

**UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
MAESTRÍA PROFESIONAL EN TRADUCCIÓN (INGLÉS-ESPAÑOL)**

**LA MANIPULACION TEXTUAL EN LA TRADUCCION DE LITERATURA
*CROSSOVER***

Trabajo de investigación para aspirar al grado de

Magíster en Traducción Inglés-Español

presentado por

TRICIA SUSETI HAMM CASH

Cédula No. 7-0175-0665

2014

NÓMINA DE PARTICIPANTES EN LA ACTIVIDAD FINAL DEL TRABAJO DE GRADUACIÓN

LA MANIPULACIÓN TEXTUAL EN LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA *CROSSOVER*

presentado por la sustentante

TRICIA SUSETI HAMM CASH

el día

31 de octubre del 2014

Personal académico calificador:

M.A. Sherry Gapper Morrow
Coordinadora, Plan de Maestría en Traducción
Profesora encargada
Seminario de traductología III

M. A. Hellen Varela Fernández
Profesora tutora

Dr. Francisco Vargas Gómez
Profesor designado

Sustentante
Tricia Suseti Hamm Cash

Dedicatoria

A los seres que he perdido en mi viaje en esta tierra y a los que todavía me ayudan a
seguir adelante.

Agradecimientos

En primer lugar y de manera muy importante me gustaría agradecer a Dios por darme las fuerzas para no rendirme y nunca abandonarme, también brindar un sincero agradecimiento a todos los profesores involucrados en este proceso por su paciencia, su estímulo y su confianza en mí a lo largo de toda esta carrera. En especial a la profesora Sherry Gapper Morrow por no dejar a sus estudiantes rendirse y siempre dar lo mejor de sí al desarrollo de este programa.

Un reconocimiento especial a mi madre por no “dejarme tirar la toalla” y apoyarme a cada paso, igualmente a todos los que de alguna u otra forma participaron mediante su apoyo incondicional, brindando conocimiento e información de ayuda en esta investigación.

Se les agradece y aprecia mucho.

Índice

NÓMINA DE PARTICIPANTES EN LA ACTIVIDAD FINAL DEL TRABAJO DE GRADUACIÓN	ii
Dedicatoria	iii
Resumen.....	vii
Abstract	viii
Introducción	1
Capítulo I	5
Importancia de la literatura infantil y juvenil en el <i>crossover</i>.....	5
1. Definición de la literatura infantil y juvenil	5
1.1. <i>Historia de su evolución</i>	11
1.2. <i>Características y funciones de la literatura infantil y juvenil</i>	13
2. La literatura <i>crossover</i>	18
2.1. <i>Historia de la literatura crossover hasta hoy</i>	27
Capítulo II: El responsable del éxito: la traducción semiótica.....	30
y la teoría de los signos	30
1. Traducción de literatura infantil y juvenil	31
1.1. Influencias externas y censura	37
2. Traducción de literatura <i>crossover</i>	39
2.1. <i>El lenguaje (vocabulario)</i>	43
2.2. <i>El tono</i>	45
2.3. <i>La entonación</i>	46
3. La teoría de los signos	50
4. La manipulación textual	59
4.1. <i>La función de la manipulación textual</i>	60
5. Análisis del corpus: traductor, autor e identidad textual	63
4.1. <i>Sobre Francisco Porrúa</i>	64
4.2. <i>Sobre Ray Bradbury</i>	65
4.3. <i>Características de las obras originales según el autor</i>	66
Capítulo III: Análisis comparativo: la manipulación textual.....	69

y la teoría de los signos	69
1. Metodología	69
2. Análisis léxico, interpretativo y pragmático	71
Conclusiones	107
1. La manipulación y sus resultados	107
2. Limitaciones	111
Recomendaciones para futuras investigaciones	111
3. Pautas a seguir.....	114
3.1. <i>Mantener la identidad textual (literatura infantil y juvenil)</i>	114
3.2. <i>Perder la identidad textual (literatura crossover)</i>	115
4. Aporte a la traductología.....	116
Bibliografía	116

Resumen

La presente investigación monográfica se trata de la traducción de un campo literario conocido como literatura *crossover*. Con la ayuda de la teoría se investiga su origen, enraizado en la literatura infantil y juvenil, se intenta concretar una definición y establecer el desarrollo del *crossover*, así como enfatizar las características y funciones de estos tipos de literatura para encontrar los puntos en común.

Luego se brinda una explicación de la traducción tanto de literatura infantil y juvenil como de literatura *crossover*, como la responsable del éxito de esta última y para concluir, a fin de comprobar la manipulación textual que debe o puede ejercer el traductor para lograr su objetivo, a continuación, con el uso de la teoría de los signos y la traducción semiótica, se hace un análisis comparativo de las traducciones al español de cinco cuentos del autor Ray Bradbury, cuatro tomados de su libro *Las Maquinarias de la alegría* y uno tomado de su libro *El país de octubre*¹.

Todo este proceso se ha hecho con el propósito de observar los cambios traductológicos en cuanto al léxico y la función interpretativa y pragmática en aras de formular una serie de recomendaciones ya sea para mantener o perder la identidad textual, dependiendo de la intención del traductor.

Palabras clave: traducción semiótica, literatura *crossover*, manipulación textual, identidad textual, literatura, literatura infantil y juvenil.

¹ Ray Bradbury. *Las maquinarias de la alegría*. Buenos Aires: Minotauro, 1975. Versión impresa.
Ray Bradbury. *The stories of Ray Bradbury*. Nueva York: Alfred Knopf, 1980. Versión impresa.

Abstract

The following investigation is about of a type of literature known as *crossover* literature, as related to the field of translation. First, in order to try to establish a definition and the development of *crossover* literature, there is an explanation of children and young people's literature as the source of the latter. Additionally there is an emphasis on the characteristics and functions of each of the types of literature involved to find common features. Next, there is a description of the translation of both types of literature as the phenomenon responsible for the success of *crossover* literature. Finally, to determine the textual manipulation that translators can exercised, a comparative analyses of the Spanish translation of five short stories by author Ray Bradbury is done, four are taken from *The Happiness Machine* and one taken from *The October Country*², using the Sign Theory proposed by Peirce and semiotic translation are used to study the changes of vocabulary, pragmatic function and interpretation in the translation process to develop a series of recommendations for translators to keep or to lose textual identity, depending on their intention.

Keywords: semiotic translation, *crossover* literature, text manipulation, textual identity, literature, children and young people's literature.

² Ray Bradbury. *Las maquinarias de la alegría*. Buenos Aires: Minotauro, 1975. Print.
Ray Bradbury. *The stories of Ray Bradbury*. New York: Alfred Knof, 1980. Print

Introducción

Desde edades muy tempranas el humano está constantemente rodeado de literatura, cuando ni siquiera puede leer, mucho menos escribir, sin embargo, el primer contacto se da mediante la escucha, cuando los adultos inventan, o leen cuentos, o leyendas, o cantan rimas a los niños, desde ese momento el individuo comienza a desarrollarse en áreas fundamentales que incluyen, desde la lectoescritura hasta aspectos morales que serán de gran utilidad para las etapas venideras, es a partir de la consciencia de esta noción como a principios del s. XIX se crea la literatura infantil y juvenil, en adelante “LIJ” y lo que hoy para el mundo son cuentos infantiles como, *Alicia en el País de las Maravillas*, *Caperucita Roja*, *Oliver Twist*, *Las fábulas de Esopo*, los clásicos de los Hermanos Grimm como *Blancanieves*, *La Bella Durmiente*, *Rapunzel*, *Hansel y Gretel*, *Pulgarcito* entre muchos otros. Estos cuentos no fueron originalmente escritos para niños y jóvenes, sino para adultos, porque la literatura creada para esa etapa era puramente didáctica, con el fin único de impartir reglas sociales, o simplemente instruir, pero ¿qué tienen en común los cuentos que se mencionaron anteriormente con animaciones recientes como *La Princesa y el sapo*, *Rio*, *Frozen*, *Toy Story*, *Cars* y sagas como *El Señor de los anillos*, *Los Juegos del hambre*, *Crepúsculo* y *Harry Potter*? Además de que comparten muchas características, como que todos son muy reconocidos, que conforman la industria cinematográfica y literaria, que tienen elementos de fantasía y de ficción, que son producciones dirigidas al público infantil y juvenil y lo más importante es que todos constituyen la literatura *crossover*, en adelante “LC”.

El éxito literario y cinematográfico que han tenido estas obras ha dado paso al fenómeno que se conoce hoy como literatura *crossover*, que se refiere a textos

inicialmente escritos para niños y adolescentes o jóvenes, pero que los adultos leen y adoptan.

Ahora bien, la responsabilidad de este auge y crecimiento literario puede atribuirse a muchos aspectos, más el principal de ellos lo constituye la traducción, la distribución global de estas obras literarias y el hecho de que las lecturas puedan disfrutarse al mismo tiempo en diversos idiomas, en diferentes partes del mundo se debe sólo a ella, precisamente esta monografía pretende analizar cómo la traducción mediante un método y una técnica puede llegar a emplear la identidad textual a su beneficio, de acuerdo con el objetivo de mantenerla es decir que la obra permanezca como LIJ o perderla para que se convierta en LC, adicionalmente, el análisis busca justificar las decisiones que toma el traductor y utilizar el resultado para proponer una nueva forma de traducir el texto.

Es así como a partir de una comparación y análisis de la traducción de cinco relatos cortos del autor de ciencia ficción y fantasía Ray Bradbury, hechas por Francisco Porrúa, se intenta observar el cómo el traductor es parte de ese proceso que convierte esta industria en el éxito que hoy es.

Los objetivos se plantean alrededor de la hipótesis del papel que desempeña la traducción en la LC, de esta forma el objetivo general consiste en analizar las traducciones de los cuentos, con el uso de la técnica de traducción semiótica para emplear el método de manipulación textual como un mecanismo para lograr la pérdida de identidad de un texto infantil y juvenil en aras de convertirlo en un texto de *crossover* y como objetivos específicos primero, este estudio trata de descubrir el origen de la LC, partiendo de un breve recorrido teórico de la LIJ, que se centra en la caracterización y funcionalidad de esta última, con el fin de conocer la identidad textual del corpus escogido y de reconocer

las particularidades de la LC, mediante las características y las funciones que comparten los dos tipos de literatura que le permiten distinguirse de otros tipos de literatura.

El segundo objetivo y la parte más importante de la investigación es el proceso de análisis, que se da con base en los cambios de traducción más destacados en los relatos cortos, para lograr esto, se seleccionan un método y una teoría de traducción, como lo son la manipulación textual y la teoría de los signos, con el propósito de determinar cómo el traductor logra que se pierda la identidad textual de una obra de LIJ para convertirla en un texto de LC.

Lo anterior llevará al aporte de esta monografía para la el crecimiento de la traductología como disciplina y al tercer objetivo, a partir del análisis léxico, pragmático e interpretativo se obtienen los resultados que generan propuestas de traducción y a su vez se detallarán conclusiones que permitirán formular una serie de pautas o recomendaciones como guía para mantener la identidad textual, es decir que el texto permanezca como LIJ, o perder la identidad textual, es decir que se convierta en LC.

El cumplimiento de estos objetivos se desarrolla en el cuerpo del estudio, de esa forma el capítulo uno se encarga de dar la definición, la historia, las características y las funciones de la LIJ y de la LC, para una mayor comprensión del proceso recorrido por esta última, mientras que en el capítulo dos se expone sobre la traducción de los tipos de literatura involucrados, con sus respectivos conceptos, normas, singularidades y elementos de mayor influencia, además de brindar información básica de la teoría y el método utilizados y del proceso traductológico del corpus. El capítulo tres está compuesto por el marco metodológico, donde se explica con detalle el proceso de selección de corpus, los instrumentos de recolección de datos y por último se desarrolla el análisis comparativo con el uso de la teoría de los signos en miras de determinar la hipótesis propuesta.

Se finaliza con el capítulo cuatro donde se exponen las conclusiones que constituyen los resultados, las limitaciones, las pautas a seguir en caso de perder o mantener la identidad textual, el aporte que este trabajo deja al campo traductológico y por último las puertas que abre para el desarrollo de mas investigaciones en este tema.

Capítulo I

Importancia de la literatura infantil y juvenil en el *crossover*

1. Definición de la literatura infantil y juvenil

La explicación de la definición y del desarrollo de la LIJ será el punto de partida para intentar determinar el origen de la LC, de manera que se logre comprender el alcance de esta investigación, es por eso que en primera instancia y con ayuda de varios autores, se procede a la conceptualización y caracterización de la LIJ.

Autores especializados en LIJ como Juan Cervera, Mónica Domínguez, Elsa Aguiar, Teresa Colomer y Susan Bassnett concuerdan en que la literatura, primero que todo, es un arte y es subjetivo, además, su creación depende de lo que se quiera comunicar y cómo su audiencia lo reciba, este es un aspecto que es necesario tener presente más adelante para saber cómo y porqué la LIJ está relacionada con la LC.

En su artículo *En torno a la literatura infantil* el autor español Juan Cervera dice que la LIJ son «todas las producciones que tienen como vehículo la palabra con un toque artístico o creativo y como receptor al niño» (157), para él absolutamente todo texto literario dirigido hacia el público infantil, incluyendo las producciones visuales y verbales e independientemente de la función que cumpla, mientras tenga esas características literarias, es LIJ y el simple hecho de que sea dirigido a una población específica, en este caso niños y jóvenes, le convierte en un género literario y es precisamente esa particularidad que va indicar las características con las que se debe producir este tipo de literatura.

La LIJ puede crearse con la intención de ser dirigida a esa audiencia en específico, pero es la que ellos hacen suya, el niño o el joven se apropia de esas

lecturas, de ahí que su creación dependa, en gran medida, de la respuesta del público receptor, es así como Cervera introduce el concepto de «literatura ganada», la que ellos disfrutan, independientemente de si está escrito para ellos o no.

Esta literatura debe crearse para satisfacer las necesidades de su lector predeterminado, sin embargo, Cervera hace énfasis en que la literatura infantil siempre será una producción artística, creativa y estética, es decir que debe ser arte, innovador y bello tanto a la vista, como al oído, «siempre que su contenido tenga carácter creativo y no se limite al didáctico o documental», en otras palabras que la LIJ también tiene finalidad didáctica, mas no exclusiva y propia, recuerda que la literatura infantil para ser considerada literatura, no solo debe ser educativa, sino que debe invocar a la moral, a la creatividad e inspirar al disfrute y a la crítica o consciencia social. (Cervera166).

Por su parte, en un resumen del XXVII Encuentro de literatura infantil y juvenil Danilo Sánchez Lihón opina que este tipo de literatura es producida con los temas, expectativas e intereses del público meta y a su vez trata de relacionar la vivencia de esa etapa en el mundo, es decir lo que el niño y el joven experimentan, viven y sienten, junto con su perspectiva del mundo y esto lo convierte en una categoría aparte de otras obras por su tratamiento y porque debe tener particularidades que atraen a su lector.

Lihón afirma que la LIJ «se puede considerar una literatura infantil hecha por adultos con alma de niños y de niños con puño, tinta y pluma de adultos» (5) a lo que se puede decir que es literatura creada por adultos e inspirada en niños y jóvenes, se puede aludir a la expresión de que cada adulto lleva un niño dentro y la forma en que se manifiesta es mediante estos tipos de textos que funcionan como una remembranza de esa etapa y una invocación hacia el reconocimiento propio en otros.

El autor se refiere a la literatura infantil como el arte encargado de evocar sentimientos profundos con respecto a la humanidad, al ser, a la naturaleza y a todo lo que le rodea y usa como mecanismo la creación de una fantasía que recorre y trae a la memoria aspectos culturales y familiares para el lector, además es el comienzo del conocimiento propio usando como medio el viaje literario, que explora mundos alternos encargados de distanciar al lector de la realidad que vive y en ella se engloban elementos educativos, morales, lúdicos, comunicativos, científicos y todo lo que se considere central e importante para la humanidad (Lihón 1-12).

Por otra parte, la primera jornada de literatura infantil y juvenil discute la importancia de la niñez, pues se considera que en esa etapa comienza todo el proceso de desarrollo literario, iniciando con los cuentos orales que comparten particularidades con la LIJ, como la narración omnisciente, que usualmente es femenina, algo conocido y acogedor para el niño, los elementos rítmicos, alegóricos y mágicos, las moralejas que pretenden servir como enseñanza social y vivencia común y el uso artístico y estético, es decir que son obras de literatura oral que tiene un propósito moral y didáctico, se recopilan estas características para dar paso al desarrollo y al estudio de la literatura escrita que se puede decir es el comienzo de esta literatura.

La LIJ es literatura porque se necesita de la imaginación, es necesario que sea arte (véase § pág.5), escrito con rimas, con juegos de palabras, con figuras literarias y en especial con aspectos implícitos que logren transmitir un mensaje de forma sutil, divertida y reflexiva, ya que el arte también tiene la función de proporcionar conocimiento. Es así como estos textos se ganan su espacio en el mundo literario. (Romero Olivera 32-33).

López Támes afirma: «Es infantil no la que imita grotescamente en el mundo de los niños y adolescentes desde una perspectiva adulta sino la que se adecúa a una etapa

del desarrollo humano sin renunciar a la universalidad de los temas» (15) en esta definición connota que la niñez es una etapa en sí y no simplemente una versión menor del adulto, por lo tanto su textualización necesita de un tratamiento propio y nunca abandona el mundo literario al tratar temas universales que son parte de la vida cotidiana, por ejemplo: enfrentar y asimilar sentimientos y sin importar la edad a la que se dirige solo esto lo convierte en parte fundamental de la literatura general. No se trata de producir a partir de lo que el adulto interpreta, sino a partir de la experiencia del niño como ser capaz, pensante y también con la habilidad de interpretar, algo que muy pocas veces se considera cuando se desarrollan este tipo de obras (15).

Asimismo, el disfrute literario va de la mano con la evolución humana, es decir que a medida que se crece, el pensamiento cambia de acuerdo con la etapa en la que se encuentre el niño o adolescente, asimismo va cambiando el tipo de literatura que disfrute, esa evolución va generando incógnitas que en la búsqueda por respuestas le llevan al conocimiento de su propia verdad, es decir a conocerse a sí mismo, a esto se le adjunta el fin de estimular la maduración emocional y social, sin embargo, este mismo aspecto imposibilita el establecimiento de un límite para la división de tipos o géneros literarios porque cada individuo se desarrolla de forma diferente. (Dobles Rodríguez 21).

En su libro *Introducción a la literatura infantil y juvenil* la autora Teresa Colomer toma su concepto a partir de la funcionalidad del texto, dice que la LIJ se define mediante la función que cumple, la cual ha variado con el paso del tiempo y de acuerdo con las necesidades del niño y adolescente actual y se va reformando según las necesidades del destinatario, característica que sirve como guía para el adulto que cumple la función de mediador en la creación y producción de LIJ y que tiene como principal objetivo la iniciación en el mundo literario y el despertar del sentido crítico.

Colomer afirma que la literatura infantil y juvenil es un diálogo literario entre culturas, es decir un medio de conocimiento de otros contextos sociales y vivenciales, además de otras realidades literarias que al final son un reflejo de la realidad vivida. (15).

Unido a esta corriente, un artículo titulado *La literatura juvenil y el lector joven*, escrito por Kiko Ruiz Huici conceptualiza la LIJ mediante la determinación de los problemas que enfrenta esta literatura para ser considerada como tal, asegura que la literatura juvenil debe ser separada de la literatura infantil, tarea que hasta el momento no ha sido fácil, y el problema podría radicar en que la adolescencia es una época de transición, justo en el medio, entre la niñez y la vida adulta, es una etapa de evolución psicológica y por lo tanto suele ser concluyente es por eso que este aspecto crea un conflicto al momento de crear un receptor literario específico. Huici expone que hay factores extra textuales como la creciente demanda poblacional y la investigación psicopedagógica de la LIJ que terminan por crear una adaptación forzosa para el público meta, es decir que no reflejan una realidad social, por lo que no logran transmitir un mensaje que brinde conocimiento cultural, ni que provoque una reflexión crítica, desembocando en la pérdida de la literariedad y de la libertad creadora que lleva a una carencia del rasgo que le confiere como literatura.

La investigación de Elisa Hernández Sánchez y de Carlos Gil sobre las obras de Roald Dahl como textos *crossover* menciona tres normas, propuestas por Zohar Shavit, a tener en cuenta cuando se escribe LIJ, como lo son «el tono cuidado» es decir que siempre se intenta usar vocabulario o léxico que la sociedad considera apropiado para niños y jóvenes, «la presencia de pautas sociales asumidas», que se refiere a las normas y comportamientos impuestos por la sociedad, otra vez lo que se considera correcto, se asume y se adopta porque es algo que la sociedad enseña desde que se posee

conocimiento y «la ausencia de hechos inadecuados», haciendo eco de la norma anterior la LIJ procura siempre referirse a temas que inciten a la práctica de la moralidad, por lo que se evitan temas que la sociedad considera “tabúes”, se alienta el machismo, no se habla del sexo y siempre hay un final feliz, lo cual no necesariamente se ve en la LC. (11)

Durante el transcurso de esta conceptualización se han hecho enfáticos y por ende determinantes tres aspectos sobre la LIJ, primero, que se vale de sus funciones para el desarrollo de una definición, afirmación con la que han coincidido todos los autores mencionados hasta ahora. Segundo que se deben tener en cuenta los elementos extra e intra textuales, que a su vez son factores que conforman un género, para ser parte de la literatura y tercero que se consolida como tal debido a la función que cumple en su audiencia, es decir que depende de la recepción que tenga la audiencia.

Es factible decir que la infancia y la adolescencia son fases fundamentales porque es cuando comienza a encontrarse el placer literario, cuando se forma el sentido y el hábito de lectura y los gustos por las diferentes obras están en proceso de definición, debido a esto se le considera una buena etapa para desarrollar competencias pertinentes a la literatura, tema que se expondrá más adelante.

Si se recopila todo lo mencionado se tendrán como resultado ciertos objetivos que cumple este tipo de literatura y que han aportado a su desarrollo, a la necesidad e importancia de su existencia y a su construcción como parte del mundo literario.

Se concluye, entonces, que la LIJ sirve para el desarrollo histórico, emocional y social del niño y del joven y lo complementa el hecho de que se encarga de impartir conocimiento, de crear perspectivas sobre sentimientos humanos y de desarrollar la moral en la audiencia meta.

Para finalizar, el conocimiento de su historia será una forma de comprender la lucha que la LIJ ha librado y continúa para ser considerada literatura y como esto repercute en la falta de una definición consensuada de la LC.

1.1. Historia de su evolución

La existencia de la LIJ no data hasta principios del s. XIX, ya que anteriormente, la literatura creada para esa etapa era solo con motivos didácticos, de enseñar la ley, imponer las reglas y de educar y como ya se mencionó eso no puede realmente considerarse literatura, es a partir de ese siglo cuando surgen autores dedicados a esta literatura en particular, por ejemplo: Los Hermanos Grimm, Hans Christian Andersen y Roald Dahl, entre otros, hoy consolidados escritores de la LIJ.

Después, con la llegada de la Edad Moderna se da la creación de este tipo de literatura, cuando inicia el desarrollo de obras dirigidas específicamente hacia esa audiencia, todo esto debido a que la infancia y la adolescencia se comienzan a tomar en cuenta como etapas en sí y no como extensiones de la etapa adulta. Surge la necesidad de producción, lo cual provoca investigaciones en busca de definir y conceptualizar la LIJ y de estudios para categorizarla y consolidarla como género dentro de la disciplina de la literatura.

Las fábulas de Esopo podrían considerarse los primeros relatos de LIJ que por características, como la personificación, la descripción, el diálogo y la longitud, fueron creadas para el entrenamiento del niño, el cual en esa época no era muy importante para el mundo literario, sin embargo, el origen de la literatura infantil viene desde la existencia del discurso oral con los cuentos, las leyendas, las trovas, los cánticos y los mitos que fueron pasando por generaciones y que luego comenzaron a ser escritas con diferentes

interpretaciones para su preservación, de ahí la existencia de la fantasía y de la ficción, la creación de mundos imaginarios y paralelos. (BNE 1)

Varios autores como Beckett, Stewig, Falconer y Hunt concuerdan en que en años anteriores, esta literatura, no era considerada LIJ ya que antes era para adultos, pues trataba la complejidad de la moral, la distinción entre lo bueno y lo malo, además de los temas que no se querían discutir en la sociedad y esta explicación es justificada mediante las adaptaciones de los cuentos por finales felices y la perfección de los personajes que se conocen en la actualidad, los cuales han sido modificados para adecuarse a la etapa de inocencia que constituye la niñez, cambiando elementos como el léxico inapropiado, aspectos que parecen ser muy crueles e inclusive los temas, no obstante, estas características todavía se encuentran implícitas.

Asimismo, un artículo titulado *Are Fairy Tales Out of Fashion?* discute la razón por la cual los cuentos no son apropiados para niños, por los valores que inculcan y dejan de inculcar, la autora aplaude los cambios hechos a las historias para adaptarlas y mejorarlas, pero condena el extremismo, porque se quiere demostrar un mundo de perfección que en realidad no existe y además la crueldad todavía está presente, ella también se justifica en las historias originales que más bien, estaban llenas de mensajes subliminales, en cuanto al placer que el ser humano obtiene al dañar a su prójimo y se refiere a aspectos como el sexo, la lujuria y la venganza que de ninguna forma son, según la autora, correctos para los niños (Copeland1).

