



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Facultad de Traducción e Interpretación



LA EMPATÍA TRADUCTORA COMO PILAR EN LA
TRADUCCIÓN DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL:
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y ANÁLISIS
CONTRASTIVO.

Jonathan David Gómez Sepúlveda



CURSO ACADÉMICO 2018-2019
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (ULPGC)
FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN (FTI)
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN INGLÉS - ALEMÁN
TUTORA: Heidrun Witte

RESUMEN

El presente estudio, basándose en los cimientos traductológicos del funcionalismo, se encargará de analizar las traducciones al español y al alemán de *The Hobbit*, una obra juvenil del autor inglés John Ronald Reuel Tolkien. Nos centraremos en analizar las diversas estrategias traductorales imprescindibles en la producción del texto meta (TM), como pueden ser la importancia de anticipar la situación de recepción meta o el desarrollo de hipótesis sobre el receptor meta (RM) y sus conocimientos, intereses, etc. Pondremos, por lo tanto, especial énfasis en la empatía traductora a la hora de orientar el TM a nuestro RM.

En el apartado teórico, explicaremos la teoría funcionalista (cf., p. ej., Vermeer 1978 *passim*; Hönig y Kussmaul 1982; Reiss + Vermeer 1984/1996; Holz-Mänttari 1984 *passim*; Nord 1988 *passim*; Kussmaul 1995 *passim*; etc.) y sus postulados generales, además de centrarnos en su relevancia para la traducción de textos literarios, no sin antes haber expuesto las características de la literatura infantil y juvenil.

En la aplicación de los postulados del marco teórico, se comparará el efecto producido sobre el receptor en el texto origen (*The Hobbit*) y en los textos meta (*El Hobbit* y *Der kleine Hobbit*) a través de una metodología analítica funcionalista (cf. Nord 1997a *passim*, entre otros). Los diálogos y los aspectos paralingüísticos (y comportamientos no verbales) serán los principales objetos de nuestro estudio.

Palabras clave: funcionalismo, competencia cultural, especificidades culturales, aspectos paralingüísticos, Literatura Infantil y Juvenil.

ABSTRACT

This study, based on the translational foundations of functionalism, will analyse the Spanish and German translations of *The Hobbit*, a juvenile work by the English author John Ronald Reuel Tolkien. We will focus on analysing the various translation strategies essential in the production of the target text (TT), such as the importance of anticipating the target reception situation or the development of hypotheses about the target receiver (TR) and his knowledge, interests, etc. We will therefore place special emphasis on translator empathy when orienting the TT to our TR.

In the theoretical section, we will explain functionalist theory (cf., e.g., Vermeer 1978 *passim*; Hönig y Kussmaul 1982; Reiss + Vermeer 1984/1996; Holz-Mänttari 1984 *passim*; Nord 1988 *passim*; Kussmaul 1995 *passim*; etc.) and its general postulates, in addition to focusing on its importance for the translation of literary texts, after having explained the characteristics of children and youth's literature.

In the application of the postulates of the theoretical framework, the effect produced on the recipient by the source text (*The Hobbit*) and by the target texts (*El Hobbit* and *Der kleine Hobbit*) will be compared using a functionalist analytical methodology (cf. Nord 1997a *passim*, among others). Dialogues and paralinguistic aspects (and non-verbal behaviours) will be the main objects of our study.

Keywords: functionalism, cultural competence, cultural specificities, paralinguistic aspects, Children's and Youth Literature.

QUIERO DARLE LAS GRACIAS
A MI MADRE, MI PADRE Y MI HERMANO
POR SU AMOR Y APOYO INCONDICIONALES.
A MI TUTORA, HEIDRUN WITTE, POR SU PACIENCIA
Y POR TODO LO QUE HE APRENDIDO CON ESTA EXPERIENCIA.
A TOLKIEN, POR LLENAR DE AVENTURAS MI TRANQUILA VIDA DE HOBBIT.
Y, POR ÚLTIMO, QUIERO AGRADECER A SAARBRÜCKEN Y A MARÍA
POR LAS ALAS QUE TANTO ME HAN AYUDADO A VOLAR.

«NO DEBERÍAMOS NI HABER LLEGADO HASTA AQUÍ, PERO
HENOS AQUÍ, IGUAL QUE EN LAS GRANDES HISTORIAS, SEÑOR
FRODO, LAS QUE REALMENTE IMPORTAN, LLENAS DE OSCURIDAD
Y DE CONSTANTES PELIGROS. ÉSAS DE LAS QUE NO QUIERES SABER
EL FINAL, PORQUE ¿CÓMO VAN A ACABAR BIEN? ¿CÓMO VOLVERÁ
EL MUNDO A SER LO QUE ERA DESPUÉS DE TANTA MALDAD COMO
HA SUFRIDO? PERO AL FINAL, TODO ES PASAJERO. COMO ESTA
SOMBRA, INCLUSO LA OSCURIDAD SE ACABA, PARA DAR PASO A UN
NUEVO DÍA. Y CUANDO EL SOL BRILLA, BRILLA MÁS RADIANTE
AÚN. ÉSAS SON LAS HISTORIAS QUE LLENAN EL CORAZÓN,
PORQUE TIENEN MUCHO SENTIDO, AUN CUANDO ERES
DEMASIADO PEQUEÑO PARA ENTENDERLAS. PERO CREO, SEÑOR
FRODO, QUE YA LO ENTIENDO. AHORA LO ENTIENDO. LOS
PROTAGONISTAS DE ESAS HISTORIAS SE RENDIRÍAN SI QUISIERAN.
PERO NO LO HACEN: SIGUEN ADELANTE, PORQUE TODOS LUCHAN
POR ALGO.» (EL SEÑOR DE LOS ANILLOS: LAS DOS TORRES)

—J.R.R. TOLKIEN

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. JOHN RONALD REUEL TOLKIEN: VIDA, OBRAS E INFLUENCIAS	3
3. MARCO TEÓRICO	6
3.1 LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL.	8
3.2 TEORÍA FUNCIONALISTA	15
3.2.1 El funcionalismo en la traducción literaria	23
4. ANÁLISIS CONTRASTIVO	25
4.1 METODOLOGÍA	25
4.1.1 Obras analizadas	28
4.2 APLICACIÓN DEL MÉTODO ANALÍTICO FUNCIONALISTA	28
4.3 RESULTADOS DEL ANÁLISIS	37
5. CONCLUSIONES	39
6. BIBLIOGRAFÍA	41
6.1 LITERATURA PRIMARIA	41
6.2 LITERATURA SECUNDARIA	41
7. ANEXOS	47

1. INTRODUCCIÓN

En un agujero en el suelo, vivía un hobbit

Con esta sencilla oración comienza *El Hobbit*, uno de los clásicos de la literatura contemporánea. Su autor, John Ronald Reuel Tolkien, nunca podría haberse imaginado las dimensiones que alcanzarían sus obras y el éxito que cosecharía con ellas. Hoy en día, sigue siendo uno de los escritores de fantasía épica más leídos de todo el planeta, debido entre otros a su genialidad a la hora de crear un universo literario tan amplio y lleno de detalles. La literatura, junto con la traducción literaria, forma parte de uno de nuestros intereses tanto personales como académicos, y es por eso por lo que decidimos escoger una novela como objeto de nuestro estudio contrastivo. Además, creemos que, al tener una base consolidada de conocimientos sobre el autor y al haber leído y releído sus libros en diferentes etapas de nuestra vida, se nos facilita la labor de detectar problemas potenciales de traducción basados en incongruencias, cambios de sentido y de otra índole.

Por un lado, y a modo de reivindicación y lucha contra los prejuicios de la literatura infantojuvenil, creímos oportuno elegir una obra perteneciente a este género, que ha sido durante siglos injustificadamente marginado, para resaltar el gran valor que realmente tiene y que se merece. Por otro lado, lo que convirtió a *The Hobbit* en la novela idónea para nuestro estudio fundamentado en el funcionalismo traductológico fue el hecho de que la mayoría de los análisis literarios funcionalistas se han dedicado a examinar traducciones de obras cuyo hilo argumentativo no se extendía más allá de un único libro. El universo literario de Tolkien, que se expande a lo largo y ancho de su extenso corpus de escritos, cobra especial relevancia en este sentido por la falta de investigación existente en este campo, y más aún si tenemos en cuenta la importancia que le confiere el funcionalismo a los distintos factores intra y extratextuales involucrados en la producción de un texto meta (i.e.: contexto sociocultural, receptores, congruencia interna del texto, etc.).

El objetivo principal de nuestro estudio es analizar y contrastar las divergencias presentes entre esta obra juvenil, *The Hobbit*, y sus traducciones al alemán y al español (*Der kleine Hobbit* y *El Hobbit*, respectivamente). Sobre la base traductológica del funcionalismo, el trabajo se encargará de inspeccionar determinados pasajes de la obra en sus tres versiones para cotejar el grado de *empatía* de cada texto, entendida esta como la capacidad que tiene el traductor de anticipar, entre otros, la situación de recepción meta.

Creemos que es imprescindible, a la hora de producir un TM óptimo, desarrollar ciertas hipótesis sobre nuestro receptor; es decir, el traductor debe poseer una elevada y amplia competencia cultural traslativa.

Sería pertinente definir en esta introducción el concepto de *traducción/traducir*. Si bien hay diversos enfoques que influyen de una u otra manera en la definición de la traducción, nos gustaría utilizar como base la de la Real Academia Española, que determina que traducir (del latín *traducere*, que literalmente significa «hacer pasar de un lugar a otro») es la acción de «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra». Sin embargo, consideramos necesario añadir ciertos matices, puesto que no debemos centrarnos únicamente en los aspectos lingüísticos, sino que debemos entender la traducción y la interpretación como «acciones interculturales que hacen posible el entendimiento entre miembros de distintas comunidades socioculturales y lingüísticas» (Witte 2008:11).

El trabajo se ha dividido en dos grandes bloques: el marco teórico, que comprende todos aquellos aspectos de la literatura infantojuvenil y del funcionalismo relevantes para nuestro estudio; y el marco práctico, donde aplicaremos una metodología analítica funcionalista (cf. Nord 1997a *passim*; 1997b *passim*), con el fin de analizar diferentes pasajes de la novela. A estos apartados los precede una breve biografía del autor, en la que intentamos presentar todos aquellos datos que nos ayudan a entender la construcción de su universo literario; información de gran ayuda, desde un punto de vista funcionalista, si tenemos en cuenta que incluso las expectativas que los lectores puedan tener sobre un determinado libro por su autor constituyen uno de los factores paratextuales que, cuanto menos, condicionan una traducción.

Por un lado, en el primer apartado de la teoría, profundizaremos en la definición de este tipo de literatura y la importancia que tiene el traductor en ella a la hora de mantener la coherencia interna de la narración, no solo considerando al receptor meta, sino también respetando las reglas internas que conforman el mundo existente en cada libro. También ahondaremos en el candente debate sobre el poco valor que se le ha atribuido a esta literatura y la marginación que ha sufrido debido principalmente a su público, los niños, por la imagen que se tiene de ellos en la sociedad. Este estudio se cimienta en el ya mencionado funcionalismo, cuyo enfoque general se fundamenta en la teoría del escopo de Vermeer (Reiss y Vermeer 1996 *passim*); es por esto por lo que dedicaremos el segundo apartado del primer bloque a explicar esta teoría traductológica.

Por otro lado, en nuestro análisis contrastivo, utilizaremos una de las metodologías analíticas funcionalistas (cf. Nord 1997a *passim*; 1997b *passim*) para textos literarios con el propósito de detectar las diferencias presentes en los aspectos paralingüísticos y comportamientos no verbales de los fragmentos que hemos seleccionado de la obra. Nuestro objetivo no es solo identificar las estrategias de traducción que han utilizado los traductores para producir sus respectivos textos meta, sino también poner de relieve la importancia y necesidad de tener en cuenta los diferentes factores que afectan a un acto traslativo: socioculturales, lingüísticos, paratextuales, contextuales, etc.

2. JOHN RONALD REUEL TOLKIEN: VIDA, OBRAS E INFLUENCIAS

Creemos conveniente en esta breve biografía del autor mencionar los datos más relevantes (centrándonos en aquellos de especial interés, según nuestro criterio, en relación con su producción literaria) sobre los tres principales aspectos de la vida de un escritor: su vida, su obra y las influencias o raíces culturales que han contribuido en la creación de su universo literario.

John Ronald Reuel Tolkien fue un profesor universitario, lingüista, filólogo y escritor inglés cuya producción académica y traductológica, a pesar de que «fue un filólogo y traductor brillante, así como un ensayista erudito y destacado» (Barbero 2015), se vio eclipsada por la literaria. Nació a finales del siglo XIX, el 3 de enero de 1892, en Bloemfontein, actual Sudáfrica, aunque su madre vuelve a Birmingham con él en 1894.

A muy temprana edad aprende nociones básicas de latín y griego, un aspecto lingüístico de su vida que influye enormemente en su literatura. Ambos idiomas, en conjunto con el finlandés por su «forma y fonología» (Tolkien 2015b:179), conforman el núcleo de la creación de uno de los idiomas propios de su universo como es el *Quenya*¹, una de las lenguas de los elfos. Por otro lado, consideramos crucial la conversión de su madre al catolicismo, ya que se trata de una decisión que «influirá en Ronald durante toda su vida e impregnará de moralidad su obra escrita y los mundos en que viven sus personajes» (Raymond 2013:20). Además, durante la Primera Guerra Mundial «entra en combate por primera y última vez en [...] la batalla del Somme» (*ibidem*:34), donde

¹ Uno de los idiomas inventados por Tolkien y hablado, dentro de su obra, por uno de los clanes de elfos. Concretamente se trata del Alto Élfico, que es «una antigua lengua [...] que se había convertido, por así decir, en una especie de "latín élfico"» (Tolkien 2012b:552).

pierde a grandes amigos, un hecho que, sin lugar a duda, influyó en su producción literaria.

Su gran interés por la filología y la mitología (sus principales influencias) no decrece en ningún momento; de hecho, ya en 1910 «descubre la epopeya finlandesa del *Kalevala*² y queda fascinado por sus historias, sus personajes y la rica complejidad que encierran» (*ibidem*:28). Muestra una gran inquietud intelectual en cuanto a idiomas y sus literaturas se refiere, pues se interesa, principalmente, por un gran bloque lingüístico: las lenguas germánicas tanto occidentales (inglés, alemán, neerlandés), como orientales (primordialmente el gótico) y nórdicas (sueco, noruego, islandés). Por tanto, podemos afirmar que las sagas escandinavas (como la *Edda poética* o *Edda de Sædmund*) son una de sus principales fuentes de inspiración para «crear un extenso corpus de mitos» (*ibidem*:36).

Además, sin infravalorar la importancia y relevancia de la mitología clásica, cree que (especialmente en el norte de Europa) se ha perdido mucha cultura intentando incorporar ciertos elementos sudeuropeos dentro de una sociedad que ya tenía una cultura y una mitología propias. El mismo Tolkien (2015b:105-106), fascinado desde la juventud por una gran cantidad de relatos e historias de mitologías no tan populares como la grecolatina (la galesa, escandinava e incluso inglesa) escribió:

Pero lo raro y extraño, lo desinhibido y lo grotesco no sólo resulta interesante, sino que también es valioso. No siempre es necesario del todo para conseguir lo Sublime. Podemos tener nuestras gárgolas en nuestras nobles catedrales, pero, a menudo, Europa ha perdido mucho intentando construir templos griegos.

En su vida académica destaca por su traducción del inglés medio que se utilizaba en el Reino de Mercia en la temprana Edad Media al inglés moderno de *Sir Gawain and the Green Knight*, un «poema caballeresco del ciclo artúrico del siglo XIV, con raíces folklóricas de tradición galesa, irlandesa, inglesa y francesa» (Barbero 2015); por haber formado parte del equipo de lexicógrafos y terminólogos del *Oxford English Dictionary*; y por haber sido profesor universitario, primero de la Universidad de Leeds (1920-1925), donde se convertiría en catedrático de la lengua inglesa, después en Pembroke College de Oxford (1925-1945) y por último en el Merton College de Oxford (1945-1959). Además, formó parte durante gran parte de su vida de diferentes grupos intelectuales literarios: *Tea Club Barrovian Society* o los *Inklings*, del que fue miembro fundador. «Otros miembros

² «Una epopeya finlandesa compuesta por Elias Lönnrot a partir del disperso repertorio de cantos populares, transmitidos de generación en generación» (Alianza Editorial).

destacados del mismo grupo (*Inklings*) fueron Owen Barfield, Charles Williams y, sobre todo, C. S. Lewis, quien se convertiría en uno de los mejores amigos de Tolkien» (*ibidem* 2015).

