



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



fti

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Facultad de Traducción e Interpretación

Máster Universitario en Traducción Profesional y Mediación
Intercultural

Traducción Literaria, Humanística y Audiovisual

2019-2020

**Traducir la intertextualidad: «She Unnames Them»
de Ursula K. Le Guin**

Autora: Andreína María Addivinola Hernández
Tutor: Antonio Becerra Bolaños

Resumen

Hoy en día, la traducción es una disciplina que se pone constantemente en duda debido al impacto que está ejerciendo la tecnología sobre la misma. Más específicamente, la traducción literaria es una de las ramas más afectadas ya que, precisamente por esa innovación tecnológica constante, el campo se ve obligado a evolucionar de manera vertiginosa. El presente trabajo pretende documentar y describir cada uno de los pasos llevados a cabo durante el proceso de traducción de un texto literario, desde la investigación sobre la obra original hasta la obtención del resultado final. El texto en cuestión, además, está marcado por un fuerte carácter intertextual, lo que añade aspectos relevantes para la traducción y su visión desde un punto de vista literario. Todo esto sirve para exponer las dificultades que lleva aparejada esta tarea y reflexionar sobre dicho proceso en la construcción cultural.

Abstract

Translation Studies are being increasingly questioned nowadays due to technology's great impact on the discipline. Moreover, the functioning of literary translation has been specifically affected by these constant changes, causing underestimation and detriment. The aim of this dissertation is to document and analyze the entire process of translation of a literary text, going from the research to the final result. The text in question is also characterized by its use of intertextuality, which adds relevant aspects to the translation as such, specially from a literary point of view. The purpose of this is presenting an approach which shows all the difficulties and adversities that can arise when translating, as well as emphasizing its power to educate and inform people.

Contenido

1. Introducción	4
2. Marco Teórico	6
2.1 Traducción y Literatura.....	6
2.2 La traducción literaria	13
2.3 La intertextualidad	19
3. Análisis del texto origen.....	24
3.1 La autora: Ursula K.....	24
3.2 El texto: She Unnames Them	27
4. Traducir un texto intertextual.....	41
4.1 Método	41
4.2 Traducción.....	44
5. Análisis del texto meta.	47
6. Conclusiones	62
7. Bibliografía.....	65
8. Anexos.....	68

1. Introducción

La traducción literaria es una disciplina que ha suscitado innumerables debates en los que se cuestionan las vías más eficientes para obtener resultados óptimos. A lo largo de los últimos años, los críticos y teóricos han debatido sobre los métodos, técnicas y estrategias más adecuados para realizar dicho proceso, siempre desde diferentes puntos de vista y sin la existencia, realmente, de un consenso sólido.

Originalmente, este trabajo pretendía analizar únicamente la traducción de los aspectos intertextuales de una obra literaria. No obstante, durante el transcurso de su realización fue evolucionando hasta tener como principal objetivo documentar y analizar todo el proceso llevado a cabo durante la realización de una traducción literaria, es decir, para explorar los aspectos más relevantes y los principales obstáculos que puedan surgir a partir de la misma.

Por otro lado, además de la reflexión sobre el proceso de traducción, la presente disertación también busca la reflexión sobre la labor del traductor, ya que en las últimas décadas se ha puesto en duda la necesidad de la existencia de la profesión debido al creciente avance tecnológico dentro del área. La intención es, por tanto, destacar el trabajo que, aunque utiliza los recursos tecnológicos como herramienta, tiene un trasfondo que va mucho más allá de los mismos.

Para ello, se utilizará como objeto de estudio el texto literario «She Unnames Them», escrito por la autora estadounidense Ursula K. Le Guin en 1985. Dicho texto, marcado por una fuerte crítica social por parte de Le Guin, y destacado por su variedad de referencias intertextuales, presenta características de sumo interés desde el punto de vista traductológico, que serán, además, abordadas de distintas formas a lo largo de este estudio.

Así, el trabajo se dividirá en tres bloques fundamentales: el marco teórico, el análisis del texto origen y el análisis del texto meta. En el marco teórico se analizan algunos estudios sobre teoría de la traducción literaria, pasando por los conflictos metodológicos, la controversia canónica y la intertextualidad. En el análisis del texto origen, se recopila toda la información referente a la autora y a su contexto, así como todos los aspectos relevantes y las características del texto original. En último término, el análisis del texto meta se

centrará en el estudio del proceso de traducción y en el resultado final como producción para la cultura de llegada.

Todo este proceso se realizará, además, siguiendo una metodología de corte descriptivo que quedará reflejada en el propio trabajo, y que consistirá en la documentación de la labor traductora y en el análisis del texto de partida, así como el de llegada, desde una perspectiva intertextual.

2. Marco Teórico

2.1 Traducción y Literatura

La traducción es una actividad que, de una forma u otra, siempre ha estado presente en la humanidad para facilitar la comunicación y las relaciones interculturales. Esta singular tarea surgió con el simple, y a la vez complejo, propósito de servir como puente entre sociedades ajenas la una a la otra. Lefevere (1997) describe este proceso:

La traducción es una actividad que, por haber existido desde siempre, es casi inherente al ser humano en tanto se trata de la acción interpretativa, por excelencia, de la comunicación entre los pueblos. En efecto, las traducciones hacen posible el descubrimiento de otros mundos, puesto que mediante ellas expresamos, transmitimos -trasladamos- emociones y conocimientos, sensaciones y realidades. (p.9)

Asimismo, también es importante añadir que, la traducción tal y como la conocemos hoy en día, es decir, como el proceso para «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra» (Real Academia Española, 2001, definición 1), no surgió hasta la aparición de la escritura y, por ende, de la literatura, pues como es evidente, el proceso previo que facilitaba el intercambio cultural de palabras se realizaba de forma oral.

La primera traducción conocida, entonces, es la que se encontró en la piedra de Rosetta, una estela cuyo texto aparece tallado en tres lenguas diferentes: jeroglífico, demótico y griego antiguo (Cervelló, 2016, p.22). Este objeto, aunque pudiera parecer irrelevante en aquel momento, terminaría por provocar un cambio drástico en el rumbo de la humanidad. Por eso, para hablar con propiedad de la traducción (y mucho más específicamente de la traducción literaria, claro está), es necesario, en primer lugar, entender y reflexionar sobre algunos conceptos importantes que conciernen a la literatura.

Aunque la literatura es un conjunto de textos que surgen dentro de un contexto, ya sea un lugar o una época, o, de forma incluso más simple, «todo lo que está escrito» (*El libro de la literatura*, 2018, p.12), su verdadera definición, una que realmente encaje a la perfección, es objeto de controversia. En palabras de Aullón de Haro, «es de creer que nadie, y ya sobre todo a día de hoy, pueda pensar que la Idea de Literatura es algo solventable unilateralmente tomando en cuenta sólo una determinada época o un determinado sector o criterio del pensamiento europeo occidental» (2016, p.25).

Así, difícilmente se puede seguir un acuerdo cuando se habla de literatura y, sin embargo, a la hora de tratar dicho concepto este parece ir inevitablemente «intrínseco al canon literario establecido desde mediados del siglo XIX» (*El libro de la literatura*, 2018, p.12).

Después de todo, y aunque se haya intentado que sea de otra manera, la teoría de la literatura se ha ido construyendo en base a ciertas obras y autores que han sido calificados como canónicos.

El canon, presente también en otras disciplinas culturales y científicas, puede definirse, dentro de la teoría literaria, como la «colección de obras comúnmente aceptadas como de calidad excepcional» y se basa «casi exclusivamente (en) obras de la literatura de Europa occidental» (*El libro de la literatura*, 2018, p.12). A raíz de este, se desarrollan ciertos estándares y expectativas que, unidos a un arduo proceso evaluativo, afectan y definen todo lo concerniente a la literatura.

El canon literario se fue estableciendo, asimismo, con la opinión y aprobación de diversos críticos e instituciones de renombre. Por lo tanto, los criterios que regían (o rigen) al canon están más condicionados por el pensamiento subjetivo que por una metodología de carácter objetivo.

Un ejemplo que ilustra esta forma de construcción canónica se encuentra en las palabras del teórico literario Harold Bloom, quien, en su libro *El canon Occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, defiende la importancia de la estética muy por encima de la ideología dentro de la literatura y, por tanto, atribuye más valor a las obras en las que predomina esta característica: «Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste. Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética...» (1994, p.39). Así pues, basándose en su ideología, Bloom decidió hacer una lista de 26 escritores que, según él, eran merecedores de reconocimiento canónico por seguir esta tendencia puramente estética.

Como es evidente, estas elecciones de apariencia arbitraria realizadas por críticos de prestigio como Bloom (y también por otras importantes instituciones) suscitan respuestas y opiniones de todo tipo, dando lugar a una discusión de gran magnitud en el mundo teórico-literario que hace reflexionar acerca de la validez del canon literario, especialmente porque en él predominan los hombres europeos o estadounidenses. De hecho, entre la lista de los 26 autores de los que habla Bloom hay tan solo cuatro mujeres, todas de habla inglesa (Jane Austen, Virginia Woolf, Emily Dickinson y Mary Anne Evans, *George Eliot*), y ninguna hispanoamericana (solo están Jorge Luis Borges y Pablo Neruda).

De hecho, Ursula K. Le Guin, la autora cuyo texto es objeto de análisis de este trabajo, intentó denunciar este hecho en múltiples ocasiones, abogando por un mayor reconocimiento de las mujeres en la literatura. Sin ir más lejos, hablando precisamente sobre Virginia Woolf, comentó que su obra, a pesar de estar incluida en el canon, es «very frequently discussed with reference to her gender», así como que «the woman is the exception to the norm, from which it is excluded» (Ursula's Canon, 2018). Irónicamente, Bloom, como contemporáneo de Le Guin, alabó su obra afirmando que «the voice in her poems haunts me. I know that it haunts many others. It will continue to do that for a long time to come» (The Ursula K. Le Guin–Harold Bloom connection, 2019), pero nunca la incluyó como parte del canon, ni a ella ni a otras muchas autoras relevantes para la literatura. Este tipo de sucesos eran una de las razones por las que Le Guin luchaba, e intentaba hacer reflexionar: «There's something slightly mysterious about this. What is misogyny? A male need to establish a male world?» (Ursula's Canon, 2018).

El propio Bloom (1994, p.9) alude a estas polémicas en su libro y afirma que, con la creación de su lista, no pretendía entrar en la ya recurrente discusión. Este debate, como bien explica el autor, surge entre dos grupos de pensamiento diferente. El primero, calificado por Bloom como el «ala derecha del canon», defiende la existencia y la originalidad del canon, mientras que el segundo, al que nombra la «Escuela del Resentimiento», rechaza el canon como forma de reivindicación ante la injusta arbitrariedad con la que este es establecido. Es precisamente en ese segundo grupo en el que se encuentra Le Guin, pues en él, Bloom incluye a la crítica literaria feminista, que no está de acuerdo con su elección.

También a este segundo grupo parece formar parte el crítico Pozuelo Yvancos (2000), quien afirma que el mundo teórico se ha ido viendo, paulatinamente, sumergido en una crisis en la que los movimientos sociales se han pronunciado en contra del canon buscando un cambio representativo. A diferencia de Bloom, parece ser que Pozuelo Yvancos recibe dicho cambio y la oposición al canon con una perspectiva mucho más optimista y reivindicativa: «Otros [...] vemos esta situación de crisis como algo positivo, y la contemplamos necesaria e incluso apasionante» (p. 15).

En 2018, Konstantino Paleologos escribe también sobre este tema en *Literatura y Traducción*, lo que demuestra la duración del aparentemente interminable debate sobre el canon. Paleologos se acerca más a la línea de pensamiento de Pozuelo Yvancos, pero en este caso, sin embargo, abordando la relación de la industria editorial con la imposición

canónica. Tal y como afirma, la imposición canónica «se utiliza para determinar a los autores y las obras de aquellos que según la industria editorial constituyen un objeto privilegiado tanto de lectura como de estudio» (pp.105-106).

Como si de un perfecto círculo se tratara, la observación de Paleologos nos conduce, nuevamente, a las afirmaciones de Harold Bloom, incluso aunque estas se remonten a 23 años antes de la publicación de *Literatura y Traducción*. A juicio de Bloom (1995), la selección canónica conduce a «una elección entre textos que compiten por sobrevivir y se interpreta esa elección con lo realizado por grupos dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas...» (p.30). De esta manera, pues, se entiende que la literatura sufre un proceso de selección al más puro estilo darwiniano, en el que algunas obras logran permanecer en el tiempo mientras que otras se desechan con intención de que queden en el olvido. En muchas ocasiones, además, las obras que son descartadas por el canon lo son por intentar romper con la tradición de manera transgresora.

Es importante resaltar, no obstante, que más allá de la teoría occidental existen otras concepciones con respecto a este tema que mucho distan de las palabras de Bloom, y que, por el contrario, defienden esa contraposición a la tradición. Valga como ejemplo el caso de los formalistas rusos, quienes creen en un método de renovación constante dentro de la literatura. J. Tinianov (1978) sostiene la importancia de un método objetivo para estudiar todo lo relacionado con la literatura, una ciencia literaria que permita poner los conceptos a juicio independientemente de la opinión subjetiva: «El estudio de la evolución o de la variabilidad literaria debe romper con los criterios ingenuos de estimación resultantes de la confusión de puntos de vista [...] se debe evitar todo matiz subjetivo» (p.90). Asimismo, el autor enfatiza que la evolución literaria y el problema de las tradiciones (a las que tanto se aferra el canon occidental) «deben ser reconsideradas desde otra perspectiva» (p.90). Dicho de otra manera, los formalistas rusos defienden la originalidad en la literatura y, en palabras de B. Tomashevski (1978) «los procedimientos canónicos se eliminan por sí mismos afectados por la búsqueda de una renovación de elementos tradicionales, estereotipados» por lo que «se crean nuevas tradiciones y nuevos procedimientos» (p.233). Esta idea supone la antítesis del mecanismo con el que se ha construido el canon en occidente, uno que no deja de basarse precisamente en la tradición estereotipada.

Ahora bien, a pesar de no poseer un carácter tan cambiante, el propio canon se ve inevitablemente marcado por un amplísimo cruce intercultural, que es, sin lugar a duda,

lo que ha enriquecido la literatura hasta llegar a ser lo que es hoy en día, y lo que ha causado, por supuesto, el desarrollo de la traducción.

Si bien la reminiscente literatura de tiempos pasados nos ofrece una ventana directa hacia un casi interminable conjunto de descripciones, hechos y suposiciones que conforman nuestro conocimiento, todo ello sería inaccesible si no fuéramos capaces de entender las lenguas de origen de dichos textos.

De hecho, volviendo al punto de partida de este trabajo, en el que se comentaba la funcionalidad principal de la traducción, en la que unas culturas se nutren de otras gracias a la ayuda de la traducción, se aprecia un claro paralelismo en el cual la traducción y la literatura (siendo el canon, evidentemente, parte de esta) se retroalimentan, dando lugar al vasto catálogo de conocimientos al que podemos acceder hoy en día.

Sánchez Robayna (1996) confirma la idea de que la traducción ha ido adquiriendo más y más importancia en cuanto al desarrollo y evolución de la cultura (p.9), idea que, al mismo tiempo, hace notar Konstantino Paleologos (2013) a través de sus palabras dedicadas, más específicamente, al canon particular de un país:

El papel que desempeña la traducción en la formulación de un canon nacional funciona en doble sentido; por una parte la traducción de obras de la literatura mundial al idioma de llegada crea modelos a seguir para la literatura nacional, pero, por otra, la consagración de escritores nacionales en otros ámbitos lingüísticos potencia su posición privilegiada en el canon literario de su país de origen. (p. 171)

Se debe agregar que, indudablemente, quienes alcanzan ese lugar privilegiado en su literatura nacional llegan, a su vez, a servir como modelo a otros países, por lo que la traducción acaba siendo un sistema que aporta universalidad y variedad cultural. Existen, sin embargo, diversas opiniones con respecto a este tema. Algunos traductores no están convencidos del lazo que une la traducción con la universalidad literaria, pues «ven con cierto escepticismo su quehacer dentro del contexto de la literatura mundial» mientras que otros se inclinan por pensar que «la universalidad de la cultura pasa por la traducción y, por tanto, el canon literario de un país debe su formación a las traducciones literarias que hacen accesibles al público obras de autores extranjeros» (Paleologos, 2018, p.113).

La diferencia de opiniones que bien menciona Paleologos conduce a una cuestión prácticamente ineludible que parece ir ya intrínseca a la teoría de la traducción. La interminable batalla de opiniones que deambulan intentando explicar y/o demostrar qué

tan válida puede llegar a ser una traducción. En otras palabras, el conocido debate entre traducción literal versus traducción libre.

Originalmente, la tarea del traductor surgió como un proceso mecánico que pretendía, principalmente, plasmar en el texto meta el contenido exacto del texto original, de forma que ambos fueran lo más idénticos posibles. Sin embargo, y como ocurre con cualquier disciplina, las diferentes técnicas de traducción fueron avanzando, y esta tarea se afianzó como una profesión renombrada, lo que hizo que todos los que la ejercían lucubrarán diversas teorías sobre sus posibilidades y su efectividad. De esta manera es cómo surgió la traductología, disciplina que estudia la traducción y que, además, funciona como una disciplina científica (Hurtado, 2001). A partir de entonces, muchos traductores empezaron a plantearse los límites de la libertad a la hora de traducir un texto, ¿en qué punto terminaba el texto origen y comenzaba el texto meta?

