) una preeminencia especial para comprender el fenómeno traductor.

Las particularidades apenas señaladas implican, asimismo, que el resultado llegue a perder vitalidad con el paso del tiempo y necesite acercarse al lector o espectador de una manera más fresca y actual. Esta demanda confluye en la retraducción, visible, por ejemplo, en el ingente volumen global de nuevas traducciones de las piezas de [Shakespeare](#) o de grandes autores decimonónicos como [Hardy](#), [Thackeray](#) o [Wilde](#), en algunos casos con cifras sorprendentes ([Mujercitas](#), de [Louisa May Alcott](#), registra, según datos de la Biblioteca Nacional de España, 248 entradas castellanas durante el periodo 1933-2019 entre traducciones, adaptaciones y reediciones). Los motivos que propician el fenómeno retraductor han sido objeto de debate en las dos últimas décadas en numerosos estudios que demuestran la incongruencia de la llamada “retranslation hypothesis”, en virtud de la cual las retraducciones tienden a seguir más fielmente el texto del que parten que la traducción primera (Van Poucke 2017). Aunque las posibles deficiencias de esta pueden impulsar otras, existen factores añadidos que propician su aparición, como el envejecimiento del texto traducido, que exige una actualización bien lingüística y cultural bien de ajuste a nuevas normas traductoras. No obstante, esto no explicaría por sí solo el porqué de varias retraducciones en un espacio temporal muy cercano (*La expedición de Humphry Clinker*, traducida por Miguel Temprano, veía la luz en 2011, solo dos años antes de la propuesta de Marta Mateo de la novela de [Tobias Smollett](#); y la calderoniana [La vida es sueño](#) contó, entre 1990 y 2009, nada menos que con 16 traducciones al inglés). Deben contemplarse otros criterios como el perfil del traductor, que pudiera perseguir cierta reputación en el mundo académico retraduciendo un texto canónico (o decida embarcarse en la tarea a modo de reto personal), cuando no circunstancias de orden político, social o económico. En España, el final de la dictadura franquista propició la retraducción de obras que veían la luz ahora sin las marcas censoras impuestas por el régimen: sirva de ejemplo la *Salomé* de [Wilde](#), publicada en español en 1946 con cortes y cambios pero retraducida en varias ocasiones después de 1975. Otras veces, las retraducciones contribuyen a

forjar una “literatura nacional”, como ocurrió con las diversas versiones de piezas de Shakespeare al catalán en los siglos XIX y XX. Además, una obra literaria exenta de derechos de autor favorece su aparición en otras lenguas.

A la vista de estos datos, pudiéramos intuir que la práctica profesional de la traducción literaria viene acompañada de un significativo rédito económico. Paradójicamente, quienes se embarcan en esta tarea lo hacen muchas veces por una motivación personal ajena a los beneficios (al menos pecuniarios) que le pudiera reportar. Esto sucede especialmente con los autores canónicos, por lo general traducidos bien por escritores, bien por profesionales (a menudo profesores universitarios) con una extensa formación. Salvo en estos casos, no es infrecuente que la figura del traductor aparezca poco en el producto final, y menos aún en el aparato paratextual que rodea su promoción y venta (mecanismos publicitarios, redes sociales, páginas web de editoriales o librerías, críticas periodísticas, etc.). Así lo denuncia [Grossman](#) (2014: 30) cuando afirma que muchos críticos y editores consideran que incluir el nombre del traductor en un libro puede, incluso, repercutir negativamente en su éxito. No obstante, a partir de los años setenta del siglo pasado lo usual, al menos en el contexto español, es que los contratos de traducción contengan una cláusula que obliga a la editorial de turno a incluir, en un lugar visible de la publicación, quién es el traductor.



Life is a dream, adaptación de Helen Edmundson de la obra La vida es sueño, de Calderón de la Barca.