Su obra literaria, cuyo género principal es la fantasía épica, comprende un casi inabarcable corpus de textos denominados por él mismo como *Legendarium*. Por tanto, nos gustaría centrarnos en los principales escritos y, más en concreto, en el libro que es objeto de nuestro estudio. El 21 de septiembre de 1937 la editorial George Allen & Unwin publica *The Hobbit*, una obra que lo catapultaría hacia el éxito y que versa sobre las aventuras del hobbit («gente menuda de la mitad de nuestra talla» [Tolkien 2012a:12]) Bilbo Bolsón. Años después publicaría *El Señor de los Anillos* que sería su obra más destacada y conocida por todo el mundo. Póstumamente se publicaría también *El Silmarillion*, que sería el metatexto del que provienen, de alguna u otra manera, todos los demás escritos (relacionados con la Tierra Media) de Tolkien. Este se ve altamente influenciado por el *Kalevala* a través de *La Historia de Kullervo*, pues este último «fue un paso fundamental en el camino de Tolkien desde la adaptación hasta la invención que dio lugar a *El Silmarillion*» (Tolkien 2015b:173). Un hecho que reconoció él mismo al escribir en una carta que el *Kalevala* fue «el germen original de *El Silmarillion*» (Tolkien 1993:107).

Si bien *The Hobbit* no presenta una estructura narrativa tan rica y compleja como la de *El Señor de los Anillos*, pues este último supone el clímax en cuanto a la madurez narrativa de Tolkien desarrollada desde en su primera obra (ya que muestra una «dicción progresivamente más heroica y elevada» [Segura 2003b:219]), debemos tener muy en cuenta una de sus principales características; es decir, su «carácter original de cuento narrado oralmente» (*ibidem*:220). En un principio, recibió críticas mixtas, aunque predominantemente positivas a pesar del estilo considerado particularmente juvenil, pues incluso C.S. Lewis escribió:

Debe entenderse que es un libro de niños sólo en el sentido de que la primera de numerosas lecturas puede realizarse durante la infancia. Los niños se toman *Alicia* (en el País de las Maravillas) muy en serio y a los adultos les da risa: *El Hobbit*, en cambio, será más divertido para los lectores más jóvenes, y sólo años después, a la décima o duodécima lectura, empezarán a advertir la habilidad, la erudición y profunda reflexión que han logrado hacer la obra tan madura, agradable, y a su modo verdadera. Hacer predicciones es peligroso, pero es muy probable que *El Hobbit* se convierta en un clásico (Lewis 1984:111, cit. en Orella 2007:26)

No podemos pasar por alto la influencia que tuvo la teología cristiana en su obra, en la que «es fácil identificar elementos bíblicos» (Raymond 2013:90) y tópicos cristianos

como una «contraposición entre el Bien y el Mal» (*ibidem*:90). Sin embargo, y como ya hemos mencionado con anterioridad, Tolkien «se inspira sobre todo en la tradición romántica y bebe del poema anglosajón *Beowulf*³, así como de las sagas finlandesas y nórdicas» (*ibidem*:90).

Así pues, tomando como ejemplo *El Señor de los Anillos* (aunque aplicable a cualquiera de sus obras referentes a la Tierra Media), Tolkien forma «un tejido cuyas redes de coherencia se extienden no sólo a lo largo del propio libro, sino también fuera de él» (Segura 2003a:27). Además, según evoluciona su estilo narrativo, podemos observar la confluencia de mezclas de géneros como puede ser «la lírica, el romance, la épica y cantar de gesta, en incluso ecos del *Libro de los Salmos*, como ha señalado Shippey (2002:232-234)» (Segura 2003a:103). Se puede considerar, por tanto, una epopeya englobada en el género de la fantasía épica con un estilo en el que predominan los arcaísmos para darle un aspecto antiguo al texto, ya que, al fin y al cabo, Tolkien quería «elaborar una mitología para Inglaterra» (*ibidem*:104).

3. MARCO TEÓRICO

En este apartado de nuestro trabajo, nos gustaría exponer detalladamente diferentes aspectos de la parte teórica de nuestro análisis. En primer lugar, creemos pertinente definir la literatura infantil y juvenil, además de nombrar sus principales características. Esto supone, a su vez, reabrir el debate (o continuarlo) acerca de este tipo de literatura, pues son muchos los que han aportado su grano de arena a la discusión. Irremediablemente los enfoques y opiniones que se generan en el marco del debate también han ido evolucionando con el paso de los años. Cerrillo (2007:20) explica que hay «algunos que han negado su existencia (Croce) [...]; otros, en cambio, la han afirmado con decisión: “escribir para niños no es escribir para tontos” (Sánchez-Silva)». Incluso Tolkien se sumergió, por mucho que sea «una empresa arriesgada» (Tolkien 2009:273), en el candente debate sobre un tipo de literatura narrativa en concreto: los cuentos. Opina que no puede existir una exclusividad en lo que al destinatario se refiere y que, además, estas obras no pueden perder su esencia aunque se las tome por inferior a menudo. Es por eso por lo que Tolkien (*ibidem*:326, negritas nuestras) cree que

³ Epopeya considerada una gran obra de la literatura inglesa. Tolkien, con su ensayo y conferencia *Los monstruos y los críticos*, «modificó el enfoque de los estudios analíticos de esta obra que [...] se centraban en su importancia histórica» (Raymond 2013:102) y no en la literatura.

[1]o que caracteriza a un buen cuento de hadas, a los mejores y más completos, es que por muy insensato que sea el argumento, por muy fantásticas y terribles que sean sus aventuras, en el momento del clímax puede hacerle contener la respiración al lector, **niño o adulto**, puede acelerarle y encogerle el corazón y colocarlo casi, o sin casi, al borde de las lágrimas, como lo haría cualquier otra forma de arte literario, pero manteniendo siempre sus cualidades específicas.

A lo largo de este apartado del capítulo, también intentaremos ejemplificar las características prototípicas de esta literatura utilizando *The Hobbit* como obra de referencia, que presenta muchos de los aspectos fundamentales de la literatura juvenil, como pueden ser «la calidad literaria, los valores educativos, la opinión y el gusto de los niños y jóvenes y el itinerario de aprendizaje literario» (Colomer 2002:8s).

En segundo lugar, trataremos de desmenuzar y analizar la teoría del funcionalismo, que constituye un «enfoque sociocultural e interaccional» que, entre otros, «define la traslación (traducción e interpretación) como forma específica de comunicación intercultural» (Witte 2008:5) y que sitúa la *función* como «el principio dominante» (Reiss y Vermeer 1996:80) de todo acto traslativo. Una opinión que comparten también Hönig y Kussmaul (1982), pues estos en su obra conjunta «exponen claramente la primacía de la finalidad» (Reiss y Vermeer 1996:80). Este modelo intenta aunar todos los factores que rodean a la realidad traductora; es decir, no se basa en restrictivos «enfoques lingüísticos que consideraban la traducción como una operación de cambio de códigos» (Nord 2017:9)⁴; sino que, en su lugar, requiere que el traductor posea tanto conocimientos de un idioma, como dominio de la cultura de este. En otras palabras, se considera una condición *sine qua non* que el mediador intercultural tenga «la capacidad de tomar conciencia de la cultura y dominarla activamente» (Witte 2000:162, cit. en Witte 2008:59) y que sea capaz de utilizar esta competencia cultural para producir un texto que cumpla con la finalidad/función que se le ha asignado.

Durante el siglo XX surgieron diferentes teorías y acercamientos practico-teóricos que intentaban encasillar o delimitar la traslación basándose, principalmente, en diferentes aspectos de la lengua. Sin embargo, «traducir no es meramente, ni siquiera primordialmente, un proceso lingüístico» (Vermeer 1987:29, trad. en Nord 2017:14). La *Skopostheorie* (teoría del escopo) de Vermeer («*skopos* [...] es la palabra griega para lo

⁴ En esta línea, Vermeer (Reiss y Vermeer 1996:46) afirma que «no es posible entender la traslación como simple transcodificación del/de un significado [cf. Vermeer 1972:61-71] de un texto. La traslación presupone ya la comprensión del texto y, por tanto, la interpretación del objeto “texto” en una situación dada. De este modo, la traslación no está solamente sujeta al significado, sino también al sentido [cf. Vermeer 1972:221], es decir, al sentido del texto-en-situación».

que denominaremos “finalidad”» [Pym 2016:47]) puede considerarse el principal fundamento del funcionalismo, aunque esto no significa que sea «sinónimo de “la Teoría Funcionalista” o “las Teorías Funcionalistas” de la traducción» (Witte 2008:26); pues, si bien estas teorías parten, hasta cierto punto, de esta misma base, «no forman un conjunto homogéneo ni uniforme» (*ibidem*:25) debido principalmente a las diferencias presentes entre sus enfoques específicos.

Por otro lado, también nos centraremos en el funcionalismo enfocado a la traducción literaria (infantojuvenil especialmente) y las implicaciones sociales, ideológicas y pragmáticas que supone este tipo de traducción en concreto; «de hecho, los traductores no pueden escapar de su propia ideología, lo que en este punto [la literatura infantil y juvenil] significa que no pueden escapar de su imagen infantil» (Oittinen 2005:22). Esto, a su vez, pone de relieve la importancia y presencia de la voz del traductor en el texto producido, puesto que «there is no ‘silent’ translation» (Chamberlain 1992:69). Hablamos de una traducción que, además, requiere ingenio e imaginación, pues los niños, nuestro público, «son más creativos y atrevidos que los adultos ya que nadie les ha dicho aun lo que no pueden hacer» (Oittinen 2005:169).

3.1 LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL.

La literatura, si bien representa un rompecabezas cuando se trata de definirla, no es sino una parte fundamental de nuestra cultura y de nuestro desarrollo como seres humanos. Más que un rompecabezas, es un *armacabezas* que nos aporta frescura, nos estimula la creatividad y la imaginación y, ante todo, nos deleita gracias a sus historias llenas de valores y acompañadas de grandes personajes que, cuanto menos, representan diferentes ideologías, pensamientos, sentimientos y muchísimo más. En resumen, se utiliza el «lenguaje como vehículo de emociones» (Sotomayor 2007:29) cuyos destinos son, indudablemente, los recovecos más internos de nuestro ser. La literatura infantil y juvenil, en concreto, no se compone simplemente, como algunos creen, de «obra[s] estética[s] destinada[s] a un público infantil» (Bortolussi 1985:16). Nos encontramos con un lenguaje, el literario, que «posee una entidad lingüística propia [...] que le permite (al autor) remitir (a los receptores) a mundos expresivos particulares» (Gómez Redondo 1994:22), lo que implica una diferencia clara entre las relaciones canónicas entre significado y significante de las palabras gracias al uso de una de las funciones del lenguaje, en este caso la poética, establecidas por Jakobson.

No trataremos tanto las diferencias entre los distintos géneros dentro la literatura en sí, es decir, no creemos necesario señalar la evidente distinción entre un cuento corto, y «un relato de mayores dimensiones, más desarrollo argumental y personajes más matizados» (Sotomayor 2007:28) como puede ser la novela, sino que nos gustaría centrarnos en la importancia que tiene la narración, pues esta «crea un mundo ficticio con entidad propia [...] que debe buscar la manera de proponerlo con una ilusión de verdad suficiente [...] para que el lector entre [...] y lo acepte como real aun sabiendo que es ficticio» (*ibidem*:32). A este fenómeno literario narrativo se le ha denominado *pacto narrativo*, o así lo define Pozuelo (1988), y se trata de una importantísima aportación teórica de la pragmática literaria que, según Sotomayor (2007:32), no se había tenido en cuenta o no se había valorado lo suficiente. En esta línea, Sánchez Corral (2007:195) indica y resalta lo crucial que resulta esta interacción entre escritor y lector, pues el primero presenta un mundo ficticio, pero es el segundo el que con su «participación activa cognoscitiva e imaginativa tiene que utilizar sus conocimientos y capacidades para reconstruir todo el mundo de ficción [...] y crear el marco en el que suceden las cosas».

La literatura infantil y juvenil, influida irremediamente por la cultura de los niños y adolescentes, pues esta «siempre ha reflejado todo sobre una sociedad, las imágenes que los adultos tienen de la infancia y la forma en la que los adultos la recuerdan» (Oittinen 2005:59), representa un vivo dilema que no se ha logrado solventar (ni se logrará), debido a los cambios efectuados por los teóricos, pues la definen de manera distinta según la época y el contexto sociocultural de esta. Este dilema puede resumirse en una pregunta: ¿cuál es su función? Algunas teorías, las principales corrientes, la encasillan y le ponen unos límites en cuanto a su funcionalidad, pues la relacionan de alguna u otra manera a la pedagogía y por tanto se la considera simple y llanamente una «herramienta didáctica» (Oittinen 2005:83). Beltrán (2003:51) cree que este *didactismo* imperante no es más que un «dominio estético dogmático, fundado en la búsqueda utópica del bien supremo [...] y consiste en el desarrollo de una conciencia (*éthos*)». Bloom (1995:32) rechaza totalmente esta concepción, pues arremete incluso contra el pensamiento de que el canon literario (infantil en este caso) tiene total autoridad sobre los temas tratados en las narraciones y afirma, además, que «el canon existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral». Incluso, según nos explica Cerrillo (2007:20),

hoy sigue siendo normal admitir que hasta los hermanos Grimm (escribieron sus Cuentos de la infancia y del hogar entre 1812-1825) no existió la Literatura Infantil tal y como la entendemos; no obstante, en el siglo XVIII la Literatura Infantil empezó a disponer de cierta autonomía artística, pero solo relativamente, ya que el utilitarismo y el didactismo impuestos por los creadores ilustrados de la época condicionaron en gran medida las obras que se escribieron para los niños

Muchos autores, psicólogos y pedagogos coinciden en que, al igual que el principio horaciano *docere et delectare*, este tipo de literatura debe tener valores y efectos lúdicos y didácticos, aunque este último no debe impedir la capacidad y posibilidad del lector para deleitarse con la fruición estética que le provoque la obra. Este pensamiento se corresponde, por tanto, con la opinión de Moya Guijarro (2007:241) de que la Literatura Infantil y Juvenil «persigue tanto la instrucción como el entretenimiento» incluso aunque sean «muchos los intereses [...] que giran en torno a ella: psicológicos, pedagógicos, editoriales, etc.» (Sotomayor 2007:27). Hablamos, en cualquier caso, de literatura, pues como bien dice Cervera (1989:158) «la literatura infantil no por intentar ser infantil ha de dejar de ser literatura».

El dilema continúa también en cuanto a su origen y su destinatario, pues se la considera normalmente «tanto literatura producida y dirigida para los niños como literatura leída por niños» (Oittinen 2005:79). O’Sullivan (2005:13), coincidiendo con Lesnik-Oberstein (1996), presenta ante tal opinión la siguiente “encrucijada” preguntándose a sí misma y preguntándonos a nosotros: «is a children’s book a book written by children or for children? Is a book written for children still a children’s book if it is (only) read by adults? What of adult books read also by children — are they children’s literature?». Sin embargo, una de las características de muchas obras consideradas pertenecientes a la literatura infantil y juvenil (de ahora en adelante LIJ) es la evidente «duplicidad de destinatario» (Cervera 1989:165). Sería contraproducente, de alguna manera, afirmar que estos libros son simplemente productos creados única y exclusivamente con el fin de satisfacer el paladar literario infantojuvenil, pues la influencia (y la edulcoración) adulta se hace más que incuestionable si analizamos la estructuración y caracterización de las narraciones. Oittinen (2005:82, negritas nuestras) aborda esta dualidad opinando que la LIJ

[...] tiene a menudo (¿normalmente?) un doble lector: el niño y el adulto. En su libro *Poetics of Children’s Literature*, la investigadora israelí Zohar Shavit cree que *Winnie-the-pooh*, *Watership Down*, *El Principito*, ***El Hobbit*** y *Alicia en el País de las Maravillas* son textos muy ambivalentes. Sugiere que todos ellos existen en dos niveles, uno dirigido hacia los niños y otro hacia adultos.