A pesar de ser adaptaciones y no necesariamente textos originales, estas obras contribuyen a la creación de la LIJ que viene a llenar un vacío en el desarrollo infantil, que anteriormente ni siquiera se tomaba en cuenta como una etapa, y ayuda a que se concilie el género, no obstante, esos textos originales que eran más bien para adultos y que

tenían como objetivo principal la crítica social, pueden considerarse lo que hoy se conoce como LC, ya que cumplen por igual con una de las principales funciones y característica de esta última, claro está, que para ser parte de este tipo de literatura, deben mantenerse algunas de las adaptaciones con el fin de que también sea apropiado para niños y jóvenes, así, aunque en ese momento no se conocía el término como tal, cabe argumentar que la interacción entre las historias para adultos y los cuentos infantiles, en un principio separados como géneros diferentes y ahora unidos, es la causante del origen de la LC, pero para comprender de que se trata la LC, es necesario conocer las características y funciones que son las encargadas de brindar el concepto de LIJ y que se detallan en la siguiente sección.

1.2. Características y funciones de la literatura infantil y juvenil

Durante el transcurso de toda esta conceptualización se ha hecho enfático y por ende determinante que la LIJ se vale de sus funciones para el desarrollo de una definición, todos los autores mencionados en la sección de la definición de la LIJ, coinciden en que esta se delimita y caracteriza por sus labores y por los factores que conforman el género, como los elementos extra e intratextuales, todo esto ayuda a tener una noción y a especificar la tarea que cumple en su audiencia.

Se ha explicado que la LIJ sirve para el desarrollo completo del niño y del joven, desde el área cognitiva hasta el campo social y lo hace desde un punto de vista didáctico y entretenido a la vez (véase § pág.11 Definición de la LIJ), por eso a continuación se detallan las que para este trabajo son consideradas las funciones más relevantes y las que cumplen propósitos traductológicos, que mas adelante serán de mucha ayuda para el análisis.

En primer lugar, el cuento oral desarrolla conocimientos y habilidades básicas para el reconocimiento significativo y de valores lingüísticos que al llegar al cuento escrito se comprenden con mayor facilidad y permiten un análisis de la obra, que a su vez se alcanza con el desarrollo de la lectoescritura en la didáctica, (véase § pág.7 Introducción) y todas estas cualidades en conjunto permiten el desarrollo de la competencia literaria y lo que hace la LIJ es fomentar las habilidades que transcurren en estas etapas, desde la infancia hasta la adultez, es por esto que los autores ahora deciden incluir la adolescencia en conjunto con la infancia, para referirse a esta literatura, de ahí que en la época contemporánea se llame LIJ.

El autor Manuel Peña Muñoz explica que esta literatura cumple un papel formativo en la infancia, tanto en el campo psicológico como en el educativo y consecuentemente tiene la labor social de formar la personalidad, desarrollar el lenguaje y brindar un conocimiento universal de culturas, de otros entornos, otras vivencias y otros contextos históricos y sociales (25).

También, en la Universidad de Cádiz el profesor Antonio Verdulla indica que una particularidad es que el rango de edades a los que se dirige la LIJ, comprende entre los nueve y veinte años, ya que se considera una edad lo suficientemente desarrollada para tener una amplia comprensión de la literatura. La capacidad de lectura, de comprensión y de razonamiento del humano no se desarrolla por completo hasta una cierta edad en donde ya se ha aprendido a leer concreta y correctamente y a nivel interpretativo, esto posibilita una mejor comprensión e interpretación del texto (Romero Oliva 32).

Por otro lado, Verdulla expone que nace una clara distinción entre la literatura infantil y la literatura juvenil, ya que la diferencia de edades provoca dos realidades distintas, por ende, el destinatario recibe la información de forma diferente porque se da

de acuerdo con la evolución mental y comunicativa del individuo, no solo personal, sino también social, él define las edades evolutivas y de desarrollo como infancia de seis a doce años y la adolescencia de trece a diecisiete años.

Además, afirma que su labor es la de la formación lectora futura y enfatiza que en la juventud o la adolescencia es donde comienza todo, en esta etapa debe darse el proceso de hábitos lectores y de formación crítica, en su opinión, la lectura a estas edades se aleja completamente de la práctica pedagógica o de la instrucción, a diferencia de la literatura infantil. Al contrario esta debe servir de terapia y de tratamiento para las vivencias diarias ya que las emociones son exageradas, por lo tanto, las historias deben ser conforme a esas experiencias, deben ser cargadas de emociones contradictorias, el texto debe tener siempre toda expresión sentimental, lo bueno, lo malo, la felicidad, la tristeza, la ansiedad y la calma entre otros, particularmente una de las características de la teoría de los signos, a la que se hará referencia en el capítulo dos.

La LIJ siempre debe incluir una moraleja que sirva de instrumento de reflexión y desarrollo de pensamiento crítico y que se pueda poner en práctica, el deber de esta literatura es hacer que el individuo se reconozca y conozca a sí mismo como parte de un grupo de iguales en la diferencias culturales, es decir que la moral está muy presente, pero al mismo tiempo se contemplan las verdades humanas propias y las universales. (Romero Oliva 33-34)

Adicionalmente, Kiko Ruiz Huici opina que la LIJ, con excepción de algunos cambios moduladores en la forma de tratar los temas, no debería dirigirse específicamente a una audiencia definitiva, en especial en esta etapa de confusión que en general interactúa con otras, sino que debe crearse tomando en consideración que el lector se está acercando a la edad adulta, de esta forma, esta literatura no sería

estrictamente para adolescentes, sino para un lector en potencia, en otras palabras conforme progresan sus gustos, sus habilidades lectoras y mentales el joven debe irse adaptando a la lectura, buscar la literatura que más se adapte a él o con la que más se identifique y no más bien que la literatura tenga que modificarse a las necesidades del receptor, aludiendo a la literatura ganada de Cervera (véase § pág.6 Definición de la LIJ) y brindando una posible justificación de la existencia de la LC (27).

La finalidad de la LIJ se resume en el desarrollo de dos competencias la lectora y consecuentemente, la literaria, pero para que se dé la lectura el humano debe pasar por tres procesos mentales lógicos y cronológicos como lo son.

- Primero la descodificación que es el uso de los aprendizajes formales para el reconocimiento de elementos lingüísticos como la sintaxis, la semántica y el léxico. Es el simple reconocimiento de las unidades básicas y las convenciones de forma puramente objetiva, sin tomar en cuenta la semiología, es cuando se le da al texto un concepto concreto y una noción cohesiva y coherente, pero no necesariamente personal, ni subjetiva,
- Segundo, la comprensión, es un procedimiento un poco más profundo, que involucra el significado y el sentido, es hacer uso de la semiosis poner en práctica la teoría de los signos, a la cual se hace referencia en el capítulo dos, es el inicio de nivel analítico, constituye las experiencias y las referencias personales y los conocimientos previos del lector, es así como se da una comprensión del sentido del texto.
- Tercero y el más importante para que se pueda desarrollar una lectura completa y satisfactoria, la interpretación que es la actividad de darle valor sentido y personal al texto, siguiendo la forma, el concepto y la semiosis,

es el ver más allá de lo lingüístico, de la formalidad, de los elementos externos y puramente textuales y agregarle sentimiento, significado, sentido y valor. La interpretación permite ampliar los conocimientos universales de cultura y sociedad, es la unión de «los valores formales y semióticos del texto con las reacciones cognitivas y afectivas que crea en el lector».

Estos pasos no son diferentes de lo que el ser humano hace diariamente, inclusive en las conversaciones, ya que son procedimientos esenciales para tener una comunicación eficiente, de esta misma manera, no difiere en los pasos básicos que el traductor debe tomar para hacer su trabajo, leer, descodificar, comprender e interpretar para transmitir el mensaje de una cultura a otra.

Una vez dominado el arte de leer, se inicia la formación de la competencia literaria, pero antes es de suma importancia comprender que el desarrollo de esta depende de la práctica, de la lectura constante y seguida, como con cualquier otra disciplina, porque conforme se aprende a descodificar, comprender e interpretar, se aprende a identificar factores que permitirán el conocimiento pleno de los tipos de texto y su tratamiento particular y asimismo a encontrar el disfrute en la literatura, se puede argumentar que el progreso de esta competencia es sumamente pragmático ya que depende de la experiencia receptora (Mendoza-Fillola 2,9-11).

El propósito tras la creación de estos textos destinados a niños y a jóvenes es la formación de valores, de criterios propios y de competencias y esto podría llevar a una definición aplicada de la LIJ, esta literatura debe ser una mezcla de educación, de enseñanza y de creación de conceptos y de valores que ayuden al desarrollo y a la

evolución humana, en especial a la formación crítica y analizadora, en otras palabras a la formación de la competencia literaria.

La cita de Tiina Puurtinen sintetiza concretamente la función que cumple la LIJ en la sociedad, diciendo «a pesar de que cumple un papel muy variado en la educación, la sociedad y como elemento ideológico, aparte de ser entretenimiento y ser una herramienta para el desarrollo lector de los niños, es también un transmisor importante de conocimiento mundial, de ideas, de valores y de comportamiento aceptado». (Puurtinen 2.Traducción propia)³.

2. La literatura crossover

La pregunta de ¿por qué los adultos leen obras, supuestamente especificadas para niños y jóvenes? es la razón por la que surgen los estudios basados en este tema, la LC ha logrado ser la literatura que, como lo dice su nombre en inglés, trasciende las fronteras de la edad y ha borrado, aun mas la línea divisoria entre géneros, poniendo en evidencia el debate de la existencia de los géneros literarios absolutos y de la creación literaria exclusiva.

Debido a que este término es relativamente nuevo, los estudios y publicaciones son mínimos, pero sus aportes muy valiosos, hay libros con varias ediciones como el de Rachel Falconer *The Crossover Novel*, o los de Sandra L. Beckett dedicados a la historia y al tratamiento de esta literatura, entre ellos se encuentran

Crossover Readers: When Adults Read Children's Literature, Crossover Fiction, Crossover Picturebooks, Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children

³ Tiina Puurtinen. «Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature» *Meta: Journal Des TraducteuRs/ Meta: Translators' Journal* (1998): 524-533. Versión impresa.

and Adults. Otros libros son de LIJ y se refieren muy brevemente al *crossover*, los demás son artículos y trabajos finales y con base en esta información a continuación se conceptualizará la literatura *crossover* (LC).

En su estudio Helen Kenward plantea la dificultad de conceptualizar la LC, ya que su desarrollo literario aun continúa en crecimiento, dejando atrás su desarrollo investigativo y existen muy pocos estudios que puedan justificar y usarse como referencia para explicar el fenómeno, por lo tanto no se ha llegado a una definición concreta de lo que es la LC, a esto se le puede sumar que tampoco se ha llegado a un consenso en cuanto a la definición de la LIJ, ni siquiera hay seguridad si esta es considerada como un género y si no hay un consenso sobre la literatura de su origen, mucho menos puede haberlo sobre la LC.

No hay suficiente estudio científico como para llegar a obtener información concreta acerca de la LC. Adicionalmente, hablar solo de LC es demasiado general, ya que lo poco que se conoce es específicamente en torno a novelas y a la ficción, debido a que el término se dio a conocer por el gran éxito de una obra de ficción, como lo es *Harry Potter*, seguida de otras bajo el mismo tipo de literatura, más no de otros tipos, como los cuentos cortos y en lo que precisamente se centra la presente monografía.

Kenward menciona la definición de Galef quien en un intento por brindar un concepto, divide a los autores en tres tipos, indica que existe el que escribe originalmente para una audiencia, pero que cambia su objetivo en el camino. el que escribe para las dos audiencias, pero en libros separados y el que escribe para las dos audiencias en general y esta investigación se centrará en el primer tipo de autor, ya que la hipótesis se plantea desde esa perspectiva. (Kenward 12).

Igualmente en el trabajo *La ficción crossover y su traducción, la obra de Roald Dahl como ejemplo* se define como cualquier «obra de LIJ que presenta elementos de atracción necesarios para destacar también en el mercado de los adultos», (Sánchez-Gil 16) es decir que pasa de ser LIJ a ser *crossover* porque es originalmente dirigida a niños y jóvenes, pero en su práctica también utilizada y apropiada por los adultos.

Los autores de esa investigación se unen a Kenward al indicar que la dificultad de conceptualizar la LC se encuentra en que ni siquiera hay una definición concreta de lo que es la LIJ y que la existencia de la LC se da simultáneamente con la aceptación de la etapa de adolescencia que pasa por un momento aún más difícil que la infancia porque cuando a los niños se les consideraba pequeños adultos, los adolescentes eran completamente invisibles e inexistentes para el mundo literario, y sus problemas, sus gustos y sus expectativas eran completamente ignorados, de aquí nace la necesidad de crear la LIJ y a pesar de que el problema no se soluciona en definitiva, ya que no se le reconoce como literatura exclusivamente para jóvenes, por lo menos se toma en cuenta su existencia en la producción literaria.

Para Falconer LC significa que la fantasía y la ficción dedicada a los niños y adolescentes es consumida por las dos audiencias y no solo se da entre edades, sino también entre géneros (Falconer 2).

La investigación de Claudia Bergsdorf *Ronia Revisited: Enhancing Children's Crossover Narratives and Themes Through Illustration*, sobre cómo las ilustraciones pueden mejorar el recibimiento de la LC brinda información productiva para la definición de esta literatura. En su opinión, «son libros originalmente escritos para una edad específica, pero disfrutados por igual por una amplia audiencia» (Bergsdorf 5, traducción

propia)⁴, sin embargo, ella difiere con las dos autoras anteriores que definen la LC como para un público meta dual desde su creación, sino que es más bien, para ella, la transición de literatura es provocada por las características textuales de la combinación de la LIJ y la literatura para adultos y es la única que intenta dar una definición más concreta porque lo hace a partir de características más estables.

En el libro de Sandra L. Beckett *Crossover Fiction: Historical and Global Perspectives* se hace una división entre la LC de las obras de ficción para adultos, que son consumidas por niños y jóvenes y la LC de obras de ficción para niños consumida por adultos, ella piensa que la LC es de doble vía, en donde una literatura considerada para una cierta audiencia, pero llega a ser leída por otra audiencia.

En su artículo *Crossover Novels* para el foro *Writer Unboxed* la escritora Sophie Masson considera la LC como textos escritos para niños y jóvenes que llaman la atención de los adultos y no viceversa, discrepando con Beckett, quien indica que el *crossover* existe desde antes, pero a la inversa, es decir cuando los textos para adultos fueron adoptados por niños. Aquí se puede hacer referencia a la definición de Juan Cervera de literatura ganada (véase § pág.6 Definición de LIJ).

En palabras de Anne-Marieke Buijs para su estudio *A Tale for Young and Old* «la literatura para jóvenes puede ser literatura *crossover*, pero no siempre la literatura *crossover* es literatura para jóvenes» (27 traducción propia)⁵, a partir de esta frase y este punto de vista se puede definir que la LIJ (se incluye la literatura infantil porque son un conjunto) siempre puede manipularse para convertirse en LC, pero la LC no

⁴ Claudia Bergsdorf. *Ronia Revisited: Enhancing Children's Crossover Narratives and Themes through Illustration*. Tesis . Nueva Zelanda: University of Massey, 2011. Versión impresa.

⁵ Anne Marieke Buijs. *A Tale for Young and Old* . Tesis de posgrado. Utrecht: Universiteit Utrecht , 2006. Versión impresa.

necesariamente es literatura apta para todas las edades y audiencias, contraponiéndose a la definición de Falconer.

Además, la autora indica que aunque el mundo literario intenta hacer una clara distinción entre la literatura para niños, jóvenes y adultos, siempre habrá una conexión entre ellas porque aparte de que todos los géneros se interrelacionan, también el desarrollo y las edades mentales de cada individuo son tan diferentes y personales que no se puede establecer un límite para el desarrollo literario.

Buijs se refiere a la LC como una continuidad entre la LIJ y la literatura adulta, ya que estas son las etapas de la vida que se relacionan entre sí y por ende hay un crecimiento constante, tanto emocional como intelectual. Afirma que la LC es el enlace entre los dos tipos de literatura y esto es demostrado por los temas que trata.

El humano constantemente se reinventa, como se dice popularmente “nunca se termina de aprender” y esto lo logra analizándose y cuestionándose, una de las principales metas de este tipo de literatura (24-25).

Para concluir con la conceptualización de la LC, a pesar de que la mayoría de autores coincide con la definición de dualidad, para esta monografía se tomará el concepto de literatura escrita para niños o adolescentes, pero leída y apropiada por adultos.

Ahora bien, todos los autores concuerdan en que la LC pudo haber existido antes del fenómeno de *Harry Potter*, sin embargo, este fue el que dio un giro a la industria con su éxito rotundo en todas las audiencias, se mencionó como la LIJ fue menospreciada durante siglos por lo que muchos escritores que consideraban sus textos literatura para adultos al ser desplazados hacia la LIJ no tuvieron éxito en aquellos años y son las obras

que hoy se consideran de renombre entre las dos audiencias (véase § pág.11 *Historia de su evolución*).

Asimismo, una justificación de la existencia de la LC se da en la investigación de Buijs cuando cita a Falconer quien indica que factores como el acelerado y cambiante ritmo de vida de las familias, núcleos familiares incompletos y padres trabajadores sin tiempo para sus hijos y niños son responsables de que los niños crezcan con mayor rapidez de lo que deberían, forzados a ser adultos por la situación, esto ha provocado el aumento en el consumo de la LC en busca de un acercamiento y recuperación familiar (33).

Siguiendo ese mismo pensamiento en el estudio conjunto de Elisa Hernández Sánchez y de Carlos Gil, por un lado, atribuyen el fenómeno a la línea divisoria entre géneros que cada vez es más borrosa, pero, en este caso, entre edades y para ellos la responsabilidad se le puede otorgar a dos aspectos, al creciente ritmo de vida y a la tecnología ya que los más jóvenes maduran más rápido por lo que son ellos los que aprenden y manipulan la sociedad mediante el rápido progreso tecnológico y la influencia que esto ejerce en la comunidad, por consecuencia, lo que se crea en el mercado se basa en ese consumo, es por esto que la división y el concepto de lo que debe ser para un cierto rango de edad o para otro desaparece cada vez más, en cuanto a la literatura se refiere.

Por otro lado, los adultos se ven obligados adaptarse a lo que sucede en la sociedad, para no perder el control de los menores de edad, particularmente en la adolescencia, y han encontrado en la literatura una forma de comprender y adentrarse en el mundo miniatura y en crecimiento, por eso han aprendido a encontrar placer en ello y

en ese proceso de adaptación mutua y de fusión de géneros, si se le puede llamar así, se puede decir que surge la LC.

Otra de las razones por las que se puede aludir a que existan libros de audiencia dual o libros considerados meramente como *crossovers*, es que no hay una clara línea divisoria pero entre una literatura y otra, si bien es cierto que difieren en su tratamiento, sus temas, su léxico y su sintaxis, lo cual le hace tener características diversas, nunca se logra separar por completo de la literatura para adultos porque los géneros siempre compartirán elementos que les harán interrelacionarse de forma inevitable (Sánchez, Gil 12).

Asimismo en la investigación de Nancy Seghers sobre *Harry Potter* se nos recuerda que los cuentos fueron originalmente creados para adultos y que con el tiempo por sus características de fantasía y ficción se han ido adaptando para el consumo de los niños y jóvenes que mediante el cumplimiento de normas sociales y considerando que el niño casi nunca toma la decisión de que leerá, siempre mantiene como lector implícito al adulto, ya que primero debe satisfacerle a él para que sea de uso adecuado para el niño y para el joven (10).

Buijjs, también cita y concuerda con Beckett al afirmar que los libros de LC tienen tres componentes que los convierte en tal, como lo son público diverso, es decir que lo disfrutan diferentes audiencias, complejidad en los temas, que trata temas, normalmente considerados prohibidos o difíciles en la sociedad y la forma y la evidencia o prueba de recepción lectora diversa, este último se puede relacionar con la experiencia lectora que depende del diálogo entre texto y lector y todo el proceso de fases cognitivas (véase § pág.22 *Características y funciones de la LIJ*) que conllevan a la interpretación y al análisis propio.

De esta forma, la conexión entre la esencia emocional, el conocimiento previo del receptor, junto a los temas universales que se tratan, logra su objetivo de transmisión del mensaje de manera que llegue al público meta y sea del disfrute de todas las audiencias.

Adicionalmente, para que se de ese placer la lectura debe llegar a ser un diálogo entre las entidades involucradas en el proceso y precisamente para cumplir esta meta es importante que el lector se sienta identificado con los personajes, lo cual a su vez funcionará como un elemento para mantener el interés en el texto.

Bergsdorf argumenta que la ficción es un género fundamental porque los lectores se sienten identificados con los personajes ficticios, «los personajes ficticios son la unión fundamental entre la realidad y la literatura» (10, traducción propia)⁶ esto indica que el lector de verdad entabla una conexión con el texto y al sentirse familiarizado e identificado su memoria viaja hacia una situación pasada, lo cual le permite disfrutar el texto a varias audiencias.

En el estudio de Kenward se discute como algunos autores de la talla de Sandra Beckett y Peter Hunt consideran que no porque un libro tenga elementos como ilustraciones, a un menor como protagonista o involucre juguetes se debe encasillar bajo la LIJ, prueba de ello son los cuentos del Dr. Zeus.

Como ya se mencionó anteriormente la literatura *crossover* trata temas que en la sociedad se consideran prohibidos, pero lo hace de una manera, divertida, pícara, ingeniosa, aguda y atrayente, de esa forma, los adultos pueden también identificarse con ello, no se pierde esa característica de la LIJ y conserva los mensajes subliminales de la literatura adulta, sin embargo, hace de forma indirecta, con comparaciones y descripciones, sin ser grotesco, tosco o muy formal.

⁶ Claudia Bergsdorf: *Ronia Revisited: Enhancing Children's Crossover Narratives and Themes through Illustration*. Tesis . Nueva Zelanda: University of Massey , 2011. Versión impresa

Según Bergsdorf la autora Mariisa Harju expone que los temas en que se centra la LC son la identidad, la muerte, la naturaleza, el tiempo, la individualidad y el desastre y a estos se le puede agregar los conflictos amorosos. Son temas, que usualmente la LIJ evita para que el niño no se enfrente con ello a una edad muy temprana porque los padres y la sociedad en general tienden a protegerlos de la realidad (17).

Rivkah Zeeman en una traducción e informe de investigación titulado *Translation problems in crossover literature and Philip Pullman's "Northern Lights"* cita y explica a Falconer afirmando que la LC está caracterizada por hacer que el lector adulto redescubra el placer de leer, por su sencillez en las historias y sus elementos ficticios, fantasiosos y divertidos que precisamente, son los que agradan al menor de edad.

En el *crossover* no hay personajes sumamente puros y ejemplares, las moralejas directas se cambian por lecciones de vida para reflexionar y actuar sobre lo aprendido. La burla, el humor y el sarcasmo son elementos muy presentes en este tipo de textos, pues se intenta hacer mofa y crítica de la sociedad y sus normas que parecen, de cierta forma, absurdas.

Otro aspecto muy presente es el narrador en tercera persona, que logra un acercamiento con el lector, observado en las obras de Bradbury y de Dahl.

La característica más importante de la LC y sobre la cual se basa su creación es que los lectores tienen un nivel de comprensión variado y eso permite crear un texto con finales abiertos, con el objetivo de poner al receptor a reflexionar y a autocriticarse, conocerse al leer a los demás, así como más adelante en la sección de traducción de literatura infantil y juvenil la Dra. Ana María Navarrete indica que son los finales abiertos y hasta a veces misteriosos los que permiten una amplia interpretación y perspectivas

diversas ayudando, asimismo, a que el lector se desarrolle para cumplir con una de las funciones de la LIJ.

La existencia de la LC es un debate constante, ya que se piensa que aunque no oficialmente, desde antes de la creación del término en sí había textos que se consideraban como tal porque a pesar de que los autores les creían para niños, los adultos también le leían.

2.1. Historia de la literatura crossover hasta hoy

Su existencia registrada no data hasta principios del s. XIX cuando oficialmente se comienza a producir literatura con las necesidades de la infancia en mente y luego la falta de delimitación entre líneas literarias lleva a la creación de la LIJ, finalmente es hasta el s. XXI cuando el éxito de los libros y películas de *Harry Potter* vuelcan la atención del mundo sobre la ficción y la fantasía que una vez se creyó era solo para niños, pero que de repente agrada a otras edades (Seghers10).

Mucho antes, en el s. VIII cuando no se le daba importancia a las fases de vida y básicamente solo existía el adulto, los textos que los autores creían haber escrito para ellos, sin éxito alguno entre esa audiencia, se ponían a un lado y se despreciaban, sin embargo, como se ha dicho, no es sino hasta principios del s. XIX cuando se inician los estudios acerca de la LIJ y se comienza la producción dirigida específicamente a ese rango de edad y con ello va surgiendo la LC, pero sin un nombre concreto y sin una división literaria, sino más bien reconocida como literatura que gusta a los seguidores de ciertos autores y que contiene mensajes fuertes e implícitos en un viaje fantástico y ficticio que permiten alejar de la realidad. El 2005 fue el año desencadenante para la LC porque fue cuando los investigadores comenzaron a notar que existe literatura que puede ser disfrutada, independientemente de la edad, por todas las personas.

