



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



**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

Trabajo de Fin de Grado

**DOBLE TITULACIÓN DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
INGLÉS-ALEMÁN INGLÉS-FRANCÉS**

**La transcreación en la traducción literaria: análisis de relatos cortos y  
sus traducciones**

**Autora:** Raquel Hernández Hernández

**Tutora:** Celia Martín de León

**Curso académico:** 2019/2020

# **La transcreación en la traducción de textos literarios: análisis de relatos cortos y sus traducciones**

Raquel Hernández Hernández

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

## **Resumen:**

El fin de este trabajo es investigar si el procedimiento de transcreación, que se aplica cada vez más en la traducción de publicidad y *marketing*, puede aplicarse a la traducción de textos literarios. Como ocurre al traducir publicidad, en la traducción literaria frecuentemente es necesario usar grandes dosis de creatividad e imaginación para elaborar un texto meta que pueda producir un efecto similar al de partida. Como consecuencia, un mismo texto fuente puede dar lugar a distintas traducciones, según el enfoque que le haya dado cada traductor. Para llevar a cabo esta investigación, analizaremos un corpus de relatos cortos y traducciones realizadas por distintos traductores, con el fin de determinar si estos han aplicado procedimientos de traducción propios de la transcreación.

**Palabras clave:** transcreación, traducción, creatividad, texto de partida, texto meta, textos literarios

## **Abstract:**

The purpose of this research is to investigate if the procedure of transcreation, which is increasingly applied in the translation of advertising and marketing, can be applied to the translation of literary texts. As it happens with the translation of advertisements, in literary translation it is often necessary to use a good dose of creativity and imagination to create a target text that can produce a similar effect as the original one. As a result, one source text can give rise to many different translations, depending on the approach taken by each translator. To carry out this research, we will analyze a corpus of short stories and translations made by different translators, in order to determine if they have applied translation procedures typical of transcreation.

**Keywords:** transcreation, translation, creativity, source text, target text, literary texts.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. MARCO TEÓRICO .....	2
2.1. FUNCIONALISMO .....	2
2.1.1. Teoría del <i>escopo</i> .....	2
2.1.2. Teoría funcionalista general de la traslación.....	5
2.1.3. Creatividad en traducción.....	7
2.1.4. La traducción literaria desde una perspectiva funcionalista.....	12
2.1.4.1. <i>Definición de traducción literaria</i> .....	12
2.1.4.2. <i>La funcionalidad en traducción literaria</i> .....	13
2.1.4.3. <i>Críticas a la aplicación del funcionalismo a la traducción literaria</i> ....	14
2.2. LA TRANSCREACIÓN.....	18
2.2.1. Los inicios de la transcreación .....	19
2.2.2. La transcreación en la actualidad .....	20
3. DESARROLLO.....	22
3.1 OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN .....	22
3.2. CORPUS DE TEXTOS .....	23
3.3 PERFIL DE LOS PARTICIPANTES.....	23
3.4. METODOLOGÍA .....	24
3.5. ANÁLISIS .....	25
3.5.1. ¡Menuda noche!.....	25
3.5.2. ¡Vaya forma de empezar el día! .....	31
4. CONCLUSIONES.....	39
5. BIBLIOGRAFÍA .....	41
6. ANEXOS.....	44
6.1. VERDUNKELUNGSGEFAHR .....	44
6.2. KORBEN.....	45

# 1. INTRODUCCIÓN

La traducción es una acción que nos da el poder de llegar a muchos más lectores, a muchos más países y, en consecuencia, a muchas más culturas de los que alcanza un texto de partida. La traducción nos da la oportunidad de derribar barreras lingüísticas y construir puentes entre comunidades, de romper el silencio existente entre ellas. Ser traductor es ser emisario de alegrías, penas, tristezas, ilusiones, de palabras que pueden no significar nada o pueden significarlo todo, que marcan el comienzo de algo muy bueno o el final de algo que algún día llegó a serlo. Según afirmó José Saramago en la presentación del encuentro internacional *Saramago y sus traductores*, «los escritores hacen la literatura nacional y los traductores hacen la literatura universal».<sup>1</sup>

Con el paso del tiempo, la traducción ha ido despertando el interés y la atención que se merece y su estudio no depende de otras disciplinas, sino que constituye su propio campo de investigación. Con los avances, el progreso tecnológico y los continuos cambios de nuestro mundo se han desarrollado nuevas teorías, estudios y aplicaciones de la traducción. Tradicionalmente, al teorizar sobre la traducción se han usado conceptos como «fidelidad», «equivalencia» y « semejanza», y estos conceptos surgirían también en algunas de las cuestiones que nos plantearemos a lo largo de este trabajo.

El presente trabajo aborda el tema de la transcreación y se propone comprobar si esta se aplica también en el ámbito literario además de en el de la publicidad. «Transcreación» es un término que combina el concepto de traducción con el de creación, por lo que también se conoce como «traducción creativa», y es una forma de practicar la traducción que se aplica en campañas de publicidad y *marketing* global. El objetivo principal de la transcreación es que los lectores del texto meta tengan una reacción similar a la que tuvieron en su momento los lectores del texto fuente, es decir, despertar emociones parecidas, aunque esto requiera reformular totalmente mensaje.

---

<sup>1</sup>Cita extraída de la noticia *Saramago revela que su próxima novela tratará sobre la caverna de Platón* del periódico El País. Plataforma de Internet consultada el día 16 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/39kofRK>.

Para llevar a cabo esta investigación, estudiaremos la teoría del *escopo*, la teoría funcionalista general de la traslación (TFG), la creatividad, la traducción literaria y la transcreación; y, por último, analizaremos un corpus de relatos cortos y traducciones realizadas por varios traductores, con el fin de determinar si estos han aplicado procedimientos de traducción propios de la transcreación.

Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es indagar si el proceso de transcreación se puede aplicar a la literatura, es decir, si no es exclusivo del ámbito de la publicidad. Para llevar a cabo toda esta investigación analizaremos un corpus de traducciones que han elaborado diez estudiantes de traducción. Los textos de partida de estas traducciones son cuentos cortos para adultos y se han traducido del alemán al español. Estos relatos están cargados de metáforas, juegos de palabras y otros elementos que requieren creatividad e imaginación para generar un texto meta coherente y adecuado.

La transcreación se centra en el efecto que producen los textos, más que en reproducir su contenido. Por tanto, desde la perspectiva de la transcreación, la tarea del traductor no es simplemente pasar palabras de un idioma a otro, sino que su labor es más bien similar a la del escritor, ya que debe reinventar el texto para lograr causar un efecto parecido. Como decía Octavio Paz (1971:16): «[...] según alguna vez lo definió Valery de manera insuperable, traducir consiste en producir con medios diferentes efectos análogos».

## **2. MARCO TEÓRICO**

### **2.1. FUNCIONALISMO**

El marco teórico de este trabajo lo constituyen las teorías funcionalistas que surgieron en Alemania a finales de los años 70. En este primer apartado, hablaremos de estas teorías, que marcaron un gran cambio en el mundo de la traductología, y de algunos estudios que han surgido a partir de estos nuevos enfoques. Además, abordaremos el tema de la creatividad y la traducción literaria partiendo también de una perspectiva funcionalista.

#### **2.1.1. Teoría del *escopo***

Antes de que se iniciaran los primeros desarrollos del funcionalismo, en los estudios de traducción desarrollados en el ámbito de habla alemana predominaban los enfoques

lingüísticos. Desde los años cincuenta hasta los setenta del pasado siglo, la traducción se abordaba principalmente desde la lingüística contrastiva, por lo que no se consideraba una disciplina académica autónoma, sino que era dependiente de la lingüística. «Tanto Wilss (1977) y Koller ([1979] 1992), en la antigua RFA, como la llamada "Escuela de Leizig", en la antigua RDA, entendían la Traductología como subdisciplina de la Lingüística Contrastiva» (Witte 2008:14).

En la década de los cincuenta, la traductología alemana tenía una clara orientación lingüística y se basaba en el concepto de «equivalencia». Antes de que se desarrollaran los enfoques funcionalistas, numerosos autores habían establecido diferentes tipos de equivalencia. La Escuela de Leipzig también contemplaba la traducción desde una perspectiva lingüística, es decir, definía la traducción como una acción orientada a comparar sistemas lingüísticos abstractos, en la que el traductor simplemente pasaba las palabras de un idioma a otro.

Sin embargo, este concepto fue cambiando, ya que algunos autores, como Neubert (1973), no se centraban solamente en comparar sistemas lingüísticos, sino que tenían en cuenta otros aspectos, como la función o el tipo de texto. Con todo, para los autores de la Escuela de Leipzig siempre debía existir una constancia de función entre el texto de partida y el texto meta. «Así, el concepto de "equivalencia comunicativa", desarrollado por la Escuela de Leipzig, parte del supuesto de que el texto meta debe cumplir la misma función comunicativa (producir el mismo efecto en el receptor) que el texto de partida» (Martín de León 2005:19).

El debate sobre la «equivalencia» continuó en la RFA, y fue a finales de la década de 1970 cuando tuvo lugar un cambio radical de paradigma en traductología, con el surgimiento de las teorías funcionalistas.

Vermeer (1978, 1982) dio los primeros pasos para desarrollar un nuevo marco teórico, más amplio que el de los anteriores enfoques de orientación lingüística, que atendiera también a los factores situacionales y culturales de la comunicación, así como a sus componentes no verbales (Martín de León, 2005:20).

Vermeer (1978) dejó de lado la orientación lingüística, se alejó del concepto de «equivalencia», y propuso un nuevo marco teórico que no veía la traslación como un simple proceso de descodificación y codificación lingüística, sino como una acción que se realizaba en una situación determinada y que perseguía unos objetivos que no tenían que coincidir con los de la acción comunicativa del texto de partida. Por estas razones

era necesario tener en cuenta los factores situacionales y culturales de la recepción del texto meta.

A source text is usually composed originally for a situation in the source culture; hence its status as "source text", and hence the role of the translator in the process of intercultural communication. This remains true of a source text which has been composed specifically with transcultural communication in mind. In most cases the original author lacks the necessary knowledge of the target culture and its texts. If he did have the requisite knowledge, he would of course compose his text under the conditions of the target culture, in the target language! Language is part of a culture (Vermeer [1989] 2012: 228).

En 1978, Vermeer presentó la teoría del *escopo* (*Skopostheorie*) y el concepto de «escopo» como sinónimo de «finalidad» o «propósito». Esta teoría afirma que la traducción y la interpretación están determinadas, en primer lugar, por la función del texto o el discurso meta. «La *teoría del escopo* de Vermeer ofrecía una visión dinámica de la traslación, según la cual, las decisiones traslativas no dependían del tipo textual de partida, sino de la finalidad de la traslación» (Martín de León 2005:21).

Por lo tanto, para Vermeer lo verdaderamente importante de la traducción no era el texto de partida, sino el propósito de la acción traslativa. El texto de partida simplemente era un elemento más que se debía tener en cuenta a la hora de traducir. «One practical consequence of the skopos theory is a new concept of the status of the source text for a translation, and with it the necessity of working for an increasing awareness of this, both among translators and also the general public» (Vermeer, [1989] 2012:228).

En este modelo, se considera al traductor un experto que establece la finalidad de la traslación y, por tanto, decide cómo se debe traducir un texto. El traductor es una persona formada académica y profesionalmente en el ámbito de la traducción y la traductología, que toma sus decisiones en función de la finalidad de la traslación y siempre tiene en cuenta los conocimientos, las expectativas y, por supuesto, la cultura de sus destinatarios.

The translator is "the" expert in translational action. He is responsible for the performance of the commissioned task, for the final *translatum*. Insofar as the duly specified skopos is defined from the translator's point of view, the source text is a constituent of the commission, and as such the basis for all the hierarchically ordered relevant factors which ultimately determine the *translatum* (Vermeer, [1989] 2012: 228).

Se han esgrimido diferentes argumentos en contra de la teoría del *escopo*. Uno de ellos es que hay tipos de textos que no tienen un objetivo, en particular los textos literarios.

**3.1** Objection (1) maintains that not all *actions* have an aim: some have "no aim". This is claimed to be the case with literary texts, or at least some of them. Unlike other texts, then, such texts are claimed to be "aimless". In fact, the argument is that in certain cases no aim exists, not merely that one might not be able explicitly to state an aim, the latter situation is sometimes inevitable, owing to human imperfection, but it is irrelevant here. As mentioned above, the point is that an aim must be at least potentially specifiable (Vermeer [1989] 2012:230).

Este argumento es de gran interés para el presente trabajo, ya que vamos a investigar si las técnicas o estrategias propias de la transcreación se aplican o pueden aplicarse a los textos literarios, partiendo de la base de que a partir de un texto de partida se pueden elaborar múltiples textos meta, ya que la traducción en cada caso depende de la interpretación y de la finalidad que le haya dado cada traductor a su traducción.

### **2.1.2. Teoría funcionalista general de la translación**

Con el surgimiento de las teorías funcionalistas, la traductología alemana dejó de ser una subdisciplina de la lingüística para convertirse en una disciplina autónoma en constante interrelación con disciplinas afines, como por ejemplo la filología, la filosofía, la historia, la informática y la terminología.

La Teoría Funcionalista General (...) pretendía establecer un modelo lo más amplio posible, para poder abarcar cualquier actividad traslativa y extenderse no sólo al nivel teórico sino también al ámbito de la didáctica y la práctica de la translación. Se buscaba eliminar las tradicionales dicotomías entre traducción e interpretación, textos literarios y no literarios, constancia y no constancia de función, y dejar atrás el sinfín de reglas y pautas para la translación de distintos tipos de textos o elementos textuales. Se pretendía establecer una base teórica común, a partir de la cual se podrían desarrollar teorías específicas y aplicadas a las distintas situaciones traductorales (Witte 2008:12).