No obstante, si bien la LIJ tiene en cuenta «las posibilidades de recepción de la experiencia literaria durante la etapa de la infancia y la adolescencia» (Colomer 1988:8), no podemos tampoco obviar este ya mencionado “origen” adulto⁵ que tiene esta literatura, pues «normalmente se define desde el punto de vista de un adulto» (Oittinen 2005:87) en cuanto que «los niños en sí no deciden sobre cómo se define su literatura; ni tampoco deciden lo que se traduce, se publica o se compra para ellos» (*ibidem*:88). Con el objetivo de facilitar una distinción (principalmente en cuanto a sus receptores meta se refiere), Martín Vegas (2009:280-281) intenta hacer una acotación respecto a la definición de LIJ, resaltando el hecho de que es literatura por mucho que su destinatario sea más joven, y el tipo de obras que esta comprende o produce:

La LIJ tiene todos los ingredientes de la Literatura, es decir, comparte los rasgos que definen la literariedad del texto. Por tanto, la valoración de su calidad se mide por los mismos parámetros: impacto en el público, construcción temática, discurso, lenguaje, transmisión de valores, etc. La cuestión es qué es lo que hace que una obra determinada sea literatura para jóvenes y la creada por ellos. En esta línea, Díaz Plaja Taboada y Prats i Ripoll (1998) definen la LIJ como:

1. Literatura escrita por niños y jóvenes (con más valor psicopedagógico que literario).
2. Literatura supuestamente destinada a los adolescentes.
3. Literatura de imaginación adaptada a la comprensión de la infancia y al mundo que interesa a los niños.

Intentar condensar en un único apartado las características que rodean a la literatura infantojuvenil es una tarea ardua. Sin embargo, hemos intentado resumir lo mejor posible sus distintos aspectos y sus variadas propiedades intentando no dejarnos en el tintero ninguna faceta. Con esto y con todo, comenzaremos con una breve clasificación de LIJ y continuaremos con elementos de distinta índole: temática, contenido, gramática, personajes, estructura, etc. Esta distinción o clasificación viene de las manos de Cervera (1989:158-159), que aporta su grano de arena catalogando las obras de la LIJ basándose en su origen o el proceso creador; afirma, pues, que existen tres tipos:

- La literatura ganada [...] que engloba todas aquellas producciones que no nacieron para los niños, pero que, andando el tiempo, el niño se las apropió o ganó o se le destinaron, previa adaptación o no.
- La literatura creada para los niños, que es la que tiene ya como destinatarios específicos a los niños. Es la que en gran medida se ha producido, y sigue produciéndose tanto bajo la forma de cuentos o novelas como de poemas y obras de teatro. [...] De una o de otra esta literatura infantil tiene en cuenta, según los cánones del momento, la condición del niño. Evidentemente en ella

⁵ En esta línea, la autora (Oittinen 2005:62) nos explica que «cuando escribimos, ilustramos, traducimos o investigamos sobre los niños o su cultura es necesario buscar al niño que llevamos en nuestro interior (los recuerdos infantiles) y nuestra propia imagen sobre ella, como si viéramos a los niños a través de esa imagen nuestra»

se reflejan muchas tendencias y concepciones de la LIJ que la hacen particularmente viva e interesante.

- La literatura instrumentalizada. Bajo este nombre [...] debemos hablar más de libros que de literatura. Nos referimos a todos esos que aparecen en series en las que, tras escoger un protagonista común, lo hacen pasar por distintos escenarios y situaciones: la playa, el monte, el colegio [...] o bien aquellos que se crean como extensión para ejercicios de gramática u otras asignaturas. Está claro que en todas estas producciones predomina la intención didáctica sobre la literaria. [...] No son literatura, aunque lo parezcan.

Creemos también necesaria la descripción de la caracterización de la Literatura Infantil: tanto del contenido, como de los personajes o incluso sobre los aspectos referentes a la técnica o estructuras del relato. El contenido, por un lado, incluye o presenta muy a menudo elementos fantásticos que atraen casi inmediatamente al destinatario por tratarse de algo fuera de lo común. Además, existe una amplia tendencia a personificar («y, en general, a humanizar» [Cerrillo 2007:22]) lo que no es humano: la tradición fabulística es el claro ejemplo de esta afirmación. Por otro lado, coincidiendo con la opinión de Delibes, Cerrillo (*íbidem*:22) argumenta que no solo «no suele haber complicación temática ni argumental» sino que además suele haber una serie de elementos argumentales recurrentes (actuando como los clásicos *deus ex machina* grecolatinos) como «el viaje a través del tiempo, los cambios radicales de suerte (casi siempre provocados por una intervención extraordinaria), el premio al bueno y el castigo al malo, etc.».

Esta serie de elementos repetidos constantemente facilita la catalogación de tópicos temáticos utilizados en la LIJ, como pueden ser las «aventuras, la vida cotidiana de niños y adolescentes, el amor adolescente, la fantasía, miedo e intriga donde los niños-adolescentes son héroes, la búsqueda de identidad del protagonista» (Martín Vega 2009:281), etc. No siempre se repite esta temática o estas estructuras, al igual que no siempre se presentan personajes prototípicos; aunque también es cierto que suele abundar la presentación de un protagonista que «es un héroe acompañado por un grupo de amigos que se enfrentan a un misterio desencadenado normalmente por una fuerza negativa» (Lorente Muñoz 2001:244).

En *The Hobbit*, Bilbo (el protagonista) representa una ruptura con la tradición novelística de la literatura juvenil, pues siempre se nos han presentado un protagonista «que destaca sobre el resto de los personajes» (Cerrillo 2007:22). Si bien, los buenos son muy buenos, y los malos son muy malos, Bilbo nos muestra una evolución durante el argumento de la narración que no es común en este tipo de literatura. Las condiciones

humanas (bondad, maldad, belleza, etc.) vienen siempre muy marcadas y suelen ser inflexibles; sin embargo, en esta obra en concreto, encontramos personajes que sufren una evidente y paulatina transformación según avanza la historia. *The Hobbit* (y el *Legendarium* de Tolkien en sí) rompe también con el esquematismo presupuesto en cuanto al tiempo y el espacio, pues el autor se encargó específicamente de crear temporalidad y espacios concretos. De hecho, una de las características que destaca de su legado literario es el hecho de desarrollar mapas⁶ que sitúan la acción y ayudan al lector a identificarse y sumergirse más en la historia, ya que facilita la inmersión catártica por el simple hecho de aportar la ubicación de los hechos (aunque esta sea ficticia). No recurre al simple *en un lugar lejano* y tampoco al *érase una vez*, puesto que no presenta un esquema de la localización temporal vago e inexacto que provoque «una frecuente extratemporalidad» (Cerrillo 2007:22).

Según Cerrillo (íbidem:19), en ambas literaturas (infantil y “normal” o adulta) «podemos encontrar estructuras organizativas y procedimientos estilísticos similares» y que, además, en ambas «se suelen reflejar las corrientes sociales y culturales que, en cada momento, predominan». Esta estructura narrativa elemental o básica podría resumirse en una simple división de los hechos narrados en tres bloques: una presentación de los hechos y de los personajes, seguida de «un desarrollo de una acción muy básica y de un desenlace breve, generalmente feliz y moralizante, de la historia» (Moya Guijarro 2007:239). Delibes destaca tres aspectos esenciales que debe presentar esta estructura: tema adecuado, linealidad y brevedad. Indica la necesidad de elegir un tema que no solo guste al niño sino que despierte sentimientos (nostalgia, entre otros) en los adultos. Por otro lado, sugiere que la extensión del relato no sea excesivamente larga, para que el lector no se desvíe o pierda interés. Lo que también explica el segundo aspecto, la linealidad, pues recomienda que facilitemos el paso del conflicto al desenlace sin que haya demasiadas complicaciones de por medio. Y es por eso por lo que, según Lodge (1998:119):

La manera más sencilla de contar una historia, como lo sabían los antiguos bardos -al igual que los padres de hoy a la hora de acostar a sus hijos- es empezar por el comienzo y continuar hasta el final, o hasta que los oyentes se queden dormidos.

El argumento o contenido de estas obras no debe mirarse solamente desde el prisma de la temática de las narraciones y las características de los personajes, sino también desde

⁶ Véase anexos 1 y 2.

la perspectiva de sus valores paratextuales, ya que hablamos de producciones impregnadas de altas dosis de moralidad y afectividad, pues contienen aún resquicios de la tradición oral casera que caracteriza gran parte de las obras infantiles. De hecho, esta dualidad entre lo oral y lo escrito⁷ (pues se cree que esta literatura es el puente entre la tradición oral y escrita por la tendencia «a acercarse a las propiedades del discurso oral» [Moya Guijarro 2007:234]) es un aspecto sociolingüístico muy interesante y de gran valor e interés histórico que se encuentra muy ligado al registro de la narración.

Este registro, de los cuentos y otras producciones de la LIJ, presenta un esquematismo arquetípico que puede resumirse en tres aspectos que analizaremos a continuación: campo, modo y tono⁸. El registro, que «actualiza el género al singularizarlo en un contexto situacional» (*ibidem*:240), se ve influenciado por una serie de variables que de alguna u otra manera afectan a las implicaciones lingüísticas de distintas índoles (sintaxis, vocabulario, etc.).

Por un lado, y enfocándolo a la LIJ, el campo comprende todos aquellos elementos relacionados con el tipo de lenguaje. En este caso en concreto, hablamos de un estilo no especializado, simple y llano, que coincide con la sintaxis, que se presenta de manera estándar. El campo abarca todo este tipo de cuestiones que incluso incluyen el tipo de verbos «de habla» (cf. Ávila 2008:155s) que se utiliza: decir, sugerir, pensar. Es decir, con el paso de los años y la madurez creciente de los receptores, se van introduciendo paulatinamente distintos verbos *dicendi*, verbos que introducen intervenciones en estilo directo. Por tanto esta gama de verbos, al igual que el espectro del vocabulario, se amplía conforme el lector extiende su conocimiento del mundo y de la lengua. Además, en el campo también se incluye el propósito retórico que persigue el género. Aunque, según Colomer (1998:219), los autores intentan «apartarse del didactismo imperante mediante la lenta y progresiva introducción de temas considerados inadecuados», es también lógico (o, cuanto menos, comprensible) que algunos se aferren al esquema “natural” o tradicional de este tipo de producciones. Sobre dicha estructura temática moralizante, hablando específicamente de los cuentos en este caso, pero aplicable a casi toda obra etiquetada como perteneciente a la LIJ, Nobile (1992:53) afirma que:

Por sus contenidos habituales, constituyen (los cuentos) una fuente inagotable de preciosas enseñanzas vicarias, no explicitadas didácticamente, pero que emanan de forma natural de la

⁷ Véase anexo 3 para observar las características de esta unión.

⁸ Véase anexo 4.

propia vivencia, resolviéndose generalmente en una interesante lección de comportamiento y civilización, impartida de forma simbólica y gratificante; establecen y refuerzan, con la recompensa final y mediante la identificación con el héroe-protagonista, virtudes como el valor, la honestidad, la lealtad, la humanidad y la buena educación, el respeto a los ancianos, el espíritu de iniciativa, el dominio de las propias pasiones, el freno de la curiosidad, el rechazo a la villanía y la avaricia, así como de la inercia y la pusilanimidad, son exaltación de la inteligencia y el ingenio.

Aunque debemos también tener en cuenta enfoques más contemporáneos y cercanos a la corriente inclusiva actual, pues Mora (2000), en cuanto a la temática y el contenido, afirma que «cualquier tema puede ser tratado, siempre que sea con coherencia, ya que el niño necesita un horizonte polícromo, una visión múltiple y abierta del mundo». Ya en la década de los 80 se veía un gran avance en este apartado, Cervera (1984) afirmaba que la LIJ se encuentra «en un momento muy interesante desde el punto de vista de desarrollo, influencias de intereses, variedad de orientaciones y de aportaciones». Creemos que, según avanza la sociedad y esta cambia gracias a las diferentes corrientes sociales y de otra naturaleza, la calidad de las producciones también sufre una transformación que, hasta el momento, ha dado como resultado una mejoría sustancial en la mayoría de los aspectos literarios. Sin embargo, es necesario romper con los estereotipos del género y los esquemas establecidos, pues incluso hoy en día no se cree en la importancia de la historia que la literatura infantojuvenil ha ido escribiendo con el pasar de los años. De hecho, debemos hacer nuestras las palabras de Bravo Villasante al respecto (1983:9-10):

¿Historia de la Literatura Infantil? De sorpresa en sorpresa, el que sonrío irá viendo -y su sonrisa será menos irónica y más complacida- que los niños también tienen sus clásicos, que el género tiene unos orígenes, que en la actualidad se escribe mucho para los niños y que habrá un futuro espléndido, si autores y editores toman en serio al lector infantil.

3.2 TEORÍA FUNCIONALISTA

El funcionalismo nace, según se concibe hoy en día, del término *funcionalista*, que «significa que se privilegian la función o las funciones de textos y traducciones» (Nord (2017:1). Se trata de una teoría que presenta una postura integradora que «abarca varios enfoques que consideran la traducción como una actividad intencional o con propósito» (*ibidem*:1). Asimismo, se pretende incluir ciertos aspectos importantes del ámbito traductológico que se «habían quedado al margen de la reflexión traductológica de los enfoques más tradicionales» (Witte 2008:29), pues estos últimos «habían podido explicar sólo partes aisladas y fragmentadas de la compleja realidad traductora» (*ibidem*:32). Estos “nuevos” aspectos que se tienen en cuenta son considerados, principalmente, desde el prisma de la situación de recepción meta y sus variantes, pero siempre basándonos en la finalidad traslativa, pues esta «justifica los procedimientos de traducción» (Nord

2017:155). Por lo tanto, según lo define O’Sullivan (2005:74), el funcionalismo es «a reception-based model which focuses on the purpose or function of a text and its textual realization in translation».

La traducción e interpretación, entendidas como «acciones interculturales que hacen posible el entendimiento entre miembros de distintas comunidades socioculturales y lingüísticas» (Witte 2008:11), se consideran una actividad “instrumento”, en cuanto a que lo que se crea (traduce) es, según lo denomina Holz-Mänttari (1984), un *Botschaftsträger*, es decir: un portador de mensajes. Asimismo, la misma autora (1984 *passim*, cit. en Witte 2008:33) cree, además, que «la acción traslativa, como acción profesional y experta, está orientada a la producción de un «texto» como portador de mensajes en conexión con otros portadores de mensajes, un «texto» como portador de mensajes que cumpla su función dirigida a coordinar comunicativamente la cooperación».

Este texto creado es, para el funcionalismo (visto desde los postulados básicos de la teoría general funcionalista), un texto *nuevo* que se basa en otro texto en otra lengua y cultura, sin olvidar que «el lenguaje es una parte integral de la cultura, sobre todo cuando definimos la cultura como la totalidad de conocimientos, aptitudes y percepciones, como señala Snell-Hornby (cf. Snell-Hornby 1988:40)» (Nord 2017:30). Esto quiere decir que el texto meta no es una extensión del texto origen, sino uno nuevo que se apoya en el anterior para ser producido. En esta línea, Vermeer (Reiss y Vermeer 1996:14, negritas nuestras) nos introduce los términos *translatum*, como sinónimo de traducción o texto meta, y *oferta informativa* para definir lo que representa un texto en la acción traslativa, pues este

se puede definir como una “oferta informativa” dirigida a un receptor [...]. El texto meta (translatum) [...] ofrece [...] información sobre el sentido y, en cierto modo y en ciertas circunstancias, también sobre la forma del texto de partida y es, por tanto, **una oferta informativa sobre otra oferta informativa**.

Un texto, teniendo en cuenta que se trata de un “instrumento” comunicativo, se debe «concebir [...] como una entidad compleja en la que todos los componentes cooperan para cumplir los fines comunicativos deseados» (Nord 1998:76). Tales componentes se pueden definir individualmente como *unidades de traducción*, que son de todos aquellos «segmento[s] textual[es] que contribuye[n] de una manera inequívoca a la función global del texto» (Hönig 1986, cit. en Nord 1998:68). Como hemos visto, las bases de la teoría funcionalista giran en torno al *para qué* y este influye irremediabilmente en la manera en

la que se traduce, pues «el modo de la acción está subordinado a su escopo; el “para qué” de una acción determina si se actúa, qué se hace y cómo se hace» (Reiss y Vermeer 1996:84). En otras palabras, «el objetivo comunicativo determina los métodos traslativos» (Nord 1994:99). Esto significa a su vez que no debemos aferrarnos a una manera de traducir generalizada o automatizar la traducción canonizando una metodología traductológica determinada, puesto que el funcionalismo no es prescriptivo en cuanto a qué forma debemos utilizar para traducir un documento; sino que presenta e insiste en una «orientación prospectiva» (Witte 2005:35) que enfatiza la necesidad de conocer y establecer el escopo de la acción traslativa con el fin de, tras analizar las condiciones de recepción meta, decantarse por una u otra manera de realizar un encargo.