Más tarde, surge un nombre para esa literatura que no tiene un público definido, ya que todos, niños, jóvenes y adultos la disfrutan por igual. Posee características que parecen ser de LIJ, pero no totalmente, sino que también tiene aspectos que llaman la atención de los adultos y se le denomina, por ende, literatura *crossover* (LC) porque como lo dice la palabra en inglés es el cruce entre una fase y otra, entre etapas, entre literaturas y su creación se apoya sobre la falta de una división clara entre géneros y sobre la respuesta generada al consumo y al éxito.

No cabe duda de que el auge y la aparición de este género o subgénero, si se le puede llamar así, se debe a la producción del libro de *Harry Potter*, hasta entonces no había mayor atención sobre la fantasía y la ficción como un tipo de literatura que pudiese interesar a los adultos, tanto como a los más jóvenes. La ficción era considerada como un género solo para niños y adolescentes, no obstante, el éxito literario que comenzaron a tener estos libros impulsó producciones ficticias en la industria cinematográfica, en la actualidad se puede argumentar que tras este fenómeno nace un género que tiene la capacidad de integrar el disfrute literario de un mismo libro, independientemente de la edad del lector, es así como nace la literatura *crossover*.

El éxito suscitado ha dado paso a que en este siglo se logre la consolidación del mundo animado en la gran pantalla, ya que ahora los adultos también la disfrutan, asimismo, el auge y crecimiento de la traducción del *crossover* va en aumento porque las grandes producciones dependen de que su contenido se pueda comprender en diferentes lenguas simultáneamente, pero manteniendo esa picardía y doble sentido característicos del *crossover* que es lo que permite el disfrute dual. Siempre hay que tomar en cuenta que detrás de todo texto y película hay una intención en la LC y por eso se acude a la persuasión como método ya que se intenta dar un mensaje subliminal, escondido y la

tarea del traductor es encontrar ese mensaje, interpretarlo y mantenerlo implícito en su texto meta, no, necesariamente explicitarlo.

Se pueden mencionar varias películas, como *Toy Story*, *Rio*, *Cars*, *Mi villano favorito*, *La Princesa y el sapo*, inclusive incluir los comics que se pensaba eran para niños y jóvenes como *Transformers*, *La Saga de Batman*, *Los Vengadores*, *La Saga de Capitan America*, *la de Iron Man*, *la de Wolverine* y se podría continuar, lo que se intenta recabar es que el mundo visual ha sido de gran importancia para el desarrollo de esta industria y la traducción es indudablemente esencial para trascender fronteras, para que se transmita el mensaje y por ende para obtener el reconocimiento que se le ha dado.

Capítulo II: El responsable del éxito: la traducción semiótica y la teoría de los signos

El mundo actual se ha visto beneficiado por los avances tecnológicos que a su vez han permitido que las disciplinas de la comunicación se desarrollen y la creación de la literatura *crossover* ha dependido en gran medida de la industria de comunicación masiva, que es responsable de que las grandes obras literarias también pasen a ser grandes obras televisivas y cinematográficas, pero para su distribución mundial es indispensable el uso de una de las prácticas más antiguas del mundo, la traducción.

En este capítulo se discutirá en qué consiste la traducción de la LIJ y de la LC, además de explicar los aspectos más importantes que se deben tener en cuenta, cuando se traducen este tipo de literaturas. Se presentarán las características que comparten las traducciones de estos (géneros), también se expondrán las teorías a utilizar para el análisis comparativo y para finalizar, se dará una breve reseña del traductor y del autor del corpus escogido para hacer una observación y reconocimiento de la identidad textual.

En primer lugar, nunca está demás una pequeña definición de traducción útil para este estudio: «Traducir es construir un puente cultural entre hablantes monolingües de diferentes lenguas, porque los antecedentes, el conocimiento compartido, las preconcepciones culturales y las respuestas aprendidas de estos mismos son en lenguaje traducido, una unión cultural inevitable» (Katan pág. 16 traducción propia)⁷, la tarea del traductor no solo se trata de pasar mensajes con sentido y coherencia de una

⁷David Katan. *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: Saint Jerome, 1999. Versión impresa.

lengua a otra, sino de impartir conocimiento cultural y general entre las diferentes sociedades, a través de la literatura.

1. Traducción de literatura infantil y juvenil

Se ha hecho hincapié en que los niños no son pequeños adultos, en que la adolescencia es una etapa de transición y por ende sus vivencias, su forma de percibir e interpretar es completamente diferente. «Son seres completamente imparciales, colmados de una fantasía con inmensa riqueza, no tienen ideas preconcebidas y principalmente son abiertos a recibir todo» (Wohlgemuth 7 traducción propia)⁸ por esos aspectos es que la LIJ necesita de un tratamiento diferente no solo en su creación, sino también y con mucha más razón en su traducción.

El estudio de Gabriele Thomson Wohlgemuth llamado, *Children's Literature and Its Translation. An Overview* explica, con base en la teoría de Klingberg, cómo la traducción de LIJ tiene dos grupos de objetivos principales que son divididos de acuerdo con la intención que se tenga, en primera instancia, una obra que se concentre más en mantenerse cerca del texto original con la meta de «ampliar los horizontes internacionales y llegar a tener comprensión y experiencia emocional de otras culturas, además de brindarle más literatura a los niños», es decir para dar a conocer una cultura ajena, o un texto que se acerque más a la perspectiva de la cultura meta y «para contribuir con el desarrollo de valores de la audiencia receptora o brindarles un texto que

⁸ Gabriele Thomson-Wohlgemuth: *Children's Literature and Its Translation. An Overview*. Tesis de Posgrado. Surrey: University of Surrey, 1998. Versión impresa.

puedan entender debido a su falta de conocimiento», en otras palabras centralizar la traducción en el receptor y su interpretación (Wohlgemuth 29)⁹.

Aquí, se puede hacer referencia a los argumentos que durante años han desatado una lucha acerca del papel del traductor en el mundo literario como traductor/autor o como un simple transmisor de información, se trata de la fidelidad y de la belleza, cualquiera que sea el camino que se tome, ya sea mantenerse cerca del autor original, es decir mantener la identidad textual pura, o hacer los cambios necesarios para agradar al público meta, perder la identidad textual, lo cierto es que cuando de LIJ se trata, el propósito final es el de transmitir cultura internacional y general y de inculcar valores sociales y mientras se logre esa meta con calidad habrá una traducción óptima.

Una de las características predominantes mencionadas de la LIJ es la capacidad de hacer comprender las diferencias y similitudes en la universalidad humana y de aprender a encontrar respuestas a las incógnitas que se van planteando con el crecimiento (véase § pág. 8 Definición de la LIJ y13 *Historia de su evolución*), de esta manera el conocimiento y los valores que adquieren, les lleva a la comprensión, análisis e interpretación que se necesita para el desarrollo de una traducción y que son aspectos que se deben cumplir por igual en la lengua de llegada (véase § pág.15 *Características y funciones de la LIJ*).

Para clasificarse como LIJ los textos deben cumplir con un requisito esencial, el de reflejar cultura general y global para representar y dar a conocer al lector algo nuevo, con esto presente, el traductor debe intentar ser objetivo, siempre anticipar el impacto del texto traducido sobre su audiencia y esperar cumplir con las metas de la LIJ, que son la

⁹ Gabriele Thomson-Wohlgemuth: *Children's Literature and Its Translation. An Overview*. Tesis de Posgrado. Surrey: University of Surrey, 1998. Versión impresa.

búsqueda de la expansión de conocimiento, el enriquecer de la cultura, el desarrollo de la moral y brindar herramientas para enfrentarse al proceso de crecimiento y a los sentimientos que esto genera, además de servir como puente de comunicación en el idioma de llegada.

Otro aspecto de especial consideración es la edad del público meta, pues conlleva una transición, un crecimiento y maduración emocional, consecuentemente sus experiencias y gustos son diferentes, por lo que su tratamiento es diferente.

Un niño no siempre comprenderá el léxico que se utilizaría en un libro creado para adultos y un adolescente, aunque tiene un poco más de ventaja en ese detalle, todavía no está completamente listo para comprender toda palabra que se presente, por lo tanto es importante explicitar vocabulario en la medida de lo posible, sin tener que llegar a definiciones o explicaciones completas en el texto, se incluyen, entonces, todo tipo de cambios desde el léxico, hasta los matices y muestras culturales, de forma que el lector lo reciba y lo asimile de la mejor manera.

La estructura gramatical de los textos siempre variará de acuerdo con la edad, porque entre más jóvenes, más simple serán las oraciones para su comprensión, asimismo es importante tratar de mantener la musicalidad y las rimas que tiene el texto original debido a que es un método de aprendizaje y una forma de mantener al lector interesado. (Wohlgemut 10-11).

La época, el momento en la historia en que se escribe una obra es muy fundamental porque la concepción de la infancia ha cambiado con el paso del tiempo, pasó de ser invisible a ser la etapa más importante en la vida, ya que es la que determina lo que ese niño será como adulto. Antes del s. XIX, la infancia no existía porque el niño y el joven eran solo un adulto en potencia que venía a formar parte de la sociedad como

ser productivo, por lo tanto sus necesidades literarias eran las mismas que las del adulto (véase § pág.11 *Historia de su evolución*), mientras que en la actualidad el traductor tiene el deber de cumplir con las expectativas y demandas del menor de edad, con la perspectiva que se tiene hoy de esa etapa.

Riita Oittinen expone en su libro *Translating for Children* que la traducción debe ser pragmática y funcional, hay que tomar en cuenta las habilidades, experiencias y expectativas del público meta y debe ser capaz de permitirle al receptor analizar, interpretar y vivir el texto de tal forma que le posibilite crear conceptos y significados nuevos, también el lector debe sentirse, en todo momento, identificado con el texto, debe haber una correlación e interacción entre el texto y el lector y al mismo tiempo correspondiente al autor, la tarea del traductor es la de ser ese puente entre diferentes idiomas y culturas para que se de ese paralelismo y ese diálogo entre las partes involucradas.

La traducción es una transacción y un dialogo, es decir un intercambio y una interacción, porque «cada palabra con su debida situación, cultura y lenguaje es relativa a otra palabra en otra situación, otra cultura y otro lenguaje, permitiendo que el dialogo sea persuasivo y no autoritario» (Oittinen 30 traducción propia)¹⁰, es la tarea de encontrar la igualdad en la diferencia, tema que se explicará más adelante en la sección de Teoría de los signos, y utilizar esto como un método de traducción para que al sentirse identificado, el receptor pueda ser guiado a tomar nuevos puntos de vista y desarrollar nuevas percepciones e interpretaciones.

¹⁰ Riita Oittinen. *Translating for Children*. Nueva York: Taylor& Francis, 2000. Versión impresa.

Igualmente se explica que la traducción se basa en la imagen que el traductor tiene de un niño o un joven, ya que se trata de interpretar lo que se lee, esto implicaría que la participación del receptor es completamente activa, pues se trata de la interpretación que este le dé al texto, ella afirma que este es el propósito traductológico y que si se traduce tomándolo en cuenta se logrará un texto casi ideal (30-37).

Coincidiendo con lo que hasta ahora se ha expuesto acerca de la traducción de LIJ el estudio titulado, *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española* para la Universidad Santiago Compostela, explica que es un poco difícil traducir LIJ con sistemas y metodologías específicas, ya que los estudios científicos que hay son solamente para traducir literatura para adultos, la autora destaca a Oittinen como una de las pocas escritoras dedicadas al estudio de la traducción de LIJ y afirma que la esencia se encuentra en abordar la traducción desde la respuesta del receptor y desde la individualidad y caracterización que aporta el diálogo entre el texto y el lector.

También se refiere a Shavit, para quien las dos finalidades de la traducción de LIJ son la pedagogía o enseñanza y la adaptación a la comprensión del niño o joven (véase § pág. 15 *Características y funciones de la LIJ*) y menciona la traducción de lo que ella llama literatura ambivalente, es decir literatura que pertenece al mundo adulto e infantil y juvenil al mismo tiempo, una de las definiciones de la LC (véase § págs.19 y 20 *Literatura crossover*) (Domínguez Pérez 241).

La doctora Ana María Navarrete en su artículo *Una ventana al mundo*, especifica que contrario a lo que se piensa no existe un traductor de LIJ, sino simplemente un traductor literario, pero que en el caso de la LIJ, lo que intenta hacer mediante su obra es regresar a los temas, espacios, vivencias y experiencias que ha dejado atrás en esa

etapa pasada y esto le ayuda a crear un texto que sea aceptable y comprensible para su lector.

Ella describe la traducción de la LIJ como una ventana que permite al adulto adentrarse al mundo infantil «tan amplio y lleno de riqueza», ya que hay que entender su funcionamiento de forma psicológica y lingüística para poder traducirlo, es entonces el medio de comunicación, es el arte de encontrar con exactitud la forma de entregarle a ese lector poco experimentado y en proceso de creación de competencia literaria una manera de dialogar con el texto de otra cultura (59-60).

Un texto extraño viene a brindar nuevas percepciones e interpretaciones, por lo tanto, es de suma importancia tomar en cuenta que los niños todo lo aprenden y lo absorben y los adolescentes ya saben distinguir entre una traducción y un texto original, consecuentemente la tarea traductológica se vuelve aún más compleja, en este ámbito, para llegar a satisfacer las necesidades de sus receptores. Esto demuestra que contrario a la creencia popular, en esta etapa los lectores son muy conscientes de su texto y por lo tanto capaces de tomar decisiones con respecto a la obra y esta constituye solo una de las razones por las que este género no se debe menospreciar, sino más bien respetar y darle el tratamiento que se merece.

La curiosidad destacada de esta fase es un aspecto que se toma como una ventaja para mantener aspectos culturales desconocidos, Navarrete afirma que la LIJ debe tener tres características marcadoras sencillez, concisión y claridad y que no debe confundirse con simplismo, pobreza y evidencia en ningún aspecto de la literatura ya sea temas o lenguaje, esto quiere decir que por tratarse de traducción no significa que hay que adaptar o domesticar (entiéndase como la adaptación hacia lo conocido en la cultura propia) absolutamente todo porque se trata de satisfacer esa curiosidad por lo nuevo, dar

a conocer la igualdad que hay en la diferencia, nunca hay que subestimar la comprensión del niño pensando que un texto será muy difícil y que se debe simplificar, pues perdería el verdadero propósito de la traducción y bajo esta reflexión la autora recalca lo que se ha venido mencionando durante todo el trabajo, pero desde el punto de vista traductológico, que las traducciones son el medio para hacer al niño y al joven «tomar conciencia de sí mismos» y les dará pistas sobre su identidad. En sus palabras «leer al otro en mi propia lengua...ayuda a comprenderlo y a comprenderme y lo que es más importante aún: abre fronteras» (Navarrete 58-61).

1.1. Influencias externas y censura

Es importante explicar los elementos que obstaculizan la producción pura, que revela las intenciones verdaderas presentes en el texto de LIJ y aun más en su traducción, como lo es la influencia que ejercen los intermediarios, es decir los autores, los publicistas, los editores, los representantes, los bibliotecarios, los padres de familia, los educadores y todos los adultos involucrados en el proceso de la creación y escogencia de los textos, que son de diferente edad, mentalidad y perspectiva a la del receptor así los adultos median el proceso de creación, de producción y consumo de literatura que se supone es dirigida hacia una audiencia completamente diferente en intereses y vivencias al propio.

En el artículo *Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil* se expone como la literatura se ha dado a la tarea de convertirse en un medio didáctico y de esa manera pierde su condición de ser un método de distracción y diversión, ahora solo se trata de dejar una moraleja, se torna una experiencia humana común que se «transforma en capital cultural» (Yuste 1) y esto figura como una de las razones por las que la LIJ está tan dominada por entes como los padres de familia y los educadores.

También con frecuencia, se suele pasar por alto, las necesidades, gustos y expectativas de los lectores, es muy raro que haya libros o cuentos escritos por niños, usualmente los autores son adultos y desde ese momento se presenta un problema porque la LIJ se convierte en una «imagen forjada que el adulto tiene de la infancia», es lo que el adulto quiere que el niño conozca, observe, viva y experimente.

Las bibliotecas y librerías son lugares que se ven expuestos a la misma responsabilidad y presión que la LIJ porque la falta de investigación, aceptación y las normas sociales determinarán en que secciones se ponen los libros, sin embargo, esos aspectos mencionados son muy personales, porque cada individuo piensa diferente, por lo cual se ven confundidos ante una situación como esta, ya que a sociedad los puede culpar por cualquier libro que vaya a provocar la pérdida de inocencia y de valores morales de los niños y jóvenes (Kenward 18).

Por otro lado, la industria literaria genera ganancias muy lucrativas, pero para tener éxito hay que darle al público lo que pide, es aquí donde intervienen los entes encargados de la producción y publicación de las obras, como los publicistas, las casas editoriales y demás, pero aunque no se logre una producción pura, lógicamente para el traductor el trabajo es muy productivo y constante (Yuste 5).

La LIJ se resume en literatura que los adultos escogen para los menores de edad, pues ellos son los que deciden que leerán los niños, Wohlgemut afirma que esto «pone presión sobre la LIJ por razones económicas y por razones de educación e ideología» (25) esto debido a que la industria publicitaria hará cualquier adaptación con tal de vender su producto, es aquí donde incurren en la censura para cumplir con sus objetivos.

Esta literatura, al igual que cualquier otro género siempre será un reflejo de la ideología, el pasado, la percepción y las creencias del autor original, pero al tener una

intervención constante el traductor se ve obligado a usar procedimientos de censura para complacer las demandas del adulto intermediario, basadas en aspectos como la religión, la educación, las creencias y demás porque como ya se mencionó, el escoge por el niño.

De esta manera los textos se producen minimizando el registro, simplificando el léxico, agregando moralejas, intensificando ideas de felicidad en la perfección, aludiendo a ciertas creencias religiosas o a la carencia de creencias, con la eliminación de referencias despectivas o que hoy son muy ofensivas, pero que en una época no lo fueron, editando o eliminando material con referencias sexuales entre muchas otras elementos y aunque todo esto resulte en cambios que violen los mensajes originales, con el peligro de que no se logre cumplir con la meta de un análisis crítico porque son ideas, pensamientos y reglas impuestas por el adulto, que no tiene las mismas experiencias que el lector, pero con tal de vender el producto se recurre a la censura, como consecuencia se continua con el legado de una sociedad que juzga, dictando lo correcto de lo incorrecto.

En síntesis, la LIJ tiene, como todo texto literario, un lector implícito porque su función no es solo agrandar al niño, sino la de convencer al adulto de que es lo suficientemente buena para ser utilizada, por esa razón y tratándose de literatura, no de libros didácticos, se puede decir que la LC se origina en la LIJ, al tener una noción de los aspectos intra y extra textuales por lo cual se pueden tomar las características de la traducción de la LIJ como un punto de partida para la traducción de la LC.

2. Traducción de literatura *crossover*

Una de las razones por las cuales se da esta investigación es el escaso estudio sobre este tema y en especial sobre su traducción, a continuación se dará una breve

reseña sobre la traducción de LC a partir de los trabajos que se han hecho en este campo.

Una historia tiene vida nueva cada vez que se encuentra con el lector y su cerebro comienza el proceso de las tres fases de descodificación, comprensión e interpretación y la traducción debe llevar a ese procedimiento, sin interrupción definida por las diferencias de idioma (véase pág.16 *Características y funciones de la LIJ*). (Coppard 4).

Por otra parte, en un estudio llamado *Crossing the Barriers: Translation Problems in Crossover Literature and Pullman's Northern Lights* se diferencia primero entre la traducción de LIJ y la de literatura adulta para comprender como se procede con la traducción de LC. Expone que la traducción se puede hacer tomando en cuenta diferentes tipos de audiencia, lo importante, dice este trabajo citando a Oittinen es la imagen que el traductor tenga de su espectador joven y esto se pone en práctica «siempre tomando en cuenta las expectativas, habilidades y experiencias del lector» (905).

Agregando a esto, una de las grandes diferencias entre la traducción de LIJ y la de la LC, es que en las traducciones de LIJ se tiende a hacer adaptaciones en busca del cumplimiento con las normas y reglas sociales de lo que se considera correcto a nivel de vocabulario, mientras que en la literatura para adultos no es necesaria tal adaptación, o por lo menos no a gran escala, luego se dan las adaptaciones de referencias culturales debido al conocimiento tan escaso de las diferencias culturales, además, con frecuencia se cree que los textos de LIJ deben ser lo más familiares posibles para su audiencia, ya que si no se perdería la capacidad de comprensión y por ende el gusto por la lectura. El cambio también suele darse en la literatura para adultos, pero hay estudios que han

mostrado que los adultos notan de sobremanera esa diferencia en este tipo de aspectos y en cambio el público joven no tanto, por lo que se da la libertad de hacerlos con mayor frecuencia.

El trabajo también ofrece consejos acerca de cómo traducir LC, Primero, investigar la recepción que tuvo la obra original, el éxito de la traducción dependerá de su recepción, por eso es importante determinar por qué y cómo la obra obtuvo éxito en su estado original y segundo establecer la mejor estrategia traductológica para agradar a ambas audiencias, se trata de buscar qué provoca esta reacción en la audiencia y reproducirlo en la cultura de llegada y si hay más traducciones, la investigación se hará más sencilla y podrá lograrse una traducción más acertada (Zeeman 16-25).

Al analizar los problemas traductológicos que presentó *Northern Lights* se hizo una observación muy acertada indicando que es muy difícil delimitar y generalizar los eventos que puedan presentar todas las obras de *crossover* pues todas son diferentes, a pesar de sus rasgos compartidos.

Una de las principales metas, sino la de mayor importancia, del traductor es la de dirigir su trabajo hacia una audiencia abierta, esto le dará claves para lograr el objetivo traductológico de esta forma, se elabora el uso de métodos para dirigirlo hacia todo público, asimismo es necesario recordar que otro de los aspectos traductológicos a tomar en cuenta es el mantener ese significado y sentido escondido que es lo que permite al lector desarrollar su habilidad interpretativa, cumpliendo así con una de las características que comparten la LIJ y la LC, al mantener esto, la traducción se acercará cada vez más a convertirse en un texto *crossover* (Zeeman 48-49).

En su investigación, Helen Kenward explica como Beckett se refiere al cuidado que el traductor debe tener, ya que todos los países difieren en cuanto a lo que se

considera como LC porque lo que en un lugar se puede considerar para adultos, en otro es considerado para jóvenes, por eso es preciso el estudio profundo de la audiencia meta.

El estudio de Sanchez y de Gil hace una comparación muy acertada entre el traductor y el niño o joven, indicando como son silenciados, apartados y censurados uno en el mundo editorial y otro en el mundo de la LIJ, a pesar de que su papel es el de mayor importancia, muy pocas veces se les permite expresar su opinión acerca del tema (véase § pág.17 *Literatura crossover*).

Ellos citan a Carmen Fernández al decir que el éxito de las obras de Dahl (*Charlie and The Chocolate Facory*), consideradas como LIJ, se deben a que él siempre tomó lo cotidiano y lo utilizó para que los lectores se transporten hacia un mundo de fantasía y ficción, donde los adultos son ridiculizados y los niños se convierten en protagonistas y esta podría ser una justificación por la cual sus textos fueron leídos por grandes y chicos.

Al igual que Dahl, el autor estudiado Ray Bradbury, es considerado un escritor de obras de LIJ, pero con su éxito entre todas las audiencias ha conseguido una posición en la LC.

Para Sánchez y Gil la brecha que intenta traspasar la LC se puede tomar desde tres perspectivas: «la acción, el lenguaje y los aspectos culturales e intertextuales» (20), estas se pueden tomar como puntos de partida para la realización de la traducción, claro está, determinando si se va favorecer a la cultura meta o a la cultura origen. Esta monografía se situará en la acción o más bien el pragmatismo del lenguaje que de hecho va de la mano con el último rasgo, pues el léxico es un aspecto muy profundo de la cultura.

La autora de la presente monografía concuerda con este estudio en que el éxito de la traducción dependerá del tratamiento que el traductor le dé a los dos elementos esenciales, la lengua y la cultura, ya que estará sujeto, en gran medida, al receptor, aquí se menciona que el lenguaje puede abarcar desde el léxico, el tono y la estructura gramatical hasta el estilo.

De esta manera se puede comprender cuales son los elementos que se consideran más importantes para el presente estudio en el proceso de traducción y en las siguientes subsecciones se brindará una breve explicación de cada uno de estos aspectos.

2.1. El lenguaje (vocabulario)

Uno de los aspectos más relevantes, sino el más esencial y la razón del análisis en esta investigación, en referencia al uso del vocabulario que se da en el corpus, es el lenguaje, y en cuanto a esto Sánchez y Gil hablan sobre el cuidado al violentar el lenguaje porque de ello dependerá si es un texto de LIJ o un texto de LC, citan a Linda Newbery y a Riita Oittinen que establecen diferencias entre el lenguaje usado en la LIJ y el lenguaje adulto que se combina en perfección para crear el lenguaje de la LC.