A través de estas cuestiones surgieron los dos grupos a los que se refería Paleologos. Por un lado, en el primer grupo, se encuentran los escépticos en cuanto a lo que la aportación de la traducción se refiere. Dudan de que una traducción sea capaz de trasladar de manera adecuada la información de un idioma a otro, planteándose, además que, por tanto, la forma más apropiada de hacer que esa información sea la misma, es hacer uso de una traducción más literal. Entre los adeptos a esta opinión se encuentran algunos críticos como Walter Benjamin u Ortega y Gasset, quienes teorizaron en diversas ocasiones sobre el proceso de traducción. Ambos se inclinan por una traducción literal ligada a la parte principalmente lingüística del texto. Benjamin, por ejemplo, sostiene que «la traducción sirve [...] para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí. No puede revelar ni crear por sí misma esta relación íntima» (1971, p.3).

Por otro lado, y al contrario que los escépticos, los del segundo grupo argumentan a favor de la traducción libre, una que consigue trasladar la información del texto origen de tal manera que sea entendida por los lectores del texto meta. Cabe añadir, aunque de forma muy breve, que, al menos en España, esta corriente de crear una traducción más libre surgió a partir de la segunda mitad del siglo XIII en la escuela de Toledo, momento en el que, principalmente gracias a la mentalidad y la aportación de Alfonso X el sabio, la dinámica e imposición de la literalidad fue cambiando para dar paso a una tendencia que permitía más libertades al traductor como autor del texto meta. A partir de entonces, múltiples traductores y teóricos de la traducción han defendido esta postura y han ido

ampliando sus límites. Por eso, tal y como comentaba Paleologos, esta corriente también defiende que la traducción aporta universalidad cultural.

Para ilustrar esta postura hay múltiples ejemplos, como Madame de Staël, fiel defensora de que la riqueza literaria (y lingüística) de cada país depende enormemente de la traducción (Miguel, 2000) o Núñez (2012), que sostiene que «No por respetar el original el traductor puede o debe traicionar el sentido literario de su propia época. La libertad creadora dicta al traductor un modo personal en el que aúna y eclosiona en su interpretación y en su penetración en el territorio del autor traducido.» (p.5).

A pesar de que la dualidad de este debate parezca un callejón sin salida, algunos autores intentan enfocar la teoría hacia otros lados, como Lozano (2006), que opina que «esto no significa, ni mucho menos, que la teoría de la traducción literaria se vea condenada a limitarse a ellos. Son incontables los problemas puntuales que requieren una aproximación teórica específica» (p.213). Además, él mismo argumenta que esta discusión es una «lucha entre la letra y el espíritu» y que «el traductor se ve ante el dilema de la elección» (p.212).

Evidentemente, es poco probable que se llegue a un consenso respecto a este tema, pues, al fin y al cabo, cada traductor decide qué corriente o qué teorías se ajustan más a sus creencias y principios. No obstante, el inicio de este debate, y el hecho de empezar a reflexionar sobre la traducción como actividad profesional en sí misma, hizo que se asentara hasta lo que conocemos en la actualidad.

Como resultado, hoy en día no solo se teoriza sobre el proceso de traducción per se, sino que también se ha intentado organizar y delimitar un poco más la amplísima variedad de traducciones que hay. De acuerdo con Hurtado (2001), los tipos de traducciones dependen de los textos que pertenecen a «determinados ámbitos socioprofesionales», por lo que cada traducción puede clasificarse según un género textual. Teniendo esto en cuenta, se llega a los tres principales tipos de traducción, entre los que encontramos la traducción literaria, la traducción general y la traducción especializada. (pp. 56-68).

Según esta teoría, y considerando que, de acuerdo con la propia opinión de Hurtado, el uso de la etiqueta de «traducción general» no es el más apropiado por su difícil delimitación, la clasificación de los distintos tipos de traducción queda de la siguiente manera (pp. 59-68):



Figura 1. Clasificación de la traducción.

Como bien podemos observar en el esquema, uno de los puntos clave para distinguir el tipo de traducción es si el texto que debe ser traducido es especializado o no. Por un lado, los textos especializados se caracterizan por tener un vocabulario, tal y como su nombre indica, 'especializado' en el área que se está tratando y, como apunta Hurtado, «el traductor debe tener conocimientos temáticos sobre la materia [...] que ha de traducir» (p.61).

Por otro, están los textos no especializados, que engloban una categoría mucho más ambigua y, por lo tanto, se distinguen por ser «literarios» o «no literarios». Los no literarios se identifican por no tener un fin literario en sí mismo, sino más bien otro objetivo como es el caso de los publicitarios o los periodísticos. Así, por último, queda el tipo de traducción que realmente concierne a este trabajo: la traducción literaria.

2.2 Traducción literaria

El concepto de traducción literaria posee, en general, unos límites de definición bastante borrosos, incluso aunque a primera vista parezca un término sencillo de entender. Esto puede deberse a su evidente grado de relación con la literatura, pues en toda teoría literaria hay siempre innumerables puntos de vista en los que difícilmente se llega a acuerdo alguno. Sin duda alguna, gran parte del problema es la subjetividad con la que cada persona se enfrenta a dichos debates, tal y como ocurre con la literatura, pues nunca «hay dos obras iguales, incluso tratándose de la misma traducida» y «no hay dos lecturas iguales de una misma obra» (Lozano, 2006, p.218). Para García Yebra (1983), «ningún lector puede captar en su totalidad, en todos sus matices, en todas sus vibraciones, el mensaje de una obra literaria [...] su carácter predominantemente subjetivo, la connotación y la plurisignificación [...] son obstáculos, en parte invencibles, para su comprensión total» (p.129).

En resumen, y extrapolando los mismos planteamientos al terreno de la traducción, se constata que «la individualidad del traductor se hace especialmente patente en la traducción literaria, pues el texto literario cuenta con unas características que requieren un tratamiento traslativo diferente al de otros tipos de texto» (Albaladejo, 2012, p.1).

Por tanto, y como consecuencia de tal complejidad, para empezar a tratar la traducción literaria es necesario recopilar y analizar, aunque de manera muy breve, algunas de esas características comunes de los textos literarios a las que se refiere Albaladejo.

En primer lugar, es procedente empezar mencionando uno de los aspectos más característicos de los textos literarios, o mejor dicho, el más característico de todos: la estética. Tal y como quedó constatado al tratar el canon, para muchos autores, como es el caso de Bloom, la estética es el rasgo más destacado dentro de cualquier texto literario y lo que permite valorarlo como tal. Es posible afirmar que la estética literaria consiste en «la reflexión filosófica acerca de la poesía y la literatura en general» (Aullón de Haro, 2016, p.84), reflexión que, además, repara en la belleza de las palabras y en el placer resultante de dicha estética literaria. Consecuentemente, como es lógico, los textos literarios se etiquetan de esta forma por poseer un lenguaje «marcado con recursos literarios [...] cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector». (Marco, Verdegall y Hurtado, 1999, p.167).

En segundo lugar, dejando un poco de lado el contenido textual y aludiendo a algunos aspectos más formales, Hurtado establece que los textos literarios también «se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campos de tonos, de modos y de estilos» (2001, p.63). Esto quiere decir que los textos literarios tienen una o incluso más intenciones comunicativas, como bien puede ser argumentar, describir o informar. Hay que mencionar, además, que estos rasgos contribuyen también a la categorización de los géneros literarios, que, como señala Aullón de Haro «ha sido la más útil y globalizadora, tradicional y convincente forma de discernir y clasificar al conjunto de los productos literarios» (2016, p.54), y es lo que nos permite, desde tiempos aristotélicos, hacer una distinción entre novelas, ensayos, poesía, etc.

Por otro lado, volviendo nuevamente a las palabras de Hurtado, cabe señalar también la mención a la narración y el tono de la misma. Los textos literarios están narrados, y dicha narración puede cambiar drásticamente según la intención y la manera de contar los hechos. Puede ser, por ejemplo, una historia contada desde la primera persona y con un

tono paródico, o bien ser contada en tercera persona con la utilización de un tono más trágico.

En tercer y último lugar, se debe agregar que el texto literario «suele ser un texto autoral, o sea un texto en que se reconoce una variedad dialectal determinada, y se particulariza en una variedad idioléctica determinada, o sea de un autor en especial» (Costa, 2012, p.83). Por lo tanto, aunque un par de siglos más tarde, cabe señalar que este rasgo va en consonancia con los ideales de los siglos XVIII y XIX, en los que los románticos planteaban que cada texto refleja, de manera subjetiva, el espíritu de cada individuo, así como un tiempo y una comunidad determinados. Esto es a lo que hoy en día nos referimos como idiolecto, que sería esa manera particular de habla del autor o autora, el dialecto y el sociolecto.

En pocas palabras, tomando en cuenta los criterios que acaban de ser mencionado en las anteriores clasificaciones, podemos llegar a la conclusión de que, por norma general, un texto literario incluye los siguientes elementos: recursos literarios (que bien pueden ser fónicos, morfosintácticos o léxico-semánticos) tipos textuales (pudiendo haber más de uno), narración, estilo, tono, y, por último, el idiolecto, dialecto o sociolecto.

Estos rasgos son los que Gérard Genette (1989) llama architextualidad, es decir, «el conjunto de categorías generales o trascendentes -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular» (p.9). Y cada uno de ellos demuestra que, por el inmenso abanico de posibilidades de algunos (como el uso de los recursos literarios) o por la limitante particularidad de otros (como la variedad idioléctica del autor o autora), crear una teoría o un método sólido en lo que a la traducción de dichos textos se refiere es una tarea particularmente ardua.

A juicio de Nord (1993), y tal como se dejó entrever en la introducción de este apartado, un rasgo que hace de la lectura de los textos literarios un proceso enrevesado pero excepcional es, sin lugar a duda, que sus palabras suelen dar lugar a numerosas interpretaciones. Cada lector vive una experiencia única y particular con el texto; incluso, al releerlo puede cambiar su percepción sobre el mismo. Por eso, al igual que el lector, cada traductor tiene una percepción y un acercamiento diferente, lo que hará que se enfrente de manera única al texto literario. El resultado de esto no es más que otros traductores y/o lectores pongan a juicio el resultado de esa traducción y cuestionen su validez.

A raíz de esta discordancia surge nuevamente el debate de si una traducción puede llegar verdaderamente a cumplir su función, lo que remite, una vez más, a la problemática entre traducción libre o traducción liberal, que, como se ha constatado, es la cuestión más reiterativa en la teoría de la traducción. Esta vez, sin embargo, la controversia se toma exclusivamente desde el punto de vista de la traducción literaria.

Algunos autores sostienen que, cumpliendo ciertos criterios, se puede llegar a una traducción válida en la que el mensaje llegue de forma efectiva a la cultura meta. Valga como ejemplo la opinión de Costa, quien considera que «una traducción lograda produce un idiolecto en el nuevo idioma con proporciones similares de lengua general, dialecto y sociolecto» (2012, p.84). En este sentido, y según el autor, se puede alcanzar una buena traducción siempre y cuando se reflejen en el texto meta los mismos elementos que caracterizan al texto origen.

Muy por el contrario, hay quienes discrepan en que se pueda llegar a la «traducción lograda» que nombra Costa. Ortega y Gasset (2012), desde esta posición, se pregunta: «¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?» (p.7) y se responde a sí mismo más adelante afirmando que «es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos» (p.10) y continúa, «no es una objeción contra el posible esplendor de la faena traductora declarar su imposibilidad. Al contrario, ese carácter le presta la más sublime filiación y nos hace entrever que tiene sentido» (p.12).

Efectivamente es natural dudar de la eficacia de un proceso que pende del hilo de la subjetividad, en el que conseguir un visto bueno generalizado es una misión casi imposible. Sería una falacia, no obstante, invalidar dicho proceso por los mismos motivos. Para Lozano (2006) este debate entre traducibilidad e intraducibilidad es más propia de los literalistas, pues el resto entiende la lingüística desde una posición más funcional y semántica y, además, considera este tipo de interrogantes algo antiquísimo en lo que todos los teóricos, de todo tipo de disciplinas, se creen en posición de abordar (pp.201-298).

Por otra parte, las convicciones también se diversifican a la hora de determinar si la traducción literaria es un proceso intuitivo o no. A juicio de Nord (1993), quien traduce textos literarios «no puede llegar a soluciones satisfactorias [...] sin haber recurrido antes a un procedimiento científico de análisis de texto y documentación» (p.108). Para Lozano (2006), no obstante,

una variante de la actividad literaria, cuyo cultivo requiere -además de las aptitudes y conocimientos que interesan a ésta- un ámbito teórico específico que, al margen de las reflexiones lingüísticas y filosóficas que pueda suscitar, debe tender a establecer principios y conceptos que ayuden a comprender y a facilitar la tarea traductora; un ámbito teórico quizá susceptible de liberarse de la tutela de los demás estudios relativos al lenguaje y al significado, y que hasta la fecha se presenta como un conjunto conceptualmente rico aunque [...] todavía difícilmente sistematizable, si bien existen indicios razonables de que va alcanzando, al compás de los numerosos estudios y reflexiones que genera, cada vez mayor grado de objetividad. (p.220)

Asimismo, queda claro que, con tantos aspectos a tener en cuenta, la tarea de traducir un texto literario no se queda en la única superficialidad de la traducción en sí misma, pues también es necesario analizarlo en profundidad para conseguir un trasvase adecuado a la cultura meta. Lozano refuerza esta idea afirmando que la traducción literaria «entraña tremendas dificultades, tanto en su práctica como en su teorización» (p.198), entre las cuales destacan «el elemento extralingüístico, la connotación y, sobre todo, el proceso creativo por parte del traductor» (p.221). Este último rasgo sea quizás lo más difícil, por no tratarse de algo que se pueda estudiar o memorizar. De hecho, es muy importante que el traductor o traductora tengan la suficiente creatividad y capacidad resolutive para desentrañar no solo los problemas exclusivamente lingüísticos a los que se enfrente, sino también para los aspectos más funcionales del texto, algo que, de no ser innato, se debe intentar adquirir con práctica.

Por otra parte, en continuidad con las dificultades de la traducción literaria aparece la problemática del género y, dentro del mismo, de sus dos mayores distinciones: la poesía y la prosa. Es básico y fundamental tener en cuenta las características propias de ambos tipos a la hora de realizar la traducción, pues cada uno conduce a obstáculos específicos y particulares.

En la prosa, Eduardo Núñez (2012) destaca «la dificultad de respetar los giros costumbristas o ciertas locuciones típicas de una lengua, que requieran adaptación o sustitución adecuada en la otra lengua» (p.5), mientras que en la poesía resalta «la dificultad latente que derive de conservar la musicalidad y el ritmo, o de sustituirlas adecuadamente por ser casi intraducibles» (p.5).

No obstante, se debe tener cuidado con estos rasgos, pues en algunos casos las mencionadas dificultades pueden llegar a ser intercambiables, ya que se pueden presentar situaciones en las que la prosa posea una musicalidad intencionada o que la poesía muestre un lenguaje coloquial premeditado.

Queda claro, por tanto, que cada particularidad de los textos literarios puede suponer un hándicap para el traductor. Lo que ocurre es que «las continuas dudas que se le presentan en cuanto a una correcta aplicación del criterio de fidelidad, es decir, a una correcta objetivación del mismo, le suelen llevar [...] a la ideación de un método en el interior mismo de la obra» (Lozano, 2006, p.212). O sea que al final cada traductor encuentra una forma particular y única de resolver los problemas e incluso, por el tiempo que se invierte con cada texto y las particularidades de cada escritor o escritora, «algunos traductores literarios están especializados en autores muy determinados y conviven con sus textos durante muchos años» (Lozano, 2008, p.216).

Todas estas ideas que conforman un caótico mar en el que debe sumergirse el traductor literario pueden resumirse en las siguientes palabras de García Yebra (1983):

La traducción literaria es, pues, como la composición literaria original, empresa siempre imperfecta, siempre limitada, de éxito siempre relativo, pero siempre también valiosa, si alcanza altura bastante para llegar al reino del arte. Y quien realiza bien esta empresa merece, en rango inferior, es cierto, pero con igual justicia que el autor original, el título de artista. (p.132)

Dicho de manera más breve, la traducción literaria es «más compleja por ser menos restrictiva» (Lozano, 2006, p.241) y, precisamente por esa complejidad, es fundamental que el traductor no omita la presencia de ciertas características que, aunque no siempre están a la vista, son elementos claves para conseguir que el texto meta comunique lo mismo que el texto origen. Dichas características son descritas por Lozano en su ensayo *Literatura y Traducción* (2006) y se trata, en realidad, de los parámetros textuales, que, como bien enumera el propio Lozano, son los siguientes:

- Intencionalidad del autor.
- Aceptabilidad del receptor.
- Cohesión y coherencia.
- Situacionalidad.
- Intertextualidad.

Primero, Lozano sitúa la intencionalidad y la aceptabilidad, que suponen los dos extremos del texto que van desde lo que el autor pretende transmitir a través de sus palabras hasta que el receptor lo recibe y lo acepta. Segundo, aparecen la cohesión y la coherencia, dos parámetros que representan el nivel lingüístico en el caso de la cohesión y el extralingüístico en el caso de la coherencia. En tercer lugar está la situacionalidad, que depende del contexto y de la forma en la que este se transmite, que principalmente suele

ser a través del registro. (pp.251-263). Por último, pero no por ello menos importante, aparece la intertextualidad, un parámetro que, citando nuevamente a Lozano, «aplicado a la teoría de la traducción [...] cobra una nueva dimensión, pues de esa particularizada lectura del TO se deriva un elemento más a tener muy en cuenta en el proceso traductor y en el TM» (p.259).