La teoría funcionalista general de la translación (TFG) no está orientada a determinadas lenguas o culturas, ni restringida a determinadas áreas de trabajo o encargos, ni limitada a determinadas estrategias de traducción o tipos de texto. Por el contrario, lo que pretende la TFG es abarcar el mayor número de situaciones traslativas y tener en cuenta el mayor número de factores codeterminantes de la acción traslativa, como el cliente, el emisor y el productor del texto origen, el encargo y la situación.

Los postulados básicos de la TFG afirman, en primer lugar, que toda traslación se considera una acción regida por su finalidad, y su finalidad última debe ser posibilitar la comunicación entre los miembros de distintas culturas. En segundo lugar, el traductor es un experto profesional en el área de la comunicación intercultural y todo proceso de traslación constituye una compleja red de decisiones. Según Witte (2008:46), «la TFG otorga al traductor la autoridad y el poder de decisión sobre la acción traslativa, al tiempo que le exige unas competencias específicas que le capacitan para tomar estas decisiones con la responsabilidad pertinente». Por último, toda percepción constituye a la vez una interpretación y, por tanto, no puede haber una visión objetiva del texto origen ni del texto meta.

Un texto no «es» una realidad dada, independientemente de su recepción. La «verdad» del significado, del contenido, del mensaje, etc. de un texto se presenta de forma distinta desde cada perspectiva, es decir, de manera necesariamente diferente desde el punto de vista del productor y del receptor del texto, respectivamente, y también desde el punto de vista de un observador (...). De ello se desprende que un productor de un texto (p. ej., un autor literario) no puede exigir una determinada interpretación de su texto, no puede obligar a nadie a que entienda su texto de una manera y no de otra (Witte 2008:51).

Este último postulado de la TFG significa que no existe «el» texto de partida sino «un» texto que cada uno, dependiendo de su situación, su cultura y sus experiencias, puede interpretar de una manera u otra. Esta idea dio lugar al concepto de «oferta informativa» desarrollado por Vermeer (1982) para desarrollar el texto, cuyo objetivo es subrayar el carácter relativo de la comunicación. Con este concepto, Vermeer quiso poner de relieve que no existe una sola interpretación de un texto, y que el autor no tiene absoluta autoridad sobre esta interpretación. En otras palabras, un texto puede tener muchas interpretaciones, y el autor no puede obligar al receptor a darle al texto el mismo sentido que él le ha dado.

«Con esta relativización, se abandona el postulado de la autoridad absoluta del autor o del mismo texto origen» (Witte 2008:53). Por lo tanto, en primer lugar, el papel del traductor deja de estar subordinado a la intención del autor y del texto original y, en segundo lugar, «no puede existir "la" función de un texto, sino solamente una función (entre otras posibles) que es atribuida al texto por alguien desde su perspectiva» (Witte 2008:54), por lo que la constancia de función constituye la excepción antes que la regla en toda traslación.

Uno de los conceptos más relevantes de la TFG es el de cultura, ya que deja de considerarse como algo facultativo, es decir, que en ocasiones se tiene en cuenta y en otras, no, para considerarse un componente constitutivo de la traslación. Las teorías funcionalistas afirman que traducir consiste en producir un instrumento comunicativo, por lo que es necesario atender a las culturas implicadas en las situaciones de comunicación de partida y meta. Pasarlas por alto o no comprenderlas puede llevar a malentendidos o errores.

De las reflexiones anteriores se desprende una definición de la competencia cultural traslativa que se desmarca sustancialmente de las aproximaciones tradicionales, que la solían equiparar con unos conocimientos concretos acerca de fenómenos textuales aislados o con elementos enciclopédico-informativos que se consideraban relevantes para el estudio de los países cuyas lenguas se aprendían en cada caso (...). Frente a esta conceptualización, la Teoría Funcionalista entiende la competencia cultural del traductor como una compleja *competencia de acción*, orientada a los *modos de conducta* en general y, por consiguiente, centra su interés en los valores culturales, las posturas y las actitudes, las mentalidades, las relaciones interpersonales, etc. (Witte 2008:13).

### **2.1.3. Creatividad en traducción**

En este subapartado hablaremos sobre la creatividad en traducción desde una perspectiva afín al funcionalismo. Para ello, expondremos la teoría de marcos de Fillmore (1977) y las cinco técnicas creativas descritas por Kussmaul (1998) a partir de su observación de los procesos seguidos por los traductores (en concreto, estudiantes de traducción) para generar un producto creativo, siempre con la ayuda de la visualización de imágenes mentales y sus diferentes elementos.

Kussmaul (1998), en su estudio sobre la creatividad en traducciones del inglés al alemán, distingue cinco técnicas creativas: encadenar categorías, seleccionar elementos de la escena, ampliar la escena, enmarcar la escena e imaginar un marco nuevo. El autor parte de la teoría de marcos de Fillmore (1977) y se basa en los conceptos de «escena» (*scene*), «marco» (*frame*), «enfoque» y «perspectiva». Antes de sumergirnos en el mundo de la creatividad y sus diferentes estrategias conviene que aclaremos estos conceptos.

Los conceptos más utilizados por Kussmaul (1998), y los que más nombraremos a lo largo de este apartado, son «escena» y «marco». Estos conceptos provienen del trabajo de Fillmore (1977), y fueron aplicados a la traducción por primera vez por Vannerem y Snell-Hornby (1986). Más tarde, Vermeer y Witte (1990) los redefinieron y desarrollaron para crear un modelo teórico y metodológico destinado a describir los

procesos de comunicación intercultural y, en concreto, la traducción. También Martín de León y Witte (1996) han aplicado este modelo.

En una primera aproximación general, definimos las *scenes* como las imágenes (no sólo visuales, sino también auditivas, olfativas, etc., o de tipo sinestésico) que se forman en la mente de una persona a partir de sus percepciones del mundo. Estas imágenes están condicionadas en cada caso por la cultura y, dentro de ésta, por la situación y la disposición del sujeto. Pueden ser más o menos esquemáticas o detalladas, más o menos estereotipadas, más o menos conscientes, más o menos fugaces, pero siempre están marcadas por cierta especificidad cultural, pues nuestra cultura determina en buena medida el modo en el que percibimos e imaginamos el mundo (Martín de León y Witte 1996:555).

Desde esta perspectiva, una escena es una imagen mental que un individuo crea a partir de un estímulo, y es aquí donde entra la descripción de «marco».

También de una forma muy amplia, denominamos *frame* a cualquier fenómeno perceptible, a partir de cuya percepción se desarrolla una *scene* en la mente de un individuo. Por ejemplo, si una persona al entrar en su casa percibe un olor exquisito a comida, este *frame* evocará en su mente la *scene* de un plato tal vez conocido, servido ya a la mesa, etc. (Martín de León y Witte 1996:555).

A la hora de comunicarnos con otra persona, utilizamos un marco para expresar la escena que tenemos en la mente y esto hará que se cree otra escena en la mente de nuestro receptor. Asimismo, dentro del concepto «escena» podemos diferenciar dos componentes: uno representativo, que viene a ser la imagen, y otro valorativo, constituido por el valor que se le atribuye a esta imagen. A toda imagen se le puede atribuir un valor y este valor está determinado en buena medida por la cultura. Por ejemplo, hay representaciones que en una cultura tienen un valor positivo, mientras que en otra el valor que se les atribuye es negativo, por lo que utilizar una imagen en una cultura sin conocer su escala de valores puede generar malentendidos.

En el proceso de traducción se rompe necesariamente este vínculo entre los dos componentes de una *scene*. En determinadas circunstancias, el mantenimiento de la *scene* representativa puede dar lugar a un cambio en la valoración de la misma y, a la inversa, puede ser necesario recurrir a una nueva *scene* representativa para lograr en la cultura final un efecto parecido (una valoración parecida) al que producía la *scene* original en la cultura de partida (Martín de León y Witte 1996:556).

Una vez aclarados estos dos conceptos, podemos presentar las cinco técnicas creativas que propone Kussmaul (1998). Para explicar estas estrategias, el autor utiliza continuamente ejemplos, motivo por el que en nuestra exposición recurriremos también a casos concretos siempre que lo consideremos necesario.

### **a) Encadenar categorías**

En la serie de cómics de Astérix, el nombre del druida varía según la versión que decidamos leer. Por ejemplo, en la versión original francesa (al igual que en la traducción al español), se llama *Panoramix* por sus poderes visionarios, mientras que en la versión inglesa su nombre es *Get-a-fix*, por la poción mágica que da a los demás para resolver sus problemas, y en la versión alemana se llama *Miraculix*, por los efectos milagrosos de su poción (Kussmaul, 1998:121).

Cada nombre representa una categoría, y estas tres categorías se agrupan en torno a un punto en común: todas ellas hablan de las capacidades y habilidades con las que cuenta el druida. Lo que ha ocurrido es que los autores y los traductores de cada cultura se ha centrado en la característica que más le ha interesado, es decir, la elección de un nombre u otro ha dependido del enfoque que le han dado los autores y los traductores de cada cultura.

El encadenamiento consiste en seleccionar diferentes categorías que comparten algún rasgo común, en este caso, las habilidades del druida y los efectos que produce su poción. En este caso en concreto, la elección de una categoría ha dependido de la característica que se ha querido enfatizar. La diferencia que existe entre el encadenamiento de categorías y los campos semánticos es que el encadenamiento es el resultado de nuestra comprensión del texto y nuestras propias experiencias, mientras que los campos semánticos vienen dados por el sistema del lenguaje (Kussmaul, 1998:121).

### **b) Seleccionar elementos de la escena**

A la hora de traducir, nos podemos encontrar con palabras de todo tipo, y normalmente, cuando nos topamos con una palabra relativamente abstracta, tendemos a sustituirla por otra más concreta, es decir, tratamos de explicar lo que significa la palabra en cuestión.

Durante el proceso de traducción, el traductor lee el texto y se centra en una serie de palabras, también conocidas como marcos, que le ayudan a crear imágenes mentales. Todas estas acciones están dentro del proceso de comprensión. Una vez finalizado este proceso, el traductor comienza a explicar lo que ha comprendido, y es entonces cuando empieza a ser creativo (Kussmaul, 1998:122).

Cuando el traductor ha visualizado mentalmente la escena, selecciona determinados elementos y verbaliza algunos de ellos. De nuevo, vemos que en esta técnica también participa un proceso de enfoque, ya que el traductor selecciona el elemento que considera más adecuado para el texto meta según la perspectiva que quiera darle, siempre basándose en su proceso de comprensión y en sus experiencias.

### **c) Ampliar la escena**

En algunos procesos de traducción, tendemos a ampliar la escena que estamos describiendo. Durante el proceso de comprensión, el traductor visualiza una imagen mental y al describirla hace alusión a elementos que no salen en la escena, pero que podrían formar parte de ella. Un ejemplo sería un texto de partida que describe una situación determinada y un traductor que en el texto meta expresa la consecuencia que tendrá esta situación, de manera que está ampliando (en el tiempo) la escena que visualiza.

Para aplicar esta técnica, el traductor se centra de nuevo en determinados elementos de la escena e imagina otros elementos que van encadenados a los anteriores, ampliando así la escena evocada por el texto de partida. Con esta técnica siempre debemos tener en cuenta que no podemos evocar una escena que resulte totalmente distinta a la escena del texto de partida, ya que en ocasiones el ser «demasiado»<sup>2</sup> creativo puede dar como resultado traducciones inadecuadas. Por este motivo, un traductor no debe olvidar que ser creativo consiste en generar algo nuevo teniendo siempre en cuenta que el principal objetivo de la traducción es producir un texto coherente y adecuado.

### **d) Enmarcar la escena**

Esta técnica consiste en sustituir un elemento de una escena por el marco, es decir, en reemplazar un solo elemento por una estructura que engloba a muchos elementos. Si volvemos a la primera técnica (encadenar categorías) nos daremos cuenta de que con esta técnica estaríamos sustituyendo una de las categorías por el punto en común que tienen todas ellas.

---

<sup>2</sup>Kussmaul utiliza palabras como «más», «menos», o incluso «un poco», porque la creatividad es una cuestión que puede medirse en grados (Kussmaul 1998:124).

Quizás esto pueda entenderse mejor con un ejemplo sencillo en español. Imaginemos que el texto de partida es el siguiente: «Luis is very good at athletics» («Luis es muy bueno en atletismo»), y que el texto meta se ha traducido de la siguiente forma: «A Luis se le dan muy bien los deportes». El término «deportes» que se utiliza en el texto meta no se fija en un elemento en sí, sino que engloba muchos elementos, mientras que en el texto de partida se alude a un solo elemento, es decir, a un solo deporte.

Ahora bien, lo primero que debemos preguntarnos es si esta traducción es adecuada. Semánticamente hablando, la traducción es adecuada porque el marco (deportes) incluye al elemento de la escena (atletismo). Pero ¿y poéticamente? Debemos tener en cuenta que estamos hablando de textos literarios, por lo que tenemos que fijarnos también en otros rasgos propios de este tipo de textos, como es la capacidad de evocar imágenes en el lector, lo que se logra aludiendo a un elemento concreto, imaginable, como es el atletismo, pero no con un hiperónimo que alude a un concepto más abstracto.

Por lo tanto, aquí nos encontramos con una de las paradojas de la traducción. Por un lado, los traductores pueden ser creativos aunque con ello se alejen del texto de partida, y por otro, quizás es más adecuado para un propósito determinado no alejarse demasiado del texto de partida, y en consecuencia, no ser tan creativo. Esta paradoja se resuelve si tenemos en cuenta, como principal elemento orientador, el *escopo* de la traducción porque entonces se pone de manifiesto que, dependiendo de la finalidad que persigamos, es más adecuada una traducción u otra. Por ejemplo, si estamos traduciendo el guion de un musical, puede que sea más adecuada la versión menos creativa, ya que se adapta mejor a la melodía, el ritmo, etc., mientras que, si estamos traduciendo, por ejemplo, una novela, quizás sea preferible la traducción más creativa. Todo depende siempre de la finalidad establecida al inicio del proceso de traducción (Kussmaul, 1998:124).