En esta línea, no debemos infravalorar la influencia de las políticas de las editoriales, encargadas de elegir el producto que debe llegar a los lectores de su cultura, algunas de las cuales (por ejemplo, en el mundo anglosajón) se muestran bastante reticentes a publicar literatura extranjera. Y es que, apunta Lefevere (1997: 29), el mecenazgo actúa como un auténtico factor de control, entendido como los poderes responsables de la escritura o reescritura literaria. Íntimamente relacionado con este aspecto está el alcance de los mentados paratextos (tanto peritextos — prólogos, prefacios, agradecimientos, epílogos, ilustraciones, etc.— como epitextos —reseñas, entrevistas, notas publicitarias u otros elementos relacionados con el texto pero que no aparecen anexados a él—), su efecto en los originales y su grado de conservación en las traducciones, sin olvidar el aparato ideológico detrás de estas actuaciones, capaces de “manipular” el componente paratextual enfatizando o minimizando efectos, cuando no omitiendo y reorganizando otros. Aun cuando contamos con algunas investigaciones, sobre todo en el caso de la narrativa y la literatura infantil, se antoja necesario ahondar en el concepto de paratraducción y sus “implicaciones estéticas, políticas, ideológicas, culturales y sociales” (Yuste 2012: 118).

Por último, la traducción literaria encierra una serie de géneros y subgéneros (narrativa, biografía, ensayo, textos sagrados, cuentos populares y demás), algunos de los cuales exigen estrategias singulares. Así sucede con la poesía, el teatro o la literatura infantil y juvenil, sin olvidar los condicionantes inherentes a los textos musicales insertados en el texto literario, o la novela gráfica.

¶ Los textos dramáticos

La [traducción teatral](#) presenta singularidades propias en tanto que puede verse alterada, más que en ningún otro caso, por aspectos que se escapan al ámbito estrictamente lingüístico, dada su doble naturaleza de guion teatral y texto literario (Zuber-Skerritt 1984). No en vano Aaltonen (2000: 4) hace un claro distinguo entre la traducción *dramática* —destinada a su puesta en escena o bien limitada a la lectura— y la traducción *teatral*, cuya función es ser representada. Esta dualidad implica que contamos, por un lado, con un texto filológico pero (en ocasiones) de dudoso potencial para las tablas, y otro más “teatral”, en tanto que pensado para poner en boca de actores y actrices, y que exige comúnmente transformaciones para que “funcione” en el escenario. De ahí que se aluda a fenómenos de oralidad, inmediatez, representabilidad y otros para referirse, precisamente, al lado espectacular de la traducción de teatro. Dichos cambios pueden partir del propio traductor o de los directores (que, a la postre, muchas veces realizan ambas funciones). El calado de estas modificaciones está detrás de vocablos como “versión”, “adaptación”, “obra basada en”, etc. (Braga [2011](#)), etiquetas estas que parecieran pensadas para excusar algunas de las alteraciones presentes en la obra final y justificar su posible infidelidad para con el original.

Por otro lado, y aparte de dudas éticas o terminológicas sobre qué se puede llamar *traducción* en teatro, rara vez se llevará una al escenario sin que pase antes por un proceso de cortes, añadiduras o variaciones en un intento de adecuarla a la cultura que la acoge. Son muy pocas las traducciones que satisfacen por igual página y escenario. Muestra de ello es que algunos traductores incluso realizan dos versiones, literaria y escénica, caso del estadounidense [Dakin Matthews](#) y sus dobles propuestas en inglés de piezas del autor áureo [Juan Ruiz de Alarcón](#).

La peculiaridad del género hace que también entren en juego otros factores de corte verbal y extralingüístico igualmente significativos. El traductor teatral nunca debe perder de vista el ritmo y las pausas entre las intervenciones de los personajes, algo que repercute, a la postre, en la duración de la obra. Dado el carácter eminentemente oral del texto, los actores deben poder enunciarlo fácilmente, y el efecto acústico ha de ser también el adecuado. Por ejemplo, Zatlín (2005: 73) se hace eco del nombre elegido para el personaje *Uncle Ben* en una traducción española de [Death of a salesman](#), que pasó a llamarse *Tío Fred* para evitar la confusión que podría provocar el antropónimo y el imperativo del verbo castellano “venir”; del mismo modo, [Lorraine Hansberry](#) optó por llamar *Bobo* (diminutivo de Bob) a uno de sus personajes en [A Raisin in the Sun](#), una decisión controvertida en español dadas las connotaciones negativas del hipocorístico.