2.3 Intertextualidad

La palabra «intertextualidad», acuñada por la teórica Julia Kristeva, es, a pesar de su prolongada presencia en la literatura (desde el mismo concepto de la mimesis o la *imitatio*), un término que no se desarrollaría en el ámbito de la teoría literaria hasta el siglo XX y los primeros trabajos de Bajtin. Su análisis y estudio, no obstante, han ido tomando fuerza progresivamente por ser esta un parámetro fundamental para el estudio de cualquier texto y también para su traducción.

No obstante, no hay que olvidar que la intertextualidad trasciende de la literatura, pues sirve también «para propiciar diálogo entre dos obras de distintas disciplinas» (Macedo, 2008, p.1). Es decir, que una película puede hacer referencia a una obra de teatro y un texto puede aludir a una pintura. Y por esta misma razón los textos literarios «suelen estar anclados en la cultura y en la traducción literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales» (Marco, Verdegall y Hurtado, 1999, p.167). Esta relación creada entre unos textos y otros es un rasgo propio de la literatura y es, por tanto, a esa relación a la que se le atribuye el nombre de intertextualidad.

De manera concisa, pues, se puede afirmar que la intertextualidad es «la relación habida entre un texto y otros que le preceden» (Bengoechea, 1997, p.1) lo que supone que, dentro de un texto literario, se presenta en forma de mezcla entre apropiación e influencia de otros textos.

Gérard Genette (1962) había empezado a explorar la relación textual de manera mucho más extensa, tomando como punto de partida la idea del palimpsesto, que en griego significa «grabado nuevamente» y que se utiliza para describir un «manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente» (Real Academia Española, s.f., definición 1). De esta manera, el crítico y teórico literario decidió indagar y estudiar las diferentes formas en las que puede tener lugar un palimpsesto.

Por eso, siguiendo la teoría de Genette (1989), las definiciones que más tarde serían descritas por Bengoechea, y que atañen a la intertextualidad, harían alusión, más bien, a

lo que el autor etiqueta con el nombre de transtextualidad, pues la transtextualidad es «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (pp.9-10).

Como es evidente que no todos los autores coinciden a la hora de nombrar las relaciones que suceden entre diversos textos literarios, es necesario precisar que en el análisis de este trabajo se hará uso únicamente de la palabra «intertextualidad» tal y como fue definido al principio de este apartado, es decir, en su forma genérica que expresa la relación de unos textos con otros. La teoría que se verá a continuación de Genette, no obstante, así como la definición que ofrece sobre los géneros implicados en dichas relaciones, serán de gran utilidad para identificar y traducir los aspectos intertextuales pertenecientes a «She Unnames Them».

Así pues, basándose en lo que él explora bajo el término de transtextualidad, Genette (1989) desarrolla cinco tipos de relaciones textuales en los que se distinguen distintas formas de interacción, y entre los que se encuentran la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad:

1. La intertextualidad, que es el primer tipo de relación transtextual, es, empleando las palabras de Genette, «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] como la presencia efectiva de un texto en otro», y, añade: «su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita [...] en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...] en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión». (p.10).
2. El segundo tipo, la paratextualidad, sería, según el escritor, la relación del texto con el «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.» (p.11).
3. El tercer tipo tratado es la metatextualidad: «la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), en incluso, en el límite, sin nombrarlo»; así «la metatextualidad es por excelencia la relación crítica» (p.13).
4. El cuarto tipo es la hipertextualidad, «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)» (p.14).
5. Y, finalmente, el quinto tipo, la architextualidad, término que ya se comentó en el apartado de análisis de los textos literarios y que, en palabras de Genette, es «la relación completamente muda que, como máximo articula una mención paratextual»; es decir, «la novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema» (p.13).

Todos estos tipos de intertextualidad no se deben considerar como modelos completamente independientes los unos de los otros, pues pueden interactuar y mezclarse entre sí. Ahora bien, para Genette, la relación más destacable entre los tipos de transtextualidad, sin lugar a duda, es el cuarto tipo, el de la hipertextualidad. Según sus palabras, «no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales» (p.19) pero, como esta visión tan amplia dificultaría enormemente la tarea del estudio de la hipertextualidad (como lo sería, para otros autores, de la intertextualidad), decide estudiar la hipertextualidad desde un punto de vista mucho más concreto, en el que «la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra de B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial» (p.19).

Debido a esto, el autor también habla de las diferentes formas de relación que pueden surgir, a su vez, dentro de la misma hipertextualidad, ya que puede tratarse de relaciones directas (de alusión explícita) o indirectas, en las que se puede producir un acto de «transformación» o de «imitación» del hipertexto, y que, además, tienen lugar en algunos géneros específicos de la literatura:

<i>función</i> <i>relación</i>	no satírica	satírica
transformación	PARODIA	TRAVESTIMIENTO
imitación	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA [<i>charge</i>]

Figura 2. Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*.

El esquema creado por Genette divide dichos géneros en tres grandes grupos, dependiendo de si se producen por imitación o por transformación y de si su función es, o no, satírica.

En primer lugar, está la parodia, que es, a juicio de Genette (1989), «una recuperación más o menos literal del texto épico desviado (invertido) hacia una significación cómica» (pp.24-25). En segundo lugar, estrechamente relacionado con el anterior, está el pastiche, «la imitación de un estilo sin función satírica», que, en caso de tener tal función que aluda a la sátira, puede ser un pastiche satírico (o imitación satírica, en su terminología). Finalmente, en tercer lugar, está el travestimiento, que es «una transposición estilística»

y que «implica también un aspecto funcional» (p.39). Es decir, se altera el estilo del texto con intención satírica.

Por su parte, Zavala (1996), también llega a relacionar algunos de estos elementos (como la parodia y el pastiche) como elementos propios de la cultura moderna intertextual. Más aún, el propio Zavala defiende que «sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya *una* tradición establecida» (p.5), una idea que lleva a reflexionar sobre cómo la propia intertextualidad puede contribuir a intensificar la influencia que tienen los textos canónicos y, a su vez, ayuda a perpetuar una tradición de subversión en la que, a través de elementos como los que nombra Genette, verbigracia, la parodia, se consigue la crítica o la polémica. En este último sentido, se puede considerar la intertextualidad como «una reapropiación revolucionaria de textos anteriores» (Bengoechea, 1997, p.1) y se aplica el término revolucionario ya que como manifiesta Botero (2009) aludiendo las palabras de Laverde, «El canon implica selección, jerarquización, hegemonía, privilegia el centro [...] lo foráneo, en especial lo europeo» (p.128), mientras que la tradición «les da voz a los marginados» (p.129). Esa misma tradición incluyente es la que hoy en día se podría afirmar que se ha convertido en «la tradición de la ruptura [...] de lo nuevo, la tradición de la modernidad» (Zavala, 1996, p.5). En definitiva, mientras se debate entre la tradición y el canon, «el fenómeno intertextual colabora tanto en la creación y fortalecimiento, como en la puesta en entredicho, de las ideologías» (Bengoechea, 1997, p.7).

Ahora bien, en lo que respecta a la traducción, todas estas contraposiciones intertextuales que, al fin y al cabo, son características de la literatura, también implican un reto que afecta al proceso traductológico, pues dentro de esta disciplina, «el concepto de intertextualidad cobra una nueva dimensión, pues de esa particularizada lectura del TO se deriva un elemento más a tener muy en cuenta en el proceso traductor y en el TM» (Lozano, 2006, p.259). Esto ocurre ya que, por supuesto, el traductor no puede pasar por alto esas influencias por muy sutiles que sean, y se debe impedir llegar a la fatalidad de interpretar mal una referencia intertextual o de retraducirla inadecuadamente, aún más si fuera este el caso de una obra canónica o tradicional. Por esta razón, desde la posición de Hatim & Mason (1995)

un texto no es una mera amalgama de 'trozos y partes' recogidos de textos anteriores. Tampoco hay que entender la intertextualidad como la mera inclusión de una referencia ocasional en otro texto. Lo cierto es que las citas, referencias, etc., que se hacen en un texto responden a alguna razón. (p.167).

La intertextualidad suele aparecer incluida en los textos de la forma más natural posible, se mezcla entre todas las demás palabras porque tiene una función y un fin propios que el traductor debe saber identificar, interpretar y comunicar correctamente. Cada uno de dichos detalles hace que sea un gran desafío, por tanto, traducir un texto trasladando sus relaciones intertextuales a la cultura meta sin perder el sentido original de el mismo. De acuerdo con Luarsabishvili (2016), en la traducción literaria existen dos tipos de rasgos intertextuales: «la intertextualidad que tiene lugar entre un texto original y su traducción, y la que entiende la necesidad de guardar los rasgos intertextuales del texto original en su versión traducida» (p.8).

El primer caso, aunque a priori parezca evidente, dice mucho sobre la traducción, pues al traducir, aunque a veces no lo percibamos de tal forma, estamos creando un texto nuevo a partir de uno original, con lo que se establece una relación intertextual muy clara. Sin embargo, nos interesa para este trabajo el segundo caso, que ha de entenderse, según Luarsabishvili, como «un intento de conservar aquellas relaciones intertextuales que el texto original tiene con los textos previos de su creación» (p.9). Así, a la hora de traducir un texto literario es fundamental lograr trasladar la intertextualidad a la lengua meta para que el público lo entienda de la misma manera que el público que lee el texto original. ¿Cómo afecta esto al traductor y a la traducción? ¿La intertextualidad y el sentido del texto original cambian si los trasladamos a otra lengua? ¿Qué dificultades se presentan a la hora de traducir un texto con una marcada intertextualidad?

Para resolver todas estas preguntas se procederá a examinar un texto con marcada intertextualidad, y de carácter muy subversivo de la autora estadounidense Ursula K. Le Guin.

3. Análisis del texto origen

3.1 La autora: Ursula K. Le Guin

En su biografía oficial (About Ursula K. Le Guin, s.f.) consta que nació el 21 de octubre de 1929 en Berkeley, en el estado de California, Estados Unidos. Su padre, Alfred Kroeber, era antropólogo y su madre, Theodora Kroeber, fue una escritora conocida por plasmar historias sobre los nativos de California, siendo la más destacada *Ishi, el último de su tribu* (1964). Ursula K. se graduó en el Radcliffe College en 1951 y, a continuación, hizo un máster de Literatura de la Edad Media y el Renacimiento en la Universidad de Columbia.

En 1952 obtuvo una beca Fullbright que le permitió estudiar en París, donde conoció al historiador Charles A. Le Guin, acreedor de la misma beca, y con quien terminó casándose y teniendo tres hijos (un hijo y dos hijas). Tiempo después, al regresar a Estados Unidos, la pareja decidió asentarse en Oregón, donde ella impartió clases de Historia en la Universidad Estatal de Portland. Le Guin murió el 22 de enero de 2018 a los 88 años.

Le Guin ha sido una de las autoras estadounidenses más reconocidas, con una extensa producción de 23 novelas, 12 tomos de historias y novelas cortas, 11 volúmenes de poesía, 13 libros para niños, ocho colecciones de ensayos y cuatro volúmenes de traducción.

Su primera novela, *Rocannon's World*, fue publicada en 1966 y, dos años después, apareció *A Wizard of Earthsea*, el primer libro de una trilogía de género fantástico de la que también forman parte *The Tombs of Atuan* (1971) y *The Farthest Shore* (1972). Más adelante la autora decidió retomar el mundo que había creado, Terramar, y también publicó *Tehanu* (1990) y *The Other Wind* (2001).

Le Guin también exploró otros terrenos de la literatura. En ciencia ficción, su obra más destacada fue *The Left Hand of Darkness* (*La mano izquierda de la oscuridad*) (1969), una novela caracterizada por la peculiaridad de sus personajes, quienes, por ser habitantes de otro planeta, no tienen género binario (no son hombres ni mujeres), una perspectiva muy interesante para la reflexión sobre los roles de género. En ficción utópica destacan los títulos de *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) o, su reconocido cuento, «*The Ones Who Walk Away from Omelas*» (1973).

Algunas de sus novelas como *The Lathe of Heaven* (1970) o varias de las historias de la serie de *Terramar* han sido adaptadas al cine o a la televisión. De igual forma, la escritora ha recibido numerosos reconocimientos por su trabajo, como el National Book Award, el Harold D- Vursell Memorial Award o los premios Nébula, Júpiter y Locus.

A pesar de la relevancia de todos estos hechos en la vida de Ursula K. Le Guin, es imposible analizar (y, sobre todo, entender) a la autora sin profundizar en sus ideales y en su contexto social y cultural. Así, teniendo en cuenta la época en la que vivió, y sus tendencias como escritora, Ursula K. Le Guin es estudiada dentro de la corriente posmodernista (Díez Cobo, 2011).

El Posmodernismo fue un movimiento del siglo XX que surgió tras la II Guerra Mundial y que, tal y como su nombre indica, nació a partir del modernismo, una corriente basada en la experimentación. El posmodernismo abarcó numerosas disciplinas, tales como la arquitectura, la literatura, la filosofía o el arte.

Dentro de la literatura, el posmodernismo presenta diferentes puntos de vista o enfoques en los que las obras «se burlan de las tradiciones previas a través de la parodia, el pastiche y la mezcla de elementos de alta y baja cultura» (*El libro de la literatura*, 2018, p.342). «Sus rasgos distintivos son el experimentalismo, la ironía, la parodia, la autoconciencia, la fragmentación, la autorreflexividad, la heterogeneidad y la parataxis», señala Díez Cobo (2011), para quien la naturaleza de este movimiento es difusa, «lo que en el terreno literario le granjea numerosas ventajas, aunque también un cúmulo de limitaciones» (p.35), como es el hecho de que se haya convertido en una etiqueta que trasciende sus límites cronológicos, hasta el punto de que, como el propio Umberto Eco señalara, «la categoría de lo postmoderno no tardará en llegar hasta Homero» (Díez Cobo, p.35).

Principalmente, la corriente posmodernista intenta romper con todos los sistemas previamente establecidos que ya están arraigados en la sociedad. Es un movimiento que pretende cuestionar las entidades —e identidades— fijas. Los posmodernistas rechazan la idea de que una historia esté contada desde un único punto de vista, y por eso desafían los cánones de la cultura occidental, desde la religión hasta la ciencia. Además, los autores posmodernistas también «suelen utilizar técnicas de metaficción para dirigir la atención hacia la artificialidad de la obra» (*El libro de la literatura*, 2018, p.342).

Podría decirse que esa metaficción tan recurrente para los escritores del posmodernismo tiene ciertas características intertextuales y que, de acuerdo con Zavala (1996), también

es propio de la cultura moderna. Este proceso se puede definir, de manera más precisa, de la siguiente forma:

Narración típicamente posmoderna que mediante ciertos recursos (como la inclusión del autor como personaje o la presentación de personajes que son conscientes de estar dentro de la narración) recuerda al lector la artificialidad de la obra de ficción y le invita a preguntarse por la relación entre ficción y realidad. (*El libro de la literatura*, 2018, p.341)

Algunos autores destacados en esta corriente son Jean-François Lyotard, Paul Auster, Michel Foucault o John Barth, quienes, a través de sus obras, desarrollaron nuevas formas de narración e intentaron romper con las normas convencionales de la literatura.

Por supuesto, Le Guin, al formar parte del movimiento, también destaca por sus ideales revolucionarios y por desafiar la normatividad. Por esta razón, no es sorprendente que la autora se autodenominara feminista y que intentara, a través de sus palabras, contribuir con el movimiento, especialmente a partir de 1969, con la publicación de *The Left Hand of Darkness*, en la que se tratan temas como la misoginia y se replantean los roles de género.

La propia Le Guin llegó a definir el feminismo como «waking up from a very long nap» (Plotz, 2015), es decir, como despertarse de una siesta muy larga. Además, sin perder el toque revolucionario, afirmó: «there are a lot of people trying to put us back to sleep» (Plotz, 2015). De hecho, Le Guin no se quedaba con la idea aislada de un feminismo independiente de otras causas, sino que también alegaba la estrecha relación de esta corriente con el ecologismo y el conservacionismo. Esta cuestión no es para nada sorprendente, pues, como bien hace notar Varela, hoy en día «lo que parece incorrecto es hablar de feminismo y no de feminismos, en plural [...] para hacer hincapié en las diferentes corrientes que surgen en todo el mundo» y continúa: «podemos hablar de [...] ecofeminismo, feminismo institucional, ciberfeminismo...» (Varela, 2019, p.21). Así pues, Ursula K. Le Guin se adscribe, precisamente, a la corriente ecofeminista, no solo a través de sus textos como autora, sino también a nivel personal e individual.

El ecofeminismo es una corriente que surgió como respuesta al desarrollo de la energía nuclear y de las armas nucleares en la segunda mitad del siglo XX (Messer, 2007), y se centra fundamentalmente en defender la sostenibilidad medioambiental. Por tanto, básicamente el ecofeminismo propone «una relación armónica entre humanidad y naturaleza, y entre humanas y humanos» (Bosch, Carrasco y Grau, 2005, p.2). Y, asimismo, desde este punto de vista, también encuentra relación entre la opresión de la

mujer con la explotación de la naturaleza, pues ambas poseen un estrecho vínculo de unión en el que el hecho de llegar a reconectar con la naturaleza también puede suponer alcanzar la igualdad de género.