Newbery, asocia el lenguaje con la evolución de las etapas, así distingue entre el lenguaje primero para niños como «simple e intervenido» por los adultos por lo cual está muy bien delimitado en cuanto a lo que se quiere y debe decir y por lo que el adulto quiere que el niño sepa o no sepa, mientras que el lenguaje para adolescentes es más desarrollado, aunque se mantiene un vocabulario sencillo, la madurez literaria da paso a formas y a temas que les permite adentrarse en el mundo adulto, no por completo, pero con pinceladas, ya se puede usar sarcasmo, ironía, contradicción y por lo menos comenzar a poner en práctica de forma básica la semiosis, siempre manteniendo las

características sencillas de la LIJ como la cronología, el protagonismo, los elementos metafóricos. En cambio el lenguaje adulto permite profundidad en otros temas como la sexualidad, el matrimonio, los temas prohibidos por la sociedad, todo esto sin tener que omitir los coloquialismos o palabras consideradas inapropiadas o que suenan mal para los niños y adolescentes y tiende a tener tonos más serios y formales. (Sánchez, Gil 21)

Así se describe el lenguaje del *crossover* como el que media y está constantemente entre la juventud y la adultez, es sencillo y accesible para los primeros, pero tiene matices y rasgos del segundo, logrando agradar a las dos audiencias porque alcanza el objetivo de mantener el interés del joven al despertar su curiosidad en busca de respuestas a lo nuevo, mediante elementos familiares y a su vez remitir al adulto a una etapa que creía haber olvidado, brindándole una mejor comprensión a la analogía del adolescente y del niño, así como recuperando su moral y capacidad de fantasear que se pensaban ya perdidas y todo esto permite que se pueda variar el tono y el estilo de acuerdo con la intención de la traducción.

Adicionalmente, no hay que preocuparse por las estructuras, pues la LC ya posee la riqueza gramatical de las dos literaturas, sin embargo, muchas veces sucede que las historias de *crossover* poseen «agramaticalidad inaceptable en las historias infantiles por su condición didáctica» (19) es decir que son ajenos y se alejan de las reglas gramaticales que por su objetivo de instruir no siempre es lógicamente gramático para ese propósito, por eso se aboga porque, en la medida de lo posible, el traductor mantenga ese aspecto en su texto, ya que si se neutraliza o arregla esto llevaría a una pérdida textual de LC, los autores quieren afirmar que aunque no suene correcto, debe mantenerse para no perder rasgos que lo hacen LC que bien podría ser una explicación de las decisiones del traductor analizado.

También en el estudio de *Translation Problems in Crossover Literature and Philip Pullman's "Northern Lights"* la autora se refiere a «la adaptación de vocabulario y del argumento» (Zeeman 20 traducción propia)¹¹ explica que en esta situación la adaptación se da mediante dos estrategias que dependen del camino que vaya tomar el traductor, si es acercarse más a la cultura meta, en cuyo caso se hablará de domesticación, es decir adaptar todos o la mayoría de elementos del texto para que parezcan y se asemejen lo más posible a la cultura meta o favorecer al texto original mediante la extranjerización, haciendo adaptaciones mínimas con el fin de lograr la comprensión de las novedades en el texto para que el lector pueda acercarse y conocer una cultura diferente, todo esto tomando en cuenta que el nivel de lectura nunca se debe dificultar para la audiencia y que la traducción debe apuntar a causar el mismo placer y efecto que causa la lectura original con un nivel de familiaridad implicado (20).

2.2. El tono

Para Sánchez y Gil el tono se usa como método didáctico, indicando que en la LIJ se mantiene, en cuanto a los personajes, pues se deja de lado la jerarquía y se antepone el protagonismo entre el bien y el mal permitiéndole al niño, joven o adolescente protagonista (bueno) elevar su tono para demostrar castigo por maldad, un elemento característico de la LIJ y que se mantiene por igual en la LC y ya que esta última no necesariamente sigue una cronología, este rasgo sirve para diferenciar los personajes y entender sus acciones y la traducción en este caso debe reproducir este tono, hacerlo comprensible, independientemente de la audiencia y no emplear una adaptación (19).

¹¹ Rivkah Zeeman: *Translation problems in crossover literature and Philip Pullman's "Northern Lights"*. Tesis de Posgrado. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2008. Versión impresa.

En la LC muchas veces el tono puede considerarse como irreverente, algo característico, en cuyo caso el traductor tendrá que dejarlo de esa forma, porque si lo adapta puede estar transformando el texto en otro tipo de literatura. Claro está, que si la cultura meta no lo permite por razones severas, como el islamismo, se debe buscar una adaptación que baje el tono, pero que mantenga la fuerza de la narración o del personaje (Sánchez, Gil 10).

El tono siempre debe ir con los rasgos de particularidades que forman a los personajes, un ejemplo, si el personaje es un niño, no necesariamente va a utilizar palabras acorde a su edad, primero hay que estudiar el personaje para saber cómo se expresa, cómo se desenvuelve y a partir de eso traducir el tono, decidir si se mantiene o se disminuye.

2.3. La entonación

La entonación es uno de los elementos más importantes de los textos, específicamente en inglés, porque permiten determinar los rasgos o características distintivos de ese texto, además de dar pistas acerca de los personajes, de la vida personal del autor, de la percepción y de los temas que trata el escrito. La Universidad de Los Andes lo define como «un fenómeno lingüístico que está básicamente relacionado con la percepción a lo largo de un enunciado» (ula 1), según el diccionario de Merriam Webster es el aumento y la disminución en el tono de la voz (1) y según Bussman es «la totalidad de cualidades prosódicas de afirmaciones que no están vinculadas a unidades de sonido individuales» (Nord 121 traducción propia)¹².

¹² Christiane Nord. «Suprasegmental Features» Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991. 121-127. Versión impresa.

Enfocándose en la entonación como una de las características más predominantes en el texto original que se analiza, nos disponemos a explicar cómo la entonación es importante en un texto y cómo se debe tener en cuenta al momento de traducir.

Nord considera que la entonación es una característica suprasegmental, es decir que aporta para mejorar y dar carácter al texto y sirve para formar el tono en que se va desarrollando la obra.

En cuanto a la función de la entonación, esta simboliza la actitud o respuesta del hablante hacia el mensaje que se le presenta y su tarea debe ser analizada en conjunto con la labor del léxico y de la estructura de la oración, es decir que cada uno de esos tres elementos se define y es dependiente del otro y por esa razón se analizan en conjunto.

Asimismo, hay otros elementos que no pueden ser separados porque lo forman, como la posición, la longitud y las variaciones de pausas, ya que ellos son los encargados de determinar la velocidad, la melodía, la armonía y el ritmo, que son de suma importancia en los textos literarios. Aquí, Nord enfatiza en la distinción de las pausas como una característica suprasegmental, para cumplir una función simplemente fonológica o para cumplir una función paralingüística, es decir para dar carácter al texto o simplemente como regla gramatical.

Al hablar, es muy fácil distinguir la entonación, su significado y su sentido, pero al verlo en papel puede variar porque un texto puede ser interpretado de varias formas de acuerdo con la entonación y el acento que se le da, a pesar de que no es igual que con el lenguaje hablado, cuando se pasa al lenguaje escrito, el autor activa en su receptor lo que Nord llama la imaginación acústica, que es cuando se lee en voz alta en la

imaginación, esto permite que el receptor se dé una idea del sonido que se trata de utilizar y así va descubriendo los elementos implícitos en la entonación.

Para que funcione la traducción se debe anticipar los tipos de entonación que puede evocar la imaginación acústica del lector porque esta será una forma que ayudará a distinguir entre la entonación regular y cualquier variación, que el mismo lector le pueda dar, asimismo, irá de la mano con aspectos como la selección de palabras, ciertas estructuras sintácticas, los signos de puntuación y el conocimiento del receptor, todos aspectos que apoyarán el uso y la función de la entonación en el texto.

En los textos hay diferentes formas de presentar la organización fonológica, es decir la entonación, como lo es el uso de letra cursiva (la más común en inglés), el subrayado, la selección de ciertas palabras, el orden de las palabras, variaciones ortográficas, espaciado, onomatopeyas, signos de puntuación (cuando las normas del idioma lo permitan) y demás, lo cierto es que este elemento suprasegmental posibilita un análisis textual que da información sobre la obra y los elementos que le rodean, desde el contenido, el tema y las suposiciones, hasta la información biográfica del autor, la intención, las causas, los efectos, los motivos, el tiempo, la sociedad, todos de importancia para la interpretación y posterior traducción.

Adicionalmente, cada lector posee su propio patrón de entonación y acento, causado por patrones específicos de su lenguaje nativo y su imaginación acústica es regida por estos patrones esa es la razón por la que el traductor debe ser capaz de adaptar la entonación de lengua a lengua.

Esta también es un método para mantener mensajes implícitos, ya que puede dar indicios y pistas de los personajes, de la organización verbal, de las características físicas del habla o la forma de hablar, de los aspectos causados por factores biográficos

del autor, de la relación e interacción entre los emisores y receptores en la obra y por ende de las relaciones de poder y así llegar a descodificar el mensaje general para interpretarlo y transmitirlo en otra lengua, porque es una forma de conocer su identidad textual que es una de las características relevantes de las que se necesita tener noción cuando se traduce, pues se familiariza con la obra y se reconocen elementos culturales.

La única forma efectiva de traducir y trabajar con la entonación, es mediante la explicitación, poniendo en práctica esta técnica se logra mantener elementos comunicativos de sentido y sin cambiar la formación del texto, se trata de utilizar los elementos suprasegmentales que la lengua meta permita para transmitir el mensaje.

En su investigación sobre *Harry Potter*, Nancy Seghers, explica que la tarea de la traducción es cumplir con la misma función que tiene el original, la de entretener toda audiencia posible, es decir a todas las edades y para ello antes de comenzar el trabajo, se debe además de investigar, naturalmente, determinar a quién se dirige la obra y ella basa su traducción de *Harry Potter* completamente en el receptor por lo que prefiere utilizar como estrategia traductológica la domesticación, en su mayoría, con una pequeña combinación de extranjerización y por esto mismo se atribuye el título de autora.

Asimismo ella considera que los principales aspectos a tener en cuenta cuando se traduce, ya que podrían representar un gran reto, son la investigación porque una traducción siempre requiere de conocimiento profundo del tema, del género, de la cultura origen y la meta, del tiempo y de absolutamente todos los factores que rodean el texto, sin embargo la demanda de producción y el ritmo del mercado, discutidos al inicio de este capítulo en la sección de (véase § pág.36 *Influencias externas y censura*), no siempre permiten que se de esa investigación tan profunda como se desearía.

La traducción de títulos, ¿se mantienen o se traducen? el título que tenga la publicación oficial depende del contenido que le brinde la casa editorial, lo importante para Seghers es ser constante durante toda la traducción. Luego, la adaptación, la escogencia del uso de la extranjerización y la domesticación se va dar de acuerdo con la esencia del mensaje que se desee mantener del traductor depende y el será el encargado de decidir cual estrategia le conviene mejor (Seghers 77-80).

Al tener claro los aspectos más relevantes de la identidad textual tanto del TO (texto original), que sería el texto de LIJ, como del TT (texto traducido) que sería el texto de LC, se logra determinar el tipo de análisis que se puede proceder a hacer y se da una investigación de cuál podría ser la mejor teoría para explicar los cambios traductológicos relevantes que se han encontrado, por lo que en la siguiente sección se dispone a la explicación de la teoría seleccionada para este estudio.

3. La teoría de los signos

«Cada palabra encierra cierta pluralidad de significados virtuales; en el momento en que la palabra se asocia a otras para constituir una frase, uno de estos sentidos se actualiza y se vuelve predominante».

Octavio Paz (4).

Mediante el cambio más predominante que se observó en las traducciones que fue el léxico se selecciona una teoría que podría explicar y justificar la decisión que toma el traductor de utilizar vocabulario particular, de elegir una palabra o un cierto signo y no otro, para llevar a cabo un análisis comparativo, como lo es la teoría de los signos.

Claramente la sintaxis desempeña un papel importante en el texto, pero el traductor utiliza la técnica de equivalencia directa, es decir que hubo traducción casi literal en el texto en general, no obstante, hace pequeñas modificaciones para cumplir con su

meta es así como esta monografía intenta comprobar si la interpretación y la explicitación de las palabras logran transmitir el mensaje y de qué forma lo hacen.

A continuación, se explicará brevemente la teoría de los signos propuesta por sus principales expositores, Ferdinand de Saussure, Charles Saunders Peirce y Roman Jakobson.

Ferdinand de Saussure: Decía que la Teoría de los signos tiene dos componentes, primero el significante que es la forma que toma el signo y esta ha evolucionado hasta convertirse en lo material, es decir que se puede ver, tocar, sentir u oír, por lo cual se basa en los sentidos y segundo, el significado que es el concepto o la idea que representa, es esa forma material y por medio de la unión del componente material y el componente mental se forma un signo.

Los componentes son inseparables, dependientes, están a un mismo nivel y cada uno es causa del otro, por ejemplo el ver, escuchar o decir una palabra provoca una idea en la mente del receptor y un concepto recuerda una palabra. En aislamiento los signos pueden significar diversas cosas, para diferentes personas, por eso para el escritor el signo es completamente psicológico. A diferencia de los otros dos autores Saussure excluye al referente, es decir al receptor, porque para él, el significado no se asocia directamente con el interpretante, sino con el concepto mental.

Adicionalmente, afirma que el signo es lingüístico e inmaterial porque en sí mismo no tiene valor, no es la forma en que se presenta, sino lo que representa, el valor del signo es que no tiene valor y esta inmaterialidad hace que la palabra sea de fácil acceso, lista para ser utilizada en cualquier momento y es modificable, refiriéndose a la lengua oral.

Saussure se centra en la palabra hablada y después viene la escritura como secundaria y dependiente del habla, al igual que el proceso de aprendizaje humano primero se aprende a hablar, luego a escribir y mediante la conceptualización y unión de estos, por último se aprende a leer y se desarrolla la competencia lingüística.

El opina que en el sistema lingüístico todo depende de relaciones, por eso ningún signo tiene sentido por sí solo, el significado de una palabra depende de su contexto, porque siempre puede variar, los signos se refieren a otros signos y por eso su verdadero significado yace en la relación estructural y sistemática y no en las características inherentes del significante, es decir las categorías gramaticales, ni en la referencia de cosas materiales, también por eso es inmaterial. (Chandler 11)

Afirma que el lenguaje es un sistema de diferencias y oposiciones funcionales, es decir que en la diferencia y la oposición de los signos se pone en práctica la lengua, como en las descripciones, a partir de ese premisa se logra la comprensión porque los signos suelen ser opuestos el uno del otro, aún en el mismo idioma, algo que más tarde desarrolla Jakobson en sus tipos de traducción. Saussure se enfatiza, particularmente, en la oposición negativa y binaria, ya que los conceptos son definidos en torno a su contenido negativo y por el contraste con otras selecciones en el mismo sistema, es decir blanco/negro, la muerte/la vida, la tristeza/la felicidad y así sucesivamente, un ejemplo de¹³ traducción podría ser: «*she reprimands me, is honest where I am dishonest, good when I am wicked as all the sins that ever where*» traducido como «es honrada cuando soy deshonesto, buena cuando junto todos los pecados posibles» (*And So Died Riabouchinska* 581, Y así murió Riabúchinska Bradbury, 158) aquí hay un contraste de comportamientos honestidad/deshonestidad, bondad/maldad y para justificar esto el autor

dijo: «Lo que caracteriza a cada uno, de forma más exacta es que es lo que otro no es» (Chandler 19, traducción propia)¹⁴,

Para finalizar, asimismo, en el lenguaje escrito los valores de las letras están en su relación negativa y diferencial y esto es lo que permite que se puedan distinguir, que a su vez permitiría encontrar el significado y por ende el sentido del mensaje. Se cita a Culler, quien afirma que «las relaciones son importantes por lo que pueden explicar, es decir contrastes significativos y combinaciones permitidas o prohibidas» (Chandler 25 traducción propia)¹⁵, algo que la traducción se encarga de explorar para entregar un texto apropiado y familiar para la cultura meta.

Charles Saunders Peirce postuló un modelo de tres componentes, el representamen que es la forma que toma el signo, que no necesariamente es material, el interpretante que es el sentido del signo y no debe confundirse con el intérprete y el objeto que es a lo que se refiere el signo. En palabras, tal vez un poco más sencillas y de Ignacio Redondo Domínguez para su tesis sobre la semiótica de Peirce, «el signo es una cosa que sirve para transmitir conocimiento de alguna otra cosa de la que se dice está en su lugar o a la que representa» (197)¹⁶ este es el objeto del signo, al mismo tiempo ese objeto despierta una idea en la mente, a esto se le llama interpretante del signo, los elementos son dependientes entre sí y los signos son determinados por otros signos, ya que tienen objetos e interpretantes, estas tres categorías son intercambiables, algo que podría fundamentar los cambios en las estructuras gramaticales dentro de un mismo idioma y respaldar los cambios que se deben hacer al traducir, es así como el signo

¹⁴ Daniel Chandler. *Semiotics for Beginners*. Gales: Aberystwyth, 2005. Versión impresa.

¹⁵ Chandler, Daniel. *Semiotics for Beginners*. Gales: Aberystwyth, 2005. Versión impresa.

¹⁶ Ignacio Redondo Domínguez. *El signo como medio: claves del pensamiento de C.S. Peirce para una teoría constitutiva de la comunicación*. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Pamplona, 2009. En línea.

mismo permite la manipulación del texto para lograr causar un cierto efecto sobre el lector.

La semiosis está compuesta por signos que dependen de signos, una palabra no tienen sentido completo en aislamiento sino que otro signo se encarga de darle valor y además, todo el sistema lingüístico se compone de diferentes signos. El mundo gira alrededor de los signos porque todo es capaz de ser interpretado y porque los diferentes sistemas son una unión de signos funcionales y prácticos entre sí.

Peirce opina que un signo es un medio de comunicación que nada tiene que ver con factores psicológicos, sino más bien prácticos y para respaldar esta afirmación se basa en lo que él llama la condición de diálogo, es decir que la semiótica es un proceso que consiste en el diálogo así todo pensamiento es un diálogo interno, comparable con el consciente y el subconsciente que siempre están presentes y el consciente alude al subconsciente en busca de aprobación bajo una caracterización social (Chandler 35). La función del signo es, entonces, la de exigir consciencia de juicios y «disposiciones morales» (Redondo Domínguez 139) que se desenvuelven en una realidad independiente, lo que quiere decir que ese signo impone sus propias reglas y límites sobre los medios que utiliza

También, abre el conocimiento mediante el cual la realidad se encarga de expresarse a sí misma, por lo tanto no termina siendo un espejo o una réplica, ni dúplica de la realidad, sino que tiene su propia realidad en su propio sistema signico (véase § págs.16 y 17 *Características y funciones de la LIJ*).

En resumen, los textos están formados por un conjunto de signos, cuya función es crear un diálogo no solo interno que lleve a la interpretación de esos signos y que le lleve a desarrollarse como referente e interpretante del signo, sino también un diálogo

entre el autor, el traductor y el lector (véase pág.15-17 *Características y funciones de la LIJ*). Peirce lo ve desde el punto de vista práctico, es decir leer o ver e interpretar, mientras que Saussure lo ve como un modelo puramente psicológico, analizando el proceso mental que se da en la conexión entre el concepto, el significado y el sentido, es decir una descodificación del texto.

Igualmente, toda experiencia se vive mediante signos y se refiere tanto a conceptos abstractos y a entidades ficticias como a cosas físicas a esto Peirce le llama semiosis.

La semiosis está constituida por una lógica, en donde se deben adquirir conocimientos estables y firmes para poder, de alguna forma, manipular una realidad (refiriéndose al sistema sígnico al que se enfrenta) desconocida en un sentido, pero que siempre tiene la capacidad de llegar a ser conocida por algún otro sentido, uno de los principios de la traducción dependiendo de la intención, aquí se puede aludir a lo que se desea hacer, en cuanto a la identidad textual, si se mantiene o se pierde, tema central de esta investigación.

Roman Jakobson, por su parte, no se refiere directamente a la teoría de los signos, pero se basa en ella para crear su teoría de traducción, afirmando que la equivalencia está en la diferencia, él llama a sus componentes signatum, (significante para Saussure, representamen para Peirce) y signum, (significado para Saussure e interpretante para Peirce) y afirma que no existe signatum sin signum, es decir que las palabras tienen categorías de las que dependen para tener sentido.

El signatum es el que da el significado, por eso hay una relación codependiente entre ellos. Jakobson dice que «para los traductores como lingüistas y como usuarios comunes de la lengua cualquier signo lingüístico es su traducción a otro signo, uno

alternativo, especialmente uno en donde se desarrolle más» (Jakobson 232, traducción propia)¹⁷ es decir que todo se puede traducir, todo es capaz de ser interpretado para desarrollarse, explicitarse y encontrar la mejor equivalencia para expresar la idea y dar a conocer el mensaje, ya sea en la cultura propia o en una cultura meta, precisamente porque el signo es una mezcla del efecto que se produce en la mente, la idea que genera, la definición preestablecida y la experiencia personal, al igual que con el proceso de lectura y el de interpretación (véase § pág.16 *Características y funciones de la LIJ*).

El autor explica que el trabajo del traductor consiste en extraer información mediante la comprensión e interpretación de un cierto texto y volver a expresar los detalles con otras palabras, en el sistema semántico y semiótico de la lengua de llegada, es la forma de interpretar lo que se ve, lo que se lee y lo que se conoce, por ejemplo, cada palabra tiene una definición básica y simboliza algo conocido, el referente es la interpretación que cada individuo le da a ese signo, es decir que cada signo tiene un significado y un referente. (Jakobson 233-234).

Para él hay tres formas de interpretar el signo lingüístico, como lo son:

- La traducción intralingüística, que significa volver a redactar dentro de la misma lengua e interpretar signos verbales con otros signos dentro de la misma lengua, como los sinónimos que pueden ser similares, pero no iguales y tener significados o implicaciones diversas.
- La traducción intersemiótica o transmutación que es la interpretación de mensajes semióticos es decir signos verbales que se interpretan con el uso de signos que se encuentran en sistemas sígnicos no verbales.

¹⁷ Roman Jakobson. «On Linguistic Aspects of Translation.» *On Translation* (1959): 232-239. Versión impresa.

Por último la más pertinente a esta investigación, la traducción intralingüística que es la interpretación de signos verbales de una lengua a otra, es decir el cambiar sistemas de signos completos por otro sistema de signos en otra lengua.

Jakobson explica que no puede haber equivalencia directa ya que lo que se traduce son mensajes por mensajes, no unidad por unidad porque «la traducción involucra dos mensajes equivalentes en dos códigos completamente diferentes» (233) y traducir es tomar los signos que forman los códigos en una lengua para transmitirlo a otro sistema de códigos que conforman otra lengua.

Con respecto a esto se puede parafrasear a la Dr. Ana María Navarrete quien indica que traducir de un idioma al que no es propio requiere «dos reconversiones e interpretaciones de un texto» ya que primero se debe pasar por el proceso de lectura en el idioma original, descodificar comprender e interpretar (véase § pág.17 *Características y funciones de la LIJ*) y luego reconvertirlo, a partir de la perspectiva propia, pero a la vez objetiva y esto evita que el texto llegue al lector «con la misma fiabilidad», cabe decir que la pérdida de identidad textual es un fenómeno inevitable, pero del traductor dependerá que tanto se pierda.

Todos los autores comparten aspectos en común sobre el funcionamiento y las características del signo y esto ha permitido que la teoría de los signos sea desarrollada por numerosos autores que se han inclinado por alguno de los expositores anteriores en busca de su perfeccionamiento, su mejora y su funcionamiento eficiente y a su vez, esto ha significado ser conscientes de que se necesita de un elemento muy importante para que sea práctico, que los autores anteriores dejan un poco de lado, el receptor, el intérprete.

Si el fin último de la LIJ es desarrollar la competencia literaria (véase § pág.17 *Características y funciones de la LIJ*) es insoslayable la presencia y participación de este tercer actuante, ya que se trata de comprender y descifrar el mensaje implícito para llegar a tener un disfrute literario pleno, a partir de esto se generará un análisis profundo de la lectura que apelaré a la consciencia y que responderá preguntas que surgen de ese mismo cuestionamiento y se logrará transmitir el mensaje que quiere dar el autor original e influenciar en el lector que es el fin último de la LC.

Después de contar con la explicación de los dos tipos de traducción involucrados en el proceso para llegar a una obra traducida de LC con los elementos traductológicos a los que hay que prestar atención en el desarrollo de la obra y con una teoría que pueda, posiblemente, justificar las decisiones del traductor de las obras analizadas en esta investigación, se procede con un método traductológico que cumpla con las expectativas de transmitir el mensaje. Al analizar el funcionamiento de los signos, de acuerdo con la intención del traductor, ya sea para mantener la identidad textual o perder la identidad textual, tema al cual se hace referencia más adelante y en el capítulo de las conclusiones, se selecciona un método que pueda ponerse en práctica junto a la teoría y que se cree pueda desempeñar un papel en la traducción.

El método debe ser capaz de ponerse en práctica para analizar el trabajo del traductor a partir de la respuesta hacia un texto meta o texto traducido, con las necesidades del receptor en mente y sin dejar de lado al autor, para que se lleve a cabo este proceso y se cumpla con los objetivos y metas de la LC con éxito, por eso la siguiente sección se dispone a mencionar las bases, la función y el funcionamiento del método seleccionado.