#### **e) Imaginar un marco nuevo**

En ocasiones, es necesario crear un marco nuevo y, si lo que buscamos no existe, podemos inventarlo: se trata de crear lo que en términos léxicos llamaríamos «neologismo» (Kussmaul, 1998:125).

Para ilustrar esta técnica, Kussmaul pidió a sus estudiantes que tradujeran del inglés al alemán un texto satírico sobre los bares de carretera británicos. El encargo consistía en mantener el tono humorístico con el fin de entretener al lector. El texto hablaba sobre los perritos calientes con salchichas hechas de pan que se vendían en estos bares de carretera.

Un alumno hizo una primera traducción («hot dog mit viel Brot und Würstchen mit Braguette» [perritos calientes con mucho pan y salchichas en baguette]) y en clase debatieron acerca de ella. Tanto los estudiantes como el profesor, Kussmaul, llegaron a la conclusión de que la traducción no era adecuada, debido a que no expresaba lo que en realidad quería decir el texto de partida. En la traducción se daba a entender que el pan estaba alrededor de la salchicha, mientras que en el texto de partida el pan es un ingrediente de la salchicha, por lo que la traducción evocaba una imagen poco adecuada.

Después de llegar a esta conclusión, un estudiante comentó que podían utilizar el término *Brotwurst* [panchicha], una palabra inventada que suena como *Bratwurst* (salchicha para parrilla). Se trata de una traducción creativa porque introduce algo nuevo. Además, Kussmaul (1998:125) argumenta que es una traducción adecuada, ya que hace alusión a la cultura inglesa y a los elementos mencionados en el texto de partida y, asimismo, cumple con el propósito humorístico de la traducción.

## **2.1.4. La traducción literaria desde una perspectiva funcionalista**

### *2.1.4.1. Definición de traducción literaria*

En este subapartado revisaremos el concepto de traducción literaria desde la perspectiva del funcionalismo (Huertas 2012). Para ello, vamos a explicar el modelo de comunicación literaria de Nord (1997) y también analizaremos algunas críticas que se han hecho a las teorías funcionalistas respecto a su aplicación a la traducción literaria.

Huertas (2012:13) describe la traducción literaria de la misma forma que Witte (2008) define la acción traslativa, como un proceso complejo de toma de decisiones:

La traducción literaria como resultado es, por tanto, el fruto derivado de la toma de decisiones del traductor, que ha de adoptar una serie de estrategias entre las que destacan, sin duda alguna, la lectura repetida del texto así como una documentación exhaustiva del TO, con el fin de comprender el estilo y los recursos literarios del TO antes de plasmarlo en el TM.

A la hora de hacer una traducción es necesario que nos sumerjamos completamente en el texto de partida para comprender su estilo, las posibles intenciones del autor y el entorno cultural en el que se produjo. El traductor necesita entrar en el mundo imaginativo del autor e interpretar el texto de partida de forma coherente con su contexto original para a partir de ahí, comenzar a tomar una serie de decisiones con el fin de crear un texto meta coherente y adecuado a la cultura a la que se dirige.

En cualquier caso, sea cual sea la estrategia elegida, es imprescindible tener en cuenta que el resultado final, el TM, es fruto de numerosas lecturas y borradores, ante los cuales se han de tomar un gran número de decisiones, que preceden, determinan y condicionan la traducción (Huertas 2012:13).

#### 2.1.4.2. *La funcionalidad en traducción literaria*

El funcionalismo proporciona herramientas de guía y apoyo a los traductores literarios. Sin embargo, los enfoques funcionalistas han dado casi desde su origen a finales de la década de 1970 a críticas relacionadas, entre otros aspectos, con la finalidad de la literatura. En general, se argumenta que la literatura no está sujeta a ninguna finalidad concreta, por lo que en este ámbito no sería válida la norma de la primacía del *escopo*. No obstante, el debate sobre la función o la finalidad de la traducción literaria no se inició con el funcionalismo sino que ha sido una constante a lo largo de la historia (Huertas 2012:14).

Si atendemos a una perspectiva esencialmente lingüística (...) el lenguaje literario se tiende a definir como una "desviación" o "alteración" de las normas de la comunicación ordinaria o como un uso creativo del sistema lingüístico. De este modo, tiene unas ciertas particularidades estéticas, expresivas o connotativas que responden generalmente a la intencionalidad del autor. La intencionalidad o propósito del autor puede producir un efecto estético o poético en el lector, de manera que es la interacción entre ambos –el binomio emisor-receptor– donde podemos enfatizar los enfoques funcionalistas (Huertas 2012:15).

Nord (1997:83) propone que, para identificar los factores importantes para la traducción de un texto literario, podemos considerar este tipo de textos como textos ordinarios con algunas características específicas que pueden ser relevantes para el traductor. Asimismo, Nord (1997) presenta un modelo de comunicación literaria que incluye cuatro aspectos fundamentales para la comunicación literaria intercultural: la relación entre la intención del emisor y el texto, la relación entre la intención del emisor y las expectativas del receptor, la relación entre el referente del mundo ficticio y el receptor, y la relación entre el receptor y el texto.

«Si se tienen en cuenta estos aspectos, es lógico llegar a la conclusión de que mantener la función y el efecto del texto literario original es una tarea compleja» (Huertas 2012:16). Ante esta situación, las teorías funcionalistas proponen unas bases teóricas para la traducción literaria que dan la posibilidad al traductor de justificar sus decisiones de modo que el receptor del texto meta pueda comprender el proceso que ha llevado a su traducción. Para ello, Nord (1997:92ss) hace algunas consideraciones generales sobre la traducción literaria:

- El traductor interpreta el texto de partida teniendo en cuenta la intención del emisor y si es compatible con la situación meta y adecuada a ella. De esta manera, el traductor compara las características del texto meta potencial y del texto de partida para transmitir la intención del texto de partida de un modo adecuado a la situación meta. La mayor complicación de este paso es llegar a conocer la intención del emisor.
- El traductor tiene que lograr que el texto meta desempeñe una función similar a la del texto de partida. Por este motivo, el traductor ha de documentarse para determinar la función del texto de partida.
- La cultura meta facilita sus propios medios lingüísticos adecuados para conseguir una función determinada, por lo que es necesario elegir el código de acuerdo con la función del texto meta. De esta manera, los receptores del texto meta podrán identificar la intención de la traducción y, por tanto, la función del texto.

#### 2.1.4.3. *Críticas a la aplicación del funcionalismo a la traducción literaria*

Entre las numerosas críticas que han recibido las teorías funcionalistas en su aplicación a la traducción literaria destacan dos: en primer lugar, varios críticos afirman que los textos literarios no desempeñan ninguna función y, en segundo lugar, se afirma que la teoría del *escopo* no respeta el texto de partida (Huertas 2012:17).

Por un lado, algunos autores como Kohlmayer (1988) han argumentado que los textos literarios no tienen finalidad. La respuesta de Vermeer (1989) es que a toda acción se le puede atribuir una intención y, si a un comportamiento no se le puede atribuir ninguna finalidad, entonces no se trata de una acción. Además, los seguidores de la teoría del *escopo* afirman que un texto siempre tiene un objetivo, aunque a veces no esté bien definido.

Implied in the axiom is the assumption that every translation *has* a skopos in the first place. Is this assumption testable? Could we in principle refute the claim by finding a translation that does not have a skopos? Perhaps not. Skopos theorists would say that the skopos is always already there, even if not well defined or even definable (Chesterman 2010:8).

Además, numerosos críticos argumentan que asignarle un *escopo* a un texto literario restringe sus posibilidades de interpretación. En los estudios literarios, normalmente, se diferencia entre el texto como potencial y el texto como realización, y al parecer la teoría del *escopo* contempla el texto solamente como realización, y no como potencial que puede actualizarse en diferentes situaciones con distintos destinatarios y funciones (Schäffner 1998, 2001:5). Los enfoques funcionalistas responden a esta afirmación de la siguiente manera:

However, Vermeer (1989a:181) argues that when a text is actually composed, this is done with an assumed function, or a restricted set of functions, in mind. Skopos theory does not deny that a text may be used in ways that had not been foreseen originally, only that a *translatum* is a text in its own right, with its own potential for use (Schäffner 1998, 2001:6).

En lo que respecta a la segunda crítica, se ha señalado que el funcionalismo no respeta el texto de partida porque el traductor, al tener en cuenta las expectativas y necesidades del receptor, deja de lado elementos importantes de dicho texto. Nord (1997) responde a esta crítica que la forma en que el texto de partida se encuentra ante el traductor es producto de las variables de la situación en la que se originó; y la forma en que el traductor interpreta y comprende el texto se guía por las variables de la nueva situación de recepción, además de por su propia competencia, por lo que podemos afirmar que la perspectiva del traductor es relativa, como la de cualquier lector de la obra original. Por otra parte, el traductor no es el único participante en el proceso de mediación del texto literario: como ya dijimos, forma parte de un equipo y comparte con este la responsabilidad por la forma final del texto meta, que se orienta siempre a la situación de recepción.

In a questionnaire study dealing with poetry translation, Flynn (2004) queries the status of some of the factors which skopos theory assumes, including that of the dominance of the translator's own expertise. Flynn found that the situational factors affecting the final form of the translation are more like sites of confrontation between the various agents involved, including publishers and proof readers as well as translators. The translator does not necessarily always have the final say (Chesterman 2010:7).

Los autores que han formulado esta última crítica se han apoyado frecuentemente en el concepto de «fidelidad». Por ejemplo, Koller ([1979] 1992) opone los conceptos de verdad y fidelidad a la idea de la primacía de la finalidad (Martín de

León 2005:72). Por su parte, Pym (1996:338) critica al enfoque funcionalista alemán por generar «expertos mercenarios» capaces de perseguir cualquier objetivo a cambio de remuneración. Estas afirmaciones tienen su origen en malentendidos y malinterpretaciones de la teoría del *escopo*, que resumió con la conocida máxima «el fin justifica los medios» la idea de la primacía de la meta de una traslación (Reiß-Vermeer 1996:84).

Ante estas, críticas Vermeer, (Reiß y Vermeer 1984:26) responde que la validez del *valor de verdad* se limita al ámbito de la ética personal del traductor, mientras que como profesional el traductor no tiene que preocuparse por la *realidad objetiva*. Reiß y Vermeer (1996) proponen así una separación entre la ética profesional y personal del traductor, lo que ha llevado a Venuti (2000:30) a afirmar que la teoría de Vermeer adopta una posición *mercantilista* que condiciona la reflexión ética del traductor. Sin embargo, Venuti (2000:29) termina dándole la razón a las teorías funcionalistas al afirmar que la forma en que se juzga una traducción depende del uso que se le dé (Martín de León 2005:73).

Frente al concepto de «fidelidad», defendido entre otros autores por Koller ([1979] 1992), Nord (1989, 1997) propone la noción de «lealtad», que alude a un vínculo entre personas, concretamente, entre el traductor y el autor del texto de partida, y entre el traductor y el receptor del texto meta, mientras que el término «fidelidad» alude a una relación entre textos.

Nord (1989, 1997) presenta esta noción como término medio entre el concepto de «equivalencia», defendido por algunos precursores del funcionalismo como Reiss (1989), y el funcionalismo *radical* de Vermeer ([1989] 2012). La noción de «lealtad» propone una norma para la traducción literaria que consiste en excluir los objetivos que contradigan las intenciones del autor del texto de partida. Sin embargo, ser coherente con la intención del autor resulta una tarea complicada debido a que, con frecuencia, esta intención no está del todo clara, por lo que hay que guiarse por otros factores del texto y de la comunicación de partida. En muchos otros casos, el traductor puede contar con una interpretación social más o menos explícita que le ayude a orientar su propia interpretación.

[...] en el caso de los textos literarios la mayoría de las veces contamos con valoraciones estéticas e interpretaciones canónicas que proporcionan una orientación, en ocasiones

coercitiva, a la lectura, que puede dar lugar a una acomodación a la interpretación establecida o mayoritaria (Martín de León 2003:367).

Además, Vermeer (1996:89) observa que es posible que el propio autor no sea consciente de muchas de las intenciones que se pueden deducir de su texto y también cabe la posibilidad de que el autor albergue intenciones que no están del todo claras para los lectores del texto, de modo que el traductor no siempre puede asumir las intenciones que afirma tener el propio autor (Martín de León 2003:367). Como solución, Vermeer (1996) propone que la definición del término «lealtad» ha de referirse a la interpretación del traductor de las intenciones del autor original, con lo que: «[...] la lealtad debe [...] transformarse en lealtad a una interpretación textual [...]» (Vermeer 1996:94, *apud* Martín de León 2003:367).

Otro de los problemas que genera el concepto de «lealtad» de Nord (1997) es que en su argumentación la autora mezcla los niveles general y específico. Nord (1994) afirma que la teoría del *escopo* da por válido cualquier *escopo* y que el término «lealtad» tiene la finalidad de restringir la variedad supuestamente ilimitada de funciones posibles para un texto determinado. Witte (2005:7) responde a esta afirmación lo siguiente:

[...] en un contexto concreto, ya no será posible cualquier «escopo» para un texto «determinado», sino que tal escopo estará sujeto a los condicionamientos de la respectiva situación-en-cultura. Insistimos en que, en un contexto aplicado, la exigencia de lealtad se puede subsumir perfectamente bajo los requerimientos del escopo, a concretar según cada caso. Por esta razón, no vemos ninguna necesidad de añadir por separado la lealtad a la funcionalidad [...].

Asimismo, Vermeer (1996:22) argumenta que la teoría del *escopo* es una teoría general, por lo que no debe estar restringida por criterios específicos culturalmente.