Ahora bien, un ala de esta corriente va un poco más allá y sugiere la idea de que la mujer está más conectada con la naturaleza que el hombre por sus numerosas similitudes, como la fertilidad. Este pensamiento es importante porque, en cierta forma, se deja ver en «She Unnames Them», tal y como se estudiará más adelante.

Por otro lado, aparte de estos ideales con los que se identificaba Le Guin, se conoce que la autora también era seguidora de la doctrina religiosa y filosófica taoísta. El taoísmo, corriente planteada en el *Tao Te Ching*, libro atribuido a Lao-Tse, «plantea la existencia de un mundo del pensamiento y un mundo de los sentidos» y sostiene que «aunque la realidad existe independientemente de la percepción humana, el hombre solo puede concebir la existencia de las cosas materiales con su experiencia sensorial y su subjetividad» (Mastrodoménico, 2014, p.111).

Después de ver cómo Le Guin defendía ideas ecologistas, no es sorprendente descubrir su comunión con el taoísmo, pues se caracteriza por defender que «las personas deberían ser uno con la naturaleza y que todas las cosas vivientes tienen una fuerza universal fluyendo a través». (China Antigua, 2018).

En definitiva, la autora intenta luchar contra los arraigados patrones de desigualdad social y defendía la conexión del ser humano (centrada particularmente, en la mujer) con la naturaleza. Todo esto pretendía transmitirlo en muchos aspectos de su vasta colección de escritos utilizando diversas técnicas. El texto objeto de este trabajo, «She Unnames Them», es un perfecto reflejo de sus intenciones y creencias.

3.2 El texto: She Unnames Them

«She Unnames Them» (Anexo I) es un relato corto que fue publicado en la conocida revista estadounidense *The New Yorker* el 21 de enero de 1985. A pesar de estar basado en la historia bíblica de Adán y Eva, el texto describe una situación completamente inversa a la original, pues narra cómo los animales, y la propia Eva, toman la decisión de deshacerse de los nombres que originalmente habían sido asignados por Adán.

Para el análisis de esta obra (hecho que será fundamental a posteriori para la traducción de la misma), es necesario empezar, en primer lugar, por comentar algunos de los aspectos básicos que lo componen.

«She Unnames Them» es un texto de carácter narrativo que, a pesar de haber sido publicado en 1985, posee una situacionalidad y una delimitación temporal complejas. La autora, zambulléndose en los rasgos más propiamente posmodernistas, juega con la deconstrucción del tiempo, alternando imágenes que aluden tanto al pasado como al presente de aquel momento. La historia, de hecho, al estar basada en la Biblia, debería suceder en el tiempo mítico de la misma. Sin embargo, a lo largo de la narración, se descubren referencias que aluden a distintos períodos reales de la historia, verbigracia, las menciones a Jonathan Swift (1667-1745) o a T.S. Eliot (1888-1965), que producen cierta anacronía. Aún más, esa sensación de linealidad temporal se logra deconstruir incluso dentro del propio tiempo mítico gracias a la alusión a la Torre de Babel, que es un hecho que ocurre a posteriori en la Biblia, como se tratará más adelante. Esta deconstrucción, que toma retales de ambos, historia y mito, para darles un nuevo orden, produce una sensación anacrónica que hace que, en parte, no se pueda distinguir con seguridad si el relato tiene lugar en ese tiempo mítico o si se sitúa en un punto más real en la historia.

Con el espacio, por otro lado, ocurre algo similar. Aparece esa línea borrosa en la que no se distinguen bien los aspectos míticos de los reales. La naturaleza, no obstante, es un elemento fijo al que se evoca constantemente durante todo el transcurso de la historia. Analizándolo dentro del contexto bíblico, se intuye que el relato está contado después de que Adán y Eva fueran expulsados del Jardín del Edén, puesto que casi al final del texto Eva dice: «I hope the garden key turns up», lo que deja entrever que ya estarían fuera del paraíso descrito en la Biblia. Además, este último fragmento en el que ambos mantienen un diálogo recuerda, en cierta manera, a la típica escena familiar tan característica y estereotipada de los años XX, principalmente en Estados Unidos, lo que hace que quien lo lee, además, evoque la imagen de una casa familiar tan representativa del Sueño Americano. Dicha representación, por tanto, queda expuesta como una crítica a la idealización del mismo.

Por lo que se refiere a la narración, en el texto se pueden distinguir dos bloques diferentes gracias, especialmente, a la manera en la que está narrado cada uno.

El primer bloque, que abarca los primeros cinco párrafos, cuenta la historia desde un punto de vista externo, haciendo uso de la tercera persona, por lo que se puede decir que el narrador es, en efecto, extradiegético. En este análisis, no obstante, y por la naturaleza y los hechos propios del texto, se va a considerar que quien narra de esta manera es, además, una mujer. La narradora, pues, cuenta todo lo que está sucediendo en la historia y, precisamente es ella quien parece mezclar los hechos en el tiempo, como si jugara a tener el papel de Dios y supiera con certeza todo lo que ocurrió en el pasado, así como lo que ocurrirá en el futuro.

En el segundo bloque (que inicia en el sexto párrafo del texto), en cambio, la narración da un giro, convirtiéndose nuestra narradora en autodiegética, pues cuenta sus propias experiencias haciendo uso de la primera persona del singular: «None were left now to unname, and yet how close **I** felt to them» (las negritas son propias de este análisis y no del texto original). Sin embargo, aunque hasta aquí parezca que está todo bien estructurado y definido, la manera y el estilo con los que se mantiene la narración hace que reflexionemos sobre si esa segunda narradora es, en realidad, la misma que narraba también el primer bloque, pero desde una posición más impersonal, lo que la convertiría más bien, en esa primera parte, en una narradora homodiegética. Asimismo, por deducción de lo que ocurre en la historia, y gracias al contexto que se mencionó previamente, así como a la mención de otros personajes, como Adán, se asume también que la persona que habla y narra toda la situación es Eva, aunque nunca se revele su nombre, algo que, evidentemente se oculta de forma intencionada como parte del objetivo y el tema principal del texto. Ahora bien, si la primera parte, que está narrada en tercera persona, únicamente utiliza la narración y la descripción de los hechos; la segunda parte, además de las reflexiones propias de la narradora en primera persona, también contiene diálogos en estilo directo.

Además de Eva, que funciona en parte como narradora y, en parte, como protagonista de la historia, los personajes son bastante variados, pues se presentan todo tipo de animales como yaks, toros, gatos, ratas, pájaros, etc., que, a su vez, tienen rasgos muy humanos, como son sus pensamientos y las discusiones sobre el asunto que se les plantea en la historia. Actúan de forma racional a pesar de que siguen teniendo las características propias de cada especie, como ocurre en el caso de los gatos o los perros. Por otro lado, Adán también forma parte de la historia, con un nivel aún más alto de importancia y siendo el antagonista de Eva. Asimismo, Dios también es aludido en la historia, lo que

mantiene, aunque de manera peculiar, el estilo bíblico del texto, que, aunque no aparece directamente, es mencionado por Eva: «You and **your father** lent me this».

Asimismo, conviene señalar que «She Unnames Them» contiene rasgos paródicos, de acuerdo con Genette, pues como plantea en su teoría (véase la figura 2), el relato se manifiesta como una transformación del hipotexto (la Biblia en este caso) con intenciones cómicas. No obstante, se pueden apreciar, a su vez, algunas características propias del pastiche satírico (o imitación satírica), ya que se hace uso de la imitación con fines críticos.

Código lingüístico

El registro lingüístico de «She Unnames Them» es mayoritariamente formal, a pesar de no ser un texto especializado ni técnico; su léxico, así como su estructura sintáctica, es bastante complejo en algunos casos. Cabe destacar que una de las causas de este hecho es que, desde un punto de vista lingüístico, el uso de estructuras sintácticas, de léxico y expresiones adecuadas son fundamentales en el texto, pues la idea principal, adjunta al propio título, trata precisamente del poder del lenguaje y su capacidad para formar y determinar la realidad. Esta misma idea se ve reflejada también en la propia Biblia, (cuestión destacable teniendo en cuenta la metanarrativa en la que se inspira la historia), pues las primeras palabras del Evangelio según san Juan en el Nuevo Testamento son: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios» (Juan 1:1).

En lo concerniente al léxico, por otro lado, destaca la utilización de algunos sustantivos y adverbios formales tales como *alacrity* (sustantivo) o *steadfastly* (verbo), palabras que encajan con el contexto elevado al que alude el texto. Este registro culto también se reconoce por la amplitud del vocabulario empleado, principalmente, a través de los campos semánticos. Valga como ejemplo el tercer párrafo, en el que, haciendo uso de la hiponimia, se mencionan diversas especies de aves (*parrots, lovebirds, ravens, mynahs*) o la utilización de varias onomatopeyas de animales o de insectos: *buzzing, stinging, humming, etc.*

Ahora bien, el elemento que en realidad le aporta mayor complejidad al texto es, sin lugar a dudas, la prosa de Le Guin. Narrada literariamente, con una musicalidad que acompaña a los hechos y haciendo uso de algunos recursos estilísticos, la autora logra llenar el texto de belleza y complejidad. Así, en lo relativo a los recursos estilísticos que aportan el nivel literario del texto, destacan especialmente la aliteración, la onomatopeya y la imagen.

En el primer párrafo, al inicio del texto, destaca una aliteración que contribuye a la fluidez de la lectura: «whales and dolphins, seals and sea otters». La repetición de la «s» recuerda al sonido del océano, el hábitat de las criaturas que menciona, lo que hace más fácil imaginarse la escena y ponerse en contexto. Más adelante, en el tercer párrafo, aparecen los campos semánticos mencionados y las onomatopeyas que nos remiten a los sonidos de los insectos: «buzzing and stingin and humming and flitting and crawling and tunelling away». Plasmar todos estos verbos juntos y a la vez hace que, a través del sonido, realmente parezca que hay muchos insectos revoloteando al mismo tiempo, tal y como ocurre en la naturaleza. De igual forma, ese mismo párrafo también está cargado de imaginería, lo que ayuda a evocar la escena no solo de forma auditiva, sino también visual: «The insects parted with their names in vast clouds and swarms of ephemeral syllables».

Este recurso aparece, asimismo, en el siguiente párrafo: «As for the fish of the sea, their names dispersed from them in silence throughout the oceans like faint, dark blurs of cuttlefish ink, and drifted off on the currents without a trace». De nuevo, Le Guin intenta aludir al mar y a través de sus palabras crea una imagen muy poética que transmite la paz que en ese momento están sintiendo los animales al deshacerse de sus nombres. Finalmente, el último elemento que contribuye a la formalidad del texto es, inevitablemente, la alusión a otras obras y autores de culto y las relaciones intertextuales.

Intertextualidad

La relación intertextual más evidente y destacada del texto es, sin lugar a duda, la que establece con la Biblia. Como ya se ha mencionado, «She Unnames Them» basa su trama en la historia bíblica del Antiguo Testamento que relata la creación de Adán y Eva, que, de acuerdo con este, fueron los primeros humanos de la Tierra, creados por Dios al sexto día de la creación.

La Biblia, al ser el libro más leído, y vendido, de la historia, seguido tanto por el catolicismo como por el judaísmo, es, por esta misma razón, la mayor metanarrativa existente en nuestra cultura. En otras palabras, es un libro canónico que ha definido las corrientes de pensamiento, el comportamiento y la cultura de gran parte de la humanidad.

Desde una perspectiva posmodernista, se puede considerar que, a través de su relato corto, Ursula K. Le Guin desafía dicha metanarrativa y todo lo que representa, poniendo en duda y en evidencia los ideales y las explicaciones que la entidad religiosa siempre ha

defendido como lo adecuado. A la luz de la teoría de Genette, es posible afirmar que la relación que se crea entre «She Unnames Them» y la Biblia es de carácter hipertextual, siendo el relato corto el hipertexto y el Antiguo Testamento bíblico en el que está basado, el hipotexto.

En este caso, además, cabe señalar que el hipertexto no menciona, en ningún momento, directamente a la Biblia, como sí lo hace con otros textos con los que también mantiene una relación intertextual. Lo que hace realmente Le Guin es transformar ese hipotexto para subvertir los ideales que este representa, utilizando incluso, en algunos casos, la parodia para distanciarse del texto original y desafiarlo al mismo tiempo.

Para esto, en primer lugar, la autora deconstruye la situación original y juega creando un escenario completamente contrario. Es decir, en la Biblia, Dios le otorga a Adán el poder para nombrar a todas las criaturas de la tierra y, después, decide crearle una pareja (como la tenían todos los animales a los que nombró) a partir de su costilla. En «She Unnames Them», Le Guin le quita ese poder a Adán y se lo regala a Eva para hacer exactamente lo contrario: quitarle el nombre a todos los animales e insectos del lugar. De esta manera, el texto desafía una historia y una entidad ya arraigadas en la cultura y, a su vez, reivindica el movimiento feminista como contraposición al paternalismo que no pasa desapercibido en el hipotexto.

Un claro ejemplo de este desafío en contra de la religión y del patriarcado se encuentra entre las palabras que dedica Eva a Adán casi al final del texto: «You and your father lent me this-gave it to me, actually. It's been really useful, but it doesn't exactly seem to fit very well lately».

A través de sus palabras, Eva rompe con todo lo que se supone que representa en la Biblia; alude indirectamente a Dios y se deshace de las cadenas a las que estaba atada. Básicamente, toda la relación intertextual existente entre ambos textos se plantea con la intención de desafiar y deconstruir los sistemas fijos. Incluso Eva, de forma metafórica, le devuelve la costilla a Adán al mismo tiempo que se deshace de su nombre y se libra de todas las categorías que cohiben la libertad. Por ejemplo, el hecho de estar etiquetada como mujer le supone tener que comportarse de una determinada forma y lo que pretende es liberarse de todo eso.

En segundo lugar, correspondería hacer una comparación entre «She Unnames Them» y el texto bíblico para comprobar si la autora siguió, en algún caso, la misma estructura o

la misma línea de los hechos que la historia original. Esta tarea, sin embargo, implica grandes dificultades por la casi innumerable cantidad de traducciones y adaptaciones que se han hecho de la Biblia. Por ello, se han recogido diferentes versiones -en inglés- del mismo pasaje (Génesis: 2:20-22) en el que Adán nombra a los animales y, posteriormente, Dios crea a Eva a partir de la costilla de Adán. Estas versiones son, además, de fechas anteriores a la publicación de «She Unnames Them» pues carecería de sentido tomar como objeto de estudio versiones posteriores.

Versión	Fecha	Texto
King James Version (KJV)	1611	²⁰ And Adam gave names to all cattle, and to the fowl of the air, and to every beast of the field; but for Adam there was not found an help meet for him. ²¹ And the Lord God caused a deep sleep to fall upon Adam, and he slept: and he took one of his ribs, and closed up the flesh instead thereof; ²² And the rib, which the Lord God had taken from man, made he a woman, and brought her unto the man.
American Standard Version (ASV)	1901	²⁰ And the man gave names to all cattle, and to the birds of the heavens, and to every beast of the field; but for man there was not found a help meet for him. ²¹ And Jehovah God caused a deep sleep to fall upon the man, and he slept; and he took one of his ribs, and closed up the flesh instead thereof: ²² and the rib, which Jehovah God had taken from the man, made he a woman, and brought her unto the man.
Amplified Bible, Classic Edition (AMPC)	1965	²⁰ And Adam gave names to all the livestock and to the birds of the air and to every [wild] beast of the field; but for Adam there was not found a helper meet (suitable, adapted, complementary) for him. ²¹ And the Lord God caused a deep sleep to fall upon Adam; and while he slept, He took one of his ribs or a part of his side and closed up the [place with] flesh. ²² And the rib or part of his side which the Lord God had taken from the man He built up and made into a woman, and He brought her to the man.

En los fragmentos de las tres versiones se puede apreciar la misma estructura, así como el mismo orden de los hechos. Por ejemplo, en el caso de los animales, se mencionan primero el ganado (animales domésticos), luego los pájaros y, por último, los animales que, según algunas traducciones al español, pueden ser referidos como de campo (Reina Valera, 1960, Génesis 2:20) o animales salvajes (La Palabra, 2010, Génesis 2:20).

En cuanto al texto de Le Guin, la narradora no alude a los animales en el mismo orden que el texto original. En este caso, el relato comienza hablando de los animales marinos, que, aunque no son mencionados en este pasaje bíblico, sí que lo son en el anterior: «God created the great sea monsters and every living creature that moves, which the waters brought forth abundantly» (Génesis 1:21). Más adelante, en el segundo párrafo del relato, sí que se mencionan el ganado y los pájaros, al igual que en el texto bíblico. No obstante, en medio de ambas menciones Le Guin también nombra a las mascotas, como gatos y perros, trasladando el texto a un contexto un poco más moderno, lo que nuevamente puede asociarse con esa imagen de hogar tan publicitada en Estados Unidos en el siglo XX.

Es fundamental, además, reparar en el paralelismo de ambas historias, y en esa deconstrucción posmodernista que se ha ido mencionando reiterativamente, que es principalmente donde se adivina la intención subversiva y desafiante de Le Guin. En la Biblia, Adán nombra a los animales e, inmediatamente después, Dios crea a Eva a partir de la costilla del propio Adán. En «She Unnames Them» toda la historia da un giro en el que Eva da libertad a los animales «desnombrándolos» para luego devolverle a Adán lo que él (y su padre) le dieron, que tal y como se sobrentiende, sería la misma costilla que le dio vida en la historia bíblica.

