



Richard Clouet

● Desde que existe, la traducción siempre ha sido uno de los medios esenciales de la comunicación intercultural y una de las mejores formas de cruce de culturas. Sin embargo, los aspectos culturales son unos de los más complejos en la traducción, y eso por dos razones principales: primero, cada texto está vinculado a una cultura original más o menos diferente a la cultura de la lengua meta; por otro lado, como lo explica Antoine Berman:

La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l’écrit un certain rapport à l’Autre, féconder le Propre par la médiation de l’Etranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. (Berman 1984: 16)

Gran Bretaña y Estados Unidos: dos culturas, dos variantes lingüísticas, dos concepciones de la traducción literaria

*por D. Richard Clouet**

En otras palabras, ninguna traducción podrá ser mediadora entre dos culturas distintas si no tiene en cuenta las expectativas de su destinatario, las ideas y los hábitos de la sociedad receptora.

CULTURA Y DISTANCIA CULTURAL

¿Qué entendemos por cultura? ¿Qué comprendemos por “traducir la cultura”? ¿Por qué hablar de traducción entre las culturas? El concepto de comunicación intercultural está un tanto trillado y merece ser redefinido. En nuestra opinión, en cuanto se habla de comunicación intercultural, no hay diferencia entre el traductor y el intérprete. Los dos tienen que traducir no solamente lenguas sino culturas, intentando manejar lo mejor posible las relaciones entre ambas. Por eso, traducir es también explicar, explicitar y comentar lo no dicho.

De nacionalidad francesa. Doctor en Filología Inglesa (Estudios Medievales) por la Universidad de París-Sorbona (1998). Profesor de lengua inglesa y traducción en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria desde 2000. Autor de distintas publicaciones en francés, inglés y español sobre la literatura inglesa, la traducción literaria y el aprendizaje de lenguas extranjeras.

El concepto de cultura abarca muchas actividades humanas en las cuales el traductor no siempre piensa. En un primer nivel, podríamos decir que la cultura consiste en un corpus de costumbres, maneras de vestir, de comer, de intercambiar regalos y atenciones, de cortesía, etc. En un segundo nivel podríamos mencionar la manera de organizar el tiempo, el calendario de la vida con sus nacimientos, sus bodas, sus muertes y duelos. En un tercer nivel encontramos los sistemas de parentesco, la estructuración de la sociedad en linajes y franjas de edad, todo aquello que contribuye al buen funcionamiento del tejido social y que corre parejo a las estructuras políticas, económicas y jurídicas. En un cuarto nivel destacamos lo que llamamos el sistema de representación del mundo, o sea, las relaciones establecidas entre el hombre, la naturaleza, el cosmos, lo sagrado, la historia, la literatura, etc. No existe ninguna jerarquía entre estos cuatro niveles. Todos se interrelacionan y se alteran a lo largo de la historia para formar un conjunto que llamaremos cultura. De otra manera, podemos decir que la cultura significa todo aquello que dimana del grupo social al que pertenecemos.

La lengua forma una parte muy importante de la cultura y, en cierto modo, es inherente a ella. Es el vehículo de cada cultura, su memoria oral o escrita, el “fijador” de la identidad cultural.

Human beings do not live in the objective world alone, nor alone in the world of social activity as ordinarily understood, but are very much at the mercy of the particular language which has become the medium of expression for their society. It is quite an illusion to imagine one adjusts to reality essentially without the use of language and that language is merely an incidental means of solving problems of communication and reflection. The fact of the matter is that “the real world” is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group. (Black 1968: 432)

El traductor no se puede fiar: detrás de la lengua encontrará todos los componentes de una cultura y de su historia. Tendrá que descifrar todo un sis-



George Orwell

tema de referencias y alusiones con mucho detenimiento.

Hemos elegido para este artículo un título basado en una metáfora bastante explícita. Por “traducción transatlántica” entendemos las transformaciones diversas que intervienen en ciertos textos británicos al cruzar el Océano Atlántico para llegar a los receptores norteamericanos. También podríamos hablar de traducción invisible puesto que la lengua, en este caso el inglés, es común a los dos países y a las dos culturas. Por esta misma razón, las modificaciones o alteraciones lingüísticas son menores y poco numerosas. A priori no existe ningún cambio de una lengua a otra. Lo que ocurre es la mera traducción de una cultura a otra, lo que hace todavía más perceptibles que en la traducción entre lenguas los problemas que conlleva la distancia cultural entre una obra original y su traducción.