Es cierto que en determinados aspectos el concepto de Nord es perfectamente coherente con la teoría del *escopo*: por ejemplo, de acuerdo con este concepto, el receptor con sus expectativas es una parte crucial del *escopo*. Con todo, Vermeer (1996:82, *apud* Martín de León 2003:368) afirma que el traductor puede alejarse de las intenciones y funciones del texto de partida siempre que explique a los receptores meta su manera de actuar y sus correspondientes razones.

Podemos concluir que el intento de Nord (1994) de crear un término medio entre dos perspectivas contrarias ha generado un enfoque contradictorio y confuso, que

posiciona al traductor ante una tarea compleja y prácticamente imposible (Martín de León 2003:369).

Schäffner (1998, 2001:6), ante las numerosas críticas que han recibido los enfoques funcionalistas, argumenta que la teoría del *escopo* es una teoría general según la cual una traducción no está determinada principalmente por un texto de partida, sino por su propio *escopo*. Además, define la traducción como un proceso complejo de toma de decisiones, y sostiene que los criterios para tomar estas decisiones están condicionados por unos propósitos y objetivos concretos. Este cambio de enfoque hacia los aspectos funcionales de la traducción y la argumentación de las decisiones, la pericia y la responsabilidad ética del traductor ha situado a éste en el centro del escenario como autor del texto meta y lo ha liberado de limitaciones y restricciones impuestas por una visión que ponía por encima de todo y como único criterio para valorar una traducción la fidelidad al texto de partida.

Para concluir, podemos apuntar que los enfoques funcionalistas no son homogéneos, pues existen diferencias entre los distintos autores, a pesar de que todos comparten una base teórica general.

## **2.2.LA TRANSCREACIÓN**

En los subapartados anteriores hemos abordado la traducción y la creatividad desde el punto de vista del funcionalismo, que constituye el marco teórico de esta investigación; ahora nos centraremos en el concepto de «transcreación», que resulta de la combinación de los dos términos en torno a los que gira el presente trabajo.

La palabra «transcreación», tal y como se utiliza actualmente en el ámbito de la traducción y localización publicitaria, proviene del término inglés *transcreation* y es una combinación de los conceptos *translation* [traducción] y *creation* [creación], por lo que puede traducirse al español como «transcreación» o «traducción creativa». Este concepto, como indica su nombre, alude a un proceso en el que se combinan la traducción y la creatividad para dar lugar a un producto nuevo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Información extraída del blog de AETI, la Asociación Española Universitaria de Traductores e Intérpretes en Formación. Plataforma de Internet consultada el día 23 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/2xeD5vb>.

### 2.2.1. Los inicios de la transcreación

El término «transcreación», tal y como se utiliza actualmente en el ámbito de la traducción publicitaria, alude a una forma nueva de traducir que está comenzando a desarrollarse, pero lo cierto es que existe un antecedente a su utilización en el ámbito de publicidad y *marketing*. El término «transcreación» (*transcrição* en portugués) fue acuñado en los años 50 del pasado siglo en Brasil por Haroldo de Campos y sus compañeros del grupo Noigandres.

Haroldo de Campos nació en São Paulo en 1928 y murió en la misma ciudad en el año 2003. Fue un crítico, traductor y poeta muy relevante que, junto a su grupo Noigandres, (integrado principalmente por él, su hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari) creó la poesía concreta y desarrolló la base teórica de la práctica de traducción denominada «transcreación» (Lázaro 2012:2).

Haroldo de Campos y el grupo Noigandres desempeñaron un papel fundamental en la traducción poética en Brasil, ya que desarrollaron una importante labor teórica sobre la problemática que presenta la traducción de este género literario. Sin embargo, a pesar de su gran relevancia, los ensayos de Haroldo de Campos «no han tenido hasta ahora la suerte de una antología ni en Brasil, ni en el exterior» (Lázaro 2012:2). Por lo tanto, para conocer las teorías que ha desarrollado este autor sobre la traducción, es necesario recopilar ensayos que se encuentran dispersos en libros, revistas y diarios, ya que, en muchas ocasiones, Haroldo de Campos expone sus teorías en los comentarios que añade a sus traducciones de otros autores (Lázaro 2012:2).

Sus teorías sobre la traducción surgieron a partir del pensamiento de Walter Benjamin, Ezra Pound y Roman Jakobson, a quienes menciona constantemente en sus múltiples textos. Haroldo de Campos «defiende las operaciones de creación de neologismos, el preciosismo verbal, la idea de síntesis de las grandes obras, la introducción del repertorio poético de la propia lengua en la traducción y demás operaciones creativas» (Lázaro 2012:6).

Haroldo de Campos introdujo los términos *recriação* [recreación], *transcrição* [transcreación], *reimaginação* [reimaginación], *transtextualização* [transtextualización], *transparadisação* [transluminación] y *transluciferação* [transluciferación] y los aplicó al concepto de traducción poética. Lo que sobre todo trata de demostrar con esta gran cantidad de neologismos es su rechazo a lo que denomina «traducción literal».

Esa cadena de neologismos expresaba, desde su inicio, una insatisfacción con la idea «naturalizada» de traducción, ligada a los presupuestos ideológicos de restitución de la verdad (fidelidad) y literalidad (servilismo de la traducción a un presumido «significado transcendental» del original), - idea que subyace a definiciones usuales, más «neutras» (traducción «literal»), o más peyorativas (traducción «servil»), de la operación traductora (de Campos 2009:6).

Además, Haroldo de Campos defiende que «el texto traducido [...] no denota, sino connota su original; y éste, por su parte, no denota, sino connota sus posibles traducciones [...]» (de Campos 1991:30). Por otra parte, el autor considera la dificultad del texto como una oportunidad para llevar a cabo el procedimiento de la transcreación, en respuesta a los autores que afirmaban que traducir poesía era una tarea prácticamente imposible: «[...] la traducción de textos creativos será siempre recreación, o creación paralela, autónoma, aunque recíproca. Cuanto más repleto de dificultades, más recreable, más seductor en tanto posibilidad abierta de recreación» (Campos 1967:24).

Estos estudios resultan de gran interés para el presente trabajo, pues son un primer indicio de que la transcreación no solo está ligada a la publicidad y al *marketing*, sino que también puede desempeñar un papel importante en la literatura, en particular en la traducción de la poesía.

### **2.2.2. La transcreación en la actualidad**

Como acabamos de ver, el término «transcreación» no es nuevo en el mundo de la traducción, si bien es cierto que donde más se utiliza actualmente es en el ámbito de la publicidad y el *marketing* global, aunque con el tiempo también se ha introducido en otros ámbitos, como los de la salud y las finanzas, por citar tan solo dos de ellos. «Surgió precisamente en este campo porque la experiencia nos demuestra que es incoherente traducir literalmente anuncios publicitarios» (Soulés s.f.). Los anuncios están llenos de juegos de palabras, humor, mensajes subliminales, etc., que, debido a las posibles diferencias entre culturas, pueden perder totalmente el sentido o no producir un efecto parecido al que producían en el público inicial si no se adaptan a su nueva situación de recepción.

Como en todo tipo de traducción, uno de los factores más importantes de la transcreación es la cultura, ya que para saber cómo va a reaccionar el público receptor es necesario conocer mucho más que su idioma. Otro aspecto de gran relevancia es la creatividad, ya que en este tipo de textos el traductor tiene mucha libertad: se espera que realice las adaptaciones necesarias para lograr el efecto deseado. En el caso de la

traducción publicitaria se pone de manifiesto con gran claridad que lo primordial, una vez más, es el *escopo* de la traducción, ya que, mientras el traductor tenga clara la finalidad que se persigue con el texto, puede reescribirlo como considere oportuno. En ocasiones, es necesario incluso cambiar o modificar las imágenes o los símbolos que aparecen en el texto de partida, pues para el público meta estas imágenes no tienen el mismo valor o significado que tenían en la cultura de partida. Por tanto, para lograr el efecto deseado, no solo se ha de adaptar el texto, sino también otros elementos como las imágenes.

«La traducción creativa o transcreación traduce ideas y conceptos, así como reacciones y sentimientos».<sup>4</sup> El objetivo principal de la transcreación es que los lectores del texto de partida y el texto meta tengan una reacción similar al recibirlo, es decir, despertar emociones parecidas, aunque esto requiera reformular totalmente el mensaje. Por este motivo, cabe afirmar que la traducción creativa no solo traduce palabras, sino también sentimientos y emociones. Normalmente, las campañas publicitarias se lanzan con el claro objetivo de promocionar productos y servicios en todas las culturas a las que se dirigen, motivo por el que utilizan diferentes estrategias para llamar la atención de todos los consumidores potenciales.<sup>5</sup>

En el presente trabajo, queremos investigar si es posible identificar estrategias transcreativas en la traducción de textos literarios. Como hemos visto, algunos críticos piensan que los textos literarios no desempeñan ninguna función, es decir, que no tienen un objetivo establecido, y que para traducirlos es necesario traducir literalmente lo que dice el autor del texto de partida. Sin embargo, creemos que a los textos literarios se les pueden asignar algunas finalidades, como evocar determinadas sensaciones y despertar determinados sentimientos en el lector. Debido a las diferencias entre culturas y al valor que cada cultura asigna a diferentes acciones y situaciones, a veces no es posible evocar una sensación o despertar un sentimiento determinado utilizando los mismos recursos que se han usado en el texto de partida, razón por la que es necesario acudir a los procedimientos de traducción propios de la transcreación.

---

<sup>4</sup>Texto citado del blog *Lema Traductores. Traductores e intérpretes en todos los idiomas y sectores*. Plataforma de Internet consultada el día 23 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/2J9rPmy>.

<sup>5</sup>Información extraída del blog de AETI, la Asociación Española Universitaria de Traductores e Intérpretes en Formación. Plataforma de Internet consultada el día 23 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/2xeD5vb>.

### 3. DESARROLLO

#### 3.1 OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

El principal objetivo de este trabajo es investigar si la traducción de textos literarios puede abordarse desde la perspectiva de la transcreación. Como ya hemos mencionado anteriormente, la transcreación se aplica sobre todo en el ámbito de la publicidad, ya que los textos publicitarios suelen hacer un uso frecuente de juegos de palabras, humor y otros elementos cuya adaptación a la cultura del público al que se dirigen es necesaria. Además, en el ámbito publicitario no solo hay que tener en cuenta el texto, sino también las imágenes, que en ocasiones también han de adaptarse y deben modificarse o sustituirse por otras.

Aunque la transcreación sobre todo se aplica en el mundo de la publicidad y el *marketing*, también otros ámbitos han adoptado sus estrategias, como por ejemplo el sector de las finanzas y el de la salud. Además, hemos visto que en décadas pasadas Haroldo de Campos y otros escritores del grupo Noigandres utilizaron este mismo término para referirse a sus propias traducciones creativas de poesía. Nuestro principal objetivo en este trabajo es investigar si también la traducción de relatos puede abordarse desde la perspectiva de la transcreación, ya que el género narrativo también puede requerir la adaptación de distintos elementos al público meta. Creemos que esta necesidad conlleva la aplicación de procedimientos creativos como los que se propugnan desde la transcreación.

En consonancia con este objetivo, hemos formulado las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Pueden aplicarse procedimientos propios de la transcreación a la traducción de textos narrativos?
2. ¿Qué estrategias concretas de traducción propias de la transcreación podemos identificar en la traducción de relatos?
3. ¿Qué elementos del texto de partida requieren mayor número de estrategias transcreativas?

Respecto a esta última pregunta se puede suponer que serán los fragmentos que tengan metáforas, juegos de palabras y otros elementos que requieran una intervención especial del traductor.

### **3.2. CORPUS DE TEXTOS**

El corpus de textos en el que centraremos nuestro análisis está formado por diez traducciones del alemán al español hechas por alumnos del último curso del Grado en Traducción e Interpretación inglés-alemán y en el penúltimo año de la Doble Titulación de Traducción e Interpretación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Los textos de partida de estas traducciones son dos cuentos cortos de François Loeb, escritor alemán conocido por sus colecciones de historias cortas. Los títulos de los relatos son *Verdunkelungsgefahr* y *Korben*. Cada texto tiene una longitud aproximada de una página y media y fueron propuestos por la profesora durante el primer cuatrimestre del curso 2018-19 en la asignatura Introducción a la Traducción Especializada C Alemán. Los textos de partida completos pueden leerse en el apartado 6. Anexos del presente trabajo.

El trabajo consistía en traducir del alemán al español estos dos relatos de François Loeb. El plazo de entrega se acordó con antelación. Los relatos resultaron ser muy complicados para los alumnos debido a que estaban llenos de juegos de palabras y metáforas, y daba la sensación de que estaban abiertos a múltiples interpretaciones. Cuando hicimos la puesta en común en clase nos dimos cuenta de que cada alumno le había dado una interpretación distinta a los cuentos, por lo que decidimos escribirle al autor para comentárselo y preguntarle si esas interpretaciones le parecían adecuadas.

La respuesta del autor nos sorprendió a todos. Comentaba lo contento que estaba con la diversidad de interpretaciones y añadía que había logrado lo que pretendía al escribir sus historias cortas: que cada lector las interpretara de la forma que quisiera. De modo que cada alumno tradujo las historias teniendo siempre en cuenta su propia interpretación y dejando ver un poco de sí mismo en su traducción. Este es el motivo que nos ha llevado a escoger estos textos para el análisis del presente trabajo, ya que creemos que podrían reflejar estrategias transcreativas en las propuestas más originales de los estudiantes.

### **3.3 PERFIL DE LOS PARTICIPANTES**

En la tabla 1 se presenta el perfil general de los diez estudiantes, a los que nos referiremos utilizando nombres ficticios tomados de la historia de la literatura con el fin de preservar su anonimato y de hacerlo de manera acorde con la temática del presente

trabajo. Antes de iniciar el estudio, los participantes nos dieron su autorización para utilizar sus traducciones de forma anónima.