4. La manipulación textual

Como método traductológico la manipulación textual encuentra sus inicios en la escuela de manipulación que es un grupo de teóricos que se hizo llamar de esa forma y se dividía en dos tendencias, por un lado los estudios de traducción integrado por teóricos como Theo Hermans, Sandra Beckett, James Holmes, André Lefevere y José Lambert y por otro lado la teoría de los polisistemas elaborada por Itamar Even-Zohar y continuada por Gideon Toury, este último toma como modelo a seguir para la manipulación textual los conceptos de equivalencia y norma, pero no apegándose a lo que se considera fidelidad y belleza, sino que la equivalencia para él es la relación histórica que hay entre las traducciones y sus elementos históricos siempre con la idea presente de que toda interpretación es traducción y que toda recepción se da un tiempo diferente, en un ambiente diferente y con circunstancias diferentes.

En la escuela se razona que ninguna traducción es realmente perfecta, sino que todo va depender de cómo se reciba en la lengua de llegada y la norma que seguirá el traductor, ya que es el patrón o modelo que la sociedad y su respuesta determinen para el uso en el texto meta.

A finales de los ochenta el primer grupo comienza a alejarse del polisistema y desarrollan lo que hoy se define como manipulación textual. Se inicia el proceso de comprender que la traducción debe crear una «relación entre literatura, cultura, sociedad y poder» y se entiende que los textos deben, a fin de cuentas, orientarse a cumplir con las necesidades del público meta.

Asimismo, José Enrique García González en su estudio titulado *El traductor deja su huella: aproximación a la manipulación en las traducciones*, parafrasea a Lefevere diciendo que la manipulación es volver a escribir, considerando y teniendo muy presente

que la influencia es potencial (solo una posibilidad) porque representa también al autor original, básicamente se trata de ejercer el papel de traductor y de autor al adaptar los textos para cumplir con los objetivos propuestos y esto alude a que si el traductor está confinado a las decisiones sociales para hacer su trabajo, entonces hay muchos aspectos limitantes o más bien facilitadores, dependiendo de la meta traductológica, que tendrá como resultado la reacción ante el texto de meta (García González 150-151).

Aquí, también rigen influencias como las casas editoriales, las casas publicitarias, las compañías de mercadeo, las normas y convenciones sociales y demás entes (véase § pág. 36 y 37 *Influencias externas y censura*), esto a su vez provoca que las decisiones traductológicas sean guiadas y por este motivo, es más bien la manipulación que concibe la traducción como una actividad determinada debido al fin que persigue.

Adicionalmente, hay que considerar que el traductor nada en las dimensiones del autor, del lector, de esas influencias y las propias, debe entonces, buscar un equilibrio que le permita satisfacer las exigencias de todas esas dimensiones y sólo un estudio del texto y su entorno podrán garantizar que se de esa manipulación en aras de ese objetivo, lo resume Rodríguez diciendo: «La manipulación se hace mediante el texto y está planteada en él» (2).

4.1. La función de la manipulación textual

El traductor debe enfrentarse con dos idiomas diferentes que por ende poseen culturas, lenguas, historia, costumbres e ideologías que difieren de alguna u otra forma, ya que son sistemas y construcciones lingüísticas y sígnicas diferentes que pretenden enlazarse mediante el intercambio de información textual, por lo tanto es imposible que no se dé una manipulación del texto para lograr el objetivo final.

A pesar de que su labor debe ser objetiva, de cierta forma se dificulta mantener rasgos de la opinión o ideología del traductor en el texto, ya que toda obra, como indica Jakobson, es traducción (véase § pág.55 Teoría de los signos), refiriéndose a que cada lectura del texto original en diferentes épocas, incluso del mismo lector, provoca sensaciones nuevas y por ende interpretaciones renovadas que muestran, imitan e intentan plasmar, aunque sea vagamente, el sentimiento provocado en el idioma original.

Sumado a esto, los cambios son inevitables pues de ellos se crea un producto mejor ya que se deben adaptar las formas lingüísticas como base y luego las formas de sentido.

También para que se dé un acto de comunicación eficiente, mediante la manipulación el traductor debe tomar en cuenta dos elementos, primero que se debe construir un objeto de estudio, es decir lo que se desea lograr y segundo se debe construir el objeto del discurso, en otras palabras a quién se desea llegar y qué se desea decir.

Por un lado, el autor original se encarga de construir un texto con todos los aspectos internos y externos, desde su emisor y el discurso, hasta su receptor y por otro lado el traductor hace, de cierta forma, una copia ficticia y fantasiosa de ese texto creado que emula la realidad en otra cultura, es decir que la realidad se textualice en una obra de ficción en otro contexto.

Otro aspecto que se hay tener claro al traducir desde el punto de vista de la manipulación y su influencia es que para que los textos funcionen deben basarse no solo en las reglas gramaticales de la audiencia meta, sino también en las convenciones sociales de manera que se cumpla una función pragmática, esto debido a que las convenciones son normas creadas e impuestas por la sociedad y al desarrollarlas en la

obra, el lector se sentirá identificado, de tal modo que comprenderá el mensaje que se intenta transmitir, aunque se trate de información nueva en una cultura desconocida (Rodríguez 27-28).

Con respecto a la literatura, el traductor no es solo un imitador, sino que debe convertirse en un poeta, en un autor que recrea sentimientos, vivencias y sensaciones utilizando los códigos lingüísticos de otra cultura y otra convención social.

La intención es la de manipular la realidad para convertirla en otra realidad crítica en su historia y debido a esto la manipulación es una práctica que va muy ligada con la censura, ya que la primera es un resultado de la segunda, los cambios y las adaptaciones que se hacen a los textos, no solo van a depender del texto en sí con sus elementos y de factores como la época, la edad, la cultura y demás, sino también de las intenciones, de esta forma la censura es un ejemplo propio de manipulación y se hace de acuerdo con el propósito impuesto por todos los involucrados en el proceso de creación del texto (véase § pág. 36 *Influencias externas y censura*).

Usando este método el traductor tiene el poder de volverse visible, es decir que su presencia en el texto sea evidente o invisible, es decir que ni siquiera se sepa que es un texto traducido, en él está acercarse o alejarse del texto fuente para lograr su objetivo.

Así se pretende con este trabajo descubrir la manipulación textual que se da en un género y qué tanto esto influye en que la traducción cumpla un papel importante como medio que ayuda a crear otro tipo de texto a partir del primer género estudiado, para lograr esta meta y emplearlo como elemento traductológico también se depende del conocimiento de la identidad del texto, que es indispensable, ya que si no se estudia y conoce el texto original, no se conoce al autor con sus particularidades y es virtualmente imposible terminar con una traducción que cumpla con el propósito de transmitir el

mensaje implícito junto a todos sus elementos extra e intra textuales de forma natural para el lector meta.

Es imprescindible tener en cuenta que los procesos de adaptación son inevitables y como resultado la pérdida de identidad textual también, en ese sentido la manipulación textual será la encargada de determinar qué tanto se pierde o se mantiene esa identidad (véase § pág. 3 Introducción).

La manipulación es la intención de hacer-hacer la intención, en otras palabras, que el mensaje textual influencie al receptor de tal manera que se vea obligado a actuar y que se lleve a cabo un proceso de lo textual a lo cognitivo y de lo cognitivo a lo pragmático, es decir del papel a la práctica. Es hacer que el lector haga mediante el texto

Por ende es una teoría con enfoque y estudio desde la funcionalidad del texto en la lengua de llegada, aquí es donde se toma en cuenta la identidad del texto, lo que le caracteriza como un texto perteneciente a un cierto género o como un texto de un autor particular, de esta forma en la siguiente sección se expone información sobre el autor Ray Bradbury y el traductor Francisco Porrúa y posteriormente se detallarán cuales son las características que distinguen al corpus escogido de las obras de otros autores.

5. Análisis del corpus: traductor, autor e identidad textual

En primer lugar, se da una breve reseña bibliográfica acerca del traductor y del autor escogidos para el corpus, Francisco Porrúa y Ray Bradbury, además se describirán las características que se encuentran en el corpus con el fin de dar conocimiento del estilo personal del autor y proveer la identidad del texto para así enfatizar la traducción de esas diferencias en el análisis.

4.1. Sobre Francisco Porrúa

El traductor y editor Francisco “Paco” Porrúa nace en 1922 en Corcubión, Galicia, a los dos años se muda con sus padres a la Patagonia de Argentina, específicamente a Comodoro Rivadavia. Posteriormente a sus 18 años se traslada a Buenos Aires para iniciar sus estudios en filosofía que concluye en 1945, luego comienza a hacer pequeños trabajos básicos, como corrector y redactor en imprentas y editoriales, lo cual contribuye a que más adelante realice sus primeros trabajos importantes. Ese primer contacto con libros en su especial tarea de editor le brinda la oportunidad de leerlos en sus idiomas originales y de tener contacto con su redacción y publicación.

Se tropieza con el autor estadounidense Ray Bradbury por medio de su ideología política de izquierda que le lleva a interesarse en una revista francesa llamada *Sartre, Les Temps Modernes*, en ella encuentra un artículo titulado “*Qu’est que c’est la science-fiction?*” (¿Qué es la ciencia ficción?) que hablaba sobre el escritor y ahí comienza su afición por la ficción y en particular por las obras de Brabury.

En 1954, tras haberse rozado en sus inicios con la Editorial Sudamericana de Antonio López Llausás, crea su propia editorial bajo el nombre de Minotauro y en 1955 sale a la venta su primera libro, una traducción de la novela de ciencia ficción *Crónicas Marcianas* con el prólogo de Jorge Luis Borges y adquiere los derechos de traducción de tres novelas más.

Porrúa afirma que Minotauro era completamente artesanal (hecho por su cuenta, con sello personal y no de fábrica, DRAE 2), por lo cual él cubría todos los puestos y ejercía absolutamente todos los trabajos, el contratista, el editor, el encargado de revisión y redacción y naturalmente el traductor y ya que le parecía abusivo y excesivo comenzó a hacer sus traducciones bajo los seudónimos de Luis Domènech, Ricardo Gosseyn y

Francisco Abelenda. En su anonimato, el traductor afirma de sí mismo: «"Yo estoy absolutamente convencido de que no soy el hacedor de nada. Se exagera el papel del individuo, es una cosa de la situación del siglo XX, con la edad se ve, lo verás tú también. No es humildad, es realismo, es comprender lo que ocurre. Las cosas no se hacen, pasan"» (marzo, 2004)

Fiel al género que le conquistó y ávido defensor de este en el canon literario Porrúa hace de su editorial el lugar donde se busca la comprensión de que ningún género es mejor que otro y todos merecen una posición y reconocimiento en su calidad, en especial la ficción.

En 1958 es contratado por Jorge López Llovet, subdirector de Ediciones Sudamericana, como "lector anónimo" hasta que termina en 1972. Porrúa siempre insistió en pasar desapercibido por su trabajo se cita al escritor argentino Rodrigo Fresnán, quien dice en su artículo *Paco Porrúa, el hombre del microscopio*: «"...Porrúa es lo más parecido que tuvo la literatura latinoamericana a un Maxwell Perkins: aquel silencioso y certero editor que supo intersecar a Francis Scott Fitzgerald y a Ernest Hemingway y, además, ya que andaba por ahí, a Thomas Wolfe"» (8), pesar de ello, en la actualidad es reconocido por publicar obras de autores de renombre como Julio Cortázar con *Rayuela* y Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*, además de traducir autores como Frederick Pohl, Theodore Sturgeon y J. R. R Tolkien (*El señor de los anillos*) y en su trayectoria cuenta con 39 libros traducidos.

4.2. Sobre Ray Bradbury

Nacido en 1920 en la ciudad de Waukegan, Illinois y establecido en Los Ángeles en 1934, Ray Bradbury se educa por sus propios medios, como "lector ávido", ya que la situación financiera no le permite ir a la universidad. Comienza su trayectoria artística,

oficialmente, en 1943, aunque a finales de los años 30 ya se habían publicado pequeños textos suyos en revistas. Ese mismo año se establece en California donde desarrolla su carrera artística no solo como escritor, sino también como guionista hasta el día de su muerte. Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Fahrenheit 451*, *Crónicas marcianas*, *El hombre ilustrado*, *Las doradas manzanas del sol*, *The Veldt*, *There will Come Soft Rain*, *La sirena*, *La última noche del mundo* entre muchas otras, en su mayoría historias de ciencia ficción, género por el cual fue muy reconocido y galardonado.

Con estas obras Bradbury critica una sociedad consumida en la modernidad y la tecnología que pierde los valores morales, las costumbres, las tradiciones, el acercamiento con la realidad y esto lo hace con el uso de elementos fantásticos, ficticios y cómicos, muchas veces en tono de burla. A pesar de haber vivido en este siglo y de incorporarse al mundo del teatro, el cine y la televisión Bradbury tarda en adaptarse al avance tecnológico y nunca deja de advertir acerca del peligro social que constituye la falta de libros y la predominancia de la tecnología sobre la humanidad, es por esta razón que se le considera un autor naturalista y modernista. Bradbury fallece el 5 de junio del 2012.

4.3. Características de las obras originales según el autor

A continuación se enumeran las características que se observan en el corpus, en cuanto a los temas y la forma en cómo se exponen.

1. Refleja la constante lucha humana con los sentimientos que provocan las emociones fuertes, como la muerte, la incertidumbre, la práctica del bien y del mal y la búsqueda de la felicidad.

2. Se encarga de guiar, de alguna forma, al lector a cómo superar las dificultades emocionales y encaminarse a la felicidad. Además, da su perspectiva de qué es la felicidad verdadera y adonde se encuentra.
3. Tiene muchas alusiones bíblicas, desde nombres como Lázaro, hasta historias similares a parábolas y se concentra en la relación del humano con Dios.
4. Hace referencia a la libertad y cómo se obtiene.
5. Mucho uso de medios de transporte como alusión a dejar el pasado y comenzar de nuevo, sin olvidar todo lo bueno y lo malo de ese pasado, aprender lecciones y regresar e enfrentar los “demonios” que atormentan el desarrollo del futuro.
6. Las estaciones del tiempo representan sentimientos.
7. Contiene muchos diálogos, de descripciones muy detalladas, de figuras literarias y de juegos con palabras.
8. En los diálogos las palabras se acomodan de forma estratégica para causar más impacto.
9. En cuanto a la sintaxis, las oraciones son sumamente cortas y subordinadas.
10. Los adverbios parecen ser de gran ayuda para enfatizar en el texto
11. Predominan muchos elementos suprasegmentales para formar el tono del texto, como las versalitas o letra cursiva y los signos de puntuación.
12. Con frecuencia se utiliza la forma abreviada de los verbos auxiliares.
13. La vivencia social de la época no está tan marcada, los rasgos implícitos son mínimos, pero la vivencia personal está muy presente.

- 14.** Se utilizan muchas expresiones idiomáticas.
- 15.** El uso de las preposiciones para describir es muy prominente.
- 16.** La narración no es de secuencia lineal, ni cronológica.
- 17.** Los términos y las frases son, en su gran mayoría, de origen inglés demostrando la educación del autor.

Tomando estas diferencias en cuenta el capítulo III se dirige, finalmente, al análisis comparativo de las historias originales y sus traducciones para determinar no solo como se traducen estos rasgos característicos del autor, sino también el nivel de manipulación textual que se ejerce a partir del uso de la teoría de los signos para llegar a obtener conclusiones definitivas que contesten, ya sea de forma positiva o negativa, la hipótesis planteada para el desarrollo de esta investigación.

Capítulo III: Análisis comparativo: la manipulación textual y la teoría de los signos

1. Metodología

Este capítulo se dispone a la explicación de la metodología utilizada para analizar y comprobar o descartar la hipótesis propuesta, que pregunta si ¿puede la traducción ser un mecanismo para lograr la pérdida de identidad textual en un texto de literatura infantil y juvenil hasta convertirlo en un texto *crossover*? Se procede, entonces, al análisis de los cambios traductológicos más presentes en los textos traducidos como lo son el léxico, la entonación y en especial la funcionalidad del texto, a nivel interpretativo y pragmático, con el uso de la teoría de los signos para manipular el texto. En la primera etapa de la investigación se escogieron como corpus algunos cuentos del autor Ray Bradbury tomados de dos libros que constituyen una recopilación de relatos cortos, específicamente uno del libro *El país de octubre* llamado *El lago* y cuatro del libro

Las Maquinarias de la alegría.

- *Las vacaciones*
- *Algunos viven como Lázaro,*
- *La mujer ilustrada*
- *El mejor de los mundos posibles*

Los criterios que se utilizaron para escoger los relatos cortos fueron con base en las características y funciones de la LIJ, antes explicadas en el capítulo I, marco teórico (véase § págs.15-17 *Características y funciones de la LIJ*), en especial que fueran cortos, que expresaran emociones fuertes y contradictorias de forma implícita y mediante descripciones detalladas e historias intrigantes y de narración, no necesariamente lineal, pero si comprensible y de manera más importante que tuvieran la cualidad de provocar no solo cuestionamiento, sino crítica y auto reflexión.

Al leer el corpus en un principio, se consideró que sería factible hacer un estudio dirigido al uso de la técnica de modulación, sin embargo, conforme se avanzó se tuvo que descartar ya que los cambios en estas traducciones son, en su gran mayoría, con el uso de la técnica de equivalencia directa. Se observó que el traductor solo hizo variaciones en el léxico, es decir que utilizó algunas palabras que no eran exactamente de equivalencia directa, sino que hizo una interpretación de las palabras originales.

A partir de esta indicación se comienza la búsqueda de una teoría que pueda respaldar las decisiones que tomó el traductor y al mismo tiempo aplicarse para una propuesta traductológica nueva, la conclusión fue la teoría de los signos debido a su flexibilidad y al énfasis en su labor pragmática por el papel que desempeña el interpretante que para propósitos de este trabajo sería primero el traductor como receptor inicial y después desde el encargo traductológico.

Con esto presente, se analiza desde el vocabulario cambiante hasta la función interpretativa y consecuentemente pragmática, es decir que la interpretación que se hace del texto lleva a la escogencia del signo que se considere como el más representativo y por ende se hace explícito y más comprensible para el público meta, todo esto con el objetivo de demostrar cómo el traductor manipuló el texto, de acuerdo con su intención y

mediante la propuesta de cómo y qué tanto se podría hacer uso de esa técnica para traducir y mantener los textos como LIJ o pasarlos a LC.

Posteriormente, para la recolección de datos se escogen los ejemplos que se consideran más relevantes para estudiar los elementos que le rodean y entender porque el traductor decidió usar ese signo en particular para comprender el carácter interpretativo del léxico, es decir que se puedan usar muchos signos para expresar la idea, por último se analizó la semiosis de la traducción con el fin de hacer una propuesta de traducción y llegar a las conclusiones y recomendaciones finales.

2. Análisis léxico, interpretativo y pragmático

A continuación, se presentan varios ejemplos de cada cuento con su respectivo análisis léxico, interpretativo y pragmático y con los comentarios que explican y comparan las decisiones tomadas para la propuesta como una mejora y actualización de la traducción de estos cuentos y las decisiones del traductor. Para efectos del análisis se utilizarán las abreviaturas T.O. para texto original y T.T. para texto traducido, cada ejemplo se identificará con número de página correspondiente y en los ejemplos que tengan versalita o cursiva, se subrayará la palabra.

Ray Bradbury, *The Stories of Ray Bradbury*.

Ray Bradbury, Las maquinarias de la alegría.

The Lake. El lago

Ejemplo 1

T.O. pág. 36: «*They cut the sky down to my size and threw it over the Michigan Lake, put some kids yelling on yellow sand with bouncing balls, a gull or two, a criticizing parent, and me breaking out of a wet wave, finding this world very bleary and moist.*»

T.T. pág. 7: «Adecuaron el cielo a mi medida, lo situaron sobre el lago Michigan, dejaron a varios muchachos gritando y jugando con grandes pelotas de goma, había dos o tres gaviotas, un pariente criticón. Salí desde las húmedas olas y encontré al mundo neblinoso y vago».

Propuesta: Adecuaron el cielo a mi medida y lo colocaron sobre el lago Michigan, agregaron, sobre la arena amarilla, unos niños jugando con bolas que rebotan, una o dos gaviotas, un padre criticón, y yo saliendo de una gran ola hacia un mundo húmedo y confuso.

El párrafo es un simbolismo de lo que un niño o adolescente puede sentir, en una etapa de transición, de crecimiento y de confusión, puede experimentar felicidad, pero también sentir tristeza, por lo tanto, siempre agregar algo conocido, con lo que el niño o joven se sienta cómodo es factible, como en este caso, que se habla de la playa. Las figuras literarias son, entonces, una forma de describir los sentimientos.

La arena amarilla puede simbolizar algo positivo como el resplandecer, el despertar, el oro, la diversión asociada con el verano, la calidez, el rubio, que usualmente simboliza belleza, «es el color de la madurez y el amor», simboliza también la «recompensa por el amor», o por el contrario puede significar algo negativo porque genera sentimientos, como el odio, en la política es el color de la traición porque se puede ver en la oscuridad, que al mismo tiempo puede ser algo bueno, simbolizando luz que brilla en la oscuridad, en el semáforo significa pausar porque viene un cambio (Ivanovic Calvo).

Todo esto, igualando la situación por la que pasa el joven en ese preciso momento, desde enamorarse, la belleza que ve en el personaje del que se enamora, la felicidad que le provoca ese sentimiento, hasta la pérdida del amor de su vida, situación

con la que no sabe lidiar y un evento que lo marca para siempre y le impide seguir adelante, hasta que regresa a cerrar ese capítulo.

El sujeto «*they*» puede referirse a los adultos que dominan sobre los niños y jóvenes. Toda la frase «*They cut the sky down to my size*» puede indicar que todo se reduce a ese preciso momento.

Los padres criticones son un simbolismo de la autoridad sobre el niño y el adolescente, que constantemente juzgan, imponen reglas y puede ser una descripción de la forma en la que ejercen su mandato.

El agua es importante porque simboliza el movimiento, que trae y lleva, el pasado y el presente y una ola mojada, aunque suene como una redundancia puede ser una forma de intensificar un malestar, un estado de ánimo, del que se intenta escapar «*breaking out of a wet wave*» y no lo logra «*finding this world very bleary and moist*», lo cual puede representar una confusión, en cuanto a capítulos no cerrados en la vida, en cuanto a cómo enfrentarse y superar sentimientos como la muerte y el amor, en cuanto a cuestionarse y culparse, además «*breaking out*» puede significar crecer, como en la adolescencia, una señal de pubertad son los brotes de acné, también salir o escaparse.

En la propuesta «*wet wave*» se traduce por «gran ola», como simbología de la magnitud del sentimiento que le aqueja y que es tan molesto, como los niños ven a sus mayores y a los problemas. La descripción es detallada, pero un poco despreocupada, más simulando una conversación, con el uso de la tercera persona y de palabras como «*put*», «*threw*», «*cut down*» y «*breaking out*», lo cual cumple no solo con una característica de la LC, sino que también se hace referencia a Saussure, primero el habla, luego la escritura y si esta última logra imitar y sentirse tan familiar como la primera se ha logrado transmitir un mensaje.

Es preciso analizar los signos para saber cuándo mantenerlos y cuándo cambiarlos, de acuerdo con el sentido del texto, como en el caso de «niño» y «muchacho», el texto original marca con claridad cuando el personaje, es niño y cuando es joven, y en este momento en particular, por tratarse de una descripción de un escenario de juego, se trataba de niños. Mediante la propuesta se intenta cumplir con las propuestas de Saussure y de Peirce que afirman que los signos son psicológicos ya que provocan el uso de la imaginación, que son dependientes entre sí porque su significado varía de acuerdo con la función estructural que cumple en el texto y la simbología que tiene como en el caso de «*wet wave*» y de «*bleary and moist*».

Ejemplo 2

T.O. pág.37: «*Being alone is a newness to a twelve year old child. He is so used to people about. The only way he can be alone is in his mind. There are so many real people around, telling children what and how to do, that a boy has to run off down a beach, even if it's only in his head, to get by himself in his own world with his own miniature values.*»

T.T. pág. 8: «Estar solo es una novedad para un muchacho de doce años. Uno está muy acostumbrado a la gente que le rodea. Sólo se puede estar solo mentalmente. Por eso los niños se inventan esos mundos fantásticos. Tienen gente alrededor que les dice qué tienen que hacer y cómo, que los niños tienen que escaparse solos a las playas, aunque sea sólo mentalmente en mundos particulares en miniatura».

Propuesta: La soledad es una novedad para un niño de doce años. Está tan acostumbrado a estar rodeado de gente, que la única forma de estar solo es en su mente. Hay tantas personas reales diciéndole a los niños qué hacer y cómo hacerlo, que es casi indispensable escaparse a la playa, aunque sea en su imaginación, para estar

solo, en su propio mundo, con sus propias interpretaciones y sus propios valores en su mundo miniatura.

Tal como en el análisis del ejemplo anterior, la historia cambia constantemente al referirse a niño y a muchacho, para indicar la etapa en la que se encuentra el personaje, que es un área gris, de poca claridad e indica cómo se rehúsa a crecer y dejar atrás el pasado. Otra vez, el tema del menor de edad siempre controlado por el adulto, que lo percibe como un ser que nunca es capaz de tomar decisiones, ni de estar solo, la ficción y la fantasía son un mundo paralelo que se crea para escapar de la vivencia, como lo hacen los niños, en ese mundo pueden imponer sus propias reglas y hacer su voluntad, ellos dicen lo que es válido y lo que no y todo esto es simbolizado por la palabras «*miniature values*», que se elimina en la traducción, dejando de lado la idea original, mientras en la propuesta se mantiene.