De hecho, creemos necesario insistir en que, teniendo en cuenta la dinámica funcionalista, «no existe *la* (única forma de realizar una) traducción de un texto; los textos meta varían dependiendo del escopo que se pretende alcanzar» (Reiss y Vermeer 1996:84) y esto significa, por tanto, que «un texto de origen puede ser traducido de diferentes maneras para servir a diferentes finalidades» (Pym 2016:60). Asimismo, debemos recordar que para el funcionalismo «es más importante que un translatum (una traslación) alcance un objetivo dado, que el hecho de que se realice de un modo determinado» (Reiss y Vermeer 1996:84). Por consiguiente, se debe primero tener un objetivo y una finalidad establecidos antes de elegir de qué manera se va a llevar a cabo el texto meta, pues «el primer criterio para tomar una decisión respecto a una traslación es la *función* (que habrá de justificarse) del translatum como oferta informativa final (Vermeer 1978=1983:48-61)» (íbidem:70).

Las competencias expertas del traductor, que fundamentan las decisiones que se toman durante la traducción con respecto al texto meta, también le obligan a analizar y tener en cuenta el hecho de que la situación meta y la de origen difieren sustancialmente. Esto puede observarse a través de la discontinuidad presente entre la acción comunicativa inicial y la final, pues «cada una se lleva a cabo en una situación diferente, se dirige a un grupo diferente de destinatarios y puede obedecer a una finalidad diferente» (Martín de León 2005:22). Con vistas a realizar una traducción, por tanto, se cree necesario realizar una evaluación previa del contexto antes de proceder a actuar y es muy importante no olvidar que «toda acción se produce en una situación dada, es parte de la situación y al mismo tiempo la **modifica**» (Vermeer 1978:99, cit. en Martín de León 2005:20, negritas nuestras).

Sin embargo, aunque tengamos un escopo establecido, es muy común y frecuente encontrarnos con diferentes problemas de traducción. Nord (2017:80) los entiende como «los obstáculos objetivos [...] que enfrenta cualquier traductor, a diferencia de las “dificultades de traducción”, que son los obstáculos subjetivos o individuales de un determinado traductor». Estas complicaciones pueden deberse a carencias de ciertas competencias como pueden ser «la lingüísticas, culturales o traslativas» (*ibidem*:80) y debemos tener en cuenta que no suele haber una solución fija o estándar para ellas.

Nos basaremos, principalmente, en la visión de Nord en lo referente a la identificación de estos problemas durante el proceso de traducción. En primer lugar, denominaremos «*problemas pragmáticos*» (Nord 2017:82) a todas aquellas complicaciones que surgen a causa de una divergencia entre la situación origen y la situación meta. Estos problemas normalmente se deben a aspectos ajenos al texto como pueden ser el emisor, el receptor, el medio, etc. Por otro lado, al tratarse la traslación de un acto de comunicación intercultural, es cuanto menos normal y frecuente encontrarse también con «*problemas culturales de traducción*» (*ibidem*:82), que comprenden todos aquellos obstáculos generados por una diferencia entre las formas de comportamiento que prefiere una u otra cultura (verbal o no verbal). Asimismo, el tipo de problema al que se le suele atribuir una importancia un tanto “superior”, al menos en las corrientes más tradicionales de la traductología, es el *lingüístico*, que abarca, entre otros, «falsos amigos, [...] equivalencia cero [...] o la equivalencia múltiple» (*ibidem*:83). Por último, también existe un cuarto tipo de problema, el *específico*, «cuya solución no se puede generalizar para utilizarla en otros encargos, como por ejemplo una figura retórica, un neologismo o un juego de palabras» (*ibidem*:84), por lo que, normalmente, se requiere una resolución creativa para solventar este tipo de problema.

Se han discutido principalmente, durante los debates contemporáneos de la traducción, dos maneras de traducir un texto: la domesticación y la extranjerización. La primera se basa en *adaptar* cierto contenido específico-cultural para que se convierta en inteligible para el público meta y se trata, por consiguiente, de una «estrategia de traducción orientada por la cultura de la lengua de destino» (Siran 2006:3). La segunda, por el contrario, «se esfuerza por preservar la mayor cantidad posible del sabor de origen para mantener el extranjerismo de la cultura de la lengua de origen» (*ibidem*:4), lo que significa que es un procedimiento guiado por la cultura origen. Sin embargo, desde el punto de vista de los cimientos traductológicos funcionalistas, «las decisiones de los

traductores se determinan en última instancia por la finalidad de la traducción (*Skopos*)» (Pym 2016:60) y esto significa que ambas posibilidades son válidas dependiendo de cuál sea el objetivo que quiera alcanzarse con la traducción. Vermeer (Reiss y Vermeer 1996:64) considera que «la traducción exotizante sería una oferta informativa centrada sobre todo en las formas, y la “adaptación”, una oferta informativa centrada principalmente en el sentido del texto o en su efecto».

Nord (2017:156) aborda también estos términos (extranjerización y domesticación) denominándolos “preservación” y “adaptación” e introduciendo, además, el concepto de *lealtad*, entendida esta como una «categoría interpersonal que remite a una vinculación social entre *personas*». Por lo tanto, es más que evidente que, al igual que el funcionalismo general, concibe la traducción como un proceso **comunicativo intercultural**. Este concepto de *lealtad* influye significativamente en las decisiones que se toman durante el proceso traslativo e indica al traductor que es necesario intentar «anticipar (de manera siempre aproximada) la “reacción” que se va a producir entre las condiciones dadas en el contexto meta y su oferta traslativa» (Witte 2008:37). En esta línea, Nida (2012:276) nos explica que ha habido un cambio de corriente en el que se prioriza la reacción, pues

antiguamente, la traducción se centraba en la forma del mensaje y los traductores se vanagloriaban de reproducir las peculiaridades estilísticas del texto original [...] pero hoy vemos la traducción de otra manera: de la forma del mensaje hemos pasado a centrarnos en la reacción del receptor. Lo que importa es la reacción de este ante el mensaje traducido, que debe compararse con la manera en que se supone que reaccionaron los receptores originarios ante el mensaje del texto original.

No obstante, es necesario recordar que la situación de recepción difiere entre el texto base y el texto meta, y esto significa que, por mucho que intentemos equiparar en cierta medida las funciones de ambos textos, «no se puede justificar una decisión de traducción —o su falta— meramente basándose en las circunstancias de recepción del TO» (Witte 2008:124). Además, la finalidad del texto meta no tiene necesariamente por qué ser (y normalmente no lo es) la misma que la del texto origen y, por tanto, es frecuente que se presenten cambios en las funciones de las unidades textuales si el escopo así lo requiere. Pues, como señala Nord, «la función del texto meta no llega tan automáticamente del análisis del texto original, sino que es pragmáticamente definido por la función de la comunicación intercultural» (Oittinen 2005:97).

Para poder afirmar, por tanto, que una traducción “ha funcionado” debemos recordar que «el emisor puede valorar cada una de sus acciones partiendo de su intención (la

función pretendida) y el receptor puede valorarlas partiendo de su interpretación (la función interpretada)» (Reiss y Vermeer 1996:83). De esta manera, solo podremos calificar un proceso comunicativo como *efectivo* cuando «las valoraciones del emisor y del receptor no difieren entre sí significativamente dentro de un margen aceptable de variantes posibles» (*ibidem*:83). Entre estas variantes posibles, se encuentra la *relatividad* de la interpretación de un texto, pues esta última «es un acontecimiento dinámico. Algo no *es* sin más un texto: un texto se constituye por completo solamente en la recepción (para una determinada situación receptiva)» (*ibidem*:74).

Esto, a su vez, quiere decir que la interpretación de un texto se realiza en parte de manera “individual”, debido a la pluralidad de receptores metas. Es decir, según Vermeer (*ibidem*:61), «un texto no *es* una instrucción, ya que no solamente permite reconocer, entender y seguir unas indicaciones condicionadas por la situación, sino que hace posible una interpretación por parte del receptor relacionada con su situación y, por tanto, parcialmente individual». Nord (2017:39) llega a afirmar que «podríamos incluso llegar a decir que un “texto” tiene tantas interpretaciones como receptores» y de esta manera podemos equiparar una traducción con el “original”, pues los dos presentan multiplicidad de interpretaciones al tratarse ambos de *textos*. En esta línea, «Harold Bloom también se cuestiona el estatus del original. Cada historia, incluso el original, puede entenderse como una adaptación, una versión de la vida, que se basa en alguna otra historia previa y así sucesivamente» (Oittinen 2005:98).

Idealmente, un encargo, según Nord (2017:76), «debería contener informaciones (explícitas o implícitas) acerca de: la función o las funciones deseadas del texto meta, los destinatarios [...], el momento y lugar (supuesto) de recepción [...], el medio por el cual se transmitirá el texto y [...] la motivación de la producción o recepción del texto». Estos aspectos (que conforman el escopo del encargo), teniendo en cuenta que la traslación es un acto de comunicación intercultural, nos dejan entrever la innegable importancia y necesidad de que el traductor desarrolle una «conciencia global» (Witte 2008:150) por su perfil de mediador intercultural. Esto quiere decir que es necesario que estemos concienciados con el hecho de que puede haber o generarse ciertos problemas o dificultades durante la acción mediadora (traslativa) debido a las diferencias culturales presentes en diferentes situaciones comunicativas y, por tanto, necesitamos tener también una competencia cultural experta. Esta implica

- (1) El desarrollo de una «sensibilidad perceptiva» para las diferencias culturales de los modos de conducta y para la especificidad cultural de la interpretación y valoración de dichos comportamientos por parte de los actantes, así como para las posibles consecuencias de tales diferencias culturales con vistas a la situación de contacto intercultural;
- (2) El desarrollo de la capacidad de «aceptar» cognitivamente dichas diferencias (i.e., posponer los juicios de valor sobre ellas);
- (3) El desarrollo de la capacidad de reconocer y aceptar el propio condicionamiento cultural;
- (4) El desarrollo de la capacidad de tomar conciencia y, en su caso, de saber modificar la propia percepción, interpretación, valoración («recepción») de culturas (la propia y la[s] ajena[s]. (Witte 2000:175, cit. en Witte 2008:153).

Con esto y con todo, y «con el fin de poder anticipar y, en su caso (según el escopo correspondiente), compensar o corregir los posibles comportamientos inadecuados por parte de los interactantes, el traductor debe disponer de una competencia cultural experta» (Witte 2005:50) y esto supone que tanto para «evitar percepciones no deseadas en la recepción del *translatum* como para *ejercer una determinada influencia sobre dicha recepción*, el traductor debe conocer y tener en cuenta los procesos de la comunicación intercultural *cotidiana y naïf* en su actuación profesional» (Witte 2008:140). Esta competencia es y será en todo momento una «condición previa para cualquier acción traslativa» (*ibidem*:161) y es de vital importancia junto con otros «factores pragmáticos»⁹ como el del papel del cliente, la importancia de que el traductor tenga instrucciones precisas antes de empezar a traducir, y la idea clave de que el mismo texto puede traducirse de varias maneras para servir a diferentes propósitos» (Pym 2016:52, cursivas nuestras). De hecho, durante esta evaluación hay «una pregunta [que] tiene prioridad: **¿para quién?**» (Oittinen 2005:167, corchetes y negritas nuestros). Podemos, en consecuencia, afirmar, haciendo nuestras las palabras de Martín de León (2005:24-25, negritas nuestras), que

[e]l funcionalismo ofrece una visión dinámica e integradora de la acción traslativa, que permite tomar conciencia de los múltiples **factores situacionales y culturales** que intervienen en el proceso traslativo, a la vez que proporciona orientación básica para la adopción de decisiones y la elaboración de estrategias traslativas.

Pese a las consideraciones de Vermeer (1996a:93, traducción nuestra) de que «la cultura no es un concepto bien definido», debemos intentar de alguna manera definirla o, cuanto menos, delimitar su gran alcance. Esta necesidad se debe, entre otros, a la clara influencia que ejerce en la traducción, pues el funcionalismo y «la teoría del escopo exige[n] a los traductores que sepan evaluar correctamente la cultura y los conocimientos compartidos por los lectores del texto base y los del texto meta» (Nord 2017:V-VI,

⁹ Estos factores, por supuesto, tienen una gran conexión y relación con el funcionalismo, pues «la idea de que las acciones realizan o consiguen propósitos es un pilar de la pragmática (desde Watzlawick et al. 1967 y von Wright 1968)» (Pym 2016:55).

corchetes nuestros). Por tanto, con el fin de tener un concepto de cultura que nos facilite la labor de entender el aspecto sociocultural del funcionalismo, haremos nuestras las palabras de Goodenough (1964:36, cit. en Nord 2017:30):

la cultura de una sociedad consiste en todo lo que uno tiene que saber o creer para comportarse de una manera aceptable para los miembros de esta sociedad [...]. Según esta definición, hay que subrayar que la cultura no es un fenómeno material [...]. Es más bien la forma de las cosas que las personas tienen en mente, sus modelos de interpretarlas, percibirlas o relacionarlas, entre otras cosas.

Si tenemos en cuenta esta definición de lo que se entiende por *cultura*, no podemos considerar bajo ningún concepto que la acción de traducir trate únicamente de idiomas, pues «translation always introduces a cultural difference» (Venuti 1995:34). De hecho, «languages are basically a part of culture, and words cannot be understood correctly apart from the local cultural phenomena for which they are symbols» (Nida 1945:207, cit. en Prunč 2002:109). Es decir, durante el proceso de mediación intercultural (la traslación) nos encontramos con una realidad sociolingüística que nos muestra que tanto la lengua como la cultura que la acompañan son las dos caras de la misma moneda. Por lo tanto, debemos tener en cuenta, durante este proceso traslativo, que un traductor está «vinculado de manera específica a la cultura de su primera socialización y que, inevitablemente, percibe e interpreta 'el mundo' desde esta **perspectiva culturalmente condicionada**» (Witte 2005:52, negritas nuestras)¹⁰.

Es cuanto menos comprensible que a la hora de traducir nos decantemos por una u otra solución dependiendo de nuestra percepción e interpretación del texto, siendo ambos conceptos, como ya sabemos, muy *dinámicos*. Al fin y al cabo, «la recepción de culturas ajenas, en última instancia, siempre será una 'recepción parcial', condicionada por la propia cultura» (Witte 2000:78). Es decir, detectar especificidades culturales significa que, o bien tenemos una visión global y experta de una cultura (como la que se espera de un mediador intercultural), o bien no formamos parte de ella, ya que solo es posible «mirar una cultura extranjera comparándola con la nuestra, que es la cultura de nuestra primera enculturación (véase Witte 1987:119)» (Nord 2017:43).

Con esto y con todo, esto quiere decir que nos vemos “coartados” por nuestra **cultura**, un término que Vermeer «concibe [...] como [un] sistema complejo que condiciona cualquier acción o conducta humanas, incluyendo el lenguaje» (*ibidem*:42).

¹⁰ La autora continúa en esta línea y afirma que, si tenemos en cuenta este condicionamiento cultural, «en el contacto intercultural, los interlocutores actúan y perciben al otro según los patrones de orientación de su propia cultura» (Witte 2005:27).

Por consiguiente, cuando hablamos de traslación, no hablamos, como ya sabemos, única y exclusivamente de códigos lingüísticos diferentes; debemos considerar y tener presente que «el lenguaje humano articulado y sus derivaciones (p. ej. los textos escritos) son formas especiales de comunicación, específicas de cada cultura. Lo que en una cultura se expresa verbalmente, puede que en otra se manifieste por medio de gestos» (Reiss y Vermeer 1996:16) y normalmente estas culturas no comparten siquiera el mismo significado para estos gestos e incluso, por regla general, «emplean comportamientos no verbales distintos» (Nord 2017:2).

Todos estos factores, deben tenerse en cuenta durante una traducción: el traductor se ve obligado a reconocer estas características y, con su competencia cultural experta, se espera que escoja la mejor solución para presentar un texto meta que sea inteligible para el receptor. También es necesario que esta oferta informativa final se ajuste a los objetivos perseguidos, teniendo estos últimos un marcado «carácter específico cultural, es decir, no todos los objetivos se aceptan en todas las culturas (Vermeer 1992:108)» (Witte 2005:35). Debido a esta especificidad ligada a la interacción sociocultural que supone la traslación, podemos llegar a afirmar, como explica Vermeer (Reiss y Vermeer 1996:81), que «las relaciones entre las acciones y los objetivos son específicas de cada cultura». Por lo tanto, podemos asegurar que el funcionalismo, al considerar todas estas características culturales, intenta enfatizar «el carácter sociocultural de la traducción, sus implicaciones políticas e ideológicas y el condicionamiento normativo e institucional de la acción traductora, las jerarquías y las relaciones de poder entre las culturas» (Witte 2008:6).