Tabla 1. *Perfil de los traductores del corpus de textos*

<b>Participantes</b>	<b>Sexo</b>	<b>Edad</b>	<b>Curso</b>	<b>Lengua materna</b>
Hansel	Hombre	23	Grado	Español
Melibea	Mujer	21	Doble Grado	Español
Gretel	Mujer	21	Doble Grado	Español
Dulcinea	Mujer	21	Grado	Español
Celestina	Mujer	21	Grado	Español
Julieta	Mujer	21	Grado	Español
Cleopatra	Mujer	21	Grado	Español
Bernarda	Mujer	21	Grado	Español
Merlín	Hombre	21	Grado	Español
Arturo	Hombre	26	Grado	Español

### **3.4. METODOLOGÍA**

Para llevar a cabo el análisis elaboraremos dos tablas que recogerán algunos fragmentos de los textos de partida y las diferentes traducciones. Cada una de las tablas estará dedicada a uno de los relatos. La primera columna recogerá el fragmento del texto de partida seleccionado, y en las siguientes aparecerán las diferentes traducciones de los estudiantes. A partir de estas tablas, analizaremos las estrategias que se han utilizado y las diferencias entre las traducciones. En total, analizaremos las traducciones de diez estudiantes, si bien no recogeremos las diez traducciones en cada tabla, ya que omitiremos las traducciones muy similares, para centrarnos en las más originales o creativas.

Tampoco se ofrecerá en las tablas las traducciones completas, sino que seleccionaremos los fragmentos en los que podemos detectar un proceso de transcreación. En general, se trata de fragmentos llenos de metáforas, juegos de palabras y un sinfín de elementos que hay que adaptar para crear un texto coherente de acuerdo con la cultura del lector al que se dirige el texto meta.

Antes de comenzar a hacer el análisis explicaremos brevemente el argumento de cada relato. En el análisis, no solo nos referiremos a las traducciones, sino que también tendremos en cuenta las notas tomadas durante la puesta en común en clase, donde se recogen algunos comentarios de los participantes.

### 3.5. ANÁLISIS

#### 3.5.1. ¡Menuda noche!

En este apartado analizaremos las diferentes traducciones de los fragmentos del relato *Verdunkelungsgefahr*. En la tabla 2 se presentan las versiones de los estudiantes que han sido más creativos a la hora de traducir estos fragmentos, que están llenos de metáforas, palabras compuestas y juegos fonéticos.

Tabla 2. Traducciones al español de fragmentos del relato *Verdunkelungsgefahr*

Texto de partida	Gretel	Celestina	Bernarda	Arturo
Verdunkelungsgefahr	Noteoscorezcas	Peligrosroscuro	Peligro de ensombrecimiento	Oscuriligro
Gedankenfisch	Pezcamiento	Pensacito	Pezsamiento	Pescamenter
Verd, unke, lung, s, ge fahr. Wo soll ich hinfahren? Unkenrufe? Verdammte! Gefahr? Und wenn ich Buchstaben auslasse. Die Gräten eines Fisches schneide ich auch raus, um nicht an einer zu ersticken. Bringt mich nicht weiter. Enddunkelung? Verdunkelung? Ahh, jetzt hab ich's: Verunkelung! Will mich mein Freund Verschunkeln? Mich Verunkeln? Ja, wir dein Ulk sein! Ein schlechter Scherz. Ein Ulk der mich verunsichern soll.	No te os curezcas. ¿A dónde debo ir? ¿Nocivo? ¿Oscuro? ¿Castigo? ¿Y si me salto las letras? ¿Y si añado algunas otras? ¿O les cambio el orden? También le quito las espinas al pez para no atragantarme. No me llevará a ninguna parte. ¿Oscurar? ¿Oscudad? Ahh, ya lo tengo: ¡oscuridad! ¿Mi amigo quiere oscurecerme? Oscura... Cura... ¿Curva? ¡Burla! ¡Sí, eso es! Es una burla que no tiene ninguna gracia y que además me	Cui, da, do, os, cu, ri, dad... ¿Qué demonios...? Esto no me llevará a ninguna parte... ¿Cuida os dad? ¿Cuido da ri? Ahh, ahora lo tengo... ¡Cuido de ti! ¿Mi compañero quiere decir que soy yo el que está en peligro? ¿Intenta protegerme? ¡Bah, todo esto tiene que ser una broma, y de mal gusto además!	Me pongo a ello: Pe, li, gro, de, en, som, bre, ci, miento. ¿A dónde me llevará esto? ¿Delirio? ¿Asombro? ¿Miento? ¿Y si quito letras y sílabas? Al fin y al cabo, antes de comerme un pez siempre le quito las espinas... Eso no me llevará a ninguna parte. ¿Nsombrecimiento? ¿Ensomcimiento? ¡Ah, ya lo tengo! ¡Enbrecimiento! ¿Querría mi amigo ensombrecer nuestra amistad? Es decir, ¿ya no querría ser mi amigo? No, será una broma... Una broma pesada.	Os, cu, ri, ligro. ¿Dónde debería acudir? ¿a la oscuridad? ¿debería hablar con el cura? ¿realizar un rito ancestral? ¿o pirarme en ligroneta? ¿Y si omito las letras? Bueno, le sacaré también las espinas al pez, así no me atraganto con ellas. Pero no me acerca a lo que busco. ¿Oscuriligridad? ¿Ascuriligrimiento? Oh, sí, ya lo tengo: ¡Osculigrimiento! ¿Estará mi amigo en oscurilichimiento? ¿o quizá yo? Aunque si reformulo la palabra... ¿Oscuriendo? ¿Griendo? ¿Riendo? ¡Riendo!

	desconcierta.			Claro que sí, se estará riendo de mí. Todo este tiempo no ha hecho más que reírse de mí.
--	---------------	--	--	--

Antes de comenzar a analizar las versiones, es necesario explicar brevemente el argumento del relato para comprender los fragmentos recogidos en la tabla 2. Todo el relato está escrito en primera persona del singular, es decir, es el protagonista quien cuenta al lector los sucesos que constituyen el argumento. Cuando ya está anocheciendo, el protagonista, cuyo nombre no se menciona, ha recibido un mensaje de un amigo en la aplicación de WhatsApp que le ha dejado desconcertado (*Verdunkelungsgefahr* [peligro de apagón]). Ese mensaje es el título del relato y el protagonista no entiende qué quiere decirle su amigo con un texto tan simple y escueto, por lo que durante todo el relato intenta averiguar qué puede significar. Toda esta investigación se presenta en forma de dudas, ideas e hipótesis que representan todo lo que va pasando por la mente del protagonista, hasta que al final llega a una conclusión: se trata de una broma de muy mal gusto.

En el relato aparecen varias palabras compuestas en alemán, como *Verdunkelungsgefahr* y *Gedankenfisch*. Los participantes han aplicado diferentes técnicas para traducir estos compuestos: algunos han acuñado una palabra española combinando los posibles equivalentes de las dos palabras del compuesto alemán, otros las han traducido por una sola palabra española que ya existe y que podría resumir el término alemán, y otros han utilizado un sintagma como equivalente en español. Además, el texto de partida, en determinados fragmentos, juega con la fonética de las palabras y va encadenando lexemas de sonido parecido. Algunos participantes han traducido estos fragmentos aplicando la misma estrategia que el texto de partida, es decir, jugando también con la fonética de las palabras, mientras que otros han ido encadenando ideas, no por su fonética, sino por su significado, hasta llegar a la conclusión del relato.

La tabla 2 está formada por cuatro filas y cinco columnas. En las columnas aparecen los fragmentos del texto de partida y las versiones de cuatro traductores. El primer fragmento es el título del relato; el segundo, una palabra compuesta con la que el protagonista se refiere a las ideas, y el tercero ilustra cómo el protagonista razona acerca

del mensaje que le ha enviado su amigo y cómo llega a la conclusión de que todo es parte de una broma pesada. Para analizar las distintas versiones vamos a comentar cada uno de los fragmentos siguiendo el orden en el que están colocados, de arriba abajo.

El primer fragmento corresponde al título del relato, un sustantivo compuesto por dos palabras alemanas: *Verdunkelung* y *Gefahr*. El equivalente en español del término *Verdunkelung* es «oscurecimiento» y el de *Gefahr*, «peligro». Como se puede observar, algunos traductores han traducido este término combinando dos términos españoles y creando uno totalmente nuevo.

Esta técnica coincide con la que presentamos en el apartado 2.1.3. con el nombre «imaginar un marco nuevo» y consiste en crear una palabra nueva para traducir una expresión que, traducida literalmente, no llega a producir un efecto parecido al que producía la expresión fuente en el contexto de partida.

La primera participante, Gretel, ha llevado a cabo esta estrategia concretamente, ha convertido un sintagma (no te oscurezcas) en una sola palabra (noteoscurezcas). Celestina y Arturo han aplicado una técnica similar. Por un lado, Celestina ha utilizado *Peligrosroscuro*, una combinación de las palabras «peligro» y «oscuro» y, por otro, Arturo ha titulado su traducción *Oscuriligro*, una palabra formada, al igual que la anterior, por los términos «oscuro» y «peligro». Ambos participantes han combinado las mismas palabras de manera distinta. Por último, Bernarda ha sido la única de los recogidos en la tabla que no ha inventado un término nuevo, sino que ha utilizado un sintagma (*Peligro de ensombrecimiento*) formado por los términos que constituyen la palabra alemana compuesta. Seis de los diez participantes han utilizado esta técnica y han obtenido títulos como *Peligro de apagón*, *Oscuridad*, *Cerca de la oscuridad* y *Temor a la oscuridad*, entre otros.

En la traducción del segundo fragmento de la tabla 2 todos los participantes recogidos en la tabla han aplicado la técnica de imaginar un marco nuevo. El relato de partida compara la mente con un inmenso mar lleno de peces que vienen a ser las ideas o los pensamientos de una persona. Los estudiantes han optado por combinar los dos términos que traducen los que componen el sustantivo alemán (*Gedanke*, «pensamiento», y *Fisch*, «pez») y crear una palabra nueva y, como resultado, han obtenido traducciones como *pensacito*, *pezcamiento* y *pezsamiento*. La mayoría de ellos combinaron de formas distintas los términos «pez» y «pensamiento», excepto Arturo,

que utilizó «pescar» o «pescado» y «mente». En el texto de partida, basado en una metáfora que compara los pensamientos con peces, el acto de pensar o de acceder a una idea concreta se compara con la acción de pescar con una red. Este puede ser el motivo por el que Arturo eligió el término «pescar».

Si consideramos el conjunto de los traductores, en este fragmento vuelve a ocurrir lo que comentábamos en el primero: algunos participantes han inventado una palabra nueva y otros, en cambio, han utilizado términos que ya existen en español. En este caso, cinco de los diez participantes han traducido *Gedankenfish* por una palabra nueva en español, como las que podemos ver en la tabla, y los otros cinco han traducido el término por sintagmas como «pequeño pececito», «pequeño pez pensador», «pequeño pensamiento con forma de pez espada», «pequeño pez» y «pensamiento».

El siguiente fragmento recogido en la tabla 2 describe el momento en que el pez del que anteriormente hablábamos le ha dado una idea al protagonista del relato: le ha sugerido que haga con el título del texto lo mismo que le haría a él, es decir, destriparlo para entender su significado. Por este motivo, el protagonista del relato comienza a separar en sílabas la palabra sobre la que está reflexionando. Los traductores en este fragmento han jugado con la palabra hasta llegar a algún término que permitiera extraer la conclusión de que se trataba de una broma.

La traducción de este fragmento debía acabar con un término que tradujera el alemán *Ulk*, «broma», y los participantes debían llegar a este término jugando con las palabras que descompusieran de su traducción del título. Cada uno de los traductores lo ha resuelto de una forma diferente.

En el texto de partida, el protagonista comienza a separar en sílabas la palabra *Verdunkelungsgefahr* y luego empieza a hacer alusión a otras palabras que pueden ser similares a esta, no fonéticamente, sino en lo que al significado se refiere. Posteriormente, decide mezclar las sílabas del término *Verdunkelungsgefahr* y formar palabras nuevas, de modo que va combinando sílabas a su antojo y reflexionando sobre los términos que van surgiendo y, al final, elimina algunas sílabas y selecciona las letras que juntas parecen formar una palabra con sentido, que viene a ser el término *Ulk*. De ese modo, el protagonista concluye que todo es una broma pesada de su amigo.

Como ya hemos mencionado, las traducciones difieren entre sí: por ejemplo, Arturo sigue una técnica muy parecida a la del autor del texto de partida y comienza separando las sílabas del título del relato, que en su traducción es *Oscuriligro*. Una vez hecho esto, empieza a hacerse preguntas. A diferencia de lo que ocurre en el texto de partida, el protagonista no piensa en palabras que puedan ser parecidas a esta en significado, sino que se plantea diferentes ideas como «¿debería ir a hablar con el cura? ¿Realizar un rito ancestral?», y en una de las ideas que plantea incluso se inventa una palabra que tiene relación con el título de su traducción: «¿o debería pirarme en ligroneta?». Aquí observamos un juego fonético, al igual que en el texto de partida, ya que el término «ligroneta» contiene las dos últimas sílabas de la palabra «oscuriligro».

Seguidamente, Arturo forma palabras que tienen que ver con el término «oscuriligro» y va añadiendo y quitando sílabas como le parece más conveniente para llegar a su meta final: conseguir que todo esto se parezca a una broma pesada. Utiliza palabras como «oscuriligridad», «ascuriligrimiento» y poco a poco va quitando y añadiendo sílabas hasta llegar al término «oscuriendo»; y, finalmente, elimina las dos primeras sílabas «os» y «cu» y se queda con «riendo». De ese modo, llega a la conclusión de que su amigo se está riendo de él y de que todo esto es una broma.