A pesar de ser esta la relación intertextual más destacable e importante del texto, en el relato corto también se descubren otras referencias intertextuales que aparecen en la historia de forma más puntual y específica. Todas estas alusiones a otros textos, además, como ya se ha ido desvelando en este trabajo, logran enredar la temporalidad de los hechos y juegan un papel crucial para entender el mensaje de la historia al completo. Por este mismo motivo, como ha ocurrido en los aspectos anteriores, es fundamental analizarlos y encontrar la traducción más apropiada para cada uno de ellos.

En primer lugar, y para empezar en el orden correspondiente, destaca ya desde el primer párrafo una segunda referencia bíblica, pero esta vez sí se muestra de manera directa: la Torre de Babel. También perteneciente al Antiguo Testamento, este relato pretende

explicar el origen de las lenguas que se hablan en la Tierra, pues, según la Biblia, después del diluvio universal, los descendientes de Noé decidieron crear una torre inmensa y Dios los castigó confundiéndolos al hacer que hablaran distintos idiomas. De ahí que en el texto la narradora escriba: «Unlike the ubiquitous creatures such as rats and fleas, who had been called by hundreds or thousands of **different names since Babel**».

Es curioso que diga que a estos animales los han llamado de diferentes formas desde que ocurrió lo de Babel, puesto que la historia de Adán y Eva en la Biblia sucede mucho antes de esto, pero también es una referencia intertextual perfecta para la narración, puesto que implícitamente demuestra la idea del texto de que animales como las ratas, que han tenido infinidad de nombres, son más libres y están menos condicionados con su propio nombre. Además, no deja de encajar a la perfección también por el simple hecho de que, al igual que «She Unnames Them», es una historia centrada en la importancia y el poder del lenguaje.

En segundo lugar, avanzando un poco y siguiendo el orden textual, resalta una referencia intertextual con el conocido libro *Los Viajes De Gulliver*, en la que hace una alusión directa a Jonathan Swift: «Among the domestic animals, few horses had cared what anybody called them since the failure of Dean Swift's attempt to name them from their own vocabulary».

Esta referencia posee un trasfondo muy interesante ya que Le Guin no se refiere al autor irlandés por su nombre de pila, sino que lo llama *Dean* (deán o decano en español), que fue el cargo que él mismo tuvo en la catedral de San Patricio, en Dublín. Con esto, la autora alude a la religiosidad del escritor en la misma frase en la que enfatiza su fracaso, contribuyendo a su desafío contra la religión y los representantes de las entidades que la defienden. De igual forma, la mención intertextual corresponde al nombre que el irlandés les atribuye a los caballos en *Los Viajes de Gulliver*: «Houyhnhnms» en inglés, que, en algunas versiones en español, como la publicada por Ediciones Rueda en 2007 se traduce como «juijjins». Es realmente importante, además, mencionar que esta referencia está conectada también con la de la Torre de Babel, pues ambas aluden a las barreras del lenguaje y, además, parece que en este caso, a través de la intertextualidad la autora sí que mantiene cierta cronología de los hechos, ya que, después del surgimiento de los idiomas en Babel, Gulliver tiene que aprender diferentes lenguas en los lugares que visita para comunicarse, la lingüística es relevante tanto en el texto principal como en los metatextos.

En tercer lugar, la relación intertextual se establece con T.S. Eliot y a su poema «The naming of cats», que, en español ha sido traducido de diversas maneras como «El nombre de los gatos» o incluso «Cómo llamar a tu gato», en la traducción de R. Ortiz, *El libro de los gatos habilidosos del Viejo Possum* (2004). Este poema es el primero de una colección que Eliot publicó en 1939 bajo pseudónimo llamado *Old Possum's Books of Practical Cats* y a partir del cual se creó el conocido musical de Broadway *Cats*.

Tal y como se puede apreciar en el título del poema, su temática encaja muy bien con «She Unnames Them», pues en él Eliot introduce el resto del poemario hablando, precisamente, de los diferentes nombres que pueden otorgársele a un gato. En concreto, el fragmento en el que Ursula K. Le Guin alude a dicho texto a través de su narradora es el siguiente:

The cats, of course, steadfastly denied ever having had any name other than those self-given, unspoken, ineffably personal names which, as the poet named Eliot said, they spend long hours daily contemplating -though none of the contemplators has ever admitted that what they contemplate is their names and some onlookers have wondered if the object of that meditative gaze might not in fact be the Perfect, or Platonic, Mouse.

Al repasar el poema original, queda constancia de que las palabras de ese fragmento provienen, específicamente, de los últimos versos que una vez llegó a escribir Eliot (2004, p.14):

But above and beyond there's still one name left over,
And that is the name that you never will guess;
The name that no human research can discover—
But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will **never confess**.
When you notice a cat in profound meditation,
The reason, I tell you, is always the same:
His mind is engaged in a rapt **contemplation**
Of the thought, of the thought, of the thought of his name:
 His **ineffable** effable
 Effanineffable
Deep and inscrutable singular name.

No pasa desapercibida la enorme similitud entre ambos textos, y, es debido a ese inmenso paralelismo por el que se procederá, en la siguiente tabla, a comparar las oraciones de cada uno de los fragmentos que mantienen una relación significativa, pues Le Guin hace un trabajo magnífico dejando pistas en su escritura para que el lector sea capaz de reconocer la referencia intertextual y reflexionar sobre la misma:

T.S. Eliot - The naming of cats	Ursula K. Le Guin - She Unnames Them
The cat himself knows	those self-given [...] personal names
Will never confess	unespoken
a cat in profound meditation / his mind is engaged in a rapt contemplation	that meditative gaze / they spend long hours daily contemplating
Ineffable [...] singular name	Ineffably personal names
Of the thought, of the though, of the thought of his name	though none of them...

Adviértase que, a pesar de guardar prácticamente el mismo significado, Le Guin suprime el género masculino que emplea Eliot en el poema original. Ella, en cambio, decide utilizar el plural precisamente para subvertir la temática patriarcal, que es la misma estrategia que aplicó en el primer párrafo al hablar de «elderly females», donde, al contrario que en el primer caso, sí que resalta el hecho de que son hembras. Es importante destacar, además, que, aunque ambas frases no son equivalentes en contenido, para incluir la repetición de la palabra «thought» que resuena en el poema de Eliot, la autora hiciera uso de la conjunción «though», que se escribe y suena de manera muy similar.

En cuarto lugar, se reconoce una mención a Platón («the Perfect, or Platonic, Mouse») que es, en realidad, una referencia que también hace el propio Eliot en «The naming of cats», hecho que aporta mucho interés a la dinámica intertextual, ya que es una alusión que se encuentra en el hipotexto y en el hipertexto al mismo tiempo:

There are fancier names if you think they sound sweeter,
Some for the gentlemen, some for the dames:
Such as **Plato**, Admetus, Electra, Demeter—

La introducción de este adjetivo (*platoníc*: platónico) puede aludir, si tomamos la palabra en su uso más común, a la idealización por parte del gato hacia el ratón. Pero, además, la utilización de este término también alarga, como se mencionó, la alusión al poema de Eliot y, a su vez, hace una referencia directa al filósofo griego, pues el hecho de que el adjetivo escrito por Le Guin esté escrito con mayúscula resalta esta idea.

Teniendo esto en mente, y profundizando un poco en el significado, se podría intuir que, al estar acompañado del adjetivo *Perfect*, también en mayúscula, podría ser una referencia

intertextual con *El mito de la caverna*, en el que se habla del Mundo de las Ideas, donde se encuentran la perfección y la verdad. Así, puede que los gatos de los que habla Le Guin estén, en realidad, mirando al ratón ideal de este mundo.

Por último, en quinto lugar, hay una alusión directa a Carlos Linneo (1707-1778), un científico reconocido por haber creado la taxonomía de los seres vivos, lo que quiere decir que le otorgó su nombre actual a muchos seres y especies, y, por ello, en el relato de Le Guin aparece lo siguiente: «generic appellations "poodle," "parrot," "dog," or "bird," and all the **Linnaean qualifiers**».

Como se puede comprobar, es indiscutible la afirmación de que las referencias intertextuales de esta obra no están ahí por casualidad ni fueron elegidas al azar. Cada una de ellas tiene su porqué y su función. Las referencias directas a los reconocidos personajes Jonathan Swift, T.S Eliot y Carlos Linneo tienen todas más de un aspecto en común: todos son hombres que, en algún momento, tuvieron el poder de nombrar. Tal y como le ocurrió a Adán en la historia del Antiguo Testamento, todos pudieron poner nombres y hablar de dicho nombramiento: en el caso de Swift, pudo inventar diversos nombres en *Los Viajes de Gulliver*; en el de Eliot, pudo explorar los nombres de los gatos y Linneo pudo clasificar y nombrar una gran cantidad de especies. Todos estos hombres dan nombres y la mujer de la historia se los quita, *des nombra* a las criaturas, suprimiendo las imposiciones que venían adjuntas a cada uno de esos nombres.

Asimismo, estas referencias también advierten la existencia de otras disciplinas, como la ciencia o la filosofía, en las que, al igual que en la religión, se atribuye mayor poder y reconocimiento al hombre.

Registro coloquial

Ahora bien, una vez repasados los aspectos intertextuales, la historia desemboca en un final en el que no pasa desapercibido un cambio de registro. Tal y como se mencionó al inicio de este apartado, y como se ha ido corroborando, el texto de Le Guin posee una gran calidad literaria, en la que se reconocen estructuras formales acompañadas de diversos recursos estilísticos que ayudan a crear una continua contraposición de ideas. Y es precisamente por esa oposición constante por la que también se incluyen algunos elementos que atribuyen ciertas pinceladas de actualidad y coloquialismo.

Esto ocurre fundamentalmente cuando Eva, que narra en primera persona, mantiene una conversación con Adán. Los diálogos entre ambos personajes son bastante cercanos, utilizan un lenguaje coloquial que la autora refleja de forma escrita a través de las contracciones y de expresiones y palabras más casuales. Valgan como ejemplo los siguientes casos:

- "Put it down over there, O.K.?"
- "When's dinner?"
- "I'm going now. With the-", "With them, you know".

La familiaridad de estas frases le da un toque cómico a la escena y, además, introduce una crítica a situaciones en las que muchas parejas, y especialmente muchas mujeres, podrían verse identificadas. La utilización del lenguaje más actual (que también aparece reflejado en algunos de los pensamientos de Eva) evoca, nuevamente, a una escena doméstica habitual especialmente característica del siglo XX. Este hecho de nuevo remite a la deconstrucción del tiempo y de la realidad, trasladando a estos personajes contextualizados en un tiempo mítico a la época de la propia Le Guin.

Habría que señalar que, en la primera parte (narrada en tercera persona), la escritora también introduce algunos rasgos coloquiales entremezclados con la poética narración que cuenta los hechos. Este registro más informal destaca especialmente cuando se presentan las opiniones o los pensamientos de los animales, lo que aligera el texto, aportándole también ese toque cómico a los hechos que están teniendo lugar. Lo mismo ocurre, por ejemplo, cuando en el tercer párrafo se mencionan algunos nombres comunes de mascotas como «Froufrou», «Polly» o «Birdie», pues en tono burlesco se vuelve a transmitir esa sensación de familiaridad doméstica.

La naturaleza

Por último, para concluir este apartado, es importante destacar que, en efecto, un aspecto destacado del discurso de la autora era, además de sus ideales feministas, la defensa de la naturaleza y el medio ambiente. Teniendo esto en mente, no es difícil encontrar en «She Unnames Them» ciertos comentarios estrechamente relacionados con el ecofeminismo. Valgan como ejemplo las siguientes palabras: «None were left now to unname, and yet how close I felt to them when I saw one of them crawl across my way or over my skin...»

Esta cita, que además es la primera frase en la que se utiliza la primera persona en singular, describe la cercana conexión que siente la protagonista con los animales y su entorno, hasta el punto en el que se deja llevar y aparece su lado más salvaje: «And the attraction that many of us felt, the desire to smell one another's smells, feel or rub or caress one another's scales or skin...».

Una vez en la naturaleza, la mujer consigue la libertad al no sentirse atada por los estereotipos que se le han impuesto. Eva logra desinhibirse y ser una más del entorno animal. Además, con estas descripciones la autora también logra deconstruir los conceptos de miedo y atracción, pues se encuentra en una situación en la que, aunque lo normal sería que ella le temiera a los animales, o viceversa, todos acaban siendo y sintiendo lo mismo, al no tener ninguna barrera que lo impida. Reconocen un mismo miedo que los hace sentirse más cerca los unos de los otros. De nuevo, este mensaje alude a la fuerte conexión que tiene la mujer con la naturaleza, la misma conexión que le da el impulso a Eva para deshacerse de las ataduras.

4. Traducir un texto intertextual

4.1 Método

A lo largo de este trabajo se ha ido reflejando, de manera paulatina, el proceso que se ha llevado a cabo para traducir el texto original como materia de estudio y, por consiguiente, este apartado no es más que una recopilación cada uno de los pasos de traducción que se han seguido para llegar a obtener el producto final deseado. Como señala Merlo Vega (2005), siguiendo a Hurtado Albir, dos son los procesos inherentes al acto de traducción: «comprensión del texto y reexpresión del mismo» (p.181).

Para llegar a la comprensión del texto, es necesario documentarlo y, como había planteado Rocío Palomares, para ello se han de seguir tres fases: «1) obtención de información sobre el contenido del texto origen, 2) obtención de información terminológica, y 3) obtención de información fraseológica» (Merlo Vega, 2005, p.181).

En este caso, y antes de entrar en el proceso de documentación del texto origen, se hizo una amplia investigación sobre diversas teorías relevantes en el campo de la traducción. Se analizaron obras que abarcaban un abanico de distintas posibilidades, desde la forma más genérica de la traducción hasta la específica traducción intertextual, pasando, por supuesto, por la traducción literaria y por un tema tan relevante en este trabajo como es el canon. Autores como Hurtado o Paleologos brindaron ideas esenciales para la creación y el desarrollo de este proceso, pues aportan una base de conocimientos fundamental que hace reflexionar sobre la naturaleza del proceso traductológico.

A continuación, se inició el proceso de documentación relativo al texto original, pues como señala Merlo Vega (2005) «antes de abordar cualquier traducción de un texto literario, será necesario reunir una serie de informaciones concernientes al mismo, ya que de esta manera el resultado final será de mayor calidad» (p.182). Asimismo, se siguieron también los pasos a tener en cuenta durante este proceso que recomienda e ilustra propio Merlo Vega a través del siguiente esquema (p.183):

1. DOCUMENTACIÓN SOBRE EL AUTOR	Información sobre la trayectoria del autor
	Información sobre el contexto del autor
	Información sobre el estilo del autor
2. DOCUMENTACIÓN SOBRE LA OBRA	Estudios sobre el texto y crítica literaria de la obra
	Ediciones en lengua original de la obra
	Traducciones de la obra
3. DOCUMENTACIÓN SOBRE LA LENGUA	Información lingüística
	Información lexicográfica
	Información terminológica

Figura 3. Merlo Vega, J.A. (2005). *La documentación en la traducción literaria*.

El primer paso, por supuesto, habla de la documentación sobre la autora, y se concibe como un estudio meticuloso del contexto en el que vivió: su vida, otras de sus obras, sus ideales y las corrientes en las que se identifica. Todo ello para entender de manera clara y concisa los mensajes que ella misma intentaba transmitir a través de sus palabras en el texto original, hecho fundamental para hacerlo llegar con la misma intensidad a la cultura de llegada.

En segundo lugar, se procedió, en efecto, a la interacción directa con el texto original y su contenido. Partiendo desde este punto, se analizó el texto de manera rigurosa, releándolo varias veces, y, por supuesto, analizando su trasfondo y prestando especial atención a las referencias intertextuales. En lo referente a dicha intertextualidad, se tuvo también que realizar una intensa investigación sobre la procedencia, el sentido y el mensaje de cada uno de los textos aludidos, así como considerar los motivos de la autora para insertar dichas obras dentro de la suya propia. Además, tal y como se refleja en el esquema de Merlo Vega, durante este paso también se plantearon los estudios previos sobre el texto y la crítica literaria de la obra, así como la existencia de ediciones. En lo relativo a las traducciones al español, hay que anotar que, al no ser una obra excesivamente conocida, no existen prácticamente traducciones de la misma, aunque sí que es posible encontrar algunas versiones no oficiales como la de Erika Cosenza, publicada en 2020. No obstante, esto no afectó de ninguna forma el proceso, ya que, para no condicionar la traducción final de este trabajo, se decidió omitir este paso y no leer dichas traducciones, todo con el fin de evitar influencias externas en el resultado final.

El tercer paso consistió en analizar todo lo referente a la lengua de la cultura de partida, recopilando toda la información posible en lo relativo a términos desconocidos o inexistentes para la lengua española.

Por otro lado, por lo que atañe al proceso de traducción en sí, procede afirmar que se utilizó el método interpretativo-comunicativo descrito por Hurtado (2001, p.252), pues la intención era mantener la misma función que contenía el texto original sin alterar, además su género textual. La finalidad era producir el mismo efecto en la cultura de llegada que en la cultura de partida intentando, además, que esta no estuviera condicionada por ninguna ideología o pensamiento más allá de los que pretendía plasmar la autora en su obra originalmente.