3.2.1 El funcionalismo en la traducción literaria

Creemos pertinente en este apartado dedicado a uno de los enfoques específicos del funcionalismo, la traducción literaria (concretamente de la de LJJ), exponer la situación actual y la historia del **traducir para niños**. Esto incluye presentar los aspectos sociohistóricos y de otra índole que han ido formando lo que hoy se conoce como literatura infantojuvenil; e identificar de qué manera estos factores han influido en la manera en la que se traduce este tipo de obras. Asimismo, debemos recordar que «for centuries critics have been concerned with both the theory and the practice of the complicated and complex phenomenon of translation, but scarcely anything has been said about the translation of books for children and young people» (Reiss 1982:7, cit. en O'Sullivan 2005:76).

A pesar de que los países se han desarrollado de manera distinta a lo largo de la historia, se han implantado ciertos estándares en las culturas y en las economías de todo el mundo. Inevitablemente, la traducción, junto con la LIJ y el objetivo didáctico que predomina en ella, se ha visto influenciada por este «afán de globalización» (Cervera 1989:157) en el que se intentan imponer los mismos valores, occidentales en su mayoría, en todos los países. Esta tendencia a establecer un modelo autoritario se inició principalmente a mediados del siglo XX tras la Segunda Guerra Mundial y se basa sobre todo en las culturas noreuropeas y norteamericanas (cf. O'Sullivan 2005:54s). A este didactismo imperante, debemos sumarle uno de los factores que más peso tienen en la publicación y traducción de la LIJ: el nivel de entendimiento que se (pre)supone que tienen los niños no solo de la cultura origen de la obra, sino del mundo en sí y el sinfín de culturas presentes en él. De hecho, «young readers cannot be expected to have acquired the breadth of understanding of other cultures, languages and geographies that are taken for granted in an adult readership» (Lathey 2006:7), y esto significa que también cobra importancia la imagen que se tiene del niño en su cultura y el valor atribuido a la LIJ en ella (cf. Shavit 2006:36).

Si bien hay presentes grandes divergencias culturales en la literatura juvenil y se pretende alcanzar un amplio enriquecimiento cultural a través de ellas, según Fernández López (2006:41), «the scant literary value assigned to this kind of writing probably makes it more susceptible to censorship and alteration». Esto quiere decir que muchos elementos específico-culturales (junto con comportamientos considerados no válidos en la cultura meta) se eliminan conscientemente por el supuesto desconocimiento de la cultura origen por parte de los lectores más jóvenes (cf. O'Sullivan 2005:74), lo que nos ayuda a entrever que la corriente actual tiende a utilizar la domesticación como técnica principal de traducción en este tipo de literatura; por lo tanto, «culture-specific features and the diversity that they entail disappear» (*ibidem*:101). Sin embargo, Klinberg (1986:17) nos recomienda establecer un límite a la adaptación y utilizarla únicamente en ciertos detalles muy concretos o específicos para que el texto meta se manipule lo menos posible. No obstante, esta decisión, en última instancia, debería tomarla el traductor, pues es a este a quien le

corresponde [...], en su función de experto intercultural, anticipar, prevenir y, en su caso, contrarrestar posibles malentendidos o malas interpretaciones, resultado frecuente de la mutua falta de conocimientos culturales de los interactantes. Insistimos en que tal función mediadora forma parte central de la competencia cultural del traductor. (Witte 2005:48).

El funcionalismo, como sabemos, procura tener en cuenta no solo estas marcadas diferencias culturales, sino también otros aspectos relevantes en la traducción de obras literarias, como puede ser el marco espaciotemporal de la obra o el conocimiento que se tiene sobre el autor, pues «esta información puede tener una influencia marcada sobre las expectativas que los receptores tienen frente al texto» (Nord 2017:101). Todos estos elementos situacionales «de espacio, momento y motivo [...] desempeñan un papel importante en la traducción literaria en tanto que indican las características culturales en las situaciones base y meta» (*ibidem*:102). Además, estos factores representan un conjunto en el que cada uno de ellos repercute en la presentación final del texto y por tanto afectan en gran medida a la manera de traducirlos según el escopo establecido.

Se crea, por tanto, una relación dialógica en la que se intenta anticipar la situación de recepción y se «prepara el texto fuente con relación a ciertos lectores y razones» (Oittinen 2005:94). En esta línea, Puurtinen (2006:54) cree que el traductor debe considerar «the needs of the target audience, the status of the source text and its special characteristics as well as the culture-specific norms regulating translation, and must determine a general strategy with regard to the particular book to be translated». Esta decisión sobre la técnica que utilizará para la creación del TM «depende de *su* valoración de la situación de cara a las probabilidades de éxito del *translatum*, que él puede juzgar porque conoce la situación de partida y la final, en virtud de su competencia bicultural» (Reiss y Vermeer 1996:71; *negrita ibidem*).

4. ANÁLISIS CONTRASTIVO

4.1 METODOLOGÍA

Nuestro apartado práctico tiene como fin analizar y comparar fragmentos de las traducciones al alemán y al español de *The Hobbit*, junto con su efecto en el receptor meta, para cotejar el nivel de empatía traductora presente en cada caso. Nos centraremos, principalmente, en los diálogos, en los aspectos paralingüísticos y en los comportamientos no verbales presentes en los ejemplos que hemos recopilado del primer capítulo de la obra en sus tres versiones. Esta selección se basa en la cantidad de información paratextual, y su relevancia para con el texto y sus receptores, que podemos extraer de estos ejemplos. Estos elementos, objeto de nuestro análisis, son los siguientes:

- (a) Inicio de la obra.
- (b) Cambios de matices semánticos.

- (c) Grado de explicitación (cf. Hönig y Kussmaul 1982 *passim*).
- (d) Dinamismo *versus* modo.
- (e) Especificidad de los movimientos.
- (f) Nombres propios y la semántica.
- (g) Fórmulas de tratamiento.
- (h) Aspectos paraverbales modales de las locuciones (cf. Nord 1997b).
- (i) Intensidad pretendida *versus* coherencia interna.

Estos parámetros han sido los escogidos por la importancia, según nuestro criterio, que tienen estos factores (sin contar con el inicio de la obra) en el análisis de comportamientos y aspectos paraverbales de una narración (cf. también Nord 1997a; O'Sullivan 2005). Es decir, su relevancia se debe a lo fundamentales que resultan a la hora de orientar nuestro texto meta a nuestros receptores, pues la manera en la que entienden la obra varía enormemente dependiendo de nuestras decisiones al traducir este tipo de fenómenos. Cabe destacar, a su vez, que el orden en el que aparecen los fragmentos en el presente estudio es intrascendental; es decir, en cada uno de los ejemplos nos encargaremos de analizar determinados aspectos (**señalizados en negrita**) igual de importantes entre sí. Además, hemos decidido extraerlos de la primera parte de novela porque en ella podemos identificar el estilo general de cada traductor y, al mismo tiempo, hallar los distintos y variados matices que aporta cada uno de ellos, y en los que frecuentemente encontramos divergencias con respecto al original.

Asimismo, hemos fundamentado nuestro análisis en el método analítico funcionalista que utiliza Nord (cf. Nord 1997a *passim*; 1997b *passim*) para los textos literarios, en el que se estudian, entre otros, los patrones de comportamiento no verbales presentes en las interacciones comunicativas. Además, se hace especial hincapié en la especificación del lenguaje y del modo de hablar de los personajes durante sus intervenciones; esto, normalmente, se realiza por medio de adverbios u otras construcciones adverbiales (i.e.: *habló pausadamente* o *le respondió con un tono que no le gustó a nadie*). Toda esta información adicional sobre los personajes y sus emociones para con la acción comunicativa debemos inferirla nosotros, los lectores, a través de estos elementos presentes en el texto. De hecho, Nord diferencia entre la comunicación interna de las obras (las locuciones de los personajes) y la externa (que se establece entre el autor y los lectores). Este modelo se encarga de analizar principalmente esta última, y se centra en

los cuatro tipos de funciones del lenguaje que la misma Nord distingue (1998:71, cursivas nuestras) en las distintas unidades textuales:

— Función *referencial*: es decir, la función de referirse a las cosas y fenómenos del mundo. Subfunciones: informativa, metalingüística, instructiva, didáctica, etc.

— Función *expresiva*: la función de expresar una actitud o unas emociones frente a las cosas y a los fenómenos del mundo. Subfunciones: evaluativa, emotiva, irónica, etc.

— Función *apelativa*: la función de apelar a la susceptibilidad, las experiencias, los conocimientos previos, etc. del receptor, moviéndole a reaccionar de alguna manera; subfunciones: ilustrativa, persuasiva, imperativa, pedagógica, publicitaria, etc.

— Función *fática*: la función de establecer, mantener o terminar el contacto social entre emisor y receptor; subfunciones: saludos/despedidas, introducción temática, establecimiento de la relación social entre los comunicantes, etc.

Del mismo modo, este método examina también las decisiones tomadas por los traductores, influenciadas por diferentes elementos sociolingüísticos (normas de comportamiento culturales, entre otros), cuyos matices semánticos aportan información sobre la *manera* en la que se realiza una acción determinada: hablar, correr, reír, etc. Según Poyatos (1993:137s, cit. en Nord 1997a:263s, trad. nuestra), podemos identificar seis tipos de comportamientos no verbales en personajes de obras literarias:

1. Kinesia, que constituye movimientos y posturas del cuerpo, entre los que se incluyen los gestos y el lenguaje corporal.
2. Proxemia, o distancia entre sujetos en un intercambio comunicativo (íntimo, personal, social y público).
3. Cronémica, o el uso del tiempo durante la acción comunicativa (pausas, normas de puntualidad, etc.).
4. Reacciones químicas del cuerpo y de la piel (sonrojarse, sudar, etc.).
5. Ruidos provocados por el cuerpo o por objetos (pisotear, cerrar una puerta, etc.).
6. Acciones o comportamientos paraverbales que acompañan a una expresión o locución, como el tono de la voz, la prosodia, etc.

Recurriremos frecuentemente a estas clasificaciones a lo largo del análisis de los ejemplos escogidos. En ellos, además, podremos observar que muchas de las divergencias entre las distintas versiones se deben a alguno de los tipos de problemas que, como ya comentamos anteriormente, distingue Nord (2017:82s) para los procesos traslativos: *pragmáticos*, *culturales*, *lingüísticos* y *específicos* (cf. cap. 3.2).

4.1.1 Obras analizadas

Las ediciones que utilizaremos para llevar a cabo nuestro análisis serán las siguientes: *The Hobbit* (2011, Harper Collins Publisher), *El Hobbit* (2012a, Minotauro, trad. Manuel Figueroa) y *Der kleine Hobbit* (1974, Deutscher Taschenbuch Verlag, trad. Walter Scherf). A pesar de que la traducción de Figueroa se ha convertido en la estándar, esta obra fue primeramente traducida al español en 1964 bajo el título *El Hobito*. Sin embargo, su recepción no fue la esperada por la traducción que realizó Teresa Sánchez Cuevas para Fabri Editora. El propio Tolkien (1993, carta 239) tuvo que ponerse en contacto con la editorial para que se corrigieran los errores que él mismo había detectado, entre los que destacan las confusiones generadas entre las razas de su universo literario (*troll* traducido como enano y no como troll) o la adaptación del comienzo de la obra («In a hole in the ground there lived a Hobbit») utilizando la convención española para cuentos de hadas («Había una vez un hobito que vivía en una cueva en la tierra»).

La versión alemana que escogimos (1974) es la revisión de la primera traducción que se realizó al alemán en 1957. Esta reedición la llevó a cabo el propio traductor (Walter Scherf) debido a la gran controversia generada por sus decisiones en la traducción, como suprimir canciones y otros fragmentos que consideró oportunos, o alterar el título original cambiándolo por *Kleiner Hobbit und der große Zauberer* [El pequeño Hobbit y el gran Mago]. Por otro lado, la versión en este idioma que se ha canonizado, a pesar de no transmitir del todo el estilo del autor por dirigirse única e intencionadamente a un público juvenil (cf. Brown 2012:176s), ha sido la de Wolfgang Krege, que afirma que ha tenido en cuenta todo el material original de Tolkien para llevar a cabo su traducción. En 2012, junto con el estreno de las adaptaciones cinematográficas de *The Hobbit*, se publicó una nueva edición que supuestamente corregía los errores de Scherf y de Krege y que, a su vez, unificaba el vocabulario de la Tierra Media empleado en las versiones alemanas del *Legendarium* de Tolkien. No obstante, si bien la traducción de Scherf no es la canonizada, consideramos que es la versión ideal para nuestro estudio, pues sus elecciones denotan un análisis extratextual mayor que el de aquellas traducciones que se basan meramente en los aspectos lingüísticos de la obra.

4.2 APLICACIÓN DEL MÉTODO ANALÍTICO FUNCIONALISTA

Hemos escogido el inicio de la novela como primer ejemplo con el fin de, entre otros, poder distinguir el estilo de cada traductor y hacernos una idea general de cómo han llevado a cabo sendas traducciones. Como podremos comprobar, la versión española

tiende a ajustarse más a la estructura del original o a imitarla, podríamos incluso llegar a decir que en la mayoría de las veces calca la misma distribución de los elementos textuales¹¹. Sin embargo, el traductor alemán parece haber visualizado el contexto interno de la obra (i.e. las situaciones comunicativas, el espacio de la acción, etc.) para intentar aportar algunos matices a su traducción y, por tanto, presenta un TM que en ocasiones se aleja más del TO.

(a) Inicio de la obra

In a hole in the ground there lived a hobbit. Not a nasty, dirty, wet hole, **filled with the ends of worms** and an oozy smell, nor yet a dry, bare, sandy hole with nothing in it to sit down on or **to eat**: it was a hobbit-hole, and that means comfort. (Tolkien 2011:11)

En un agujero en el suelo, vivía un hobbit. No un agujero húmedo, sucio, repugnante, **con restos de gusanos** y olor a fango, ni tampoco un agujero seco, desnudo y arenoso, sin nada en que sentarse o **que comer**: era un agujero-hobbit, y eso significa comodidad. (Tolkien 2012a:11)

In einer Höhle in der Erde, da lebte ein Hobbit. Nicht in einem schmutzigen, nassen Loch, **in das die Enden von irgendwelchen Würmern herabbaumelten** und das nach Schlamm und Moder roch. Auch nicht etwa in einer trockenen Kieshöhle, die so kahl war, dass man sich nicht einmal niedersetzen **oder gemütlich frühstücken konnte**. Es war eine Hobbithöhle, und das bedeutet Behaglichkeit. (Tolkien 1974:7)

Por un lado, al decantarse por el verbo *herabbaumelten*, Scherf nos evidencia la previsualización de la escena que ha realizado, pues aporta además un matiz semántico no presente ni en la traducción al español, ni en el original. Es decir, se le está dando movimiento a la acción (los gusanos se mueven mientras cuelgan del techo), mientras que *filled with* nos indica simplemente que hay gran cantidad de gusanos. Figueroa, por otra parte, interpreta que están muertos y es por eso por lo que ha decidido traducir *ends of worms* por *restos de gusanos*.

Por otro lado, observamos que existe cierta tendencia en la versión alemana de “adelantar” información al lector, y esto se debe a que el traductor ha tenido en cuenta la totalidad de la obra y no las frases aisladas con las que se va encontrando. Incluso en el título podemos observar que han anticipado el tamaño de los hobbits, una de las razas del universo de Tolkien, que constituye el elemento descriptivo característico de estos personajes (*Der kleine Hobbit*). Así pues, los hobbits son individuos a los que les gusta disfrutar de la paz y la tranquilidad del hogar, una información que se encuentra más adelante en la obra, y esto nos lo hacen saber implícitamente en la versión alemana en el

¹¹«Existen diferentes grados y modos de imitación. El grado y el modo de imitación exigidos a las traslaciones (que pueden llegar a constituir una norma [...] específica de una cultura u establecida de modo pragmático) determinan, entre otras cosas, en qué y en qué medida debe imitar un texto final a un texto de partida.» (Reiss y Vermeer 1996:75)

primerísimo párrafo de la narración al introducir *gemütlich frühstücken konnte*, en lugar de decantarse por una solución más neutra como podría simplemente haber sido *essen*.