La mente es el arma más poderosa para crear ese mundo paralelo y es el lugar donde el humano puede estar completamente solo. Utilizar «uno» puede ser un simbolismo de crecimiento, por la individualidad que se va marcando mientras se crece, pero en el cuento original todavía es un niño que ve el crecimiento en la distancia, por eso usa «*he*», por lo tanto se reproduce el uso del sujeto en la propuesta, asimismo en la traducción solo usar *tiene* no connota la misma intensidad, en la propuesta se usa «casi indispensable», casi porque los niños nunca estarán completamente solos e indispensable porque es una necesidad para su libertad.

En la propuesta se mantiene la particularidad de la teoría de los signos que afirma Saussure cuando dice que la lengua se conforma de oposiciones y diferencias funcionales ya que el párrafo es una comparación entre lo que representa la soledad que es la alegría y la libertad y entre lo que representa la compañía que es restricción y

autoridad, de esta forma el párrafo es una referencia directa a las características y funciones en común de la LIJ y la LC, de exponer emociones contradictorias, de crear mundos paralelos que describen la realidad y de transportar al lector a estos, para provocar empatía.

Ejemplo 3

T.O. pág.38: «*Lake Bluff, population ten thousand, came up over the sky. Margaret looked so handsome in her fine new clothes. She watched me as I felt my old world gather me back into its living. She held my arm as the train slid into the Bluff Station and our baggage was escorted out.*»

T.T. pág.11: «Lake Bluff, con su población de 10.000 habitantes apareció bajo el cielo. Margaret se veía estupenda con su traje nuevo. Me observaba constantemente mientras yo miraba renacer mi antiguo mundo. Sus manos, fuertes y blancas se aferraban a las mías mientras entrábamos a la estación de Bluff. Y mientras retirábamos los equipajes recordé el tiempo transcurrido».

Propuesta: Lake Bluff, con una población de 10.000 habitantes, apareció bajo el cielo. Margaret vestía ropa nueva y fina que resaltaba su particular belleza tosca, se veía espléndida. Me miraba con atención mientras yo sentía el renacer de mi viejo mundo, ella se aferró con fuerza a mis brazos desde que el tren ingresó a la estación Bluff, hasta que nuestro equipaje se retiraba.

Para el personaje Lake Bluff era un lugar muy apreciado, donde se dejaron muchas memorias buenas y malas, al ponerlo bajo el cielo puede ser una referencia positiva, como un lugar bendito o escogido, también haciendo eco del primer ejemplo. Indicar la cantidad de habitantes es para denotar que es un pueblo pequeño, además puede ser una referencia bíblica, como al pueblo de Israel, el elegido para una

experiencia especial, igual que ese pueblo el niño vive una mala experiencia, pero al regresar logra sanar, renacer y cerrar un capítulo en su vida.

«*Handsome*» en una mujer simboliza que tiene un atractivo tosco, es atractiva, más no hermosa, ni bella, también es una persona fuerte, inteligente, madura, desarrollada, con un poco más de testosterona, evidenciado por su físico. Es muy difícil transmitirlo en español, pero que el traductor hace mediante una pequeña descripción de manos fuertes. En este caso se observa como al traducir a veces la explicitación tiene que ser un poco más de lo necesario. El uso de la palabra «*fine*» indica que es de clase alta, de buen vestir y elegante.

También el traductor pudo haber interpretado el uso de la preposición *as* en «*She held my arm as the train slid...*» como la constancia y el detalle, el mirar con atención y analizar cada movimiento y reacción del cuerpo.

Por último se da un simbolismo de mirar por la ventana y tener ese efecto de ver las memorias renacer en un tren, vehículo que se usa para referirse a las memorias, al pasado y al presente.

La propuesta pretende reiterar y explicitar las palabras «*handsome*» y «*watched me*», además se hace con el uso de la relación causa/efecto que la traducción debe mantener, la relación del hombre es la causa y el efecto que provoca es la reacción de la mujer.

La traducción se centra en la memoria y el sentir del personaje, mientras que la propuesta se centra en la descripción y la reacción de Margaret, la propuesta va depender de la interpretación que tenga el traductor al leer, pero la idea es crear una apertura al subjetivismo y que cada vez que se lea se pueda dar una interpretación diferente, que se brinde espacio para que ese signo pueda cambiar junto a su simbología

y esto se hace mediante la explicitación con el uso de las palabras belleza tosca, renacer, aferrar y desde que además atraen y activan la imaginación debido a la apertura de interpretación que brindan los signos escogidos.

Ejemplo 4

T.O. pág.38: «*Water is like a magician. Sawing you in half. It feels as if you were cut half in two, part of you, the lower part, sugar, melting, dissolving away. Cool water and once in a while a very elegantly stumbling wave that falls with a flourish of lace.*»

T.T. pág.8: «Cortar un hombre por la mitad. Un mago. El agua es así. Parece que te cortaran por la mitad y una de tus partes se disolviera como el azúcar. El agua, fría y, de vez en cuando, una ola que cae con gran elegancia como floreciendo en la arena».

Propuesta: El agua es como un mago, te corta por la mitad. Se siente como si te dividiera en dos, parte de ti, la parte de abajo que se derrite y se disuelve como azúcar. Agua fresca y de vez en cuando, una ola que cae tropezando con gran elegancia, con un blanco florecer que mana de la arena.

La magia puede simbolizar, ese mundo fantástico, que los niños crean constantemente para escapar de sus sentimientos reales. Hay una comparación con el azúcar que es algo dulce, algo, tal vez, bueno porque tiene la capacidad de disolverse, es decir llevarse lo malo y todavía cumplir con su función de mantener dulce, quedarse como un buen recuerdo se queda en la memoria.

La división puede significar el presente y el pasado, en el que el personaje vive constantemente, en una parte es libre, más en otra se siente esclavo.

La traducción usa «*agua fría*», mientras que como alternativa se propone «*agua fresca*». «*Fría*» tiene connotación de sorpresa, de despertar ante una reacción (la temperatura baja), hablando de colores, se refiere a aquellos que tienen un efecto

hipnotizante, en cambio fresco se refiere a algo cálido, a una temperatura agradable, a la serenidad, a la paz y la libertad que parece tener el niño en ese momento.

Su descripción de la ola, es muy detallada, en la fuerza que posee, enmarca suavidad, mediante la elegancia en su forma de caer, la espuma es descrita como encaje, usualmente blanco, delicado y bonito, en la propuesta se agrega el manar, como simbología del movimiento causado por el agua y como un intento detallar que se trata de espuma de mar.

«*Parece que te cortaran*» simboliza separación provocada, mientras que en la propuesta el uso de tercera persona singular connota al agua como provocadora de separación, la propuesta parece acercarse más a ser LIJ debido al uso de la estructura gramatical sencilla y a las comparaciones con figuras literarias, más poéticas. El simbolismo se debe usar como una técnica que trabaje para crear imágenes y provocar un efecto de imaginación activa y constante durante toda la lectura, que mantenga el interés, una característica de la LC.

Ejemplo 5

T.O. pág.37: «*I put on my sweater and watched the waves come up and fall down on the beach. But not clumsily. On purpose, with a green sort of elegance.*»

T.T. pág.7: «Me metí dentro del jersey y contemplé las olas que se elevaban y reventaban en la playa. Pero no lo hacían arbitrariamente. Por el contrario, con elegancia grande y verde».

Propuesta: Me puse el suéter y contemplé el subir y el caer de las olas en la playa, pero no de forma grotesca. Por el contrario, con una cierta elegancia verde.

Una vez más la descripción de la ola se hace con admiración, como un analizar para encontrar en algo que es visto como peligroso, él intenta rescatar lo bueno y ver la

belleza que hay en la ola, en el mar en general, que le causa tristeza por haberse llevado a su amiga, pero al mismo tiempo trae hermosos recuerdos.

Aunque la elegancia no tiene color, para él, es el verde, que simboliza naturaleza, a la madre tierra, salud, vida, paz, serenidad, frescura y en especial la esperanza que el niño tiene de que el mar le devuelva a su amiga, al amor de su vida

El movimiento de las olas puede referirse a picos en la vida, en un momento feliz, de euforia, de amor se está arriba, pero luego viene el duelo, la tristeza, la muerte y se está abajo o revienta y se queda ahí y es un ciclo constante que nunca acaba.

En este ejemplo se hace evidente el uso de las preposiciones para enfatizar y en la propuesta no solo se usan las preposiciones para definir el tono, sino que los signos de puntuación ponen énfasis en la belleza y en la contrariedad, cumpliendo también con la afirmación de Saussure sobre las oposiciones y diferencias funcionales (véase § pág. 55 y 56 Teoría de los signos).

Al traducir no siempre da resultado, eliminar o agregar palabras, la elegancia no era majestuosa era más bien incierta por eso a veces es preferible que las preposiciones no se traduzcan por su equivalencia directa.

Ejemplo 6

T.O. pág.37: «*Sand blew up in curtains on the sidewalks, and the merry-go- round was hidden with canvas, all of the horses frozen in mid-air on their brass poles, showing teeth, galloping on. With only the wind for music, slipping through the canvas.*»

T.T. pág.8: «La arena llenaba de capas finas las calles y los alegres alrededores. Cubrieron la pista con una lona. Los caballos se helaban al aire libre, mostraban los dientes y galopaban sin cesar. Sólo quedaba la música del viento que se deslizaba entre la lona».

Propuesta: El viento soplaba finas capas de arena sobre las calles y el carrusel se escondía bajo una lona. Todos los caballos, congelados en el aire, sobre las barras de metal, mostraban sus dientes y galopaban sin cesar, acompañados, sólo por la música del viento que se deslizaba por la lona.

Esta es una descripción del cambio de estación, el clima comienza a ponerse más fresco y ventoso y lo que parecían carnavales, ahora ya se acaban todo esto simbolizado por el hecho de que los carruseles se guardan. El uso de «congelar» para referirse a los caballos parece ser más certero, coincidiendo con la época del año.

La explicación de los caballos puede ser una referencia a la vida misma y al cómo se vive de apariencias tratando de ocultar el dolor y los verdaderos sentimientos bajo una sonrisa falsa. El galopar continuo es el recorrido por la vida que se sigue sin detenerse para analizar y darse tiempo de sanar heridas, de cerrar puertas y en medio de ese triste vivir la única compañera es la soledad.

La soledad es simbolizada por el viento que significa también libertad. El viento es, usualmente, un elemento bíblico que puede hacer referencia a la destrucción, al murmullo, al desapego o a la limpieza, al aliento de vida, a la salvación, a la frescura y a la renovación y que de cierta forma refleja la experiencia y el deseo del niño en su búsqueda por la felicidad que una vez sintió mediante el desapego de los recuerdos que le atormentan.

Este párrafo usa los signos de puntuación como elementos fundamentales para puntualizar las descripciones y por eso es necesario que al traducir estos se respeten o se usen de tal forma que enfatizen los mismos aspectos. En la traducción se usan las oraciones pasivas, mientras que en la propuesta se usa una oración activa y las pasivas son cortas para una mejor comprensión de la descripción.

La propuesta trata de usar palabras que se adapten más a la situación climatológica, ya que los signos son dependientes para crear el sentido y aludir a la interpretación, todo esto en busca de mantener el ritmo, el juego de sentido y el aspecto literario como una forma de evocar a la imaginación y mantener el interés en la lectura, otra característica de la LC.

The Vacation. Las vacaciones

Ejemplo 1

T.O. pág.602: «*Now, suddenly, the railroad track began to tremble. A blackbird, standing on the rail, felt a rhythm grow faintly, miles away, like a heart beginning to beat.*

T.T. pág.50: Ahora, de pronto, las vías, empezaron a temblar. Un mirlo, posado en un riel, sintió que un ritmo crecía débilmente, a kilómetros de distancia, como un corazón que empieza a golpear».

Propuesta: Ahora, de pronto, las vías del tren comenzaron a vibrar. Un mirlo, posado sobre un riel, sintió que un ritmo crecía con debilidad, a kilómetros de distancia, como un corazón que comienza a aumentar su ritmo.

El temblor está asociado con una sensación humana que se asemeja al vibrar de los objetos, similitud que comparten. Además se puede referir a una comparación con el desastre natural y el autor lo pudo haber usado ya que se refiere a las reacciones humanas con el corazón.

El mirlo completamente negro, siempre es macho, es el constructor, la cabeza del hogar y aunque es perezoso es el que toma el control y cría. Es un pájaro muy tranquilo y vulnerable y su color cambia con las estaciones del año, usualmente está en la ciudad y en lugares desiertos, emite sonidos alarmantes cuando hay peligro y su canto es constante.

Todo esto podría ser una comparación con el hombre de la historia que sabe del peligro, pero impone su voluntad y menosprecia la de su familia creyendo que hace lo mejor para ellos, fuerte, pero a la vez vulnerable y el pájaro es muy bueno detectando peligro, desastre y lo dice su instinto.

Su presencia simboliza soledad, su color tristeza y su sentir comparado con el del humano cuando siente como se aproxima algo malo. La comparación con el corazón puede simbolizar que algo está por venir, una expectativa, como el ritmo del corazón cuando hay incertidumbre y se está a la espera de algo que se intensifica con el acercamiento al evento.

Adicionalmente, el negro simboliza misterio, elegancia, maldad, peligro y tristeza, emociones que agobiaban a los personajes en su interior, que vivían en su soledad.

Los signos de puntuación como elementos suprasegmentales desempeñan un papel importante en este párrafo, ya que se usan para separar una escena de otra, que están a punto de unirse y acentuar los aspectos que son importantes para las comparaciones y para entender el mensaje implícito en las comparaciones, por lo tanto la propuesta los mantiene.

Los signos de puntuación son una forma de acentuar y de separar dos eventos que están a punto de ocurrir al mismo tiempo, así en la traducción las comas acentúan las vías como algo importante y le dan una musicalidad diferente.

En la propuesta, en este caso, se perdió más la identidad textual que en la traducción al concentra en transmitir el sentido con mucha explicitación, al describir las reacciones físicas, mientras que el texto traducido, a excepción de la palabra *temblar* intenta mantener la identidad del texto, de esta forma hace un mejor trabajo en la transmisión del sentido.

Ejemplo 2

T.O.pág.603: «*They had ridden so steadily on the shuddering handcar that the motion was sewn into their bodies. Now, with the stopping, they felt odd, on the verge of unraveling.*»

T.T. pág.52: «Habían viajado tanto en el vehículo tembloroso que el movimiento se les había metido en el cuerpo. Ahora, detenidos, se sentían raros, como a punto de desembarazarse».

Propuesta: Habían viajado tanto tiempo continuo en el vehículo, que el ritmo tembloroso penetró en sus entrañas, ahora, detenidos, se sentían extraños, como a punto de desmoronarse.

El viaje largo y constante es una simbología de lo que sería de su vida, de ahora en adelante, igual de monótona que como antes, regresarían a la rutina, de la que tanto escapaban.

«*Shudder*» significa temblar, pero tiene varias connotaciones, como la de emoción, se tiembla no solo por el movimiento del vehículo, sino también por ansias, por nervios, porque se está a la espera y expectativa de algo nuevo.

«*Odd*» no solo significa extrañeza, en cuanto al comportamiento y sentimiento, sino también, soledad en el sentido de que todo concuerda, exceptuando una cosa, persona o situación, significa muy diferente de lo conocido y de lo usual, mientras que raro solo se refiere a algo poco común o al comportamiento.

La comparación con la acción de coser y desenredar es una figura literaria para referirse al orden y al desorden en sus vidas para diferenciar cuando todo está bien estructurado y bajo control y de repente se derrumba. También, puede connotar la liberación causada por resolver un problema o la libertad en general.

La parada representa el aceptar de su realidad, ya que habían estado fingiendo que todo estaba bien y que eran felices durante tanto tiempo y por eso ahora sentían que se desmoronaban.

En la propuesta se usa «extraño» porque da la connotación de lejanía que era lo que estaban viviendo los personajes tras su situación, pues se estaban separando, convirtiéndose en desconocidos y además adoptando comportamientos diferentes a los comunes. Por otra parte, puede significar algo repentino o sorpresivo, diferente a la rutina, que era a lo que se refería el párrafo, el detenerse era algo extraño, inusual en su viaje.

Además se observa como la simbología se usa como una forma de traducir y mantener la constancia y fluidez del texto, al escoger signos que se asemejen a la imagen que se trata de dar como con «continuo», «entrañas», «extraño» y «desmoronarse» y otra vez se da una oposición funcional, a manera de describir un sentimiento.

Ejemplo 3

T.O.pág.602: «*They hit a level straightaway, the machine engine gasped and stopped abruptly. In the now crushing silence, it seemed that the quiet of earth, sky, and sea itself, by its friction brought the car to a wheeling halt.*»

T.T. pág.51: «Entraban en una recta cuando el motor jadeó y se detuvo de pronto. En el silencio ahora aplastante, pareció que la quietud de la tierra, el cielo y el mar mismo y la fricción mutua detenían el vehículo».

Propuesta: Alcanzaron una recta cuando el motor jadeó y se detuvo de repente. En el silencio, ahora abrumador, parecía que la tranquilidad de la tierra, del cielo y del mar mismo, en su fricción continua, detenía el vehículo.

El vehículo se había convertido en parte de sus vidas, en parte de su rutina, de ahí las cualidades humanas, jadeaba de cansancio, de tomar un último aliento para continuar, además era una figura literaria para referirse a los sentimientos de los personajes, que necesitaban un descanso para poder seguir.

El silencio que tanto habían anhelado ahora era demasiado para ellos, ya no lo querían y el más mínimo sonido era molesto, tanto que les provocaba detenerse en busca de un sonido nuevo, el silencio y la tranquilidad que traía esos sonidos se habían vuelto sus enemigos.

En la propuesta la escogencia de palabras como: «alcanzaron» que tiene varios conceptos desde llegar, arribar, salir o terminar en un cierto punto, refiriéndose a un viaje, o «llegar a juntarse con una cosa o persona que va adelante», igualarse con una persona, lograr un objetivo, hasta percibir con los sentidos y comprender, adicionalmente «*hit*» significa un golpe y alcanzar.

«*De repente*»: si se toman las palabras por separado «*repente*» significa brusco, inesperado y se relaciona con un movimiento de personas o animales, mientras que *pronto* se relaciona más con el tiempo, la posibilidad y con situaciones provocadas, la preposición de les da la misma connotación.

«*Abrumador*» tiene concepto de molesto, agobiante, preocupante, confuso o rotundo más inclinado hacia los sentimientos, por el contrario aplastante tiene connotación en cuanto a objetos.

«*Tranquilidad*» es pacífico, despreocupado, también quieto, estado de ánimo, a diferencia de quietud que es falta de movimiento, reposo o descanso

«Roce» se define como desgaste o efecto que se produce entre superficies en movimiento, parece referirse más a las relaciones personales incompatibles, mientras que fricción tiene una connotación de roce de cuerpos con la idea de provocar calidez.

Esta interpretación de significados permite un acercamiento a la comprensión de las emociones por las que pasan los personajes y asimismo una apertura a la interpretación de los lectores, cumpliendo con los presupuestos de Peirce y de Saussure quienes indican que el signo es intercambiable, es interpretable y tiene condición de diálogo, es decir que la interpretación de los signos debe ser capaz de causar una interacción entre el lector y el autor, e inclusive el traductor. Adicionalmente, el signo es completamente psicológico, los significantes son solo conceptos, ideas que la mente crea a partir de lo que escucha y con base a su conocimiento previo, agregando el tercer aspecto del signo de Peirce, integrando así estas dos propuestas de la teoría de los signos.

Ejemplo 4

T.O. pág.605:« "I feel guilty," she said. "Them gone and us here. And...I feel happy. Why? I *should* be unhappy.»

T.T. pág.54: «-Me siento culpable—dijo la mujer-. Todos desaparecidos y nosotros aquí y... me siento feliz ¿Por qué? Debería sentirme desgraciada».

Propuesta: --Me siento culpable—dijo ella --. Todos desaparecieron y nosotros aquí y... sí, yo me siento feliz ¿Por qué? ¡Debería sentirme desgraciada!

La mujer tiene sentimientos confusos, ahora duda de su deseo, ¿será su deseo o el de su esposo? Se demuestra como su carácter sumiso la ha traído al punto de estar en una situación indeseada. Ella siente duda, culpa, felicidad, gratitud, confusión y frustración.

Cuestiona sus deseos, su voluntad y se siente responsable.

El uso de «*Them*» demuestra un cierto desapego, parte de sus sentimientos confusos, mientras que en español se explicita el hecho de que son solo ellos en la tierra, al poner todos.

Adicionalmente, para «*unhappy*», ya que tiene varias connotaciones se busca el que más se asemeje a lo que ella siente en el momento, desgraciada parece ser lo más apropiado porque según el DRAE significa «que inspira menosprecio». Según WordReference «que provoca desgracias, de malas intenciones y despectivo», porque ella se repugna por su deseo, se siente afligida y hasta nostálgica. También el uso de «*us here*» podría simbolizar el querer provocar lástima, el hacerse la víctima, pobres hemos quedado completamente solos.

Al agregar palabras y segmentos suprasegmentales, se usa una forma de intensificar y explicitar, así se acentúa que ella se trata de convencer, se mantiene el tono.

Ejemplo 5

T.O.pág.604: «*The husband arose and looked out the window and observed very calmly as if it were a weather condition, "Everyone's gone," knowing this just by the sounds the city had ceased to make.*»

T.T. pág.54: «El marido se incorporó y miró por la ventana y observó con mucha severidad, como si hablara del estado del tiempo: -Todos se han ido- y esto lo supo sólo porque ya no se oían los sonidos de la ciudad».

Propuesta: El esposo se levantó y miró por la ventana, contemplando con mucha calma, como si se tratara del estado del tiempo. –Todos desaparecieron--, esto lo supo por los sonidos de la ciudad que habían cesado.

«Arose» puede tener varias connotaciones, referirse a un despertar, a la felicidad que provoca la resurrección, a un descubrimiento, a surgir de una situación mala, a algo nuevo, a empezar de cero y al movimiento del cuerpo. El traductor escoge incorporarse que se refiere al movimiento o a unirse a algo, mientras que para la propuesta se usa «levantarse», porque se refiere no solo al movimiento, sino también a separar, a edificar, a construir, a animar o alegrar.

«*Very calmly*» no solamente se refiere a la paz y quietud, sino también a una reflexión y contemplación, un análisis profundo, es la sorpresa que les provoca la paz que ahora tienen, que por fin llega, a una ciudad tan caótica.

El párrafo podría ser una referencia a la historia del Arca de Noé, el diluvio y los escogidos.

El vocabulario que se usa, no necesariamente lo podría comprender un adolescente, mucho menos un niño por la manera en que se describe, colocando el presente continuo y usando la forma pasiva es una característica de la LC.

Al usar signos un poco más sencillos como «*levantó*», «*desaparecieron*» y «*como*» y al mantener el uso de la tercera persona se logra perder parte de la identidad literaria del texto original y acercar al lector al texto.

The Illustrated Woman. La mujer ilustrada

Ejemplo 1

T.O.pág.608: «*Some people seem to float half an inch above any surface whatsoever. They have not seen earth in so long, they have become somewhat airsick.*»

T.T.pág.115: «Algunas personas parecen flotar a dos centímetros de cualquier superficie. No han visto tierra en tanto tiempo que están un poco mareados».

Propuesta: Algunas personas parecen flotar a dos centímetros de cualquier superficie. No han visto tierra en tanto tiempo que la altura les produce un cierto mareo.

El párrafo es una descripción del estado psicológico de las personas. El número y el uso de «*somewhat*» indican que siguen aferrados a la realidad, sin embargo tienen un poco de desapego y están cansados, de alguna forma, de su situación por lo que buscan una forma de escapar, también se puede referir a vivir en una constante negación y a no aceptar la realidad que se vive, vivir en un mundo propio y perfecto, donde la situación que tanto molesta se evade, se deja de lado y se omite.

La comparación con el aire y la sensación de estar volando o flotando es para simbolizar cuando las personas se sienten perdidas o aisladas, por otro lado, el mareo puede connotar la sensación de no pertenece y de sentirse aturdido o reprimido.

«*Whatsoever*» significa sin importar la situación, el momento o la circunstancia en la que se encuentren, siempre estará presente eso que les atormenta y como sugiere la teoría de los signos y las características de la LC, este ejemplo demuestra una relación de causa y efecto, la sensación de estar en el aire causa mareo, así como el desconectarse de la realidad y de la sociedad causa confusión.

Ejemplo 2

T.O.pág.609: «*She swooned up out of the coach and glided or rather escorted her shadow across the floor. She opened the door.*»

T.T. pág.116: «Se incorporó del diván y se deslizó, o más bien escoltó a su propia sombra a lo largo del cuarto. Abrió la puerta».

Propuesta: Parecía desvanecerse del diván, con una alegría inexplicable, y se deslizó, o más bien siguió a su propia sombra por el cuarto. Abrió la puerta.

«*Swooned*» significa desmayarse pero también se refiere al sentimiento que provoca que es de admiración, de respeto y de amor por una persona, además de alegría desbordante, por lo cual hay que explicitarlo.

«Deslizar» también connota el movimiento despreocupado que el personaje se ve obligado a hacer por el peso y «escortar» es acompañar para proteger, pero en este párrafo se usa para connotar el movimiento que ella hace donde pareciera que sigue a la sombra. «*Floor*» porque la sombra se reflejaba en el piso, pero se refiere a que la sigue donde vaya y a que abarca todo el cuarto.