Asimismo, se hizo uso de diversas estrategias para resolver los problemas que se iban presentando a lo largo de la traducción, así como de técnicas puntuales, también basadas en la teoría de Hurtado (2001), que serán comentadas individualmente en el apartado concerniente al análisis del texto meta, pues requieren de una explicación más exhaustiva y visual.

Finalmente, se analizó el resultado final de la traducción y se comprobó la cohesión, la coherencia y la fluidez del mismo, haciendo los cambios que se consideraron pertinentes para mejorar la comprensión textual.

4.2 Traducción

Ella los desnombra - Ursula K. Le Guin

La mayoría de ellos aceptaron el *desnombre* con la perfecta indiferencia con la que hacía ya tiempo habían aceptado e ignorado sus nombres. Ballenas y delfines, focas y nutrias lo aceptaron con particular celeridad, deslizándose hacia el anonimato como si este fuera su elemento. Una facción de yaks, sin embargo, protestó. Dijeron que *yak* sonaba bien, y que casi todos los que sabían de su existencia los habían llamado de esta manera. A diferencia de algunas criaturas ubicuas como las ratas y las pulgas, que habían sido llamadas de cientos de miles de formas diferentes desde lo sucedido en Babel, los yaks realmente podían afirmar, decían, que tenían un *nombre*. Discutieron el asunto durante todo el verano, hasta que los consejos de las hembras más antiguas estuvieron de acuerdo en que, aunque el nombre fuera útil para otros, era tan redundante desde el punto de vista de los yaks que ellos mismos nunca lo pronunciaban y, por tanto, podían prescindir de él. Aun así, después de presentar tal argumento a sus machos, el consenso unánime se retrasó hasta el comienzo de las primeras ventiscas. Poco después de que empezara el deshielo, llegaron finalmente a un acuerdo y la denominación *yak* fue devuelta a su donante.

Entre los animales domésticos, pocos caballos se preocupaban por cómo los llamaran desde el fracaso de Swift en su intento por nombrarlos utilizando su propia jerga. Bovinos, ovejas, cerdos, burros, mulas y cabras, junto con las gallinas, gansos y pavos, accedieron entusiasmados a devolver sus nombres a las personas a las que, tal y como ellos lo veían, pertenecían.

Sí que surgieron, sin embargo, un par de inconvenientes con las mascotas. Los gatos, por supuesto, negaron rotundamente haber tenido otro nombre que no fuera el autoimpuesto, tácito e impronunciable. Nombre que, como bien dijo el poeta llamado Eliot, pasaban largas horas repitiéndose en secreto -aunque ninguno de los ensimismados había admitido repetir nada en su mente- y algunos mirones se preguntaban si sus miradas ensimismadas no estarían dirigidas al Perfecto, o Platónico, Ratón. En cualquier caso, ahora ya es un hecho irrelevante. Fue con los perros y con algunos loros, periquitos, cuervos y estorninos que llegaron los problemas. Estos individuos de gran talento verbal insistieron en que sus nombres eran importantes, y se negaron rotundamente a deshacerse de ellos.

Pero tan pronto como entendieron que el asunto era, precisamente, de libre albedrío y que quien quisiera llamarse Toby, Frufrú, Kiwi o incluso Piquito, era completamente libre de

hacerlo, ninguno puso ni la más mínima objeción de deshacerse de las apelaciones genéricas en minúscula (o en el caso de las criaturas Alemanas, en mayúscula) tales como «caniche», «loro», «perro» o «pájaro» y todos los calificativos linneanos que habían arrastrado durante doscientos años como lastres.

Los insectos se desprendieron de sus nombres en vastas nubes y enjambres de efímeras sílabas, que fueron alejándose mientras zumbaban, picaban, revoloteaban, reptaban y cavaban.

En cuanto a los peces del mar, sus nombres se dispersaron en silencio a través de los océanos como suaves y oscuros borrones de tinta de sepia, hasta quedarse dormidos entre las corrientes sin dejar rastro alguno de su presencia.

Ni uno solo se quedó sin ser desnombrado, y aun así cuán cercana me sentía a ellos cuando alguno se cruzaba por mi camino nadando, volando o trotando, o se arrastraba sobre mi piel, o me acechaba en la noche, o caminaba un rato junto a mí durante el día. Parecíamos estar mucho más unidos que cuando los nombres se habían interpuesto como una barrera entre nosotros: estábamos tan unidos que el miedo que les tenía y el miedo que me tenían se convirtió en uno solo, en el mismo. Y la atracción que muchos sentíamos, el deseo de olerlos unos a otros, de sentir, de frotar o acariciar nuestras escamas, nuestra piel, nuestras plumas o nuestro pelaje, saborear nuestra sangre, mantenernos cálidos. Esa atracción ahora estaba unida al miedo, y el cazador no se diferenciaba del cazado ni el comensal del comido.

Este era, más o menos, el efecto que había estado buscando. Era, de alguna forma, más poderoso de lo que había anticipado, pero ahora, siendo completamente consciente, sabía que yo misma no era una excepción. Me deshice de la ansiedad con determinación y fui hasta donde estaba Adán y dije: «Tú y tu padre me prestaron esto, bueno, me lo dieron, en realidad. Ha sido muy útil, pero últimamente no parece encajar muy bien conmigo. De todas formas... ¡muchas gracias! Ha sido muy útil».

Es difícil devolver un regalo sin sonar irritada o desagradecida, y no quería que él tuviera esa impresión de mí. No estaba prestándome mucha atención, como solía ocurrir, por lo que solamente contestó: «ponlo por ahí, ¿vale?», y continuó con lo que estaba haciendo.

Una de las razones por las que hice lo que hice fue porque hablar no nos llevaba a ninguna parte, y, sin embargo, me sentí un poco decepcionada. Me había preparado para defender

mi decisión. Y pensé que tal vez cuando se diera cuenta de lo que ocurría estaría molesto y querría hablar. Ordené un poco e hice algunas tareas sin importancia, pero él siguió continuó con lo que estaba haciendo y no se percató de nada más. Finalmente dije: «Bueno, adiós, querido. Espero que la llave del jardín aparezca».

Estaba ensamblando piezas y, sin levantar la vista, dijo: «Sí, vale, cariño. ¿A qué hora estará la cena?».

«No lo sé», dije. «Me voy. Me voy con...». Dudé y al final dije: «Con ellos, ya sabes», y caminé hasta la salida. Solo en ese momento me di cuenta de lo difícil que hubiera sido explicarme. No podía parlotear como antes, dándolo todo por sentado. Mis palabras debían de ser tan lentas, tan nuevas, tan únicas, tan tentativas como los pasos que daba mientras me alejaba de la casa, entre los altos, oscuros y ramificados bailarines inmóviles que contrastaban con el brillo invernal.

5. Análisis del texto meta

Una vez finalizada la traducción, es conveniente analizar su contenido, esta vez como texto meta, así como las mayores dificultades que se han interpuesto en la realización de la misma y las decisiones, estrategias y técnicas tomadas para solucionarlas.

Para comenzar por el principio, es preciso profundizar en el título del relato, a pesar de haber sido este prácticamente lo último que se tradujo. En inglés, la frase «She unnames them» está llena de significado, y consigue englobar todas las ideas fundamentales del texto. En el idioma anglosajón, la palabra «unnamed» como verbo, no está realmente recogida en ningún diccionario reconocido o propio de la lengua. Sin embargo, sí que consta la palabra «unnamed» como adjetivo. En el Diccionario Cambridge (s.f) aparecen, de hecho, dos definiciones, siendo una propia de Reino Unido y la otra de Estados Unidos. En este caso, y a pesar del origen de procedencia de la autora, se han tenido en cuenta ambos significados debido a su relevancia. Bajo la etiqueta británica se encuentra que «An unnamed person or thing is talked about, but their name is not known or mentioned» mientras que, en la estadounidense, significa «Not named, especially in order to keep a name secret or unknown». Si intentamos trasladar este significado al español, surgen palabras o frases como «anónimo» o «de nombre desconocido» que, aunque claramente son válidas por su significado, minimizan el impacto del texto e incluso, como ocurre con la opción de «anónimo» opacan el carácter intertextual del mismo.

La explicación de esto es que, en la historia del Génesis, Adán «names», es decir, nombra, a los animales, y en este relato es Eva quien «unnames» a los mismos, por lo que desde el principio del texto original Le Guin nos está anticipando la relación intertextual que ambas historias van a mantener. Además, gracias a la utilización de este término la oposición de ambos conceptos se hace mucho más evidente y, a través de la lingüística, con el simple acto de añadir un prefijo al verbo, se logra cambiar completamente su significado.

En español el asunto se vuelve mucho más complicado, pues no posee la versatilidad del inglés para transformar las categorías gramaticales, como ocurre en este caso en el que un adjetivo puede convertirse en un verbo. Por ello, en el proceso de traducción se barajaron varias opciones. La que quizás terminó por ser la más creativa fue «Ella los sinnombra», que no solo se asemeja al inglés a nivel gramatical sino también visualmente. No obstante, es fácil perderse parte del significado con ese título, puede resultarle al

público objetivo confuso e incluso incongruente. También surgieron otras opciones como «Ella los anonimiza» o «Ella los hace anónimos», que fueron descartadas por su poco impacto y su falta de esencia poética. Cabe destacar que en ningún momento se planteó desechar el «Ella», pues es imprescindible para la historia y su mensaje. Así que, finalmente se optó por «Ella los des nombra», que también causaba cierto conflicto por su parecido con otras palabras en español como «desmiembra» o «desmiente», ya que la similitud entre estos términos podía crear una imagen equívoca en la cabeza del lector. A pesar de todo, esta es la opción que más significado aporta y la más clara al entendimiento para un hablante del español, también porque en nuestro idioma se hace más fácil asociar un verbo que va precedido por el prefijo «des-» que por el prefijo «sin-». Por esta razón, «Ella los des nombra» fue la decisión final sobre el título, pues al igual que el original, logra mantener ese *forshadowing* que anticipa la intertextualidad del texto.

Partiendo del hecho de que todos los elementos básicos se mantuvieron, pues claro está que de lo contrario se alteraría completamente la historia del texto original, queda, por tanto, un texto meta desarrollado en el mismo espacio y tiempo mítico, cuya primera parte está contada por una narradora heterodiegética y la segunda por una narradora autodiegética, de forma exactamente igual al texto origen. Además, también se mantuvieron los diálogos en estilo directo a través de la utilización de comillas que, como es evidente, en el texto original estaban en su forma inglesa, y en la traducción se reemplazaron por las angulares, tal y como recomienda la RAE en caso de que el texto vaya a imprimirse.

En cuanto al código lingüístico, se intentó mantener ese registro formal de carácter literario con la utilización de vocabulario también formal, tal y como ocurre en el siguiente ejemplo:

Texto Origen	«...and sea otters consented with particular grace and alacrity»
Texto Meta	«...y nutrias aceptaron con particular celeridad »

En esta frase, cabía también la posibilidad de traducir «alacrity» por «entusiasmo», que, aunque no guarda el significado exacto de «celeridad» encajaba perfectamente en el contexto. No obstante, se pretendió mantener el uso de ciertos términos menos coloquiales, para mantener el registro original.

Por la misma razón, también se intentó conservar la utilización de palabras más coloquiales, con el fin de mantener la misma deconstrucción del TO que mezcla ambos registros. Pónganse por caso las siguientes frases:

Texto origen	«Put it down over there, O.K.?»
Texto meta	«Ponlo por ahí, ¿vale?»

El uso del imperativo, así como del «vale», transmite la misma sensación de cercanía que el texto original. La combinación deja constancia del tono de imposición por parte de Adán, pero también del aire distraído que lo caracteriza en esta escena.

Dentro del mismo aspecto coloquial del registro, como también se mencionó en el análisis del texto origen, se incluyen las apelaciones comunes de las mascotas. En el relato, los nombres originales que se incluyen son Rover, Froufrou, Birdie y Polly. En esta situación procede decidir si conservar los nombres originales, siendo fieles así a la cultura extranjera, o si utilizar la técnica de la domesticación y adaptarlos para un mejor entendimiento en la cultura meta.

Por un lado, Rover es un nombre utilizado comúnmente por los angloparlantes para denominar a los perros, así como Froufrou suele utilizarse para nombrar a perros más pequeños y a gatos. Por otro lado, Birdie y Polly son nombres muy típicos para los pájaros, de hecho, Polly aparece en muchas listas como el nombre más utilizado para nombrar a un ave. En este caso particular, se optó por utilizar sustituciones que se ciñeran a esa intención, es decir, nombres comunes que el público pueda reconocer con facilidad y que se le hagan familiares. No obstante, haber utilizado nombres comunes españoles habría acabado con su coherencia contextual, puesto que en el relato (en el original y, como se verá a continuación, también en su traducción) se mencionan autores y obras literarias destacadas de la cultura inglesa, irlandesa y estadounidense.

Así, en resumidas cuentas, finalmente se decidió utilizar la técnica de generalización en este caso específico, pues poner nombres como «Firulais, Luna o Bruno» sería un choque muy brusco para el lector. Por tanto, los nombres escogidos fueron los siguientes:

Toby (nombre común para perros en ambas culturas), Frufrú (reconocible también en la cultura de partida y de llegada), Kiwi (nombre muy utilizado para nombrar pájaros por ambas) y, finalmente, para dar un toque más humorístico, como es la intención de ese

fragmento, el último nombre es Piquito, que, a pesar de estar escrito en español, no es un nombre propio de la cultura hispana tal y como los ejemplos citados anteriormente.

Una vez aclarados los nombres, surgen también en el texto algunos inconvenientes de índole lingüística en los que destaca la problemática del género. El inglés y el español son idiomas que funcionan de manera diferente en cuanto al género de las palabras, especialmente en el caso de los adjetivos. Este hecho a veces puede resultar problemático para las traducciones y es que, en este texto particular, Le Guin evita la utilización de expresiones que de una forma u otra aludan al género masculino, especialmente a la hora de referirse a los animales. Esto se distingue muy claramente en la referencia a T. S. Eliot, en la que, aunque el poeta originalmente utiliza pronombres masculinos como «he» o «him» en múltiples ocasiones, en la alusión a los mismos fragmentos dentro del relato esos pronombres pasan a ser «they» o «them». En español, aunque es cierto que «ellos» se utiliza también como neutro, para incluir a ambos géneros, muchas veces evoca, o más bien, se asocia, con el género masculino. Esto ocurre, evidentemente, no solo con los pronombres, sino también con los adjetivos, y, aunque evidentemente es una cuestión lingüística de cada idioma, es relevante mencionarlo, ya que es una característica propia del lenguaje que de cierta manera le resta fuerza a la intención del texto, ya que, dentro del mismo, la lingüística juega un papel fundamental.

Por otra parte, a propósito de las diferencias propias del lenguaje, surgen también dos problemas puntuales causados por las diferencias semánticas y gramaticales de cada idioma:

El primero, aunque es muy sutil, consiste en la inclusión en el texto original de un tipo de pájaro al que se conoce como *mynah* en inglés. Al parecer, este término que engloba diferentes especies de la misma familia no tiene un equivalente exacto en español, al ser un ave que se encuentra más habitualmente en el continente asiático. Sí que existe el término miná, pero este es más conocido como «miná común» y no engloba las diversas categorías de pájaros que sí engloba el *mynah*. En este caso, aunque no afecta específicamente la intención del texto, era más conveniente no omitir el término, ya que sería coartar, en parte, la diversa clasificación de especies que posteriormente se refuerza con la mención de Carlos Lineo. No obstante, utilizar «miná común», que además, está en plural en el texto original, restaría fluidez y cohesión a la traducción, por lo que finalmente se optó por el término estornino, pues ambas pertenecen al mismo campo semántico, siendo de la familia de los estúrnidos. Esto resultó en la técnica de

particularización, pues la palabra *mynah* es mucho más general y engloba distintas categorías, mientras que estornino es un concepto específico.

El segundo problema concierne a un tercer idioma diferente del inglés y del español. Casi al final del tercer párrafo, la narradora menciona cómo finalmente, las mascotas acceden a deshacerse de sus nombres y, para esto, hace uso de un juego de palabras en el que se hace referencia a la lengua alemana: «not one of them had the least objection to parting with the lowercase (or, as regards German creatures, uppercase) generic appellations...».

Esta frase remite a que, en la lengua alemana, todos los sustantivos, aunque sean comunes y aunque no estén al principio de una oración, se escriben con la inicial en mayúscula. Aprovechando esto, la autora juega con el hecho de que, además, en inglés, alemán (tanto la nacionalidad como el idioma) también se escribe con mayúscula, algo que no sucede en español. A pesar de esto, se ha decidido mantener alemán con mayúscula, para no romper con ese juego de palabras que alude a la propia lengua germánica. Será así, además, más fácil llamar la atención del lector del texto meta para que repare en la idea y, si alguien de la audiencia meta sabe alemán, también entenderá la referencia de manera mucho más directa.