Cabe definir ahora lo que entendemos por

“distancia cultural”. Por su posición de intermedio, o incluso de doble pertenencia, el traductor debe evaluar la distancia que separa dos culturas dadas. Desgraciadamente todavía existen traductores que creen que cambiar la lengua significa automáticamente cambiar la cultura. Sin embargo, distancia cultural y distancia lingüística no tienen nada que ver. Por lo menos, no son equivalentes, ni siquiera correlativas.

Hoy día existe una tendencia general hacia la cultura homogénea, una cultura dominante que los Norteamericanos llaman *mainstream* y que Antoine Berman define como “un *Tout pur et non mélangé*.” (1984: 16) Sin embargo, la distancia cultural entre Gran Bretaña y Estados Unidos, gracias a Dios, sigue existiendo. Se trata de un problema de gran relevancia para el traductor.

A partir de algunos ejemplos puntuales de la literatura británica de los siglos XIX y XX, quisiéramos destacar algunas modificaciones que intervienen en el paratexto, en el peritexto editorial o en el mismo texto. Profundizaremos en este tema con ejemplos sacados de la traducción al inglés británico y al inglés americano del célebre Asterix.

MODIFICACIONES DE LOS TÍTULOS Y SUBTÍTULOS

La traducción de títulos siempre ha sido un problema para los traductores sujetos a que su propuesta sea rechazada por el editor por meras razones de adaptación y adecuación al mercado. Lo que importa es la venta de un libro dado.

A la hora de ser publicados en EEUU, los títulos de obras literarias británicas suelen ser modificados, en otras palabras “traducidos” para adaptarse a la cultura receptora. El caso de Agatha Christie es uno de los más interesantes respecto a eso. Los títulos de obras siguientes ilustran lo dicho anteriormente:

Título original

After the Funeral
 Death in the Clouds
 Destination Unknown
 Dumb Witness
 Five Little Pigs

Título americano

Funerals Are Fatal
 Death in the Air
 So Many Steps to Death
 Poirot Loses a Client
 Murder in Retrospect

4.50 from Paddington	What Mrs Gillicuddy Saw (1957)
Murder She Said (1961)	Hickory Dickory Death
Hickory Dickory Duck	Murder After Hours
The Hollow	Thirteen at Dinner
Lord Edgware Dies	The Mirror Crack'd
The Mirror Crack'd from Side to Side	Blood Will Tell
Mrs McGinty's Dead	Dead Man's Mirror
Murder in the Mews	Easy to Kill
Murder is Easy	Murder in the Calais Coach
Murder on the Orient Express	
One, Two, Buckle my Shoe	The Patriotic Murders (1941)
	An Overdose of Death (1953)
Parker Pyne Investigates	Mr. Parker Pyne, Detective
The Sittaford Mystery	Murder at Hazelmoor
Sparkling Cyanide	Remember Death
Taken at the Flood	There is a Tide
Ten Little Niggers	And Then There Were None (1940)
	Ten Little Indians (1978)
They Do It with Mirrors	Murder With Mirrors
The Thirteen Murders	The Tuesday Club Murders
Three Act Tragedy	Murder in Three Acts
Why Didn't They Ask Evans?	The Boomerang Clue

No intentaré, en el presente artículo, explicar cada una de las modificaciones. Destacaremos, sin embargo, el deseo por parte del editor americano de subrayar el género de las obras con palabras como “murder” o “death”, o destacando la presencia de *Hercules Poirot*.

Sin embargo, algunos elementos culturales están en el origen de algunas modificaciones. Por ejemplo, la última palabra del título *Murder in the Mews* evoca un lugar tan británico que no iba a significar nada para un receptor americano que nunca haya pisado Londres. De la misma manera, *Paddington* conlleva el peligro de no ser percibido como una estación. Aunque el texto explique el título, los editores americanos suelen preferir títulos mucho más explícitos y sin ambigüedad alguna.