La gestualidad actoral merece, asimismo, atención específica, ya venga indicada en el texto, ya en las [didascalias](#): estas pueden proporcionar mayor detalle al equipo actoral para que el gesto se potencie con diversos fines, como la búsqueda de un determinado efecto cómico. Fue este un recurso muy utilizado por quienes, durante la Inglaterra de la Restauración, tradujeron comedias españolas, pues incluyeron profusas acotaciones sobre los gestos que debían adoptarse frente a las escuetas o inexistentes directrices de la fuente. En ocasiones, la palabra puede, además, tornarse en gesto: en la pieza áurea *Los empeños de seis horas*, el galán, sorprendido al encontrarse con su amada Nise, exclama “Es ilusión que me engaña”; el traductor inglés convierte esta frase en acotación en *The adventures of five hours* (1663): “Antonio seeing her, starts, then stands as if amazed”.

También el espacio escénico influye en la toma de decisiones: Tipo de teatro, escenario, decorados, vestimenta, efectos de luz y sonido, etc., capaces de facilitar la omisión de partes del texto. Lo mismo sucede si entran en cuestión factores económicos como el número de actores, que exigiría eliminar réplicas o, incluso, prescindir de algunos personajes. Por otro lado, la figura del traductor es capaz de “manipular” la fuente para presentarla ante los espectadores meta bajo diversas apariencias: políticas, coloniales, feministas, *queer*, paródicas, etc., con el consecuente distanciamiento de la intención del dramaturgo original. Y es que, una visión traductora, pongamos por caso, eminentemente feminista podría otorgar más fuerza a las mujeres que participan en la trama; esto se percibe en traducciones inglesas contemporáneas de clásicos españoles, como la [Rosaura calderoniana](#) que despliega [José Rivera](#) en [Sueño](#), o la Casilda de Tanya Ronder en su versión de [Peribáñez](#).

Otras veces, son los directores o, inclusive, los actores quienes realizan estas alteraciones. Con el fin de atenuar las diferencias con el original, Brodie (2018: 8) apela a un estrecho trabajo colaborativo entre el traductor y el encargado de montar la obra. Con todo, aun respetando la decisión del primero, la visión de un director puede variar el espíritu primigenio recurriendo a los llamados *performative contexts* (Thacker 2004: 143), como la escenografía o la música. El uso del flamenco en representaciones anglosajonas de clásicos españoles en la actualidad les confiere un aire exótico que rara vez se desprende del argumento. Un exceso de corrección política en la dirección, por otro lado, puede llevar a soluciones chocantes para el público experto, como escoger un reparto racialmente mixto y alterar, incluso, el sexo de algunos de los personajes. Igualmente, la elección de un actor es capaz de influir en el diálogo y potenciar algunos rasgos, como su habilidad para imitar un determinado dialecto; así lo hizo la directora [Tamzin Townsend](#) en su puesta en escena de [Las esposas españolas](#), confiriendo al campesino Hidewell (en el original, hablante de inglés de Somerset) un marcado acento gallego que buscaba remarcar, además, la comicidad rústica del personaje.

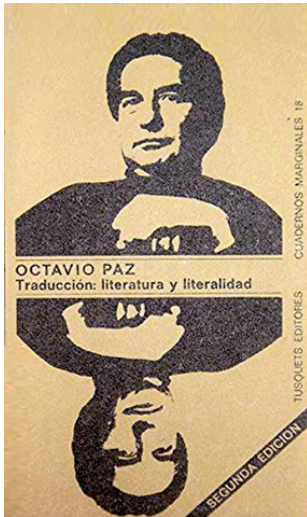
Este ejemplo nos lleva a otro aspecto de la traducción teatral: el nivel de aceptabilidad de la cultura dramática receptora y su flexibilidad para la exotización o domesticación. El traductor [Josep Maria Flotats](#) decidió que la acción de [Arte](#), de [Yasmina Reza](#), transcurriera en Madrid, y no en París, con las consecuentes modificaciones que comporta, como sustituir el [Centro Pompidou](#) por el [museo Reina Sofía](#), o las transformaciones en los nombres de los personajes; su homólogo británico, sin embargo, optó por preservar la localización originaria, trasladando al público inglés directamente a Francia. Del mismo modo [Victoria station](#), de [Harold Pinter](#), pasaba al catalán, de la mano de [Víctor Batallé](#), como [Estació de França](#).

Por último, la poesía dramática (comedia, tragedia u otras), aunque pensada para el escenario, comparte con el verso la esencia de la palabra y la [polimetría](#).