El tercer inconveniente surge a continuación de la mención a las criaturas alemanas, en la siguiente frase: «all the Linnaean qualifiers that had trailed along behind them for two hundred years like tin cans tied to a tail.». La expresión «like tin cans tied to a tail» se refiere a algo molesto de lo que no te puedes deshacer, algo que te persigue. Esta frase, además, encaja perfectamente en la temática referente a las mascotas, pues menciona las colas y un acto asociado a las mismas. Cabe añadir que, desde los años veinte, se popularizó en Estados Unidos el utilizar como recurso a un perro con latas atadas a la cola en cómics, dibujos e incluso películas. Todo esto se inspiró en las creaciones del artista Arthur Burdett Frost, quien creó una serie de dibujos que contaban la vida de un perro llamado Carlo (Schiller, 2012). Este acto, a pesar de ser una crueldad, se utilizaba con fines cómicos, y existe la posibilidad de que Le Guin, defensora del ecologismo, intentara criticar tales actos. En español, sin embargo, aunque se podría traducir la frase de manera literal, no quedaría muy natural, y aunque también hay posibilidades similares en significado, como «tener una piedra en el zapato», no encajan en absoluto en el contexto de las mascotas. Por eso, finalmente se decidió cambiar la expresión por la palabra «lastre», con el fin de plasmar la idea de lo tediosos que resultaban los nombres para los animales.

Otro obstáculo en el proceso de la traducción concierne a la utilización de recursos literarios, una característica que abunda en los textos literarios, pero que, generalmente, va marcada por los sonidos y los significados propios de la lengua en la que esté escrita. Por esa misma razón es evidente que al trasladar las palabras de un idioma a otro no solo se altere, como ocurre a veces, el significado de las mismas, sino que también se ve afectado el sonido que estas producen, lo que deriva inevitablemente en la supresión de ciertos recursos estilísticos que están relacionados con la cacofonía. Repasando el análisis del texto original una vez más, cabe recordar que en algunos puntos concretos de su prosa se incluían aspectos que aportan musicalidad a las palabras.

A lo largo de toda la traducción, se intentó mantener el tono literario que aporta ese ritmo casi musical, y que se consigue, además, muy en parte, gracias a los recursos de imaginería y aliteración.

En cuanto a la imaginería no hubo especial problema, pues es una construcción del TO que puede trasladarse fácilmente al texto meta utilizando las mismas descripciones. En lo que atañe a la aliteración, sin embargo, la tarea se vuelve más complicada, ya que los sonidos sufren distorsiones que pueden romper la armonía tan bien conseguida en el texto original. Por ejemplo, en el análisis del texto original se recalcó el caso de aliteración que concierne a las criaturas del océano. No obstante, al trasladarse al texto meta manteniendo el mismo significado, y aunque se logró mantener la repetición de la «s» gracias a las palabras en plural, no se consigue la misma musicalidad de la versión original:

Texto Origen	«Whales and dolphins, seals and sea otters consented...»
Texto Meta	«Ballenas y delfines, focas y nutrias aceptaron...»

Sí que se pudo, sin embargo, utilizar la técnica de compensación, y trasladar esta misma intención y refuerzo de la «s» a otro párrafo en el que también se habla de animales marinos, evocando así la misma imagen mental que produce el sonido:

Texto Origen	«As for the fish of the sea, their names dispersed from them in silence throughout the oceans like faint, dark blurs of cuttlefish»
Texto Meta	«En cuanto a los peces del mar, sus nombres se dispersaron en silencio a través de los océanos como suaves y oscuros borrones de tinta de sepia»

Por otra parte, al igual que en el análisis del TO, conviene ahora continuar con el estudio del verdadero reto de este texto: la traducción de las referencias intertextuales que albergan en el mismo.

Como bien se ha mencionado ininidad de veces a lo largo de este trabajo, el rasgo principal de «She Unnames Them» reside en la diversidad de textos de otras épocas a los que se alude a lo largo del relato, alusiones que, por supuesto, tienen un sentido y una intención muy marcada.

Curiosamente, el texto con el que este relato mantiene una mayor relación intertextual, el Génesis de la Biblia que funciona como hipotexto, es el que menos problemas supuso en el proceso de traducción. Tal y como se comentó previamente, el relato de Le Guin se basa en su totalidad en la historia bíblica de Adán y Eva, por lo que esto se convierte en un aspecto fundamental a tener en cuenta en la traducción. No obstante, la mayoría de las historias contadas en la Biblia son parte de la cultura general, al ser esta la metanarrativa más conocida, y también la más vendida, de todos los tiempos. A sabiendas de esto, Le Guin jugó con la deconstrucción y transformación de la historia, con el fin de subvertir este tema tan profundamente arraigado en la cultura occidental. Precisamente por esa razón, además, su traducción no resulta problemática, pues no es necesario adaptar esa parte de la historia a la cultura meta. Las historias bíblicas no suponen ningún choque cultural, ambas, tanto la audiencia del texto original como la audiencia del texto meta, son capaces de reconocer la procedencia del relato con facilidad desde el mismo proceso del «desnombre». Lo mismo ocurre con la mención a la Torre de Babel, una historia que, también debido a su procedencia bíblica, se pudo mantener intacta en el texto meta, ya que es una referencia ampliamente reconocida en la que no hace falta adaptación ni aclaraciones de ningún tipo.

Todo lo contrario, ocurre, sin embargo, con el resto de relaciones intertextuales que tienen lugar en el texto, pues tal y como se estudiará a continuación, dichas menciones mantienen una relación diferente con el texto, al ser mucho más puntuales y específicas, además de ser más propias de la cultura inglesa.

La primera, dentro de este grupo, es la mención al escritor irlandés Jonathan Swift. A pesar de que, en términos generales, Swift y algunas de sus obras gocen de gran reconocimiento a nivel mundial, por razones evidentes su trabajo es mucho más simbólico y reconocible para los angloparlantes. En el texto original, Le Guin introduce la referencia al escritor a través de la utilización la combinación de palabras «Dean Swift», que, recordando el análisis del texto origen, se debe a que él mismo fue nombrado deán (o decano) en la Catedral de San Patricio. Le Guin lo aprovecha también para hacer un juego de palabras, ya que Dean es también un nombre corriente en inglés. En español, en cambio, esto no ocurre. Dean no es un nombre familiar para el público de habla hispana, e incluso aunque fueran conscientes de que es un nombre extranjero (cosa que por supuesto, hoy en día es más que probable), el hecho de que la vida de Swift sea mucho menos conocida, y también lo sea actualmente el cargo de deán, los confundiría. Se perdería el juego de palabras para el lector y la referencia se convertiría en algo babélico. Estos casos ponen en entredicho qué tan acertado sería dejar la referencia, y conducen más bien al planteamiento de si es más conveniente cambiarla o suprimirla. Además, la mención va un poco más allá, puesto que dentro de la propia alusión a Swift también se alude a su obra *Los Viajes de Gulliver*, un libro que también goza de bastante popularidad, pero que, tal y cómo se introduce, carecería de sentido dentro del contexto textual sin nombrar a Jonathan Swift de alguna forma: «few horses had cared what anybody called them since the failure of Dean Swift's attempt to name them from their own vocabulary».

Claramente, la referencia intertextual encaja perfectamente con la historia y con su significado, y cambiarla o suprimirla sería también suprimir el mensaje tan directo que quiso enviar Le Guin a pesar de su discreción durante el proceso. Por ello, se decidió conservarla y continuar con la alusión a *Los Viajes de Guilliver* por tratarse de un libro más que conocido por gran parte de los lectores asiduos.

Una vez claro el hecho de que se mantendría la referencia, el término que más desafiante se presentaba dentro de esta para el proceso de traducción era el de «Dean». La idea en estos casos es siempre que al traducir se pierda la menor cantidad de significado posible

y, además, en estas circunstancias lo ideal también era intentar no perder el juego de palabras. Por eso, la solución por la que se optó fue la de buscar los sinónimos de dicho cargo religioso en español, obteniéndose como resultado las siguientes opciones: deán, decano y canónigo.

Si bien es cierto que cualquiera de los tres términos podría haberse utilizado debido a su semántica, el concepto ganador fue, sorprendentemente, canónigo. Un canónigo se refiere, amén de a un eclesiástico, a una planta comestible que suele consumirse en ensaladas. Este último significado, al ser hoy en día más utilizado, es el que probablemente aflora en la mente del lector nada más leerlo. Eso es algo que, además de mantener la ambivalencia gracias a la utilización de una palabra polisémica como ocurre en el texto original, ayuda a conservar el toque cómico burlesco que utiliza Le Guin para hacer una crítica a la iglesia como entidad fija en la que siempre se otorga más poder al hombre.

Y siguiendo esa misma línea, toca analizar a continuación un caso intertextual que alude a otro escritor angloparlante y que resultó ser el fragmento que más obstáculos supuso en la traducción de «She Unnames Them»: la referencia a T.S Eliot y conocido su poema *The naming of Cats*.

En el análisis del TO quedó constancia de que, a diferencia de lo que ocurre dentro del relato con otras menciones intertextuales, en este caso lo que hizo Le Guin para introducir la obra de Eliot fue adaptar los sucesos del poema a la prosa de su historia. Más aún, incluso utilizando esta técnica la autora no intenta que la alusión sea algo indirecto u oculto que el lector tenga que averiguar sin más pistas, sino que más bien nombra directamente al autor del poema original para dejar claras sus intenciones.

Con esto en mente, lo prudente es analizar en profundidad esa intención, para intentar encontrar una solución plausible para el público del texto meta. T. S. Eliot, al igual que ocurre con Jonathan Swift, es un personaje extremadamente reconocido en la cultura inglesa que apenas recibe reconocimiento en el mundo hispanohablante. A pesar de esto, es tan relevante en el panorama literario que no queda en el anonimato, y muchos lectores asiduos sepan, probablemente, de su existencia.

La conexión del poema con «She Unnames Them» es indiscutible, pues ambas obras encajan temáticamente a la perfección, siendo *The Naming of Cats* un complemento perfecto para el relato. Debido a esta razón, cambiar la referencia por otra carecía de

sentido, pues muy pocas obras -o tal vez ninguna- conocidas en español lograrían fundirse de manera tan natural con el relato de Le Guin aportando, además, esa crítica paródica que tanto destaca. Por ende, se concluyó dejar la referencia a T. S. Eliot y a su poema en la traducción del texto, pero, evidentemente, utilizando una traducción oficial del mismo para facilitar la referencia a los lectores del texto meta.

Como bien ocurre con los autores reconocidos, con el tiempo siempre van surgiendo diversas traducciones correspondientes a una misma obra. Hay que destacar, no obstante, que las traducciones disponibles de *The Naming of Cats* son muy escasas, probablemente por la complejidad (y poca demanda) del mismo.

En este caso, por tanto, se escogieron como candidatas a incluir en el texto meta dos versiones válidas, pero completamente distintas entre sí. La primera versión, traducida por Juan Bonilla, destaca bajo el nombre de *El libro de los gatos sensatos de la vieja zarigüeya* (2017). La segunda, por otro lado, contiene la traducción de Regla Ortiz y se titula *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum* (2004). Cabe mencionar que Juan Bonilla realizó la traducción en 2005 y Regla Ortiz en 2001, por lo que ambas son muy cercanas en tiempo.

El poema original, así como el fragmento de «She Unnames Them» en el que se hace la referencia, ya se incluyeron en el análisis del texto origen, por lo que ahora se procederá a mostrar un cuadro comparativo con el texto relevante de ambas traducciones para explicar las decisiones tomadas en el proceso traductor:

<p>Traducción de Juan Bonilla</p> <p>-</p> <p>El nombre de los gatos</p>	<p>Queda otro nombre, pero no hay accesos. Sólo el gato conoce el tercer nombre y nunca lo dirá a ningún hombre por mucho que lo mimen con mil besos.</p> <p>Así que, cuando a un gato ensimismado contemples, es seguro que, coqueto, en su mente repite el gran secreto, como un mantra sagrado</p> <p>impronunciable pronunciable pronuncimpronunciable inescrutable, hondo, singular, su Nombre de verdad.</p>
--	--

<p>Traducción de Regla Ortiz</p> <p>-</p> <p>Cómo llamar a un gato</p>	<p>Pero a pesar de todo, nos queda un nombre más, y ése es el que tú nunca podrás adivinar, el nombre que los hombres jamás encontrarán. Que SÓLO EL GATO LO SABE y no confesaré.</p> <p>Si un gato ves en meditación, el motivo nunca te asombre. Su mente está en contemplación de la Idea Una de su nombre. Su inefable, efable, efaninefable, único, oscuro, inescrutable Nombre.</p>
--	---

Comparando ambas ediciones, se constata que la traducción de Bonilla (2017) es mucho más libre, puesto que se aleja de manera considerable de las palabras originales y busca otras vías para convenir las mismas ideas. Por ejemplo, cuando Eliot habla de «a cat in profound meditation», Bonilla lo traduce como «un gato ensimismado» (p.8), mientras que para Ortiz (2004) es un gato «en meditación» (p.17) o, por poner otro caso, la introducción de la palabra «coqueto» en el primer ejemplo dista también de las palabras de Eliot. La rima y la métrica de Bonilla también sufren más cambios con respecto al texto original, pero esas características no poseen mayor relevancia en este caso concreto, pues no es un aspecto que Le Guin haya destacado o conservado en su mención intertextual.

A pesar de esto, se intentó constatar qué versión había sido más popular en España o qué edición sería más fácil de consultar, ya que la idea es que quien lea la traducción de «She Unnames Them» pueda remitirse a una versión oficial de *The Naming of Cats* en caso de sentir curiosidad. El resultado fue que el libro donde se encuentra la traducción de Ortiz no ha tenido más ediciones desde 2004, mientras que el que contiene la traducción de Bonilla salió por última vez en 2017.

Así pues, en consecuencia, se decidió utilizar el texto de Juan Bonilla para insertar en la traducción al español de «She Unnames Them», puesto que, a día de hoy, para el público meta sería mucho más fácil acceder a ese poema. No obstante, al albergar más diferencias con respecto al texto original, creó algunos retos a la hora de ajustarla al texto de Le Guin, quien fue bastante fiel al poema original.

La primera ocasión en la que se alude al poema de Eliot, con la inserción de la palabra «ineffably», ya generó algunas dudas en lo referido a la traducción. Este término, en inglés, es un adverbio y su traducción al español podría ser algo parecido a «indescribiblemente». No obstante, por la naturaleza del español, en este caso encajaría mejor dentro del texto meta funcionando como adjetivo, siendo sustituido por «inefable» (de manera más literal) o «indescriptible», siendo efectiva en este caso la técnica de transposición. A pesar de esto, Bonilla, el traductor de la versión escogida del poema, tradujo el «ineffable» que usa Eliot originalmente por «impronunciable», así que finalmente, esa fue la palabra escogida para referirse al poema original (en español). Es necesario aclarar, además, que los cambios que no conciernan a la traducción de Bonilla serán también comentados más adelante en este análisis.

Texto Origen	the self-given, unspoken, ineffably personal names
Texto Meta	otro nombre que no fuera el autoimpuesto, tácito e impronunciable

Ahora bien, prosiguiendo con la relación intertextual con *The Naming of Cats*, la siguiente referencia que hace la autora utilizando las palabras de Eliot la hace a través de la palabra «contemplating». Esto es otro cambio importante que tiene lugar en el poema de Bonilla, pues el traductor optó por omitir el hecho de que son los gatos los que contemplan y, en cambio, utilizó el verbo «contemplar» para referirse a la persona que los observa a ellos. Ese cambio genera diversas dificultades para encajar la traducción en el relato corto.

En «She Unnames Them» se expresa que, tal y como escribió Eliot, los gatos pasaban horas «contemplando» pero la versión traducida del poema, sin embargo, habla de que el gato «en su mente repite el gran secreto». Y, por ello, siendo fiel al texto en español, el texto meta alude finalmente al gato de la siguiente manera:

Texto Origen	«they spend long hours daily contemplating»
Texto Meta	«pasaban largas horas repitiéndose en secreto»

No contenta con solo mencionar la contemplación una sola vez, Le Guin continua con la idea de que los gatos son «contemplators» y con que ellos mismos «contemplate» lo que, al haber hecho el cambio en el texto meta, dificulta el seguimiento de la línea temática que toma la autora. Aprovechando que, en *El nombre de los gatos* se utiliza el adjetivo «ensimismado» para referirse a los mininos, se emplea también este mismo término en el TM para continuar con la intertextualidad, pero, en este caso, aludiendo a la versión traducida al español:

Texto Origen	«though none of the contemplators has ever admitted that what they contemplate...»
Texto Meta	«aunque ninguno de los ensimismados había admitido repetir nada en su mente...»

Además, como se puede observar, en la frase anterior también se optó por cambiar el tercer uso de «contemplate» por «repetían en sus mentes», pues esto es lo que dice la traducción de Bonilla que hacían los gatos.

Cabe destacar asimismo en esta frase que, como bien se expuso en el análisis del texto origen, el «though» que introduce la autora en inglés hace referencia al «thought thought thought» que se repite en el poema de Eliot se pierde completamente con el uso del español en el texto meta, puesto que esta misma repetición también se pierde en la versión traducida de *The naming of cats*, ya que el traductor optó por omitirla.

Finalmente, para no obviar esta repetición que intencionalmente hizo la autora empleando diferentes formas del «contemplate» también se optó por incluir una repetición que aludiera al poema original en español:

Texto Origen	«have wondered if the object of that meditative gaze...»
Texto Meta	«se preguntaban si el objeto de sus miradas ensimismadas...»

De esta forma, también se suprime la referencia que hace el texto de Le Guin al poema de Eliot utilizando el adjetivo «meditative» y se incluye una referencia al poema traducido por Bonilla.

En otro orden de ideas, y tal y como se adelantó en párrafos anteriores, en la traducción del caso intertextual con Eliot también se tomaron algunas decisiones ajenas a la traducción de Bonilla que hicieron que el TM sufriera cambios con respecto al TO.