Sin embargo, como traductores, nos parecerá bastante incomprensible la supresión de las referencias a canciones infantiles como “Five Little Pigs” o “One, Two, Buckle my Shoe” en la edición ameri-

cana, siendo dichas canciones bien conocidas en ambas culturas..

Ten Little Niggers (1939) sí merece nuestra atención. El título no podía ser conservado tal cual en la edición americana. Cuando el editor americano Dodd Mead decidió publicar el libro, entendió perfectamente el origen británico de la obra, sin embargo no quiso que el título fuera considerado racista. Entonces lo cambió por *And Then There Were None*. El término “nigger” también desapareció del texto y fue sustituido por “Indian” y “Nigger Island” se transformó en “Indian Island”. Por esta razón existen otras ediciones tituladas *Ten Little Indians*. Se trata aquí de un caso muy claro de adaptación a un contexto socio-cultural diferente para evitar herir la sensibilidad del lector. Además, la americanización del título parece haber sido facilitada por la referencia a la canción cómica escrita en 1868 por Septimus Winter y titulada *Ten Little Indians*. También parece ser que la canción infantil *Ten Little Niggers* tiene su origen en la misma canción de Winter.

Siguiendo la misma perspectiva, otros cambios lexicales ocurrieron en el texto. “A man with negroid lips”, por ejemplo, fue sustituido por “an American Indian profile” en la versión americana. El mismo tipo de modificación ocurrió en *1984* de George Orwell donde “thick negroid lips” fue transformado en “protuberant lips”. En realidad, esta aclimatación cultural puede parecer, a veces, cierto tipo de censura ya que no se trata de modificar un texto para acercarlo más al receptor de la nueva cultura, sino de cambiar algunas palabras y expresiones consideradas como políticamente incorrectas en ésta.

Volviendo a George Orwell, los títulos de sus dos obras emblemáticas también sufrieron cambios. La primera modificación es paratextual y concierne el título de la edición americana de *Animal Farm* (1945) cuyo subtítulo provocador “A Fairy Story” desapareció. La publicación del libro fue rechazada, por razones políticas obvias, por numerosos editores británicos (Gollancz, Deutsch, Cape, Faber, etc.). Sólo Secker & Warburg la aceptó diecisiete meses después de su redacción. La decisión del editor americano Harcourt Brace (1946) parece incomprensible. Éste, como un mal traductor, ha evitado la difi-

cultad del subtítulo irónico haciendo desaparecer los términos que podrían desviar el verdadero significado o los matices de la lectura a los receptores americanos.

La otra obra de Orwell, *1984*, nos ofrece otro ejemplo todavía más espectacular de adaptación cultural, incluso de *perversión* cultural. Hablamos ahora de la portada elegida por New American Library cuando volvió a editar la obra en 1950. Se cambió la portada sobria naranja y blanca de la edición Penguin por otra totalmente distinta representando una mujer sensual y misteriosa.

En una carta dirigida al editor americano, un profesor de Historia de Rutgers denunció el efecto negativo de tal portada:

1984 is not really a novel; rather it is a philosophical treatise, a disquisition on the nature of freedom and the nature of power, in novel form. That is what makes a great book. But from the illustration on the cover, and the by-lines which accompany it, one might believe that it is merely a sensational, run-of-the-mill thriller. (Bonn, 1989: 186)

Hilda Livingston, de New American Library, le contestó:

The book has been a great success in our edition and undoubtedly a large part of its sale has been caused by people who have never heard of Orwell but were attracted by the illustration on the cover. Although we may disagree on what makes a good book cover I am glad we are united on the importance of bringing Orwell's message to the mass audience. (Bonn, 1989: 186)

En esta frase destaca el problema de público-meta (“the mass audience”) e implícitamente de la cultura-meta, o sea, detrás del público a quien va dirigido la edición, se encuentra un concepto de la cultura que calificaríamos de “despectivo”. El contenido filosófico del libro parece supeditado a otro, más erótico-sentimental, que permita mejor venta y



éxito. Además, el mismo nombre de Orwell desapareció de la portada de la edición americana.