(b) Cambios de matices semánticos

Gandalf in the meantime was still standing outside the door and laughing **long but quietly**. (Tolkien 2011:18)

Gandalf, mientras tanto, seguía a la puerta, riéndose **larga y apaciblemente**. (Tolkien 2012a:16)

Gandalf stand inzwischen noch immer vor der Tür und lachte **lange und leise**. (Tolkien 1974:16)

En esta ocasión, podemos observar que la construcción de Figueroa no termina de encajar en el español, mientras que la versión alemana, semánticamente hablando, tiene más sentido si tenemos en cuenta el contexto argumental. Es decir, el principal matiz de *quietly* no se ha logrado trasladar del todo porque se entiende que la acción se realiza de manera individual y en silencio, y no solo tranquila o *apaciblemente*. Esto se debe, probablemente, al ya mencionado “calco” de la versión española, pues esta intenta en todo momento mantener la estructura del original y, en este caso, se ha optado por mantener dos adverbios para evitar perder el estilo del autor. Sin embargo, el resultado de anteponer en numerosas ocasiones el estilo claramente anglosajón de Tolkien es, sin lugar a duda, la pérdida de estructuras o construcciones prototípicas del español.

(c) Grado de explicitación (cf. Hönig y Kussmaul 1982 *passim*).

Just before tea-time there came a **tremendous** ring on the front-door bell, and then he remembered! **He rushed** and put on the kettle, and put out another cup and saucer, and an extra cake or two, and ran to the door. (Tolkien 2011:18)

Un momento antes de la hora del té se oyó un **tremendo** campanillazo en la puerta principal, ¡y entonces se acordó! **Se apresuró** y puso la marmita, sacó otra taza y un platillo y un pastel o dos más, y corrió a la puerta. (Tolkien 2012a:16)

Kurz vor der Teezeit hörte Bilbo ein **furchtbares** Gebimmel an der Haustür. Da erinnerte er sich! **Er rannte zur Küche**, setzte den Teekessel auf, holte eine zweite Tasse und Untertasse und einen oder zwei Extrakuchen und lief zur Tür. (Tolkien 1974:17)

En primer lugar, podemos ver que se ha mantenido en español el adjetivo *tremendous* para enfatizar el volumen de la acción. No obstante Scherf, en la línea que hemos estado observando, ha optado por añadirle un matiz subjetivo (desde la perspectiva del personaje principal) a la narración y ha decidido no utilizar, por ejemplo, *enorm/gewaltig* o incluso *laut* para el adjetivo que vemos en el original; sino que ha utilizado *furchtbar* (horrible/horroroso), cuya carga semántica nos indica no solo el volumen del sonido, sino una predisposición negativa por parte del personaje ante los hechos. Es decir, Bilbo no quería tener visita y tampoco se acordaba de que fuera a tenerla. Por tanto, se ha cambiado

la función referencial de la frase por la expresiva (objetividad *versus* valoración; cf. Nord 1997a).

Por otro lado, observamos nuevamente un cierto grado de explicitación¹² (cf. Hönig y Kussmaul 1982 *passim*) en el alemán no presente ni en el original, ni en el español: *rushed – se apresuró – er rannte zur Küche*. Esto se debe a que se ha priorizado la direccionalidad de los hechos (hacia dónde se dirige el personaje) y no la velocidad a la que se producen (apresurarse y *to rush* implican rapidez). Además, en este caso *rennen* de alguna manera exige la especificación del lugar hacia el que se produce el movimiento y, por tanto, ya no solo entra en juego la dirección, sino las exigencias gramaticales y específico-culturales implícitas en la elección del traductor.

(d) Dinamismo *versus* modo

As soon as the door was opened, **he pushed inside**, just as if **he had been expected**. (Tolkien 2011:18)

[...] éste también **entró de un salto** tan pronto como la puerta se abrió, como **si fuera un invitado**. (Tolkien 2012a:17)

Auch er **trappte herein**, kaum dass die Tür geöffnet worden war, gerade als ob **er eingeladen wäre**. (Tolkien 1974:18)

En esta ocasión, observamos una divergencia en cuanto al desarrollo de los hechos y el matiz que le han dado Scherf y Figueroa basándose en su interpretación personal. *To push* implica movimiento brusco y, además, cierto desdén si tenemos en cuenta la segunda parte de la oración. Por un lado, en el español se le ha dado excesiva importancia al dinamismo de la acción, pues solo se resalta que el personaje (uno de los inesperados “invitados” de Bilbo) entra de manera abrupta. Si se tratase de un elemento aislado, podría funcionar para transmitir este mencionado movimiento implícito del verbo *to push*; sin embargo, un invitado no entra dando un salto (por lo menos en culturas europeas) y esto significa que ha sido el sentido común y el condicionamiento cultural los que nos han ayudado a detectar esta falta de empatía traductora para con los receptores y la obra.

Si tenemos en cuenta que, para Holz-Mänttari (1984) y el funcionalismo, «el mensaje no consta solamente de contenido, sino que está *cargado* también de elementos estratégicos [...] dirigidos a producir un efecto o a provocar una respuesta en el destinatario» (Martín de León 2005:52), podemos llegar a entender la decisión que ha

¹² «Para decidir el grado de explicitación necesario en cada caso, el traductor debía tener en cuenta la situación de recepción de su traducción y los posibles conocimientos de sus destinatarios» (Martín de León 2005:21).

tomado el traductor al alemán; pues este, a contraposición a Figueroa, ha priorizado el matiz de indiferencia con la que el personaje realiza la acción (la manera) frente al dinamismo del movimiento que lleva a cabo. Por tanto, ha decidido alinear, basándose en la segunda parte de la oración, estos elementos estratégicos para transmitir a su receptor el modo de la acción. Así pues, que el personaje *trappte herein* significa que entra sin importarle la reacción del anfitrión.

(e) Especificidad de los movimientos

Then **he strode away** [...] (Tolkien 2011:18)

Luego **se alejó a grandes zancadas** [...] (Tolkien 2012a:16)

Dann **zog er davon** [...] (Tolkien 1974:17)

Hay diferentes tipos de movimiento y, junto a ellos, distintos matices que se utilizan para aportar una mayor precisión a la narración (kinesia; cf. Poyatos 1993). El personaje que realiza la acción en este caso, Gandalf, se nos ha descrito como un anciano que dobla el tamaño de los hobbits (cf. Rateliff 2007:49s), esto quiere decir que sus pasos serán mucho más alargados de lo normal. Asimismo, debemos recordar que la especificación del movimiento de los personajes, junto con sus descripciones, nos suelen proporcionar información adicional sobre su tamaño; en este caso estos datos son relevantes si tenemos en cuenta que los protagonistas centrales de la obra destacan por su corta estatura, y se presupone que leemos la historia a través de sus ojos. Por un lado nos encontramos con que en el español se ha trasladado la construcción *to stride away* al completo; es decir, *to stride* por sí solo significa *dar zancadas* o *caminar con pasos largos* y con la partícula *away* se le añade direccionalidad al movimiento: el personaje, en la versión española, se aleja dando zancadas. No obstante, Scherf ha obviado la manera en la que el personaje camina y se ha centrado únicamente en que este se aleja del lugar de la acción, cuando en realidad podría fácilmente haber incluido este matiz de la siguiente manera: *Dann zog er mit großen Schritten davon*.

(f) Nombres propios y semántica

Baggins

Bolsón

Beutlin

La obra de Tolkien, debido al amor que profesaba por las letras, está repleta de elementos filológicos y lingüísticos. Como ya sabemos, creó distintos idiomas para

atribuírselos a diferentes razas (y culturas) de su universo. Asimismo, los nombres que les concede a los personajes portan consigo información sobre, por ejemplo, el rol que desarrollarán en la historia, su procedencia o incluso su estatus social dentro de la sociedad en la que vive (cf. Day 2012 *passim*). Este es el caso del apellido *Baggins*, pues este proviene de *bag* (bolso) y se nos indica la posición burguesa y acomodada del personaje, que incluso se nos explicita en la obra («This hobbit was a very well-to-do hobbit» [Tolkien 2011:12]). Esta información no es fácilmente perceptible si no se tienen nociones lingüísticas y etimológicas, o si se desconoce la pasión del autor por las lenguas y la creación de idiomas.

Como podemos observar, tanto en el alemán como en el español se ha optado por traducir este apellido en concreto (en parte por pertenecer al protagonista) utilizando el léxico propio de sendos idiomas. Por un lado, Figueroa ha utilizado un equivalente en español y lo ha adaptado para que se convierta en un apellido: *Bolsón* (origen: *bolso*). Por otro lado, Scherf también ha utilizado uno de los equivalentes en alemán para el apellido pero alterándolo morfológicamente: *Beutlin* (origen: *Beutel*).

Sin embargo, ninguno de los dos ha utilizado *saco/Sack* como sustantivo constituyente del apellido por mucho que, en principio, pudieran incluso ser mejores soluciones. Esto se debe a que hay otro apellido (también relacionado con el protagonista) que se menciona al final de la obra y en *El Señor de los Anillos: Sackville*. Por lo tanto, podemos suponer que ambos han tenido en cuenta no solo los aspectos puramente textuales, sino también elementos paratextuales como puede ser la unidad y coherencia argumentativa que se desarrolla a través de las distintas obras de Tolkien. Por consiguiente, podemos afirmar que los traductores, a través de la empatía traductora pertinente, han sido respetuosos para con el corpus de textos del autor y no se han limitado a trasladar palabras de un idioma a otro.

(g) Fórmulas de tratamiento

Yes, yes, my dear **sir** — and I do know your name, **Mr.** Bilbo Baggins (Tolkien 2011:16)

¡Sí, sí, mi querido **señor**, y yo sí que conozco tu nombre, **señor** Bilbo Bolsón! (Tolkien 2012a:14)

Ja freilich, mein bester **Herr!** Ich weiß sehr gut, wie Ihr heißt, **Mister** Bilbo Beutlin (Tolkien 1974:14)

En esta ocasión, nuestra atención se centra en las convenciones y fórmulas de tratamiento arquetípicas de cada idioma. Por un lado, *sir* se utiliza para establecer

contacto con una persona de manera educada, mientras que *Mr.* se usa cuando conocemos el nombre de la persona a la que nos referimos o dirigimos. Figueroa decide utilizar *señor* en ambos casos, una solución aceptable y correcta, aunque creemos que podría haber transmitido de una mejor manera la marcada diferencia que existe entre ambos términos en el inglés para denotar respeto y formalidad (i.e.: *Sr. Bilbo Bolsón*).

Por otro lado, Scherf alterna entre *Herr* (formula de tratamiento canónica en la lengua y cultura alemana) y *Mister* para referirse a una persona cuyo nombre conoce. Debemos destacar que no es natural en el alemán utilizar *Mr.* o *Mister*, sino que estos términos quedan relegados exclusivamente a la literatura o el mundo cinematográfico precisamente con el fin de resaltar la procedencia de los personajes. Como sabemos, Bilbo representa a un prototípico hombre inglés de la campiña y en el alemán, utilizando la extranjerización, se ha intentado marcar esa característica y lograr una reacción determinada en el receptor (subrayar la procedencia cultural del personaje). Además, al igual que en el estilo de escritura español (aunque en este caso no se cumpla), en el alemán también se prefiere, aunque en menor medida, evitar las repeticiones.

Asimismo, por mucho que Gandalf sea una persona mayor que Bilbo y se tome la libertad de tutearlo en repetidas ocasiones (en la traducción de Figueroa), no es natural en el español acompañar *señor* con *tu nombre*. Es decir, en el alemán se mantiene durante toda la obra el uso de *Ihr* como fórmula de tratamiento entre estos dos personajes, esta decisión establece una relación horizontal (inalterada en el argumento) basada en el mutuo respeto, y esto demuestra a su vez un marcado distanciamiento emocional entre ambos. Sin embargo, en la versión española la relación inicial de los personajes es vertical (Gandalf ocupa la posición superior) y se transforma paulatinamente a medida que avanza la narración, y los vínculos afectivos crecen, hasta convertirse en una relación de iguales (Bilbo abandona el uso de *vos* y utiliza *tú*). Por lo tanto, entendemos que, aunque no sea lo normal encontrarse la combinación *tu nombre* y *señor*, esta se justifica por el hecho de que sería incluso más extraño utilizar *su nombre* acompañado de un constante tuteo. La solución a este problema en las fórmulas de tratamiento podría ser que ambos desde el principio se trataran de *vos* o *usted* y que solo cuando ya hubieran desarrollado una profunda amistad, algo que ocurre bien avanzada la historia, recurrieran al *tú* y a sus correspondientes implicaciones socioculturales.

(h) Aspectos paraverbales modales de las locuciones (cf. Nord 1997b)

"Thank you!" said Bilbo with a **gasp**. (Tolkien 2011:19)

—¡Gracias! —dijo Bilbo **casi sin voz**. (Tolkien 2012a:17)

"Schönen Dank!" erwiderte Bilbo, **der nach Luft schnappte** (Tolkien 1974:18)

La manera en la se transmite la información, que es tan importante como lo que se dice en sí, es el aspecto paraverbal en el que nos hemos centrado en este ejemplo concreto. Nuevamente observamos una divergencia entre la versión de Figueroa y de Scherf, pues el primero ha interpretado *gasp* (*jadear*, pero también *decir con la voz entrecortada*) como que lo dicho por Bilbo ha sido casi inaudible; mientras que el segundo se ha mantenido en la misma línea del inglés y ha decidido intentar transmitir la intensidad con la que el personaje reacciona a un estímulo negativo: a Bilbo acaban de decirle que *han empezado a llegar los demás* y, como ya sabemos, ni quería ni esperaba visita. Por lo tanto, consideramos que la versión alemana, a pesar de agregarle una intensidad mayor que el original (puesto que utilizar simplemente *keuchen* podría haber sido una buena solución), consigue trasladar de una manera más efectiva las emociones del personaje para con el contexto argumentativo.

"Your grandfather", **said** the wizard **slowly and grimly**, "gave the map to his son for safety before he went to the mines of Moria. [...]" (Tolkien 2011:40)

—Tu abuelo —**dijo** el mago **pausada y seriamente**— le dio el mapa a su hijo para mayor seguridad antes de marcarse a las minas de Moria (Tolkien 2012a:33)

"Euer Großvater", **fuhr** der Zauberer **verärgert fort**, "gab die Karte aus Sicherheitsgründen seinem Sohn, bevor er in die Bergwerke von Moria ging. [...]" (Tolkien 1974:46)

En este fragmento, sin embargo, vemos que tanto en la traducción al español como al alemán se ha optado por darle matices distintos al del original. Debemos tener en cuenta que *grimly*, en este contexto, significa *sombríamente*, pues no solo se está desvelando información con secretismo, sino que se está contando una historia pasada que despierta sentimientos de tristeza. No obstante, si bien Figueroa ha respetado la velocidad de la locución (*pausada*), no ha tenido en cuenta la situación interna (al menos no en su totalidad) de la acción, pues no ha añadido el matiz que se requería en este contexto dado. Por otro lado, en la versión al alemán se ha obviado que Gandalf hablaba lentamente (la cronémica no se ha respetado; cf. Poyatos 1993) e incluso se ha presupuesto erróneamente que el personaje, basándose en uno de los significados de *grimly* (*severamente*), estaba enfadado o furioso. En realidad, gracias a la narración de los hechos, podemos llegar a la conclusión de que se trataba de todo lo contrario, pues se estaba informando a los

personajes presentes sobre los últimos días del abuelo de uno de los protagonistas de la novela.

(i) Intensidad pretendida *versus* coherencia interna

[...] just about the time Bilbo was finishing his second cake and **beginning to think** that he had escaped adventures very well. (Tolkien 2011:18)

[...] justo en el momento en que Bilbo ya estaba terminando el segundo pastel y **empezando a pensar** que había conseguido librarse al fin de cualquier posible aventura. (Tolkien 2012a:16)

[...] gerade als der Hobbit seinen zweiten Kuchen beendet hatte und **erleichtert aufatmete**, weil er glaubte, daß er nun glücklich alle Abenteuer vermieden hätte. (Tolkien 1974:17)

En este fragmento, volvemos a encontrarnos con un calco en la versión de Figueroa en cuanto a la construcción de las frases se refiere, pues todos los elementos están colocados de la misma manera que en el original. Esto ha contribuido en gran medida a que se haya optado por traducir literalmente *beginning to think* por *empezando a pensar*. Esto no ocurre en la traducción de Scherf, pues en esta podemos observar un mayor grado de previsualización del personaje y de sus emociones en el marco de la narración; es decir, el traductor ha intentado imaginar el escenario junto con la acción argumental y esto ha derivado en utilizar *erleichtert aufatmete* (dio un respiro de alivio), en lugar de ceñirse a la estructura original y optar por una solución más neutral como *er begann zu denken, daß er nun glücklich alle Abenteuer vermieden hätte*. El verbo *aufatmen* por sí solo puede significar que el personaje se siente liberado, pero este sentimiento se ha intensificado al añadirsele *erleichtert* (aliviado).