[cabecera](#)

Los textos poéticos

El concepto de traducción de poesía (expresión más apropiada que traducción *poética*, ya que el resultado no es obligatoriamente “poético”) ha sufrido sustanciales transformaciones. La atención prestada antaño a aspectos exclusivamente formales o solo centrados en el contenido ha



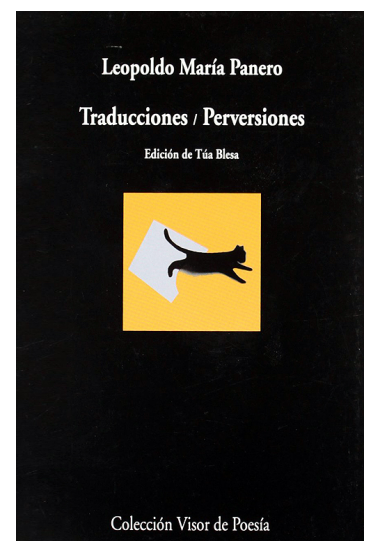
Obra central sobre traducción literaria (1971).

devenido en otro tipo de pormenores, como la relevancia de las interpretaciones (Furniss & Bath 2007: 269-70) o “versiones”, cuando no la preeminencia de la creatividad, que recibe en este género una dimensión especial. Súmese la carga intencional del poeta originario y la reacción en el lector primero, o “traducir la poesía por otra poesía equivalente, pero que sea auténtica poesía” (Gallegos [1997](#): 25).

La traducción de poesía obliga a salvar otros escollos, como los que provocan los rasgos fonostéticos: la longitud del verso, la eufonía, la rima, el ritmo y la musicalidad léxica. A ellos se une el estilo, la dicción, las imágenes, las connotaciones, las ambigüedades léxicas y sintácticas, las metonimias, metáforas (explícitas e implícitas) y otras figuras del lenguaje y pensamiento, así como la mayor libertad sintáctica del poeta. Esta puede hacer que el traductor se cuestione la necesidad de respetar el tipo de configuración sintáctica del original por razones de sentido, pero también por motivos “homotextuales o intertextuales (voluntad o directriz de una determinada escuela literaria) o de expresa manifestación de la *intentio auctoris*” (Jiménez [2002](#)). Todas implican una toma de decisiones: unas veces, el traductor se aleja de la forma, sacrificando rima y versificación; otras, prescinde de los matices favoreciendo los elementos formales. Lefevere (1975: 19 y ss.), a partir de una taxonomía propia, distingue interpretación, versión y traducción, y ofrece opciones en este último caso, a saber: una traducción fonémica (en la que impera el sonido), una literal o filológica, la métrica (donde prima el respeto a los aspectos formales), en prosa (que pierde fuerza comunicativa al prescindir de rimas y metro), o, finalmente, en rima o verso blanco. Las opciones elegidas por el traductor dependerán de su concepto poético y de la función que persiga, pero inevitablemente se verá abocado a unas u otras por las imposiciones del poema de partida.

No resulta extraño que, dadas las “pérdidas” que se derivan del proceso, sean muchos los que tilden la traducción del verso como “algo realmente imposible” (Torre 1994: 159) o exhiban visiones catastrofistas, como la del poeta estadounidense [Robert Frost](#), quien —presuntamente— definió poesía como “*the thing that gets lost in translation*” (en [Grossman](#) 2014: 64).

Octavio Paz alegaba que es esta una tarea destinada solo a los poetas, aun reconociendo igualmente que estos pocas veces resultaban buenos traductores: “El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta [...]; o un poeta que, además, es un buen traductor”, al que se le exige desmontar un texto, poner en circulación de nuevo sus signos móviles y “devolverlos al lenguaje” (1971: 20). Quizás esta dicotomía sea una de las razones por las que el traductor de poemas suele gozar de una mayor reputación, especialmente si ya cuenta con cierto reconocimiento por sus publicaciones originales (caso de [Leopoldo M. Panero](#), [Claudio Rodríguez](#) o [Jordi Doce](#), entre otros), que se embarcan en esta tarea por fascinación personal (como hizo [Cernuda](#) con algunos poemas de [Keats](#), [José María Valverde](#) con [Walt Whitman](#) o el ya mencionado



La de Panero (2011) es un ejemplo de traducción

Jordi Doce con la canadiense [Anne Carson](#)), cuando no por deseo o *rabiosamente creativa*. capricho editorial.