MODIFICACIÓN EN EL TEXTO

Los editores americanos, además de los tradicionales cambios de ortografía y puntuación, también se suelen tomar libertades con el mismo texto original, con o sin el consentimiento del autor. Existen muchos ejemplos a este respecto. El más relevante, en nuestra opinión, es el caso de *A Clockwork Orange* (1962) de Anthony Burgess, publicado en EEUU sin el último capítulo. En su autobiografía, Burgess cuenta cómo “Eric Swenson, Norton’s vice-president, insisted that the book lose its final chapter. I had to accede to this lopping because I needed the advance, but I was not happy about it”. (Burgess, 1990: 60)

En el prefacio de la edición publicada en 1987 por el editor británico Hutchinson, vuelve a insistir en el efecto negativo de la decisión de Norton:

To lop the final section of the story, in which the protagonist gives up his youthful violence, in order to become a man with a man’s responsibilities, seemed to me

to be very harmful: it reduced the work from a genuine novel (whose main characteristic must always be a demonstration of the capacity of human nature to change) to a mere fable. (Burgess, 1987: VI)

Lo más interesante, quizás, es el argumento utilizado por el editor americano:

The American publisher’s argument for truncation was based on a conviction that the original version, showing as it does a capacity for regeneration in even the most depraved soul, was a kind of capitulation to the British Pelagian spirit, whereas the Augustinian Americans were tough enough to accept an image of unregenerable man. (Burgess, 1987: VI-VII)

Burgess indica claramente las diferencias culturales que han conducido a la “traducción” americana de su libro y subraya que “the American and European editions of the novel are thus essentially different. The tough tradition of American popular fiction ousted what was termed British blandness”. (Burgess, 1990: 60)

Como traductores, tendríamos que ser más críticos hacia la postura de esos editores o reescritores, según Lefevere, que subestimen la capacidad de comprensión de sus lectores. Contribuyen además a satisfacer la ideología dominante del país meta, puesto que, todavía según Lefevere:

Whether they produce translations, literary histories or their more complete spin-offs, reference works, anthologies, criticism or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time. (Lefevere, 1992: 8)

Hemos hablado hasta ahora de distancia cultural entre una obra británica y su edición americana. Cabe interesarse también por la distancia cul-

tural entre la traducción británica de una obra extranjera y su traducción americana.

Los ejemplos para ilustrar nuestro propósito son numerosos. Hemos decidido escoger un género literario distinto, o sea, el cómic, y particularmente las traducciones del famosísimo Asterix en ambas partes del Atlántico. Nos propondremos en este trabajo analizar las diferencias de traducción entre las versiones inglesa y americana del cómic titulado *La Grande traversée* de Goscinny y Uderzo, publicado en 1974. La traducción británica de 1976 es obra de Anthea Bell y Derek Hockbridge, mientras que debemos la americana a Robert Steven Cohen en 1984. Esta segunda traducción fue el resultado del fracaso comercial de la serie en su traducción original en EEUU. Por eso se encargó la retraducción del cómic para los lectores americanos.

El problema de la recepción de Asterix en EEUU no es sorprendente puesto que las aventuras del pequeño héroe están repletas de referencias culturales y juegos de palabras difícilmente transferidos. Además, el único pretexto para las aventuras de esos galos es un análisis de nuestra sociedad contemporánea a través de referencias históricas y culturales cambiadas. Sin embargo, la cultura europea en la cual están enmarcadas esas aventuras suele resultar poco familiar, y a veces incomprensible, para los receptores americanos.

Empezaremos nuestro corto análisis ilustrativo por el problema de la traducción de los nombres propios en Asterix. En toda la serie, al estar casi siempre basados en juegos de palabras, los nombres de personas tienen denotaciones y conotaciones cuyas equivalencias son difíciles de encontrar en las dos culturas escogidas. Hemos prestado especial atención a los nombres de Galos y Vikingos en *La Grande traversée*. A continuación presentamos la lista de todos aquellos, así como su traducción en inglés británico e inglés americano.