Gretel utiliza una técnica muy parecida a la de Arturo pero con otras palabras. En su caso, el juego de palabras le lleva al término «burla» y a partir de ahí concluye que está siendo víctima de una broma pesada. La única diferencia que existe entre la versión de Arturo y la de Gretel es que esta última, al principio del fragmento que comentamos, después de separar en sílabas el título de su traducción (*Noteoscurezcas*), comienza a pensar en palabras que pueden tener un significado parecido al del título, como «nocivo», «oscuro» y «castigo», al igual que hace el texto de partida.

Respecto a la parte final de este fragmento, en la que el texto de partida llega al término «broma» a través de varias palabras, otros traductores, como Celestina o Bernarda, no llegan a la conclusión de que es una broma encadenando palabras similares fonéticamente, sino ideas. En sus traducciones, el protagonista se pregunta por qué su amigo le habrá escrito ese mensaje y formula diferentes hipótesis. Finalmente, concluye que todas las ideas que se le ocurren carecen de sentido, por lo que intuye que el mensaje es una broma pesada.

Por un lado, Celestina, cuyo relato se denomina *Peligrososcuro*, comienza separando las sílabas de las dos palabras que definen su título: «cuidado» y «oscuridad», por lo que, a diferencia de los anteriores participantes, no utiliza literalmente el título de su relato. A continuación, combina las sílabas y va nombrando palabras hasta que llega a formar un sintagma que tiene sentido y le da una idea al protagonista: «cuido de ti». A partir de ahí, el protagonista de su traducción piensa que su amigo está tratando de decirle que está en peligro y que él va a protegerlo. Sin embargo, al final, decide que esta idea es absurda y que todo debe ser una broma.

Por otro lado, Bernarda, cuya traducción se titula *Peligro de ensombrecimiento*, juega con esta última palabra y el protagonista llega a la conclusión de que su amigo pretende ensombrecer su amistad y, a partir de esta idea, cree que todo es parte de una broma, ya que le parece imposible que su amigo quiera algo así.

Como hemos visto en estas dos últimas traducciones, no todos los participantes han seguido la técnica del autor del texto de partida, basada en juegos de palabras fonéticos, sino que han utilizado otras estrategias, como el de la lluvia de ideas que finalmente lleva a la conclusión deseada: que todo es una simple broma.

Respecto a esta parte final del fragmento, todas las traducciones que hemos analizado son diferentes, pero tienen un punto en común: la técnica creativa. Para traducir este último fragmento, todos los participantes han utilizado la técnica creativa que Kussmaul (1998) denomina «seleccionar elementos de la escena». Como ya hemos explicado en el apartado 2.1.3., esta técnica consiste en que el traductor lee el texto y se centra en determinadas palabras, también conocidas como marcos, que le ayudan a crear imágenes mentales. Todas estas acciones forman parte del proceso de comprensión; una vez que el traductor ha visualizado toda la escena, selecciona los elementos que considera necesarios o útiles y comienza a redactar lo que ha comprendido con el fin de crear un texto coherente. En este caso, los traductores han seleccionado las palabras *Ulk* [broma] y *Verdunkelungsgefahr* [oscuridad + peligro] y han traducido y adaptado el relato siguiendo distintos procedimientos.

Otro aspecto interesante de la traducción de este relato es la determinación de su *escopo* o finalidad. Para ilustrar este punto es necesario que expliquemos algunos detalles más específicos del relato. El protagonista da vueltas a diferentes ideas, intenta llamar a su amigo, apaga y enciende el móvil para olvidarse del problema y despejar su

mente, habla del molesto mensaje del contestador cuando no se responde a una llamada e incluso menciona aplicaciones como WhatsApp o FaceTime. Por este motivo, algunos estudiantes, como Dulcinea (cuya traducción no aparece en la tabla) subrayaron en la puesta en común que para ellos el *escopo* que perseguía el autor con este relato era concienciar a sus lectores de la gran dependencia que tiene la sociedad actualmente de las redes sociales y la tecnología.

Sin embargo, otros traductores como Gretel, Celestina, Bernarda y Arturo comentaron que, bajo su punto de vista, el protagonista está sufriendo una depresión y el final del relato refleja su deseo de salir de ella. Para estos estudiantes, el autor no pretende concienciar al lector de los aspectos negativos del avance de la tecnología en la sociedad, sino que está contando la historia de alguien que está solo, que sufre una depresión y que lo único que quiere es salir de ella. Estas diferencias muestran que de un solo texto de partida pueden surgir varios *escopos*, según la interpretación que le da cada traductor.

### 3.5.2. ¡Vaya forma de empezar el día!

En la tabla 3 se recogen las cuatro traducciones más originales del segundo relato que vamos a analizar, titulado *Korben*. Aunque en la tabla solamente aparezcan las cuatro traducciones más destacadas en lo que a creatividad se refiere, a lo largo del análisis mencionaremos los trabajos de otros participantes que han utilizado técnicas diferentes o similares para compararlas con las que aparecen en la tabla.

Tabla 3. Traducciones al español de fragmentos del relato *Korben*

Texto de partida	Melibea	Cleopatra	Merlín	Arturo
Korben	Calabazas	Limonear	Aquí hay gato encestado	Atrapados
Also koren lass ich mich nicht.	Así que me dio calabazas.	No dejaré que me limonee. Él no.	No dejo que me enceste ni Dios, ¡y menos él!	No me atraparé en sus redes, ni siquiera él lo conseguirá.
Was der hat dich gekorbt?	¿Cómo se atreve a darte calabazas?	¿Te ha limoneado?	¿Qué él te ha encestado?	¿Es qué cómo te va a atrapar?
War die gekorbte Frau im Strandbad? Hatte dort ein Fischer sie in einen Korb gefangen gesetzt, sie mit einer	¿Cómo habrá conseguido esas calabazas? ¿Tendrá esto algo que ver con el	Me pregunto qué habrá pasado... ¿Algo similar a la historia de los limones que	¿Quizá la mujer encestada estuvo en la playa y un pescador la	¿Estaba la mujer atrapada en la playa? Si un pescador la hubiera atrapado,

seltenen Nixe verwechselt? Wie kann ich hinter das Geheimnis der Korben kommen? Kann gekorbt werden auch mir geschehen? Außerirdische am Werk die Menschen experimente durch führen? Ein Elektrokorb im Spiel?	cuento de la Cenicienta? ¿Un hada madrina la habrá metido por arte de magia dentro de una calabaza? ¿Puedo ir tras el misterio de las calabazas? ¿Puede pasarme a mí también? ¿Serán los extraterrestres trabajando en experimentos con humanos? ¿Existirá alguna especie de juego en el que se usen calabazas eléctricas?	escuché antaño? Esta decía que, si Eva se hubiera comido un limón en vez de una manzana, el castigo divino de Dios no hubiera sido tan grave. ¿Le habrá dicho alguien que cometía un error tan grande como el de Eva? ¿Cómo puede relacionarse esta historia con la suya? ¿Puede pasarme a mí también? ¿Una traición? ¿Castigo divino?	confundió a ella, una sirena, con un pez y la había metido en una cesta... ¿Cómo puedo desvelar el secreto que se oculta detrás de todo este embrollo de la encestación? ¿Podrían encestarme a mí también? ¿Podría tratarse de extraterrestres haciendo experimentos con humanos o de una electrocesta?	¿la habría confundido con una sirena? ¿Cómo puedo descubrir el secreto de la técnica del atrapado? ¿Pueden atraparme a mí también? ¿Existen extraterrestres que trabajan en experimentos con humanos? ¿Entra en juego lo de atrapar aplicando electricidad?
Haben sich ein Hähnchen im Korb bestellt.	Piden pollo en salsa cremosa de calabaza.	Piden un pollo al limón.	Un pollo a la cesta.	Se han pedido pollo atrapado con salsa.
Haben sie mir soeben einen Korb erteilt?	¿Acaso acaban de darme calabazas?	¿Acaban de convertirme en su medio limón?	¿Acaban de darme una cesta?	¿Existe riesgo de que me atrapen?

Este relato se desarrolla en una cafetería a las siete a la mañana. El protagonista, cuyo nombre no se menciona, está sentado leyendo el periódico en una de las mesas de la cafetería y narra todo lo que ocurre a su alrededor, por lo que el relato está escrito en primera persona del singular. Mientras el narrador está tomándose un café, entran en la cafetería dos mujeres, se sientan en una mesa al lado de la suya y comienzan a hablar. El protagonista, intrigado por lo que dicen, empieza a escucharlas disimuladamente y a pensar sobre qué estarán hablando. Durante todo el relato, escucha y se pregunta sobre el tema de su conversación, ya que no entiende a qué o a quién se están refiriendo. Al final, ellas se van y él no consigue saber de qué estaban hablando, únicamente intuye que no era algo bueno para ellas, ya que hacían gestos y usaban tonos de enfado.

El relato juega durante todo el tiempo con la palabra *Korben*, el título de la historia, que aparece muchas veces en contextos muy diferentes. Por este motivo, a la hora de traducir este relato, la principal dificultad se concentra en esta palabra, ya que hay que encontrar un equivalente que pueda tener sentido en todas las situaciones que se presentan en el relato. Por ejemplo, esta palabra se utiliza como un ingrediente en un plato de pollo (es un plato que las dos mujeres piden cuando se sientan en la cafetería), y una de las mujeres menciona la palabra con enfado, dando a entender que alguien le ha hecho algo desagradable. Por lo tanto, es en este término donde se encuentra el verdadero reto de traducción del relato.

La tabla 3 está compuesta por siete filas y cinco columnas. Como se puede ver, en la primera columna aparece el texto de partida y en las siguientes, las distintas versiones de los participantes que realizaron un trabajo más creativo. Antes de comenzar a analizar las traducciones, vamos a comentar los fragmentos del relato de partida. El primer fragmento es el título del relato; el segundo es una intervención de una de las mujeres; el tercero, lo que le responde la segunda mujer; el cuarto es lo que piensa el protagonista al escuchar la conversación de sus compañeras de mesa; el quinto es el plato que piden las mujeres y el sexto y último, la pregunta que el protagonista se hace cuando las mujeres se van y él se queda solo en la mesa pensando sobre qué podrían estar conversando. Procedemos ahora a analizar la versión entera de cada participante, siguiendo el orden de izquierda a derecha.

Lo primero que vamos a analizar son las traducciones del título del relato, es decir, el núcleo en torno al que va a girar todo el argumento. *Korben* por su forma podría ser un verbo, ya que los verbos en alemán terminan en *-en*. Sin embargo, este verbo en la lengua alemana no existe, lo que sí existe es el sustantivo *Korb*, cuyo equivalente en español es «cesta», por lo que podríamos suponer que ese verbo inventado designa alguna acción relacionada con una cesta, como por ejemplo «encestar».

El primer título que vemos en la tabla es *Calabazas*, utilizado por Melibea; este término también se les ocurrió a otros participantes, pero con algunas variaciones: por ejemplo, Dulcinea tituló su traducción *Calabacear*; Julieta usó *Encalabázame* y Bernarda, *Calabacear*. Vemos que estos tres últimos utilizaron verbos, en lugar de un sustantivo como Melibea, lo que puede estar motivado por el hecho de que *Korben*, si

existiese, sería un verbo en alemán por su terminación en *-en*. Cabe destacar que la expresión «einen Korb geben» (dar calabazas) significa que a alguien se le niega una propuesta de amor o matrimonio, por lo que es posible que, por este motivo, un gran número de participantes haya utilizado la expresión «dar calabazas», que en español tiene el mismo significado que «einen Korb geben» en alemán.

Este término fue el más utilizado por los participantes debido a que encajaba perfectamente en los fragmentos que vienen a continuación. El protagonista del relato solamente se refiere a dos intervenciones en la conversación que mantienen las dos mujeres sentadas en la mesa de al lado. De estas intervenciones deduce que están hablando de un hombre, en tono de enfado, por lo que la mayoría de los traductores ha recurrido a utilizar la expresión «dar calabazas», para sugerir que a una de ellas un posible amor la había rechazado.

Además, utilizar esta expresión también encaja adecuadamente en otra de las situaciones que presentábamos al principio: como ingrediente del plato de pollo que piden las mujeres. Por ejemplo, Melibea ha traducido «pollo en salsa cremosa de calabaza». Por último, esta expresión también resulta ser muy acertada para el fragmento final que aparece en la tabla 3. Al final del relato, las mujeres se van de la cafetería y el protagonista se queda allí solo pensando aún sobre qué o quién podrían estar hablando. De modo que traducir el fragmento como «¿acaso acaban de darme calabazas?», refleja con exactitud la situación en la que él se ha quedado: sentado solo sin oír lo que tanto deseaba saber. Al igual que ocurre cuando una persona da calabazas a otra, la que las recibe se queda sola sin tener lo que tanto ansiaba.

En el cuarto fragmento del texto de partida de la tabla 3, el protagonista sigue haciendo lo que ha hecho hasta ahora en el relato: relacionar y colocar la palabra *Korben* en diferentes situaciones. Comienza a imaginar escenarios distintos y en todos ellos incluye el término *Korben*, habla sobre la playa y una sirena atrapada por un pescador, sobre hacer experimentos con humanos, sobre si todo esto es un secreto, sobre si podría ocurrirle a él lo mismo que le ha ocurrido a la mujer que habla y sobre si los extraterrestres estarán haciendo experimentos con humanos o jugando con electricidad. Como ya hemos mencionado, el principal reto de esta traducción es lograr introducir el equivalente en español que cada traductor le haya dado a la palabra *Korben* en cada una de las diferentes situaciones.