Ante el reto de construir un poema en otra lengua, algunos prefieren recurrir a la prosa (aun a costa de que se resienta gravemente el estilo) debido a los peligros de optar por rimas forzadas o de connotaciones inadecuadas, aparte del sacrificio semántico que suelen acarrear (de hecho, los procesos de revisión léxica suelen ser largos y exhaustivos). Hay quien, no obstante, es partidario de presentar una versión bilingüe compaginada, de modo que el lector más avezado pueda suplir las carencias consultando la fuente. Caso *sui generis* es el del ya mentado Leopoldo María Panero y su apuesta por la “per-versión”, que consiste en ser infiel al original como fórmula idónea para huir de la literalidad y trasladar la ansiada creatividad (Braga 2019: 203).

De lo que no cabe duda es de la meticulosidad y esfuerzo de este trabajo, que lo convierten, probablemente, en el más creativo (y quién sabe si el más prestigioso) de la traducción literaria y, por ende, el que reporta versiones más radicalmente distintas entre sí. De ahí que muchos volúmenes de poesía en traducción vengan acompañados de un prólogo crítico con datos que avalan la estrategia, aunque el grueso de publicaciones siempre será más exiguo que en otros géneros, como la narrativa de ficción y la literatura infantil.

[cabecera](#)

¶ La literatura infantil, el cómic y las canciones



The Gruffalo, de [Julia Donaldson](#).

La literatura infantil

Por tradición, la literatura infantil (y juvenil) se tilda de “género menor”, consecuencia del tipo de público al que va dirigida. Pareja suerte ha corrido su traducción. De hecho, resulta llamativo que históricamente no se le haya otorgado una mayor reconocimiento a la traducción de este tipo de textos cuando las estadísticas editoriales (al menos en España) la sitúan como una actividad que goza de muy

buena salud, con una incidencia superior al 30%, según la edición de 2018 de [El sector del libro en España](#) (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). Algunos datos resultan especialmente llamativos: el álbum ilustrado *The gruffalo* se ha vertido a más de 50 idiomas (entre ellos el español, y nada menos que con 4 versiones diferentes), incluyendo vasco, catalán, gallego y asturiano.

Sin duda, verter a otra lengua esta modalidad “marginal” plantea incógnitas: por un lado, muchas veces los destinatarios son también adultos —la llamada *dualidad lectora* (Pascua 2016: 210) —, quienes actúan de intermediarios y pudieran recibir guiños del autor; por otro, la narración viene a menudo acompañada de ilustraciones que constriñen sobremanera la labor. A ello hay que añadir ciertos rasgos lingüísticos inherentes, como la repetición léxica y sintáctica o la importancia de los sonidos (más especialmente en los textos pensados para edades más bajas; Wright 2016: 123), el gusto por los juegos de palabras, sinsentidos y neologismos, o registros y estilos expresos, amén de la intención

didáctica que destilan, a lo que se suman la intertextualidad y adaptabilidad culturales (Pascua 2016: 211). En los últimos tiempos, las cuestiones de género están adquiriendo una gran importancia, así como otras de trasfondo profundamente ideológico, ya sean de corte religioso, político, sexual, pedagógico, etc. Sirvan de muestra las adaptaciones de *Mujercitas* durante el franquismo, que acentuaban sobremanera los valores tradicionalmente femeninos de las protagonistas, o, más recientemente, la omisión de las collejas propinadas a *Manolito Gafotas* en las ediciones nórdicas e inglesa. Estos aspectos pueden ser, cómo no, víctimas de censura (o autocensura) por parte de los responsables de su publicación.



*Cuadro de August Macke:
Elizabeth, reading.*

El cómic

Sin duda, en el cómic se hacen más evidentes las restricciones de la multimodalidad, ya visuales y tipográficas, ya sonoras (en los llamados *webcomics*). Las estrategias traductoras adoptadas aquí (Valero 2000) están sujetas al tipo de cómic (para niños o adultos, educativo o de entretenimiento, etc., que obviamente convendrá el vocabulario); la presencia habitual de elementos íntimamente ligados a la cultura en la que se gesta (que demandan diversas adaptaciones: topónimos, referencias históricas e intertextuales) y nombres propios emblemáticos; la reproducción de un lenguaje específico (onomatopeyas, sonidos); el humor y los juegos de palabras; y la vertiente técnica: la dirección del texto (como ocurre en el manga, que afecta a la composición de la página), las dimensiones de los globos o insertos, o los problemas derivados de contenidos lingüísticos que aparecen fuera de ellos (mensajes en carteles, recortes de periódicos, etc.), así como tamaño y tipo de fuente, entre otros aspectos.