Francés	Inglés británico	Inglés americano
Astérix	Asterix	Asterix
Obélix	Obelix	Obelix

Idéfix	Dogmatix	Dogmatix
Panoramix	Getafix	Magigimmix
Abraracourcix	Vitalstatistix	Macroeconomix
Assurancetourix	Cacofonix	Malacoustix
Bonemine	Impedimenta	Belladonna
Ordralfabetix	Unhygenix	Epidemix
Periferix	Catastrofix	Melancholix
Zøødvinsen	Huntingseässen	Dønneränblitsen
Kerøsen l'aventureux	Herendethelessen the adventurous	Viscønsen the adventurous
Åvänsen yeux méfiants	Steptøänssen shifty eyes	Bittermedisen shifty eyes
Neuillisursen	Häräldwilssen	Døktør
l'intellectuel	the intellectual	Åldissertäsen
Mälсен le dingue	Nøgøødreässen the nutcase	Zerøøpsen the loony
øbsen le terrifiant	ødiuscømparissen the terrifying	Vätermøcässen the terrifying

Podemos notar que todos los nombres tienen una traducción distinta en inglés y en americano excepto los dos personajes principales, Asterix y Obelix. También se puede comprender el hecho de que el equivalente a expresiones como “assurance tous risques” y “à bras raccourcis” haya sido difícil de encontrar. Lo mismo ocurre con el nombre de perrito de Obelix, “idée fixe”, cuya traducción es la misma en ambas culturas metas. En cuanto al otro perro, el de los Vikingos, llamado Zøødvinsen en francés, un perro Danés enorme, los traductores han suprimido la referencia parisiense al famoso zoo para encontrar equivalentes en las dos culturas. Los Ingleses hacen referencia a la caza con perros mientras que los Americanos aluden a Donner, un lugar cerca del lago Tahoe donde tuvo lugar, durante el invierno de 1846-47, un episodio trágico de la historia de los pioneros llamado “Donner party disaster”. La pronunciación de “blitz” recuerda el “blizzard”, causa de esta tragedia. Este ejemplo es sólo uno entre tantos que muestra la voluntad del traductor de basar su traducción en un realidad típicamente americana, lejos de la realidad europea de origen.

Damos a continuación la explicación de cada juego de palabras sobre el cual se construye el nombre original así como sus traducciones en las dos culturas escogidas.

Francés	Inglés británico	Inglés americano
Idéfix (avoir une idée fixe = to be obsessed)	Dogmatix (someone who is dogmatic is convinced that they are right)	Dogmatix
Panoramix (he has panoramic views, especially when he is up in the trees)	Getafix (to get a fix = to get an injection of an addictive drug)	Magigimmix (as a reference to his magical powers)
Abraracourcix (from the French expression "il m'est tombé dessus à bras raccourcis" = he pitched into me)	Vitalstatistix (he is very keen on statistics)	Macroeconomix (he is the economist of the tribe)
Assurancetourix (assurance tous risques = all-risks insurance)	Cacofonix (because of the loud, unpleasant tunes he sings)	Malacoustix (because he does not have an ear for music)
Bonemine (avoir bonne mine = to look well)	Impedimenta (being fat is his impediment)	Belladonna (a drug obtained from the leaves and roots of the deadly nightshades)
Ordralfabetix (his fish is in perfect order, isn't it?)	Unhygenix (his fish is likely to cause infection)	Epidemix (his fish is likely to cause disease)
Periferix (referring to how dangerous it is to drive on Paris ring road)	Catastrofix (he is a real disaster!)	Melancholix (because of his mood of melancholy)
Zøødvinsen (referring to Paris famous zoo "Zoo de Vincennes")	Huntingseässen (English reference to hunting and coursing)	Dønneränblitsen (reference to a typical American place, the Conner Pass near Lake Tahoe where a tragical episode known as the "Donner Party Disaster" took place in the winter 1846-47. "Blitz" might refer to the blizzard that was partly responsible for the tragedy.
Kerøsen l'aventureux (reference to kerosen ; the album was written in 1975 and includes many references to the 1973 crisis)	Herendethelessen the adventurous (reference to what is usually said at the end of a lecture at church)	Viscøsen the adventurous (Wisconsin being one of the American states where many Scandinavians live)
Åvänsen yeux méfiants (avant-scène = he holds centre stage)	Steptøänssen shifty eyes (Reference to the expression "step to answer", Steptøänssen being very critical to Kerøsen)	Bittermedisen shifty eyes (Being so critical, the character is a bitter medicine, in other words, sharp and unpleasant)
Neuillisursen l'intellectuel (Neuilly sur Seine is a wealthy suburb of Paris)	Häräldwilssen the intellectual (Reference to Harold Wilson, former British Prime Minister)	Døktør Åldissertäsen ("Doctor" + "dissertation" = a very academic reference)
Mälsen le dingue (malsain/e = unhealthy-looking)	Nøggøødreässen the nutcase ("no good reason")	Zerøøpsen the loony ("zero")