Melibea, en su traducción de los primeros fragmentos, ha utilizado la frase «medio calabazas» y el protagonista, que está escuchando, no conoce el significado de esta expresión, por lo que comienza a hacerse preguntas sobre las calabazas. En primer lugar, lo relaciona con el cuento infantil de la Cenicienta y se hace preguntas acerca de hechos pertenecientes al cuento, como por ejemplo si un hada madrina la habrá metido dentro de una calabaza (en el cuento, el hada convierte una calabaza en un carruaje para que Cenicienta pueda ir al baile). Además, esta traductora introduce las calabazas en las situaciones siguientes: el protagonista pregunta si podrá ir tras el misterio de las calabazas o si existirá una especie de juego en el que utilicen calabazas eléctricas. Estas dos últimas situaciones se han traducido siguiendo más de cerca el texto de partida, mientras que las situaciones anteriores habían sido más elaboradas.

La siguiente columna muestra la versión de Cleopatra. Esta participante, a diferencia de Melibea, ha utilizado un verbo (*limonear*) para titular su versión del relato. Este título sirve para presentar un plato de pollo un poco más conocido. El pollo al limón es un plato popular y muy presente en las cocinas de diversos países. Es posible que Cleopatra eligiera este título precisamente porque le permitía completar el nombre del plato de pollo, y una vez que tuvo claro cómo iba a defenderse frente al reto del plato, fue adaptando la palabra elegida al resto de situaciones.

Esta traductora convirtió el sustantivo «limón» en un verbo e inventó la acción de «limonear», que adquiere un claro significado negativo en el uso que le dan las mujeres que intervienen en el relato. En el diálogo queda claro que, a una de las mujeres, alguien, que nunca llegamos a saber quién es, le ha hecho algo malo y ese «algo» es «limonear». Debido a que el protagonista no tiene ni idea de lo que es «limonear», comienza a pensar y a formular preguntas e hipótesis sobre lo que podría significar.

Cleopatra, en el fragmento en que el protagonista comienza a darle vueltas a lo que están diciendo las dos mujeres, ha aplicado una estrategia particularmente creativa. En lugar de seguir el texto de partida, ha imaginado un marco nuevo, siguiendo una de las técnicas creativas mencionada por Kussmaul (1998): ha inventado la palabra «limonear» y, además, ha adaptado esta parte del texto para que su juego con las palabras «limón» y «limonear» sea coherente con el relato. Lo que ha hecho exactamente es introducir el limón en la historia de Adán y Eva relatada en el libro del

Génesis. Esta historia habla de la fruta prohibida (una manzana) que Eva probó después de que Dios les advirtiera, tanto a Adán como a ella, que no la comieran, ya que si lo hacían los expulsaría del Paraíso.

En este contexto, el protagonista comienza a preguntarse si la acción de *limonear* que nombran las mujeres tendrá que ver con aquella historia que le contaron, según la cual, si Eva se hubiera comido un limón en lugar de una manzana no habría sido castigada por Dios. Puede observarse que Cleopatra no ha traducido literalmente todas las situaciones que introduce el autor en el texto de partida, sino que las ha adaptado para dar sentido a su traducción, que gira en torno a la acción de *limonear* y los limones.

Si visualizamos mentalmente la historia de la fruta prohibida, podemos observar que aquí Cleopatra ha aplicado una de las técnicas creativas mencionada por Kussmaul (1998). En este caso, se trata de la técnica «ampliar una escena»: la traductora ha añadido un elemento nuevo (el limón) a la escena de Adán y Eva y ha modificado la historia para hacerla encajar con la traducción que le ha dado al término *Korben*.

Por último, Cleopatra ha traducido el último fragmento («haben sie mir soeben einen Korb erteilt?») [¿acaban de darme calabazas?]) de la siguiente forma: «¿acaban de convertirme en su medio limón?» Para traducir esta última parte del relato, esta participante ha modificado la conocida expresión «ser su media naranja». Esta popular expresión alude al encuentro de un alma gemela, es decir, a una persona que parece encajar con uno y completarlo. Cuando alguien se enamora, suele decir que ha encontrado a su media naranja, la persona que lo complementa y con la que quiere compartir su vida. Cleopatra ha sustituido el término «naranja» por «limón», y se podría interpretar (por el desarrollo del relato) que la expresión adquiere un significado inverso, es decir, que en lugar de encontrar a la persona con la que quiere compartir su vida, ha encontrado a unas personas que le han dejado plantado; podría ser una forma de acercarse al significado de la expresión «dar calabazas», ya que lo que han hecho las mujeres es marcharse de la cafetería dejando al protagonista con mil dudas sin resolver.

En la cuarta columna se encuentra la versión de Merlín, quien, al igual que Melibea, ha utilizado una expresión muy popular. En este caso, el participante ha traducido el título del relato como «aquí hay gato encerrado», pero en lugar de utilizar la

palabra «encerrado» ha usado el término «encestado», haciendo alusión al supuesto significado literal de *Korben* en español.

Merlín solamente utiliza esta expresión para traducir el título, ya que en los siguientes fragmentos traduce todo el tiempo el término alemán por «encestado», «encestación» y «cesta». En la intervención de las mujeres, el traductor hace referencia a la acción de «encestar» como si fuera algo negativo, ya que estas hablan con enfado e indignación por lo que, de nuevo, en esta versión, el lector intuye que algo malo le ha hecho alguien a una de las mujeres.

En la traducción del siguiente fragmento, en el que el protagonista piensa sobre qué estarán hablando las dos mujeres, Merlín no se ha alejado del texto de partida, sino que se ha limitado a adaptar la traducción que le ha dado al término *Korben* a las situaciones que aparecen en él.

En la traducción de este participante, el protagonista cree que la acción de «estar enceestado» es similar a la de estar atrapado o prisionero. No es el único traductor que lo ha interpretado de esa manera, ya que otros participantes que no aparecen en la tabla han ofrecido una interpretación similar usando otras palabras. Por ejemplo, Hansel tradujo el título como «enlatada», que también sugiere una situación de falta de libertad, aunque no en una cesta, sino en una lata; y Celestina tradujo «mallado» refiriéndose a que la mujer podría estar atrapada dentro de la malla de una red.

En la siguiente situación, Merlín ha realizado una traducción creativa y ha inventado un plato combinando las palabras «cesta» y «pollo», al que denomina «pollo a la cesta». También en el último fragmento utiliza la técnica de imaginar un marco nuevo para la expresión: «¿acaso acaban de darme una cesta?», que, aunque no constituye una frase hecha en español, en este contexto adquiere un significado negativo por la situación en la que se ha quedado el protagonista del relato.

El cuarto y último participante, Arturo, ha utilizado el término «atrapados» para traducir *Korben*, por lo que ha interpretado el relato de la misma forma que Merlín, Hansel y Celestina. Con este término, Arturo en su traducción también da a entender al lector que la mujer puede estar encerrada o ser prisionera de alguien, en sentido literal o metafórico.

En el siguiente fragmento, en la primera intervención de las mujeres, Arturo ha traducido: «no me atraparé en sus redes», haciendo alusión a la expresión metafórica «caer en sus redes». Esta conocida frase suele utilizarse cuando alguien nos convence de algo de lo que no estamos seguros. En este caso, podemos interpretar que a una de las mujeres alguien está intentando convencerla de algo que la enfada y no le parece bien, motivo por el que se lo comenta a la segunda mujer con un tono brusco, y a lo que esta última responde que es imposible que la atrape.

Respecto al cuarto fragmento, la técnica que utiliza Arturo en su traducción es muy similar a la que ha aplicado Merlín, ya que ninguno de ellos se ha alejado tanto del texto de partida como Melibea o Cleopatra. Arturo ha enumerado todas las situaciones que aparecen en este fragmento del texto de partida y ha ido adaptando el significado de su traducción del término *Korben*.

Este traductor, en el penúltimo fragmento, ha utilizado la técnica de imaginar un marco nuevo inventando un plato de pollo en el que aparece la palabra «atrapado»: «pollo atrapado con salsa». Finalmente, en el último fragmento, el protagonista pregunta si todo lo que le ha pasado a la mujer le podría pasar a él, es decir, si existe el riesgo de que le atrapen a él también. Arturo, al igual que Melibea, Hansel y Celestina, ha interpretado que la mujer pudo haber sido prisionera de alguien, por lo que todos los participantes mencionados ponen de manifiesto en sus traducciones que esta pudo haber estado encerrada, cada uno con sus palabras.

Ahora que ya hemos analizado cada versión por separado, cabe destacar algunos aspectos que se han dado en todas las versiones. Como hemos podido ver, en las traducciones de los fragmentos de este relato han aparecido varias frases hechas en español de carácter metafórico, tales como «dar calabazas», «caer en sus redes», «aquí hay gato encerrado» y «ser su media naranja», lo que indica que los traductores se han esforzado por adaptar el texto a la cultura meta. Por tanto, podemos decir que en este sentido las traducciones son acordes a los principios de la teoría funcionalista general y, por supuesto, de la transcreación, en la medida en que han adaptado el texto a los conocimientos y las necesidades de los destinatarios de la cultura meta.

Asimismo, cabe destacar que todos los participantes han coincidido en la aplicación de dos técnicas creativas mencionadas por Kussmaul (1998): en primer lugar, la técnica de imaginar un marco nuevo, ya que todos los estudiantes, en alguna parte de

su traducción, han tenido que inventar una palabra o una situación nueva para poder producir un texto coherente acorde a la cultura de los destinatarios del texto meta. En segundo lugar, han aplicado la técnica denominada «seleccionar elementos de la escena», ya que se han centrado en la traducción de un elemento de la escena, *Korben*, y han hecho que su traducción gire en torno a ella, adaptándola a las diferentes situaciones que van apareciendo en el texto de partida.

Al igual que en el análisis anterior (ver tabla 2), lo verdaderamente interesante de este análisis es que los participantes han traducido un mismo relato de varias formas distintas, utilizando técnicas y procedimientos diferentes, expresiones metafóricas propias de la lengua meta, palabras nuevas, etc., y todos, en sus traducciones, han reflejado la manera en que han interpretado el texto de partida. Por lo tanto, nuestro análisis pone de manifiesto una idea esencial de la teoría del *escopo*: la de que toda percepción constituye a la vez una interpretación y, por tanto, no puede haber una visión objetiva del texto origen ni del texto meta. Debido a que la «verdad» del significado de un texto depende del punto de vista o de la interpretación que cada uno le dé. Como ya hemos comentado en capítulos anteriores, un autor literario no puede exigir a un lector que entienda su texto de una manera determinada, ya que cada uno, dependiendo de su cultura y sus experiencias, puede interpretarlo de diferentes maneras.

#### 4. CONCLUSIONES

¿Podrían darse la mano traducción y creatividad? ¿Puede un traductor ser creativo en su trabajo? ¿O simplemente tiene que limitarse a traducir palabra por palabra lo que dice el autor? Y una pregunta aún más importante, ¿es viable hacer esto último en una traducción literaria? ¿Conseguiríamos un texto meta adecuado? Todo seguidor del funcionalismo y transcreador nos respondería rotundamente que no.

1. ¿Pueden aplicarse procedimientos propios de la transcreación a la traducción de textos narrativos?

La primera pregunta de investigación que formulamos al comenzar el presente trabajo era si pueden aplicarse procedimientos propios de la transcreación a la traducción de textos narrativos. Para responder a esta cuestión, hemos analizado un corpus de diez traducciones de dos relatos cortos de François Loeb y hemos observado

que todos los traductores, en algún momento de su traducción, utilizaron estrategias de transcreación.

Si el principal objetivo de la transcreación es adaptar el mensaje al público meta para despertar sensaciones y emociones similares en todas las culturas, ¿por qué, generalmente, solo se utiliza en el mundo publicitario? Es cierto que, actualmente, cada vez más, se ha utilizado en otros sectores como el económico y el sanitario, pero ¿y el literario? La literatura suele evocar sentimientos y emociones en los lectores, por lo que es razonable pensar que también en el ámbito literario será necesario aplicar estrategias de transcreación.

2. ¿Qué estrategias concretas de traducción propias de la transcreación podemos identificar en la traducción de relatos?

En nuestro análisis hemos identificado algunas técnicas propias de la transcreación, es decir, propias de la traducción creativa. En particular, hemos podido identificar las técnicas creativas mencionadas por Kussmaul (1998). En primer lugar, los traductores usaron la técnica de «imaginar un marco nuevo», que consiste en crear un neologismo. En segundo lugar, otra de las técnicas más utilizada por los estudiantes fue «seleccionar elementos de la escena», que consiste en escoger una parte de la escena evocada que se considere adecuada para la producción del texto meta. Por último, otra de las técnicas que identificamos fue «ampliar una escena», que consiste en visualizar una imagen mental y ampliarla para aludir a elementos que no salen en la escena original, pero que podrían formar parte de ella.

3. ¿Qué elementos del texto de partida requieren mayor número de estrategias transcreativas?

Al formular esta pregunta expresamos también una hipótesis (los fragmentos que tengan metáforas, juegos de palabras y otros elementos serán los que requieran una intervención especial del traductor) que se ha visto confirmada por el análisis. Los elementos a los que se aplicaron estrategias transcreativas fueron sobre todo metáforas, juegos de palabras, tanto de significado como fonéticos, y frases hechas y otras expresiones de la lengua de partida. Estos fragmentos son los que requieren una intervención especial por parte del traductor, ya que, si los traducimos literalmente, nuestra traducción probablemente carecerá de sentido.

Los textos literarios son fuentes de sentimientos y emociones para el lector, el autor y, por supuesto, para el traductor, cuya traducción, en ocasiones, requiere del uso de la creatividad para llegar al receptor meta. Nuestro análisis sugiere que el ámbito literario es apropiado para la transcreación, ya que en muchos casos requiere una intervención especial del traductor. Además, los textos literarios invitan al lector a ser creativo, a buscar su propio yo a través de las palabras y a darle su propio sentido a lo que lee, por lo que, si tanto el autor como el lector tienen la oportunidad de ser creativos, ¿cómo íbamos a negarle esa posibilidad al que hace que un relato pueda a llegar a lectores de todos los lugares del mundo?