No hay que desdeñar el peso adquirido por la fantraducción, que, si bien exhibe un mayor desarrollo en los ámbitos audiovisual y de traducción de videojuegos, ha desembarcado también en el mundo literario, concretamente en el cómic, sobre todo material de origen japonés: mangas vertidos a otro idioma por lectores *amateur* que desean ofrecer un producto de difícil acceso por otros medios, garantizando así la inmediatez (aunque no siempre la calidad). Esta práctica, popularmente conocida como *scanlation*, implica la publicación ilícita de páginas oficiales que son escaneadas para su consumo generalmente en inglés, aunque cada vez es más habitual en otras lenguas como el español.

Las canciones

Merecen una breve mención las canciones insertas (presentes hasta en Shakespeare y Cervantes), dadas las marcas silábicas, fonéticas y rítmicas que albergan. Unas veces, en novela o teatro leído, prima el significado de las letras, sobre todo si los temas son desconocidos para el receptor. Otras, como con el teatro pensado para el escenario (o los musicales), la traducción se somete a múltiples circunstancias semióticas y de otros órdenes, como la necesidad de conjugar, por un lado, voz e instrumentos y, por otro, los aspectos kinésicos y proxémicos que acompañan a la representación,

ya que las partes cantadas se entremezclan con el diálogo. Las posibilidades de actuación son múltiples (Franzon 2008: 376-389), desde dejar el texto en su versión primigenia, traspasar solo las letras o adaptar el texto a la música original o a otra, hasta primar el componente musical por encima del texto.

[cabecera](#)

Potencial para la investigación

Son varios los campos susceptibles de adquirir un mayor peso. Uno de ellos es la literatura de minorías, cómo los traductores se acercan a ellas y muestran su respeto para con “el Otro” (que pudiera venir acompañada de cuestiones de lengua, como las variedades dialectales o el multilingüismo). También urge mayor estudio la autotraducción: en qué consiste, las motivaciones de la larga nómina de autotraductores (especialmente en países plurilingües como España, Bélgica o Canadá), el grado de libertad del que disfrutaban (lo cual puede hacer difusa la frontera entre crear y traducir) y los intrínsecos de corte verbal y cultural. Este fenómeno cuenta con una larga tradición en el mundo literario (Recuenco 2011): escritores como [Terenci Moix](#) y [Eduardo Mendoza](#) (en catalán y español) o [Álvaro Cunqueiro](#) y [Eduardo Blanco Amor](#) (en gallego y español) se tradujeron a sí mismos, aparte de autores internacionales de la talla de [August Strindberg](#), [Samuel Beckett](#) o [Vladimir Nabokov](#).

También se antoja necesario indagar de modo más exhaustivo en la retraducción, no solo en aras de delimitar este concepto, sino para adentrarse en sus causas y extrapolar conclusiones más allá de estudios de caso con un alcance local. Más específicamente, dentro de lo teatral resultan ineludibles análisis de la traducción colaborativa, una práctica pujante. Igualmente, son escasos los estudios del sobretitulado teatral, las alteraciones textuales que comporta y su influencia en la percepción de la obra (López Lapeña 2016: 106).

Por otro lado, necesitan mayor profundización la fantraducción literaria y las dudas éticas que plantea este tipo de práctica no profesional, así como el progresivo crecimiento del webcomic desde principios del siglo XXI, y que hoy puja con fuerza en entornos virtuales. Aunque variante de la tira cómica tradicional, goza de mayor libertad creativa y diversidad estilística, pues su formato digital permite leerlo en cualquier dispositivo y, asimismo, alojar clips de sonido e imagen en movimiento, acentuando las posibilidades multimodales y, por ende, las complicaciones para los traductores.

Por último, deben impulsarse investigaciones centradas en la formación de traductores literarios, que podrían beneficiarse de los últimos avances en corpus monolingües y multilingües aplicados, incluyendo —claro está— las competencias que se le suponen a ese tipo de traductor y cómo adquirirlas, así como las líneas divisorias de su ética profesional.