"We **like** the dark", said all the dwarves (Tolkien 2011:29)

—**Nos gusta** la oscuridad —dijeron todos los enanos—. (Tolkien 2012a:25)

"Wir **lieben** die Dunkelheit", antworteten die Zwerge. (Tolkien 1974:31)

En esta ocasión, también podemos detectar que Scherf ha tomado la obra del autor en su conjunto y ha utilizado toda la información presente en ella para traducir esta oración, pues como ya sabemos, «los traductores nunca traducen palabras aisladas sino situaciones completas» (Oittinen 2005:21). En el caso del *Legendarium* de Tolkien, esto supone tener en cuenta todos los documentos que ha escrito para conformar este universo literario. Con esto y con todo, podemos observar que Figueroa ha optado por transmitir la misma intensidad del original (*we like – nos gusta*), mientras que en el alemán se ha decidido intensificar la locución utilizando *lieben* en lugar de, por ejemplo, *mögen* o *gefallen*. Esta decisión se ve justificada por la coherencia interna del argumento, pues en el universo de la Tierra Media la característica principal de los enanos es su gran y

obsesiva filia por la oscuridad (i.e.: cavernas, interior de las montañas, etc.) y esto se nos repite constantemente a lo largo de distintas novelas del autor.

4.3 RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Somos conscientes de que comparar traducciones es, cuanto menos, una tarea difícil, y más aún si se trabaja con distintos idiomas. Sin embargo, nuestro objetivo era llevar a cabo un análisis con el que se pretendía comprobar el nivel de empatía traductora presente tanto en la versión española como en la alemana de la novela *The Hobbit*. Tras analizar los diversos fragmentos que seleccionamos, en los que nos centrábamos principalmente en los aspectos paralingüísticos, hemos llegado a la conclusión de que la principal diferencia entre la traducción de Figueroa y la de Scherf es la consideración que ha tenido este último en relación con la escena y la congruencia interna de la producción del autor.

Por un lado, esta característica, que vislumbrábamos desde el mismísimo inicio de la obra con un comienzo tan socioculturalmente marcado desde la perspectiva del personaje principal (cf. primer ejemplo analizado), ha supuesto que en numerosas ocasiones se añadan matices o se intensifiquen los existentes y que, por tanto, se altere levemente lo que en realidad está expresando el original. Es decir, el traductor ha intentado introducirse no solo en la piel de los personajes, sino también dentro de las situaciones comunicativas y del mundo literario de la obra para aportar una mayor coherencia a la narración; aunque esto, en determinados momentos, supone adelantar información al receptor o añadirla incluso aunque no aparezca en esta novela (con lo que demuestra que para traducir ha tenido en cuenta otras producciones de Tolkien).

Por otro lado, hemos observado que la estrategia general traductora de Figueroa se ha basado en *imitar* o *calcar* la estructura del original, y con esto lo que intenta es producir un texto meta lo menos alejado posible del texto original. Sin embargo, algunas veces esto ha significado la introducción de construcciones poco convencionales en el español y la presencia de algunas leves incoherencias a lo largo de la novela (cf. cuarto ejemplo analizado).

Si cotejamos las divergencias de las características de sendas traducciones y los factores implicados en las decisiones tomadas, podemos afirmar que, aunque cada texto se ciñe al escopo que originalmente se le estableció, la versión alemana presenta una empatía traductora mayor que la española, puesto que se tiene en cuenta un rango mayor de aspectos que los meramente lingüísticos (i.e.: el receptor y sus conocimientos, la obra

del autor, etc.). No obstante, también creemos necesario señalar que por mucho que la estrategia general sea adecuada, no toda la traducción alemana se ha llevado a cabo de manera eficaz; pues, como mencionábamos en la introducción al apartado práctico del trabajo, fue necesaria una reedición de la primera versión (1957 → 1974) por las lagunas presentes en ella: fragmentos omitidos (principalmente canciones), alteración de los nombres originales de algunos personajes, etc.

En conclusión, podemos afirmar que la reacción de los receptores meta está sujeta a las diferentes estrategias traductoras que han utilizado, en este caso en concreto, tanto Scherf como Figueroa. Es decir, la interpretación que los receptores puedan tener de la obra dependerá en gran medida de la que hayan tenido los traductores durante el proceso traslativo, pues estos mediante sus decisiones y elecciones influyen de manera inevitable en el modo en el que el público lee el libro. Esto se debe a que, en última instancia y como ya sabemos, la interpretación de un texto es un fenómeno muy dinámico (cf. Reiss y Vermeer 1996:74s) en el que resultan relevantes muchos factores: las experiencias personales, el condicionamiento cultural, el recorrido que tengamos como lectores, etc. Por ejemplo, el posible efecto de utilizar en la versión española el *tuteo* como fórmula de tratamiento entre los personajes podría ser que el lector se imagine una determinada cercanía emocional entre ellos; mientras que en la versión alemana se han mantenido las distancias, y esto podría afectar considerablemente a cómo el receptor concibe y desarrolla en su mente las relaciones interpersonales de los personajes. Por lo tanto, cuando leemos un libro traducido, no lo hacemos única y exclusivamente a través de nuestros propios ojos, sino a través de los del traductor y de las estrategias de traducción que ha empleado en su lectura.

5. CONCLUSIONES

Este estudio tenía como fin resaltar la laguna de investigación presente en el campo del análisis contrastivo con base funcionalista de una novela perteneciente a la literatura infantojuvenil cuyo universo interno no se restringiera a esa única obra en sí (aunque, por razones de extensión, supone tan solo un avance). Es decir, se han realizado otras comparaciones y análisis de traducciones fundamentados en esta teoría traductológica; sin embargo, estos se han limitado frecuentemente a historias que comienzan y acaban en un mismo libro, o se han ceñido casi exclusivamente a una obra (i.e.: *Alice in Wonderland*). No obstante, si tenemos en cuenta la importancia que se le atribuye al contexto y a todos los factores que lo rodean cuando cimentamos nuestra traducción en el funcionalismo, nos daremos cuenta de que en este caso en concreto, *The Hobbit*, no podemos obviar la totalidad de los escritos que conforman el universo literario de su autor, pues todos ellos siguen de alguna manera la misma línea argumentativa.

Como mencionamos con anterioridad en la biografía de Tolkien, todas las novelas que constituyen su *Legendarium* parten de un metatexto (*El Silmarillion*) que sirve de base para el desarrollo de todo un mundo lleno de historias, personajes, culturas, lenguas propias, etc. Con esto y con todo, se nos hace más que evidente la necesidad de desarrollar estrategias traductoras en las que no solo se tengan en cuenta los aspectos lingüísticos de los textos, sino en las que también se consideren todas las otras dimensiones de una obra. Es por esto por lo que hemos decidido cimentar nuestro estudio en el funcionalismo, pues con su ayuda logramos tomar conciencia de la inmensidad de factores que intervienen en una traducción (situacionales, culturales, intereses y conocimientos del receptor, etc.) y aplicar las estrategias que creamos pertinentes para la obtención de un texto meta óptimo.

De hecho, nuestro objetivo era analizar el grado de empatía traductora presente para con la obra en sí y sus receptores en las traducciones que seleccionamos. Como pudimos comprobar, las diferencias fueron notables y estas se debieron principalmente a la previsualización del contexto por parte del traductor al alemán. Es decir, observó la narración desde un prisma distinto (normalmente desde el de los personajes) y trasladó toda esta información de la situación comunicativa, junto con los matices que consideró convenientes, a su texto. Sin embargo, la traducción al español, si bien se mantiene en la línea del original, tiende a centrarse en muchas ocasiones en los elementos puramente textuales más que en todo el contexto que rodea a estos elementos (semántica, argumento de la narración, punto de vista del personaje, etc.). Podemos suponer que ambas

traducciones tenían un escopo establecido y por lo tanto ambas pueden considerarse como válidas; al fin y al cabo, «la traducción es un proceso sin fin, una historia interminable» (Bakhtin 1987:124-125, cit. en Oittinen 2005:170).

Nuestro trabajo ha considerado oportuno, a su vez, escoger una novela perteneciente a la LIJ por el escaso valor que injustamente se le ha atribuido a este tipo de obras. Su situación actual no difiere sustancialmente a la de hace un siglo, pues incluso hoy en día hay quienes piensan que es una literatura de segunda categoría y que, por tanto, no puede compararse con la literatura “adulta”. Solo es necesario que observemos la ausencia, o escasa presencia, de este género en los grandes premios de literatura. Es decir, si bien hay muchos autores que han escrito libros para niños que han sido galardonados con el *Premio Nobel de Literatura*, la *Svenska Akademien* (Academia Sueca) solo reconoció su talento artístico por sus obras “adultas”. Incluso en España, aunque exista el *Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil*, a este no se le confiere tanta relevancia en el panorama literario como a los premios de las otras modalidades (i.e.: narrativa, poesía, etc.). Creemos que es necesaria una revalorización de este género, pues en él hallaremos siempre nuestros primeros pasos como lectores y debemos recordar que, como mencionábamos en capítulos anteriores, «la literatura infantil no por intentar ser infantil ha de dejar de ser literatura» (Cervera 1989:158).

Por último, nos gustaría aclarar que consideramos que una buena fundamentación teórica es de gran ayuda a la hora de llevar a cabo un análisis contrastivo y es por eso por lo que le hemos dedicado una buena parte de este trabajo a la teoría. Sin embargo, somos conscientes de que, principalmente debido a las restricciones de extensión, nuestro apartado práctico ha tenido que limitarse a analizar únicamente determinados aspectos de las traducciones (i.e.: comportamientos no verbales, diálogos, etc.), y también hemos tenido que seleccionar solo una pequeña parte de la novela (el primer capítulo). No obstante, esto supone que el presente estudio puede constituir la base para futuras investigaciones en el campo de análisis contrastivos funcionalistas de textos literarios infantojuveniles.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1 LITERATURA PRIMARIA

- Tolkien, J[ohn] R[onald] R[euel]. 1974. *Der kleine Hobbit*. Trad. Walter Scherf. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- 2011. *The Hobbit*. Nueva York: Harper Collins Publishers.
- 2012a. *El Hobbit*. Trad. Manuel Figueroa. Barcelona: Minotauro.

6.2 LITERATURA SECUNDARIA *

- Alianza Editorial. «*Kalevala*». Documento de Internet consultado el 5 de febrero de 2019 en www.alianzaeditorial.es.
- Ávila Zamorano, Jesús-Ángel. 2008. *La progresión temática y tópica de narraciones infantiles en lengua inglesa. un estudio contrastivo por edades*. Tesis doctoral. Tutores: Jesús Moya Guijarro y Pedro Cerrillo Torremocha. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bakhtin, Mikhail. 1987. *Problems in Dostoyevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Barbero, María. 2015. «John Ronald Reuel Tolkien». La linterna del traductor 11. Documento de Internet consultado el 5 de febrero de 2019 en www.lalinternadeltraductor.org.
- Beltrán Llera, Jesús. 2003. «Hacia una filosofía de la historia literaria». *RILCE* 19.1. 51-59.
- Bloom, Harold. 1995. *El canon de occidente*. Barcelona: Taurus.
- Bortolussi, Marisa. 1985. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.
- Bravo Villasante, Carmen. 1983. *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Doncel.
- Brown, Sara. 2012. «Translating Tolkien: text and film». *Mythlore* 31:119/120. 175-182.
- Cerrillo, Pedro, Cesar Sánchez. 2007. «Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil». *La formación de mediadores para la promoción de la lectura*. Pedro C. Cerrillo, Santiago Yubero. Cuenca: CEPLI. 17-25.
- Cervera, Juan. 1984. *La literatura infantil en la educación básica*. Madrid: Cincel.
- 1989. «En torno a la literatura infantil». *CAUCE* 12. 157-168.

* La lista bibliográfica incluye tanto las obras consultadas como las citadas en el presente trabajo.

- Chamberlain, Lori. 1992. «Gender and the Metaphorics of Translation». *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Lawrence Venuti. Nueva York: Routledge. 57-74.
- Colomer, Teresa. 1988. «Texto, imagen, imaginación». *CLIJ* 130. 7-17.
 —1998. *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
 —2002. *El papel de la mediación en la formación de lectores*. México: CONACULTA.
- Day, David. 2012. *El mundo Hobbit*. Barcelona: Blume.
- Fernández López, Marisa. 2006. «Translation Studies in Contemporary Children's Literature: A Comparison of Intercultural Ideological Factors». *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Gillian Lathey. Clevedon: Multilingual Matters LTD. 41-53.
- Gómez Redondo, Fernando. 1994. *El lenguaje literario: teoría y práctica*. Madrid: Edaf.
- Goodenough, Ward H[unt]. 1964. «Cultural Anthropology and Linguistics». *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology*. Dell Hymes. Nueva York: Harper & Row. 36-40.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Hönig, Hans G.; Paul Kussmaul. 1982. *Strategie der Übersetzung: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübinga: Gunter Narr.
- Hönig, Hans G. 1986. «Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion: ein Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse». Mary Snell-Hornby. *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung*. Heidelberg: Quelle & Meyer. 230-251.
- Klinberg, Göte. 1986. *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Malmö: CWK Gleerup.
- Kussmaul, Paul. 1995. *Training the translator*. Amsterdam: Benjamins.
- Lathey, Gillian (Ed.). 2006. *The Translations of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.
- Lesnik-Oberstein, Karin. 1996. «Defining Children's Literature and Childhood». *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Peter Hunt. Nueva York: Routledge. 17-31.
- Lewis, Clive Staples; Walter Hooper. 1984. *On this and other words*. Nueva York: Harper Collins.

- Lodge, David. 1998. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- López García, Dámaso. 1996. *Teorías de la traducción: Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla La Mancha
- Lorente Muñoz, Pablo. 2001. «Consideraciones sobre la literatura infantil y juvenil. Literatura y Subliteratura». *Didáctica. Lengua y Literatura* 23. 227-247.
- Martín de León, Celia. 2005. *Contenedores, recorridos y metas: metáforas en la traductología funcionalista*. Berlín: Peter Lang.
- Martín Vegas, Rosa Ana. 2009. *Manual de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Síntesis.
- Mendoza García, Inma. 2015. «La aceptabilidad de la traducción cultural en la literatura para la infancia: una propuesta conceptual y metodológica». *Tonos digital* 29. Documento de Internet consultado en internet el 17 de abril de 2019 en http://bit.ly/digitum_tonos-digital-29.
- Mora, Luisa; José Morán. 2000. «Menos y mejores libros para formar lectores». *Cuatrogatos* 1. 7-17. Documento de internet consultado el 15 de febrero de 2019 en <https://cuatrogatos.org/detail-articulos.php?id=139>.
- Moya Guijarro, Jesús; José Ignacio Albentosa Hernández. 2007. «Estructura y características lingüísticas de las narraciones infantiles: cuestiones de género y registro». *La formación de mediadores para la promoción de la lectura*. Pedro C. Cerrillo, Santiago Yubero. Cuenca: CEPLI. 231-249.
- Nida, Eugene. 1975 (1945). «Linguistics and ethnology in translation problems». *Exploring Semantic Structures*. Eugene Nida. Múnich: Wilhelm Fink Verlag. 194-208.
- 2012. «Teoría y Práctica de la Traducción». *Sobre la Traducción*. Trad. Elena Fernández-Miranda-Nida. Madrid: Cátedra. 273-409.
- Nobile, Angelo. 1992. *Literatura infantil y juvenil*. Madrid: Ediciones Morata S.L.
- Nord, Christiane. 1988. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.
- 1994. «Traduciendo funciones». *Estudis sobre la traducció. Recull aportacions presentades en les I Jornades sobre la Traducció: Teoria de la Traducció, organitzades pel Departament de Filologia de la Universitat Jaume I els dies 14 i 15 de maig de 1993*. Amparo Hurtado Albir. Castelló: Universitat de Jaume I. 97-112.