La primera de estas decisiones fue la supresión del uso del plural en la primera frase, que si bien en inglés habla de «personal names», en español se trasladó a «nombre», ya que, aunque en el idioma anglosajón los adjetivos sean invariables, y esta numeración de adjetivos suene coherente, en español, al hacerlo también plural, resaltaría cierta discordancia y falta de armonía que nada tiene que ver con la prosa de Le Guin.

Con este mismo propósito de que la prosa sea cohesionada y natural, la segunda y última decisión en lo que atañe a este fragmento fue emplear la utilización de la conjunción «e» en la enumeración de adjetivos que definen los nombres de los gatos: «autoimpuesto, tácito e impronunciable» ya que, debido a las modificaciones aplicadas, y a la naturaleza propia de la lengua española, el texto adquiere mayor fluidez de lectura de esta manera.

Al margen de estas relaciones entre textos, las dos alusiones restantes, que al fin y al cabo son menciones breves que hace la autora, también se dejaron igual que en su formato original. La alusión a Platón, no obstante, generó también cierta problemática en la traducción, ya que, en la versión oficial del poema de T. S. Eliot en español, al contrario que en el original, no se alude en ningún momento a Platón. El traductor decidió cambiar «Plato, Admentus, Electra, Demeter» por «Electra, Godofredo, Napoleón» para ajustarse a la métrica y la rima que decidió priorizar en el poema. Al hacer esto, la mención a Platón a través del adjetivo «Platónico» pierde el carácter intertextual que conecta la obra de Eliot con la de Le Guin. Aun así, se decidió conservar la mayúscula, dejando intacta la referencia que probablemente hiciera referencia también al filósofo griego y al mundo de las ideas.

La última alusión a un reconocido personaje, en este caso, del ámbito científico, sí se mantuvo intacta. La taxonomía Linneana es bien conocida por ambas culturas, pues además de ser Carlos Lineo un científico europeo, su investigación fundó las bases de la clasificación de seres vivos en el campo de la biología, así que no es una mención que dependa del contexto como lector ni del lenguaje, además de que, como se ha expresado

de forma reiterativa, su inclusión en el texto encaja perfectamente con la idea conjunta y hace una gran aportación que da lugar a la reflexión del lector.

6. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha explorado y reflejado el proceso llevado a cabo para la traducción de un texto literario repleto de referencias intertextuales y cargado de una intensa reivindicación social. Como cualquier otra traducción, esta también ha presentado obstáculos que llevan a la reflexión sobre el propio proceso traductológico y al sentido del mismo.

En primer lugar, se ha constatado que la traducción literaria requiere tener en cuenta una increíble variedad de vertientes, no solo a nivel lingüístico y relativas al dominio de dos idiomas, sino que también es necesario tener un amplio conocimiento literario, e incluso reparar en el trasfondo ideológico de la obra, si es que lo hay. Aunque es evidente, además, nunca sobra el mencionar que, a pesar de las numerosas teorías que se han desarrollado en torno al proceso de la traducción, y de lo útiles que estas puedan llegar a ser, el resultado siempre es adherente al traductor o traductora que lo lleve a cabo.

En segundo lugar, hay que destacar el papel fundamental que juega la documentación en el proceso de la traducción literaria. Esto se debe, en parte, a que el hecho en sí mismo de la traducción, como el de la literatura, depende del contexto en el que esta tenga lugar. Es preciso, por tanto, conocer todos los detalles que rodean al texto y que lo originan. Asimismo, en el caso particular de «She Unnames Them» queda en evidencia la importancia de tener una perspectiva diacrónica en lugar de sincrónica para realizar una traducción. El texto, escrito en 1985, contiene, por ejemplo, diversos elementos propios del posmodernismo como consecuencia de la época en la que fue escrito. No obstante, también contiene referencias a hechos o autores de épocas anteriores que tuvieron influencia sobre él, y, a su vez, esta traducción se está llevando a cabo 35 años después de su publicación. Es necesario tener en cuenta que los lectores no son los mismos ahora, ni lo serán dentro de unos años, pero la intención debería ser siempre plasmar el contenido de la mejor manera posible, no creando una sensación de atemporalidad, pero sí adaptándolo para facilitar su entendimiento a la cultura meta.

En tercer lugar, estrechamente relacionado con el punto anterior, se encuentra el proceso de traducción referente a la intertextualidad. En este caso específicamente, el gran número de referencias intertextuales ha requerido un amplio conocimiento literario y una investigación exhaustiva sobre diferentes obras y autores. Aunque a priori parezca que este paso no es tan importante, y que es cierto que se podría afirmar que todas las obras

tienen algo de intertextualidad y no por ello hace falta tanta documentación, en el caso específico de «She Unnames Them», la autora incluyó las referencias para que fueran evidentes, porque quería que la audiencia las viera y porque a través de ellas conseguía enviar un mensaje. Para los traductores no debería haber nada más importante que transmitir la misma idea o tesis del texto original a la cultura de llegada, pues en eso consiste la labor. Por eso, para traducir el relato de Le Guin, era muy importante conservar esas referencias, pero transformándolas de manera que los lectores puedan llegar a entenderlo de la misma forma que el público origen.

En cuarto lugar, quisiera destacar la importancia de esta traducción, ya que es un relato muy poco reconocido que apenas tiene traducciones al español o reconocimiento internacional en general. Esto puede estar estrechamente relacionado con los ideales que defendía la autora, y con el hecho de que a las escritoras se les valore menos y no se les tenga en consideración en el mundo de la literatura, como ya se comentó en el apartado referente al canon del marco teórico. Un aspecto fundamental de la traducción es que esta tiene el poder de dar difusión y que está vinculada a una labor formativa, a través de la cual las palabras cobran relevancia. En este caso, y en el contexto en el que estamos viviendo, difundir el mensaje de Le Guin es increíblemente apropiado, y sirve, también, para destacar cada vez más la importancia de las mujeres en el panorama literario.

Por último, se han extraído algunas conclusiones que, aunque no constaban originalmente en los objetivos del trabajo, han ido surgiendo a lo largo del proceso y gracias a la reflexión sobre el mismo, ya que, finalmente, «She Unnames Them» ha resultado ser un texto asombrosamente adecuado para llevar a cabo este estudio, ya que no solo ha servido como objeto de análisis, sino que también ha aportado otros puntos de vista desde los que ver la traducción en sí misma.

Esto es, las similitudes que se presentan entre el relato y la traducción literaria per se, ya que la tarea que lleva a cabo la protagonista, Eva, al renombrar a los animales, es un proceso de transformación a través del lenguaje como lo es la traducción. El texto juega con las palabras para dar un giro completo a la historia original, utilizando, a su vez, una traducción de género que resignifica el lenguaje y cambia los cánones establecidos en todos los ámbitos.

Así, para concluir, todos aspectos mencionados previamente no hacen más que reforzar la importancia de la traducción y la dificultad de todo el proceso que lleva detrás. Es por

eso que, en una realidad en la que la labor del traductor se está poniendo en duda debido al creciente impacto tecnológico dentro del campo, es primordial exponer las complejidades que conlleva el proceso de traducción, así como destacar que esta es una tarea que requiere un trabajo que va más allá de saber dos idiomas o de sustituir una palabra por otra. La traducción literaria, además, se está viendo especialmente afectada por esa vorágine, y es necesario recordar y reivindicar su función como medio divulgativo, educativo y expresivo.

7. Bibliografía

About Ursula K. Le Guin. (s.f.). Ursula K. Le Guin. Recuperado de:

<https://www.ursulakleuin.com/biography>

Aullón de Haro, P., (2016). Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Bengoechea, M., (1997). «Introducción». *Intertextuality=intertextualidad*. Eds. Mercedes Bengoechea Bartolomé, Ricardo Jesús Sola Buil. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá. 1-14.

Benjamin, W., (1971). "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa. Recuperado de <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/la-tarea-del-traductor-walter-benjamin.pdf>.

Bloom, H., (1994). *El canon Occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Titivillus. Recuperado de http://aulavirtualremem.cl/moodle/pluginfile.php/11479/mod_folder/content/0/Canon%20Occidental.pdf?forcedownload=1.

Bosch, A., Carrasco C., Grau, E., (2005). Verde que te quiero violeta. *Encuentros y desencuentros entre feminismo y ecologismo*. Epílogo a Enric Tello. La historia cuenta. Del crecimiento económico al desarrollo humano sostenible. Barcelona: El Viejo Topo.

Botero, Á. P., (2009). Tradición o canon: hacia una historia posible de la literatura. *Estudios de Literatura Colombiana*, (25), 125-133. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4041656.pdf>.

Cervelló Autuori, J., (2016). *Escrituras, lengua y cultura en el antiguo Egipto*.

Barcelona: Edicions UAB.

China Antigua. (2018). El Taoísmo: Religión y Filosofía de China. Recuperado de <https://chinaantigua.com/taoismo/>.

Cosenza, E. (2020, 20 de enero). Ella los des nombra [Mensaje en un blog]. Notas y Apostillas. Recuperado de <https://notasyapostillas.wordpress.com/2020/01/20/ella-los-desnombra/>.

Costa, W. C., (2012). Traducción literaria, variedad e idiolecto. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 22 (1), 83-89.

Díez Cobo, R. M., (2011). Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas. Valencia: Universitat de València.

El libro de la literatura. (2018). Madrid: Ediciones Akal.

Eliot, T. S., (2004). *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*. (Trad. R. Ortiz). Valencia: Pre-Textos. (Original en inglés, 1939).

Eliot, T.S., (2017). *El libro de los gatos sensatos de la vieja zarigüeya*. (Trad. J. Bonilla). Madrid: Nórdica Libros (Original en inglés, 1939).

Genette, G., (1962). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Hatim, B., y Mason, I., (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Hurtado Albir, A., (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Le Guin, U. K., (1985). She Unnames Them. *The New Yorker*. 21 de enero, 27.
- Lefevere, A., (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España.
- Lozano, Wenceslao, C., (2006). *Literatura y traducción*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Luarsabishvili, V., (2016). Traducción literaria: valor cultural, intertextualidad y época. *Castilla. Estudios de Literatura*. 7, 366-381.
- Marco Borillo, J., Verdegal Cerezo, J. M., Hurtado Albir, A., (1999). La traducción literaria. En: A. Hurtado Albir (Ed.), *Enseñar a traducir: Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. (pp. 167-181). Madrid: Edelsa.
- Mastrodoménico, H., (2014). El proceso creativo en el taoísmo y en la psicología occidental. *Panorama*, 8 (14), 110-119.
- Merlo Vega, J. A., (2005). Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Messer, M., (2007). *Writing the World: Ursula K. Le Guin and Margaret Atwood's Literary Contributions to Ecofeminism*. Western Kentucky University.
- Miguel, J. G. G. (2000). Traducción y creación. A propósito de una polémica. *Cuadernos de Filología Italiana*, 155.
- Nord, C., (1993). «La traducción literaria entre intuición e investigación». *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Eds. Margit Raders, Julia Sevilla. Madrid: Editorial Complutense. 99-109.
- Núñez, E., (2012). Proceso y teoría de la traducción literaria. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes. Documento de Internet consultado el 2 de octubre de 2019 en www.cervantesvirtual.com.
- Ortega y Gasset, J., (2012). Miseria y esplendor de la traducción. *Trama & Texturas*. 19, 7-24.
- Paleologos, K., (2018). *Literatura y traducción: (apuntes TraLiterarios)*. Málaga: EDA Libros.
- Plotz, J. (2015, 15 de junio). THE STORY'S WHERE I GO: AN INTERVIEW WITH URSULA K. LE GUIN. *Public Books*. Recuperado de <https://www.publicbooks.org/the-storys-where-i-go-an-interview-with-ursula-k-le-guin/>.
- Real Academia Española (2001). Traducir. En *Diccionario de la lengua española*: Recuperado en 10 de marzo de 2020, de <https://www.rae.es/drae2001/traducir>.
- Real Academia Española (s.f.). Palimpsesto. En *Diccionario de la lengua española*: Recuperado en 10 de marzo de 2020, de <https://dle.rae.es/palimpsesto>.

Robayna Sánchez, A., (2001). «Traducción y literatura». *Literatura y traducción: caminos actuales*. Eds. Paolo Valesio, Rafael-José Díaz. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo. 9.

Schiller, J. K. (2012). The beleaguered dog. *Rockwell Center for American Visual Studies*. Recuperado de: <https://www.rockwell-center.org/essays-illustration/the-beleaguered-dog/>.

Swift, J., (2007). *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Ediciones Rueda.

The Ursula K. Le Guin–Harold Bloom connection, and other news for Le Guin’s 90th birthday. (2019, 21 de octubre). *Library of America*. Recuperado de <https://www.loa.org/news-and-views/1565-the-ursula-k-le-guin-harold-bloom-connection-and-other-news-for-le-guins-90th-birthday>.

Unnamed. s.f. Cambridge Dictionary (Edición). Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/unnamed>.

Ursula's Canon: A Vindication of Literary Women. (2018, 5 de abril). *Tin House*. Recuperado de <https://tinhouse.com/a-vindication-of-literary-women/>.

Varela, N., (2014). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: B de Bolsillo.

Zavala, L., (1996). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (9), 4-15.

8. Anexos

Anexo I

She Unnames Them

Ursula K. Le Guin

The New Yorker, 21 January 1985

MOST of them accepted namelessness with the perfect indifference with which they had so long accepted and ignored their names. Whales and dolphins, seals and sea otters consented with particular alacrity, sliding into anonymity as into their element. A faction of yaks, however, protested. They said that "yak" sounded right, and that almost everyone who knew they existed called them that. Unlike the ubiquitous creatures such as rats and fleas, who had been called by hundreds or thousands of different names since Babel, the yaks could truly say, they said, that they had a *name*. They discussed the matter all summer. The councils of elderly females finally agreed that though the name might be useful to others it was so redundant from the yak point of view that they never spoke it themselves and hence might as well dispense with it. After they presented the argument in this light to their bulls, a full consensus was delayed only by the onset of severe early blizzards. Soon after the beginning of the thaw, their agreement was reached and the designation "yak" was returned to the donor.

Among the domestic animals, few horses had cared what anybody called them since the failure of Dean Swift's attempt to name them from their own vocabulary. Cattle, sheep, swine, asses, mules, and goats, along with chickens, geese, and turkeys, all agreed enthusiastically to give their names back to the people to whom, as they put it, they belonged.

A couple of problems did come up with pets. The cats, of course, steadfastly denied ever having had any name other than those self-given, unspoken, ineffably personal names which, as the poet named Eliot said, they spend long hours daily contemplating -though none of the contemplators has ever admitted that what they contemplate is their names and some onlookers have wondered if the object of that meditative gaze might not in fact be the Perfect, or Platonic, Mouse. In any case, it is a moot point now. It was with the dogs, and with some parrots, lovebirds, ravens, and mynahs, that the trouble arose. These verbally talented individuals insisted that their names were important to

them, and flatly refused to part with them.

But as soon as they understood that the issue was precisely one of individual choice, and that anybody who wanted to be called Rover, or Froufrou, or Polly, or even Birdie in the personal sense, was perfectly free to do so, not one of them had the least objection to parting with the lowercase (or, as regards German creatures, uppercase) generic appellations "poodle," "parrot," "dog," or "bird," and all the Linnaean qualifiers that had trailed along behind them for two hundred years like tin cans tied to a tail.

The insects parted with their names in vast clouds and swarms of ephemeral syllables buzzing and stinging and humming and flitting and crawling and tunnelling away.

As for the fish of the sea, their names dispersed from them in silence throughout the oceans like faint, dark blurs of cuttlefish ink, and drifted off on the currents without a trace.

NONE were left now to unname, and yet how close I felt to them when I saw one of them swim or fly or trot or crawl across my way or over my skin, or stalk me in the night, or go along beside me for a while in the day. They seemed far closer than when their names had stood between myself and them like a clear barrier: so close that my fear of them and their fear of me became one same fear. And the attraction that many of us felt, the desire to feel or rub or caress one another's scales or skin or feathers or fur, taste one another's blood or flesh, keep one another warm -- that attraction was now all one with the fear, and the hunter could not be told from the hunted, nor the eater from the food.

This was more or less the effect I had been after. It was somewhat more powerful than I had anticipated, but I could not now, in all conscience, make an exception for myself. I resolutely put anxiety away, went to Adam, and said, "You and your father lent me this, gave it to me, actually. It's been really useful, but it doesn't exactly seem to fit very well lately. But thanks very much! It's really been very useful."

It is hard to give back a gift without sounding peevish or ungrateful, and I did not want to leave him with that impression of me. He was not paying much attention, as it happened, and said only, "Put it down over there, O.K.?" and went on with what he was doing.

One of my reasons for doing what I did was that talk was getting us nowhere, but all the same I felt a little let down. I had been prepared to defend my decision. And I thought that perhaps when he did notice he might be upset and want to talk. I put some things away and fiddled around a little, but he continued to do what he was doing and to take no notice of anything else. At last I said, "Well, goodbye, dear. I hope the garden key turns up."

He was fitting parts together, and said, without looking around, "O.K., fine, dear. When's dinner?" "I'm not sure," I said. I'm going now. With the... " I hesitated, and finally said, "With them, you know," and went on out. In fact, I had only just then realized how hard it would have been to explain myself. I could not chatter away as I used to do, taking it all for granted. My words must be as slow, as new, as single, as tentative as the steps I took going down the path away from the house, between the dark-branched, tall dancers motionless against the winter shining.