[cabecera](#)

Referencias



* Aaltonen, Sirkku. 2000. *Time-Sharing on Stage*. Clevedon: Multilingual Matters. ISBN: 1853594695. [\[+info\]](#)

Braga Riera, Jorge. 2011. “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”. @ *Estudios de Traducción* 1, 59-72. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Braga Riera, Jorge. 2019. “El poeta adultero: la ‘per-versión’ traductora de Leopoldo María Panero”. @ Cáceres Würsig, Ingrid & María Jesús Fernández Gil (eds.) 2019. *La traducción literaria a finales del siglo XX y principios del XXI: hacia la disolución de fronteras*. Soria: Vertere, monográficos de la revista *Hermeneus* 21, 197-216. ISBN: 9788416446513. [\[+info\]](#)

Braga Riera, Jorge. 2019. “La traducción inglesa de los nombres de los personajes patentes del teatro calderoniano (siglo XVII versus siglo XXI)”. @ Braga Riera, Jorge & Karlos Cid Abasolo (eds.) 2019. *Onomástica, Deonomástica y Documentación*. Kassel: Reichenberger, 81-101. ISBN: 9783944244952. [\[+info\]](#)

Brodie, Geraldine. 2018. *The Translator on Stage*. London & New York: Bloomsbury. ISBN: 9781501322105. [\[+info\]](#)

Cáceres Würsig, Ingrid & María Jesús Fernández Gil (eds.) 2019. *La traducción literaria a finales del siglo XX y principios del XXI: hacia la disolución de fronteras*. Soria: Vertere, monográficos de la revista *Hermeneus* 21. ISBN: 9788416446513. [\[+info\]](#)

Calvo, Javier. 2016. *El fantasma en el libro*. Barcelona: Planeta. ISBN: 9788432225796. [\[+info\]](#)

Clavería, Gloria; Sheila Huertas; Carolina Julià & Dolores Poch (eds.) 2014. *Leer casi lo mismo, La traducción literaria*. Valencia: Universitat de València. ISBN: 9788437096247. [\[+info\]](#)

Colenciuc, Ina. 2015. “Challenges of Literary Translation: Pragmatic Approach”. @ *Intertext* 1-2, 128-132. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Delabastita, Dirk. 2011. “Literary Translation”. @ Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2011. *Handbook of Spanish Translation Studies*, 69-78. Amsterdam: John Benjamins. ISBN: 9789027203328. [\[+info\]](#)

Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani [Versión española de Helena Miralles. *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Debolsillo, 2009]. [\[+info\]](#)

Franzon, Johan. 2008. “Choices in song translation: Singability in print, subtitles and song performance”. @ *The Translator* 14/2, 373-399. [\[+info\]](#)

Furniss, Tom & Michael Bath. 2007. *Reading Poetry: An Introduction*. Harlow: Pearson. ISBN: 9780582894204. [\[+info\]](#)

Galanes Santos, Iolanda; Ana Luna Alonso, Silvia Montero & Áurea Fernández (eds.) 2016. *La traducción literaria: nuevas investigaciones*. Granada: Comares. ISBN: 9788490453254. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Gallegos Rosillo, J. A. 1997. "Traducción y creación en poesía". @ *TRANS* 2, 21-31. [\[+info\]](#)

Gómez Montero, Javier (ed.) 2008. *Nuevas pautas de traducción literaria*. Madrid: Visor. ISBN: 9788475221090. [\[+info\]](#)

Grossman, Edith. 2010. *Why Translation Matters*. New Haven: Yale University Press. ISBN: 9780300171303. [\[+info\]](#)

Jiménez Cano, José María. 2002. "Sintaxis y Traducción. La conservación de las estructuras sintácticas en la poesía y en los textos abreviados". @ *Tonos Digital* 3. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Landers, Clifford E. 2001. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters. ISBN: 1853595195. [\[+info\]](#)

Lefevre, André. 1975. *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum. ISBN: 9789023212638. [\[+info\]](#)

* Lefevre, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge [Versión española de Carmen África Vidal & Román Álvarez. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España, 1997]. [\[+info\]](#)

López García, Dámaso. 1991. *Sobre la imposibilidad de la traducción*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 8477291012. [\[+info\]](#)