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- de Campos, Haroldo. de. 1976. *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- 1991. «Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor». *Tradução: teoria e prática*. Eds. M. Couthard; M.R. Caldas. Florianópolis: Editorial UFSC. 17-32.
- 2009. «Da Transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora». *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG. 9-31.
- Chesterman, Andrew. 2010. «Skopos theory: a retrospective assessment». *Perspektiven auf Kommunikation. Festschrift für Liisa Tittula zum 60. Geburtstag*. Berlin: SAXA Verlag. 209-225.
- Fillmore, Charles. 1977. «Scenes-and-frames semantics». *Linguistic Structures Processing*. Ed. Antonio Zampolli. Amsterdam y Nueva York: North Holland Publishing Company. 55-81.
- Flynn, Peter. 2004. «Skopos Theory: An ethnographic enquiry». *Perspectives*. 12, 4. 270-285.
- Huertas Abril, Cristina. 2012. «Aproximación a la funcionalidad en traducción literaria». *Estudios de Traducción* 2. 9-19.
- Kohlmayer, Rainer. 1988. «Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien». *Lebende Sprachen* 33, 4. 145-156.

Koller, Werner. [1979] 1992. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Cuarta edición totalmente revisada. UTB 819. Wiesbaden: Quelle & Meyer.

Kussmaul, Paul. 1998. «Types of creative translating». *Translation in Context*. Eds. A. Chesterman; N. Gallardo San Salvador; Y. Gambier. Amsterdam: Benjamins Translation Library. 117-126.

Lázaro, Rosario. 2012. «Haroldo de Campos: recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano». *Mutatis Mutandis*. 5, 2. 370-390.

Martín de León, Celia. 2005. *Contenedores, recorridos y metas*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

— 2003. *Metáforas en la traductología funcionalista* (tesis doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, Gran Canaria.

Martín de León, Celia; Witte, Heidrun 1996. «Imagina (lo) que traduces». *III Congrès Internacional sobre traducció*. Ed. P. Orero. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. 553-564.

Neubert, Albrecht y Kade, Otto. 1973. *Neue Beiträge zu Grundfragender Übersetzungswissenschaft*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

Nord, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

— 1989. «Loyalität statt Treue». *Lebende Sprachen* 34 (3). 100-105.

— 1994. «Traduciendo funciones». En Amparo Hurtado, ed. *Estudis sobre la traducció. Recull aportacions presentades en les I Jornades sobre la Traducció: Teoría de la Traducció, organitzades pel Departament de Filologia de la Universitat Jaume I els dies 14 i 15 de maig de 1993*. Estudios sobre la traducción 1. Castellón: Universidad Jaume I.

Paz, Octavio. 1971. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

Pym, Anthony. 1996. Material Text Transfer as a Key to the Purposes of Translation. En Albrecht Neubert, Gregory Shreve y Klaus Gommlich, eds. *Basic Issues in*

*Translation Studies. Proceedings of the Fifth International Conference Kent Forum on Translation Studies II*. Kent, Ohio: Institute of Applied Linguistics.

Reiß, Katharina. (1989) 2000. *Translation Criticism – The Potential and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Trad. E.F. Rhodes. Manchester: St. Jerome.

Reiß, Katharina; Vermeer, Hans. J. 1984. «Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie». *Linguistische Arbeiten* 147. Tübingen: Niemeyer.

— 1996. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Trad. García Reina, Martín y Witte. Akal universitaria 183. Madrid: Akal.

Schäffer, Christina. 1998, 2001. «Skopos theory». *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Baker, M. Londres: Routledge.

Soulés, Lourdes B. Sin fecha. «¿Qué es la transcreación?» Documento de Internet consultado el 23 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/2KbU8kW>.

Vannerem, Mia; Snell-Hornby, Mary. 1986. «Die Szene hinterdem Text: "scene-and-frames semantics" in der Übersetzung». *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie un Praxis*. Ed. Mary Snell-Hornby. Tubinga: Francke. 184-205.

Venuti, Lawrence. 2000. «¿Será útil la teoría de la traducción para los traductores?» Trad. J.G. López Guix. *Vasos comunicantes* 16. 27-35.

Vermeer, Hans J. (1989) 2012. «Skopos and commission in translational action». *The Translation Studies Reader*. Ed. Venuti Lawrence. Abingdon: Routledge. 227-238.

— 1996. *A skopos theory of translation. (Some arguments for and against)*. Reihe Wissenschaft 1. Heidelberg: TEXTconTEXT.

Vermeer, Hans; Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im traslatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.

Witte, Heidrun. 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.

## 6. ANEXOS

### 6.1. VERDUNKELUNGSGEFAHR

Mein Freund Hannes hat mir ein rätselhaftes WhatsApp zugestellt. In großen Buchstaben nur das eine Wort! "VERDUNKELUNGSGEFAHR!!" Mit zwei dicken Ausrufezeichen dahinter. Rätsle seit Stunden was das bedeuten soll. Habe selbstverständlich ihm eine Antwort einzig mit vier "?????" gesandt, doch weder ein zweites v, erst recht nicht ein solches in blauer Farbe. Ist mein Kumpel in Gefahr? Denn sein Handy scheint abgestellt zu sein. Er, der mir so oft aus der Patsche half in Gefahr? Verdunkelungsgefahr! Was hat das zu bedeuten? Hat er etwas, ausgefressen? In den Händen der Polizei? In Untersuchungshaft? Oder auf der Flucht. Versucht alle Spuren zu verwischen! Könnte ihm Unterschlupf bieten! Aber wie, wenn ich keine Ahnung habe wie er zu erreichen ist. Schon x Mal versucht ihn anzurufen. Immer die gleiche Litanei: "Zurzeit nicht erreichbar. Versuchen sie es später". Was ich regelmäßig alle 2 Minuten unternehme. Immer die gleiche Antwort. Und immer erneut dieses nervige: "Versuchen Sie es später", eine Rat der kein Resultat erbringt. Und das nennt sich bei der Telefongesellschaft künstliche Intelligenz! Ich würde diese eher als repetitive (was ist das Gegenteil von Intelligenz?) Beschränktheit (ist das die richtige Bezeichnung) bezeichnen. Verzweifelt versuche ich es auch mit Face Time Audio. Mit WhatsApp Telefonfunktion. Nirgends gelingt der vokale Kontakt. Und das Wort Verdunkelungsgefahr wird für mich immer dunkler. Hängt wie ein Damocklesschwert über unserer Freundschaft. Als die Nacht einfällt, es ist Herbst und um 19.30 ist es zappenduster, nicht einmal mehr zappen ist mehr möglich! Da erscheint das Wort Verdunkelungsgefahr in Seelenschwarz erster Güte und führt mich in Direttissima zu einer Depression. Ich kämpfe dagegen an. Positive Gedanken fische ich mit saftigen Ködern aus meinem immensen Unterbewusstseinsmeer. Erst als ich dann mein Schleppnetz auswerfe, das ich speziell für solche Situationen virtuell konstruierte, gelingt mir ein Fang. Nur ein kleiner Seelenfischgedanke geht ins Netz, der aber wie ein Leuchtwürmchen in dunkelster Nacht einen Hoffnungsschimmer auslöst, mir neue Gedanken zur Hilfe für meinen Freund und seiner Verdunkelungsgefahr zuführt. "Das Wort Verdunkeln könnte helfen", ruft ein kleiner Gedankenfisch mir zu, der hurtig aus dem Schleppnetz direkt in meine linke kreative Hirnhälfte springt. Ruft mir dann noch mit seiner Schwanzflosse zu: "Was würdest du mit mir Schlimmes unternehmen? Klar mich ausnehmen! Sezieren!!" Und Schwupps ist er verschwunden. Der Gedankenfisch.

Sezieren! Ausnehmen! Gut dann beginne, denkt die rechte praktische Hirnhälfte sofort. Verd, unke, lung, s, ge fahr. Wo soll ich hinfahren? Unkenrufe? Verdammt? Gefahr? Und wenn ich Buschstaben auslasse. Die Gräten eines Fisches schneide ich auch raus, um nicht an einer zu ersticken. Bringt mich nicht weiter. Erdunkelung? Verdunlung? Ahh, jetzt hab ich's: Verunkelung! Will mich mein Freund Verschunkeln? Mich Verunkeln? Ja, wird ein Ulk sein! Ein schlechter Scherz. Ein Ulk der mich verunsichern soll. Handy abstellen? Ja! Flugmodus! Wird durchgeführt. Jetzt ist der Ulk abgestellt. Verdunkelt. Schwarze Scheibe auf dem Phone. Gerettet. Aber muss telefonisch erreichbar sein. Neu starten. Pin eingeben. Telefon freischalten. Neues WhatsApp leuchtet auf. Wieder mein Kumpelfreund der mir gleich gestohlen sein kann. Erneut leuchtet das Wort Verdunkelungsgefahr auf! Lösche WhatsApp-App! Kann ja jederzeit erneut ausclouden wenn die Dunkelheit bei meinem Kumpelfeind erloschen ist. Wie sieht die Dunkelheit nach deren Auslöschung aus? Minus mal Minus ergibt Plus! Heller leuchten wird mein Handy dann und der Kumpelfeind mir um den Hals fallen. Mir seine Verhellung aus der Verdunkelung mitteilen. Wo auch immer er dann sein mag. Meine Bitte an die Leserschaft: Sollte auf ihrem Display Verhellung auftauchen, bitte sofort bei mir melden, könnte dann meine Verdunkelung sein. Gefahr ist immer vorhanden. Verhellung gesucht! Erhellung! Muss dafür ein Hoch im Anzug sein. Hoch soll es leben, das Tief, das die Verdunkelungsgefahr unsere Köpfe umnebelt, denn für die Zukunft sind helle Köpfe gefragt! Verhellte...

## **6.2. KORBEN**

Sitzen am Morgen, es ist gegen 7 Uhr in meinem Stammcafé. Eilige Menschen. Vor dem Arbeitsbeginn noch einen kleinen Schwarzen. Gepaart mit einem kleinen Schwatz. Oft auch der schwarz. Denn das Dunkel der Nacht hat sich erst verzogen. Trauern die Gäste ihren Träumen nach. Fürchten sie sich vor dem kommenden Arbeitstag? Den Auseinandersetzungen. Den Machtkämpfen die sich mit spitzen Fingern auf schwarzen Laptops abspielen werden? Da ein Gelächter das sich vom dritten Tischchen links wie ein Exote leichtfüßig erhebt, gleich zum weit offenen Fenster in den jungen Tag entschwindet. Zwei junge Frauen betreten den Raum. Erfüllen mit ihrer Frische sogleich das Café. So zahlreiche Blicke als Augen im Raum folgen ihnen sogleich. Männer saugen förmlich die Gestalten in sich auf. Wiegenden Schrittes erreichen die zwei mein Tischchen "Noch frei?" Setzen sich, immer noch blickumschwirrt, ohne mein Nicken abzuwarten. Scheinen auch in Eile zu sein. Zahnarzthelferinnen? Sozialassistentinnen?

Ich bemühe mich weiter in meiner mongerdlichen Zeitungslektüre fortzufahren. Gelingt nicht. Immer wieder entgleiten mir meine Pupillen über den Zeitungsrand. Die üblichen Magnete Politik, Sport, Ünfalle und Verbrechen verblassen angesichts der Ausstrahlung der beiden Sitznachbarinnen. "Also koren laas ich mich nicht. Nicht von dem!", bemerkt, mit einem anschließenden Strichmund, die Hennablonde, ihr rosa Halstuch dabei zurecht zupfend.

"Was der hat dich gekorbt? Unverschämt ist das! Lass dir das nicht gefallen!" Wut zeichnet der Angesprochenen in deren Gesichtszügen dabei scharfe Linien um die Nase. Die Lachfalten sind verschwunden. Ich frage mich was da geschehen ist? War die gekorbte Frau im Strandbad? Hatte dort ein Fischer sie in einen Korb gefangen gesetzt, sie mit einer seltenen Nixe verwechselt? Wie kann ich hinter das Geheimnis des Korbens kommen? Kann gekorbt werden auch mir geschehen? Außerirdische am Werk die Menschenexperimente durchführen? Ein Elektrokobr im Spiel? In den heutigen so absurden den Zeitabläufen ist alles möglich, flüstere ich stumm meinem linken, von den Damen abgewandten Ohr zu. Das rechte hat keine Zeit um Hypothesen aufzustellen. Konzentriert sich mit seinem Schalltrichter voll auf das belauschte Gespräch, wobei ich darauf achte meinen Kopf in die Zeitung zu vergraben um nicht aufzufallen. Koren, koren, was soll das denn, leiert mein Hirn, nach Koffein lechzend, sich selbst immer wieder zu. Bestelle einen weiteren Dopio. Die beiden Frauen scheinen hungrig. Haben sich ein Hähnchen im Korb bestellt. Jedoch nur eines für zwei. Ist ja auch noch so früh am Vormittag. Hähnchen im Korb liegt da die Lösung des Rätsels? Hähnchen sind ja männlich. Also ein Mann im Korb serviert. Doch für was. Und wie? Und für wen?

"Wenn Du dich nochmals koren lässt, bist du selber schuld. Der Typ mag noch so attraktiv sein und Träume verbreiten. Das ist deiner nicht würdig. So einer taugt nichts. Ein Taugenichts."

Es folgt keine Antwort. Das Hähnchen wird aufgetischt. Sieht appetitlich aus. Duftet fein. Die beiden nagen an Knochen. Schmatzen. Wischen sich das Fett von den Fingern. Legen die Serviette in den Korb. Stehen auf. Und lassen mich mit dem Rätsel irgendwann selbst gekorbt zu werden, einsam, hirnleiernd an meinem Platz zurück, ohne mich weiter eines Blicks zu beachten. Haben si mir soeben einen Korb erteilt? ...