El uso de «diván» para «*coach*» es una referencia de clase social alta, de una persona adinerada y de la época en que se desarrolla la historia. Un diván era un sillón muy grande que soporta peso y podría servir como cama, usado específicamente en los consultorios de los psicólogos desde los tiempos de Freud, significaba que el paciente podía reposar y sentirse tan relajado para su consulta que podría encontrar una solución.

El párrafo se perfila como una forma muy sutil de describir el peso de la paciente, algo que podría coincidir con un estándar social así se efectúa una función de la LIJ, pero que a la vez obtiene la aprobación del adulto como una buena forma de escapar de un problema social, cumpliendo así con una característica de la LC.

La flexibilidad de los signos es algo muy presente en este ejemplo ya que para comprender de que se trata se debe leer todo el párrafo, es decir que los signos son dependientes entre sí y se nota que la explicitación se hace necesaria, así no se perdió la sutileza de la descripción y se mantuvo el sentido.

Ejemplo 3

T.O.pág.609: «*No children, of course,*» he heard himself say. *“No children.” Her smile lingered. “But that’s not my problem either. Willy, in a way, is my child. And I, in a*

way, besides being his wife, am his mother. It all has to do with size, I imagine, and we're happy with the way we've balance things off.”»

T.T. pág 117:« --No tienen hijos, desde luego. --No tenemos hijos. --La sonrisa de Emma Fleet se detuvo un poco. – pero ese no es mi problema. Willy, en cierto modo, es mi hijo. Y en cierto modo, además de su mujer, soy su madre. Todo tiene que ver con el tamaño, me imagino, y somos felices por la manera en que hemos equilibrado las cosas».

Propuesta: –No tienen hijos, desde luego– se oyó decir el psiquiatra. –No, hijos no– La sonrisa de Emma se detuvo por un momento –Pero es tampoco es mi problema. Willy, de cierta forma es mi hijo, y yo, aparte de ser su esposa, soy su madre, todo tiene que ver con el tamaño, me imagino, y nosotros somos felices con la forma en que hemos logrado balancear las cosas.

Aquí se alude al descontento del personaje por sus diversos problemas, como el no tener hijos, su peso y lo que está a punto de revelar. Ella se encuentra en negación de su situación y rechaza que esos puedan ser eventos causantes de su tristeza y desconsuelo.

Un ejemplo es la referencia a la sonrisa que se detiene ya que después de estar extremadamente contenta pasa a estar triste, que asimismo podría indicar la condición psicológica del personaje, que puede ser bipolar, por sus cambios de humor drásticos.

El tamaño, en cuanto al peso, es más bien motivo de orgullo, causa de felicidad (en su consciente, más no en su subconsciente) porque ella cree que ante la sociedad es vista como la persona que lo ama, pero como una madre a su hijo y no es una atracción y es todo para ella, es lo más importante, pero también es su verdadero problema. Enfatiza que es su madre, tal vez porque lo ve como a un hijo, se encuentra, otra vez, en negación

de que alguien la pueda amar o si quiera querer por su peso, por lo que asume el papel de madre, de cuidar, en especial de complacer.

Nótese que el traductor usa «equilibrio» que de hecho es la palabra correcta pero ya que se pierde el juego de palabras con la situación del peso en la propuesta se usa «balancear» que también es válido porque significa lo mismo y así se logra mantener este aspecto.

Adicionalmente, en el texto del traductor se usa «mujer» porque para Willy era una simple mujer que es un poco más despectivo, sin propiedad o respeto, pero en la propuesta se usa «esposa» porque la que habla es la esposa de Willy y esto es una afirmación de su parentesco, el hombre como su pareja pero este se da debido al contexto histórico español del momento cuando la mujer estaba aún más en un segundo plano.

Aunque el psiquiatra parece sentirse incómodo al dirigirse a su paciente, evidenciado por el hecho de que se escuchaba a sí mismo y por ende se juzga y precisamente por tratarse de una crítica social hacia ese tipo de normas en la traducción y en la propuesta se mantiene el registro formal.

Otra vez, hay una relación de causa/efecto el peso hace que no sea atractiva y que por razones de salud no tenga hijos y la falta de hijos le causa tristeza, por lo que adopta a su esposo como su hijo, la traducción debe lograr demostrar esa relación sin explicitar demasiado y transmitiendo el sentido y la emoción.

Ejemplo 4

T.O.pág.610: «*“Willy sounds like a remarkable man”, Dr. George found himself saying against all the rules. “Oh he is, he is! He smoulders- with ability, with talent yet undiscovered, untapped!” She said, quickening warmly.*»

T.T. pág.117:« –Willy parece ser un hombre bastante notable– se encontró diciendo el doctor George, contra todas las normas. –¡Oh lo es, lo es!. ¡En el arde un fuego sin llama, una capacidad todavía sin descubrir, sin utilizar! –dijo Emma Fleet, con súbita vehemencia».

Propuesta: – Willy parece ser un excelente hombre –, se encontró diciendo el Dr. George, contra todas las reglas. –¡Oh lo es, sí que lo es!. ¡El arde en fuego intenso, un fuego compuesto por habilidad, por talento sin descubrir, sin explotar! – dijo ella, con súbita vehemencia.

La forma en que Emma se refiere a Willy tiene un doble sentido, el de admiración y gran respeto por un artista, pero a la vez trata de convencerse de su amor de pareja, porque él la salva de su desfortunio y le da una razón para que le guste su peso, en él, encuentra refugio.

El fuego simboliza pasión, pero la descripción de Emma revela la pasión que Willy tiene por su arte y la admiración que tiene ella por él como artista, no como hombre.

La frase «*Against all the rules*» refleja como la sociedad impone protocolos a seguir entre pacientes y doctores que no deberían ser quebrantados, pero que a veces es sano dejar de lado por el bien de su cliente, de la persona o de la situación para acercarse y lograr encontrar una solución, además permite que el lector tenga empatía para con el personaje del doctor, adicionalmente, puede ser una referencia a todo el cuento, pues la pareja de Willy y Emma es diferente a lo que dicta la sociedad.

Esta constituye una característica muy predominante de la LC que es romper con los esquemas impuestos y con los parámetros sociales. La falta de algunos pronombres en la propuesta se usa como una estrategia para hacer que el texto suene más poético y apasionado. A diferencia del ejemplo anterior, ya que el doctor rompe las reglas y rompe

su registro, por eso en la traducción se usa «notable», mientras en la propuesta se usa «excelente» que aunque tengan significados similares, la primera es más formal, denota jerarquía para con su paciente, manteniendo constancia y cumpliendo con el tono, lo cual en este caso se rompe en la propuesta.

Ejemplo 5

T.O. pág.610: «*He was all feverish and excited. He danced around. I'd never been made over so much in my life. I blushed. I felt good.*»

T.T. pág.118: «Estaba todo enfebrecido y excitado. Bailaba a mí alrededor. Nunca me habían hecho tanto caso en mi vida. Me ruboricé. Me sentí bien».

Propuesta: Estaba todo entusiasmado y fogoso. Bailó a mí alrededor. Nunca en mi vida, nadie, se había interesado tanto, por mí. Me sonrojé. Me sentí bien.

Aquí la mujer tiene varios sentimientos como entusiasmo, felicidad, vergüenza y satisfacción demostrado por el uso de puntos, mientras que en la propuesta se intenta intensificar los sentimientos de entusiasmo y soledad con el uso de las comas.

El uso de las palabras «*feverish*» y «*excited*» tiene doble sentido, él estaba emocionado, contento, eufórico y al mismo tiempo excitado. Una connotación sexual que simboliza la reacción del ser humano cuando mira alguien que le conquista y muy típico de la LC esconderlo de forma ingeniosa y sutil.

Some Live like Lazarus. Algunos viven como Lázaro.

Ejemplo 1

T.O.pág.617: «*There he was, thrusting his hand in to hoist the window dummy after him, an ancient sachet of bone and talcum dust that was named, surely for some terrible practical joke, Mother.*»

T.T.pág.127: «Allí estaba él, sacando la mano para empujar al espantapájaros, una vieja bolsa de huesos y polvo de talco a la que llamaban Madre, lo que era sin duda una broma horrible».

Propuesta: Ahí estaba él, metiendo su mano para sacar al espantapájaros, una vieja bolsita de huesos y polvo de talco a la que llamaba, sin duda alguna, por una horrible broma realista, Madre.

El párrafo es una descripción detallada de la madre y lo que ella representa para el personaje que la describe, connota mucho desprecio y hasta odio, tanto por la madre como por el hijo, asimismo, hay un cierto respeto, demostrado por el uso de la mayúscula y de bolsita, el uso del diminutivo que también puede significar ternura.

«*There he was*» se usa en un tono despectivo, de algo que se hace repetidamente con desprecio, mientras que «*thrust*» y «*hoist*» tienen doble sentido, ya que por su significado, no se sabe si la quiere ayudar a salir o más bien empujar para lastimarla, lo cual podría referirse a lo que él siente hacia ella, la quiere porque es su madre, pero está cansado de llevar esa carga, como lo que la ve.

«*Window dummy*» además de maniquí podría ser títere o espantapájaros, pero la opción escogida fue «espantapájaros» porque es un término más despreciativo, más fuerte porque es viejo, hecho de paja, decaído, está hecho para asustar por lo que está asociado con el terror, como la descripción que el personaje hace de la madre, mientras que un maniquí tiene el propósito de exhibir, ser visto, mostrar, es bien parecido, tiene buen cuerpo, está bien formado, puede ser juvenil y se asocia más a la belleza.

Si se tratara de un cuento exclusivamente para niños o jóvenes menores de 18 años podría usarse maniquí para que fuera menos despectivo y justificarse en el hecho de que ella representa una carga porque hay que hacer todo por ella.

El talco se tiende a asociar con bebés y con personas adultas mayores y provoca ternura, pero al agregarle «polvo» da un sentido como de suciedad y el hecho de que madre esté con mayúscula podría significar el respeto que todavía se mantiene por ella, a pesar de la edad.

Es importante traducir «*practical*» porque se refiere a algo que se hizo realidad, para el personaje, que describe a la madre, ella era como una pesadilla que se volvió realidad. En la traducción se usa «sacando» que resulta un poco confuso porque ¿de dónde? saca la mano, mientras que en la propuesta parece mejor «meter» la mano y se usa para dar efecto más informal que va dar acercamiento al lector.

Ejemplo 2

T.O.pág.618: «*So, through all the repetitions of arrivals and departures, my mind ran back to when the foundations of the Green Bay Hotel were freshly poured and the parasols were new leaf green and lemon gold.*»

T.T.pág.128: «Así a través de todas las repeticiones de llegadas y partidas, mi mente volvió a la época en que los cimientos del Green Bay Hotel estaban todavía frescos, y los parasoles eran de un verde hoja tierna y oro limón».

Propuesta: Así, a través de las repetidas llegadas y salidas, mi mente regresó a la época en que los cimientos del Hotel Green Bay, estaban todavía frescos y las sombrillas para sol eran de un verde hoja tierna y un oro limón.

En medio de todo lo malo que vive el personaje, ella puede regresar a una época en que se sintió feliz, su descripción alude a la felicidad y el cariño con que recuerda ese lugar, tiene buenos recuerdos y el pasado es mucho mejor que el presente, porque así como ellos, todo era fresco, nuevo, tierno, brillante y feliz, cuando eran niños, ella regresa

al momento en que nace su amor por ese niño, que ahora es un hombre que nunca le pudo corresponder.

Los colores sugieren la época del año, como verano y el sol. El limón puede sugerir una experiencia amarga, pero su color puede reflejar algo bueno, resplandeciente, brillante y nuevo. El viajar funciona como una comparación del pasado con el presente, la llegada puede simbolizar lo nuevo, el presente y la partida, el regreso, lo viejo.

En este ejemplo no hay muchos cambios de la traducción a la propuesta, exceptuando la palabra repeticiones que se cambió a repetidas para dar el efecto de descripción de algo que ocurre en el momento y de forma constante, ya que el efecto de estar contando la historia que produce cercanía con el lector, algo característico de la LC y por eso se considera que la traducción, en este caso, es acertada.

Ejemplo 3

T.O.pág.618: «*I remember when he was seven, them driving by in their horse carriage, his hair long, brushing his poutish, shrugging shoulders.*»

T.T.pág.129: «Lo recuerdo cuando tenía siete años, conduciendo el coche de caballos, el pelo largo rozándole los hombros que se encogían, despectivos».

Propuesta: Lo recuerdo cuando tenía siete años, ellos se paseaban en su carruaje, él con su pelo largo rozándole los hombros que se encogían despectivos.

La forma en que se describen los hombros representa el sentimiento de frustración, de enojo y desprecio hacia la vida que tiene a tan corta edad. El cabello largo y un carruaje son sinónimos de clase social alta, el hecho de que se pasearan puede simbolizar exhibición para demostrar a los demás que son más ricos y vivir de apariencias. En la traducción el niño conduce el carruaje por lo que podría ser ya sea que

el traductor quiso dar a entender que desde temprana edad ya le servía a su madre, ella ya lo usaba, o un error de interpretación, lo cual es más probable.

Aquí se observa, otra vez, como la descripción sencilla, pero detallada juega a favor del lector para con su imaginación y la pincelada en la literatura para adultos es el uso de «*poutish*». En la traducción se mantiene el ritmo, con palabras como lo, conduciendo y él, pero perdiendo un poco la idea, mientras que en la propuesta se intenta enfocar en la descripción para mantener el sentimiento de nostalgia, con el pasado continuo, como si se devolviera a esa época mediante palabras y frases como «ellos se paseaban» y si se presta atención a ese elemento simbólico se puede tomar la decisión de cómo usar el signo, en cuanto a su forma gramatical para que provoque un efecto en la imaginación del lector lo cual le permitirá crearse una perspectiva.

Ejemplo 4

T.O.pág.619: «*I do not meet girls who wait on public tables,*” she said. *“I acknowledge they exist, work, and are paid. But I immediately forget their names”.*»

T.T. pág.130: « –Yo conozco a las chicas que sirven en lugares públicos –dijo ella– Acepto que existan, trabajen y se les pague. Pero en seguida olvido como se llaman».

Propuesta: –Yo conozco a las chicas que sirven en lugares públicos –dijo ella– Acepto que existen, que trabajen y que se les pague, pero olvido sus nombres de inmediato

El tono simboliza altanería, la señora hace una clara distinción de clase social entre una persona que sirve y la que es servida, de esa forma juzga a la mesera, quien parece no ser suficiente para su hijo por su condición económica y social.

Desprecia el lugar y en especial a la persona, para ella son personas insignificantes que no vale la pena conocer y que no merecen su tiempo porque simplemente existen para servir a los demás y sus nombres ni siquiera son relevantes.

El traductor pasa de una expresión negativa a positiva. Al afirmar intensifica el tono, y la expresión del personaje, importante en la LC, pero sin cambiar el sentido que en inglés si cambiaría por completo, si fuera positivo y por eso en la propuesta se mantiene.

Adicionalmente, se cumple con la afirmación de Saussure de las diferencias y oposiciones funcionales.

Ejemplo 5

T.O.pág.620: «"Anna! He blurted out as if it had come to him suddenly. "*What if— what if she died this summer?*" "*She won't*". "*But if she did, if she took a turn for the worse, I mean, in the next two months*"

– *He searched my face. He shortened it.*»

T.T. pág.131: « – ¡Anna!– Se le escapó como si se le hubiera ocurrido de pronto – ¿Qué pasa si....muriera este verano? – No se morirá. Pero si se muriera, si se empeorara, quiero decir, en los dos próximos meses... Roger buscó mi cara. Abrevió».

Propuesta: ¡Anna! –Se le escapó como si se le ocurriera algo de repente –. ¿Qué pasaría si... muriera este mismo verano? –No morirá. Pero si se muriera, si empeorara, quiero decir, en los dos próximos meses... Roger analizó mi cara y lo redujo.

Roger busca desesperadamente una respuesta positiva de Anna, el tiempo es su mayor enemigo, debido a que ella ya lo ha esperado mucho tiempo. Las expresiones que se usan significan que la cara de Anna, sin que dijera una palabra demostraba que él sabía que no sería posible, en otras palabras la expresión de su rostro habló. «*Searched*»

porque ahí buscaba una respuesta y por eso se usa analizó en la propuesta y «*shortened it*» porque como consecuencia de lo que encontró se vio obligado a reducir el tiempo.

La descripción debe ser capaz de hacer que el lector lo imagine, por lo que hay que buscar signos que no sean muy distantes en cuanto al registro, como en el caso de «*blurled out*» que se mantiene igual en la propuesta para efectos de empatía con el lector.

Ejemplo 6:

T.O.pág.620:« *“She’s a sick woman, Anna! My God, she can’t survive!”*»

T.T. pág.131: « – ¡Es una mujer enferma, Anna! ¡Dios mío, no puede sobrevivir!»

Propuesta: – ¡Es una mujer enferma, Anna! ¡Dios mío, jamás sobrevivirá, ya no puede!

Se presenta una característica suprasegmental en el original que en el texto traducido se debería explicitar, el uso de la letra cursiva, por lo que en la propuesta se procede hacer. El parece estar sumamente convencido y con toda certeza de que la madre no va poder sobrevivir, de ninguna manera, intenta convencerse y también a Anna, de que así será. Por eso, en la propuesta se agregan palabras que, cierta forma, demuestren el convencimiento propio.

The Best of All Possible Worlds. El mejor de los mundos posibles.

Ejemplo 1

T.O. pág.626: « *“My grandpa once said, ‘Big in the hunkus, small in the brain that is man’s faith.’”*. *“A wise man. But what do you make of her?”*»

T.T. pág.210: «Ya lo dijo mi abuelo: “Bultos grandes, cerebros chicos, tal es el destino del hombre.” – Un sabio. Pero dígame, ¿Qué piensa de ella?»

Propuesta: Lo dijo mi abuelo una vez: Paquetes grandes, cerebros pequeños, ese, es el destino del hombre. –Un hombre sabio. Pero dígame ¿Qué piensa usted de, esa mujer?

Otra vez, el uso de la letra cursiva o versalita, en el original porque no se trata de una mujer común, sino esa mujer en especial, que ha logrado mucho, ha logrado conquistar a muchos, entonces igual que en el anterior se explicita, otra opción es que se busque una expresión en la cultura de llegada que sea equivalente. En la propuesta se usan los signos de puntuación como una técnica para explicitar el elemento suprasegmental, lo cual podría justificar el tono y la entonación como aspectos que denotan la relación de distancia y de formalidad, pero al mismo tiempo de una cierta confianza y conocimiento que tienen los personajes entre sí, de esta forma se demuestra la manera en que se podrían utilizar estos elementos textuales para dar a conocer el registro, la personalidad de los personajes y la forma del texto, los cuales son aspectos muy propios de la LC y ayudan al lector a tener una mejor comprensión del mensaje.

Ejemplo 2

T.O.pág.626: «*“Idiot bulls, that’s all of us, you, me, them, silly boys jerking like laboratory frogs if someone scratches our itch.”*»

T.T. pág 210: « –Unos estúpidos, eso es lo que somos todos, usted, yo, ellos, unos muchachos tontos que saltan como ranas de laboratorio si alguien les rasca donde les pica».

Propuesta: –Animales estúpidos, eso somos todos nosotros, usted, yo, ellos, muchachos tontos, como ranas de laboratorio que brincan si encuentran alguien que les quite las ganas.

La comparación del hombre con los animales es algo muy común y revelador acerca de las personalidades y los comportamientos que ellos tienen para con las mujeres, hace referencia a que los hombres solo piensan en sexo.

Por un lado, un toro es un animal muy fuerte, grande y bravo, pero manipulable y a veces hasta tonto. Una rana es, para la mayoría, asquerosa, babosa, con dientes filosos y lengua larga, es cazadora y siempre se usa para experimentar; por otro lado los hombres son fuertes y defensores, pero torpes y fáciles de manipular, suelen ser desordenados (asqueroso y baboso), labiosos (lengua larga y dientes filosos) y también cazadores, la mujer es como su presa, pero todas sus buenas cualidades se ven opacadas porque todo para ellos se reduce al sexo, evidenciado por la expresión «*scracth the itch*». Aquí también se podría buscar una expresión que signifique lo mismo, pero con el peligro de que sea una traducción muy regionalizada, por lo que se explicita en la propuesta.

El contenido sexual no tan implícito, pero que tal vez, alguien no familiarizado con ciertas expresiones no podría comprender puede ser favorable desde el punto de vista de la LIJ, pero al mismo tiempo cumple la función de dar información nueva al explicarlo en la propuesta, ya que “las ganas” es muy abierto y cualquiera lo puede interpretar, de acuerdo con su percepción, es por eso que al traducir se busca dejar apertura como un medio de interpretación.

Ejemplo 3

T.O. pág.626: «*And, everything considered, she's not much to look at. It's just she smells so good.*»

“*Tripe,*” said the old man. “*It won't wash. Purely and simply, she's a woman. All women are woman, all men are dirty goats.*” »

T.T. pág 210: «Y al fin de cuentas, no es tan bonita. Solo que huele tan bien. - Pamplinas –dijo el viejo –. Eso no camina. Es una mujer, pura y simplemente. Todas las mujeres son mujeres, todos los hombres sátiros sucios».

Propuesta: Y, pensándolo bien, no es tan bonita. Es solo que huele tan, tan bien.

–Tonterías– dijo el viejo–. Eso no es cierto. Simple y sencillamente, ella es mujer. Las mujeres son mujeres. Todos los hombres solo son, sátiros sucios.

En este párrafo se alaba el poder de la mujer que por el simple hecho de ser mujer ya es más valiosa porque la mujer posee todos los atributos, tiene el poder de decir lo que desea y lo que no desea, sexualmente ella pone los límites y puede pasar mucho tiempo sin actividad sexual, mientras que para la mayoría de los hombres se dificulta. El hombre en cambio, es superficial y solo busca satisfacer sus necesidades y no le importa las circunstancias, como la edad, son sátiros sucios. Se explicitan las palabras en versalita o cursiva para la comprensión de la entonación.

También en el texto traducido se usa «al fin de cuentas», mientras que en la propuesta se usa pensándolo como una forma de expresar la admiración del hombre por la mujer ya que se toma como que él analiza su belleza, no solo física, de forma profunda, la admira.

La traducción es una reflexión de la época y del lugar y es regionalizada, mientras en la propuesta se intenta neutralizar y modernizar usando expresiones más actuales y conocidas, «*Tripe*», por ejemplo, no es una frase muy ofensiva, a diferencia de otras como ¡*Hell no!* o ¡*Damn!* y eso funciona a favor de la LC, porque es vocabulario ni muy ofensivo, ni muy simple y esa misma neutralidad y modernidad en las expresiones va lograr que haya una apertura a la interpretación.

Ejemplo 4

T.O.pág.628: «*This is no woman I'm with –this is my wife!*»

T.T.pág.213: «¡Esta mujer no es otra, esta es mi mujer!»

Propuesta: – ¡Esta no es solo una mujer, con la que estoy, ¡esta es mi esposa!

Similar al ejemplo anterior en esta propuesta se procede a explicitar el énfasis que el autor original desea dar, mediante el uso de versalitas con «solo» para que se pueda comprender la distinción que se quiere hacer entre la mujer especial y las demás.

Adicionalmente, se da el uso de signos de exclamación para destacar de quien se trataba. El vocabulario es sencillo, pero con mucha información implícita que con pequeños cambios y sin llegar a una explicación total logra dar una comprensión del sentido, algo que debe tenerse muy claro al tratarse de LC, ya que el léxico debe estar en el medio de los dos tipos de literatura, ni muy sencillo, ni muy implícito o con palabras que se considerarían difíciles para un lector joven.

Ejemplo 5

T.O. pág.630: «*Both men, rising, stopped and looked at each other in surprise. Both spoke at once: "You get off at this stop?" Both nodded, smiling.*»

T.T.pág.215: «Los dos hombres, al levantarse, se detuvieron y se miraron sorprendidos. Los dos hablaron al mismo tiempo: – ¿Usted se baja en esta parada? Los dos asintieron, sonriendo».

Propuesta: Los dos hombres, se levantaron al mismo tiempo, se detuvieron y se miraron sorprendidos. Dijeron al mismo tiempo. ¡Que coincidencia! ¿Usted se baja en esta parada? Los dos asintieron, sonriendo.

Igualmente, en este párrafo se agrega una frase completa y una palabra que acentúen la intención del autor, de dar a entender que se trataba de una historia con la

misma mujer. Rectificaban que habían caído como hombres por su pensar tan superficial en el sexo y habían pasado de ser cazadores a presas y a pesar de que ninguno de los dos quería admitirlo ante el otro, si estaban conscientes de ello.

La explicitación se usa como técnica para denotar un poco mejor las expresiones y sentimientos de los personajes, mediante la afirmación se acentúa y se logra un tono, elementos importantes en la traducción de la LC, como en la propuesta, mientras en la traducción se omiten. El uso del presente continuo en el original con «*rising*», forma parte de la identidad textual y es para denotar que lo hacen al mismo tiempo, lo cual no es lo mismo que simplemente referirse al movimiento con al levantarse, por eso en la propuesta se explicita con al mismo tiempo. Este último ejemplo es un ejemplo de la importancia de la entonación y su traducción como elemento que da información valiosa sobre el texto.