López Lapeña, Alejandro. 2016. *A pie de escenario. Guía de traducción teatral*. Valencia: JPM Ediciones. ISBN: 9788415499398. [\[+info\]](#)

Pascua Febles, Isabel. 2016. "Traducción de la literatura para niños en España. Evolución y tendencias en investigación". @ Galanes, Iolanda, Ana Luna, Silvia Montero & Áurea Fernández (eds.) 2016. *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*, 205-218. Granada: Comares. ISBN: 9788490453254. [\[+info\]](#)

Paz, Octavio. 1971. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets. ISBN: 847223178X. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

* Ramírez Giraldo, Juan G. 2018. "The Limits and Forms of Literary Translation". @ Washbourne, R. Kelly & Ben Wyke (eds.) 2018. *The Routledge Handbook of Literary Translation*, 8-26. Abingdon: Routledge. ISBN: 9780415622639. [\[+info\]](#)

Recuenco Peñalver, María. 2011. "Más allá de la traducción: la autotraducción". @ *TRANS* 15, 193-208. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Reynolds, Matthew. 2016. *Translation. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780198712114. [\[+info\]](#)

Rica Peromingo, Juan Pedro y Jorge Braga Riera. 2015. *Herramientas y técnicas para la traducción inglés-español: los textos literarios*. Madrid: Escolar y Mayo. ISBN: 9788416020447. [\[+info\]](#)

Rosado, Benjamín G. 2015. "El despecho del traductor de Franzen". @ *El Mundo*, 20/8/2015. [\[quod vide\]](#)

Thacker, Jonathan. 2004. "Puedo yo con sola la vista oír leyendo: Reading, Seeing and Hearing the *comedia*". @ *Comedia Performance* 1/1, 143-173. [\[+info\]](#)

Townsend, Tamzin (trad.) 2018. "*Las esposas españolas*, traducción para la escena de *The Spanish Wives*, de Mary Pix". Texto inédito.

* Torre, Esteban. 1994. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis. ISBN: 8477382204. [\[+info\]](#)

Valero Garcés, Carmen. 2000. "La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados". @ *TRANS* 4, 75-88. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Van Poucke, Piet. 2017. "Aging as a motive for literary retranslation". @ *Translation and Interpreting Studies* 12/1, 91-115. [\[+info\]](#)

Wright, Chantal. 2016. *Literary Translation*. London: Routledge. ISBN: 9780415745321. [\[+info\]](#)

Yuste Frías, José. 2012. "Paratextual elements in translation: paratranslating titles in children's literature". @ Gil Bardají, Anna; Pilar Orero & Sara Rovira Esteva (eds.) 2012. *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*, 117-134. Bern: Peter Lang. ISBN: 978-3-0343-1038-3. [\[+info\]](#)

* Zaro, Juan Jesús. 2019. "Literary Translation". @ Valdeón, Roberto A. & África Vidal (eds.) 2019. *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies*, 44-58. London: Routledge. ISBN: 9781315520131. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Zatlin, Phyllis. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters. ISBN: 1853598321. [\[+info\]](#)

Zuber-Skerritt, Ortrun (ed.) 1984. *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi. ISBN: 9062038557. [\[+info\]](#)

Créditos



Jorge Braga Riera

Profesor titular del Departamento de Estudios Ingleses de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte docencia en el grado en Estudios Ingleses y en el máster en Traducción Literaria, así como en el Instituto de Lenguas Modernas y Traductores. Su labor investigadora se centra en el campo de la traducción literaria (en especial, la dramática) y en los estudios contrastivos (español/inglés). Dentro de esta línea ha publicado los libros *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro* (Madrid, Fundamentos, 2009), *Classical Spanish drama in Restoration English (1660-1700)* (John Benjamins, 2009) y *Herramientas y técnicas para la traducción inglés-español: Los textos literarios* (Escolar y Mayo, 2015, junto a J.P. Rica). También ha editado y coeditado varias monografías y diccionarios desde una perspectiva contrastiva (así el *Diccionario de la recepción teatral en España*, Antígona, 2020) y ha colaborado como traductor profesional para importantes editoriales españolas. Es el director de la revista *Estudios de Traducción*.



Obra publicada con [Licencia Creative Commons Reconocimiento No comercial 4.0](#)

[Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación \(AIETI\)](#)