Øbsen le terrifiant (obscène = obscene)	Ødiuscømparissen the terrifying (“odious comparison”)	Vättermøcässen the terrifying (a “water moccasin” is a dangerous snake found in the south of the United States)
---	--	---

CONCLUSIONES

Considerando el tema de este monográfico, todos los ejemplos antes mencionados permiten sacar algunas conclusiones y plantear algunas preguntas.

“La desorientación cultural” y la impresión de “extrañeza” que emane de un texto escrito en una lengua extranjera contribuyen al placer de leer una obra traducida y establece el puente entre las culturas mencionado por Bensoussan (1987). No se pueden negar las diferencias culturales entre Gran Bretaña y EEUU, pero tampoco se pueden borrar para llegar a cierta forma de etnocentrismo. Sin embargo, dos preguntas surgen: ¿En qué medida el editor americano no subestima la capacidad deductiva de un receptor americano para entender la cultura de un país con el cual comparte la misma lengua? ¿Tiene en cuenta el hecho de llegar a encontrar en un texto foráneo “the necessary exotic” de lo cual Julian Barnes habla en *Cross Channel* (Barnes 1996: 207)?

El traductor tendría que encontrar la justa medida entre hacer descubrir otra cultura a través de la lectura de su traducción y aclarar suficientemente las dificultades culturales para facilitar la comprensión de sus receptores. El hecho de que se trate en el caso presente de dos culturas con una misma lengua daña completamente la impresión de exotismo que mencionamos antes. Si las diferencias culturales necesitan modificaciones a veces tan importantes, ¿qué es lo que queda de la cultura de origen? ¿Qué ocurre entonces con la traducción de textos de África, del Caribe o de Canadá? No tenemos la impresión de que se borre la cultura de origen de la misma manera para llegar al grado de aculturación que encontramos entre Gran Bretaña y EEUU. También podemos temer que la percepción que el

editor tiene del texto de origen sea deformada por sus conocimientos, o mejor, desconocimientos y prejuicios hacia el país de procedencia del texto. Esta percepción del editor no suele ser tan fina y tan precisa como la del traductor quien, supuestamente, está impregnado de la cultura de origen.

Finalmente, ¿qué sucede con el papel cultural y educativo de la traducción? ¿Qué ocurre con la función del traductor como intermerdiario entre las culturas? Un objetivo de la traducción no es el de, según André Lefevere, “to project the image of the author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin.” (Lefevere 1992: 9), o “to negotiate the space between foreignness and familiarity.” (Wolfgang 1995:32) ■

BIBLIOGRAFÍA

BARNES, J. (1996): *Cross Channel*. London: Jonathan Cape.
 BENSOUSSAN, A. (1987): “La traduction: passerelle entre cultures”, *Les langues modernes*. Nº 1. LXXXI année. Paris: APLV (Págs. 33-40)
 BERMAN, A. (1984): *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
 BLACK, M. (1968): “Linguistic Relativity: The Views of Benjamin Lee Whorf”, in Manners, Robert & Kaplan, *Theory in Anthropology*. London: Routledge & Kegan Paul.
 BONN, T. L. (1989): *Heavy Traffic and High Culture*. Carbondale and Rvansville: South Illinois Press.
 BURGESS, A. (1987): “A Prefatory Word”, in *A Clockwork Orange*. Londres: Hutchinson.
 BURGESS, A. (1990): *You've Had Your Time*. London: Heinemann.
 LEFEVERE, A. (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. London: Routledge.
 WOLFGANG, I. (1995): “On Translatability: Variables of Interpretation”, in *The European English Messenger*, IV, 1.