Este análisis ha venido a demostrar cómo la traducción semiótica, mediante el uso de la teoría de los signos como técnica de traducción y la caracterización de la LC han sido aspectos efectivos para manipulación del texto como una metodología que tiene funcionalidad en el momento de traducir para lograr un texto pragmático, así se comprueba que para manipular textos la semiología puede funcionar como una técnica para traducir y estudiar con resultados productivos su efecto sobre los textos y sobre el lector y precisamente la siguiente capítulo se dispone a explicar cuales fueron esos resultados y como esta investigación aportó al campo de la traducción.

Conclusiones

Esta monografía se plantea como una oportunidad de innovar en el camino de la traducción literaria al tratarse de un género, si se le puede llamar de esta forma, de tan reciente crecimiento como lo es la literatura *crossover* y se aborda desde el tema de la manipulación textual para analizar la flexibilidad que tiene el traductor que, en dicho campo, también se convierte en autor, por lo que debe tener mucho cuidado y hacer una labor interpretativa más allá de la normal para lograr obtener un texto pragmático, todo esto con el fin de manipular la identidad de un texto y convertirlo en otro tipo de texto.

De tal forma en este último capítulo de conclusiones se puntualizan los resultados a partir de los objetivos y la hipótesis del trabajo, se proceden a explicar las limitaciones observadas en esta investigación, además se brindan recomendaciones sobre temas para futuras investigaciones, se enlista una serie de pautas a seguir y se explica el aporte que el estudio deja a la traductología.

1. La manipulación y sus resultados

El objetivo principal de este estudio fue la manipulación textual que el traductor debe, inevitablemente, ejercer sobre el texto, la pregunta de qué tanto esto influye en que un texto cambie su identidad textual, constituyó el cuerpo del trabajo, de esta forma se concretan los logros de esta monografía, a partir de los resultados del análisis.

- Las traducciones analizadas tenían vocabulario muy obsoleto y expresiones idiomáticas de la época de su producción, lo cual llevó a un estudio profundo de sus orígenes para poder comprender a que se referían los párrafos y las frases, con esto se logra demostrar que con el conocimiento del contexto histórico únicamente de los signos se puede adaptar el vocabulario para cumplir con las características de la

literatura *crossover*, como lo son una imaginación activa y reflexiva, la capacidad de causar un análisis interior y social, elaborar las competencias literarias y desarrollar el sentido de interpretación y un mejor uso de los signos llevará a la comprensión del sentido del texto y permite una interpretación abierta.

- La traducción debe ser un reflejo de ese mensaje que se intenta dar, pero en la realidad y en la vivencia diaria de la cultura meta con todos los elementos que lo conforman. En cuentos como estos que están cargados de descripciones y de emoción, lo ideal sería detallar de tal forma que la imaginación pueda estar constantemente activa durante todo el proceso de lectura, con vocabulario no muy difícil, pero tampoco con la sencillez de la literatura infantil y juvenil, se trata de encontrar el equilibrio léxico, precisamente el signo que se adapte mejor a esa descripción o emoción, con la fluidez del idioma meta comprobando, como indica la teoría que los signos, que estos son intercambiables, dependientes, estructurales, inmateriales, funcionales, pragmáticos y componen el vocabulario que desempeña un papel fundamental en la traducción de literatura *crossover*.
- Los elementos suprasegmentales como el tono, la entonación, el registro y los signos de puntuación con función pragmática y no lingüística contribuyen a los mensajes implícitos y están muy presentes en los textos de literatura *crossover*, por lo tanto desempeñan una labor importante en la traducción, ya que brindarán información valiosa sobre la textualización a la que se debe enfrentar y esto le permitirá buscar desde un principio métodos de explicitación para crear un efecto similar al de la obra original en el lector.
- Asimismo hay tres características relevantes de la literatura estudiada, a las cuales el traductor debe brindar especial atención ya sea para cambiarlas o mantenerlas, si

ya se encuentran en el texto, o dependiendo de su intención, como lo son la tercera personal singular porque proporciona un mayor acercamiento al receptor al contar la historia en lugar de simplemente narrarla, permitiendo la identificación y familiaridad textual que va producir un diálogo entre las entidades por las que pasa el texto y uno interno que provoque interpretación y reflexión. La narración, que como se mencionó en el transcurso del trabajo no siempre es lineal y secuencial, de esta forma si el traductor puede manipular el texto intercambiando y cambiando los signos para perder la identidad de ese texto como literatura infantil y juvenil podrá convertirlo en literatura *crossover* .

Por último los temas y su tratamiento, la literatura *crossover* se refiere a contenidos que la sociedad generalmente no desea tratar y considera prohibidos o escandalosos y es la forma en la que los expone que hace de este tipo de literatura el éxito que es, porque lo hace con humor y con sarcasmo por lo cual es insoslayable que el traductor mantenga y habilite esas características en su producción. .

- Mediante el estudio de la literatura infantil y juvenil se logró obtener un conocimiento básico y una definición funcional de la literatura *crossover*, de esta forma se obtuvo una caracterización y conocimiento de la literatura a la cual nos enfrentamos y se llegó a comprender que aspectos se deben adaptar para perder la identidad del texto y convertirlo en una obra de *crossover*. Todo esto, para cumplir con los objetivos de esta monografía de identificar la identidad textual de los tipos de literatura involucrados para determinar una técnica de manipulación textual apropiada, de acuerdo con los cambios traductológicos y con la intención del traductor.
- También se determinó que la semiosis debe ser una herramienta principal en la traducción, para activar la mente, el conocimiento y la imaginación del receptor,

porque debe lograr causar un efecto similar al de la obra original, la simbología cultural, será entonces, clave para que el lector logre un diálogo con el texto y se conecte con el emisor del mensaje, aunque sepa que se trata de una traducción debe poder identificarse a tal punto, que logre disfrutar la lectura y esta pase a ser parte de su desarrollo de competencia literaria y permita la interpretación proactiva. El estudio de los símbolos del texto original, permitirá al traductor crear diferentes perspectivas en aras de anticipar el efecto sobre el lector y traducir para dejar esa misma apertura hacia la interpretación que tiene el texto original.

- El análisis mostró que la traducción usa la técnica de equivalencia directa causando la pérdida de la naturalidad de la narración y evidenciando la presencia directa del traductor mediante la literalidad. Con el cambio del vocabulario la propuesta intenta recobrar el sentido del texto mediante la apertura al subjetivismo, es decir a la interpretación cumpliendo con las propuestas de la teoría de los signos que se refieren a la relación dependiente y estructural de los signos, ya que las palabras adquieren diferentes significados dependiendo de la función que cumplen en el texto y lo que intentan simbolizar. Al mismo tiempo provocan una relación y reacción psicológica que posibilita el desarrollo de una imaginación activa, es decir el uso de los sentidos para estimular la competencia literaria y causar el diálogo necesario para la reflexión y el actuar del lector. Explicando así como la traducción semiótica es una técnica efectiva para perder la identidad del texto, pues al utilizarla se logra cumplir con las características de la literatura *crossover*.

2. Limitaciones

La mayor limitación que presentó esta investigación fue que no se puede considerar que los resultados sean completamente concluyentes, ya que el análisis no es exhaustivo, solo es de un autor y de un traductor y la identidad textual desempeña un papel importante, ya que cambia conforme al autor porque son particularidades textuales y esto puede llevar a conclusiones variadas con respecto a la traducción de literatura *crossover*.

Otro aspecto que dificultó la realización del trabajo fue el obtener las obras completas, debido a que su producción original es muy vieja, sin embargo se logró. Asimismo, las traducciones recientes no son actualizadas, ni oficiales, a esto se le suma que los traductores suelen ser completamente anónimos y debido a ello queda claro que cualquier traducción o propuesta de traducción que se vaya hacer, en la actualidad, superará por mucho a las obras analizadas porque los avances en los estudios de esta disciplina y el conocimiento es mucho mayor que en el siglo pasado.

Recomendaciones para futuras investigaciones

Esta monografía también pretendió ser una vía para el desarrollo de otras investigaciones orientadas hacia la traducción de la literatura *crossover* y así contribuir con el desarrollo de la traductología.

Uno de los rasgos más predominantes que se encontró y un aspecto que posibilita el uso del mecanismo de explicitación y que se podría estudiar más a fondo es la entonación, ya que hay una gran escasez de estudios sobre este fenómeno que suele ser tan importante, debido a que cumple la función de brindar rasgos de forma textual, de personalidad (refiriéndose a los personajes) y de formas de expresión, pero no hay mucho

conocimiento sobre cómo debe funcionar esta cuando se traduce y los procedimientos traductológicos que se deben usar en la lengua meta.

Es de gran importancia ya que es un elemento que da los significados implícitos en la lectura y con frecuencia se pierde todo el significado y sentido, esto brindaría una luz sobre un tema tan poco tratado y sobre todo, la entonación sería de gran ayuda para el traductor que quiera dedicarse a trabajar con la literatura *crossover* para que cuando lo pase de una lengua a otra pueda mantener la esencia del texto.

Otra recomendación es estudiar a varios autores con el fin de obtener resultados más concluyentes sobre las características de cada género y la manipulación que ejerce cada traductor sobre los textos para identificar, primero, si la manipulación se da al mismo grado y qué tan exitosa es en convertir los textos de literatura infantil y juvenil en literatura *crossover*, o escribir textos de literatura *crossover* desde su producción inicial, asimismo, escoger una población y entrevistarla para determinar qué tan buenas son las traducciones como parte de este tipo de teoría dedicada específicamente al estudio desde la recepción del público meta y para que se dé una observación directa.

La industria literaria se ha vuelto muy lucrativa y va en aumento y esto trae muchos intermediarios en la traducción de textos, por lo que un objetivo podría ser el efecto y la influencia de la censura sobre los textos traducidos y sobre el traductor, así como formular recomendaciones para enfrentarse a este fenómeno.

Otro punto de vista desde el cual se puede abordar el tema es la influencia socio-cultural que el fenómeno ha traído sobre la cultura propia, en aspectos como los usos lingüísticos, se podría estudiar cómo la traducción ha sido el elemento de influencia para que la cultura se adapte, evolucione y cambie a partir del *crossover* que se recibe como producto de la traducción frecuente y eficiente.

La traducción del sarcasmo y del humor en la literatura *crossover*, también podrían ser de gran interés como una forma de ayudar al traductor a obtener técnicas, para tratar temas tan desafiantes como estos.

El corpus de esta monografía, presentó bastante uso de oraciones subordinadas como un método de expresión de sentimientos y estados de ánimo, por lo tanto, sería muy productivo un estudio sobre cómo utilizar y colocar estas en la traducción sin que parezca una estructura extraña para la lengua meta.

Se podría hablar de las palabras con base en la época, como han ido evolucionando y como esto afecta la cultura meta y contribuye a la mejora y a la actualización de las traducciones, si se deben mantener, cuáles se deben mantener y por qué.

También se le puede sumar la intertextualidad, como elemento externo que cumple una función importante en el desarrollo de la competencia literaria y por ende en este tipo de literatura, se podría investigar cómo traducir de forma que la intertextualidad siempre este presente e influencie y funcione como método de traducción.

En fin, muchas formas y elementos se pueden estudiar de la traducción de literatura *crossover* en aras de desarrollar la disciplina en cuestión y aportar nuevos métodos y técnicas de traducción.

A continuación se mencionarán una serie de recomendaciones o pautas que el traductor podría seguir para trabajar con literatura infantil y juvenil o con literatura *crossover* formuladas, según sea su intención, a partir de los resultados y observaciones de esta monografía.

3. Pautas a seguir

3.1. Mantener la identidad textual (literatura infantil y juvenil)

- Simplificar el vocabulario, sin caer en el didactismo
- Eliminar explicitaciones que sean extremadamente sexuales u ofensivas
- Simplificar la sintaxis, eliminar oraciones subordinadas en exceso.
- Aunque las historias no sigan un orden cronológico y lógico, procurar dejar en claro los personajes, los momentos y situaciones en la obra sin cambiar el curso de la historia.
- Eliminar los excesivos aspectos suprasegmentales, porque dependiendo del nivel cognitivo va ser difícil que el niño o adolescente lo comprenda y para llegar a eso, usualmente deben tener un nivel de lectura mucho más desarrollado.
- Tratar de usar elementos que llamen la atención como la musicalidad y las figuras literarias más poéticas como la metáfora, sin hacerlos sentir iletrados.
- Evitar expresiones y léxico que denote y connote temas considerados “tabú” en la sociedad.
- Reconocer y tomar en cuenta que ya que se trata de niños y jóvenes, los temas puedan dar pequeñas pinceladas de las realidades de otras culturas, sin caer en detalles negativos.

3.2. *Perder la identidad textual (literatura crossover)*

- Prestar atención a los elementos suprasegmentales para que las ideas se concreten.
- Los signos de puntuación son importantes para dar forma a los textos.
- La colocación de las preposiciones es fundamental para acentuar.
- En un texto abundante en diálogos, es necesario revisar la estructura y la colocación de las palabras, ya que eso determinará a qué se refiere el personaje y al énfasis que hace.
- Tener cuidado de no convertir todas las figuras literarias en metáforas
- Procurar no eliminar referencias, de lo que sea, en el texto.
- Considerar estructuras en inglés, si suena más poético y figurativo de esa forma.
- Considerar y analizar si se deben cambiar o mantener las relaciones semióticas (causa/efecto, oposición y diferencia funcional).
- Naturalmente, investigar sobre el simbolismo que se utiliza para adaptarlo y buscar el que mejor o más se acerque al objetivo traductológico.
- Manipular la secuenciación de la narración, si es necesario, moviendo los párrafos u oraciones para que no se pierda el interés en la lectura.

4. Aporte a la traductología

Debido a su profundización en la semiología y en la semiosis, la teoría de los signos demuestra ser efectiva en la traducción, aquí se intentó explicar que la simbología en un texto es sumamente importante y que se puede trabajar de manera consciente, manipulando el texto para obtener símbolos y semiosis válida en la cultura meta, mientras inconscientemente todo los demás elementos externos e internos del texto se van a ir adaptando.

La intención de este análisis fue demostrar que la traducción se puede hacer mediante el uso simplemente de la semiosis, manipulando y prestando atención a los detalles simbólicos y para comprobarlo los ejemplos cumplieron con la teoría de los signos, cuando se dice que los signos dependen de otros signos, ya que la lengua es un sistema de signos funcionales y pragmáticos, el hecho de que se puedan cambiar demuestra que están a un mismo nivel y que son intercambiables. Demuestran que son inmateriales porque son la unión de ideas, conceptos, sentidos y definiciones formadas por el receptor como indica la teoría.

Al cambiar, flexibilizar y manipular esos signos se logra también manipular la identidad del texto y de esa forma se pueden llegar a transmitir mejor los mensajes en la lengua meta y provocan un efecto en el lector que al imaginar causará un impacto sobre su memoria que le hará evocar recuerdos y conocimientos que le permitirán asociar, sentirse identificado y actuar sobre ello, el efecto de la manipulación textual de hacer-hacer. La clave podría estar en explicitar, sin llegar al punto de explicar y de quitar aspectos como la rima, la musicalidad y en especial, el mensaje implícito, por lo tanto, además de cumplir con la caracterización de los textos involucrados en este estudio, terminará por cumplir la meta traductológica, de acuerdo con el objetivo que desee.

Adicionalmente, la meta más importante de la literatura *crossover* es mantener y entregar un final abierto que permita la interpretación para que se considere como literatura y que cumpla con las tareas de mediar y de unir géneros, de desarrollar competencias, de provocar accionar y de proporcionar el disfrute ilimitado.

Con la traducción semiótica el traductor va tener la oportunidad de anticipar el impacto del texto y de determinar su audiencia, porque la semiosis le da la flexibilidad de manipular la obra para llegar a cumplir sus metas.

Bibliografía

- Aguiar, Elsa. «En busca de una LIJ de nueva generación y Medicione». *Editar en voz alta*. Madrid: Wordpress, 8 diciembre 2013.
- Atkin, Albert. «Peirce's Theory of Signs». *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2001). Versión impresa.
- Bassnett, Peter R. Bush y Susan. *The translators Writer*. Londres: Continuum, 2006. Versión impresa.
- Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction: Global Perspectives*. Nueva York: Routledge, 2009. Versión impresa .
- Bergsdorf, Claudia. *Ronia Revisited: Enhancing Children's Crossover Narratives and Themes through Illustration*. Tesis. Nueva Zelanda: University of Massey, 2011. Versión impresa.
- Bradbury, Douglas Ray. *Bio.A&E*. n.d. Sitio Web. 11 octubre 2014.
- . *Biografías y vidas*. n.d. Sitio Web. 11 octubre 2014.
- Bradbury, Ray. *Las maquinarias de la alegría*. Buenos Aires: Minotauro, 1975. Versión impresa.
- . *The stories of Ray Bradbury*. Nueva York: Alfred Knof, 1980. Versión impresa.
- Buijs, Anne Marieke. *A Tale for Youbg and Old*. Tesis de posgrado. Utrechth: Universiteit Utrechth, 2006. Versión impresa.
- Català, Josep Mengual. «Negritas y cursivas, libros e historia editorial». 16 mayo 2014. *Las puertas de la imaginación (Paco Porrúa)*. Blog. 9 octubre 2014.
- Cerillo Pedro, Cristina Cañamares y César Sánchez Ortiz. *Literatura infantil*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. Versión impresa.
- Cervera, Juan. «En torno a la literatura infantil». *CAUCE, Revista de filología y su didáctica* (1989): 157-168. Versión impresa.
- . *Teoría e la literatura infantil*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1992. Versión impresa .
- Chandler, Daniel. *Semiotics for Beginners*. Gales: Aberystwyth, 2005. Versión impresa.

- Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis Educación, 1999. Versión impresa.
- Copeland, Libby. *Are Fairy Tales Out of Fashion?* Nueva York, 29 febrero 2012. En línea.
- Daniel, Richard. *Why are some beaches more golden than others?* Michael Rhydderch. 31 octubre 2011. En línea.
- Dobles, Rodríguez Margarita. *Literatura infantil*. San José, Costa Rica: EUNED, 1981. Versión impresa.
- Dominguez Perez, Mónica. *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2008. Versión impresa.
- Dudek, Duane. «Scary Children's Stories Help Kids Deal with Today's Troubled World». *Milwaukee Journal Sentinel* 17 noviembre 2001. En línea.
- El-dali Mostafa, Hosni. «Cross-Cultural Communication: Perspectives from Translation Studies and Applied Linguistics». *Journal of Social Sciences* (2012): 25-46. En línea.
- Española, Real Academia. *rae.es*. Edición 22 2001. En línea. 10 octubre 2014.
- . *rae.es*. 2001. En línea. 10 octubre 2014.
- Falconer, Rachel. «Crossover Literature». Hunt, Peter. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Nueva York: Routledge, 2004. 556-575. Versión impresa.
- . *The Crossover Novel: Contemporary Fiction and Its Adult Readership*. Nueva York: Routledge, 2009. Versión impresa.
- Fernández de Áviles, Paola. *La literatura infantil y juvenil: una introducción*. Madrid, 1997. Biblioteca virtual de España.
- Fernández, Mariángeles. «Francisco Porrúa, el editor de 'Rayuela' y otros libros que cambiaron la literatura». *El País* 26 junio 2013. Versión impresa.
- Frahling, Gereon, Leonard Fink y Claudia Schoppmann. *Linguae.com*. abril 2009. En línea. 3 octubre 2014.
- Fresnán, Rodrigo. «Paco Porrúa, el hombre del microscopio». *El malpensante* (2004): Edición 51. Versión impresa.
- García, Gonzalez, José Enrique. «El traductor deja su huella: aproximación a la manipulación en las traducciones». *ELIA I* (2000): 149-159. Versión impresa.

- Gonzalez, Consuelo y Roberto León. «Typepad.com». 27 diciembre 2005. *La casa del árbol, la alegría de leer*. En línea. 30 septiembre 2014.
- González, Ferriz Ramón. *Entrevista con Francisco Porrúa* Paco Porrúa. noviembre 2005. Versión impresa.
- Gorlée, Dinda L. *La semiótica triadica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios*. Estudio crítico. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Versión impresa.
- Hernandez Sanchez, Elisa y Carlos Fortea Gil. *La ficción crossover y su traducción: La obra de Roald Dahl como ejemplo*. Tesis de fin de grado. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012. Versión impresa.
- Hunt, Peter. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Nueva York: Routledge, 2004. Versión impresa.
- Ivanovic, Calvo Ingrid. «Proyectacolor.cl» n.d. *Proyectacolor*. En línea. 2 octubre 2014.
- Jakobson, Roman. «On Linguistic Aspects of Translation». *On Translation* (1959): 232-239. Versión impresa.
- Jansen, Peter. *Translation and the Manipulation Discourse: selected papers of the CERA, Research seminars in translation studies: 1992-1993*. Lovaina: CERA, 1995. Versión impresa.
- Katan, David. *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: Saint Jerome, 1999. Versión impresa.
- Kellog, Michael. *WordReference.com*. 1999. En línea. 3 de octubre de 2014.
- Kenward, Helen. *The challenge of Crossover and Investigation into the Existence*. Tesis de posgrado. Sheffield: University of Sheffield, Department of Information Studies, 2005. Versión impresa.
- Kweksilber, Carola. «Orígenes del diván». *Relaciones, revista al tema del hombre* (1996): Edición 145. Versión impresa.
- Masson, Sophie. «Writer Unboxed, about the craft and business of fiction». *Crossover Novels*. Nueva York: Wordpress, 8 abril 2009. En línea.
- Mendoza Fillola, Antonio. *Función de la literatura infantil en la formación de la competencia literaria*. Estudio crítico. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2008. Versión impresa.
- Merriam Webster's Dictionary and Thesaurus*. Massachusetts: Merriam-Webster Incorporated, 2006. Versión impresa.

- Morris, Charles. *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Barcelona: Paidós Iberica, 1994. Versión impresa.
- Navarrete, Ana María. «Una ventana al mundo». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* (2009): 58-63. Versión impresa.
- Nel, Philip y Lisa Paul. *Children's Literature, Crossover Literature*. Nueva York: NYU Press, 2011. Versión impresa.
- Newbery, Linda e Yvonne Coppard. *Writing Children's Fiction: A Writer's and Artists' Companion*. Londres: A&C Black, 2013. Versión impresa.
- Nord, Christiane. «Suprasegmental Features». Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991. 121-127. Versión impresa.
- Oittinen, Ritta. *Translating for Children*. Nueva York: Taylor& Francis, 2000. Versión impresa.
- Paz, Octavio. «Traducción: literatura y literalidad». *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, (1971): 157-166. Versión impresa.
- Puurtinen, Tiina. «Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature». *Meta: Journal Des Traducteurs/ Meta: Translators' Journal* (1998): 524-533. Versión impresa.
- Redondo, Domnguez Ignacio. *El signo como medio: claves del pensamiento de C.S. Peirce para una teoría constitutiva de la comunicación*. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Pamplona, 2009. En línea.
- Rodriguez, Diego Mariano. *La teoría de los signos de Charles Saunders Peirce: semiótica filosófica*. Tesis de Licenciatura. Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina, 2003. Versión impresa.
- Rodríguez, Francisco. «Estrategias de manipulación textual en El cataclismo de Damocles de Gabriel García Márquez». *Káñina* (1999): 27-37. Versión impresa.
- Romero, Oliva, Manuel Franciso. «I Jornada de LIJ del CEP de Cadiz. La lectura y la mirada del autor». *Cuadernos de Literatura infantil y juvenil* (2009): 32-37. Versión impresa.
- Romina, Alejandra. «El mundo de la LIJ». *Censura en la literatura infantil*. blogspot.com, 14 mayo 20014. En línea. 8 octubre 2014.
- Ruiz, Huici, Kiko. *La literatura juvenil y el lector joven*. Tesis. País Vasco: Universidad del País Vasco, 1999. Versión impresa.

- Sánchez Lihón, Danilo. «¿Qué es literatura infantil?» *Adhesión al XXVII Encuentro Nacional De Literatura Infantil Y Juvenil*. Ed. Danilo Sánchez Lihón. Paramonga: Instituto del Libro y la Lectura del Perú y Capulí, Vallejo y su tierra, 2008. En línea.
- Seghers, Nancy. *Harry Potter Crosses over and a Partial Translation of Mugglenet.com's. What will happen in Harry Potter7? Who Lives, Who Falls in Love and How Will the Adventure Finally End*. Tesis. Bruselas: LAP Lambert Academic Publishing, 2007. Versión impresa.
- Tamés, López, Roman. *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: EDITUM, 1990. Versión impresa.
- Tejerino Lobo, Isabel. «Literatura y compromiso: hacer preguntas para buscar respuestas». *Puertas a la lectura* (2000): 180-186. Versión impresa.
- Thomson, Wohlgemuth Gabriele. *Children's Literature and Its Translation. An Overview*. Tesis de Posgrado. Surrey: University of Surrey, 1998. Versión impresa.
- Twain, Mark. *The adventures of Tom Sawyer*. Nueva York: Courier&Dover Publications, 1994. Versión impresa.
- . *The adventures of Tom Sawyer*. Nueva York: Courier & Dover Publications, 2012. Versión impresa.
- Yuste, Frías Jose. «Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil». Alonso, Ana Luna y Silvia Montero Küpper. *Traducción e política editorial de literatura infantil y xuvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións ed, 2006. 189-201. Versión impresa.
- Zeeman, Rivkah. *Translation problems in crossover literature and Philip Pullman's "Northern Lights"*. Tesis de Posgrado. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2008. Versión impresa.