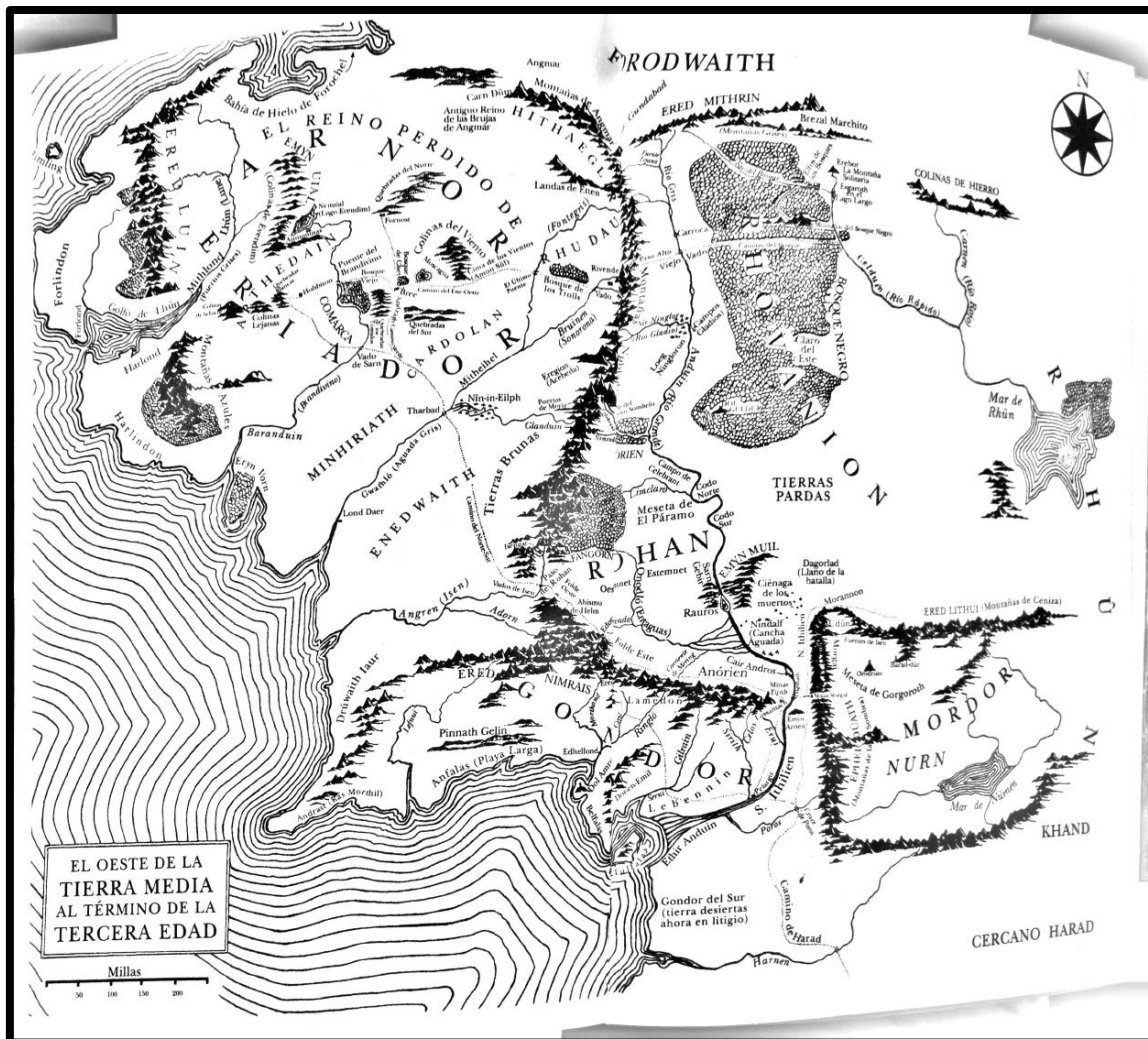
- 1997a. «Wer spricht wie und warum? Funktionale Aspekte der Beschreibung und Transkription paraverbalen Verhaltens in der literarischen Übersetzung». *Modelle der Translation: Models of Translation*. Gerd Wotjak, Heide Schmidt. Fráncfort del Meno: Vervuert. 263-281.
- 1997b. «Alice abroad: dealing with descriptions and transcriptions of paralinguistic in literary translation». *Nonverbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Fernando Poyatos. Ámsterdam: John Benjamins. 107-129.
- 1998. «La unidad de traducción en el enfoque funcionalista». *Quaderns. Revista de traducción* 1. 65-77.
- 2017. *Traducir, una actividad con propósito: Introducción a los enfoques funcionalistas*. Berlín: Frank & Timme Verlag.
- Oittinen, Riitta. 2005. *Traducir para niños*. Trad. Isabel Pascua Febles y Gisela Marcelo Wirnitzer. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la ULPGC.
- Orella, José. 2007. *Tolkien, raíces y legado*. Bilbao: Grafite Ediciones S.L.
- O’Sullivan, Emer. 2005. *Comparative Children’s Literature*. Nueva York: Routledge.
- Poyatos, Fernando. 1993. «Aspects of nonverbal communication in Literature». *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiss zum 70. Geburtstag*. Justa Holz-Mänttári. Christiane Nord. Tampere. 137-152.
- Pozuelo, José María. 1988. *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- Prats Ripoll, Margarida, Ana Díaz-Plaja Taboada. 1998. «Literatura infantil y juvenil». *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*. Antonio Mendoza Fillola. Barcelona: Universitat de Barcelona. 191-214.
- Prunč, Erich. 2002. *Einführung in die Translationswissenschaft: Vol. 1: Orientierungsrahmen*. Graz: Institut für Translationswissenschaft.
- Puurtinen, Tiina. 2006. «Translating Children’s Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies». *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Gillian Lathey. Clevedon: Multilingual Matters LTD. 54-66.
- Pym, Anthony. 2016. *Teorías contemporáneas de la traducción: Materiales para un curso universitario*. Tarragona: Intercultural Studies Group.
- Rateliff, John D. 2007. *The History of the Hobbit, Part One: Mr. Baggins*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

- Raymond, Gary. 2013. *J.R.R. Tolkien: su vida, sus obras y su influencia*. Barcelona: Blume.
- Reiss, Katharina. 1982. «Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. Theorie und Praxis». *Lebende Sprachen* 27, 1. 7-13.
- Reiss, Katharina; Hans J. Vermeer. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübinga: Niemeyer.
- 1996. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Trad. Sandra García Reina, Celia Martín de León. Madrid: Akal.
- Sánchez Corral, Luis. 2007. «El texto y la competencia literaria infantil y juvenil». *La formación de mediadores para la promoción de la lectura*. Pedro C. Cerrillo, Santiago Yubero. Cuenca: CEPLI. 193-204.
- Segura, Eduardo. 2003a. *El viaje del anillo*. Barcelona: Minotauro.
- 2003b. «Tolkien, el narrador de historias: la evolución de la voz narrativa desde El Hobbit a El Señor de los Anillos». *Tolkien o la fuerza del Mito*. Eduardo Segura, Guillermo Peris. Madrid: Libroslibres.
- Shavit, Zohar. 2006. «Translating of Children's Literature». *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Gillian Lathey. Clevedon: Multilingual Matters LTD. 25-40.
- Shippey, Thomas Alan. 2002. *El camino de la Tierra Media*. Barcelona: Minotauro.
- Siran, Huang. 2006. *La extranjerización y la domesticación de la traducción gastronómica según la tipología textual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Trabajo de fin de Máster. Documento de Internet consultado el 10 de abril de 2019 en <http://bit.ly/Huang-Siran-estrategiastraslativas>.
- Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Ámsterdam & Filadelfia: John Benjamins.
- Sotomayor Sáez, María Victoria. 2007. «Lenguaje literario, géneros y literatura infantil». *La formación de mediadores para la promoción de la lectura*. Pedro C. Cerrillo, Santiago Yubero. Cuenca: CEPLI. 27-49.
- Tolkien, J[ohn] R[onald] R[ue]. 1993. *Cartas de J.R.R. Tolkien*. Ed. Humphrey Carpenter. Trad. Rubén Maserá Barcelona: Minotauro.
- 2007. *Los hijos de Húrin*. Trad. Estela Gutiérrez. Barcelona: Minotauro.
- 2009. *Cuentos desde el reino peligroso*. Barcelona: Minotauro.
- 2012b. *El Señor de los Anillos: El Retorno del Rey*. Trad. Matilde Home y Luis Domènech. Barcelona: Minotauro.

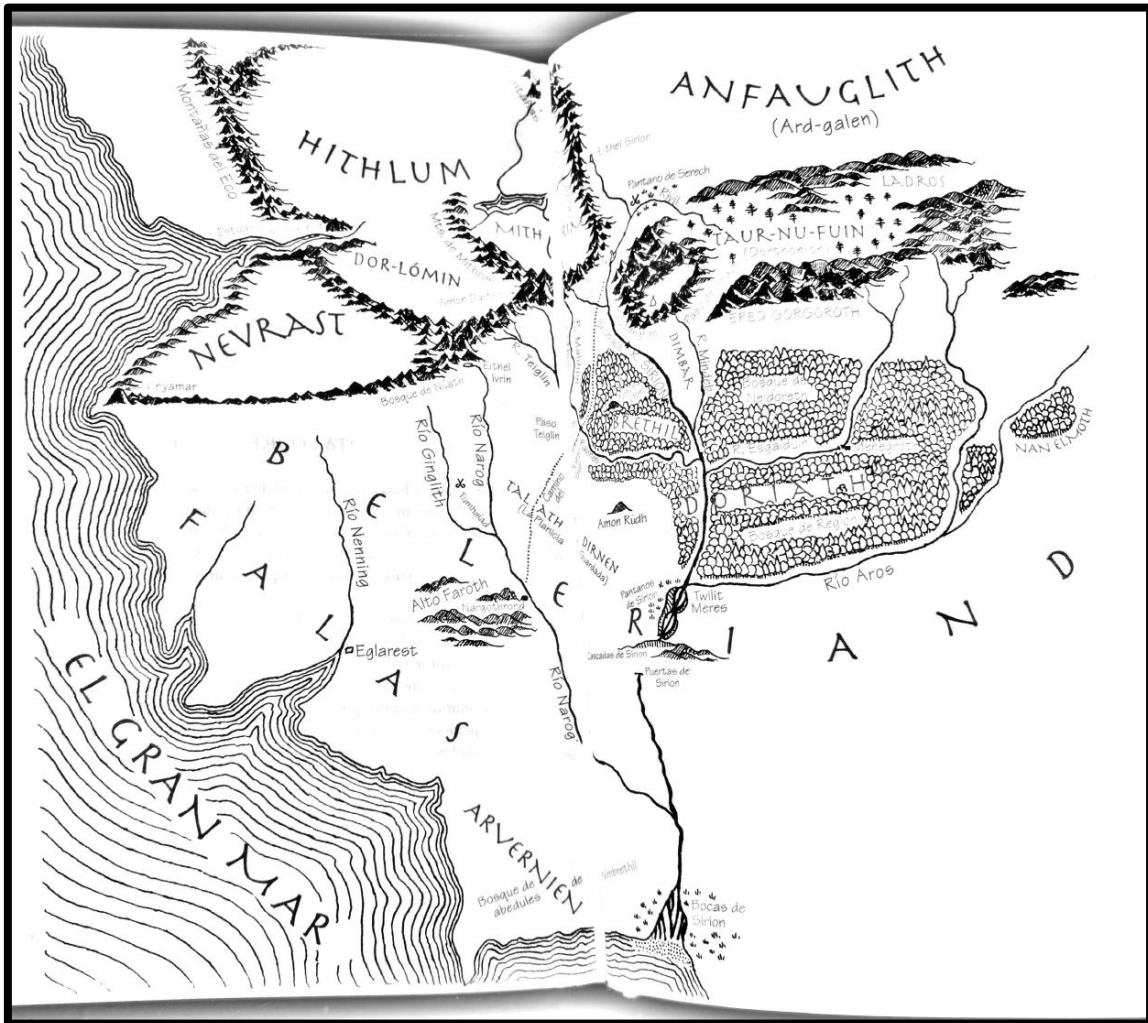
- 2015a. *Cuentos inconclusos de Númenor y la Tierra Media*. Trad. Rubén Masera. Barcelona: Minotauro.
- 2015b. *La historia de Kullervo*. Ed. Verlyn Flieger. Trad. Martin Simonson. Barcelona: Minotauro.
- Venuti, Lawrence et al. 1995. «Debate». *Cultural Functions of Translation* (Current Issues in Language and Society Monographs). Christina Schäffner, Hellen Kelly-Holmes. Clevedon: Multilingual Matters LTD. 32-54.
- Vermeer, Hans J. 1972. *Allgemeine Sprachwissenschaft: Eine Einführung*. Friburgo de Brisgovia: Rombach.
- 1983 [1978]. «Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie». *Lebende Sprachen: Zeitschrift für fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis* 23:3. 99–102.
- 1986. *Voraussetzungen für eine translationstheorie - einige kapitel kultur- und sprachtheorie*. Heidelberg: Vermeer.
- 1987. «What does it mean to translate?». *Indian Journal of Applied Linguistics* 13 (2). 25-33.
- 1992. *Skopos und Translationsauftrag — Aufsätze*. Fráncfort del Meno: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- 1996a. *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT Verlag.
- 1996b. *Die Welt, in der wir übersetzen. Drei translatologische Überlegungen zu Realität, Vergleich und Prozess*. Heidelberg: TEXTconTEXT Verlag.
- Von Wright, Georg Henrik. 1968. *An Essay in Deontic Logic and the Theory of Action*. Ámsterdam: North-Holland.
- Watzlawick, Paul et al. 1967. *Pragmatics of Human Communication*. Nueva York & Londres: Norton.
- Witte, Heidrun. 1987. «Die Kulturkompetenz des Translators: Theoretisch-abstrakter Begriff oder realisierbares Konzept?». *TEXTconTEXT* 2 (2). 109-137.
- 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tubinga: Stauffenburg.
- 2005. «Traducir entre culturas. La competencia cultural como componente integrador del perfil experto del traductor». *SENDEBAR* 16. 27 – 58.
- 2008. *Traducción y percepción intercultural*. Granada: Comares.

7. ANEXOS

Anexo 1: mapa en Tolkien, 2015a:578-579.



Anexo 2: mapa en Tolkien, 2007:280-281.



Anexo 3: tabla en Moya Guijarro, 2007:235.

CARACTERÍSTICAS LÉXICO-SEMÁNTICAS
Vocabulario coloquial, sencillo, limitado y vago
Uso de deícticos
Uso de un limitado número de conjunciones, generalmente coordinantes
Utilización de formas pronominales principalmente de primera y segunda persona
Centrado en procesos (verbos) y participantes del proceso
Bajo índice de densidad léxica (uso de palabras gramaticales)
CARACTERÍSTICAS SINTÁCTICAS
Repetición de la misma forma sintáctica y léxica
Coordinación y yuxtaposición
Sintagmas nominales con escasa modificación y pronombres como núcleos
Citas en estilo directo
Complejidad sintáctica (varias cláusulas por oración)
OTRAS CARACTERÍSTICAS
Espontáneo (dudas, interrupciones, oraciones inacabadas, ...)
Menor grado de concentración de información nueva por periodo oracional
Posibilidad de trasgredir la “gramática” canónica o estándar del texto escrito

Anexo 4: tabla en Moya Guijarro, 2007:245.

REGISTRO DE LAS NARRACIONES INFANTILES		
VARIABLES		IMPLICACIONES LINGÜÍSTICAS
CAMPO	<ul style="list-style-type: none"> - No técnico, no especializado. - Propósito retórico: entretenimiento e instrucción. 	<ul style="list-style-type: none"> - Léxico: +coloquial / -técnico. - Vocabulario común, perteneciente al entorno de la audiencia. - Uso de la repetición léxica.
MODO	Escrito (de posible procedencia oral) para ser contado a una audiencia.	<ul style="list-style-type: none"> - Escaso nivel de abstracción: ausencia de sustantivaciones textualmente significativas. - Sintaxis: estructuras sencillas y básicas, tanto a nivel sintagmático, como oracional. Paralelismo sintáctico frecuente.
TONO	Autor (escritor o transcriptor del cuento) a una audiencia de niños menores de seis años por mediación de una persona adulta que cuenta el cuento (padres, abuelos, maestros)	<ul style="list-style-type: none"> - Lenguaje informal, directo y coloquial. - Vocabulario y expresiones evaluativas y emotivas: adjetivos descriptivos, diminutivos, vocativos, ...